L'Œuvre de la Meuse

Feuillets de la Cathédrale de Liège, 2014

Remerciements

Rare est une journée d'études (*cf. dernière page*) anticipée par une publication directement en rapport avec son sujet.

Tout ceci n'aurait été possible :

d'abord sans l'aide des auteurs, qui ont joué le jeu et n'ont pas ménagé leur peine dans la recherche d'une illustration de choix − le dialogue interdisciplinaire engagé entre tous pour la rédaction augure d'un réel progrès dans la recherche − ;

ensuite, pour les photographies, sans la compréhension et l'aide des directeurs, conservateurs et attachés scientifiques d'institutions, qui ont bien compris l'urgence dans laquelle nous étions depuis la journée d'études de Limoges en 2013.

Nous tenons à leur exprimer nos plus vifs remerciements.

Antonio Paolucci, Directeur des Musées du Vatican et Flavia Callori di Vignale, Directeur du Laboratoire de Restauration ; Jean-Marc Gay, Directeur des Musées de la Ville de Liège, Philippe Joris, Conservateur et Marc Verpoorten, Photographe ; Patrick Lefèvre, Directeur général de la Bibliothèque Royale de Bruxelles, Paulette Ramakers et Alain Renard (Cabinet des Médailles) ; Florence Lefebvre, Directrice des Bibliothèques d'Amiens-Métropole et Alexandre Leducq, Conservateur responsable du Service Patrimoine ; Brigitte Maurice-Chabard, Conservateur en chef du Musée Rolin d'Autun et Régine Chatelain ; Elizabeth Saluk (Cleveland Museum) ; Jutta Page (Toledo Museum) ; Anna Trobec (Musée de Namur) ; Cristina Acidini du Ministero dei beni e delle attività culturali et del Turismo (Florence) et Benedetta Chiesi (Musée du Bargello) ; Willemijn Gertsen (Stichting Middeleeuwse Religieuze en Profane Insignes) et Hanneke van Asperen (Tilburg University) ; Cécile Oger et Stéphanie Simon (ULg) ; Kevin Schmidt (ULg) ; Bernard Berthod, Conservateur du Musée de Fourvière (Lyon) ; Vincent Lecourt (Musée Dobrée de Nantes) ; Marie-Christine Claes, Joëlle Majois, et Bernard Petit (IRPA) ; Laurence Druez et Marc Carnier des Archives générales du Royaume, et Herman Janssens, archiviste d'Averbode ; Arnaud Vaillant (Musée de Langres) ; Jacqueline Leclercq-Marx (ULB) et Robert Didier.

Enfin, à titre personnel, Philippe George remercie ses amis Arnoud-Jan Bijsterveld, Eef Overgaauw, Jean-Claude Ghislain et Monique Vanden Bavière, Louis-Pierre Baert, Julien Maquet et Georges Goosse.

Couverture : chef reliquaire du Pape Alexandre < I >

Feuillets de la Cathédrale de Liège

Ces *Feuillets de la Cathédrale de Liège* (2014) paraissent à l'occasion de la réunion à Liège d'*Europae Thesauri*, Association européenne de Trésors et de Musées d'églises, pour son dixième anniversaire (2004-2014).

Coordination scientifique : **Philippe George**

Mise en pages et restauration iconographique : **Georges Goosse**

Textes des notices :

Sophie Balace, Assistante aux Musées royaux d'Art & d'Histoire (Bruxelles) : I et V
Étienne Bertrand, Directeur de Patrimoine, Recherche, Avenir (Paris) : p. 106-110 et XIV
Camille Broucke, Conservatrice chargée des collections d'art médiéval,
Grand Patrimoine de Loire-Atlantique/ Musée Dobrée (Nantes) : VIII et IX
Marie-Amélie Carlier, Antiquaire Brimo de Laroussilhe (Paris) : XII
Simonetta Castronovo, Conservatrice des Arts décoratifs du Museo Civico d'Arte Antica (Turin) : III et XVII
Christine Descatoire, Conservatrice en chef au Musée de Cluny (Paris) : p. 45-49, VI et XVI
Stephen Nicholas Fliegel, Curator of Medieval Art of The Museum of Art (Cleveland) : VII, XI et XV
Philippe George, Conservateur du Trésor de la Cathédrale de Liège : p. 6-10, 45-49, 171-174, IV et XXI
Jean-Claude Ghislain, Docteur en Histoire de l'Art (ULg) : II et XIII
Marc Gil, Maître de conférences en Histoire de l'art médiéval IRHIS-CNRS,
Université Lille 3 : p. 129-130 et XVIII-XX
Pierre-Yves Kairis, Chef de section a.i., chef de travaux principal,
Institut royal du Patrimoine artistique (Bruxelles) : p. 161-169
Frédéric Tixier, Maître de conférences en Histoire de l'art médiéval CRULH,
Université de Lorraine : XXI-XXIV
Jacques Toussaint, Conservateur en Chef-Directeur du Musée provincial des Arts Anciens du Namurois : X

Crédits photographiques : voir aussi remerciements
Amiens Bibliothèque (XVI), Autun Musée Rolin (p. 105), Bruxelles Cabinet des médailles (XVII), Bruxelles IRPA-KIK, (p. 31, 104, 134, et 170), Bruxelles Musées royaux d'Art & d'Histoire (Raoul Pessemier : I, V, et p. 107 et 142), Cleveland Museum of Art (VII, XI, XV et p. 38), Liège Grand Curtius (p. 21, 60, 65, 71, 72, 97, 100 et 109), Liège ULg (p. 86), Londres Trustees of the British Museum (p. 67-68), Mayence Mittelrheinisches Landesmuseum (p. 164), Namur Trema (X, p. 42-46, 110, 124 et 127), Nancy Musée lorrain (XXII-XXIV), Nantes Musée Dobrée (Ch. Hémon : VIII et IX), Paris Petit Palais (Irène Andreani, Roger-Viollet, Patrick Pierrain : p. 78), Rome Vatican (p. 103), SEGEFA-ULg & Institut Destrée (p.8), et Turin Fondazione Torino Musei (III et XVII).
Louis-Pierre Baert (IV et p. 39), Brimo de Laroussilhe (XII et p. 111-112), Max Burlet (p. 126), Christine Descatoire (VI), Guy Focant (p. 155-156), Jean-Claude Ghislain (II), Marc Gil (p. 36 et 48), Georges Goosse (p. 162 et 164), Gabriel Normand (XXII), Carl Peterolff (p. 88), Alain Purnode (p. 155), Ronald Van Belle (p. 32-33), et Jacques Wersinger (p. 107).
Les autres photos sont du Trésor de la Cathédrale de Liège.
Nos excuses pour les photos dont la provenance n'aurait pas pu être déterminée.

La publication est structurée selon une typologie des œuvres, selon leurs fonction, emploi et formes variées.

Bien sûr, en orfèvrerie mosane, les « reliquaires » *lato sensu* priment : de la simple boîte à reliques (*capsa*), du type de celles utilisées pour la consécration d'autel, pour en arriver aux « châsses », jusqu'aux reliquaires anthropomorphiques (chef, bras, pied…).

Viennent ensuite les autels portatifs et les croix, typologiques ou autres.

Enfin les phylactères, la vaisselle liturgique, les tableaux-reliquaires (retables, diptyques, triptyques, polyptyques) et toutes les enveloppes des multi-reliques que nous avons par ailleurs caractérisées[1].

D'un point de vue général, l'émaillerie a été privilégiée, principalement les émaux figuratifs.

Nous avons reporté en fin de publication les œuvres qui interpellent quant à leur origine mosane.

Seules les illustrations étrangères à l'œuvre traitée dans la notice sont légendées.

La couleur bleue renverra aux illustrations et le numéro inséré entre chevrons < > en bleu aux notices de la publication.

[1] Ph. GEORGE, *Un nouvel objet historique : les reliques des saints. Essai de typologie*, dans *Hagiologia, Études sur la sainteté en Occident*, Boulogne-sur-Mer, Université du Littoral, Actes du Colloque international *Les reliques : objets, cultes, symboles* (1997), Turnhout, 1999, p. 229-237.

L'ŒUVRE DE LA MEUSE

Pour un corpus de l'orfèvrerie septentrionale (XIIe-XIIIe siècle)

À la mémoire de Philippe Verdier (†1993)
et de Dietrich Kötzsche († 2008)

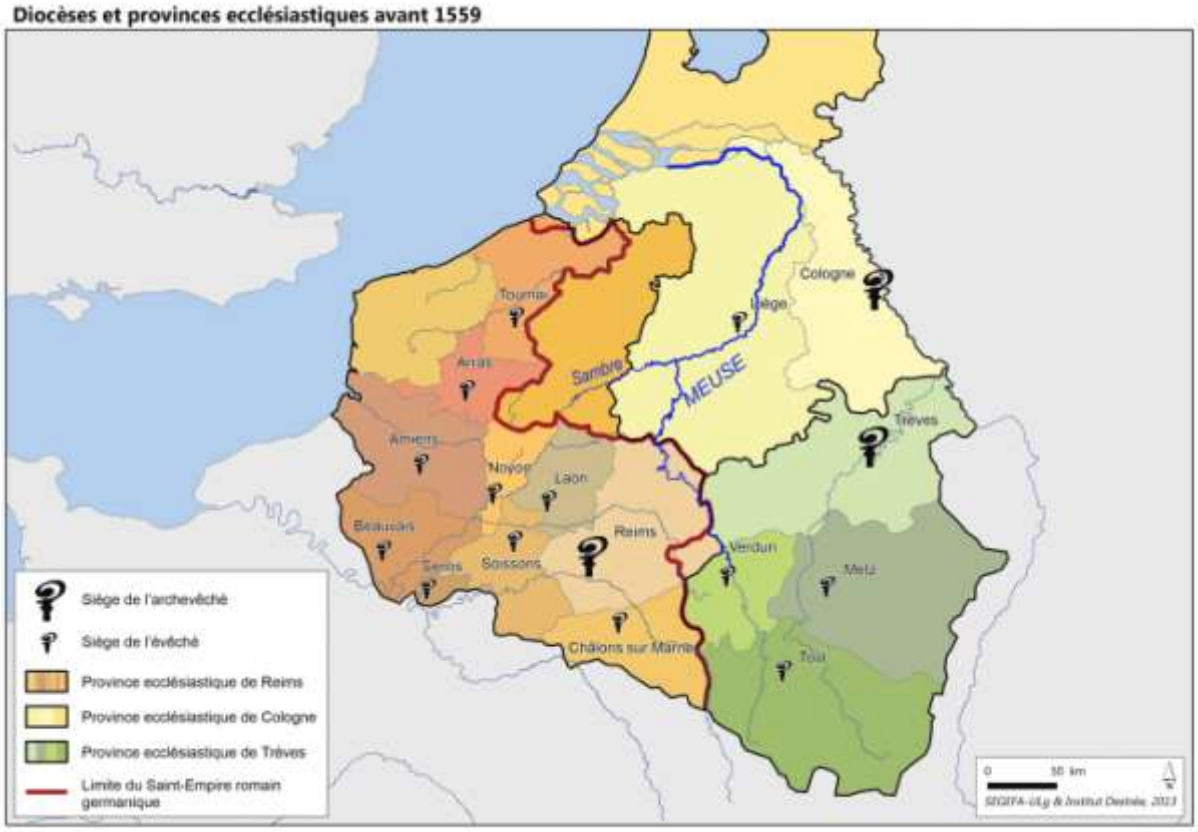
En 1982, en y parlant des châsses de Huy, puis en 1994, à la veille de mon doctorat sur Stavelot-Malmedy, lors des colloques d'émaillerie organisés à Londres par Neil Stratford, j'ai pu mesurer toute la dimension, la puissance et le prestige de l'orfèvrerie mosane : la variété et la qualité des différentes communications étaient à la mesure des œuvres étudiées. En 2000, l'exposition au Trésor de la Cathédrale de Liège *Liège. Autour de l'an mil, la naissance d'une principauté (XIe-XIIe siècle)* était une première vulgarisation d'art et d'histoire. Si je donne ces deux exemples, fort personnels j'en conviens, c'est pour mieux poser les deux pôles entre lesquels je voudrais voir concrètement évoluer le projet dont nous allons parler : d'une part, une recherche savante, avec des échanges scientifiques et des publications, et, d'autre part, une vulgarisation de haut niveau. Va dans ce sens le précédent numéro des *Feuillets de la Cathédrale de Liège* pour l'exposition « Châsses. Du Moyen Âge à nos jours » à l'Archéoforum (2013), que j'ai eu le plaisir d'organiser avec mes amis Jean-Claude Ghislain, Georges Goosse et Julien Maquet.

« L'Œuvre de la Meuse » est une expression que j'ai inventée à l'instar de « L'Œuvre de Limoges », entreprise par la regrettée Marie-Madeleine Gauthier. J'entends par là l'émaillerie mosane, mais plus largement l'orfèvrerie mosane, principalement des XIIe et XIIIe siècles. Pareille nouvelle expression pratique demandera précisions et tous les contours de la recherche devront être délimités. Dans son introduction au corpus de Limoges, Danielle Gaborit-Chopin souligne la beauté des émaux mosans, « dont on loue l'iconographie savante, la palette harmonieuse et le style classicisant ».

L'orfèvrerie mosane toutefois se cherche encore. Orfèvrerie s'entendra au sens large des objets précieux relevant de l'art des orfèvres. D'expositions en colloques, de recherches spécialisées en bibliographies multiples, elle n'a jamais fait l'objet d'un inventaire systématique et organisé, un peu sur les traces de ce qui fut fait pour l'émaillerie rhéno-mosane en des lieux précis par Philippe Verdier, Jacqueline Lafontaine-Dosogne ou Neil Stratford. On a parfois l'impression, après la grande exposition internationale *Rhin-Meuse* (Cologne-Bruxelles, 1972), dont l'ombre plane toujours, que personne ne peut – « pouvoir » dans le sens « n'avoir pas la possibilité » ou même dans le sens « n'avoir pas la capacité » – faire mieux. L'étude de l'art mosan s'est d'ailleurs fortement constituée directement ou non sur base d'expositions.

Et pourtant, depuis 1972, l'étude a bien évolué et l'art mosan se distingue dans toutes ses branches progressivement, mais sûrement, des autres arts : son originalité est internationalement reconnue. L'émaillerie, comme à Limoges, est de plus en plus connue. Déjà après l'exposition de Paris en 1952, Hubert Landais essayait le regroupement de quelques émaux, Joseph de Borchgrave recherchait les caractères de l'art mosan. La technologie est aussi venue à la rescousse quand tout semblait dit ou écrit pour certaines œuvres. Plus largement, l'orfèvrerie mosane nous semble un bon angle d'attaque et la tâche est déjà gigantesque sur une période choisie de deux siècles. L'orfèvrerie mosane, « art mosan par excellence » pour citer Félix Rousseau, que j'aime bien, a son âge d'or au XIIe siècle. Sophie Balace en a donné en 2009 une historiographie critique, très complète et commode sur internet. L'érudition allemande et anglo-saxonne s'est accomplie dans des recherches pointues, fort documentées et très utiles sur des œuvres conservées outre-Rhin, outre-Manche ou outre-Atlantique.

Pour revenir à la Wallonie, la restauration à l'Institut Royal du Patrimoine artistique à Bruxelles de la châsse de saint Hadelin de Visé livra aux chercheurs l'un des plus anciens cercueils orfévrés mosans, avant de continuer avec les châsses de Huy. Robert Didier présenta une vision nouvelle d'œuvres majeures du XIIIe siècle, et notamment un inventaire du trésor d'Oignies avec Jacques Toussaint. L'exposition *Treasures of heaven* (2011) a réuni les deux rives de l'Atlantique. Ainsi, en un demi-siècle, il serait faux d'écrire que rien ne s'est passé : parmi d'autres initiatives, d'un point de vue concret, des châsses ont été restaurées, des pièces ont été démontées et analysées, des remarques techniques ont complété l'approche historique, mais il nous semble que le musée imaginaire de l'orfèvrerie mosane est encore à constituer.



En 1993, Neil Stratford utilise l'expression *Northern Romanesque Enamel* – émaux septentrionaux – et, récemment, Christine Descatoire et Marc Gil ont parlé d'une renaissance de l'art *entre Flandre et Champagne 1150-1250* (Paris et Saint-Omer, 2013). Cette problématique de l'aire de création artistique est ancienne : Meuse, Nord, Septentrion… et si l'on regarde plus à l'Est : Rhin-Meuse… Décidément le morcellement des territoires au Moyen Âge est difficile à assimiler par l'histoire de l'art… les « principautés lotharingiennes » chères à Léopold Genicot : « Lotharingie » : le mot est lâché et critiqué par Michel Parisse ou Alain Dierkens, mais il n'arrange pas le problème car sa frontière, même plus large, s'arrête à l'Escaut.

À l'instar de Marie-Madeleine Gauthier qui a lancé le corpus des émaux méridionaux, oserions-nous lancer un corpus de l'orfèvrerie septentrionale ? L'ambition est grande.

Pour revenir à l'art mosan, d'un point de vue ecclésiastique, l'appartenance du diocèse de Tongres-Maastricht-Liège à l'archevêché de Cologne ne facilite pas les choses. L'expression « pays mosan », qui veut correspondre à l'ancien diocèse de Liège, ne résout pas l'affaire. Rechercher les caractères qui rassemblent les œuvres sur un territoire baigné par la Meuse, et surtout les détailler, n'est pas chose aisée.

Il est vrai que la maîtrise de la bibliographie, et surtout son assimilation, est prompte à en dégoûter plus d'un à notre époque ; la tendance s'accentue avec l'oubli des pionniers que furent les Schaepkens, Weale, de Linas, Helbig, Laurent, de Borchgrave, Squilbeck, von Falke, Legner, Usener, Von Euw, Swarzenski, Timmers ou Lasko …. pour ne citer qu'eux. Seule une banque de données informatique est capable de gérer ce problème et ces oublis.
On prête vite parfois à certains ce que des prédécesseurs ont déjà écrit et l'inédit, ou plus exactement la nouveauté, est difficile à distinguer pour un non-spécialiste. Le credo de l'orfèvrerie mosane combine aussi de nombreuses approches différentes. L'optique retenue peut être : l'inspiration qu'elle soit théologique, hagiographique ou autre, les influences extérieures ou emprunts aux autres arts – byzantin –, la prolongation de traditions carolingienne et ottonienne, terreau fertile, l'iconographie, l'épigraphie, la forme des œuvres d'art et leur typologie, les techniques mises en œuvre…
Bien sûr, l'étude technique spécialisée des œuvres met en évidence la notion d'atelier(s) d'orfèvrerie : elle établit les échanges et interactions entre ceux-ci. L'élaboration du « chef-d'œuvre » implique ainsi l'organisation autour de lui de tous les corps de métier. Diverses tâches seront parfois assumées par le même artisan, qui se fera au besoin fondeur, batteur, imagier-modeleur, doreur, graveur, orfèvre. On a aussi la chance d'avoir conservé un traité célèbre *De diversis artibus*, manuel pratique pour artistes ; son auteur, le moine *Théophile*, alias Roger de Helmarshausen, aurait séjourné à Stavelot, unie par confraternité à l'abbaye bénédictine de Hesse, où il travailla vers 1107. Parfois aussi les différents exécutants pourront varier dans leur style. Toutefois, qui dit atelier dit aussi chef d'atelier. D'un orfèvre ou d'un atelier à l'autre, les matrices d'estampage, comme les moules, les poinçons ou les recettes, sont empruntées et l'on retrouve des décors semblables sur des œuvres différentes. Ainsi peuvent voyager les motifs, souvent naturalistes (acanthes, palmettes et dérivés). Pour s'aider dans leur tâche, les orfèvres ont pu aussi se servir de « cahiers de modèles ». La question de la pratique de l'atelier implique des innovations plastiques et/ou des transferts artistiques qu'il faut analyser avec soin : fusion de styles, œuvres de synthèse, fonds commun d'un vocabulaire ornemental… sans oublier la polyvalence des artistes déjà évoquée − dans le cas

présent, les arts figurés en peinture, vitrail et émaillerie, sceaux et monnaies − et leur mobilité : contacts étroits, circulation de modèles, des hommes. Reste la question d'artistes de générations différentes. La chance d'avoir en pays mosan des noms d'orfèvres a fait écrire que certains d'entre eux seraient devenus des fourre-tout, avec des œuvres dissemblables d'un point de vue stylistique. Les raisonnements sont purement subjectifs et varient souvent d'un auteur à un autre. Cette subjectivité va créer des groupes stylistiques, déclinés en termes d'ateliers ou plus largement d'écoles artistiques. Atelier n'est pas école, mais atelier peut aussi signifier différents intervenants, c'est dire si c'est compliqué. De plus, a-t-on affaire à un atelier monastique ou à un atelier laïc ou urbain ? Enfin, le vocable d'*art rhéno-mosan* arrange bien : des rapprochements sont sans cesse opérés mais sans attribution précise. La question toujours pendante est également de savoir si l'art mosan a influencé des ateliers périphériques, où l'on trouve des pièces de même qualité, ou si un maître mosan a travaillé à l'étranger : voici maintenant la notion de l'atelier itinérant. Une dernière chose, du côté de la recherche scientifique, est l'interdisciplinarité indispensable à mettre en pratique pour parvenir au bout des dossiers, et toujours souvent difficile humainement parlant.

Le soutien de l'Institut du Patrimoine Wallon, immédiatement et généreusement accordé par son Administrateur général Freddy Joris, permet de lancer un projet qui, s'il paraît déjà ambitieux, pourrait l'être bien davantage encore selon l'accueil qui lui sera réservé. L'expérience est ainsi stimulée pour la constitution d'un corpus international d'orfèvrerie septentrionale, pour répertorier toutes les œuvres, les photographier et les étudier. L'éphémère doit faire progressivement place au pérenne, et les expositions qui relèvent trop souvent du premier doivent servir à construire le second. Ce répertoire de l'orfèvrerie septentrionale pourrait ainsi trouver sa place, d'abord sur la toile et lors de rencontres spécialisées régulières, ensuite par publications, dont la première paraît ici. La réunion internationale à l'Archéoforum et au Trésor de la Cathédrale de Liège les 13-15 novembre 2014 d'*Europae Thesauri*, Association européenne de trésors et de musées d'églises, est l'occasion rêvée pour inaugurer ce projet. Journées d'études, publications et internet sont ainsi les trois clés de la réussite de l'entreprise. Reste à concrètement identifier les tâches, lancer des sujets de recherche, unir et recruter les spécialistes et toutes les bonnes volontés, avec l'enthousiasme essentiel.

Philippe GEORGE

Les seuls émaux historiquement attribuables à Godefroid de Huy sur les pignons des châsses de Mengold (ci-dessus) et de Domitien (ci-dessous) au Trésor de Huy

Sur la conservation des émaux mosans de Huy (Arbre de Vie) et de Stavelot (Soleil et lune), on verra avec intérêt G. DEWANKEL, dans *Bulletin de l'IRPA*, n° 30, 2003, Bruxelles, 2004, p. 305-312.

SEVEN
TI CVSERS
ALEXAN
D ERPP
THEO
DOLVS

I. CHEF-RELIQUAIRE DU PAPE SAINT ALEXANDRE

Atelier mosan, vers 1140 - 1145

Tête : argent repoussé, ciselé et partiellement doré - Base : âme de chêne, plaques d'émail champlevé sur laiton doré, lames décoratives et plaques de laiton estampé, amati, ciselé, ajouré et doré, perles d'argent, cabochons (cristal de roche, opale, agate brune, cornaline, citrine, verre), fragments d'étoffe (lin écru et laine verte)

Pieds : laiton coulé à la cire perdue et doré (les deux pieds arrières sont des restitutions récentes par Louis-Pierre Baert, Musées royaux d'Art & d'Histoire)

H. 44,5 x L. 28,5 X l. 23,5 cm

Pour l'abbaye de Stavelot, sur commande de l'abbé Wibald (+ 1158)

Musées royaux d'Art et d'Histoire (MRAH), inv. 1031

Acquis de la fabrique d'église de Xhendelesse, en octobre 1861

Au début de l'automne 1861, après des mois de tractations, le chef reliquaire du pape saint Alexandre pouvait enfin être inscrit, sous le n° 1031, dans le registre d'inventaire du Musée royal d'Armures, d'Antiquités et d'Ethnologie de Bruxelles. L'affaire n'avait pas été facile. Le conseil de fabrique de l'église Saint-Alexandre de Xhendelesse, conseillé par quelques membres de la Commission royale des Monuments, en exigeait 8000 francs, une somme colossale pour l'époque[2]. Suite à d'interminables marchandages, l'État belge parviendrait finalement à s'en porter acquéreur pour la somme de 6000 francs, soit 3000 francs en liquide majorés de quelques tableaux de maîtres destinés à orner l'église paroissiale, reconstruite depuis peu par l'architecte Charles Delsaux[3]. Les acquéreurs ignoraient alors tout de l'origine du reliquaire, qu'ils dataient du XIIIe siècle[4]. On connaissait bien l'existence d'un reliquaire stavelotain de saint Alexandre, commandité par l'abbé Wibald, mais personne n'avait encore fait le rapprochement avec l'énigmatique tête d'argent de Xhendelesse.

---

[2] Archives des MRAH, Minute n° 30, *Commission d'achat du Musée royal d'armures, d'antiquités et d'ethnologie de Bruxelles*, séance du 22 juillet 1861. Présidence M. le colonel Donny. Présents MM. Donny, Chalon, Balat et Meyers. *Procès-verbal*.

[3] Érigée en 1853, l'église, toute neuve, était encore vierge de toute décoration, ce qui justifie cet arrangement surprenant entre le Conseil de fabrique et l'État belge.

[4] « Le Musée est devenu possesseur d'un admirable reliquaire du XIIIe siècle provenant d'une église de la province de Liège : une tête grandeur naturelle, ciselée au marteau et en argent forme la partie supérieure de cette œuvre précieuse ; le socle est orné de douze émaux byzantins, d'une exécution admirable.»(Moniteur Belge, 14 décembre 1861) ; 6 ans plus tard, dans son catalogue des musées royaux, Joseph Rousseau semble toujours tout ignorer de l'origine stavelotaine du reliquaire, qu'il persiste à dater du XIIIe siècle ; Th. JUSTE, 1867, p. 263, E22 ; le chanoine Reusens en fait de même dans les deux premières éditions de ses Éléments d'archéologie chrétienne en 1871 et 1885.

En réalité, lorsque le chef-reliquaire prit le chemin de la capitale, il ne contenait plus aucune relique. Ces dernières en avaient été retirées, pour une raison inconnue, dès 1824[5]. Aussi les spécialistes ne pouvaient-ils s'appuyer sur aucun élément matériel concret, qu'il s'agisse des reliques elles-mêmes ou de documents manuscrits les authentifiant, qui aurait pu les aiguiller sur la bonne voie[6]. C'est à l'éminent Jules Helbig, en 1889, que revient le mérite d'avoir établi de manière formelle cette identification[7]. Il avait été judicieusement inspiré par une évocation timide du reliquaire bruxellois, quelques années plus tôt, dans la publication des listes de reliques contenues dans le cartulaire de Stavelot, par l'historien allemand Ernst Aus'm Weerth[8].

Le parcours du chef-reliquaire n'est, en réalité, pas bien difficile à reconstituer : le 21 juillet 1794, le dernier abbé, Célestin Thys, prend définitivement la fuite, accompagné d'un long convoi contenant les archives et les biens les plus précieux de l'abbaye. Quelques moines décident alors de rester sur place, prenant soin de conserver un ensemble de reliquaires et d'ornements vénérables, jugés sans doute inaptes à d'éventuelles transactions commerciales susceptibles d'assurer la survie des moines en exil. Suite à la fermeture définitive de l'abbaye, certaines pièces seront cachées sur place tandis que d'autres accompagneront les moines dans leurs retraites respectives. Dom Jean Nicolas Closset, recueilli par son propre frère, bourgmestre du village de Xhendelesse, conservera le chef-reliquaire pendant quelques années. Devenu vicaire, après avoir adhéré au Concordat de 1802, il le déposera à l'église du village, contre la promesse de le restituer à l'abbaye si cette dernière venait à être refondée, ce qui ne devait jamais arriver[9].

[5] Cette désolidarisation du contenant et du contenu s'étant produite près de 40 ans avant la vente du chef-reliquaire, l'argument de la vente ne peut ici être mis en avant. Le chef-reliquaire était peut-être tout simplement peu conforme au goût néoclassique qui prédominait alors… En 1824, le souffle néogothique, à l'origine d'un prodigieux regain d'intérêt pour les trésors médiévaux, n'avait pas encore touché nos régions…
[6] A. LEMEUNIER, Stavelot, 2009, p. 32.
[7] J. HELBIG, 1889, p. 47.
[8] E. Aus'm WEERTH, 1868, p. 138.
[9] S. BALACE, 2009, p. 56.

Identifié de manière formelle grâce au texte transcrit dans le cartulaire, le chef-reliquaire sortait brusquement de l'anonymat pour devenir une des œuvres les plus emblématiques de l'art mosan. L'acte de translation affirmait en effet qu'un fragment du crâne du pape et martyr saint Alexandre, ainsi que des parcelles de ses vêtements tachés de sang, accompagnés de diverses reliques, dont par exemple des poils de la barbe de saint Pierre ou encore des fragments de la table de la dernière Cène, avaient été déposés, le 19 des calendes de mai de l'année 1145, dans un chef d'argent spécialement conçu à cet effet[10]. Loin d'être anodin, ce texte, ne se contentait pas d'établir un lien direct entre le chef-reliquaire et le grand abbé Wibald ; il permettait également de situer avec une relative précision la période de sa confection, fournissant du même coup un jalon de première importance au sein de la chronologie, souvent purement hypothétique, de l'orfèvrerie mosane.

[10] *Titulus capitis beati Alexandri. Anno dominice incarnationis MCXLV, XIX kal. Maii feria sexta in qua tunc ocurrit Parasceve, translate sunt a domno Wibaldo venerabili Stabulensi abbate, reliquie beati Alexandri martiris atque pontificis qui quintus a beato Petro romanam rexit ecclesiam, scilicet cella illa teste capitis cum aliqua parte vestimenti sanguine ejus intincta, de loco in quo antiquitus a venerabilibus abbatibus recondite fuerant, et in capite argenteo quod ipse dompnus abbas Wibaldus ad easdem reliquias reponendas fabricari jusserat, vaenerabiliter sunt relocate et recondite. Reposite sunt etiam cum eisdem reliquiis et alie reliquie que simul cum hiis invente sunt, que omnes in hoc scripto continentur. Scilicet de lapide in quo stetit Dominus quando baptizatus est ; de barba sancti Petri ; de corpore s. Agapiti martiris ; de corpore sancti Crispini martiris ; de mensa Domini ; de spongia Domini ; de lapide super quem Dominus stetit quando celos ascendit ; de corporibus sanctorum Maurorum vel sanctorum Thebeorum et sanctarum virginum XI milium, et de sepulcris primorum sanctorum.* Titre de translation des reliques de saint Alexandre. Copie du XIIIe siècle dans AEL, St. Malm. , I, 316, fol. 81 ; Cartulaire B. 52 (21), édité par Ph. GEORGE, 1989, p. 90.

Tout en conférant aux émaux de la base le statut de « plus anciens émaux mosans conservés »[11], le texte de l'acte de translation ouvrait également la voie à une hypothèse dans laquelle de nombreux historiens de l'art allaient s'engouffrer tête la première. Les archives de l'abbaye contenaient un extrait de correspondance échangé entre l'abbé Wibald et un énigmatique orfèvre G.. Il était bien entendu tentant d'y reconnaître Godefroid de Huy, un orfèvre mosan contemporain de Wibald, auteur, entre autres, des châsses des saints Domitien et Mengold conservées à la Collégiale de Huy[12]. De là à attribuer le chef-reliquaire à ce même orfèvre, il n'y avait qu'un pas que certains s'empresseraient de franchir[13].

---

[11] La question de l'origine de l'émaillerie champlevée, en terre mosane, bien qu'elle ait suscité la curiosité des érudits depuis le XIXe siècle, reste entièrement irrésolue. Les hypothèses les plus variées s'accumulent sans qu'aucun élément probant ne permette d'en démontrer la véracité. Le fait que les émaux du chef-reliquaire soient les plus anciens témoins datés ne signifie pas pour autant, bien entendu, qu'aucune œuvre émaillée plus ancienne n'ait pu exister. La maîtrise technique dont a fait preuve leur créateur suffit incontestablement à démontrer qu'il ne peut en aucun cas s'agir d'une œuvre pionnière ; visiblement, à l'époque de la création du reliquaire stavelotain, la technique était déjà parfaitement maîtrisée… ; La bibliographie sur le sujet est abondante. Pour l'essentiel, le lecteur pourra se référer à N. STRATFORD, *Catalogue of Medieval Enamels in the British Museum*, vol. II, *Northern Romanesque Enamel*, Londres, 1993, p. 11-45; S. BALACE, *Les émaux mosans*, dans *Liège autour de l'an mil, la naissance d'une principauté (X^e^-XIIe siècle)*, Liège, 2000, p. 161-164 ; S. BALACE, *Historiographie de l'art mosan*, ULg. 2008-2009, thèse de doctorat non publiée, consultable sur le site *Bictel* de l'ULg, p. 130-144 et plus récemment Ph. GEORGE, « *Sur la terre comme au ciel* ». *L'évêque de Liège, l'abbé de Stavelot-Malmedy, le droit, la justice et l'art mosan vers 1170*, dans *Cahiers de civilisation médiévale*, 2013, p. 234-237.

[12] Liège, Archives de l'État, *Fonds de Stavelot*, ms. 341, fol. 30 v° ; la traduction de cet échange épistolaire peut, entre autres, être lue dans le catalogue de l'exposition *Wibald*, abbé de Stavelot-Malmédy et de Corvey, *1130-1158*, Stavelot, 1982, p.48.

[13] Otto von Falke serait le premier à proposer cette tentante attribution ; O. VON FALKE, 1902, p. 61.

Il convient toutefois de rappeler à cet égard que, bien que cette hypothèse soit fortement séduisante, rien ne permette d'identifier de manière formelle le G. de la correspondance de Wibald à l'orfèvre Godefroid. Et quand bien même G. et Godefroid ne formeraient qu'une seule et même personne, cet échange épistolaire date de l'année 1148 et ne se rapporte, dès lors, aucunement au chef-reliquaire, consacré trois ans plus tôt[14].

En réalité, attribuer le chef-reliquaire au principal nom d'orfèvre mosan connu pour le XIIe siècle permettait surtout de l'ancrer avec fermeté au sein de la production artistique locale. Il s'agissait d'une démarche rassurante car, au premier regard, cette énigmatique tête d'argent, maladroitement fixée sur un socle en forme d'autel portatif, lourdement paré d'émaux et de pierreries, avait de quoi dérouter l'œil le plus averti. De prime abord, en effet, l'œuvre surprend, que ce soit par sa typologie générale, par l'apparente disparité de son style, par son iconographie, ou tout simplement par l'aspect non-conventionnel de certains choix techniques, trahissant une réalisation laborieuse et tâtonnante. Il faut dire qu'il s'agit pratiquement d'une œuvre pionnière. Bien que ses modèles et ses sources d'inspiration soient multiples, on ne lui connaît pas d'antécédent direct. À l'époque de Wibald, la typologie du chef ou du buste-reliquaire existait depuis longtemps, principalement dans le sud de la France, mais il ne s'agissait guère d'une forme courante. Le plus ancien exemple attesté à ce jour est une œuvre

[14] Pour une analyse historiographique détaillée de la problématique liée à Godefroid de Huy, avec bibliographie voir sur le site *Bictel* de l'ULg. ; S. BALACE, *Historiographie de l'art mosan*, p. 230-297

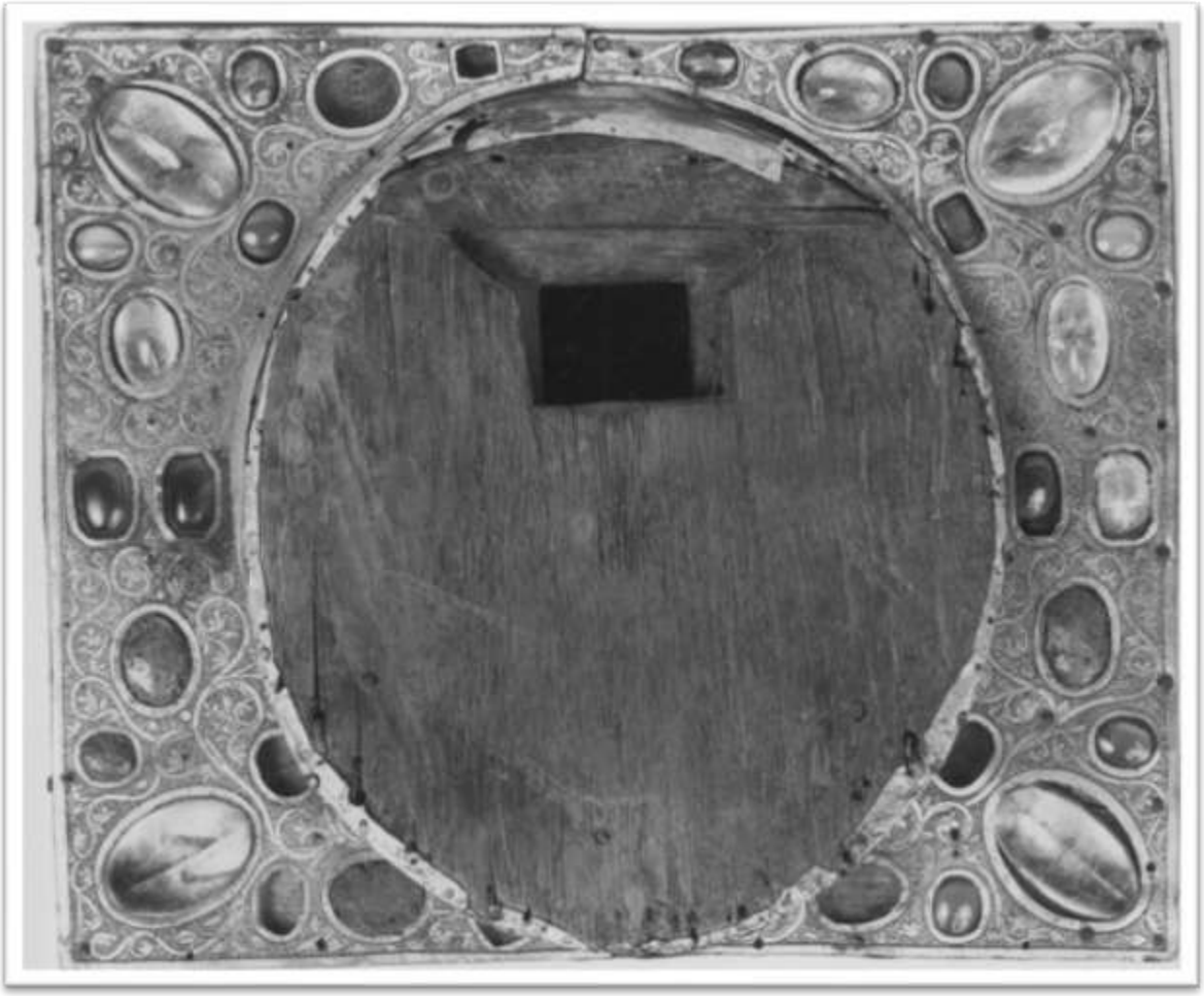
aujourd'hui disparue : le chef orfévré de saint Maurice, offert à la cathédrale de Vienne (France, Département de l'Isère) par Boson, roi de Bourgogne, à la fin du IXe siècle[15]. On constatera en revanche que les chefs-reliquaires pré-gothiques conservés dans le nord de l'Europe sont tous plus récents que le reliquaire stavelotain[16]. L'orfèvre qui réalisa le reliquaire d'Alexandre fut donc contraint de faire œuvre de créateur. Il ne faut cependant pas se leurrer. Les instructions émanant d'une personnalité de l'envergure de Wibald devaient être suffisamment claires et précises, ne fut-ce qu'en ce qui concerne le programme iconographique et l'aspect formel de l'œuvre, pour ne laisser à l'artiste qu'un champ d'expression relativement restreint. Il n'en allait en revanche pas de même en ce qui concerne son élaboration purement technique. Or, c'est précisément sous cet aspect que s'exprime le plus son originalité ; on ne l'a sans doute jamais assez souligné. Alors que la base en forme d'autel portatif forme une sorte de répertoire des techniques décoratives couramment utilisées par les orfèvres de l'âge d'or mosan, et trouve d'ailleurs de nombreux échos au sein du corpus des œuvres conservées, la tête d'argent, en revanche, entièrement mise en forme par martelage, constitue pour cette époque un cas unique. La technique du repoussé était bien connue des orfèvres mosans, qui l'utilisaient couramment pour la décoration des reliquaires et des plats de reliure orfévrés, mais ils se bornaient en général au façonnage de reliefs, plus ou moins prononcés. La mise en forme d'une œuvre parfaitement tridimensionnelle à partir d'une simple feuille d'argent constitue une véritable prouesse technique. L'entreprise ne se déroula d'ailleurs pas sans mal ; les nombreux rapiéçages révélés lors de l'examen technologique, notamment au niveau du nez, des lèvres et du cou, montrent que l'orfèvre fut confronté à d'importantes difficultés[17]. La plupart des chefs et des bustes reliquaires médiévaux sont mis en forme soit par la fonte d'un alliage de cuivre, soit par l'application de feuilles d'argent sur une âme de bois. On peut dès lors se demander ce qui a pu, à Stavelot, motiver le choix d'une technique aussi inusitée, risquée, et somme toute inadaptée, que le martelage. D'autant plus que, les reliques étant conservées dans le coffrage de bois, il n'était a priori pas nécessaire que la tête soit creuse…

---

[15] E. KOVÀCS, *Le chef de saint Maurice à la Cathédrale de Vienne*, dans *Cahiers de Civilisation médiévale*, 1964, p. 19-26 ; F. DEMOTZ, *Saint Maurice et les rois de Bourgogne, du lieu identitaire à la sainteté symbolique*, dans les actes du colloque *Autour de saint Maurice*, M.-C. ISAÏA (éd.), Besançon-St.-Maurice, 2011, p. 147-160.

[16] Chef-reliquaire de saint Candide, Agaune (après 1150), chef-reliquaire de Cappenberg (vers 1156), chef-reliquaire de Reims (vers 1175-1190), chef-reliquaire de saint Eustache (vers 1200-1210) ; voir à ce sujet C. HAHN, *Strange Beauty. Issues in the Making and Meaning of Reliquaries, 400-circa 1204*, The Pennsylvania State University Press, 2012, p. 117-133; catalogue de l'exposition *Le trésor de l'abbaye de Saint-Maurice d'Agaune*, É. ANTOINE-KÖNIG (sous la dir.), Musée du Louvre 24 mars-26 mai 2014, Paris, 2014.

[17] Le démontage du chef-reliquaire, en 1988, a permis à Sylvie Boas de dresser un bilan technique relativement détaillé. Il est regrettable que cette étude, conservée aux MRAH et consultable sur demande, n'ait jamais été publiée.



Tout, en réalité, tant dans le façonnage de la tête que dans sa fixation à la base, trahit un travail expérimental et empirique. Un examen attentif des différents éléments de liaison placés entre le chef d'argent et son socle montre qu'il fut rapidement nécessaire, peut-être même en cours d'exécution, de modifier le projet initial. Il est impossible de fournir une chronologie précise des interventions, mais plusieurs étapes successives, probablement situées entre 1145 et le début du XIIIe siècle, peuvent être aisément mises en évidence. Au départ, la tête d'argent s'arrêtait à la base du cou. Peut-être était-il d'ailleurs originellement prévu que la transition s'opère à ce niveau-là, plus conforme à la réalité anatomique. Le métal était cependant tellement fragilisé à cet endroit qu'il fallut modifier fondamentalement le dispositif en soudant en renfort un bandeau complémentaire, découpé dans une feuille d'argent un peu plus épaisse. Il est probable que, une fois surhaussé, le cou ait alors été emboîté sur un cône tronqué de bois, fixé au coffrage de la base, le collier émaillé opérant visuellement la jonction entre les deux parties orfévrées. Se produisit-il alors un accident ? La tête se détachât-elle de sa base ? Le débosselage opéré maladroitement sur le crâne et sur une aile du nez évoque une chute[18].

---

[18] On a souvent évoqué les similitudes formelles existant entre le chef-reliquaire de Stavelot et le reliquaire de la sandale de saint André, à Trèves (SQUILBECK, 1984, p. 9, LEMEUNIER, 2009, p. 33) ; La tête aurait-elle été

Toujours est-il que le système de fixation de la tête au socle fut à nouveau modifié, l'ensemble se trouvant, sur la face postérieure, surélevé par un quartier de bois de section oblique. Le système de fixation du collier de serrage fut adapté bon gré mal gré, par l'adjonction, sur l'avant, d'un petit disque émaillé, et sur l'arrière, d'un énorme fermoir protubérant. Ce nouveau système de fixation, qui, il faut l'avouer, relève davantage du bricolage effectué dans l'urgence que de l'œuvre planifiée dans la sérénité, semble en réalité tellement inadéquat que Jean Squilbeck a, par le passé, suggéré que la tête d'argent, d'allure antiquisante, puisse être un élément de remploi fixé maladroitement sur un autel portatif préexistant[19]. Il la jugeait d'ailleurs fort peu mosane en apparence. En réalité, si de prime abord la tête semble se distinguer de la production locale, c'est pour des raisons tellement évidentes que personne n'a jusqu'à présent songé à les évoquer. Tout d'abord, le simple fait qu'il s'agisse de la seule orfèvrerie mosane parfaitement tridimensionnelle réalisée au repoussé suffit à expliquer sa singularité flagrante par rapport à l'ensemble du patrimoine orfévré mosan, limité, comme nous venons de le souligner, à la pratique d'une figuration en relief plus ou moins prononcée. Ensuite, la plupart des œuvres réalisées au repoussé sont d'un format nettement inférieur à celui de la tête d'argent, ce qui implique par conséquent un rendu du détail fort différent.

Triptyque de la Sainte-Croix et détail de l'arcosolium

Le reliquaire ayant été consacré en 1145, il semble vraisemblable de situer sa réalisation dans le courant des années 1140, soit plusieurs années avant la datation supposée des principales orfèvreries mosanes conservées ; un facteur qui, en soi, est également susceptible d'induire des variations stylistiques notoires.

---

conçue, au départ, pour être facilement amovible ? Sans doute pas par un système de glissière, comme à Trèves, car la base de bois n'en conserve aucune trace, mais peut-être par un couvercle donnant accès aux reliques ?

[19] J. SQUILBECK, 1984, p. 13 et 18.

En réalité, lorsque l'on considère attentivement les détails du visage et des cheveux de saint Alexandre, on se rend compte que la tête d'argent pourrait très vraisemblablement s'inscrire au sein d'une évolution stylistique amorcée avec les pignons de la châsse de saint Hadelin, au milieu du XIe siècle (1046 ?)[20], et finalisée par les œuvres des années 1160-1175 - on songera par exemple ici au groupe de prélats figurés dans l'*arcosolium* du triptyque de la Sainte-Croix (*cf. supra, Liège, Grand Curtius*).

Les variations stylistiques apparentes existant entre le chef d'Alexandre et sa base orfévrée peuvent également tout à fait se justifier par les caractéristiques inhérentes aux différentes techniques figuratives mises en œuvre sur le reliquaire, l'une aboutissant à un rendu tridimensionnel et bicolore (argent et or) et l'autre à un rendu bidimensionnel et polychrome. Par ailleurs, si l'hypothèse de la tête de remploi semble aujourd'hui caduque, l'utilisation d'un modèle antique, dont les caractéristiques stylistiques auraient été reportées sur l'œuvre médiévale, ne peut être formellement exclue. Enfin, il semble raisonnable d'envisager la collaboration simultanée de plusieurs orfèvres. Les différences qualitatives évidentes existant entre les deux plaques gravées constituant le revêtement du plat supérieur du coffrage semblent en tout cas le démontrer avec éloquence. La plaque de gauche affiche une ornementation souple et déliée tandis que celle de droite, plus poussive et hésitante, pourrait avoir été réalisée par une autre main.

Le programme iconographique du reliquaire reflète parfaitement les aspirations religieuses et les idéaux de leur éminent commanditaire. Sous une complexité plus apparente que réelle, il matérialise un système de pensée profondément abouti et médité. Rien n'est laissé au hasard. Chaque élément, hautement signifiant, s'intègre dans un système théologique dont la portée dépasse de loin les limites matérielles de l'œuvre. Les degrés de lecture se succèdent et se superposent pour former un tout particulièrement exhaustif et cohérent.

[20] Karl Hermann Usener avait, dès 1934, déjà signalé cette similitude ; K. H. USENER, 1934, p. 58. R. DIDIER et A. LEMEUNIER, *La châsse de saint Hadelin de Celles-Visé*, dans *Trésors d'art religieux au pays de Visé et saint Hadelin [cat. d'exposition]*, éd. M.-G. BOUTIER et P. BRUYÈRE, Visé, 1988, p. 181-183.

Le décor des parois latérales de la base est formé d'une alternance de plaques figuratives émaillées et de plaques décoratives ornées de cabochons colorés. Sur la face antérieure, au centre, le pape Alexandre Ier, cinquième successeur de saint Pierre[21], apparaît en buste, vêtu du pallium et portant la mitre bifide. Il est accompagné, sur la gauche, de l'évêque Évence, et sur la droite, du diacre Théodule.

Les trois autres parois sont ornées des personnifications en buste de 8 Vertus incarnant les dons du Saint-Esprit. Elles tiennent des bandes épigraphiques portant le début du texte des Béatitudes auxquelles elles sont traditionnellement assimilées dans les écrits théologiques, et convergent vers une neuvième figure féminine représentant la Sagesse ultime.

Cette dernière, couronnée, tient un disque inscrit d'un extrait du Livre de la Sagesse (3 -15) ; « *bonor(um) labor(um) glo(riosu)s e(st) fruct(us)* ». Il s'agit ici d'une forme abrégée du texte original, qui affirme en réalité ; « *bonorum enim laborum gloriosus est fructus et quæ non concidat radit sapientiæ* » (« Il est glorieux le fruit des bonnes œuvres, et ce qui s'enracine dans la sagesse ne périt pas »). La seconde partie de cette sentence devait cependant être bien connue des moines, de sorte qu'en réalité, il n'était pas nécessaire qu'elle soit citée dans son intégralité. Il suffisait sans doute d'en formuler les premiers mots pour que l'enseignement qui s'y trouve implicitement attaché leur apparaisse avec clarté. C'est dans les œuvres de saint Augustin que l'on rencontre, semble-t-il, pour la première fois, ce principe de fusion entre les dons du Saint Esprit et les Béatitudes. Toutefois, comme il y a sept Dons et huit Béatitudes, il fallut opérer une petite adaptation, de sorte que la Crainte de Dieu, la Piété, la Science, l'Intelligence, la Sagesse, la Force et le Conseil se voient, dans ce contexte, compléter par la Perfection. Au XIIe siècle, le concept avait fait école. On le retrouve, développé et abondamment glosé dans les écrits de nombreux auteurs. Parmi ceux-ci, il convient de citer Grégoire le Grand, qui y fait allusion dans son *Homélie sur les prophéties d'Ezéchiel*, ou encore le célèbre théologien liégeois Rupert de Deutz (alias Robert de Saint-Laurent) qui n'est autre que le propre maître de Wibald[22]. C'est d'ailleurs en parcourant les écrits de ce dernier que l'on parvient à justifier une petite bizarrerie du reliquaire. La Crainte de Dieu n'apparaît pas parmi les personnifications émaillées des Dons du Saint-Esprit : elle a en effet été remplacée par l'Humilité, une vertu toute monastique.

---

[21] Il s'agit en réalité d'une confusion remontant au VIIIe siècle. En réalité, saint Alexandre martyr et le pape Alexandre sont deux personnes distinctes ; *Acta Sanctorum Propylaeum Decembris*, Bruxelles, 1940, p. 169-170 ; J. SQUILBECK, 1943, p. 17.
[22] J. SQUILBECK, 1943, p. 17-27.

Comme l'a montré récemment Susanne Wittekind[23], l'explication de cette substitution se trouve sous la plume de Rupert en personne : *Hic enim nos ad hoc invitat et informat, ut simus ad ipsius imitationem, juxta quemdam supernæ dispensationis modum,* ***per timorem Dei humiles****, per pietatis studium mites, per scientiam discreti, per mentis fortitudinem liberi, per consilium cauti, per intellectum providi, per sapientiam maturi. […] Constat enim procul dubio, qui a timore ad sapientiam ascenditur* [24].

Ces références théologiques faisaient, à n'en pas douter, partie du patrimoine culturel de Wibald. On trouve d'ailleurs une allusion au Sermon de saint Augustin consacré à la Prédication sur la Montagne, dans son propre Sacramentaire (f. 110 v.- 111 r.). Aussi ne faut-il pas douter que le grand abbé se soit personnellement trouvé à l'origine de la conception intellectuelle du reliquaire, qui constitue d'une certaine manière sa profession de Foi, son testament théologique, pour la postérité, afin d'assurer l'édification des moines, et surtout en tant qu'œuvre mémorielle. L'analyse conceptuelle du reliquaire, contenant et contenu pris en compte, traduit particulièrement bien cet aspect de la problématique. Tout, en effet, semble indiquer que l'œuvre s'adresse à un public ecclésiastique, et plus précisément monastique. La base en forme d'autel portatif révèle aux moines comment, à l'exemple des saints figurés sur la face antérieure, il est possible d'accéder à la Vie Éternelle par la pratique assidue des vertus divines personnifiées sur les autres faces. La clef de lecture de ce programme symbolique se trouve énoncée sur le disque tenu par la Sagesse, au centre de la face postérieure. Les bonnes œuvres terrestres, qui écrasent de leur poids le péché symbolisé par les pieds en forme de dragon, mènent à la sainteté, évoquée par le chef d'argent de saint Alexandre. Il y a donc une progression visuelle de l'âme vers le sacré, de bas en haut, du Mal vers le Bien. Les trois saints personnages qui apparaissent en buste sur la face antérieure symbolisent en réalité la hiérarchie ecclésiastique : diacre, évêque et pape et fournissent de ce fait un exemple édifiant pour les moines stavelotains. Ils sont d'ailleurs, par souci de précision, clairement définis par leurs attributs respectifs : mitre bifide, pallium et crosse pour le pape, crosse et pallium pour l'évêque, évangéliaire pour le diacre. Il n'est par ailleurs pas anodin que leurs reliques soient précisément contenues dans le coffrage de bois, qui remplit ici une double fonction, matérielle et symbolique, la typologie même de ce contenant, évoquant un autel portatif, en allusion à l'Eucharistie. Il est tentant, dans cette perspective, d'interpréter comme une évocation du Christ le décor du plat supérieur, formé de rinceaux végétaux ornés de cabochons de cristal de roche. Ces derniers rappellent à la fois les dernières ramifications de l'Arbre de Jessé et de l'Arbre de Vie, dont fut tirée la Croix. En leur rappelant la mort du Christ sur la croix, pour le salut de l'humanité et le martyre des saints dont le reliquaire conserve les restes, le programme iconographique contribue à l'édification des fidèles en les menant sur la voie de la Sagesse et de la Vie Éternelle.

Dans cette optique, le coffrage du reliquaire symbolise à la fois le sépulcre du Christ, le tombeau des saints martyrs et la Jérusalem céleste dont les murailles sont faites de pierres précieuses. Le pape Alexandre, martyr, siège auprès du Christ, dans le Royaume des Cieux, non pas en égard à son rang, mais en honneur de sa vie et de sa mort exemplaires. C'est sans

---

[23] S. WITTEKIND, 2004, p. 178-187.

[24] Rupert de Deutz, *Commentarium in Johannem* , Lib. 2, J.-P. MIGNE (éd.), *Patrologiae cursus completus. Series latina*, Petit Montrouge, 1854; S. WITTEKIND, 2004, p. 179, n. 20.

doute pour cette raison que le chef d'argent le représente comme un simple prélat, un vicaire du Christ caractérisé par une simple tonsure. À travers cette représentation empreinte d'humilité, saint Alexandre incarnait sans doute encore davantage un modèle, une source d'inspiration pour les moines[25].

C'est précisément cet aspect presque monacal du chef d'argent qui a conduit, par le passé, Jean Squilbeck à se demander s'il ne s'agissait pas, à l'origine, d'un portrait du fondateur de l'abbaye, saint Remacle, dont les restes étaient présentés aux fidèles dans une châsse orfévrée, au cœur d'un retable historié placé derrière l'autel principal de l'église abbatiale[26]. Le contexte liturgique ayant présidé à la réalisation du chef-reliquaire semble prouver le contraire. Les motivations profondes qui se trouvent à l'origine de la création du chef-reliquaire doivent avoir été multiples. Il suffit toutefois de prendre en considération le fait que le martyre des saints Alexandre, Évence et Théodule ait été célébré le 3 mai, le même jour que la fête commémorant l'invention de la sainte Croix par sainte Hélène, pour se rendre compte que l'on se trouve vraisemblablement en présence d'une réalisation dont la portée dépasse de loin les limites matérielles du reliquaire. Sa mise en œuvre semble en effet s'intégrer dans un vaste programme liturgique impliquant, à différents degrés, plusieurs orfèvreries commanditées par Wibald. En se basant sur les célébrations du 3 mai, il semble évident, de prime abord, d'associer le chef-reliquaire, orné des bustes des trois saints martyrs, au triptyque reliquaire de la Sainte-Croix (New-York, *Pierpont Morgan Library*), dont les médaillons émaillés des volets relatent précisément le contexte de l'Invention de la Croix par sainte Hélène. Il n'est pas inutile à cet égard de souligner que les deux reliquaires se font parfaitement écho puisque le triptyque rappelle directement le sacrifice du Christ sur la Croix, tandis que le chef reliquaire porte quant à lui l'emphase sur le martyre de trois membres du clergé (pape, évêque et diacre) qui, à l'image du Christ, ont payé de leur vie leur adhésion à la Foi chrétienne.

Un second degré de lecture pousse encore plus loin la complémentarité des deux œuvres, le chef reliquaire évoquant la mission papale et le triptyque faisant allusion au pouvoir impérial en tant que reflet terrestre du Règne Céleste. En d'autres termes, les deux œuvres combinées associent la représentation des deux ordres de pouvoir terrestre, le religieux et le temporel. Leur confrontation matérielle vient éloquemment confirmer cette parité ; de toute évidence, elles émanent d'un même atelier, comme viennent éloquemment le démontrer l'analyse stylistique des émaux et la confrontation des éléments décoratifs (gemmes et perles d'argent sur fond amati, cupules estampées avec une matrice identique, …)[27]. Dans son étude des orfèvreries stavelotaines, Suzanne Wittekind a clairement démontré quel était le programme liturgique global de Wibald et comment les différentes œuvres associées à son abbatiat pouvaient être intégrées dans un projet raisonné. Dans cette optique, le chef-reliquaire n'était

---

[25] Les autres reliques contenues dans le reliquaire viennent d'ailleurs étrangement renforcer, par leur nature même, le programme symbolique évoqué ci-dessus. Au modèle apostolique représenté par saint Alexandre, il convient également de rattacher les poils de la barbe de saint Pierre. Le fragment de la table de la dernière Cène préfigure le sacrement de l'Eucharistie. Enfin, la notion de sacrifice, personnifiée par Alexandre, Évence et Théodule, est amplifiée par l'accumulation de reliques de saints martyrs : Agapit, Crespin, les 11000 Vierges et la légion thébaine…

[26] J. SQUILBECK, 1984, p. 11.

[27] J. BRODSKY, 1972, p. 19-33.

pas uniquement impliqué dans les célébrations du 3 mai, mais également dans les rituels liés au *triduum sacrum*, aux fêtes de Pentecôte et de Toussaint[28].

Le fait que le chef-reliquaire ait été consacré le 13 avril 1145, jour du Vendredi Saint a fait planer pendant longtemps une ombre de scepticisme sur le texte de l'acte de translation, transcrit, il est vrai assez tardivement, dans le cartulaire de l'abbaye. Certains historiens de l'art s'étonnaient en effet que Wibald eût choisi le vendredi saint pour le transfert officiel des reliques dans leur nouveau réceptacle. Jean Squilbeck, par exemple, estimait qu'il était hautement improbable que ce jour particulier, « aliturgique » (sic)[29] par définition, ait été précisément choisi pour l'organisation de célébrations en l'honneur d'un saint. Il rappelait par ailleurs que, depuis le IXe siècle, il était de coutume de dépouiller les autels de leurs ornements dès la fin du dernier office du jeudi saint. L'inauguration du chef-reliquaire, dans ce contexte, lui paraissait tout bonnement impossible, de sorte qu'il en venait à mettre en doute les affirmations du texte du cartulaire, qu'il imputait à la fusion accidentelle de deux sources différentes se rapportant à des évènements distincts[30]. Suzanne Wittekind, au contraire, justifie le choix du vendredi saint, par le rôle essentiel qu'elle estime pouvoir attribuer au chef-reliquaire dans la liturgie du *triduum sacrum*. Il existe en effet une analogie conceptuelle évidente entre les mises en scènes liturgiques habituellement pratiquées les jeudi et vendredi saints, c'est-à-dire l'évocation visuelle des funérailles du Christ par la mise au tombeau simulée de l'Hostie et de la Croix, et le fait de déposer les reliques de saint Alexandre dans le coffrage de son reliquaire. Dans ce contexte, l'évocation du martyre de saint Alexandre, un vendredi saint, en reproduisant la déposition de ses restes au tombeau, peut être interprétée comme un exemple flagrant d'*imitatio Christi*[31].

---

[28] S. WITTEKIND, 2004, p. 195-224.
[29] Il conviendrait peut-être à cet égard d'utiliser le terme « aneucharistique », car il existait une liturgie propre au *triduum sacrum*…
[30] J. SQUILBECK, 1984, p. 7-8.
[31] S. WITTEKIND, 2004, p. 199.

Un dernier élément, rappelé récemment par le regretté Albert Lemeunier, vient sans conteste étayer cette théorie : le vendredi 13 avril était également le jour anniversaire de l'investiture abbatiale de Wibald[32]. Le choix du vendredi saint 1145, pour la consécration du reliquaire d'Alexandre, permettait donc à ce dernier de faire un coup double puisque la célébration de cette date anniversaire dans son parcours personnel, par la consécration d'un reliquaire, lui permettait de rappeler à ses frères qu'il s'inscrivait lui aussi, comme saint Alexandre, dans la lignée du Christ, à qui il avait voué sa vie. Le fait que ce raisonnement repose sur un texte transcrit tardivement dans le cartulaire de l'abbaye tendait malgré tout à le fragiliser quelque peu.

La redécouverte fortuite, en 2005, des reliques autrefois contenues dans le reliquaire, accompagnées de l'original de l'acte de consécration permet à cet égard d'estomper définitivement toute incertitude. Le parchemin est fortement dégradé, et son encre a pâli, mais de longues sections du texte sont encore lisibles : le texte de 1145 est sans l'ombre d'un doute celui qui, un siècle plus tard, sera transcrit dans le cartulaire abbatial[33].

Sophie BALACE

[32] F.-J. JAKOBI, *Wibald von Stablo und Corvey (1098–1158). Benediktinischer Abt in der frühen Stauferzeit*, Münster, 1978; A. LEMEUNIER, 2009, p. 35.

[33] Pour les détails de cette redécouverte fortuite et miraculeuse, ainsi que pour la publication des résultats des analyses et de la restauration menée à l'IRPA, nous renvoyons le lecteur aux publications suivantes ; A. LEMEUNIER, 2005, p. 91-93 ; A. LEMEUNIER, F. VAN CLEVEN, I. VANDEN BERGHE, M. VANDENBRUAENE, L. WATTEEUW, 2009, p. 31-42.

Bibliographie

E. Aus'm WEERTH, *Cartulare Stabulense*, dans *Jahrbücher des Vereins von Altertumsfreunden im Rheinland*, XLVI, 1868, p. 138 ; E. REUSENS, *Éléments d'archéologie chrétienne*, 1ère et 2e éd., Louvain, 1871 et 1885 ; J. HELBIG, *Histoire de la sculpture et des arts plastiques au Pays de Liège*, Bruges, 1889.O. VON FALKE, *Deutsche Schmelzarbeiten des Mittelaters und andere Kunstwerke der kunst-historischen* Ausstellung zu Düsseldorf 1902, Francfort, 1904; K. H. USENER, *Sur le chef-reliquaire du pape Alexandre*, dans *Bulletin des Musées royaux d'Art et d'Histoire*, 6, 1934, p. 57-63 ; J. SQUILBECK, *Le chef-reliquaire de Stavelot. Études sur les sources littéraires de l'iconographie religieuse du XIIe siècle*, dans *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, 1943, p. 17-27 ; JANSEN, *Art chrétien jusqu'à la fin du Moyen Âge*. Musées royaux d'Art et d'Histoire, Bruxelles, 1964, p. 31 ; E. KOVÀCS, *Kopfreliquiare des Mittelalters*, Budapest, 1964 ; J. BRODSKY, *The Stavelot Triptych : Notes on a Mosan Work*, dans *Gesta*, XI/1, 1972, p. 19-33; J. SQUILBECK, *Le chef-reliquaire du pape Alexandre aux Musées royaux d'Art et d'Histoire. Critique historique et examen des formes*, dans *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, 53, 1984, p. 3-19 ; S. BOAS, *Le chef-reliquaire du pape Alexandre. Étude archéologique (non publiée)*, MRAH, 1988 ; Ph. GEORGE, *Les reliques de Stavelot Malmedy*, Malmedy, Art & Histoire, 1989; B. FALK, *Bildnis reliquiare. Zur Entstehung und Entwicklung der metallen Kopf-, Büsten- und Halbfiguren-reliquiare im Mittelalter*, dans *Aachener Kuntsblätter*, 1991-1993, p. 123; S. BALACE, *La salle aux Trésors. Chefs-d'œuvre de l'art roman et mosan*, F. VAN NOTEN (éd.), Turnhout, 1999, p. 20-23 ; S. WITTEKIND, *Altar-Reliquiar-Retabel. Kunst und Liturgie bei Wibald von Stablo*, Cologne-Weimar-Vienne, 2004 ; A. LEMEUNIER, *Redécouverte des reliques du chef-reliquaire de saint Alexandre (1145)*, dans *L'Église de Herve et ses trésors* (collectif), dans *Bulletin de la Société d'Histoire et d'Archéologie du plateau de Herve*, 83/84, sept. 2005, p. 91-93 ; A. LEMEUNIER, F. VAN CLEVEN, I. VANDEN BERGHE, M. VANDENBRUAENE, L. WATTEEUW, *Les reliques et leurs authentiques*, dans le catalogue de l'exposition *D'Or et de parchemin*, Stavelot, 2009, p. 31-42 ; S. BALACE, *Le cheminement artistique du patrimoine et la dispersion du trésor*, *Ibidem*, p. 55-58 ; C. HAHN, *Strange beauty*, The Pennsylvania State University Press, 2012, p. 117-133.

Notices dans des catalogues d'exposition :

Rhin-Meuse, Cologne-Bruxelles, 1972, p. 250, G. 11 ; *Die Zeit der Staufer*, Stuttgart 1977, p. 404-406 ; *Wibald. Abbé de Stavelot-Malmédy et de Corvey. 1130-1158*, Stavelot 2 juillet-26 septembre 1982, J. STIENNON & J. DECKERS (éd.), Stavelot, 1982, p. 58, n° 42 ; *D'Or et de parchemin. Wibald de Stavelot. Abbé d'Empire (+1158)*, A. LEMEUNIER(sous la dir.), Stavelot, 2009 ; *Treasures of Heaven*, M. BAGNOLI, H. A. KLEIN, C. GRIFFITH MANN, J. ROBINSON (éd.), British Museum 23 juin-9 octobre 2011, The British Museum Press, 2011, p. 167-171.

II. ANNONCIATION

Atelier mosan, vers 1170-1180

Figurines d'applique en bronze coulé à la cire perdue, doré au mercure et gravé. La face antérieure des ailes rapportées de l'archange est partiellement enrichie d'émail champlevé

Archange Gabriel : H. 13,8 x l. 2,5 et 9 (ailes) x prof. 2 à 2,4 cm

Marie : H. 13,8 x l. 2 x prof. 2,6 à 3 cm

Fragments d'une orfèvrerie présumés provenir de l'ancienne collégiale comtale brugeoise Saint-Donatien, réutilisés vers 1834 sur la châsse moderne du saint patron de la ville

Bruges, Trésor de la Cathédrale Saint-Sauveur

Les reliques de saint Donatien, septième évêque de Reims († 389), furent translatées au monastère de Torhout, puis à Bruges, sous Baudouin Ier de Flandre (863-879). Son successeur, le comte Arnoul Ier (918-965) développa le culte de saint Donatien et se renseigna à son propos vers 945 auprès de son beau-frère, l'archevêque de Reims Hugues de Vermandois (941-946). Arnoul Ier fonda le chapitre de Saint-Donatien peu avant 944 et construisit au milieu du Xe siècle la collégiale carolingienne Notre-Dame-et-Saint-Donatien, en s'inspirant de l'oratoire palatin de Charlemagne à Aix-la-Chapelle[34]. Saint-Donatien était la principale collégiale comtale de Flandre, promue cathédrale de Bruges en 1559. Durant la Révolution française, le siège épiscopal fut aboli et la cathédrale fut démolie en 1799-1800.

---

[34] Je tiens à remercier particulièrement Monsieur Dirk Desmet, Coördinator Sint-Salvatorscathedraal qui a autorisé l'étude directe indispensable des deux pièces analysées. Je remercie vivement Monsieur Ronald Van Belle pour les photos des figurines brugeoises et pour son aide bibliographique locale, à laquelle j'associe Monsieur Stéphane Vandenberghe. Les premiers siècles du burg de Bruges et de ses sanctuaires sont traités par G. DECLERCQ, *Oorsprong en vroegste ontwikkeling van de burcht van Brugge (9de -12de eeuw)*, dans H. DE WITTE éd., *De brugse burg. Van grafelijke versterking tot moderne stadskern*, Bruges, 1991, p. 15-45 (ici p. 22-26 et 39) ; Mgr J. LEFLON, *Histoire de l'Église de Reims du Ier au Ve siècle*, Reims, 1942, p. 89. Saint Donatien était le septième et non le huitième évêque de Reims comme il est souvent dit. Ph. GEORGE, *Reliques. Le Quatrième pouvoir*, Nice, 2013, p. 248 et 270 ; Ed. DE VOS, *Sint Donatius patroon der kathedrale van de stad en 't bisdom van Brugge. Eenige bladzijden te zijner eer*, Bruges, 1901; S. VANDENBERGHE, *De iconografie van Sint-Donatianus*, dans V. VERMEERSCH éd., *Sint-Donaas 1799-1999. Leven en dood van een kathedraal*, dans *Museumbulletin*, n° spécial, 19, IV-V, nov. 1999, p. 2, Bruges, catal. expos. 1999-2000. Le catalogue des reliques de la collégiale brugeoise établi vers 1300, publié anonymement dans *Le Beffroi*, 4, 1872-1873, p. 199-201, cite la Vierge, de même que le Christ, Jean-Baptiste, les Prophètes, les Apôtres et les Évangélistes, les Martyrs, les Confesseurs, les Vierges et les Saintes Femmes.

Les reliques de saint Donatien abritées en Hollande jusqu'en 1805 furent déposées en 1806 en l'actuelle église brugeoise Sainte-Walburge.

En 1834, lors du rétablissement de l'évêché de Bruges, les reliques ont été transférées en l'actuelle cathédrale Saint-Sauveur. C'est à cette occasion que Joseph van Huerne de Schiervelde de Puyenbeke (1752-1844), un « antiquaire » brugeois, aurait offert la nouvelle châsse de saint Donatien à la cathédrale. Entre 1835 et 1843, l'orfèvre brugeois Jan Van Damme (1798-1869) y aurait travaillé et seule une analyse structurelle approfondie permettrait d'évaluer la part de son intervention[35]. Le revêtement de la nouvelle châsse est un assemblage d'anciens ornements orfévrés du XIIe au XVIIe siècle, présumés provenir du trésor de la collégiale Saint-Donatien, dont Joseph van Huerne avait récupéré plusieurs pièces. Aucun fragment médiéval conservé ne peut provenir de la châsse du saint patron de la ville, sachant qu'elle a été remplacée au plus tard en 1565[36].

---

[35] Bois, argent, cuivre et bronze, cristal de roche, H. 68 x L. 54 x l. 39,5 cm. J. WEALE, *Bruges et ses environs*, 2e éd., Bruges, 1864, p. 63 ; Ch.VERSCHELDE, *Exposition d'objets d'art et d'antiquités*, Bruges, 1867, p. 36, n° 245, catal. expos. ; Ad. DUCLOS, *Bruges, Histoire et Souvenirs*, rééd., Bruges, 2010, p. 398 et 472, fig. p. 19 ; M. CREUTZ, *Die Goldschmiedelkunst des Rhein Maas Gebietes*, dans P. CLEMEN dir., *Belgische Kunstdenkmäler*, I, Munich, 1923, p. 134 et fig. 113, p. 132 (ange) ; J. DE BORCHGRAVE D'ALTENA, *La châsse de saint Donatien*, dans *Annales de la Fédération archéologique et historique de Belgique*, 26e session, congrès de Bruges, 1925, p 184-185 ; IDEM, *Deux statuettes mosanes à Bruges*, dans *Gand Artistique*, 1930, p. 109-110 ; M. ENGLISH, *Romaansche Bouwkunst in Westvlaanderen*, Bruges, 1939, p. 153-154, fig. ; J. DE BORCHGRAVE D'ALTENA, *Œuvres de nos imagiers romans et gothiques*, Bruxelles, 1944, pl. XII (ange) ; M. ENGLISH introd., *Orfèvrerie d'art*, Bruges, 1950, p. 26, n° 166, catal. expos. ; C. DENORME, *Edelsmeedwerk (Sint-Salvators te Brugge)*, dans *West-Vlaanderen*, 8, jan.-feb. 1950, p. 83 et fig. 1, p. 45 ; J. DE VINCENNES, *Cathédrale Saint-Sauveur*, Bruges, s.d., p. 19 et 21, pl. 13 (ange) ; M. ENGLISH, *Dagklapper*, IV, 1956, p. 198-203 ; L. DEVLIEGHER, *Kunstpatrimonium van West-Vlaanderen. Beeld van het kunstbezit*, Tielt-La Haye, 1965, p. 57-58, pl. 43 ; *Trésors sacrés*, Tournai, 1971, p. 98, n° 77, (G. DUPHÉNIUEUX), catal. expos. ; J.J.M. TIMMERS, *De kunst van het Maasland*, I, Assen, 1971, p. 347 ; D. KÖTZSCHE, *Zum Stand der Forschung der Goldschmiedekunst des 12. Jahrhunderts im Rhein-Maas Gebiet*, dans A. LEGNER éd., *Rhein und Maas. Kunst und Kultur 800-1400*, II, Cologne, 1973, p. 201-204; J. PENNINCK, *De Sint-Salvatorskathedraal te* Brugge, Sint-Andries/Bruges, 1977, p. 61 et 63, fig. ; J. L. MEULEMEESTER, coord., *Sint-Donaas en de voormalige Brugse kathedraal*, Bruges, 1978, p. 11-112, n° E7, (J. L. MEULEMEESTER & J. VAN BRUGGHE); L. DEVLIEGHER, *De Sint-Salvatorskathedraal te Brugge. Inventaris*, III, Tielt-Amsterdam, 1979, p. 232-233, fig. 384-386, 387 et 388 ; V. VERMEERSCH, *Bruges, Mille ans d'Art de l'époque carolingienne au néo-gothique 875-1875*, Anvers, 1986, p. 45, fig. 17, p. 27 ; IDEM, *Les musées de Bruges*, (*Musea Nostra*, 25), Bruxelles, 1992, p. 77; IDEM éd., *op. cit.* 1999, p. 19, n° 7-8 et p. 18, fig. 7-8 ; J.-Cl. GHISLAIN, *Les fonts baptismaux romans en pierres bleues de Belgique et leur diffusion en France aux XIIème et XIIIème siècles*, I, 2005, p. 78-79, (Thèse de doctorat en histoire de l'art et archéologie, Université de Liège) ; Ph. GEORGE, *« Sur la terre comme au ciel ». L'évêque de Liège, l'abbé de Stavelot-Malmedy, le droit, la justice et l'art mosan vers 1170*, dans *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 56, juillet-septembre 2013, p. 239 (81) ; B. KERVYN, *Le trésor de la cathédrale Saint-Sauveur*, Ratisbonne, 2003, p. 2 et 25, n° 82, fig. ; W. VAN DIEVLOET, *Brugse Edelsmeden van de negentiende eeuw*, Louvain, 2005, p. 76-77 n° 84 (pour l'orfèvre J. J. A. Van Damme).

[36] Le revêtement de la châsse comporte sur le toit d'autres éléments de caractère roman, mais plus modestes et d'une autre nature que les deux figurines en bronze coulé. Citons les décors estampés des frises de palmettes cordiformes digitées et les quatre anges en bustes sur des encadrements. Le revêtement repoussé avec imbrications du toit, les filigranes au contour de pierres carrées, voire des perles en cristal de roche des épis de crêtage remontent peut-être au XIIe ou au XIIIe siècle. Les épisodes encourus par les reliques et les reliquaires de saint Donatien sont retracés en 1956 par Michiel English cité *supra* : une châsse existait en 1096, une suivante fut achevée par Jan Crabbe en 1565, elle-même remplacée en 1639-1649, œuvre de l'Anversois Rogier Ralieres, et l'actuelle n'est pas antérieure à 1834. L'auteur ne parle pas de l'intervention de l'orfèvre Van Damme évoquée par d'autres. L'ancienne châsse baroque du XVIIe siècle est connue par le dessin réalisé à la veille de la Révolution française par le chanoine Pierre de Molo, dans son *Recueil de tous les tombeaux, épitaphes et pierres sépulcrales qui ont existé dans la ci-devant église cathédrale de S. Donas à Bruges, recueillis par M. Pierre*

Ce sont les éléments les plus précieux qui retiennent notre attention, soit les deux figurines romanes en bronze, dont les caractères iconographiques permettent, nous le verrons, de reconnaître le groupe d'une Annonciation. Elles étaient fixées séparément sur les pans principaux du toit de la châsse que Mgr Henri Lamiroy, évêque de Bruges (1931-1952) a fait restaurer. Il a aussi décidé d'en séparer les deux figurines romanes exposées ensemble depuis quelques décennies au Trésor de la Cathédrale Saint-Sauveur. Les deux figures sont en bronze coulé, gravé, doré au mercure et partiellement émaillé[37]. L'état de conservation montre une usure inégale de la dorure, des traces éparses de chocs et d'outils, la déviation de la paire d'ailes rapportée de l'archange Gabriel et les lacunes accidentelles de leurs émaux. Chaque personnage est troué verticalement à sa base par un orifice quadrangulaire, destiné originellement à le fixer verticalement sur un tenon[38]. La face antérieure du plumage est décorée d'émaux champlevés, tandis que le revers est soigneusement gravé au tremblé. La simplification du traitement plastique et ornemental appliquée au dos des deux figures prouve qu'elles étaient destinées à être appliquées originellement contre une paroi.

Molo, en son vivant chanoine de ladite église, (Brugge Openbare Bibliotheek, manuscrit inédit 595), II, annexe, p. 90.

[37] Voir en note 35 les titres précités de M. CREUTZ, J. DE BORCHGRAVE D'ALTENA, M. ENGLISH, L. DEVLIEGHER, D. KÖTZSCHE, V. VERMEERSCH, *op. cit.*, 1999, B. KERVIJN.

[38] Ces orifices de 0,5 cm de côté ont une profondeur respective de 3 cm (Marie) et de 2,5 cm (ange).

Elles y étaient adaptées par les légères saillies planes alignées sur l'axe dorsal et le raccord des ailes recourbées de l'ange. De plus, ces dernières surfaces sont toutes utilisées pour la fixation des personnages. Ils sont traversés à des hauteurs différentes par deux broches cylindriques dont l'extrémité filetée était destinée à pénétrer le support dorsal. Les draperies sont oblitérées par les têtes de ces broches, qui ne sont certes pas d'origine. Le bouton arrondi de leur tête apparaît sur Marie, tandis que sur l'archange, les deux têtes sont grossièrement écrasées. Un trou médian sans utilisation apparente subsiste au revers de l'image mariale. Entre les ailes de l'ange et sur la saillie plane correspondante pour Marie, la broche et une attache en laiton de diamètre semblable se superposent à un centimètre d'intervalle. Dans les deux cas, l'attache ancienne fut tranchée au profit de la broche, peut-être lors de l'aménagement de la châsse actuelle. De même, la seconde broche ajoutée plus bas rend inutile l'orifice quadrangulaire précité à la base des deux figurines. De part et d'autre, deux traits gravés parallèles séparent horizontalement la broche et l'attache supprimée. Seraient-ils des marques d'assemblage d'une double fixation prévue initialement du haut et modifiée ultérieurement ? Quoi qu'il en soit, les similitudes originelles participent de la contemporanéité des deux figurines associées.

Celles-ci se dressent nu-pieds, onctueusement fuselées et enserrées étroitement par les draperies de leurs vêtements longs, aux arabesques sinueuses. Les formes anatomiques lisses et arrondies alternent subtilement avec le graphisme raffiné des faisceaux de plis. Le drapé flottant sur la poitrine de l'ange est comme un présage de l'évolution stylistique initiée éloquemment vers 1180 par Nicolas de Verdun. La silhouette rectiligne des personnages au visage de face et aux mouvements contenus, s'explique assurément par leur disposition frontale initiale. L'archange Gabriel ouvre ses ailes colorées et tend le bras droit transversalement en interpelant de la main Marie désignée à sa gauche. Celle-ci, plus effilée, incline la tête et accueille le message divin en relevant la paume de la main droite. Sur la main gauche aux doigts repliés, elle portait probablement son livre de prières aujourd'hui disparu.

L'échange de gestes convenus identifie les personnages et le thème iconographique de leur association, c'est-à-dire celui de l'Annonciation. Les visages sont ovales et le menton est effacé. Les lèvres sont serrées et les physionomies sont plutôt graves. Les arcades sourcilières relevées jaillissent à la racine du nez droit et aux narines détachées. Les pupilles sont frappées d'un point. L'épaisse chevelure en mèches rayonnantes et finement peignée de la Vierge est entourée d'un bourrelet bouclé et retombe sur les épaules. La coiffure de l'archange se distingue par ses mèches côtelées et chevronnées. Elle est bordée d'une torsade subdivisée sur le front et qui entoure le visage. Elle se prolonge sur la nuque en bouclettes convergentes et l'extrémité de la mèche médiane est étroitement serrée par un ruban enroulé. Le messager relève de la main gauche un pan de son épais vêtement drapé, orné sur le haut de la jambe gauche d'un orfroi transversal décoré d'imbrications ciselées. La manche relevée arbore une bordure gravée, agrémentée d'une frise losangée ponctuée. Les habits de Marie aux plissés incisifs, parfois en chevrons, sont plutôt moins lourds et bordés du haut par un galon guilloché. Le bras droit est retenu dans le manteau dont émergent les mains. Un pan du vêtement passe sur le bras gauche et retombe en longs plis couchés terminés en queue d'aronde.

Ange-reliquaire Saint-Sulpice-les-Feuilles

Le plumage des longues ailes symétriques et concaves de l'archange Gabriel est enrichi d'émaux champlevés, à l'exception des rémiges aux barbes obliques striées. Les tectrices étirent leurs émaux nués jaune et vert, endommagés du côté gauche. Sur les couvertures arrondies des ailes se superposent trois registres en forme de croissant diversement émaillés. La plage intermédiaire est un dégradé nué passant de bas en haut d'un bleu vif au blanc. Sur les deux autres registres, les motifs épargnés et dorés se détachent sur un fond d'émail bleu sombre au bas, où s'étale un décor densément tacheté en rangées concentriques. Sur la partie supérieure, une succession rapide de courbes en éventail suggère un plumage léger d'un bleu profond.

L'archange Gabriel est un assemblage homogène et l'unique exemple connu dans l'orfèvrerie mosane d'une figurine coulée aux ailes émaillées. Il en est de même parmi l'œuvre de Limoges pour le bel ange aux ailes émaillées d'un reliquaire composite à Saint-Sulpice-les-Feuilles (Haute-Vienne). Il s'agit d'un fragment de reliquaire de 1120-1140, du trésor fameux de l'ancienne abbaye chef d'Ordre de Grandmont, en Limousin[39]. Nous constatons néanmoins que la formule est encore interprétée en Rhénanie vers 1220-1230, sur le pignon du Jugement Dernier de la châsse des Trois Rois de la cathédrale de Cologne[40]. Le Christ y est accosté par deux anges repoussés et dorés, aux ailes rehaussées d'émaux cloisonnés.

Ange
Cologne, châsse des Rois Mages

---

[39] Grandmont, à Saint-Sylvestre (Haute-Vienne), au nord-est de Limoges. H. *ca.* 16 cm (ange) ; H. totale du reliquaire : 23,6 cm. M.-M. GAUTHIER & G. FRANÇOIS, *Émaux méridionaux : Catalogue international de l'œuvre de Limoges*, I, *L'époque* romane, Paris, 1987, p. 83, n° 74, pl. XXXVIII, ill. 171-172 et pl. LVIII, ill. 186 ; *L'œuvre de Limoges. Émaux limousins du Moyen Age*, Paris, 1995, p. 204-207, n° 54 fig., (É. TABURET-DELAHAYE), catal. expos. 1995-1996 ; *La France romane au temps des premiers Capétiens (987-1150)*, Paris, 2005, p. 376, n° 288, fig., (D. GABORIT-CHOPIN), catal. expos. Le revers des ailes orientées obliquement vers l'arrière est gravé et donc visible dès l'origine et, comme à Bruges, seul le dos de la statuette était appliqué contre un support.

[40] R. LAUER, *Der Schrein der Heiligen Drei Könige*, (*Meisterwerke des Kölner Domes*, 9), Cologne, 2006, p. 26, fig. 20 et p. 45, fig. 44. Détails p. 33 fig. 32 et p. 49, fig. 52. D. KEMPER, *Die Goldschmiede-arbeiten am Dreiköningenschrein*, t. II, Cologne, 2014, p. 34-37 et p. 184-188.

Les figurines de Bruges sont à comparer à d'autres en bronze coulé et doré, de conception diverse et attribuées à l'art mosan. Elles sont datées variablement entre 1160 et 1180 selon les auteurs.

Citons les deux anges gracieux[41] *(ci-contre)* et les quatre appliques avec les représentations animées des évangélistes, conservés au musée du Bargello à Florence[42], ainsi qu'un bel ange agenouillé sur un nuage de la Liebighaus à Francfort[43], tous datés le plus souvent de 1160 à 1170.

Les autres figures sont classées vers 1180, dont celles vigoureuses du somptueux pied de croix émaillé au Musée de l'Hôtel Sandelin à Saint-Omer.

Anges, Florence, Musée du Bargello

---

[41] Florence, Museo Nazionale del Bargello, coll. Carrand, n°s 665-666, H. 9,9 x 4,4 cm. S. COLLON-GEVAERT, J. LEJEUNE, J. STIENNON, *Art mosan aux XIe et XIIe siècles*, Bruxelles, 1961, p. 240, n° 45, pl. p. 241, *ca.* 1165, (S. COLLON-GEVAERT); H. SWARZENSKI, *Monuments of Romanesque Art. the Art of Church Treasures in North-Western Europe*, 2e éd., Chicago, 1967, p. 70, pl. 174-fig. 383, mosan, *ca.*1170; J. J. M. TIMMERS, *op. cit.*, p. 346-347, fig. 496, milieu du XIIe siècle; D. KÖTZSCHE, *art. cit.*, p. 201, fig. 10, *ca.* 1170; *Tesori dell'Arte mosana (950-1250)*, Rome, 1973-1974, p. 41 n° 28, pl. 20, Meuse, *ca*. 1165, (J. LAFONTAINE-DOSOGNE), catal. expos. ; *Die Zeit der Staufer*, I, Stuttgart, 1977, p. 412-413, n° 548, Meuse, *ca*. 1160-70, (D. KÖTZSCHE) et II, fig. 341, catal. expos. ; D. GABORIT-CHOPIN, *Les arts précieux*, dans F. AVRIL, X. BARRAL i ALTET, D. GABORIT-CHOPIN, *Le Monde roman 1060-1220*, I, *Le Temps des Croisades*, (*L'Univers des Formes*, 29), Paris, 1982, p. 306, p. 314, fig. 313, région mosane, *ca.* 1160-1170; A. GUDERA, *Der Tragaltar aus Stavelot. Ikonographie und Stil*, Brême, 2003, p. 190, fig. 166, p. 189, (avec bibliographie complémentaire).

[42] Florence, Museo Nazionale del Bargello, coll. Carrand, nr. 667-670, Marc, H. 8,9 x l. 8 cm; Jean, H. 9 x l. 6,6 cm ; Luc, H. 8 x l. 8 cm ; Matthieu, H. 7,9 x l. 6,9 cm ; H. SWARZENSKI, *op. cit.*, p. 70, pl. 175 fig. 385 (Luc) et fig. 386 (Jean), mosan, *ca.*1170; D. KÖTZSCHE, *art. cit.*, p. 202, fig. 11; *Die Zeit der Staufer*, Stuttgart, 1977, I, p. 413-414, n° 549 et II, fig. 342, Meuse, *ca.* 1160-1170, (D. KÖTZSCHE), catal. expos. ; A. GUDERA, *op. cit.*, p. 190, fig. 167, p. 191, (avec bibliographie complémentaire); *Goldene Pracht. Mittelalterliche Schatzkunst in Westfalen*, Münster, 2012, p. 170-171, n° 42, fig. p. 170 (d'un autel?), nord de la France / Lorraine-Meuse, *ca.* 1160-70, (H. KROHM), catal. expos.

[43] Francfort-sur-le-Main, Liebighaus, n° 620, H. 6,4 cm. A. LEGNER, *Kleinplastik aus dem Liebighaus*, Francfort-sur-Main, 1960, n° 17 ; D. KÖTZSCHE, *art. cit.*, p. 204-205, fig. 12, p. 203, *ca.* 1170 ; *Die Zeit der Staufer*, Stuttgart, I, 1977, p. 412, n° 547 et II, fig. 340, Meuse, *ca.* 1160-1170, (D. KÖTZSCHE), catal. expos.; D. GABORIT-CHOPIN, *op. cit.*, p. 306, fig. 292, région mosane, *ca.* 1160-1170 ; W. SCHENKLUHN, *Liebighaus-Museum alter Plastik. Nachantike kleinplastische Bildwerke*, I, *Mittelalter. 11. Jahrhundert bis 1530/40*, Melsungen, 1987, p. 15-sv., n° 3.

Pied de croix, Saint-Omer

Il est présumé provenir de l'abbaye Saint-Bertin, dont l'abbé Simon II (1177-1186) s'appliqua à reconstituer le trésor[44]. Ici sont représentés des bustes allégoriques des quatre Éléments sur le chapiteau du pilier, du tétramorphe évangélique à sa base et des Évangélistes agités, assis sur les supports.

Il en est de même de l'image de la Mer représentée sur un support du même type qu'à Saint-Omer, d'origine inconnue et conservé au Victoria and Albert Museum à Londres[45]. Le fleuve du Paradis assis, en bronze avec traces de dorure, du cabinet des antiques de l'abbaye parisienne Saint-Germain-des-Prés, conservé au Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie de Besançon, servait aussi de support, associé initialement à d'autres congères[46].

---

[44] Saint-Omer, Musée de l'Hôtel Sandelin, inv. 2800bis, H. 31,5 x l. 29,5 x Ø 22 cm. Des compléments de la bibliographie abondante sont donnés dans les ouvrages de 1965 et 1972 mentionnés ci-après ; L. DESCHAMPS DE PAS, *Orfèvrerie religieuse, le pied de croix de Saint-Bertin*, dans *Annales Archéologiques*, 18, 1858, p. 5-17 ; H. GARNIER, *Le pied de croix de Saint-Bertin exposé au Musée de Saint-Omer*, dans *Bulletin de la Société d'Études de la province de Cambrai*, 1932, p. 216-229 ; K. USENER, *Zur Datierung des Kreuzfusses von Saint-Omer*, dans *Festschrift R. Hamann*, Magdebourg, 1939, p. 163-168 ; B. DE MONTESQUIOU-FEZENSAC, *Le chapiteau du pied de croix de Suger*, dans P. FRANCASTEL éd., *L'art mosan*, (*Bibliothèque générale de l'École pratique des hautes études*, VIe section. Journées d'études, Paris, février 1952), Paris, 1953, p. 147-154 ; S. COLLON-GEVAERT, J. LEJEUNE, J. STIENNON, *op. cit.*, p. 204, n° 30, pl. p. 205, *ca.* 1160-1175, (S. COLLON-GEVAERT) ; *Les trésors des églises de France*, Paris, 1965, p. 26-27, n° 56, pl. 74, mosan, *ca.* 1170-1180, catal. expos. ; H. SWARZENSKI, *op. cit.*, p. 71, mosan, *ca.* 1180, pour l'abbé Simon II, (1177-1186) ?, pl. 177, fig. 396 (saint Jean), pl. 178, fig. 397 (vue générale), pl. 179, fig. 398 (base) et fig. 399 (Moïse frappe le rocher), mosan, *ca.* 1170. L'auteur propose d'abord 1180 environ ; Ph. VERDIER, *La grande croix de l'abbé Suger à Saint-Denis*, dans *Cahiers de Civilisation médiévale*, n° 49, 1970, p. 1-31 ; J. J. M. TIMMERS, *op. cit.*, p. 333-334, fig. 476, p. 331, début de la 2de moitié du XIIe siècle ; M.-M. GAUTHIER, *Émaux du Moyen Âge occidental*, Fribourg, 1972, p. 132, 348-349, fig. 88 p. 131, atelier mosan, *ca.* 1160-1170 ; *Rhin-Meuse, art et civilisation 800-1400*, Bruxelles, 1972, p. 254, n° G17, pl. p. 254, région mosane, *ca.* 1170, (D. KÖTZSCHE), catal. expos. ; D. KÖTZSCHE, *art. cit.*, p. 204-205 ; D. GABORIT-CHOPIN, *op. cit.*, p.306-307, fig. 290, p. 305, région mosane, pour l'abbé Samson II (1177-1186) ; *Trésors des églises de l'arrondissement de Saint-Omer*, Saint-Omer, 1992, n° 1, catal. expos. ; Y. BOUREL, *Chefs-d'œuvre du musée de l'hôtel Sandelin*, Saint-Omer, 2004, p. 180-185, n° 78 ; *Une renaissance. L'art entre Flandre et Champagne 1150-1250*, Paris, 2013, p. 114-115, n° 47, fig. p. 115, région mosane (Liège ?) ou Saint-Omer (Saint-Bertin ?), *ca.* 1180, (Chr. DESCATOIRE).

[45] Londres, Victoria and Albert Museum, (n° 630-1864), H.9,4 x l. 5,5 x P. 3,5 cm. H. SWARZENSKI, *op. cit.*, p. 71, pl. 177 fig. 394-395, mosan, *ca.*1180 ; K. HOFFMANN, *The Year 1200*, I, New York, 1970, p. 84-85, n° 93, fig. p. 85, Meuse, *ca.* 1180-1190, catal. expos. ; D. KÖTZSCHE, *art. cit.*, p. 203, fig. 14 ; P. WILLIAMS, *The Medieval Treasures. The Art of the Middle Ages in the Victoria and Albert Museum*, Londres, 1986, p. 149, fig. p. 148, Meuse, *ca.* 1175-1190 ; IDEM, *Gothic Sculpture 1140-1300*, New Haven - Londres, 1995, p. 25, pl. 36 ; *Une renaissance…*, p. 116, n° 48, fig., région mosane, *ca.* 1160-1170, (R. MILLS).

[46] Besançon, Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie, inv. 887, I-I, H. 16,5 x L. 11 x prof. 10,5 cm. A. CASTAN, *Histoire et description des Musées de Besançon*, (*Inventaire des Richesses d'Art de la France. Monuments civils*), V, n° 3, Paris, 1889, p. 119 ; H. SWARZENSKI, *The Italian and Mosan Shows in the Light of the Great Art Exhibitions*, dans *The Burlington Magazine*, 95, 1953, p. 157, fig. 4 ; *Besançon, le plus ancien*

L'ampleur anatomique et les plis couchés caractérisent cette représentation allégorique. Le Bayerisches Nationalmuseum de Munich possède les figurines des quatre Éléments, de provenance indéterminée et apparentées aux œuvres précédentes[47]. Leurs attitudes sont toutefois plus raides et les formes sont aussi plus sèches qu'habituellement dans la plastique mosane. Ces particularités dues à l'artiste ont inspiré une datation relativement tardive, vers 1180 et l'hypothèse toute arbitraire d'un atelier d'inspiration mosane actif dans la France septentrionale.

Saint Jean, Rattlesden

En revanche, la manière mosane plus fluide et adoucie se retrouve vers la même époque sur une statuette de saint Jean éploré en bronze doré, découverte à Rattlesden (Suffolk),[48] au sud-ouest de Bury Saint Edmunds. Le graphisme de la draperie, l'acuité de son traitement et la calotte capillaire finement lissée et entourée de boucles évoquent l'image de Marie à Bruges et celles apparentées précitées. Le geste conventionnel de la figurine autonome du disciple bien-aimé qui soutient sa tête de la main droite, indique qu'elle a fait partie d'un calvaire, le plus ancien identifié du genre dans la mouvance mosane. Ce type de composition est représenté par l'exemplaire complet mais d'une autre facture, de l'abbaye Saint-Vincent de Laon, quelque peu antérieur à 1205, au musée du Louvre [49] et celui remanié du maître

---

musée de France, Paris, 1957, n° 215, catal. expos. ; *Chefs-d'œuvre romans des musées de province*, Paris, 1957, n° 134, catal. expos. 1957-1958 ; *L'art roman*, Barcelone et Saint-Jacques-de-Compostelle, 1961, p. 430-431, n° 1132 , art mosan, *ca.* 1150, (M.-M. GAUTHIER) ; H. SWARZENSKI, *Monuments of Romanesque Art. the Art of Church Treasures in North-Western Europe*, 2e éd., Chicago, 1976, p. 69, pl. 169, fig. 372-373, mosan, *ca.* 1150 ; L. PRESSOUYRE, *Un bronze mosan du cabinet des antiquités de Saint-Germain-des-Prés*, dans *Intuition und Kunstwissenschaft. Festschrift für Hanns Swarzenski zum 70. Geburtstag am 30. August 1973*, Berlin, 1973, p. 237-244 ; D. GABORIT-CHOPIN, *op. cit.*, p. 304 et 313, fig. 306, région mosane, *ca.* 1160-1170 ; *Une renaissance.* …, p. 74, n° 12, fig., région mosane (Liège ?), *ca.* 1150-1160, (Chr. DESCATOIRE), catal. expos.

[47] Munich, Bayerisches Nationalmuseum, inv. MA194-197, H. 10,3 x l. 6,5 x p. 5,7 cm (*Terra, Unda, Ignis, Aer*) ; H. SWARZENSKI, *op. cit.*, p. 71, pl. 177 fig. 391-392 (Terre) et fig. 393 (Feu), Lorraine ?, *ca.* 1180 ; K. HOFFMANN, *op. cit.*, p. 85-86, n° 94 , fig. p. 86, mosan, *ca.* 1180, catal. expos. ; *Rhin-Meuse…*, p. 261, n° G25, fig., Meuse ou nord de la France /Flandre, *ca.* 1180 ?, (D. KÖTZSCHE) ; D. GABORIT-CHOPIN, *op. cit.*, p. 307, fig. 291 p. 306 (Terre), nord de la France ?, *ca.* 1180 ; H. OURSEL, C. DEREMBLE-MANHÈS, J. THIÉBAUT, *Nord roman, Flandre, Artois, Picardie, Laonnois*, (*La nuit des temps*, 82), Saint-Léger-Vauban, 1994, p. 243, (H. OURSEL). Le rapprochement avec l'ivoirerie présumée audomaroise est inadéquat.

[48] Bronze coulé, gravé et doré, corrodé. H. 9,1 x l. 1,7 cm. Découvert en 1972 dans un champ à Rattlesden (Suffolk). Collection privée, en dépôt au Victoria & Albert Museum de 1972 à 1998. Acquis chez Christie's et offert en 1999 aux Moyse's Hall Museum à Bury Saint Edmunds et Ipswich Museum. Je remercie vivement Madame Naomi Speakman, Curator, Late medieval collections au British Museum à Londres, pour les précisions relatives à l'histoire récente de la figurine découverte à Cansell Green Farm de Rattlesden. Ce site est indépendant de toute proximité géographique ou historique avec un lieu de provenance connu ou présumé. P.E. LASKO, *The "Rattlesden" St. John*, dans *Proceedings of the Suffolk Institute for Archaeology and History*, XXXII-3, 1972, p. 269-271, pl. 30 ; *English Romanesque Art 1066-1200*, Londres, 1984, p. 247, n° 242, fig. p. 74, *ca.* 1180, (N. STRATFORD), catal. exposition.

[49] Voir récemment : *Une renaissance…*, p. 148, n° 81, fig., nord de la France (Laon ?), *ca.* 1205, (Chr. DESCATOIRE) ; R. DIDIER, *Magister Nicolaus, Gerardus, frater Hugo et autres orfèvres connus-inconnus, à propos de la croix de l'empereur Henri à Venise et celle de l'abbé Hugues de Laon*, dans J. TOUSSAINT, dir., *Actes de la journée d'étude Hugo d'Oignies, contexte et perspectives*, Namur, 6 janvier 2011, (*Monographies* du Musé provincial des Arts anciens du Namurois-Trésor d'Oignies , 58), Namur, 2014, p. 92-97, fig. p. 92-95.

Gérard, au trésor de Saint-Marc à Venise (*ca.* 1206-1216)[50]. Il s'agit de versions précieuses et plus tardives bien connues et l'on sait aussi que Villard de Honnecourt en a représenté une version plus monumentale vers 1225-1235 dans son illustre carnet[51].

D'autres figurines autonomes en bronze doré proviennent d'ensembles comparables et indiquent le succès de la formule, particulièrement durant la seconde moitié du XIIe et le premier tiers du XIIIe siècle. Citons les plus anciennes, celles de la Vierge et de saint Jean, d'un style plutôt rude, au Maximilianmuseum d'Augsbourg[52]. Subsistent aussi plusieurs figurines mariales éplorées au calvaire, dont le style fluide est influencé par le « style 1200 » largement adopté dans le domaine rhéno-mosan et en France septentrionale. La plus ancienne par la stylisation est celle du Cleveland Museum of Art, aux accents mosans et qui ne peut être antérieure à la fin du XIIe siècle[53]. Suivent les versions proches, mais d'un style plus ample et du siècle suivant, de la Walters Art Gallery à Baltimore[54] et de l'Université Albert-Ludwig de Fribourg-en-Brisgau[55].

Vierge, Cleveland

À la différence des compagnons au calvaire, l'Annonciation de Bruges était originellement appliquée verticalement sur une réalisation que l'on devine importante. Les caractères stylistiques et les qualités plastiques prédominants, ajoutés à la maîtrise technique et à l'association chromatique conventionnelle des émaux fondent pleinement l'attribution de l'Annonciation brugeoise à l'art mosan, où qu'elle ait été produite. Rien ne permet

---

[50] R. DIDIER, *Ibidem*, p. 84-91, figs. p. 85, 86, 88 et 102. Aux pages 101-103, *Note sur l'inscription de la Croix de Henri Ier au trésor de Saint-Marc à Venise*, par le Père N. HUYGHEBAERT O.S.B.

[51] A. ERLANDE-BRANDENBURG, P. PERNOUD, J. GIMPEL, R. BECHMANN, *Carnet de Villard de Honnecourt*, Paris, 1986, p. 122, pl. 15 (fol. 8).

[52] DM IX1. H. 10,5 cm : *Suevia Sacra. Frühe Kunst in Schwaben*, Augsbourg, 1973, p. 122, n° 1, fig. 85, Souabe ?, 3e quart du XIIe siècle, (H. FILLITZ), catal. expos. ; A. LEGNER, *Deutsche Kunst der Romanik*, Munich, 1982, p. 180, n° 316, ill. 316, 2de moitié du XIIe siècle.

[53] 70.351. H. 10,2 x l. 3,2 cm. W.D. WIXOM, *Twelve Additions to the Medieval Treasury*, dans *Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, avril 1972, p. 89-92 et fig. 9-12, p. 90 et en couverture, mosan, début du XIIIe siècle. Je remercie M. Philippe George d'avoir attiré mon attention sur cette pièce.

[54] H. 10,2 cm. H. SWARZENSKI, *A Vierge d'Orée*, dans *Boston Museum of Fine Arts Bulletin*, 58, 1960, p. 72-73, fig. 16, p. 76, Ile-de-France, *ca.* 1210 ; K. HOFFMANN, *op. cit.*, p. 74-75, n° 80, fig. p. 75, nord de la France, *ca.* 1200-1210, catal. expos. ; W.D. WIXOM, *art. cit.*, p. 90 et 92, fig. 18, nord de la France ou mosan, *ca.* 1200-1220.

[55] H. 10 cm. E. MEYER, *Eine mittelalterliche Bronzestatuette*, dans *Kunstwerke aus dem Besitz der Albert-Ludwig-Universität, Freiburg im Breisgau*, Berlin, 1957, p. 17-21, fig. 4-5 ; W. SAUERLÄNDER, *Le siècle des cathédrales 1140-1260*, (*L'Univers des Formes*, 36), Paris, 1989, p. 87, fig. 73, France ?, premier tiers du XIIIe siècle.

objectivement de l'attribuer à un atelier hypothétique de Flandre ou du nord de la France, au simple prétexte de sa présence à Bruges. D'autre part, selon un écrit de Joseph van Huerne signalé par Marcel Laurent, une série de quatre plaques d'émaux champlevés romans aux Musées royaux d'Art et d'Histoire à Bruxelles *(ci-dessous)* provient également de Saint-Donatien à Bruges. Elles illustrent la Vie du Christ et sont de qualité inégale. Elles diffèrent considérablement du style mosan communément reconnu comme tel et auquel elles sont cependant souvent assimilées[56]. Sans doute s'agit-il, comme tant d'autres œuvres médiévales, de réalisations esseulées d'un artiste original. Ces émaux incomparables proviendraient-ils d'un atelier régional ou plus lointain, de France septentrionale ou de la périphérie de la Manche, dont en vérité nous ignorons tout ?

Émaux champlevés, Musées royaux d'Art et d'Histoire à Bruxelles

Tout porte à croire que l'œuvre romane magistrale richement orfévrée dont provient l'Annonciation raffinée de Bruges a fait partie du trésor de l'ancienne collégiale Saint-Donatien. Elle est assurément un témoin éloquent du rayonnement prestigieux de l'orfèvrerie mosane vers 1170-1180, à la veille du succès novateur du style antiquisant propagé magistralement par Nicolas de Verdun et qui persista largement jusqu'au milieu du XIIIe

[56] Bruxelles, Musées royaux d'Art et d'Histoire, inv. 32. Ces émaux historiés furent acquis en 1844 de la collection de Joseph van Huerne. M. LAURENT, *Petit retable mosan du XIIe siècle*, dans *Bulletin des Musées royaux d'Art et d'Histoire*, 5, 1933, p. 26-31 ; *Tesori dell'arte mosana (950-1250)*, Rome, 1973, p. 42-43, n° 34, pl. 24, avec bibliographie antérieure, art mosan, *ca.* 1170-1175, (J. MULLER), catal. expos. 1973-1974. Reproductions en couleur dans F. VAN NOTEN éd., *La salle aux trésors, chefs-d'œuvre de l'art roman et mosan*, (Musées royaux d'Art et d'Histoire, Bruxelles, *catalogue des collections*, I), Turnhout, 1999, p. 68, n° 21, fig. p. 69, région mosane ou nord de la France (?), *ca.* 1175-1190, (S. BALACE) ; V. VERMEERSCH éd., *op. cit.*, 1999, p. 19, n° 9 et fig. p. 18 ; J. YARZA LUACES, *Émaux médiévaux de Limoges à Silos*, Bruxelles, 2001, p. 24, fig., émaux mosans (?), *ca.* 1175-1190, catal. expos. 2001-2002. Par ailleurs, une origine flamande serait-elle envisageable sur base iconographique pour un émail au musée du Louvre, inv. MRR253, d'un autre style que ceux précités de Bruges, mais qui n'est pas davantage mosan ? Il montre l'effigie épargnée et dorée de saint Liévin, patron de la ville de Gand, entre les saints Sébastien et Tranquillin émaillés : *Une renaissance…*, p. 114, n° 46, fig., région mosane, *ca.* 1170-1180, (J. DURAND), catal. exposition. La translation des reliques de saint Liévin dans une nouvelle châsse eut lieu en 1171.

siècle. L'Annonciation romane est antérieure stylistiquement à l'incendie qui ravagea en 1184 la collégiale carolingienne, dont la reconstruction débuta par le chœur édifié durant la décennie suivante[57]. Elle était le siège de la chancellerie des comtes de Flandre et voisinait avec leur résidence sur le burg. L'orfèvrerie romane luxueuse dont témoigne l'Annonciation aurait-elle été offerte à la fin de son règne par le dévot comte Thierry d'Alsace (1128-1168), ou par son puissant successeur Philippe d'Alsace (1168-1191) ? Nul ne le sait. Quoi qu'il en soit, elle comportait probablement d'autres représentations historiées, en rapport éventuellement avec un cycle iconographique marial.

Jean-Claude GHISLAIN

[57] L'incendie dévastateur de la collégiale carolingienne Saint-Donatien et du burg de Bruges en 1184 est cité dans les *Fontes Egmundenses*, éd. O. OPPERMANN, Utrecht, 1933, p. 185 ; J.-Cl. GHISLAIN, *Cathédrales et collégiales. Synthèse, la période romane*, dans J. MAQUET dir., *Le patrimoine médiéval de Wallonie*, Namur, 2005, p. 81 et 84, notes 28-30. La comtesse Marguerite d'Alsace, grande bienfaitrice du chapitre, se fit inhumer dans le nouveau chœur de la collégiale achevé peu après son décès le 15 novembre 1194. J.-Cl. GHISLAIN, *La production funéraire en pierre de Tournai à l'époque romane. Des dalles funéraires sans décor aux œuvres magistrales du 12e siècle*, dans *Les Grands Siècles de Tournai*, (*Tournai-Art et Histoire*, 7),Tournai & Louvain-la-Neuve , 1993, p. 204-208 et fig. 68, p. 197.

III. RELIQUAIRE- MONSTRANCE

Hugo d'Oignies ou atelier, ca. 1230-1240

Argent gravé, doré et nielle

H. 29 cm, Ø du pied 10 cm

Restauré par Valeria Borgialli, Favria Canavese (Turin), 2006

Provenance : collection des Frères Bourgeois, Cologne (jusqu'à 1904); collection Gilbert, Paris (jusqu'à 1927) et Galerie Brimo de Laroussilhe, Paris.

Acquis par le Museo Civico d'Arte Antica di Torino (2004)

Palazzo Madama-Museo Civico d'Arte Antica, Inv. 404

Le reliquaire, en forme de monstrance, présente une custode cylindrique verticale en cristal de roche (aujourd'hui privée de la relique), surmontée d'un toit conique en argent ciselé, qui s'ouvre au moyen de deux charnières en métal, avec des fermoirs à épingle; le toit, originellement surmonté d'une petite croix ou d'un pommeau décoré de nielle, présente au sommet une statuette en argent doré de la Vierge à l'Enfant, datable de la fin du XIVe siècle, avec une draperie qui se réfère au langage du gothique international.

L'hypothèse selon laquelle le toit de la custode était surmonté au XIIIe siècle d'une croix ou d'un crucifix, est basée sur la comparaison de l'œuvre avec d'autres orfèvreries mosanes du XIIIe siècle de l'atelier d'Hugo d'Oignies, comme la pyxide d'Aywières conservée aux Musées royaux d'art et d'Histoire à Bruxelles (1250), ou les deux reliquaires-monstrances du Trésor des Sœurs de Notre-Dame à Namur (1260-1270) [58] *(ci-contre)*.

La monstrance du reliquaire de Turin est décorée sur le bord supérieur d'un motif de foliole lancéolée, alternant avec un motif circulaire à jour, qui se répète identique - mais avec les feuilles tournées vers le haut - le long du bord inférieur; elle est entourée par quatre fines colonnes, sans chapiteaux, surmontées chacune de toits coniques en argent lisse, et décorées en torsade de bandes dorées et guillochées, alternant avec des bandes en argent niellé décorées d'un motif de minuscules folioles.

Le pied du reliquaire est très élégant : en argent lisse avec une série de simples feuilles de vigne gravées et dorées; entre chaque se trouve un petit motif de pomme de pin réalisé au burin et sans dorure.

Tous les motifs décoratifs qui caractérisent cette orfèvrerie dérivent d'un ou de différents modèles réalisés directement par Hugo d'Oignies avant 1240, ou par son atelier vers 1240-1260.

---

[58] Pour les deux reliquaires de Namur : R. DIDIER & J. TOUSSAINT, *Inventaire des œuvres conservées du Trésor de l'ancien prieuré d'Oignies*, dans le catalogue de l'exposition *Autour d'Hugo d'Oignies*, Namur, 2003, TOSND 20 et 21, p. 250-251. Pour la pyxide de Bruxelles: *La Salle aux Trésors. Chefs-d'oeuvre de l'art roman et mosan*, éd. F. Van NOTEN, Bruxelles, 1999, p. 58-61 et DIDIER, *op. cit.*, p.344-345.

En premier lieu, la morphologie de la custode - cylindrique, avec un toit conique entre quatre colonnes – rappelle le célèbre Reliquaire de la côte de saint Pierre œuvre d'Hugo d'Oignies (1238)[59], dans lequel le cylindre central en cristal contenant la relique a la même forme et des colonnes latérales similaires *(ci-contre)*.

D'autre part la solution décorative raffinée des colonnes, avec une alternance de bandes en argent doré et en argent niellé, se retrouve sur le Gobelet de Sainte Marie d'Oignies en référence à Hugo (1228-1230), et plus tard dans le Reliquaire de la Vraie Croix de la Basilique de Notre-Dame de Walcourt, attribué à l'atelier de Hugo (1260) [60].

De plus, les motifs phytomorphiques ont des antécédents dans la production du prieuré d'Oignies : la frise de folioles ciselées et percées, qui encadre le tube de cristal, est typologiquement très proche de celle qui décore la coupe de cristal fatimide dans le vase-reliquaire de Namur attribué à l'atelier de Hugo d'Oignies (1243-1250) [61]*(page suivante)* ; et la feuille de vigne, gravée sur le pied, constitue un motif très répandu de l'orfèvrerie de l'atelier d'Hugo d'Oignies : nous le trouvons, par exemple, sur le nœud du XIIIe siècle en argent doré et ciselé du calice de la Sainte-Begge d'Andenne collégiale (1250-1260)[62].

---

[59] DIDIER & TOUSSAINT, 2003, TOSND 5, p. 204-210.
[60] Pour le *Gobelet de sainte Marie d'Oignies*: DIDIER & TOUSSAINT 2003, TOSND 13, p. 236-237; pour le reliquaire de Walcourt : R. DIDIER, *Œuvres de l'atelier et d'autres ateliers,* dans *Autour d'Hugo d'Oignies*, *op. cit.* , p. 333-335.
[61] DIDIER & TOUSSAINT, 2003, TOSND 15, p. 240-241.

Vase-reliquaire de Namur

Nous ignorons l'origine exacte du reliquaire du Museo Civico: il n'est documenté qu'à partir de 1874, quand il entre dans le négoce d'art des frères Étienne, Jean et Gaspard Bourgeois, originaires de Heidelberg, avec un siège à Cologne et un à Paris : « une riche galerie, où l'on trouvait réunis les plus beaux spécimens de l'art industriel, depuis le commencement du Moyen-Âge jusqu'aux premières années du XIXe siècle : peinture, plastique, orfèvrerie, céramique etc…», comprenant aussi une importante section d'émaux champlevés de Limoges[63]. La collection fut entièrement vendue aux enchères à Cologne le 27 octobre 1904, et dans le catalogue de vente, le reliquaire était attribué à «École de Namur XIVème siècle»[64]. Environ vingt ans plus tard, il réapparaît dans une autre vente aux enchères (Paris, Hôtel Drouot, 1er décembre 1927), celle de la collection d'objets d'art du Moyen Âge et de la Renaissance du médecin Antoine Gilbert[65]; de laquelle l'œuvre entra dans les collections de l'antiquaire Brimo de Laroussilhe, où elle est restée jusqu'à l'achat par le Musée de Turin.

Simonetta CASTRONOVO

Bibliographie

R. DIDIER, *Œuvres attribuées au frère Hugo et à son atelier*, dans le Catalogue de l'exposition *Autour d'Hugo d'Oignies*, Namur, 2003, p. 314-315 ; S. CASTRONOVO, *Oreficerie mosane*, dans *Palazzo Madama. Studi e notizie*, 2010, p. 138-140.

---

[62] R. DIDIER, *Œuvres de l'atelier et d'autres ateliers*, *op. cit.*, 2003, p. 342-343.

[63] Certains émaux limousins, autrefois dans la collection Bourgeois, se trouvent aujourd'hui en différents musées et collections privées : É. TABURET-DELAHAYE 2011, notice VIII A, n. 5; NOTIN 2011, notice VII B II-2 A, n. 20, dans *Corpus des émaux méridionaux*, éd. M.-M. GAUTHIER, D. GABORIT-CHOPIN, E. ANTOINE, II, *L'apogée 1190-1215*, Paris 2011, avec CD ; *The Keir Collection of Medieval Works of Art*. Catalogue de la vente aux enchères Sotheby's, New York, 1997, lot 82, p. 228; É BERTRAND, *Émaux limousins du Moyen Âge*, Paris, Brimo de Laroussilhe, 1995, p. 76-77 et 94-95.

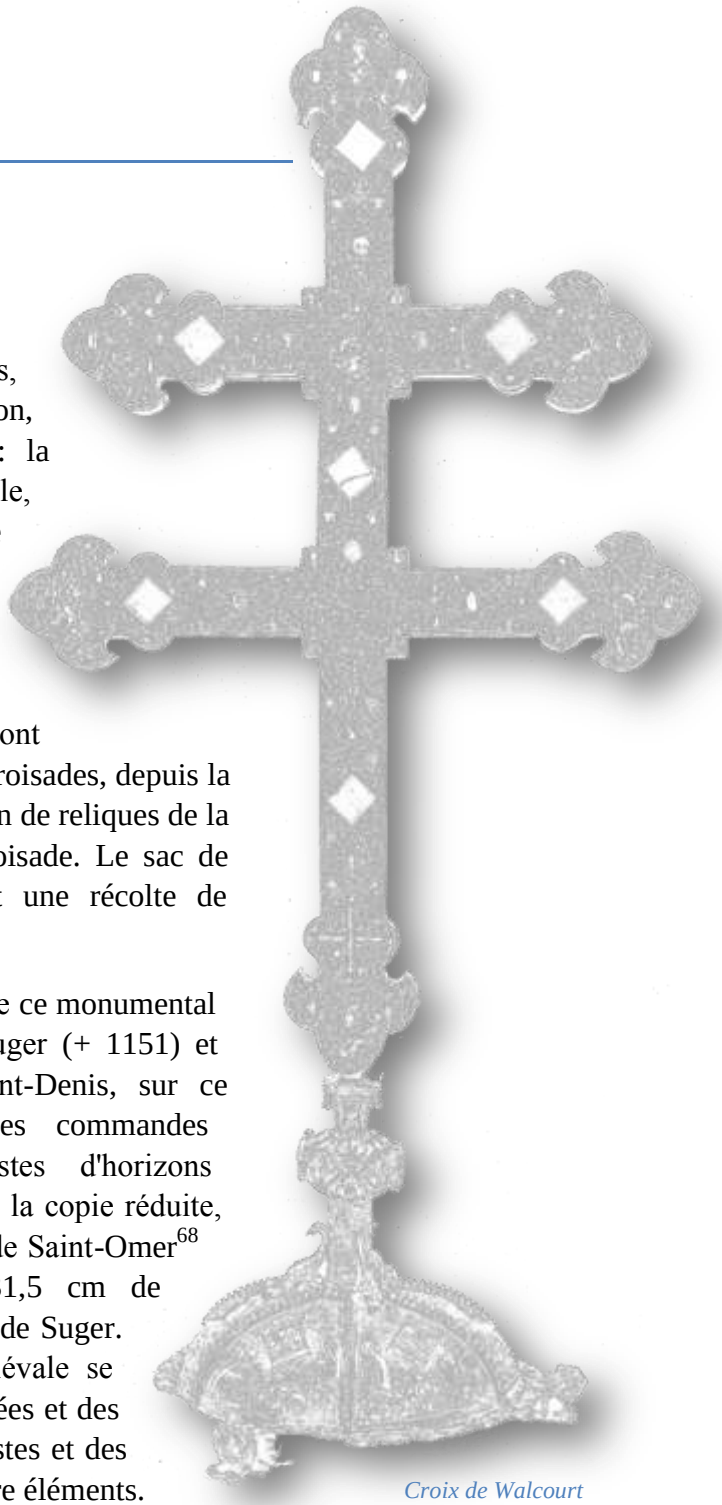
[64] H. LEMPERTZ, (éd.), *Catalogue des objets d'art et de haute curiosité composant la Collection Bourgeois Frères et dont la vente aura lieu à Cologne*…, Colonia 1904, p. 85, planche 444.

[65] *Catalogue des objets d'art et de haute curiosité principalement du Moyen Âge et de la Renaissance…composant la collection de M. le Professeur A. Gilbert, Médecin de l'Hotel-Dieu*…, p. 9 et planche 26.

Croix

Croix d'autels, croix d'autels portatifs, croix pectorales, croix de procession, croix-reliquaires, croix typologiques : la croix inspire fortement l'orfèvrerie septentrionale, et en particulier mosane. Le culte de la relique historique, le précieux et insigne Bois sacré, la Sainte Croix[66], renforce le phénomène. Les parcelles du bois de la croix du Christ parviennent en Europe grâce aux liens diplomatiques avec l'Empire byzantin, ou sont rapportées de Terre Sainte par les croisés : les croisades, depuis la fin du XIe siècle, apportent chacune leur moisson de reliques de la Passion[67], et particulièrement la quatrième croisade. Le sac de Constantinople en 1204 amène en Occident une récolte de reliques prestigieuses, stimulatrices de l'art.

Comment ne pas d'abord évoquer le souvenir de ce monumental crucifix de près de deux mètres de l'abbé Suger (+ 1151) et l'intervention d'orfèvres lotharingiens à Saint-Denis, sur ce chantier dionysien qui, de même que les commandes stavelotaines, permet la rencontre d'artistes d'horizons différents... Bien qu'il n'en soit sans doute pas la copie réduite, comme on l'a longtemps cru, le pied de croix de Saint-Omer[68] évoque, dans des proportions moindres (31,5 cm de hauteur), le pied de croix monumental disparu de Suger. Sur cette pièce majeure de l'orfèvrerie médiévale se côtoient des scènes vétérotestamentaires émaillées et des statuettes en ronde bosse, figurant les évangélistes et des allégories qui se rapportent sans doute aux quatre éléments.



Croix de Walcourt

---

[66] Voir par exemple l'imposant corpus édité par C. GARCIA de CASTRO VALDÉS, Signum salutis. *Cruces de orfebreria de los siglos V al XII*, Oviedo, 2008, qui renferme quelques croix mosanes. Sur le contexte historique, *cf.* Ph. GEORGE, *La Sainte Croix à Liège au XIe siècle*, dans *Mélanges Marie-Madeleine GAUTHIER, Bollettino d'Arte, Studi di Oreficeria*, 1996, Rome, Supplemento al n. 95.

[67] Dans la bibliographie énorme, mentionnons l'exposition de Mayence en 2004 : *Kein Krieg ist heilig. Die Kreuzzüge*, éd. H.-J. KOTZUR. Voir aussi par exemple G. TOUSSAINT, *Kreuz und Knochen. Reliquien zur Zeit der Kreuzzüge*, Berlin, 2011, ou Ph. GEORGE, *Le trésor de reliques du Neufmoustier près de Huy. Une part de Terre sainte en pays mosan*, dans *Bulletin de la Commission Royale d'Histoire*, t. CLXIX, 2003, p. 17-35.

[68] Chr. DESCATOIRE, dans le Catalogue de l'exposition *Une renaissance. L'art entre Flandre et Champagne, 1150-1250*, éd. Chr. DESCATOIRE & M. GIL, Paris, 2013, p. 114-115.

La staurothèque, ou reliquaire de la Vraie Croix, associe parfois la forme de la croix aux saintes esquilles ou aux reliques dominicales préservées ou importées de Constantinople ou de Terre Sainte[69]. Elle se décline en objets de nature variée. Les triptyques reliquaires dérivent dans leur forme et leur fonction de modèles byzantins[70]. Le plus célèbre, celui de la Sainte-Croix aujourd'hui conservé à New York (Pierpont Library & Museum), qui enchâsse une petite staurothèque byzantine dans un triptyque mosan, est associé au souvenir de l'abbé Wibald de Stavelot-Malmedy (+ 1158). L'histoire de la découverte de la sainte Croix s'y développe dans des émaux en médaillons d'une finesse remarquable.

D'origine byzantine également est la forme à double traverse, évoquant le titulus INRI de la croix du Golgotha, qu'adoptent nombre de croix-staurothèques de l'aire mosane et du nord de la France[71]. À la fois croix d'autel et de procession, elles sont plus souvent émaillées au XIIe siècle et orfévrées au XIIIe siècle.

Croix de Walcourt

L'iconographie des croix émaillées, en leur âge d'or vers 1160-1170, est d'abord consacrée aux correspondances entre l'Ancien et le Nouveau Testament. Ces croix ainsi dites typologiques mettent en parallèle le sacrifice du Christ, accompli lors de la Crucifixion, renouvelé symboliquement par la messe et rappelé par la forme de la croix, et des scènes de l'Ancien Testament, réputées en constituer les préfigures, comme les offrandes de Caïn et Abel (Genèse, IV, 3-4), le sacrifice d'Isaac (Genèse, XXII, 9-13), Moïse et le serpent d'airain (Nombres, XXI, 9), Élie et la veuve de Sarepta (I, Rois, XVII, 9-12)... La démarche

---

[69] Ph. VERDIER, *Les staurothèques mosanes et leur iconographie du Jugement dernier*, dans *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 1973, p. 97-121 et 2013, p. 199-213.

[70] J. LAFONTAINE-DOSOGNE, *Émail et orfèvrerie à Byzance au Xe-XIe siècle et leur relation avec la Germanie*, dans *Kunst im Zeitalter der Kaiserin Theophanu* [Actes du colloque de Cologne (1991)], éd. A. VON EUW et P. SCHREINER, Cologne, 1993, p. 61-78.

[71] Chr. DESCATOIRE, *Les croix-reliquaires de la Vraie Croix*, dans *Une renaissance*, *op. cit.*, p. 170-175.

typologique, reflet des préoccupations des théologiens (Rupert de Deutz, Honorius Augustodunensis), imprègne fortement le programme iconographique des oeuvres septentrionales, en particulier mosanes, notamment par l'intermédiaire de la commande des grandes abbayes (Stavelot, Saint-Bertin) et des prélats, dont les évêques de Liège. Certaines sont conservées entières (croix de Scheldewindeke < V >, de Kemexhe < VI >), d'autres démembrées, sans compter les nombreuses plaques isolées qui proviennent très probablement de ce type de croix.

La croix de Londres-Berlin, complète (ou presque), est scindée en deux : les plaques de l'avers sont au British Museum (inv. M&LA 56,7-18,1), celles du revers au Kunstgewerbemuseum de Berlin (inv. O-1973,187-189). Les deux faces présentent une même structure où alternent émaux figuratifs et géométriques. L'avers porte des scènes vétérotestamentaires, préfigures de la Crucifixion : l'épisode central, Jacob bénissant Ephraïm et Manassé, est entouré des scènes figurant Moïse et le serpent d'airain, Élie et la veuve de Sarepta, le signe du Tau, Josué et Caleb ramenant la grappe de raisins de la terre promise. Le revers narratif est dévolu à la légende de l'invention de la Vraie Croix par sainte Hélène, iconographie fréquente sur les croix-reliquaires.

Une autre croix typologique, la plus grande connue à ce jour, dont toutes les plaques émaillées sont conservées, est dispersée entre quatre musées français et allemands : Louvre, Musée Dobrée à Nantes < VIII >, Schnütgenmuseum de Cologne et Württenbergischesmuseum de Stuttgart[72]. Le programme est identique, avec des variantes : centre des deux faces occupé par des plaques carrées figurant le Christ bénissant, avers composé de scènes de l'Ancien Testament auxquelles s'ajoutent les évangélistes, revers consacré à l'histoire de la Vraie Croix, comprenant cette fois les épisodes d'Héraclius qui rapatrie la croix détenue par le roi sassanide Chosroès. Cette iconographie peut être mise en rapport avec les croisades.

Les musées conservent nombre de plaques émaillées éparses, les fameux *membra disjecta* répertoriés de manière systématique à travers les États-Unis ou à Saint-Pétersbourg[73]. La plaque du Musée Archéologique de Namur figurant Le sacrifice d'Isaac < X >, celle du musée de Cluny représentant Élie et la veuve de Sarepta < VI >, la plaque 'Prudentia' < VII > et les deux figures d'apôtres de Cleveland < XI >, les anges du musée Dobrée de Nantes < IX >, ainsi que la plaque figurant le signe du Tau peint sur les maisons (commerce d'art) < XII >, pourraient bien provenir de croix typologiques. Les marques gravées au revers de certaines plaques – le *D* (pour *dextra*) de celle du musée de Cluny et de la 'Prudentia' de Cleveland – peuvent évoquer leur emplacement sur la croix.

Les croix-staurothèques orfévrées, déjà présentes dans la seconde moitié du XIIe siècle, mais qui se multiplient vers 1200 et dans les premières décennies du XIIIe siècle, sont, comme leurs sœurs émaillées, généralement bifaces. Elles opposent volontiers un avers aniconique à

---

[72] D. KÖTZSCHE, H. MEURER et A. SCHALLER, « Signa Tau ». *Grubenschmelzplatte eines typologischen Kreuzes*, Berlin, 2000.

[73] Ph. VERDIER, *Émaux mosans et rhéno-mosans dans les collections américaines*, dans *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, t. XLIV, 1975, p. 3-84, et ID., *Un monument inédit de l'art mosan du XIIe siècle. La crucifixion symbolique de Walters Art gallery*, *Ibidem*, t. XXX, 1961, p. 156 sv. ; J. LAFONTAINE-DOSOGNE, *Œuvres d'art au Musée de L'Ermitage à Leningrad*, dans *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, t. XLVI, 1975, p. 96-97.

un revers figuré, et mettent en œuvre des techniques de décor très diversifiées : filigranes, gemmes, nielles, estampage. Le décor filigrané est récurrent, couvrant parfois les deux faces ou seulement l'avers. La croix d'Erlebald du Trésor de la cathédrale de Liège < IV > ne conserve plus sur une face qu'un décor estampé géométrique et végétal, tandis que l'autre croix du Trésor (vers 1200-1220) présente sur sa face principale des pierres insérées dans un réseau de filigranes[74]. Le décor estampé apparaît aussi, opposé à la face filigranée, sur une croix du trésor d'Oignies, ornée également de nielles, comme nombre de ces croix-staurothèques[75]. Celles du XIIIe siècle s'enrichissent volontiers de petits éléments végétaux estampés ou fondus (croix de Clairmarais, du Paraclet, croix de Walcourt due à l'atelier d'Oignies) qui viennent agrémenter le décor de filigranes et lui confèrent une tonalité naturaliste[76].

Les émaux tendent à disparaître de ces croix orfévrées, ou à occuper une place très différente de celle des plaques émaillées des croix du XIIe siècle : les émaux circulaires de la croix de Saint-Vincent de Laon, probablement exécutée vers 1204-1205, sont situés sur le socle, en alternance avec des médaillons filigranés et gemmés. Ils représentent des scènes vétérotestamentaires qui préfigurent la Crucifixion : *Le sacrifice d'Isaac*, *Joseph vendu par ses frères*, *Moïse et le Buisson ardent (ci-dessous)*. Ces émaux ont longtemps été considérés comme mosans et antérieurs à la croix, vers 1170, mais Élisabeth Taburet-Delahaye pose pertinemment la question de la définition de « l'émaillerie mosane » et, mettant en relief les traits originaux de ces émaux– canon court des personnages, vivacité de la palette colorée, compositions chargées et dynamiques –, propose l'hypothèse d'un atelier actif à Laon vers 1200[77].

Croix de Laon, Louvre

[74] Ph. GEORGE, *« Du prieuré d'Oignies au musée de Namur, de l'orfèvre Hugo à son atelier : le binôme reliques» et « arts précieux ». À propos d'une croix inédite du Trésor de la Cathédrale de Liège*, dans *Actes de la Journée d'études Hugo d'Oignies*, Namur, 2013, p. 136-151.
[75] Catalogue de Namur, 2003, Namur, Trésor d'Oignies, inv. TOSND 6
[76] Chr. DESCATOIRE, *Les croix-reliquaires de la Vraie Croix*, dans *Une renaissance, op. cit.*, p. 170-175.
[77] Él. TABURET-DELAHAYE, *La croix de Saint-Vincent de Laon au département des Objets d'art du Louvre*, dans *Bulletin de la Société nationale des antiquaires de France*, 2004-2005, p. 344-352. *Cf.* aussi R. DIDIER, *La croix-reliquaire de Hugues, abbé de Saint-Vincent à Laon*, dans Magister Nicolaus, Gerardus, frater Hugo *et autres orfèvres connus-inconnus. De l'empereur Henri à Venise et de celle de l'abbé Hugues de Laon*, Actes de la journée d'étude Hugo d'Oignies. Contexte & perspective (2011), éd. J. TOUSSAINT, Namur, 2013, p. 92-97.

Pseudo-psautier de Berlin

C'est sans doute à travers les émaux figuratifs que l'on peut le mieux évoquer la question sans cesse récurrente des cahiers de modèles, dont l'archétype est le soi-disant psautier de Berlin (Kupferstichkabinett inv. N° 78 A 6) *(ci-dessus)* et les deux feuillets (Londres, Victoria & Albert Museum, Ms 8982 et Liège, Université, Wittert, Ms 2313) issus sans doute d'un même atelier « peut-être liégeois »[78]. Ici aussi doivent être évoqués les liens entre orfèvrerie et enluminure[79], entre orfèvrerie et sigillographie, entre orfèvrerie et numismatique : il faut ouvrir la porte de l'atelier de l'orfèvre.

Christine DESCATOIRE & Philippe GEORGE

---

[78] M. GIL dans *Une renaissance, op. cit.*, p. 78.

[79] M.-R. LAPIÈRE, *L'enluminure et l'orfèvrerie : deux techniques étroitement associées*, dans *La lettre ornée dans les manuscrits mosans d'origine bénédictine (XIe- XIIe siècles)*, Paris/Liège, 1981, p. 340-345 et L. RIOUST, *Introduction au manuscrit enluminé*, dans *Enluminures. Trésors enluminés de France*, éd. M. GIL & C. HATTORI, Lille, 2013, p 167-174.

IV. CROIX D'AUTEL PORTATIF ? *

Argent repoussé sur une âme de bois

Vers 1193 ?

H. 20 cm, avec des traverses de 11,5 et 19,5 cm

Dépôt au Trésor de la Cathédrale de Liège 2013

Depuis plusieurs années, nous admirons en collection privée une petite croix médiévale à double traverse, originaire de Stavelot. On ne peut pas écrire qu'elle est à proprement parler inédite voire inconnue, elle a été oubliée. Nous l'évoquions déjà dans notre inventaire des reliques de Stavelot-Malmedy en 1989[80] et, bien avant nous, Jean Yernaux en donnait une photographie que lui avait transmise le comte Joseph de Borchgrave[81]. En 1965, elle fut exposée à Stavelot et fit l'objet d'une notice dudit comte dans le catalogue de l'exposition[82]. On peut seulement écrire qu'elle avait été perdue de vue. La famille de Limbourg en a permis le dépôt au Trésor de la Cathédrale de Liège : l'œuvre est exposée aujourd'hui à côté de la croix du XIIIe siècle du Trésor[83] .

La croix est constituée de lames d'argent repoussé sur une âme de bois. Les extrémités sont trilobées et ornées d'un bouquet de trois feuilles de chêne estampé[84]. Un motif d'oves et de doubles points en relief les relie, interrompu à l'intersection des traverses par deux minuscules croix en bois, serti d'argent, qui seraient, selon la tradition, des reliques du bois « du jardin des oliviers ». Pourquoi pas ? La croix est ourlée d'un grènetis entre deux filets, qui se continue autour des palmettes. La fiche est décorée d'une frise losangée fait d'un quatre-feuilles occupées en leur centre par une perle, les losanges se répétant trois fois.

---

* À la mémoire du Chevalier Guy de Limbourg (1924- 2008).
Nous exprimons nos plus vifs remerciements à la famille de Limbourg pour ce dépôt.
Comme toujours, avec leurs extrême gentillesse et disponibilité coutumières Jean-Claude Ghislain et Louis-Pierre Baert nous ont fait bénéficier de leurs conseils : nous les en remercions très vivement.

[80] Ph. GEORGE, *Les reliques de Stavelot-Malmedy*, Malmedy, 1989, p. 98.
[81] J. YERNAUX, *L'église abbatiale de Stavelot*, dans *Bulletin de la Société d'Art & d'Histoire du Diocèse de Liège*, t. XXIV, 1932, p. 96-97 et planche I.
[82] J. de BORCHGRAVE d'ALTENA, *Catalogue de l'exposition Trésors des abbayes de Stavelot Malmédy et dépendances*, Stavelot, 1965, n° A1 p. 29.
[83] Désignée ci-dessous comme « croix du Trésor ». Cette croix filigranée du XIIIe siècle, redécouverte par Monseigneur Schoolmeesters dans le coffre du Trésor, a fait l'objet de notre étude *Du prieuré d'Oignies au musée de Namur : le binôme « reliques » et « arts précieux ». À propos d'une croix inédite du Trésor de la Cathédrale de Liège*, dans *Actes de la Journée d'études Hugo d'Oignies*, Namur, Musée d'arts anciens, 2013, p.136-151 et J.-Cl. GHISLAIN, *La croix de Beveren-lez-Roulers (avant 1200, région mosane)*, *Ibidem*, p. 151-153. .
[84] Ces feuilles festonnées pourraient être appelées « feuilles de chêne », plutôt que « palmettes », voire « palmettes à la Grecque ». Elles se présentent en un bouquet de trois, d'un certain réalisme.

Cette croix a été sauvée au moment de la Révolution par Dom Henri Malacord[85]. On croit que c'est lui aussi qui plaça dans l'autel de la chapelle du couvent des Capucins à Stavelot, qu'il avait acquis, les peignes et sandales liturgiques, attribués à saint Remacle et aujourd'hui aux Musées Royaux d'Art & d'Histoire à Bruxelles[86]. De même, il sauva la croix de Jean Goesin (vers 1650), aujourd'hui en collection privée et que nous avons exposée la dernière fois à l'inauguration du Trésor de la Cathédrale de Malmedy en 2005. Les manuscrits de la bibliothèque de l'abbaye lui doivent aussi beaucoup dans leur sauvegarde.

Pour Jean Yernaux[87], c'est « peut-être » à l'époque de (« saint ») Poppon (+ 1048) que l'on doit rapporter la croix et de suggérer que l'actuel avers est l'ancien revers, la face ayant été dépouillée de sa décoration, que Yernaux imagine de pierres et de filigranes, à l'instar de la croix du Trésor.

Bien sûr, comme c'est le cas de la croix du Trésor, avers et revers peuvent être d'époques différentes. De là à remonter à Poppon… c'est stylistiquement impossible.

---

[85] Fr. MEESSEN, *Les cinquante moines de Stavelot-Malmedy qui ont survécu à la révolution…que sont-ils devenus (4e partie suite et fin)*, dans *Folklore Stavelot-Malmedy-Saint-Vith*, t. XLIII, 1979, p. 74-77.

[86] S. BALACE, *La salle aux trésors : chefs-d'œuvre de l'art roman et mosan*, Turnhout, 1999, n° 37 et 38, p. 100-103 et n° 50, p. 126-127.

[87] La note de Jean Yernaux est savoureuse à plusieurs points de vue : « M. le comte de Borchgrave, à qui je dois la photographie de cette croix, reproduite ici, rapproche cet objet d'une croix faisant partie du trésor de Saint-Paul à Liège, et ses ornements, de ceux du pignon de la châsse de saint Hadelin à Visé. La croix de Stavelot appartient aujourd'hui à M. le chevalier Philippe de Limbourg ».
Le terme « savoureux » s'explique par l'exploitation et la critique acerbe que pourrait faire aujourd'hui un historien de l'art d'une note publiée en 1932 par un excellent historien de l'abbaye de Stavelot-Malmedy, (nous n'osons l'imaginer !), par les vicissitudes de cette croix et son atterrissage au Trésor de Liège, présentée précisément à côté de la croix évoquée ci-dessus, qui date du XIIIe siècle.

Poppon, toutefois, est parti en pèlerinage en Terre sainte vers l'an mil et nous avons déjà suspecté qu'il en rapportât des reliques, dont certaines probablement aujourd'hui à Lierneux[88]. Oserions-nous émettre l'hypothèse que les reliques de notre croix ont été ramenées de Terre sainte par Poppon ? Le modèle est celui des croix-reliquaires à double traverse de la Vraie Croix de Terre Sainte du XIIe siècle. Comme on ne prête qu'aux riches, qu'il est plus simple d'avoir un nom de propriétaire pour identifier une œuvre et que nous nous ingénions à ressusciter progressivement la personnalité d'Erlebald[89], le « petit frère » de Wibald de Stavelot, pourquoi nous gênerions-nous à lui attribuer cette croix ? [90]

L'examen et la restauration de l'œuvre par Louis-Pierre Baert permettent quelques compléments d'information[91].

La destination de la croix est délicate à proposer.

Croix-reliquaire ?

Si l'on considère que les petites croix évoquées plus haut sont les reliques du Jardin des Oliviers suggérées par la tradition, on pourrait supputer que les deux reliques, qui ne nécessitent pas de creuser l'âme de bois, y auraient été transférées, un peu maladroitement d'ailleurs, argument en faveur de pareille hypothèse. Quand on enlève la plaque de cuivre, doré au mercure sur une face, et fixée au dos par de minuscules clous forgés, − ce qui indique une pose déjà ancienne et non une restauration plus récente comme nous aurions d'abord pu le croire −, on ne découvre pas de cavités pratiquées pour abriter des reliques, contrairement à la croix du Trésor. La tranche est également assez mince, ce qui pourrait aussi militer pour l'enlèvement des pierres mentionné ci-dessus.

---

[88] Ph. GEORGE, *Les reliques de Lierneux, un patrimoine à découvrir*, dans Catalogue de l'exposition *Patrimoine religieux du pays de Lierneux*, Lierneux, 1992, p. 18.

[89] Ph. GEORGE, *« Sur la terre comme au ciel ». L'évêque de Liège, l'abbé de Stavelot-Malmedy, le droit, la justice et l'art mosan vers 1170*, dans *Cahiers de Civilisation Médiévale*, Poitiers, 2013, p. 225-253.

[90] Bien sûr nous confessons qu'il s'agit d'un détournement avéré d'attribution, purement inspiré par des hypothèses historiques, mais nous ne demandons qu'à être démenti. Nous ne l'avons quand même pas attribuée à Godefroid de Huy ! Avec un humour teinté de cynisme et d'autodérision à propos d'art mosan, nous dirions qu'un ancien élève de Jean Lejeune ne peut renier son maître !

[91] Nous remercions vivement Louis-Pierre Baert de la restauration effectuée et des photographies prises.

Croix pectorale ?

La croix est aussi décorée de lames d'argent sur son prolongement en bec vers le bas, la fiche, qui sert à la fixer[92]. On peut donc exclure une croix pectorale d'autant plus qu'au revers l'âme de bois comprend la fiche.

Croix de procession ?

Est-elle trop petite pour une croix de procession ? Le sommet d'une croix de procession ? À titre de comparaison, la croix émaillée des Musées royaux d'Art & d'Histoire (inv. 6298 A-B) s'insère par un pied du même genre dans un nœud[93] . L'âme de bois se poursuit ici au-delà de l'extrémité trilobée jusqu'au bas de la croix, serti d'argent repoussé, alors qu'au revers la plaque de cuivre s'arrête à l'extrémité trilobée dont elle prend la forme.

Croix d'autel portatif ?

C'est l'hypothèse retenue pour la croix dite de saint Louis du Trésor d'Agaune par Élisabeth Antoine[94].

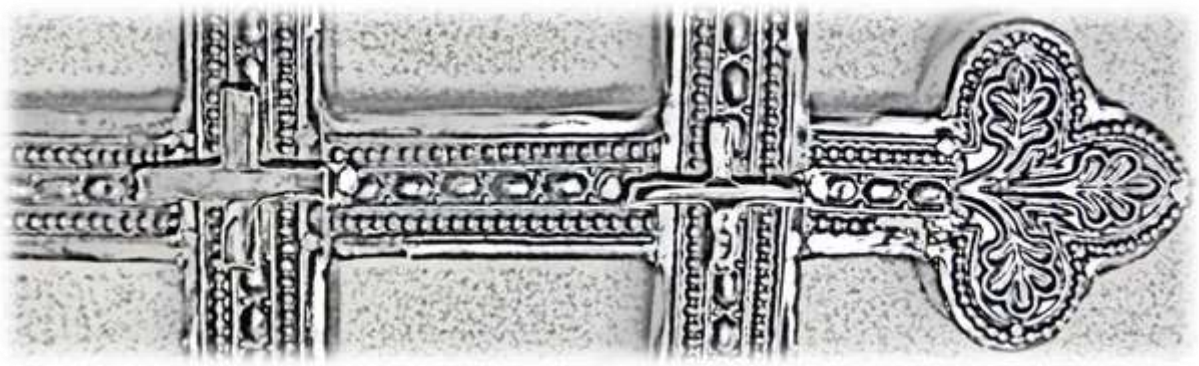
D'un point de vue stylistique et technique, trois matrices d'ornements estampés sur argent ont été utilisées : la première, sur les extrémités, imprime un bouquet de feuilles de chêne ; la deuxième, sur les traverses et la fiche, les oves et double-points entourés d'un grènetis, et la troisième, sur la base, trois quatre-feuilles perlés.

Les trois matrices semblent contemporaines, même si le décor de l'estampage décalé qui protège la fiche est esthétiquement plus lourd que le reste. Ce revêtement de la fiche, fixé par de gros clous inégaux, fait-il partie de celui inférieur de la croix et a-t-il été retravaillé ? Il était en pratique destiné à être invisible.

Ces matrices trouveront peut-être un jour comparaison, surtout la principale.

---

[92] Une photographie ancienne vers 1932 nous la montre fixée à un socle.
[93] S. BALACE, dans *La salle aux trésors, op. cit.*, n° 20 p. 66-67
[94] É. ANTOINE, Catalogue de l'exposition *Le Trésor de l'abbaye de Saint-Maurice d'Agaune*, Paris-Louvre, 2014, n° 27 p. 102-103.



Le motif principal de feuilles de chêne n'est pas sans rappeler l'art des ivoiriers, des enlumineurs ou des sculpteurs sur pierre. Les manuscrits connus du temps d'Erlebald présentent « un réseau dense de rinceaux épais circonscrivant de grasses palmettes »[95] .

La croix a été adaptée pour être placée sur un socle. Le travail est-il d'époque où son véritable avers a-t-il été spolié ? Ainsi la feuille d'argent du revers a été repliée sur l'autre face et déborde de quelques millimètres, rabattue sur le bois et cachée par la plaque de cuivre. Peut-être, dans pareille hypothèse, était-ce déjà le cas à l'origine ? Sur le pied, le métal débordait plus largement et a été refixé sur la tranche par des clous plus épais, deux de ces clous ont aussi été fixés sur l'avers.

La difficulté de datation de la croix résulte que nous sommes dans une période de transition entre roman et gothique.

Trois éléments devraient nous guider : le type à double traverse, les extrémités trilobées au sommet brisé, et le décor. L'origine des croix-reliquaires à double traverse est à rechercher dans l'Orient chrétien, si leur développement est particulièrement important en Occident au XIIIe siècle[96], il l'est aussi au XIIe.

Le brisé des extrémités apparaît sur la châsse de Notre-Dame de Tournai (peu avant 1205)[97]. À Mons, au bas uniquement de la croix du Trésor de Sainte-Waudru, l'extrémité est en arc brisé et non arrondie. Les ailes découpées des trilobes terminaux ne sont pas encore recourbées en fleur de lys[98]. De même, les branches de la croix ne sont pas encore baguées ; pour la croix du Trésor, la formule se limite à de petits lobes sur la tranche, à la base des trilobes.

---

[95] M.-R. LAPIÈRE, *La lettre ornée dans les manuscrits mosans d'origine bénédictine (XIe-XIIe siècles)*, Paris, 1981, p. 301.

[96] Excellente synthèse documentée par Ét. BERTRAND dans *Sculptures et objets d'art précieux du XIIe au XVIe siècle*, Paris, Brimo de Laroussilhe, 1993, p. 35 sv..

[97] Voir les illustrations de qualité de P.-L. NAVEZ, *La châsse de Notre-Dame de Tournai*, Tournai, 2006.

[98] Reproduite par J. de BORCHGRAVE dans *Notes pour servir à l'Histoire de l'Art en Hainaut. Orfèvreries romanes*, La Louvière, 1949, p. 17, fig. 17, dans le catalogue de l'exposition *Jeanne de Constantinople comtesse de Flandre et de Hainaut*, Paris, 2009, p. 254-255, avec seulement une légende, qui la date simplement du XIIIe siècle, et dans le Catalogue *Mémoires d'Orient. Du Hainaut à Mariemont*, 2010, n° 96 p. 492-493 (notice de B. VAN CAENEGEM). Élisabeth Antoine (*op. cit.*) la donne à un orfèvre mosan du second quart du XIIIe siècle.

Ici, le tracé outrepassé des extrémités de la croix en accentue la forme brisée et c'est la découpe simplifiée du revêtement qui en arrondit le contour.

Du point de vue de la datation, de manière générale, le long règne de Philippe-Auguste (1180-1223) interpelle si l'on pense à la croix fleurdelysée du trésor de Saint-Denis bien visible sur la gravure de Dom Félibrien. Le décor est fait principalement d'un jaillissement naturel d'un bouquet de trois feuilles « de chêne », très banales qui occupent les extrémités. À Mons, le décor prépondérant simule une croix gemmée, mais s'y ajoutent l'imitation de filigranes et les extrémités fleurdelysées[99]. Pour revenir aux feuilles de chêne, outre les manuscrits du temps d'Erlebald évoqués plus haut, celles-ci ne sont pas sans rappeler *mutatis mutandis* les décors d'un fragment de vitrail retrouvé à Stavelot, de la châsse de Tournai[100], ou de la châsse des Rois Mages à Cologne[101] : faut-il y voir un motif un peu plus en vogue à la fin du siècle ?[102]

Alors croix d'autel d'Erlebald († 1193)… ou de Gérard de Vianden, son successeur au début XIIIe siècle ?

Philippe GEORGE

De gauche à droite : Trésor, vitrail de Stavelot, châsse de Tournai et châsse de Cologne

---

[99] Rappelons les propositions de classement chronologique :
la croix encore romane de Beveren-lez-Roulers (vers 1185-1195)
la croix à double traverse du Trésor de Liège (1200-1220) ; cette dernière a des estampages archaïques, stylistiquement proches de la croix de Beveren (avant 1200)
la croix à double traverse de Mons, privée de son revêtement orfévré le plus riche, dont les reliques et pierreries auraient seuls été récupérés sur la face antérieure renouvelée, croix gothique d'autel ou de procession à double traverse non baguée, dont le revêtement estampé du revers est seul d'origine. Il imite un décor gemmé et filigrané, comme pouvait l'être celui de l'avers renouvelé en ne récupérant que les deux reliques cruciformes et des pierreries. Les extrémités trilobées restreintes et arrondies qui prolongent les branches annoncent la forme fleurdelisée, selon Jean-Claude Ghislain, qui propose de la dater vers 1210 (?).

[100] NAVEZ, *op. cit.*.

[101] D. KEMPER, *Die Goldschmiede-arbeiten am Dreiköningenschrein*, Cologne, t. II, 2014, p.309 et 315.

[102] Il faut toutefois rester prudent car ce motif commun se rencontre déjà sur des orfèvreries vers 800, *cf.* V. HILBERG dans Catalogue *Karl der Grosse, Orte der Macht*, Aix-la-Chapelle, 2014, p. 48, aimablement signalé par Dorothée Kemper.

V. Croix typologique

Atelier mosan, milieu du XIIe siècle

Âme de bois, cuivre repercé, ciselé et doré, émaux champlevés, argent estampé, cabochons de cristal de roche sur feuilles d'argent.

H : 44,5 cm x L : 31,5 cm

Musées royaux d'Art et d'Histoire, Inv. 2293

Achetée par les Musées royaux en 1879 à l'abbé Grubez, de Namur

Provenance antérieure inconnue

Cette croix orfévrée s'inscrit dans la série des nombreuses croix d'autel ou de procession mosanes présentant un décor typologique émaillé en rapport avec l'Eucharistie et la Crucifixion.

La plaque émaillée surmontant la croisée représente Aaron inscrivant le signe Tau protecteur sur le front d'un Israélite, en référence au Livre d'Ezéchiel (IX-4). La scène est identifiée par l'inscription « ***similis Aaron*** », attestée par ailleurs sur la croix de Kemexhe (Liège, *Grand Curtius*, inv. 1/39/606) et sur une plaque émaillée provenant d'un phylactère démembré (Londres, *British Museum*, M&LA 88, 11-10,5). Une plaque émaillée conservée à la *Walters Art Gallery* de Baltimore (inv. n°44.616) fournit l'explication détaillée de cette iconographie puisque l'inscription entourant la scène affirme sans équivoque : ***Tau crucis est signum sed lagno nomine dignum nam premit interitum quod crucis est mertum*** (Tau est le symbole de la croix et est à ce titre digne d'un grand nom, tout comme il vainc la mort, vertu appartenant à la croix).

Sur la plaquette émaillée située à la base de la hampe, Aaron inscrit ce même signe Tau sur le pignon d'une maison à l'aide du sang de l'agneau sacrifié, dont la tête égorgée peut être aperçue à travers la porte de l'édifice. La scène est à son tour clairement identifiée par l'inscription « ***macatio*** (pour *mactatio*) ***agni*** », en référence au récit de la pâque (Exode, XII, 21-22)[103].

La dernière plaque émaillée représente Moïse tenant les tables de la Loi, face au serpent d'Airain (Nombres XXI, 8-9). Cette préfigure du Christ en croix est par ailleurs porteuse du message de la Rédemption, comme l'atteste un passage de l'évangile selon saint Jean :

« Et comme Moïse éleva le serpent, il faut de même que le Fils de l'homme soit élevé, afin que quiconque croit en lui ait la vie éternelle ». (Jean, III, 14-15).

À gauche et à droite de la croisée, sont figurés Abel tenant un agneau, et Caïn tenant une gerbe de blé et une serpe à double tranchant. Abel était considéré par les pères de l'Église comme une préfigure du Christ, parce qu'il était lui-même berger et parce qu'il avait été assassiné par son propre frère. Image dans l'image, l'agneau sacrifié était également perçu comme une préfigure du Christ crucifié et, par extension, de l'Eucharistie[104]. C'est d'ailleurs sous cette symbolique que le thème apparaît dans les mosaïques de San Vitale de Ravenne, où il fait pendant au sacrifice de Melchisédech. La présence de Caïn, sur le bras droit de la croix, apporte cependant une dimension supplémentaire à cette thématique. En effet, Caïn, meurtrier de son propre frère, était perçu au moyen âge non seulement comme une préfigure de Judas, mais également comme la personnification du peuple juif dans son ensemble, condamné à l'errance par la colère divine. Par opposition, Abel représentait le peuple chrétien.

---

[103] L. PRESSOUYRE, *La* « mactatio Agni *» au portail des cathédrales gothiques et l'exégèse contemporaine* dans *Bulletin Monumental*, n° 1, 1971, p. 49-65.

[104] Ce concept apparaît par exemple très clairement dans les écrits d'Ephrem le Syrien (*Hymnes sur la Crucifixion*, 2, 8.)

Dans cette optique, Caïn était perçu comme une personnification de l'Ancienne Loi, c'est-à-dire de la Synagogue, et Abel comme une personnification de la Nouvelle Loi, autrement dit de l'Église[105]. Cette interprétation prend ici tout son sens puisque les personnifications d'*Ecclesia* et de *Synagoga* faisaient partie, depuis l'époque carolingienne, de l'iconographie traditionnelle des crucifixions. Elles apparaissent d'ailleurs dans le décor émaillé d'une autre croix mosane : la croix de cristal de roche achetée par les Musées royaux à l'église de Scheldewindeke en 1902 (Bruxelles, *MRAH*, inv. 3669), ainsi que dans le décor émaillé de l'autel portatif de Stavelot (Bruxelles, *MRAH*, inv. 1590) et sur le vitrail de la Rédemption de la cathédrale Saint-Étienne de Châlons-sur-Marne.

À l'extrémité des bras de la croix, ainsi qu'à la croisée, des cabochons de cristal de roche sont enchâssés dans des plaquettes de cuivre doré, ciselées de motifs végétaux sur fond amati. Une petite plaque décorée par un procédé identique fait également la jonction entre les deux émaux du montant inférieur. Chaque plaquette est décorée d'un gros cabochon central entouré de quatre petits selon un procédé décoratif très répandu sur les orfèvreries rhéno-mosanes du XIIe siècle. Les cabochons de la croisée et de la plaquette inférieure sont parfaitement circulaires tandis que les autres sont de forme ovale. Comme le cristal de roche est parfaitement transparent, ils sont posés sur des feuilles d'argent qui en rehaussent l'éclat tout en masquant le bois du support, un procédé technique qui est par ailleurs attesté sur d'autres orfèvreries mosanes, comme par exemple le parement émaillé de la croix typologique de l'ancienne collection Bouvier (Londres, *British Museum*, M&LA 56,7-18,1) et le pignon roman de la châsse de sainte Ode (Londres, *British Museum*, M&LA 1978, 5-2,7)[106].

Le cristal de roche est souvent présent dans la décoration des orfèvreries des XIIe et XIIIe siècles, sur lesquelles il apparaît non seulement sous la forme de cabochons, mais également de grosses perles de formes diverses, notamment dans le décor du crêtage ajouré de certaines châsses. L'exemple le plus abouti de son utilisation par les orfèvres rhéno-mosans reste la croix de Scheldewindeke, évoquée précédemment, dont les bras et la croisée sont entièrement formés par neuf perles de cristal de roche d'un format particulièrement impressionnant. Parallèlement à ses qualités esthétiques, l'utilisation du cristal de roche se justifiait par la valeur symbolique qui lui était alors couramment attribuée ; sa limpidité l'assimilait à la pureté du Christ et de la Vierge, tandis que son extrême solidité, le rendant pratiquement indestructible, évoquait la Vie Éternelle[107].

---

[105] G. DAHAN, *L'exégèse de Caïn et Abel du XIIe au XIVe siècle en Occident. Notes et textes*, dans *Recherches de théologie ancienne et médiévale*, vol. 49 (1982), p. 21-89 et vol. 50 (1983), p. 5-68.
[106] N. STRATFORD, *Catalogue of medieval enamels in the British Museum*, Londres, 1993, p. 22.
[107] Catalogue de l'exposition *Pierre de lumière. Le cristal de roche dans l'art et l'archéologie*, J. TOUSSAINT (sous la dir.), Namur, 2008, p. 8 et sv..

Croix de Solières, Liège, Grand Curtius

Sur le revers, les bras de la croix sont recouverts de lames d'argent estampées de rinceaux végétaux que l'on peut vraisemblablement interpréter comme une allusion symbolique à l'Arbre de Vie. Les extrémités pattées et la croisée sont ornées de plaquettes de cuivre doré décorées de rinceaux sur fond amati entourant des motifs ornementaux en forme de roues ajourées. Les plaques de laiton que l'on aperçoit à travers les rayons de ces roues ne sont vraisemblablement pas d'origine. Elles remplacent sans doute des feuilles d'argent similaires à celles que l'on aperçoit derrières les cabochons de cristal de roche. Il est bien entendu tentant de reconnaître dans ces motifs en forme de roues une référence à la première vision d'Ezéchiel (Ezéchiel, I, 4-28), mais le fait qu'elles soient au nombre de cinq vient de manière incongrue invalider cette interprétation.

Cette croix trouve sans conteste sa place au sein du patrimoine orfévré mosan. Par sa structure, tout d'abord, caractérisée par une croisée quadrangulaire et des extrémités pattées rehaussées de cabochons de cristal de roche, elle s'apparente directement à la croix de Solières (Liège, *Grand Curtius*, inv. A11), laquelle présente par ailleurs également un décor végétal évoquant l'Arbre de vie *(ci-dessus)*.

Le décor émaillé de notre croix, réalisé dans une gamme de bleu et de vert[108], s'intègre parfaitement bien dans le corpus des émaux typologiques produits en région mosane dans le courant du XIIe siècle. Le culte de la croix y connaissait alors un développement intense, de sorte que les émaux champlevés à décor typologique y sont légion. Bien que de prime abord les thèmes figuratifs, fortement stéréotypés, semblent se répéter invariablement d'une œuvre à l'autre, un examen plus approfondi révèle assez vite d'incontestables variantes iconographiques, techniques, stylistiques et qualitatives. Autour d'un noyau central formé par des œuvres de très haut niveau, comme par exemple le triptyque de Stavelot (New-York,

[108] On relèvera ici l'absence totale d'émail rouge.

Pierpont-Morgan Library), le phylactère de Lobbes < XIV > et les fragments de croix émaillées répartis entre le Louvre, le Musée Dobrée < IX >, le *British Museum* et le *Schloss Köpenick Museum* de Berlin, viennent s'articuler d'innombrables émaux typologiques de provenances diverses et de qualité inégale. Les rapprochements stylistiques et techniques sont délicats et hasardeux.

Notre croix n'est visiblement pas une œuvre de seconde zone. Le décor des extrémités pattées et de la croisée, ainsi que les lames d'argent du revers trahissent une grande finesse d'exécution. Elles ne sont d'ailleurs pas sans présenter de troublantes analogies avec certains éléments décoratifs des châsses des saints Domitien et Mengold, attribuées à l'orfèvre Godefroid de Huy. Les plaquettes émaillées sont en revanche plus problématiques. Elles ne sont pas médiocres, loin de là, mais elles n'atteignent pas non plus le niveau des œuvres de premier ordre évoquées plus haut. Le travail de gravure est précis, et se rapproche, par certains détails, des émaux du triptyque de Stavelot et des nombreuses œuvres émaillées qui s'y apparentent de près ou de loin, comme par exemple les plaques émaillées décorant les volets du triptyque de saint André, à Trèves. Une légère lourdeur dans le travail de l'émail, relativement maladroit et peu nuancé, les nombreuses fautes de retranscription épigraphique, et l'inversion systématique des S trahissent toutefois l'intervention d'une main peu éduquée et relativement inexpérimentée[109]. S'agit-il de l'œuvre d'un apprenti formé au sein d'un atelier de haut niveau ?

Sophie BALACE

Présence dans des expositions

Liège, *Art mosan et arts anciens du Pays de Liège*, Liège, 1951 ; *Trésors d'art de la Vallée de la Meuse*, Paris, 1951/52 ; *Kunst der Maasvallei*, Rotterdam 1952 ; *Rhin Meuse. Art et culture 800-1400*, Bruxelles-Cologne, 1972 ; *Tesori dell'arte mosana*, Rome, 1976.

Bibliographie

O. VON FALKE, et E. FRAUBERGER, *Deutsche Schmelzarbeiten des Mittelalters*, 1904, p. 71 ; J. de BORCHGRAVE d'ALTENA, *Émaux mosans du XIIe siècle*, extrait de *Reflets du monde*, n° 3, 1952, p. 13 ; A. JANSEN, *Art chrétien jusqu'à la fin du Moyen Age*, Bruxelles, 1964, p. 10, n° 2 ;J.J.M. TIMMERS, *De Kunst van het Maasland*, Asse, 1971, p. 343 ; H. & H. BUSCHHAUSEN, *Studien zu den typologischen Kreuzen der Ile-de-France und des Maaslandes*, dans *Die Zeit der Staufer*, 1979, p. 260, ill. 152 ; S. BALACE, dans *La Salle aux Trésors*, F. Van NOTEN (éd.), Tunrnhout, 1998, p. 30 ; IDEM, *Cruz de altar o processional*, dans *Signum salutis. Cruces de Orfebreria de los siglos V al XII*, C. GARCIA de CASTRO VALDÉS (éd.), Oviedo, 2008, n° 82, p. 404-407.

[109] Il convient toutefois de relever que sur l'émail de la Walters Art Gallery évoqué en début de notice, l'artiste a, pour sa part, systématiquement tracé les N à contre-sens. Cet émail ne présente, mises à part l'iconographie typologique et cette coquille graphique amusante, aucune affinité particulière avec notre croix.

VI. PLAQUE DE CROIX TYPOLOGIQUE « ÉLIE ET LA VEUVE DE SAREPTA »

Région mosane (Liège ?), vers 1160-1170

Cuivre champlevé, émaillé et doré ; H. 5,9 x L. 7,5 x P. 0,25 cm.

Paris, Musée de Cluny – musée national du Moyen Âge, Cl. 23823

Premier émail figuré mosan[110] à entrer dans les collections du musée de Cluny, cette plaque représentant « Élie et la veuve de Sarepta » a été acquise en 2006. Elle provient de la collection des princes Oettingen-Wallerstein, implantés en Bavière, collection qui fut constituée principalement durant le premier quart du XIXe siècle.

[110] L'analyse menée au C2RMF (Centre de Recherche et de Restauration des Musées de France) par Isabelle Biron a montré que cette plaque est conforme aux émaux mosans étudiés précédemment au C2RMF et au British Museum par sa technique de fabrication, par la nature des matériaux employés (cuivre, verres, opacifiants) et par les recettes utilisées (Rapport n° 8090, mai 2006).

L'œuvre a probablement été acquise par le prince Ludwig lors d'un de ses séjours parisiens. Il est d'ailleurs possible qu'elle ait une provenance française ancienne : il pourrait s'agir de la plaque émaillée découverte en 1724 dans une sépulture du parvis de l'église Saint-Sulpice, mentionnée par l'abbé Jean Lebeuf dans son *Histoire de la ville et de tout le diocèse de Paris* (1754) – il précise qu'il « conserve ce petit monument parmi [s]es curiosités »[111] -, et dont on perd la trace ensuite. L'état quasi archéologique de la plaque, qui présente d'importantes lacunes d'émail et de dorure, est peut-être dû au séjour prolongé dans une tombe, ce qui tend à étayer l'hypothèse d'un enfouissement.

Cette plaque isolée fait partie des nombreux *membra disjecta* de l'émaillerie septentrionale du XIIe siècle. Les trous de fixation percés aux quatre angles (et aujourd'hui ouverts) attestent qu'elle était appliquée sur un objet. En revanche, la perforation qui apparaît dans le bandeau supérieur, au centre, ne semble pas originelle. De forme rectangulaire, la plaque présente une bordure perlée redoublée par une bande émaillée bleue et blanche. Les figures émaillées se détachent sur un fond doré lisse. La palette de couleurs se compose de blanc, bleu clair, bleu foncé, turquoise, jaune, vert clair et vert foncé.

L'iconographie est consacrée à un épisode de l'Ancien Testament, *Élie et la veuve de Sarepta*, relaté dans le premier livre des Rois. Le prophète Élie, envoyé sur ordre divin à Sarepta près de Sidon, obtient l'hospitalité d'une veuve qui a reçu de Dieu l'injonction de le nourrir. La scène représentée est celle où Élie rencontre la veuve en train de ramasser du bois (I, Rois, XVII, 9-12). La veuve occupe la partie gauche de la plaque ; elle porte un vêtement et une coiffe à dominante de blanc bordé de bleu ciel, et tient dans chaque main un morceau de bois. Ces deux bouts de bois croisés de couleur vert foncé, qui occupent le centre de la scène, séparent et relient à la fois les deux protagonistes. Élie se tient dans la partie droite de la plaque. Barbu et doté d'un nimbe turquoise bordé de blanc, il est vêtu d'une robe jaune et verte, et d'un manteau bleu et blanc qui fait écho aux couleurs du vêtement de la veuve. Sa main droite est levée vers la veuve, sa main gauche tient un phylactère qui se déploie dans l'angle droit de la scène. Les deux figures à mi-corps, qui occupent entièrement l'espace, se font face dans une mise en page soignée et équilibrée.

Comme il est habituel dans l'émaillerie mosane, la scène représentée est enrichie d'inscriptions, qui servent à la fois à l'identifier et à remplir l'espace. D'une part, elles désignent les personnages : le mot *VIDVA* apparaît derrière la veuve ; en revanche Élie n'est pas nommé. D'autre part, les inscriptions explicitent la scène : les mots inscrits sur le phylactère d'Élie, *AFFER MICHI B [UCELLAM] PANIS*, renvoient à la phrase « Apporte-moi donc un morceau de pain dans ta main » (I, Rois, XVII, 11). Les morceaux de bois ramassés par la veuve sont accompagnés des mots *EN COLLIGO DUO LIGNA*, qui signifient « Et voici, je ramasse deux bouts de bois » (I, Rois, XVII, 12). Le nombre de morceaux de bois, qui n'apparaît pas dans le Livre des Rois, est une addition de la Vulgate.

---

[111] J. LEBEUF, *Histoire de la ville et de tout le diocèse de Paris*, Paris, 1754, vol. 2, p. 446. « Or, c'est dans le parvis de Saint-Sulpice qu'ont été trouvés en 1724 deux sépulcres de pierre, les pieds tournés vers l'Orient, l'un de 5 à 600 ans, l'autre d'environ 1000 ans. Le premier indiquait le XIIe siècle ou environ à en juger par la plaque de cuivre émaillé qu'on y trouva représentant l'histoire d'Elie et de la veuve de Sarepat (*sic*), ce qui dénote une sépulture chrétienne. »

Quant à la disposition en croix de ces bouts de bois, elle n'est pas précisée dans le texte et relève d'une interprétation du récit biblique.

Florence, Musée du Bargello

Les représentations de l'histoire d'Élie et de la veuve de Sarepta sont fréquentes dans l'art mosan du XIIe siècle, particulièrement dans l'émaillerie. Pas moins d'une douzaine d'émaux mosans parvenus jusqu'à nous figurent l'épisode, qu'il s'agisse de plaques isolées (celles de Florence *(ci-contre)* et de Vienne[112], et deux autres conservées en collection privée[113]), ou d'éléments d'objets plus importants : les croix de Kemexhe et de Scheldewindeke < V >[114], deux croix conservées à Londres[115], le pied de croix de Saint-Bertin[116], un triptyque-reliquaire de la Vraie Croix de Tongres[117], un autel portatif conservé à Augsbourg[118]. L'émail du musée de Cluny est proche, par sa composition, d'une plaque de la croix de Kemexhe, et, par la disposition et la gestuelle des personnages, d'une plaque de la « croix Bouvier » conservée à Londres).

Certains émaux ont pu servir de modèles à d'autres (à l'intérieur du même atelier, voire d'un atelier à l'autre), mais surtout les orfèvres-émailleurs utilisaient volontiers des modèles communs, qui trouvaient leurs sources notamment dans les enluminures.

« Croix Bouvier » (avers d'une croix). Cuivre champlevé, cloisonné, émaillé et doré. Région mosane, vers 1160-1170. Londres, The British Museum. Inv. 1856,0718.1.

---

[112] Florence, Museo del Bargello, inv. 642 C ; Vienne, Österreichisches Museum für angewandte Kunst, inv. EM 400.

[113] Ancienne collection Debruge-Duménil : J. LABARTE, *Description des objets d'art qui composent la collection Debruge-Duménil*, Paris, 1847, n° 678, p. 580 ; collection Wild : J. de BORCHGRAVE d'ALTENA, *Les émaux de la croix de Kemexhe*, dans *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, 1935, p. 305-309, voir p. 308 et fig. 14, et J. GUILLAUME, L. MARTINOT, Ph. GEORGE & G. WEBER, *Archéométrie et orfèvrerie mosane : émaux du Musée Curtius sous l'œil du cyclotron*, dans *Bulletin de l'Institut Archéologique liégeois*, t. CXII, 2001-2002, p. 151-185.

[114] Liège, musée Curtius, inv. I/39/606 (croix de Kemexhe) ; Bruxelles, Musées royaux d'Art et d'Histoire, inv. 3669 (croix de Scheldewindeke).

[115] « Croix Bouvier » (avers d'une croix) conservée au British Museum (inv. 1856,0718.1) et une croix du Victoria and Albert Museum (inv. 7234-1860).

[116] Saint-Omer, Musée de l'hôtel Sandelin, inv. 2800 bis.

[117] Tongres, Trésor de la basilique Notre-Dame.

[118] Augsbourg, Musée diocésain, inv. DMA 4055.

Au-delà des variantes dans la représentation de l'épisode d'Élie et la veuve de Sarepta (personnages en pied ou à mi-corps, veuve parfois figurée seule), l'élément central de la scène est la présence des deux morceaux de bois que tient la veuve. Ils peuvent revêtir l'apparence d'une croix charpentée (sur la croix de Kemexhe et la plaque du Bargello), mais ont plus souvent la forme d'un X, comme c'est le cas sur la plaque du musée de Cluny, où ils sont redoublés par l'inscription *EN CO (L) LIGO DUO LIGNA*, ce qui renforce encore le motif de la croix.

Croix de Kemexhe et détail au binoculaire ULg

L'iconographie, associée aux dimensions relativement modestes de la plaque, permet de supposer que cette dernière appartenait à une croix typologique[119]. L'épisode d'Élie et la veuve de Sarepta est conçu comme une préfigure de la Crucifixion, les bouts de bois que tient la veuve évoquant la croix[120].

---

[119] N. MORGAN, *The iconography of twelfth century Mosan enamels*, dans *Rhein und Maas : Kunst und Kultur 800-1400*, Bruxelles-Cologne, 1972, vol. II, p. 263-278, voir p. 265.

[120] Les mots de la veuve dans le récit biblique étayent l'interprétation de l'épisode comme préfigure de la Crucifixion : « …je n'ai rien de cuit, je n'ai qu'une poignée de farine dans un pot et un peu d'huile dans une cruche. Et voici, je ramasse deux morceaux de bois, puis je rentrerai et je préparerai cela pour moi et pour mon fils ; nous mangerons, après quoi nous mourrons » (Rois, I, XVII, 12).

Les croix typologiques ont été fabriquées en abondance en région mosane. Certaines sont conservées entières, d'autres démembrées, sans compter les nombreuses plaques isolées qui proviennent très probablement de ce type de croix. La forme de la plaque du musée de Cluny laisse supposer qu'elle était placée sur le bras latéral droit ou gauche d'une croix, mais elle pourrait aussi en avoir occupé l'extrémité inférieure. En outre, elle porte au revers une marque formant un « D » muni d'une double barre, mise en évidence lors de la restauration[121], et qui semble être une marque ancienne : indice probable que l'émail de Cluny était associé à d'autres plaques, ce « D » pouvait signifier *dextra* et désigner le bras droit d'une croix *(ci-dessus)*.

Plaque de croix. Région mosane, vers 1160-1170. Cuivre champlevé, émaillé et doré. Paris, Musée du Louvre. Inv. MRR 244.

La plaque du musée de Cluny présente de fortes parentés stylistiques, techniques et iconographiques avec les émaux de deux croix typologiques démembrées. D'une part, la grande croix dispersée entre le musée du Louvre, le musée Dobrée, le Schnütgen-Museum de Cologne et le Württembergisches Landesmuseum de Stuttgart, qui associe scènes typologiques, évangélistes et légende de la Vraie Croix[122]. D'autre part, la croix scindée en deux, dont l'avers (« croix Bouvier », Londres) présente des scènes typologiques et le revers narratif (Berlin) est consacré à la légende de la Vraie Croix[123]. La mise en page élaborée, la qualité de la gravure et les accords colorés rapprochent la plaque du musée de Cluny des émaux de ces croix, ainsi que d'un ensemble de plaques semi-circulaires provenant d'une paire de phylactères consacrés à des scènes typologiques et aux évangélistes, conservés à Londres, Trèves et Nuremberg[124].

---

[121] Restauration effectuée par Marie-Emmanuelle Meyohas (rapport d'intervention, novembre 2006).

[122] Paris, Musée du Louvre, inv. OA 11830, MR 2677, MRR 244 ; Nantes, Musée Dobrée, inv. 896-I-25 ; Stuttgart, Württembergisches Landesmuseum, inv. 1975-25 a,b et 1996-439 ; Cologne, Schnütgen-Museum, inv. G 663. Voir D. KÖTZSCHE dans *Rhein und Maas*, *op. cit.*, p. 208-209. Cette croix fut reconstituée lors des expositions de Stuttgart de 1977 et de 2000 : *Die Zeit der Staufer. Geschichte-Kunst-Kultur*, cat. exp., Stuttgart, Württembergisches Landesmuseum, 1977, t. I, n° 550, pl. 344-345 ; *Signa Tau. Grubenschmelzplatte eines typologischen Kreuzes*, Cat. exp., Stuttgart, Württembergisches Landesmuseum, 2000, fig. 13-14, p. 24-25.

[123] Avers : « croix Bouvier », Londres, The British Museum, inv. 1856,0718,1. Revers : Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Kunstgewerbemuseum, inv. O-1973, 187-189. Voir N. STRATFORD, *Catalogue of the Medieval Enamels in the British Museum*, vol. II : *Northern Romanesque Enamel*, Londres, 1993, n° 4, p. 68-77, pl. IX-XIV.

[124] Ensemble de sept plaques émaillées : Londres, The British Museum, inv. 1888,1110.3-6 ; Trèves, Trésor de la cathédrale, inv. n° 39 ; Nuremberg, Germanisches Nationalmuseum, inv. KG 691-2. Voir R.

L'émail du musée de Cluny est proche des deux croix et des phylactères par sa palette de couleurs, certes un peu moins subtile, dépourvue notamment de rouge, et par les mariages de couleurs, même si les associations de trois couleurs, très présentes sur les croix et les phylactères, se cantonnent sur la plaque de Cluny à la partie inférieure de la robe d'Élie (jaune/vert clair/vert foncé), tandis que les mariages de deux couleurs y sont plus fréquents (bleu clair/blanc, jaune/vert).

Plaque de Sarepta, détail, Londres, British Museum

L'émail bleu translucide, emplissant les lignes des visages et des mains ainsi que les inscriptions, constitue un autre point commun entre ces œuvres. Les drapés des vêtements et leur agencement, la gravure des visages en réserve, rapprochent également l'émail du musée des deux croix et des phylactères. Le visage d'Élie fait écho à celui d'Abraham sur une des plaques de la grande croix dispersée *(page précédente)* et sur la plaque semi-circulaire du British Museum figurant le sacrifice d'Isaac *(page suivante)* ; la figure de la veuve de Sarepta est très proche de celle de la « croix Bouvier ».

Les fortes analogies entre la plaque du musée de Cluny d'une part, les deux croix démembrées et les phylactères dispersés d'autre part, conduisent à proposer pour la plaque une datation vers 1160-1170. Elle appartient à la génération d'émaux des années 1160-1170 créés dans le sillage des productions des ateliers travaillant pour l'abbé Wibald de Stavelot. La grande croix dispersée peut être située « à la suite des plus belles œuvres sorties des ateliers de Stavelot » (Jannic Durand[125]). Par ailleurs, les croix et les phylactères proviendraient du même atelier (Gretel Chapman[126]), peut-être l'« atelier du triptyque de

---

KAHSNITZ, *Sieben halbrunde Emails in Nürnberg, London und Trier. Zwei maasländische Phylakterien des 12. Jahrhunderts*, dans *Anzeiger des Germanisches Nationalmuseums*, 1992, p. 105-143, fig. 10-11 ; N. STRATFORD, *op. cit.* n. 14, n° 5-8, p. 77-81, pl. XV, 59 et 60 ; É. BERTRAND, *Les phylactères mosans du XIIe siècle*, dans *Liège. Autour de l'an mil, la naissance d'une principauté (X^e^-XIIe siècle)*, dir. Ph. GEORGE & J.-L. KUPPER, Liège, 2000, p. 156-160.

[125] J. DURAND dans *Une renaissance. L'art entre Flandre et Champagne, 1150-1250*, Paris et Saint-Omer, cat. exp., dir. Ch. DESCATOIRE, M. GIL, Paris, 2013, n° 23, p. 86 ; voir aussi J. DURAND, *Au département des Objets d'art du Louvre : une plaque centrale de croix mosane du XIIe siècle représentant le Christ bénissant*, dans *Revue du Louvre et des Musées de France*, 1996, 5/6, p. 52.

[126] G. CHAPMAN, *Jacob Blessing the Sons of Joseph : A Mosan Enamel in the Walters Art Gallery*, dans *The Journal of the Walters Art Gallery*, XXXVIII, 1980, p. 34-59, voir p. 47-48.

La dernière tête est sur la croix de Kemexhe du Grand Curtius, binoculaire ULg

Stavelot » (Neil Stratford[127]), dont les deux croix seraient une création centrale. Cet atelier est responsable de la création, un peu antérieure, du triptyque de Stavelot[128], dont Dietrich Kötzsche soulignait les liens avec les plaques de la grande croix dispersée[129]. La plaque Élie et la veuve de Sarepta du musée de Cluny a pu être exécutée dans ce même atelier, ou dans un atelier qui en aurait subi l'influence directe.

Christine DESCATOIRE

Plaque semi-circulaire : Le sacrifice d'Isaac. *Région mosane, vers 1160-1170. Cuivre champlevé, émaillé et doré. Londres, The British Museum, Inv. 1888,1110.6*

Bibliographie

Chr. DESCATOIRE, *Une plaque émaillée mosane.* Élie et la veuve de Sarepta, dans *Revue du Louvre et des musées de France*, 2008, n° 5, p. 26-34 ; *Une renaissance. L'art entre Flandre et Champagne, 1150-1250*, Paris, musée de Cluny – musée national du Moyen Âge, 17 avril – 15 juillet 2013, Saint-Omer, musée de l'hôtel Sandelin, 5 avril – 30 juin 2013, catalogue d'exposition, dir. Chr. DESCATOIRE & M. GIL, Paris, 2013, n° 24, p. 88.

---

[127] N. STRATFORD, *op. cit.* , n. 14, n° 4, p. 68-77, voir p. 72.
[128] New York, Morgan Library & Museum, inv. AZ001.
[129] D. KÖTZSCHE, *Rhein und Maas, op. cit.*, n° 550.

VII. Plaque d'une croix typologique (?) avec personnification de la Prudence

Ca. 1160-1170
Émail champlevé et cuivre doré
H. 5,30 x l. 5,10 cm.

The Cleveland Museum of Art

Provenance :
Paris, Coll. Charles Piet-Lataudrie (+1909 ?)
Paris, Eugène Mutiaux (+ 1925)

Paris, Vente Hôtel Drouot, le 9 mai 1952, sort 100
Los Angeles, Adolph Loewi.

Achat du J.H. Wade Inv Fonds. 1952.229

Cette plaque carrée d'émail présente une figure féminine nimbée, agenouillée, supportant de ses deux mains un serpent, et identifiée par l'inscription verticale :

. PRV / DE / NTIA .

Cette personnification de la prudence, l'une des quatre vertus cardinales, une vertu morale clé avec la justice, la force et la tempérance, fait référence à l'épisode de l'envoi des apôtres en mission par le Christ, qui leur dit : ***« Soyez prudents comme des serpents »*** (Matthieu 10,16).

Le serpent a ici une tête de dragon et l'iconographie de la bête a sans doute été contaminée par la scène du serpent d'airain, très souvent représentée en orfèvrerie comme en enluminure (Voir Londres BM PE 1856,0718.1 ou la plaque de la croix de Kemexhe < VI >.

La palette des émaux est dominée par le bleu, pâle et foncé ; les autres couleurs sont le blanc, le vert et le rouge.

À gauche Revers de la plaque Prudence ; en haut à droite : détail revers plaque Prudence ; en bas à droite : détail revers Plaque Sarepta < V I >

Le revers de la plaque comprend deux marques : une lettre estampée *D*, répétée en une lettre poinçonnée *D*.

À propos d'un *D* semblable sur une plaque montrant la veuve de Sarepta < VI >, Christine Descatoire émet l'hypothèse d'un signe de positionnement : *D* signifiant *dextra*, à droite, sur le bras latéral dextre d'une croix typologique, indice probable que l'émail était associé à d'autres plaques.

L'origine de la plaque n'est pas connue, bien qu'il paraisse logique de supposer l'existence des plaques des trois autres vertus cardinales. Ornaient-elles un reliquaire, une croix typologique, un autel portatif… ? Est-ce le format carré qui a suggéré à Philippe Verdier une plaque de reliure ? Il en a repéré trois autres à Aix, à Cologne et Saint-Pétersbourg (*cf. infra*). Quant à l'inscription qui identifie précisément la vertu, on dispose d'autres plaques émaillées au format différent.

Comme Nigel Morgan l'a affirmé : « Les Vertus se retrouvent sur presque chaque type d'objet du travail de l'orfèvre mosan et il serait téméraire d'attribuer ces plaques spécifiquement à une croix »[130].

Plusieurs approches et hypothèses sont possibles.

D'abord, il faudra rechercher la destination de la plaque en tenant compte de ses dimensions et de la comparaison avec d'autres plaques, tout en ayant à l'esprit l'insertion de la représentation dans une quaternité, qui semble évidente.

---

[130] « Virtues are found on almost every type of object of Mosan goldsmith's work and it would be rash to ascribe such plaques specifically to crosses » : N. MORGAN, *The Iconography of twelfth-century Mosan Enamels*, *Rhein und Maas*, t. II, Cologne, 1973, p. 266.

Ensuite, le dessin : les vertus sont souvent personnalisées dans l'orfèvrerie mosane sous la forme d'anges[131] et positionnées frontalement, les bras ouverts. On pense immédiatement aux deux médaillons du retable de Stavelot (Berlin, Kunstgewerbemuseum et Francfort, Liebieghaus) ou à la croix de Baltimore. Dans ce dernier cas, les anges de la traverse tournent chacun le regard vers le Christ, au centre, et notre plaque, par l'orientation du personnage, pourrait ainsi être une plaque de côté gauche d'une œuvre. C'est peut-être plus rare d'avoir, comme ici, un personnage en mouvement[132], et celui-ci est presque le contre-type de l'Isaac de Namur < X >, sans parler des comparaisons dans les détails avec d'autres plaques.

Prudentia inversée, Namur < X > et British Museum < VI >

Les personnages en buste émaillés sur fond doré sont très communs dans l'art mosan[133].

Parmi les nombreuses figures angéliques, on compte notamment la *MISERICORDIA* du triptyque de la Sainte Croix de Liège, la *FIDES* et la *RELIGIO* du British Museum[134], la *FORTUTIDO* de la reliure de l'évangéliaire de Notger du Musée Curtius à Liège[135] et ceux de *SPES* et *FIDES* du reliquaire de saint Gondulphe des Musées royaux d'art et

Triptyque de la sainte Croix, Liège, Grand Curtius

[131] J. de BORCHGRAVE d'ALTENA, *Des figures de vertus dans l'art mosan au XIIe siècle*, dans *Bulletin des Musées Royaux d'Art & d'Histoire*, 1933, p. 14-19.
[132] Quoique la figure d'Abel sur la croix de Bruxelles (< V >).
[133] On pense par exemple au chef-reliquaire du pape Alexandre des musées de Bruxelles, mais aussi à l'émail *CARITAS* de la châsse de saint Ghislain : N. MORGAN, *The Iconography of twelfth century Mosan enamels*, dans *Rhein und Maas. Kunst und Kultur 800-1400*, éd A. LEGNER, Cologne, 1973, t. II, p. 263-275.
[134] STRATFORD, *op. cit.*, n° 11-12 (pl. XVI et pl. 76-79.
[135] Catalogue de l'exposition *Rhin-Meuse. Art et civilisation 800-1400*, Cologne-Bruxelles, 1972, n° G 19.

d'histoire de Bruxelles[136], ou les anges de Montier plus particulièrement proches de ceux de *SPES* et *OBEDIENTIA* de la croix de Baltimore[137].

Évangéliaire de Notger, Liège, Grand Curtius

Une surprenante parenté de notre plaque avec deux (*Iustitia* et *Temperentia*) du Musée de Saint-Pétersbourg devra être examinée plus avant[138].

Toutes ces allégories appartiennent manifestement à la période faste de l'émaillerie mosane du troisième quart du XIIe siècle, dont ils sont caractéristiques. En matière d'art mosan, en effet, la stylisation et le stéréotype romans méritent, comme ici, l'attention : le dessin des arcades sourcilières dont le trait se prolonge jusqu'au nez, en courbe et contre-courbe, les yeux marqués d'une forte pupille ronde collée à la paupière, la bouche et le menton, en lignes sinueuses presque parallèles, une grande et une petite, tous ces traits renforcent et accentuent le regard des personnages et leur donnent une présence[139]. Les cheveux, en mèches distinctes, parallèles ou entrecroisées, suivent le contour du crâne. Les auréoles font alterner bleu et blanc.

Stephen Nicholas FLIEGEL

Bibliographie

G. MIGEON, *Collection de M. Piet-Lataudrie*, dans *Les Arts*, n°92, 1909, p. 8 et 12 ; [Anonyme], L'Émail *mosan à bâti en couleurs les trésors de l'époque romane*, dans *Connaissance des Arts*, n° 68, 1957, p. 45 ; Ph. VERDIER, *Émaux mosans et rhéno-mosans dans les Collections des États-Unis*, dans *Revue belge* d'Archéologie & d'Histoire de l'Art, t. XLIV, 1975, p. 50-52.

[136] *Ibidem*, n° G. 9 et pl. entre p. 260 et 261.

[137] L'attitude des anges du reliquaire de Montier avec leur phylactère se retrouve également sur la toiture (remaniée) de la châsse de saint Mengold de Huy, *cf.* Ph. GEORGE, *Entre pays mosan et Champagne. Le trésor des reliques de Montier-en-Der*, dans *Cahiers archéologiques* (2009), Paris, 2011, p. 75-81 et IDEM, *« Sur la terre comme au ciel » L'évêque de Liège, l'abbé de Stavelot-Malmedy, le droit, la justice et l'art mosan vers 1170*, dans *Cahiers de Civilisation Médiévale, Poitiers*, 2013, p. 225-253 : ce sont les émaux personnalisant la Justice qui ont particulièrement retenu l'attention de l'auteur.

[138] J. LAFONTAINE-DOSOGNE, *Oeuvres d'art mosan au Musée de l'Ermitage à Léningrad*, dans *Revue Belge d'Archéologie & d'Histoire de l'Art*, t. XLIV, 1975, p. 97.

[139] Voir, par exemple, A. GUDERA, *Der Tragaltar aus Stavelot. Ikonographie und Stil*, Brème, 2003.

VIII. STAUROTHÈQUE

Atelier mosan, troisième quart du XIIe siècle, vers 1170

Bois, bronze doré, cuivre doré, argent, émaux champlevés, cristal de roche, vernis brun

H : 27 cm ; L : 21 cm ; P : 9 cm

Nantes, musée Dobrée (Grand Patrimoine de Loire-Atlantique). Inv. 896.1.23

Cette staurothèque fut acquise par Thomas Dobrée, avec d'autres pièces, à la vente de la collection du prince Soltykoff au printemps 1861 (n°39). Au-delà de cette collection cependant, sa provenance est inconnue. C'est la première œuvre émaillée d'origine mosane à entrer dans la collection de Thomas Dobrée ; elle ne sera complétée que d'un seul autre émail mosan, une plaque de croix (896.1.25), en 1868. La staurothèque du musée Dobrée prend la forme d'un tableau, boîtier peu profond de forme rectangulaire, sans pignon ni couvercle à coulisse. Il ne semble pas qu'un couvercle ait été jamais présent sur cette staurothèque ; en effet, l'ornementation de la bordure inférieure, cohérente stylistiquement et iconographiquement avec le reste des émaux et donc contemporaine, ne

laisse pas de coulissage possible. Le tableau repose sur deux paires de statuettes en ronde-bosse de lions ou de lionceaux, en bronze, dont la dorure apparaît fortement usée[140].

Cette forme en tableau, différente de celle des triptyques-reliquaires souvent privilégiée par l'art mosan pour les staurothèques, est l'héritière des reliquaires byzantins de la Vraie Croix. Rappelons que le culte de la Vraie Croix, et les reliques elles-mêmes, sont également d'origine byzantine ; les croisades, avant même le pillage de Constantinople en 1204, ont renouvelé et intensifié au XIIe siècle les échanges entre Byzance et l'Occident chrétien.

La face principale de la staurothèque présente un riche décor émaillé et contraste avec les autres parties de l'œuvre. L'ornementation de ces dernières, quoique soignée, est en effet beaucoup plus modeste.

Le revers est garni d'une plaque de cuivre ornée d'un motif répété en or et vernis brun. L'utilisation du vernis brun pour le décor du revers est également attestée pour les staurothèques tableaux conservées dans le trésor de la basilique Notre-Dame de Tongres et par les Musées royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles. Ce décor est très usé en partie inférieure, témoignant de manipulations répétées.

Le décor de la tranche est formé de plaques de cuivre au décor estampé de losanges et de rinceaux stylisés ; la dorure originelle y a presque complètement disparu.

Sur l'avers, en revanche, se développe donc un important programme iconographique au moyen de plaques figurées en émaux champlevés.

Au centre, en retrait par rapport au plan de la bordure extérieure, se situe la logette en forme de croix qui accueillait la relique ; elle est fermée par une plaque de cristal de roche biseautée et est surmontée de l'inscription « LIGNUM D[OMI]NI ». La croix est à simple traverse, ses branches latérales et supérieure sont de la même taille ; seule la branche inférieure est légèrement plus longue. La relique a aujourd'hui disparu : à travers le cristal de roche, on distingue le bois doré de l'âme de l'objet. Sur une plaque de cuivre dorée et émaillée découpée pour encadrer le réceptacle cruciforme, on trouve, de part et d'autre de la

[140] Cette présentation est vraisemblablement postérieure. *Mutatis mutandis* on la mettra en parallèle avec le reliquaire de Montier-en-Der, *cf.* Ph. GEORGE, *Entre pays mosan et Champagne. Le trésor des reliques de Montier-en-Der*, dans *Cahiers archéologiques*, t. LIII, 2009-2010, p. 63-88.

traverse inférieure, les figures de la Vierge à gauche (S(ANCTA) MARIA) et de saint Jean-Baptiste à droite (S(ANCTUS) IOHANNES). Ce dernier personnage portant barbe et cheveux longs a été auparavant systématiquement identifié à l'apôtre saint Jean.

Or, la différence iconographique est grande entre ce personnage de la plaque centrale et le saint Jean imberbe aux cheveux courts figuré dans le dernier registre de la bordure gauche. L'hypothèse de saint Jean-Baptiste pourrait être tout aussi envisageable ; elle rattacherait alors cette staurothèque non seulement formellement mais aussi iconographiquement à la tradition byzantine, faisant allusion au thème de la *Déisis*[141]. La croix reliquaire est ici clairement assimilée à la Croix de la Crucifixion : la relique remplace le principal personnage manquant de la scène, le Christ.

Un émail mosan du Vatican mérite comparaison avec cette crucifixion, non seulement iconographiquement mais également dans la disposition des inscriptions.

Comme Philippe Verdier le fait remarquer à propos du caractère centripète des bustes d'apôtres, « il y a là procédé d'atelier et non signature d'une même main ».

Sous la croix, un serpent (SERPENS) se contorsionne, suggérant la défaite du mal ; au-dessus, de part et d'autre de la traverse supérieure, les figures allégoriques à visage humain du soleil (SOL) et de la lune (LUNA) portent à leur visage une main recouverte d'une draperie en signe d'affliction.

Le serpent est manifestement un calque du serpent d'airain que l'on trouve sur plusieurs émaux mosans. Quant à la lune et au soleil, on rappellera que deux petits médaillons champlevés, vers 1170, figurant Sol et Luna (Ø 2,5 cm) furent découverts lors des fouilles de Stavelot[142].

Philippe Verdier le mentionne également, ces trois éléments iconographiques se retrouvent déjà associés sur les crucifixions des ivoires et enluminures produits dans la région de Metz dans la seconde moitié du IXe siècle[143]. Ainsi que l'a montré la récente exposition *Une Renaissance. L'art entre Flandre et Champagne 1150-1250* (Paris, Saint-Omer, 2013), l'Antiquité, païenne et chrétienne, passée au filtre de l'art carolingien et ottonien, est une des sources d'inspiration des commanditaires et artistes mosans dès la première moitié du XIIe siècle.

Cette plaque centrale est entourée d'un double encadrement.

Le premier, en cuivre doré, est composé de quatre bandes ornées de cupules en creux, apparaissant comme en réserve sur un fond finement guilloché.

---

[141] Le thème de la Déisis est interprété dans l'art mosan dans le tympan en calcaire de l'église Saint-Mort de Huy ca. 1150 (A. LEMEUNIER, dans *L'église Saint-Mort de Huy. Mémoires d'un monument*, éd. C. PÉTERS, Namur, 2010, p. 197-204 (*Études & documents, Archéologie*, 17) : le saint Jean y est barbu et la Vierge porte un livre.

[142] Br. NEURAY & B. LAMBOTTE, dans *Wibald en questions.* Actes du colloque, Stavelot, 2010, p. 81-82.

[143] Voir notamment la plaque d'ivoire 1974.266 conservée au Metropolitan Museum ou la Crucifixion du sacramentaire de Charles le Chauve, Bibliothèque nationale de France, Latin 1141, folio 6v°.

Le second est constitué de quatre bandes en argent estampé et ciselé d'un motif de fleurs à quatre pétales[144] ; ces bandes sont placées sur le biseau du cadre afin de rattraper le niveau de la large bordure extérieure.

Ces éléments ornementaux, quoique simples, sont finement traités, jouant sur le contraste entre parties lisses et travaillées du métal. De plus, chaque encadrement est délimité par sa propre bordure, lisse dans le cas de l'encadrement aux cupules, guillochée et séparée du motif central par un fin trait ciselé dans le cas de celui aux fleurs.

En haut la staurothèque et en bas la croix du Trésor de Liège

Quatre plaques émaillées aux bords guillochés ornent la bordure extérieure de la staurothèque. Elles présentent les douze apôtres et portent aux quatre coins les symboles des évangélistes. On reconnaît ainsi, en partant du haut à gauche, dans le sens des aiguilles d'une montre : l'ange de l'évangéliste Matthieu, André, Pierre portant une clé, Paul, l'aigle de l'évangéliste Jean, Philippe, Jacques le Majeur (« IACOBUS »), Mathias, le bœuf de l'évangéliste Luc, Barthélémy, Mathieu, Jacques (« IACOB »), le lion de l'évangéliste Marc, Jean, Thomas, Simon-Thaddée. Toutes ces figures sont de trois quarts, regardant vers l'intérieur – vers la relique – à l'exception de Pierre et de Mathieu, en position centrale sur les plaques du haut et du bas, qui sont figurés de face.

[144] Une matrice assez semblable est utilisée pour la croix du Trésor de Liège : *cf.* Ph. GEORGE, *Du prieuré d'Oignies au musée de Namur, de l'orfèvre Hugo à son atelier : le binôme « reliques » et « arts précieux ». À propos d'une croix inédite du Trésor de la Cathédrale de Liège*, dans *Actes de la Journée d'études Hugo d'Oignies*, Namur, 2013, p. 136-151 et comparaison ci-dessus.

La staurothèque et le diptyque Dutuit

La présence de Mathias, qui entraîne la fusion entre Simon et Jude-Thaddée, est soulignée par Philippe Verdier comme une petite anomalie. Celle-ci se retrouve sur un triptyque, également reliquaire de la Vraie Croix, provenant de la collection Dutuit et conservé au Petit Palais (PP ODUT01238) : sur ce dernier, la figure de Mathias remplace complètement celle de Jude. Mais les similarités entre les deux œuvres ne s'arrêtent pas là, bien au contraire : une observation plus approfondie a fait surgir une très forte parenté entre les figures émaillées, qui va au-delà de la simple alternance de couleur des nimbes mise en évidence par Verdier.

Certaines figures sont, d'une staurothèque à l'autre, des copies conformes : ainsi les deux saints Paul, les deux saints Pierre – même si l'un est de face et l'autre de profil, le saint Mathias de Nantes et le saint André de Paris, le saint Jacques le Majeur de Nantes et le saint Jean de Paris… Par ailleurs, les liserés et les plis du voile de la Vierge sur la pièce nantaise sont identiques à ceux des saintes femmes de Paris. On retrouve d'une œuvre à l'autre l'exacte même manière de rendre les plis du cou, du poignet et de la paume des mains ; les livres portés par les apôtres sont similaires : mêmes couleurs, mêmes ornementation de la reliure.

Les clés des saints Pierre sont également extrêmement proches, au niveau de l'anneau, de l'embase et du panneton. On note la même recherche d'individualisation et d'animation des figures, par la variété de leurs positions mais également des mouvements des mains et des doigts, qui semblent constituer un répertoire gestuel commun aux deux œuvres. Autant de similitudes conduisent à la conclusion que ces émaux champlevés ont été réalisés non seulement par le même atelier, mais très certainement par la même main. La présence inhabituelle de Mathias sur les deux œuvres pourrait de plus laisser suggérer une commande spécifique. Ces éléments peuvent donc remettre en perspective la question de l'authenticité des plaques de Paris[145].

---

[145] *Cf.* la notice sur les plaques des apôtres de Cleveland < XI >.

La staurothèque de Nantes porte de nombreuses traces d'usure, en particulier dans sa partie basse. À l'avant, on constate de nombreux manques aux niveaux des émaux des symboles de saint Marc, saint Luc et de la figure de saint Mathieu au centre. Autour de cette dernière, la dorure a de plus presque complètement disparu. Ces altérations, qui trouvent leur pendant dans l'usure du revers déjà mentionnée, témoignent de nombreuses manipulations. Le symbole de Matthieu dans le coin supérieur gauche, autre zone vulnérable, montre également des émaux lacunaires.

On remarque les traces d'une ouverture forcée de l'œuvre, probablement pour en extraire la relique à une date indéterminée. Elles se révèlent au niveau de la plaque centrale, enfoncée dans sa partie inférieure droite et montrant des sautes d'émail importantes au niveau de ses bords. Le cristal de roche a également été abîmé dans la partie haute de la traverse supérieure. L'encadrement aux cupules est quant à lui aujourd'hui déformé en partie haute et ses bandes sont mal ajustées aux coins.

La radiographie de l'œuvre fournit des informations complémentaires : aucun des éléments composant la staurothèque n'a été soudé. La pièce est parsemée de nombreux clous qui assurent la fixation des différents éléments de son décor sur l'âme de bois ; les figurines de lions, pleines – très probablement réalisées suivant la technique de la cire perdue –, sont rivetées. Une épaisse plaque de cuivre est disposée en gouttière dans la partie inférieure de l'objet, de manière quasi invisible. Sa fonction est probablement de renforcer la structure afin d'assurer le maintien des lions rivetés. La radiographie permet également de discerner les cernes du bois, bien larges et visibles, ce qui est caractéristique d'un bois à croissance rapide, et pourrait donc faire songer à un résineux.

Camille BROUCKE

Bibliographie

P. de LISLE du DRENEUC, *Musée Th. Dobrée. Catalogue général des collection*s, Nantes, 1906, p.51-53 n°202 ; B. ROY & P. THOBY, *Musée Thomas Dobrée et Musée Archéologique. Présentation succincte des collections*, Nantes, 1951, p.20-21 ; D. COSTA, *Catalogue, fascicule 1 : du XIIe au XVIe siècle*, Nantes : musée Dobrée, 1961, p.24-25, n°20, illustration p. 100 ; J. de BORCHGRAVE d'ALTENA, *À propos d'orfèvreries mosanes conservées en France*, dans *Bulletin de la société royale d'archéologie de Bruxelles*, avril 1950, p. 59-62, figures 12-13 ; A. FROLOW, *La relique de la Vraie Croix*, Paris, 1961, p. 330-331, n°339 ; IDEM, *Les reliquaires de la Vraie Croix*, Paris, 1965, p. 112 n.2 et p. 250 ; D. COSTA & M. TERRAPON, *Art médiéval de France : collections du Musée Thomas Dobrée de Nantes*, Fribourg, 1972, p.31-32 n°68 ; Ph. VERDIER, *Les staurothèques mosanes et leur iconographie du Jugement Dernier*, dans *Cahiers de civilisation médiévale*, 1973, p.112-113 ; D. COSTA, P. GRÉMON, & P. JOUNEL, *Art et liturgie au Moyen Age*, Paris, 1976, p. 58-59 n° 165, planche XVI ; Catalogue de l'exposition *Thomas Dobrée (1818-1895). Un homme, un musée*, Nantes-Paris, 1997, p.142 n°256 ; Ph. GEORGE, *Reliques et arts précieux en pays mosan : du Haut Moyen Âge à l'époque contemporaine*, Liège, 2002, p.178.

Paris, Petit-Palais, les triptyques Dutuit

IX. PLAQUE DE CROIX TYPOLOGIQUE « LE TRIOMPHE D'HÉRACLIUS »

Atelier mosan, vers 1170

Cuivre doré, émaux champlevés et cloisonnés

H : 7,5 cm ; L : 13,5 cm ; P : 0.3 cm

Nantes, musée Dobrée (Grand Patrimoine de Loire-Atlantique). Inv. 896.1.25

Cette plaque de croix fait partie d'un ensemble aujourd'hui bien connu et étudié, formant à l'origine le décor d'une grande croix typologique mosane à double face datant des années 1160-1170. Ses différents éléments sont conservés dans des musées français et allemands : quatre au musée du Louvre, trois au Württembergisches Landesmuseum de Stuttgart, deux au Schnütgen-Museum de Cologne (dont un dépôt de la collection de Peter et Irene Ludwig) et un au musée Dobrée de Nantes.

Après les études de Anton von Euw en 1968 et Dietrich Kötzsche en 1973, deux expositions à Stuttgart, en 1977 et en 2000, ont permis de réunir les différents éléments de la croix – la plaque du musée Dobrée n'ayant été présentée qu'en 2000.

Elle provient de ce qui devait être, suivant Jannic Durand, la face secondaire de la croix et présente deux subdivisions : un séraphin à droite et, à gauche, Héraclius ramenant triomphalement la Vraie Croix vers Jérusalem.

Cette face de la croix présentait deux autres épisodes de l'histoire de l'*Exaltatio Crucis* : le combat de l'empereur byzantin Héraclius avec le roi perse Chosroès (musée du Louvre MR 2677) et les portes de Jérusalem s'ouvrant devant l'empereur pénitent rapportant la Croix (Württembergisches Landesmuseum). Elles étaient associées à deux scènes de l'Ancien Testament préfigurant la Crucifixion, selon un principe typologique : le Miracle de la source de l'histoire de Moïse et l'apposition du signe du Tau par Ézéchiel. Cette dernière scène était en lien direct avec la plaque centrale, présentant le Christ en buste bénissant et portant un phylactère avec l'inscription SIGNA TAU (Württembergisches Landesmuseum). Aux extrémités latérales se trouvaient à gauche un chérubin, à droite un séraphin, à la base l'archange Michel terrassant le dragon et au sommet l'ange du Seigneur, tel qu'il est décrit dans l'exaltation de la Sainte Croix rapportée par Jacques de Voragine. Ces figures angéliques répondaient aux évangélistes des extrémités de la face principale de la croix, qui accompagnaient des scènes typologiques et, au centre, un autre Christ bénissant tenant cette fois un livre avec l'inscription PAX VOBIS (musée du Louvre OA 11830). Jannic Durand a souligné la richesse de cette iconographie qui mêle scènes narratives et figurations plus « iconiques » autour du thème de la Croix. Cela peut conduire à formuler l'hypothèse d'une croix reliquaire pour un fragment du Saint Bois et d'autres reliques, qui auraient été placés au pied de la croix ou aux extrémités de la traverse.

Sur la plaque du musée Dobrée, le séraphin porte trois paires d'ailes dont la première est ornée des yeux de la connaissance ; les symboles des trois évangélistes Marc, Luc et Jean surgissent de part et d'autre de sa tête ; ses pieds reposent sur une roue ailée. Cette iconographie, que l'on retrouve pour le chérubin à l'autre extrémité de la traverse, semble s'inspirer directement de la vision d'Ézéchiel (1, 4-25 ; 10, 1-22), assimilant les deux types d'anges. Un encadrement bleu ombré de blanc entoure cette figure ; on le retrouve autour des autres anges et des évangélistes qui ornent les extrémités des deux faces de la croix.

La partie gauche de la plaque du musée Dobrée, narrative, représente l'empereur Héraclius à cheval, portant la Croix récupérée aux Perses. Il est suivi de deux cavaliers en armure. Le premier porte un bouclier rond, bien différent de celui en amande de l'archange Michel, qui est lui standard pour la deuxième moitié du XIIe siècle. Cette particularité iconographique peut s'expliquer soit par un archaïsme volontaire, soit par une référence à l'armement byzantin contemporain. Le second soldat est vêtu d'un haubert à coiffe de mailles, d'un casque conique de type phrygien et porte une lance à ailerons, armement relativement cohérent, mêlant héritages de la deuxième moitié du XIe siècle et innovations du XIIe siècle.

Le cortège est dirigé vers la gauche et le centre de la croix ; Héraclius lève les yeux vers la figure de l'ange du Seigneur située au sommet.

En effet, la *Légende dorée* rapporte : « Quand en descendant du mont des Oliviers, il [l'empereur Héraclius] voulut entrer [à Jérusalem] sur son cheval et revêtu de ses ornements impériaux, par la porte sous laquelle Jésus-Christ avait passé en allant au supplice, tout à coup les pierres de la porte descendirent et se fermèrent comme un mur ou comme une paroi. Tout le monde était dans la stupeur, quand un ange du Seigneur, tenant une croix dans ses mains, apparut au-dessus de la porte et dit : « Lorsque le roi des cieux entrait par cette porte en allant au lieu de sa Passion, ce n'était pas avec un appareil royal ; mais il est entré monté sur un pauvre âne, pour laisser à ses adorateurs un exemple d'humilité ». Après avoir dit ces mots, l'ange disparut. Alors l'empereur, tout couvert de larmes, ôta lui-même sa chaussure, et se dépouilla de ses vêtements jusqu'à sa chemise, et prenant la croix du Seigneur, il la porta avec humilité jusqu'à la porte. Aussitôt la dureté de la pierre fut sensible à l'ordre du ciel, et à l'instant la porte se releva et laissa l'entrée libre »[146].

À l'arrière de l'empereur, les mains levées des deux personnages, et leur tête tournée l'un vers l'autre, semblent chercher à exprimer la stupeur et la terreur devant l'apparition rapportées par la compilation de Jacques de Voragine.

Les bordures supérieure et inférieure de la scène sont ornées d'un motif en croisettes bleu et blanc, commun à toutes les plaques narratives de cette face de la croix. Sur les plaques de la face principale, ce motif est légèrement différent et plus travaillé.

Si l'émaillage champlevé constitue la technique principalement mobilisée, on remarque cependant que ces motifs de croisettes ont été réalisés par cloisonnage. Comme le souligne Jannic Durand, l'association de ces deux techniques est la marque d'une grande qualité d'exécution qui se retrouve sur quelques-unes des plus belles œuvres mosanes de la deuxième moitié du XIIe siècle. Les couleurs de l'émail sont maîtrisées, leurs dégradés modèlent subtilement les formes des membres des personnages et des chevaux. On peut noter également l'utilisation de points blancs sur fond bleu pour évoquer les anneaux de la maille portée par les soldats. Les visages et les mains sont traités en réserve, le dessin de leurs contours étant souligné par un émail rouge foncé que l'on retrouve au niveau des cheveux des personnages, du bas de la tunique d'Héraclius, ainsi que sur la crinière et sur la queue des chevaux. La mise en page est également particulièrement travaillée : l'orfèvre n'a en effet pas hésité à s'affranchir du cadre défini par les bordures ornées ou colorées afin de renforcer, selon les scènes, l'impression de monumentalité ou d'animation. Ces caractéristiques permettent de rattacher cette plaque à la production particulièrement épanouie située entre la fin de l'abbatiat de Wibald de Stavelot et les années 1170, quand apparaissent de nouvelles tendances stylistiques.

Les petits trous, situés en périphérie aux angles des deux sections, témoignent de la fixation originelle de la plaque, probablement sur une âme de bois.

---

[146] Jacques de VORAGINE, *La légende dorée*, traduction de J.-M. M. ROZE, Paris, 1967, p. 193-194.

Si l'on ignore la provenance de la croix originelle avant son démembrement, l'historique de la plaque conservée à Nantes est en revanche bien documenté. Après être passée par la collection du comte de Saint-Morys, elle se trouve en 1818 dans le cabinet de curiosités d'un amateur parisien, Grivaud de La Vincelle, quand Nicolas-Xavier Willemin la publie dans ses *Monuments français inédits*. Elle est achetée par Thomas Dobrée en 1868 à la vente de la collection Germeau, dans laquelle elle était passée à une date indéterminée. Elle constitue, avec une staurothèque achetée à la vente Soltykoff en 1861, les seules pièces mosanes du collectionneur nantais.

On sait que la présence d'au moins trois autres plaques, aujourd'hui conservées au Louvre, est attestée en France au début du XIXe siècle ; par ailleurs, la présomption est forte pour trois autres (celles provenant de la collection Œttingen-Wallerstein, aujourd'hui au Louvre et au Württembergisches Landesmuseum, ainsi que la plaque conservée à Cologne représentant Moïse et le serpent d'airain) ; il est alors tentant de se ranger à l'hypothèse selon laquelle la croix aurait été conservée dans un trésor français et démembrée peu après la Révolution française.

Camille BROUCKE

Bibliographie

N.-X. WILLEMIN, *Monuments français inédits*, 1806-1839, planche 72 ; *Catalogue des objets d'art et de haute curiosité composant la précieuse collection de feu M. Germeau*, 1868, n°43 ; Lisle du Dreneuc, Pitre de, *Musée Th. Dobrée. Catalogue général des collection*s, Nantes : imprimerie moderne, 1906, p.53 n°204 ; B. ROY & P. THOBY, *Musée Thomas Dobrée et Musée Archéologique. Présentation succincte des collections*, Nantes : imprimerie Chantreau et fils, 1951, p.20-21 ; J. de BORCHGRAVE d'ALTENA, *À propos d'orfèvreries mosanes conservées en France*, dans *Bulletin de la société royale d'archéologie de Bruxelles*, avril 1950, p. 47 et 62, figure 14 ; A. FROLOW, *La relique de la Vraie Croix*, Paris, 1961, p. 62-63, n°50 et 55 ; IDEM, *Les reliquaires de la Vraie Croix*, Paris, 1965, p.160-163 ; *Weltkunst aus Privatbesitz* [catalogue de l'exposition], Cologne, 1968, n°D.28 ; *Rhein und Maas, Kunst und Kultur 800-1400* [série d'études publiées à l'issue de l'exposition], Cologne, 1973, volume 2, p.208 et 209 ; N. MORGAN, *The Iconography of Twefth Century Mosan Enamels*, dans *Rhein und Maas, Kunst und Kultur 800-1400* [série d'études publiées à l'issue de l'exposition], Cologne, 1973, volume 2, p.265, n.6 ; D. COSTA, *Catalogue, fascicule 1 : du XIIe au XVIe siècle*, Nantes : musée Dobrée, 1961, p. 25 n° 21, illustration p. 101 ; D. COSTA & M. TERRAPON, *Art médiéval de France : collections du Musée Thomas Dobrée de Nantes*, Fribourg, 1972, p.32 n°69 ; M.-Mad. GAUTHIER, *Les Émaux du Moyen Âge occidental*, Fribourg 1972, p. 129-130, 347-348, n° 87 ; D. COSTA, P. GRÉMON & P. JOUNEL, *Art et liturgie au Moyen Age*, Paris : Direction des Musées de France, 1976, p. 40 n° 105, planche IX ; *Die Zeit der Staufer, Geschichte Kunst Kultur* [catalogue de l'exposition], Stuttgart, 1977, t. I, p. 414-417, n° 550, fig. 343-349 ; Fr. ARQUIÉ-BRULEY, *Un précurseur : le comte de Saint-Morys (1772-1817), collectionneur d' « Antiquités nationales* », dans *Gazette des Beaux-Arts*, n° 97, février 1981, p. 109-117 ; IDEM, *'Les Monuments français inédits' (1806-1839 de N.-X. Willemain…)*, dans *Revue d'art canadien – Canadian Art Review*, X, 2, 1983, p. 152 et 155 ; N. STRATFORD, *Catalogue of Medieval Enamels in the British Museum*, vol. II, *Northern Romanesque Enamel*, Londres, 1993, p. 62-67 ; J. DURAND, *Une plaque centrale de croix mosane du XIIe représentant le Christ bénissant*, dans *La Revue du Louvre*, 1996, 5-6, p. 48-53 ; *Thomas Dobrée (1818-1895). Un homme, un musée* [catalogue de l'exposition], Nantes- Paris, 1997, p.141 n° 255 ; *Signa Tau. Grubenschmelzplatte eines typologischen Kreuzes* [catalogue de l'exposition], Stuttgart, 2000, p.20, fig. 8 ; *Une renaissance. L'art entre Flandre et Champagne 1150-1250* [catalogue de l'exposition], Paris, 2013, p. 34 et p. 86-87.

X. Plaque de croix typologique (?) à l'effigie d'Isaac

Atelier mosan, vers 1160

Cuivre doré champlevé, émail
H. 6,7 x l. 5,2 cm, ép. : 2 mm

Namur, Société archéologique, inv.4

Registre d'entrées, I, 1846-1863, n° 6295,

don de M. Fournier-Hébran,

exposé au TreM.a à Namur

La Société archéologique de Namur possède dans ses collections, depuis 1860, une petite plaque en cuivre émaillée, aux bords rectilignes, percée à chaque angle d'un trou de fixation. Elle représente un des moments du sacrifice d'Abraham *(revers ci-contre)*.

La Genèse (22, 1-16) relate la « ligature d'Isaac » : Dieu veut éprouver la foi d'Abraham et lui demande de lui offrir son fils unique Isaac en holocauste sur le Mont Moriyya. Cet épisode de l'Ancien Testament, plus connu sous le nom de sacrifice d'Isaac ou d'Abraham, a conquis une place importante dans la littérature et la liturgie[147].

[147] J. SQUILBECK, *Le sacrifice d'Abraham dans l'art mosan*, dans *Bulletin des Musées royaux d'Art & d'Histoire*, BMRAH, t. XXXVII, 1965, p. 79-93, p. 81. On nuancera bien sûr les datations de Jean Squilbeck, notamment le bas-relief du sacrifice d'Abraham (*Cf.* J.-Cl. GHISLAIN, *Les fonts baptismaux romans en pierre bleue des ateliers du Namurois (ca. 1150-1175)*, (*Monographies* du Musée provincial des Arts anciens du Namurois-Trésor d'Oignies (TreM.a), 44), Namur, 2009, p. 25 et fig. 11 p. 27) et les fonts de Furnaux n'ont plus la même interprétation iconographique « abrahamique » (*Ibidem*, p. 94-102).

Bas-relief, Église Saint-Martin de Leernes

Sur le bas-relief en pierre de l'église Saint-Martin de Leernes (*ca.* 1150-1160, ancien diocèse de Liège, Abraham brandit le glaive et Isaac, un bandeau sur les yeux, est ligoté sur un autel et victime inconsciente.

L'enluminure a peut-être servi de modèle et de véhicule du thème qui va connaître un renouvellement : dans la conception nouvelle, Isaac apparaît en victime résignée, se prosternant devant l'autel, pour souligner le parallélisme entre l'Ancien et le Nouveau Testament : le sacrifice humain – Christ/Isaac – et le portement de la croix – bois/fagot. Ainsi l'évangéliaire d'Averbode (Liège, Université, Ms. 363, *ca.* 1136-1180) *(ci-dessous à gauche)* ou la Bible de Floreffe (Londres, BL Add. 17727-8, *ibidem*), chef-d'œuvre de la miniature mosane. Le Feuillet Wittert (Liège, Université, Ms. W 2613) *(ci-dessous à droite)* aligne sur une même page les différents épisodes : la montée vers le lieu du sacrifice, le portement du bois par Isaac, la construction de l'autel et du bûcher par Abraham, le sacrifice proprement dit, arrêté par l'ange de Yahvé, qui lui substitue un bélier à immoler. Après 1180, l'ambon de Klosterneubourg ou la plaque de l'autel impérial de Vienne seront l'aboutissement de l'art de l'école mosane sur ce thème.

Toledo (USA, Ohio)

Florence, Bargello

Bruxelles MRAH
autel portatif de Stavelot

Un vestige de cette iconographie savante de l'orfèvrerie mosane se trouve ici sur la plaque de Namur, avec cette réinterprétation de la scène. Isaac tient des faisceaux de bois dans les bras et est sur le point de les déposer sur l'autel du sacrifice. Le personnage est identifié par une inscription figurant à la partie supérieure de la plaque et coupée par son nimbe. *ISA / AC*. Il est agenouillé de profil à gauche devant un autel quadrangulaire, probablement de pierre, accusant un défaut de perspective. Comme c'est souvent le cas en orfèvrerie mosane, la tête d'Isaac est presque vue de face. Celui-ci est vêtu d'une longue tunique, à manches, resserrée à la taille réalisée dans un émail vert nué de jaune et bordé de bleu. Ses chaussures, tout comme les fagots et l'inscription, sont traités dans un bleu outremer. L'autel comporte des émaux de couleurs diverses. Le nimbe constitué d'un émail bleu turquoise clair présente d'importantes lacunes. Les carnations sont réservées dans le métal et le champ est doré. Le revers de la plaque ne dispose d'aucune marque.

Dès 1924, Ferdinand Courtoy, conservateur des collections de la Société archéologique de Namur, insiste sur le caractère mosan de cette plaque qu'il date du troisième quart du XIIe siècle. Il précise que *l'émail a moins de finesse et le dessin trop de raideur* que dans les œuvres de Godefroid de Huy. Jean-Claude Ghislain, le premier, la rapproche d'éléments démembrés conservés dans diverses collections. Albert Lemeunier, qui abonde dans le sens de Ferdinand Courtoy, détaille la palette des émaux : « dans l'ordre d'importance, de vert pré nué de jaune et de bleu outremer, de jaune et de vert juxtaposés, de bleu turquoise, de bleu azur nué de blanc », sans usage du rouge.

Le style, la technique, les émaux rappellent les créations de l'émaillerie mosane du troisième quart du XIIe siècle qui est une période d'excellence.

Selon Jean-Claude Ghislain, quatre plaques émaillées, par leur iconographie, par leurs dimensions, par leur technique et par leur style, méritent vraiment comparaison. Elles sont toutefois plus explicites par la présence d'Abraham.

La première est conservée au Louvre < VI >, où le fagot est représenté ; la deuxième au Musée de Toledo (USA, Ohio) avec une épigraphie cependant différente

(ISAHAC) ; la troisième, semi circulaire, est au British Museum < VI> : sur l'autel, Isaac (ISAAC), auréolé, tend ses mains, comme en prière, dans l'idée d'une immolation volontaire ; et enfin la quatrième est au Musée du Bargello à Florence.

Comment ne pas mentionner aussi, parmi les œuvres majeures de l'orfèvrerie mosane, l'autel portatif de Stavelot qui montre la scène ?

Plus flagrante encore, sur la plaque d'émail du fût du pilier du pied de croix de Saint-Omer, l'attitude d'Isaac, debout, marchant sans état d'âme, le fagot sur le dos (YSAAC LIGNA)[148] *(ci-contre)*.

Philippe George verrait volontiers dans la plaque de Namur un de ses *membra disjecta* de croix typologiques. Il souligne la qualité du dessin, établit un lien avec la plaque du Tau < XII >, dont l'épigraphie est en tout point semblable, et avec la plaque de Cleveland < VII >. Pour lui, il s'agit ici d'une plaque inachevée – elle n'a pas une belle dorure, la scène est ébauchée dans ses éléments décoratifs et elle a aussi souffert – ce qui a fait déconsidérer l'œuvre, que l'on doit pourtant associer à l'âge d'or de l'émaillerie mosane et peut-être à l'atelier ou à l'école de Godefroid de Huy, s'il faut vraiment un nom, avec toutes les nuances que l'on sait. On n'insiste pas assez, comme le souligne Philippe George, sur le style de ces orfèvreries, toujours étudiées séparément, de même que sur l'épigraphie et l'iconographie qui, dans ce cas, est particulièrement intéressante.

Contraint par l'espace, l'artiste fait un raccourci de l'histoire du sacrifice d'Isaac pour rendre bien lisible ce minuscule « morceau de métal », dans l'hypothèse où d'autres plaques n'accompagnaient pas celle-ci.

Jacques TOUSSAINT

[148] Chr. DESCATOIRE, dans *Une renaissance. L'art entre Flandre et Champagne 115-1250*, Paris, 2013, p. 114-115.

Bibliographie

Autel portatif de Stavelot, Bruxelles

Annales de la Société archéologique de Namur, t. 6, 1859-1860, p. 498 (notice de A. L.) et t. 7, 1861, p. 229 (notice de A. B(EQUET)) ; J. WAELE, *Catalogue des objets d'art religieux du Moyen Âge, de la Renaissance et des Temps modernes*, Malines, 1864, p. 103, n° 522 ; *Exposition nationale 1880*, Bruxelles, 1880, p. 20, n° 108 ; F. COURTOY, *La sacrifice d'Isaac, émail mosan du XIIe siècle*, dans *Namurcum*, t. I-III, pp. 39-42, fig. 40 ; A. DASNOY, *Musée des Arts anciens du Namurois. Moyen Âge et Renaissance. Guide sommaire et provisoire*, Namur, s. d., n° 4 ; J.-Cl. GHISLAIN, *Trois plaques champlevées mosanes peu connues*, dans *Art & Fact*, t. 5, 1986, pp. 25-27 ; X. BARRAL I ALTET, *Belgique romane et Grand-duché de Luxembourg*, La Pierre-qui-Vire, 1989, fig. 142 ; J. STIENNON, *L'art mosan dans les collections de la Société archéologique de Namur*, t. 70, 1996, p. 86 ; IDEM, *L'art mosan dans les collections de la Société archéologique de Namur*, coll. *Guide du visiteur* du Musée provincial des Arts anciens du Namurois-Trésor d'Oignies (TreM.a), t. IV, Namur, 2002, pp. 20-22 ; A. LEMEUNIER, *Plaque émaillée avec figure d'Isaac*, dans J. TOUSSAINT (sous la dir.-), *Dialogue avec l'invisible. L'art aux sources de l'Europe. Œuvres d'exception issues de la communauté française de Belgique (VIIIe-XVIIe siècle)*, coll. *Monographies* du Musée provincial des Arts anciens du Namurois, 46, Namur, 2010, pp. 184-187 ; Ph. GEORGE, *"Sur la terre comme au ciel". L'évêque de Liège, l'abbé de Stavelot-Malmedy, le droit, la justice et l'art mosan vers 1170*, dans *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 2013, p. 225-253.

XI. Deux plaques avec les Apôtres

A. Thomas et Matthieu, selon l'inscription : TOMAS. MATEUS.

B. Simon et Thaddée, selon l'inscription : SIMON. TADEUS.

Art mosan, vers 1160

Émail champlevé et doré cuivre

A. H. 5,70 x l. 6,00 cm

B. H. 6,05 x 6,25 cm

The Cleveland Museum of Art

Achat du J.H. Wade Fonds, Inv. 1952.462 et 1952.463

Provenance: Albin Chalandon, Lyon ; [Rosenberg & Stiebel, Inc., New York]

Cette paire de plaques émaillées, de dimensions voisines, d'exécution et de style assez similaires, est présumée provenir d'une même oeuvre. De forme presque carrée, elles présentent associés par deux les apôtres, en bustes de trois quarts, parfaitement identifiés par l'inscription de leur nom. Les bordures sont émaillées, le sommet de la plaque perlé. La palette de l'émail se compose de bleu pâle et foncé, turquoise et blanc avec une dominante verte dans les draperies.

À première vue, la conception et l'agencement paraissent identiques mais il existe des différences :

- la plaque A est légèrement plus petite en taille
- les nimbes de A sont traités en émail turquoise et ceux de B en bleu foncé.
- Il existe également des différences mineures dans l'épigraphie et aussi un souci de rectilignité dans B
- La couleur des livres est inversée chez les personnages, d'une plaque à l'autre
- Le geste de bénédiction de A est davantage souligné par une cloison; l'exécution des figures (cheveux, visage) et des vêtements est plus soignée sur A.

Le bord perlé au sommet suggère que les deux plaques ont été apposées de la même manière sur un même objet. Chaque plaque a cinq trous de fixation, trois au sommet et deux en dessous.

Philippe Verdier les rapproche de staurothèques mosanes, comme celles du Petit-Palais où les apôtres entourent par paires le Bois de la Sainte Croix.

Les deux plaques portent au revers des marques et la A un chiffre (3 ou 5 ?) et le mot “plaques” tracé[149].

Nigel Morgan a souligné les similitudes entre ces deux plaques et d'autres au British Museum, à l’Ermitage, à l'Art Institute de Chicago, et au Boston Museum of Fine Arts : il pense plus à un autel portatif par comparaison avec l’autel d’Eilbert de Cologne (Berlin, Kunstgewerbemuseum).

[149] Ce trait en zig-zag ressemble, d’un point de vue formel, à la striche, ce prélèvement d’argent fait sur l’orfèvrerie à l’époque moderne. Toutefois Stéphane Crevat, restaurateur à Lyon, consulté par Christine Descatoire sur ce sujet, écarte la striche qui n’aurait aucune raison d’être sur du cuivre. Il nous a très aimablement répondu : “Aussi bien pour les émaux méridionaux que pour ceux de l'aire rhéno-mosane, le travail de gravure est toujours fait au trait tremblé. Cette technique semble dérivée ou apparentée à celle du guillochage manuel […]. On observe très souvent au revers des plaques un sigle gravé également au tremblé, plus rarement plusieurs sigles (traits juxtaposés, chiffres romains, croix, lettre...). Il peut s'agir de coups d'essai de l'outil, afin de voir s'il est bien affûté. Mais ces traits sont généralement peu nombreux, ce qui me fait plus penser à des repères de fabrication, ou plutôt à des repères d'emplacement de montage sur les âmes des objets”.

Neil Stratford est incisif dans ses comparaisons : A et B lui apparaissent comme les modèles des plaques du bas gauche et droit du petit triptyque Dutuit du Petit-Palais (celui de Beaufays) : A pour la plaque de Simon et Mathieu, et B pour celle de Thomas et Matthias.

Selon lui, les triptyques ont été lourdement réparés et « améliorés » avant la vente Soltykoff et les émaux ont été pastichés à Paris vers 1850, avant 1861. Les plaques de Cleveland ont les mêmes dimensions que celles du premier triptyque Dutuit et, comme celui-ci, elles ont une bordure émaillée interne.

On rouvre ici le délicat et difficile dossier de l'authenticité des triptyques Dutuit, qui n'est pas clos et ne pourra pas être résolu dans cette publication.

In fine, à cause des différences relevées ci-dessus, Philippe George émet l'hypothèse que la plaque B a été copiée sur l'autre ; il relève de plus la graphie *Tadeus* différente de celle généralement utilisée *Thadeus*.

Stephen Nicholas FLIEGEL

Paris, Petit-Palais, triptyques Dutuit (détail)

Bibliographie :

S. de RICCI, *Exposition d'objets d'art du Moyen-Âge et de la Renaissance organisée par la Marquise de Ganay à l'ancien Hôtel de Sagan*, Paris, Centrale des Beaux-Arts, 1913, pl. XLVII; N. MORGAN, *The Iconography of twelfth-century Mosan Enamels*, dans *Rhein und Maas* II, Cologne, 1973, p. 268.; Ph. VERDIER, *Émaux mosans et rhéno-mosans dans les collections des États-Unis*, dans *Revue belge d'Archéologie & d'Histoire de l'Art*, t. XLIV, 1975, p. 22-23; N. STRATFORD, *Un triptyque émaillé mosan du XIIe siècle de Beaufays*, dans *Bulletin de la Société Royale le Vieux-Liège*, n° 262, 1993, p. 465-469 et IDEM, *Some « Mosan » enamel falkes in Paris*, dans *Aachener Kunstblätter. Festschrift für Hermann Fillitz*, Cologne, t. LX, 1994, p. 205, pl. 15; I. BIRON, D. MOREL & Th. BOREL, *Les triptyques reliquaires Dutuit : de l'oeil du connaisseur à l'examen en laboratoire histoire d'une réhabilitation*, dans *Techné*, n° 8, 1998, p. 97-106.

XII. Plaque de croix typologique (?)
« Le Sacrifice de l'Agneau » et « le Signe du Tau »

Art mosan, vers 1160-1170
Cuivre champlevé, émaillé et doré
H. 7,7 x l. 6,3 cm.

Ancienne collection E. Guilhou (Paris) ; coll. Simon Seligmann (Paris) ; coll. Georges E. Seligmann (New York)

Paris, Galerie Brimo de Laroussilhe

Les dimensions et l'iconographie de cette plaque nous permettent de penser que celle-ci devait figurer à l'origine sur une grande croix typologique. Fréquentes en pays mosan, ces croix mettaient en parallèle les représentations de la Crucifixion ou du Christ en majesté avec différentes scènes de l'Ancien Testament préfigurant le sacrifice du Christ ou la forme de la croix, telles que le Sacrifice d'Abraham, les Offrandes de Caïn et Abel, la Veuve de Sarepta ou bien sûr le Signe du Tau.

Ce goût savant pour les correspondances entre Ancien et Nouveau Testament qui connut dans la région mosane un développement sans équivalent, est directement lié aux spéculations des théologiens de cette période au premier rang desquels figure le moine liégeois Robert, alias Rupert, devenu abbé de Deutz en 1120. À travers ses écrits, Rupert de Deutz développe largement cette présentation de l'histoire évangélique en symétrie aux histoires de l'Ancien Testament. Ce sont ces spéculations théologiques qui ont profondément marqué les créations des émailleurs mosans et que l'on retrouve ainsi sur de nombreuses croix ou plaques de croix démembrées.

La scène de l'immolation de la Pâque où la lettre tau est inscrite avec le sang de l'agneau sur le linteau des portes d'Israël, en signe de Salut, avant la dixième plaie d'Égypte (Exode XII, 21-22) figure parmi les représentations typologiques fréquemment retenues par les émailleurs mosans. Ce thème apparaît ainsi par exemple sur le pied de croix de Saint Omer[150], les croix de Bruxelles[151], du British Museum[152], de Vienne[153], ou la croix-reliquaire du Victoria and Albert Museum[154], les deux plaques associées conservées au musée du Louvre[155], ou encore une plaque conservée au British Museum[156].

Parfois, comme sur les deux plaques associées conservées au musée du Louvre, la scène de l'onction des portes avec le sang de l'agneau est présentée en pendant de celle où « l'homme vêtu de lin » marque du Tau le front des justes selon la vision d'Ézéchiel (IX, 3-4). Les deux thèmes iconographiques, très souvent associés, présentent généralement des interférences même lorsqu'ils sont traités de manière indépendante. Ainsi comme l'ont souligné Philippe Verdier et Léon Pressouyre, dans la représentation de l'épisode de l'Exode, l'homme inscrivant le Tau au fronton de la maison ne se sert pas d'un bouquet d'hysope plongé dans le sang de l'agneau, selon la lettre du texte, mais d'une plume d'oie par référence à la vision d'Ézéchiel.

Sur la plaque de l'ancienne collection Seligmann, le sacrifice de l'agneau est nommément désigné par l'inscription « . MACTATIO. AGNI. » de même que sur le pied de croix de Saint Omer ou sur la croix typologique du musée de Bruxelles. La scène de l'immolation de l'agneau est par ailleurs figurée comme le plus souvent de manière discrète, évoquée par la simple présence au pied de la maison de l'agneau égorgé dont le sang est recueilli dans une coupe. La scène connexe de l'onction des portes avec le sang de l'agneau, désignée par l'expression ambigüe « SIGNU(M). TAU » empruntée encore une fois à Ézéchiel, prédomine ici comme dans la majorité des autres exemples répertoriés.

De nombreuses variantes de cette représentation sont connues dans l'émaillerie mosane. Sur la plaque de l'ancienne collection Seligmann, la composition se limite aux trois éléments essentiels de l'histoire : l'agneau égorgé, le personnage inscrivant le signe Tau et la maison qui aborde ici presque la forme d'une église dont le fronton triangulaire semble être flanqué de deux tours. L'économie de moyens dans la représentation ainsi que le choix d'un jeune garçon, imberbe et habillé de court, comme figure de celui qui inscrit le Tau invitent directement à rapprocher cette plaque de celle figurant sur la croix typologique conservée au British Museum à Londres – 1160-1170 –.

---

[150] Chr. DESCATOIRE, dans *Une renaissance. L'art entre Flandre et Champagne 115-1250*, Paris, 2013, p. 114-115.
[151] *Cf.* < V >.
[152] N. STRATFORD, *Catalogue of Medieval Enamels in the British Museum*, II, *Northern Romanesque Enamel*, Londres, 1993 cat. 4, pl. IX.
[153] N. MORGAN, *The Iconography of twelfth century Mosan enamels*, dans *Rhein und Maas, Kunst und Kultur 800-1400*, t. II, Cologne, 1973, p. 264, fig.1.
[154] L. PRESSOUYRE, *La "*Mactatio Agni*" du portail des cathédrales gothiques et l'exégèse contemporaine*, dans *Bulletin Monumental*, t. CXXXII, 1974, p. 58, fig. 6.
[155] *L'Art roman au Louvre*, sous la direction de R. GABORIT, Paris, 2005, p. 173, fig. 184-185.
[156] N. STRATFORD, 1993, *op .cit.*, cat. 13, pl. XIX.

Croix de Kemexhe, Liège, Grand Curtius

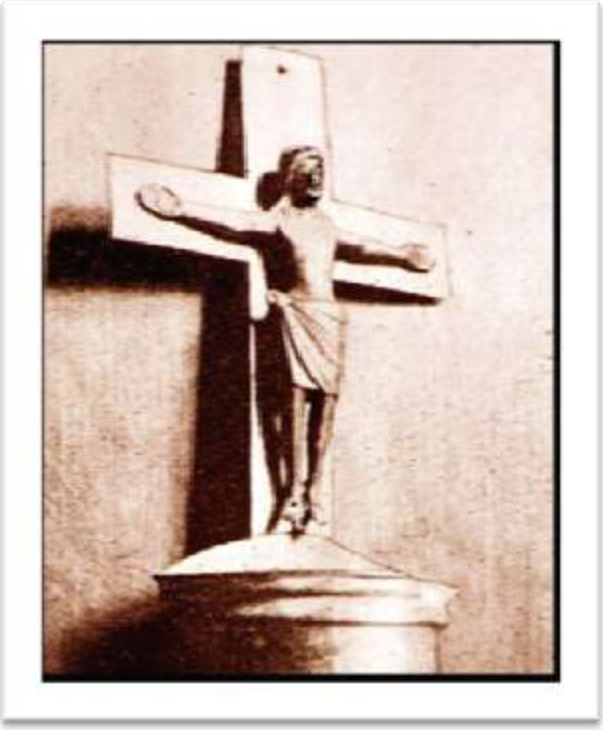
Marie-Amélie CARLIER

Bibliographie

Ph. VERDIER, *A mosan Plaque with Ezechiel's Vision of the Sign Tau (Thau)*, in *Addendum, Journals of the Walters Art Gallery*, XXIX-XXX (1966-1967), p. 67; C. GOMEZ-MORENO, in Catalogue de l'exposition *Medieval Art from Private Collections. A Special Exhibition at The Cloisters*, New York, 1968, n° 148; N. MORGAN, *The iconography of twelfth century Mosan enamels*, dans *Rhein und Maas, Kunst und Kultur 800-1400, II*, Cologne, 1973, p.265; L. PRESSOUYRE, *La "Mactatio Agni" du portail des cathédrales gothiques et l'exégèse contemporaine*, dans *Bulletin Monumental*, t. 132, 1974, p. 58-59 ; Ph. VERDIER, *Emaux Mosans et Rhéno-mosans dans les collections des Etats-Unis*, dans *Revue Belge d'Archéologie et d'Histoire de l'art*, XLIV, 1975, p. 34-35 ; J. BRODSKY, *Le groupe du triptyque de Stavelot : notes sur un atelier mosan et sur les rapports avec Saint-Denis*, dans *Cahiers de Civilisation Médiévale*, XXI, 1978, p. 108, note 24, pl. V, fig. 12.

XIII. CHRISTS EN BRONZE DE CARACTÈRE MOSAN DU XIIE SIÈCLE

Les analogies typologiques parmi les Christs romans en bronze du XIIe siècle ont permis de reconnaître plusieurs groupes qui relèvent parfois stylistiquement de l'art mosan, mais à des degrés divers. La plupart furent réunis par Peter Bloch dans la somme principale disponible sur le sujet[157]. Certaines pièces conservées confidentiellement dans des collections privées, des sanctuaires, voire des musées, continuent à compléter sporadiquement le catalogue.



Christ, Tubize, Sainte-Gertrude

Ainsi, le *corpus* mosan de l'église Sainte-Gertrude de Tubize (Brabant Wallon) a été répertorié il y a plus d'un siècle, mais sa trace est perdue depuis 1965 environ, lorsqu'il aurait été concédé à un particulier. Nous en connaissons l'aspect grâce à une photo prise par madame Josiane Varlez-Toussaint à la fin des années 1950 et reproduite en 1969 à l'occasion de l'exposition du patrimoine artistique du doyenné de Tubize[158]. Le Christ était visiblement ancien et fixé sur la croix d'un petit bénitier métallique médiocre et moderne avec lequel il contrastait. Le corps vertical et les bras étendus horizontalement reprennent le tracé orthogonal de l'ancienne croix. Le visage est barbu, les yeux sont ouverts et la chevelure bordée d'un bourrelet, très fréquent parmi les figurations mosanes depuis le XIe siècle. Notons aussi les pieds joints, et le rendu des côtes.

---

[157] P. BLOCH, *Bronzekruzifixe*, (*Bronzegeräte des Mittelalters*, 5), Berlin, 1992. L'auteur regroupe les pièces principalement selon la disposition du drapé du perizonium. S'agissant de pièces liées stylistiquement à la mouvance mosane, voir principalement parmi les planches 110 à 144. La bibliographie des pièces concernées est donnée dans les notices respectives signalées ci-après.

[158] *Inventaire des objets d'art existant dans les édifices publics des communes de l'arrondissement de Nivelles*, Bruxelles, 1912, p. 23 ; *Art mosan et arts anciens du Pays de Liège*, Liège, 1951, cité p. 166, n° 81, catal. expos. ; J. DE BORCHGRAVE D'ALTENA, *À propos de dinanderies conservées en Brabant*, extrait de *Le folklore brabançon*, n° 134, juin, 1957, p. 25 ; IDEM (et J. VARLEZ-TOUSSAINT), *Notes pour servir à l'inventaire des œuvres d'art du Brabant, Arrondissement de Nivelles*, II, extrait du *Bulletin de la Commission royale des Monuments et des Sites*, 11, 1960, Bruxelles, 1961, p. 128 ; *Trésors d'art du doyenné de Tubize*, Bruxelles, 1969, p. 70 et 71, fig., (J. DE BORCHGRAVE D'ALTENA), catal. expos. ; J.-Cl. GHISLAIN, *Christ en laiton de type mosan de Glabais*, dans *Annales du Cercle historique et folklorique de Braine-le-Château, de Tubize et des régions voisines*, I, 1972-1973, p. 168, note 2 ; IDEM, *Le crucifix de Saive*, dans *Bulletin des Musées royaux d'Art et d'Histoire*, 55-I, 1984, p. 16-17, note 28. Le chapitre de Nivelles était collateur de l'église-mère de Tubize.

Christ, Cologne, Schnütgen-Museum

Le perizonium court noué sur la hanche droite ceinture les reins et couvre les genoux. Du nœud saillant rayonnent latéralement des plis obliques tendus qui traversent le vêtement. Parmi les comparaisons possibles, retenons particulièrement la parenté avec un *corpus* mosan au Schnütgen-Museum (H75) à Cologne[159], attribuable au milieu du XIIe siècle.

Christ, Cologne, Schnütgen-Museum
attribué par Karl Usener à Renier de Huy

Quelques Christs romans en bronze ont été rapprochés stylistiquement des fonts baptismaux fameux de l'ancienne église Notre-Dame-aux-Fonts à Liège (1107-1118), actuellement en la collégiale Saint-Barthélemy. Citons l'exemplaire mosan le plus ancien que possèdent les Musées royaux d'Art et d'Histoire à Bruxelles (3672), classé au début du XIIe siècle[160]. Un Christ plus élaboré que le précédent et sobrement idéalisé appartient au Musée Schnütgen à Cologne (H70). En 1933, il fut attribué par Karl Usener à Renier de Huy, l'auteur présumé des fonts liégeois[161]. Cette opinion défendable est communément admise et de plus, l'œuvre apparaît en tête d'une série de plusieurs figurines étroitement apparentées[162].

---

[159] Acquis dans le commerce d'art anversois. H. 15,6 x l. 14,1 cm : P. BLOCH, *op. cit.*, p. 270-271 et 273-274, VII A4, pl. 130, milieu du XIIe siècle.

[160] H. 21 x l. 19,5 cm. Ibidem, p. 259 et 260, VI E1, pL.22, Liège, ca. 1100. Le rapprochement avec les fonts liégeois fut déjà formulé par le comte J. de BORCHGRAVE d'ALTENA, *Deux Christs en laiton*, dans *Bulletin des Musées royaux d'Art & d'Histoire*, 3e série, 5e année, n° 6, novembre 1933, p. 122-126, fig. 2 ; F. VAN NOTEN éd., *La salle aux trésors*, Turnhout, 1999, p. 36 n° 7, pl. p. 37, (S. BALACE), mosan, ca. 1105-1120).

[161] H. 15,3 x l. 16,2 cm. K.H. USENER, *Reiner Von Huy und seine kunstlerische Nachfolge*, dans *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 7, 1933, p. 89-91, fig. 12 ; IDEM, *Kreuzigungsdarstellungen in der mosanen Miniaturmalerei und Goldschmiedekunst*, dans *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, 4, 1934, p. 206 ; P. BLOCH, *op. cit.*, p. 287-288 et 290, VII D1, pl. 140, *ca.* 1110-1120, (avec bibliographie). L'attribution à Renier de Huy d'un autre crucifix également au musée Schütgen (H73) n'a pas convaincu : A. VON EUW, *Ein Beitrag zu Renier von Huy*, dans R. LEJEUNE et J. DECKERS éd., *Clio et son regard. Mélanges d'histoire, d'histoire de l'art et d'archéologie offerts à Jacques Stiennon*, Liège, 1982, p. 211-220. Les rapprochements par divers auteurs entre les fonts liégeois et plusieurs Christs mosans sont rappelés par S. BALACE, *Historiographie de l'art mosan*, 2e partie, Université de Liège, 2008-2009, p. 507-511, pl. 71, (thèse de doctorat en histoire de l'art et archéologie).

Christ de Fraiture-sur-Amblève, Liège, Grand Curtius

[162] En fonction de la filiation typologique commune, Peter Bloch l'attribue à Liège et propose une datation vers 1120 et vers 1130, bien que les interprétations varient, éventuellement en fonction de références autres et plus tardives. P. BLOCH, *Bronzekruzifixe in der Nachfolge des Reiner von Huy*, dans A. LEGNER éd., *Rhein und Maas, Kunst und Kultur 800-1400*, II, *Berichte, Beiträge und Forschungen*, Cologne, 1973, p. 251-262. Nous avons traité de cette même filiation et de divers Christs mosans alors méconnus dans : J.-Cl. GHISLAIN, *art. cit.*, 1984, p. 11-14.

Le groupe est caractérisé par le corps légèrement affaissé et l'agencement particulier du perizonium. Celui-ci encercle largement les reins, avec un long rabat sur le flanc gauche, tandis que l'étoffe déborde du haut sur la hanche droite et retombe en queue d'aronde sur la cuisse, laissant le genou apparent. L'autre est recouvert par le bord inférieur oblique du vêtement creusé en son milieu par des plis en chevrons. Les pieds divergent, le rendu anatomique du torse est superficiel et la chevelure à bourrelet se prolonge sur l'arrière des épaules.

Christ, ancienne collection Jules Frésart

Sur le Christ colonais de référence, les yeux sont ouverts, le nez camus comprime la bouche et le menton est réduit. La pièce est passablement usée, mais elle conserve des traces d'orfrois sur le perizonium, de même que les sillons de la chevelure. Nombre d'œuvres exécutées à la fonte perdue ont été imitées et le chercheur risque être confronté à des reproductions anciennes, mais aussi modernes, plus ou moins identifiables[163]. Ainsi, un exemplaire conforme au précédent, mais d'aspect moderne, existe au Trésor de la cathédrale de Mayence[164]. Une réplique de même type fut ajoutée en 1959 par l'orfèvre E. Treskow sur la croix romane appelée « Albertuskreuz », de l'église Saint-Pantaléon à Cologne[165].

---

[163] À propos de la technique de la fonte à la cire perdue, voir : C. ARMINJON dir. et M. BILIMOFF, *Métal, Vocabulaire technique*, réimp., Paris, 2010, p. 78-80. L'évocation graphique de la fonte de Christs romans d'après le célèbre traité du moine Théophile est proposée par B. BÄNSCH et S. LINDSCHEID-BURDICH, *Theophilus, Schedula diversarum artium : Textauszüge* dans A. LEGNER éd., *Ornamenta Ecclesiae. Kunst und Künstler der Romanik in Köln*, I, Cologne, 1985, p. 382, catal. expos.

[164] H. 15,2 x l. 16,2 cm. Les dimensions correspondent à celles de l'exemplaire du musée Schnütgen : P. BLOCH, *op. cit.*, p. 288 et 290, VII D2, pl. 140.

[165] A. LEGNER éd., *op. cit.*, II, 1985, p. 296, E78, fig., (M. SEIDLER). Parmi les répliques dans le domaine de la fonte, citons au Trésor de la cathédrale de Liège, l'une des copies du XIXe siècle de l'encensoir roman du Musée des Beaux-Arts de Lille, l'œuvre mosane la plus remarquable du genre. Voir récemment : D. BERNÉ, *Encensoir aux Hébreux dans la fournaise*, dans J. TOUSSAINT dir., *Dialogue avec l'invisible. L'art aux sources de l'Europe*, (*Monographies* du Musée provincial des arts anciens du Namurois, 46), Namur, 2010, p. 194-197, pl. couleur p. 195 et 196, catal. expos. ; *Une renaissance. L'art entre Flandre et Champagne 1150-1250*, Paris, 2013, p. 90, n° 26, pl. p. 91, (Chr. DESCATOIRE), Liège ?, *ca.* 1160, catal. expos. Un exemplaire moderne identique à celui précité de Liège appartient à l'église d'Água de Pena (Madère, Machico, Funchal). Il a été considéré comme ancien et exposé temporairement au musée de Funchal : J.-Cl. GHISLAIN, *art. cit.*, 1984, p. 13-16, fig. 8 et 9, p. 15. De même, le crucifix en laiton et le reliquaire du saint patron de l'église Saint-Martin d'Assesse (Namur) qu'il surmonte sont modernes. La relique fut placée dans le réceptacle en 1890. La croix est une réplique fidèle de celle qui complète la réserve eucharistique en bronze présumée provenir de l'abbaye saxonne d'Escherde et conservée au Dom-Museum voisin de Hildesheim (DS17) : L. LAMBACHER éd., *Schätze des Glaubens. Meisterwerke aus dem Dom-Museum Hildesheim und dem Kunstgewerbemuseum Berlin*, Ratisbonne, 2010, p. 82-83, fig., (M. BRANDT), Hildesheim, *ca.* 1160.

Parmi la filiation du même Christ du musée Schnütgen, les Musées royaux d'Art et d'Histoire à Bruxelles possèdent deux exemplaires. Le *corpus* (6260) provient de l'ancienne collection liégeoise de Jules Frésart[166].

La Crucifixion du sacramentaire de la cathédrale de Cologne

Il est davantage réaliste et d'une facture plus sophistiquée que celui de Cologne, plus sobre et idéalisé, ce que l'usure accentue. À Bruxelles, notons les détails anatomiques et les ornements du Christ traités avec soin, ainsi que les mèches de cheveux qui se répandent sur les épaules.

Dans la Crucifixion du second volume de la Bible mosane de Floreffe, à dater entre 1153 et 1166[167], le Christ est moins affaissé, mais son perizonium est disposé conformément aux précédents[168] et la chevelure s'étale également en mèches sur les épaules. Le rendu anatomique stylisé, notamment celui du torse du Sauveur, apparaît aussi à la même époque dans d'autres branches de l'art mosan. Citons la Crucifixion du sacramentaire de la cathédrale de Cologne attribué à Liège (*ca.* 1160-1170)[169] *(ci-contre)* et celle représentée sur une plaque quadrilobée aux émaux champlevés de la même période, conservée au Museo Sacro du Vatican[170] Il en est de même sur la riche croix-reliquaire aux émaux mixtes du Walters Art Museum à Baltimore (inv. 44.98), *ca.* 1160[171].

---

[166] H. 15,5 x l. 16,2 cm. La bibliographie abondante est donnée par P. BLOCH, *op. cit.*, p. 288, 290-291, VII D3, pl. 140, Liège, *ca.* 1120. Cette datation nous paraît trop précoce eu égard au traitement anatomique évoqué ci-après. De même, l'auteur propose également 1120 environ pour les Christs apparemment plus tardifs de Saive et de Vellereux, (Voir ci-après). Ajoutons F. VAN NOTEN éd., *op. cit.*, p. 34, n° 6, pl. en couleur p. 35, (S. BALACE), deuxième tiers du XIIe siècle et rapprochements aussi avec l'autel portatif de Stavelot plus tardif, au même musée, attribué à l'abbé Wibald († 1158) plutôt qu'à son frère et successeur Erlebald († 1192). Voir récemment A. GUDERA, *Der Tragaltar aus Stavelot, Ikonographie und Stil*. Brême, 2003, *ca.* 1160 ; S. WITTEKIND, *Altar-Reliquiar-Retabel. Kunst und Liturgie bei Wibald von Stablo*, (*Pictura et Poesis*, 17), Cologne-Weimar-Vienne, 2004, p. 51-172 (iconographie principalement). La bibliographie abondante sur ce chef-d'œuvre, daté de 1150 à 1165 environ selon les auteurs, est reprise dans les deux ouvrages précédents.

[167] S'agissant de la datation de la Bible de Floreffe, voir : G. CHAPMAN, *The Bible of Floreffe. Redating of a Romanesque Manuscript*, dans *Gesta*, 10-II, 1971, p. 49-62 ; H. KÖLLNER, *Zur Datierung der Bibel von Floreffe : Bibelhandschriften als Geschichtsbücher ?*, dans A. LEGNER éd., *op. cit.*, 1973, p. 361-376, (ici, p. 362-364, 368 et 370, pour la date 1153) ; M. SMEYERS, *L'Art de la miniature flamande du VIIIe au XVIe siècle*, Tournai, 1998, p. 100-103. L'auteur retient la date 1166, au plus tard.

[168] K.H. USENER, *art. cit.*, 1934, p. 207 ; A. GUDERA, *op. cit.*, p. 56 et 57, fig. 66 ; W. TELESKO, *The Picture of the Crucifixion in the Floreffe Bible, (London, British Library, Add. Ms. 17738, f. 187 r). Typology as an Expression of the History of Salvation*, dans *The British Library Journal*, 19-I, 1993, p. 105-109.

[169] Cologne, Erzbisschöfliche Diözesan- und Dombibliothek, Dom Hs. 157. A. LEGNER éd., *op. cit.*, I, 1985, p. 442-443, C19, fig. p. 444, (A. von EUW).

[170] 13,5 x 13,5 cm. X. BARBIER DE MONTAULT, *Œuvres complètes*, II, Paris, 1889, p. 209-210, n° 349 ; W. F. STOHLMAN dir. , *Gli smalti del Museo sacro Vaticano*, Rome, 1939, p. 28, n° S6, fig. planche II ; *Printemps de l'art chrétien*, Maastricht, 1962, p. 82, n° 200, fig. 32, catal. expos. L'iconographie est ici traditionnelle et nous retrouvons sur le Golgotha, le Christ en croix avec de part et d'autre, *Sol* et *Luna* du haut et du bas, *Maria*

Crucifixion en émail champlevé mosan, Museo Sacro du Vatican

L'autre pièce au musée bruxellois (M130) est un crucifix récupéré d'une chapelle de campagne à Saive (Liège)[172]. Le *corpus* endommagé ressemble au précédent, mais s'en distingue néanmoins. En effet, les dimensions, la position des bras et le *suppedaneum* sont

---

et *Johannes*, eux-mêmes accostés par Longin, à gauche et Stéphaton à droite. La tête de Marie coiffée d'un foulard dissimule le coup de lance donné par Longin.

[171] Cette œuvre richement émaillée fut abondamment commentée par Ph. VERDIER, *Un monument inédit de l'art mosan du XIIe siècle : la crucifixion symbolique de la Walters Art Gallery*, dans *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, 30,1961, p. 75-115 ; M. BAGNOLI & K. GERRY, *The medieval World, the Walters Art Museum*, Londres, 2011, p. 94-95, fig. p. 95.

[172] Le *corpus* mesure H. 15,6 x l. 15,5 cm. J.-Cl. GHISLAIN, *Le crucifix mosan de Saive*, dans *Bulletin des Musées royaux d'Art et d'Histoire*, 55-I, 1984, p. 5-24 ; R. MARTH, *Untersuchungen zu romanischen Bronzekreuzen. Ikonographie-Funktion-Stil*, (*Europäische Hochschulschriften*, XXVIII-87), Francfort-sur-Main, Berne, New York, Paris, 1988, p. 74-sv. ; P. BLOCH, *op. cit.*, p. 288 et 291, VII D4, pl. 140, Liège, *ca.* 1120 ou XIXe siècle ? L'auteur (p. 288) ne garantit pas l'authenticité du *corpus* parce qu'il est moins détaillé que le précédent de Bruxelles (6260), tandis qu'il reconnaît l'ancienneté de la croix romane qu'il attribue au milieu du XIIe siècle.

différents, tandis que les détails anatomiques du torse sont absents. Le Christ de Saive fut exposé aux intempéries, puis victime d'un nettoyage agressif vers 1965. Il s'inscrit sur une croix romane en tôle de cuivre rouge finement gravée, mais altérée par des découpes tardives.

Sous le *titulus* sommital inscrit, barlong et débordant, la dextre divine bénissante jaillit de la nuée, vers l'auréole centrale crucifère du Sauveur. Le soleil et la lune encerclés se partagent les extrémités de la traverse. Le revers est agrémenté de rinceaux élégants reliés aux médaillons occupés respectivement par l'Agneau mystique muni de la bannière crucifère au centre et par le tétramorphe évangélique réparti sur les branches de la croix[173]. Deux autres croix de facture comparable et aux rinceaux variés portent des Christs mosans de différentes formes. L'une appartient à Saint-Lambert de Randerath (Heinsberg-Geilenkirchen) en basse Rhénanie proche et l'autre, de Fraiture-sur-Amblève, est passée au Grand Curtius à Liège (inv. 883). Dans ce dernier cas, deux auréoles se superposent, soit celle en relief du *corpus* et celle gravée sur la croix, ce qui résulterait d'un assemblage ultérieur, ou d'une préfabrication des éléments constitutifs[174]. Les croix originelles des crucifix sont rarement conservées et dans le cas présent, si elles diffèrent par la technique, par l'alliage et par les figurines variées qui les complètent, rien n'empêche la production de tels crucifix dans un centre commun de qualité, éventuellement liégeois. Les trois crucifix mosans concernés, localisés dans l'est du diocèse de Liège et à quelque distance de la cité épiscopale, ne sont guère antérieurs dans leur ensemble aux années 1150 à 1160 environ.

D'autres Christs en bronze conformes au schéma du *corpus* mosan de référence du Schnütgen-Museum (H70) sont connus. Les plus ressemblants, mais plus tardifs et probablement contemporains des précédents sont les suivants. L'un, peu détaillé comme celui de Saive, est replacé sur une croix ancienne aux ornements du XIVe siècle et qui provient de l'église Saint-Blaise de Vellereux à Mabompré (Liège). Il est déposé au Grand Curtius à Liège[175]. Deux autres exemplaires ont appartenu respectivement aux collections liégeoises Falize[176] et Jules Frésart[177]. Un autre passa de la collection Finoelst à celle de Raymond Pelgrims de Bigard († 1955) dispersée à l'époque de sa vente en juin 1981[178] *(ci-contre)*.

---

[173] Une description détaillée de la croix gravée de Saive est donnée dans : J.-Cl. GHISLAIN, *art. cit.*, 1984, p. 8, 10-11 et fig. 1 et 2, p. 7.

[174] S'agissant de ce groupe de croix romanes, voir : *Ibidem*, p. 19-20 et 22, fig. 14-15, crucifix de Fraiture-sur-Amblève *(voir illustration ci-avant)* ; P. BLOCH, *op. cit.*, p. 183, 187, IIID7, Fraiture-sur-Amblève, pl. 77, le Christ ; p. 288, 291, VIID4, pl. 201, crucifix de Saive ; p. 270, 273, VIIIA2, pl. 199, crucifix de Randerath. Peter Bloch date ces trois croix gravées du milieu du XIIe siècle. La stylisation romane des figures oriente la datation en ce sens. L'abondance des rinceaux couvrants et le traitement de certains détails nous avaient cependant incité à proposer pour ces œuvres les environs de 1200.

[175] H. 16,5 x l. 15 cm, p. 288 et 291, VIID5, pl. 141, Liège, *ca.* 1120 ? ou XIXe siècle ?

[176] P. BLOCH, *art. cit.*, 1973, p. 251 et 256, fig. 3, p. 253 ; J.-Cl. GHISLAIN, *art. cit.*, 1984, p. 14, note 20 ; P. BLOCH, *op. cit.*, p. 288 et 291-292, VIID6, pl. 141, Liège, *ca.* 1130.

[177] J. DE BORCHGRAVE D'ALTENA, *art. cit.*, 1933, p. 125, fig. 7 ; P. BLOCH, *art. cit.*, 1973, p. 251 et 256, n° 4, fig. 4, p. 253 ; J.-Cl. GHISLAIN, *art. cit.*, 1984, p. 14 ; P. BLOCH, *op. cit.*, p. 288 et 292, VIID7, pl. 141.

[178] L'IRPA conserve deux photographies des Christs de la collection Pelgrims de Bigard : 34424-E et 53120-B. Ce dernier document est reproduit dans le guide anonyme, *Le Château de Grand-Bigard*, s.d., sans pagination.

Un témoin méconnu de la même filiation mosane est conservé au Musée Rolin à Autun (CH.485). La provenance ancienne est inconnue et il fut offert vers 1948 par Eugène Chevalier[179]. Les doigts longs sont brisés et l'usure accentuerait l'aspect lisse. Les côtes ne sont pas rendues, le perizonium et le *cingulum* sont dépourvus d'orfrois. Le type général de ce Christ et le traitement de la tête, dont la chevelure éparpillée en mèches sur les épaules, correspondent aux exemplaires évoqués ci-dessus et que nous proposons de dater entre 1150 et 1165 environ[180].

Christ, Autun, Musée Rolin

Jean-Claude GHISLAIN

Le *corpus* concerné est cité par P. BLOCH, *art. cit.*, 1973, p. 251, Paris, coll. Finodst (sic) ; J.-Cl. GHISLAIN, *art. cit.*, 1984, p. 14. Nous avons vu cette série de Christs au château de Grand-Bigard (Groot-Bijgaarden, Brabant flamand) quelque temps avant la vente de la collection en 1981 dont elle ne fit pas partie.

[179] Nous remercions vivement Madame Brigitte Maurice-Chabard, Conservateur en chef du Musée Rolin d'Autun, et Madame Régine Chatelain pour la photographie et l'autorisation de la reproduire. H.15,7 x l. 15,3 x P. 3,7 cm. *Mobilier et objets d'art dans les collections du musée Rolin*, Autun, 1983, n° 131, région mosane, 2e tiers du XIIe siècle, catal. exposition.

[180] Rappelons que Peter Bloch, *op. cit.*, p. 288 s'interroge sur l'authenticité des versions évoquées *supra* de Saive et de Vellereux, dont l'ornementation du perizonium est dépouillée. Observons que, faute de toute analyse métallographique, ce préjugé qui pourrait aussi concerner le *corpus* d'Autun est arbitraire.

Phylactères

Le culte des reliques a rendu fertile l'imagination des orfèvres : ils n'hésitaient pas à enchâsser les précieux fragments dans d'extraordinaires enveloppes de métaux précieux enrichis de pierreries et d'émaux champlevés. Parmi cette abondante production septentrionale, les orfèvres mosans ont créé une forme particulière de reliquaire que les érudits du XIXe siècle dénommeront « phylactère », bien que ce terme puisse, étymologiquement, s'appliquer à tout type de reliquaire. Des inventaires médiévaux mentionnent d'ailleurs des reliquaires sous ce terme de phylactère, sans que l'on sache à quel type d'objet cela correspondait vraiment.

Les phylactères, au sens où l'entendaient les érudits du XIXe siècle, apparaissent dans la région mosane vers le milieu du XIIe siècle et se développeront non seulement autour de la Meuse, mais aussi dans d'autres centres au cours du XIIIe siècle, avec des caractéristiques quelque peu différentes.

Les phylactères mosans du XIIe siècle se présentent sous la forme d'un disque circulaire ou losangique et polylobé, variant d'une vingtaine de centimètres de diamètre et d'environ 3 cm d'épaisseur. Bifaces, ils sont constitués d'une âme de bois, généralement du chêne soigneusement travaillé, recouverte de plaques de métal. Dans l'âme de bois était ménagée une cavité destinée à recevoir les reliques. Celles-ci étaient généralement accessibles par une porte, pouvant comporter une inscription, située sur le revers du phylactère. Généralement la face principale est ornée d'émaux champlevés aux couleurs chatoyantes et de plaques de cuivre doré, tandis que le revers est traité en vernis brun ou en métal doré et gravé ; la tranche recevait une plaque de métal estampée.

Retable de Stavelot, Liège, Archives de l'État

La forme de ces reliquaires, composée à partir d'un quadrilobe, est particulièrement fréquente dans la région mosane et son aire d'influence et constitue un des schémas de prédilection des artistes mosans[181].

[181] La forme a fait l'objet d'un historique par R. LEUCHAK, *The Form of the Phylactery in the Work of Hugo d'Oignies*, dans *Actes du Colloque Hugo d'Oignies*, éd. R. DIDIER & J. TOUSSAINT, Namur, 2004, p. 87-120.

Cette forme se retrouve non seulement sur les quelques phylactères qui nous sont parvenus, mais aussi sur d'autres œuvres contemporaines, telles que le retable de Stavelot (dont la composition générale ne nous est connue aujourd'hui que par un dessin conservé aux Archives de l'État à Liège, < XXV >), l'autel portatif de la même abbaye (Bruxelles, Musées royaux d'Art et d'Histoire, *ci-dessous*) ou encore le reliquaire dit « de saint Gondulphe » (Bruxelles, Musées royaux d'Art et d'Histoire).

Autel portatif de Stavelot, Bruxelles

Châlons-en-Champagne, vitrail

Namur, Musée diocésain

Ce schéma a également été utilisé par les enlumineurs ou les maîtres verriers – nous citerons en particulier le vitrail typologique de la cathédrale de Châlons-sur-Marne). Il permettait de regrouper des scènes de manière particulièrement démonstrative et symbolique en représentant au centre la scène principale et autour les scènes complémentaires.

Cinq phylactères émaillés de la région mosane datant du XIIe siècle, sont parvenus jusqu'à nous : Namur (Musée archéologique et Musée diocésain *ci-avant*), Cleveland (The Cleveland Museum of Art < XV >), Londres, Collection privée (Phylactère de Lobbes < XIV >) et Saint-Pétersbourg (Musée de l'Ermitage)[182]. Le Kunstgewerbemuseum de Berlin en conservait un qui a disparu pendant la dernière guerre, mais une photographie nous en a conservé la mémoire[183].

Il existe par ailleurs un certain nombre de plaques émaillées, isolées[184], provenant vraisemblablement de phylactères à Londres (British Museum : 4 plaques), Nuremberg (Germanisches Nationalmuseum : 2 plaques) et Trèves (Trésor de la cathédrale : 1 plaque). Ces plaques pourraient permettre de reconstituer partiellement deux phylactères. Enfin, il faut mentionner pour mémoire la plaque émaillée à quatre lobes de l'ancienne collection Pourtalès (Saint-Pétersbourg, Musée de l'Ermitage) qui n'est pas homogène (*détail ci-dessous*), peut-être réalisée au siècle dernier avec des fragments anciens[185].
Outre ces phylactères émaillés qui nous sont parvenus plus ou moins complets et en plus ou moins bon état, il convient également de signaler les phylactères ornés sur ses deux faces de vernis brun, conservé à Namur et à Liège, et la plaque postérieure d'un phylactère à décor de vernis brun dans le trésor de la cathédrale de Troyes.

[182] J. LAFONTAINE-DOSOGNE, *Œuvres d'art mosan au Musée de l'Ermitage à Léningrad*, dans *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art* , t. XLIV, 1975, n° 2 p. 91-93.
[183] R. KAHSNITZ, *Sieben halbrunde Emails in Nürnberg, London und Trier. Zwei maasländische Phylakterien des 12. Jahrhunderts*, dans *Anzeiger des Germanisches Nationalmuseums*, 1992, fig. 14.
[184] Un autre exemple au Rijksmuseum d'Amsterdam : A. LEMEUNIER, *Essai de reconstitution d'un phylactère mosan*, dans *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, 65, 1996, p. 27-39, avec les remarques de Ph. GEORGE, « *Sur la terre comme au ciel* ». *L'évêque de Liège, l'abbé de Stavelot-Malmedy, le droit, la justice et l'art mosan vers 1170*, dans *Cahiers de civilisation médiévale*, 2013, n. 91 p. 241.
[185] M. KRIZHANOVSKAYA dans le Catalogue *Treasures from the Hermitage St Petersburg*, Maastricht, 1994, p. 42-44, fait une synthèse documentée sur l'objet et l'attribue à Cologne, avec influence mosane vers 1160-1170. L'influence mosane avait été détectée par D. KÖTZCHE à propos de la bordure ornementale à rapprocher d'une de la châsse de saint Héribert.

Les deux phylactères en vernis brun de Namur proviennent de Revogne et de Waulsort et montrent des figures de saints et des inscriptions. Celui du Musée Curtius de Liège (*ci-dessus*), de petites dimensions, d'une forme très simple, avec deux lobes très développés en longueur, une sorte de mandorle polylobée est orné de motifs ornementaux émaillés sur la face et de vernis brun sur le revers.

Si l'on considère les phylactères émaillés mosans de la deuxième moitié du XIIe siècle, l'évolution des formes est très sensible. Du phylactère de Namur daté vers 1150, simplement constitué d'une plaque carrée à laquelle ont été adjointes quatre plaques en demi-cercle et qui constituerait une sorte de prototype, nous évoluons vers le phylactère de Cleveland et celui autrefois conservé à Berlin. D'un dessin plus complexe, à huit lobes, ces deux phylactères de la période d'excellence de l'émaillerie mosane, sont construits selon un schéma parfaitement cohérent, alors que sur le phylactère de Lobbes et sur celui de Saint-Pétersbourg, en revanche, apparaît une certaine tension notamment entre les grands et les petits lobes. Il n'y a pas encore adéquation complète des différentes parties entre elles et ces deux derniers reliquaires seraient à situer dans une phase de recherche, vers 1160. Ces datations sont d'ailleurs confirmées par l'étude stylistique des émaux et des plaques de vernis brun lorsque celles-ci existent encore.

Chef-reliquaire du pape Alexandre < I >

L'usage exact de ces phylactères ne nous est indiqué par aucun texte. Avant tout reliquaires portatifs[186], ils devaient être suspendus comme en témoignent l'anneau de suspension encore présent sur deux exemples actuellement conservés (Cleveland et Lobbes). Certains sont-ils de trop grandes dimensions pour être portés autour du cou comme un bijou-reliquaire (encolpion) ? Ils pouvaient vraisemblablement être accrochés au-dessus de l'autel, du ciborium, ou montrés lors de l'ostension des reliques. Ils pouvaient également servir au transport et à la procession des reliques, l'officiant pouvant l'arborer autour du cou durant les cérémonies liturgiques. L'existence d'un pied, sur certains exemplaires, laisse penser qu'ils pouvaient aussi être posés sur

[186] Le petit phylactère à la base du cou du chef-reliquaire du pape Alexandre est intéressant à relever (en haut de page).

l'autel. Ces phylactères proposent des programmes iconographiques variés. Sur trois d'entre eux la face principale est émaillée complètement. Ils présentent respectivement le Christ en gloire entre l'Alpha et l'Oméga entouré des quatre évangélistes écrivant leur livre (Berlin), la vision de saint Jean avec le Christ également entre l'Alpha et l'Oméga, entouré de trois anges (Saint-Pétersbourg), la Vierge à l'Enfant entourée de quatre Vertus (Cleveland).

Le phylactère provenant de Waulsort (Namur) *(ci-dessous)* exhibe en son centre l'Agneau entouré d'anges symbolisant les vertus cardinales– deux plaques sur quatre manquent, mais sans doute montraient-elles également des anges, alors que sur le revers se trouve un décor gravé de quatre anges entourant des inscriptions.

Le phylactère de Lobbes < XIV > montre quatre plaques relatives à la découverte de la Vraie Croix par Hélène. Deux phylactères hypothétiques peuvent être en partie reconstitués à partir des plaques dispersées entre Londres, Trèves et Nuremberg. L'un représente les quatre évangélistes (trois seulement sont aujourd'hui connus) et doit sans doute iconographiquement être rapproché de celui de Berlin. L'autre est composé de scènes typologiques à mettre en relation avec la Crucifixion, qui devait être représentée sur la plaque centrale : le serpent d'airain, Jacob bénissant ses deux fils, le signe du Tau et le sacrifice d'Abraham.
Si l'on en juge par leur iconographie, ces phylactères n'étaient donc pas destinés à recevoir des reliques particulières : celui de Cleveland < XV > renfermait vraisemblablement des reliques de la Vierge ; ceux de Berlin et de Saint-Pétersbourg peut-être des reliques de saint Jean. Le phylactère de Lobbes, quant à lui, renfermait principalement des reliques de la Croix comme en témoigne de manière tout à fait significative le programme iconographique des plaques émaillées, tout comme d'ailleurs l'hypothétique phylactère reconstitué autour des plaques typologiques de Trèves et de Londres.
L'étude de ces quelques phylactères témoigne parfaitement de la richesse d'invention des orfèvres mosans qui transforment de simples reliquaires, aussi beaux soient-ils sur le plan esthétique, en véritable enseignement théologique et historique.

Étienne BERTRAND

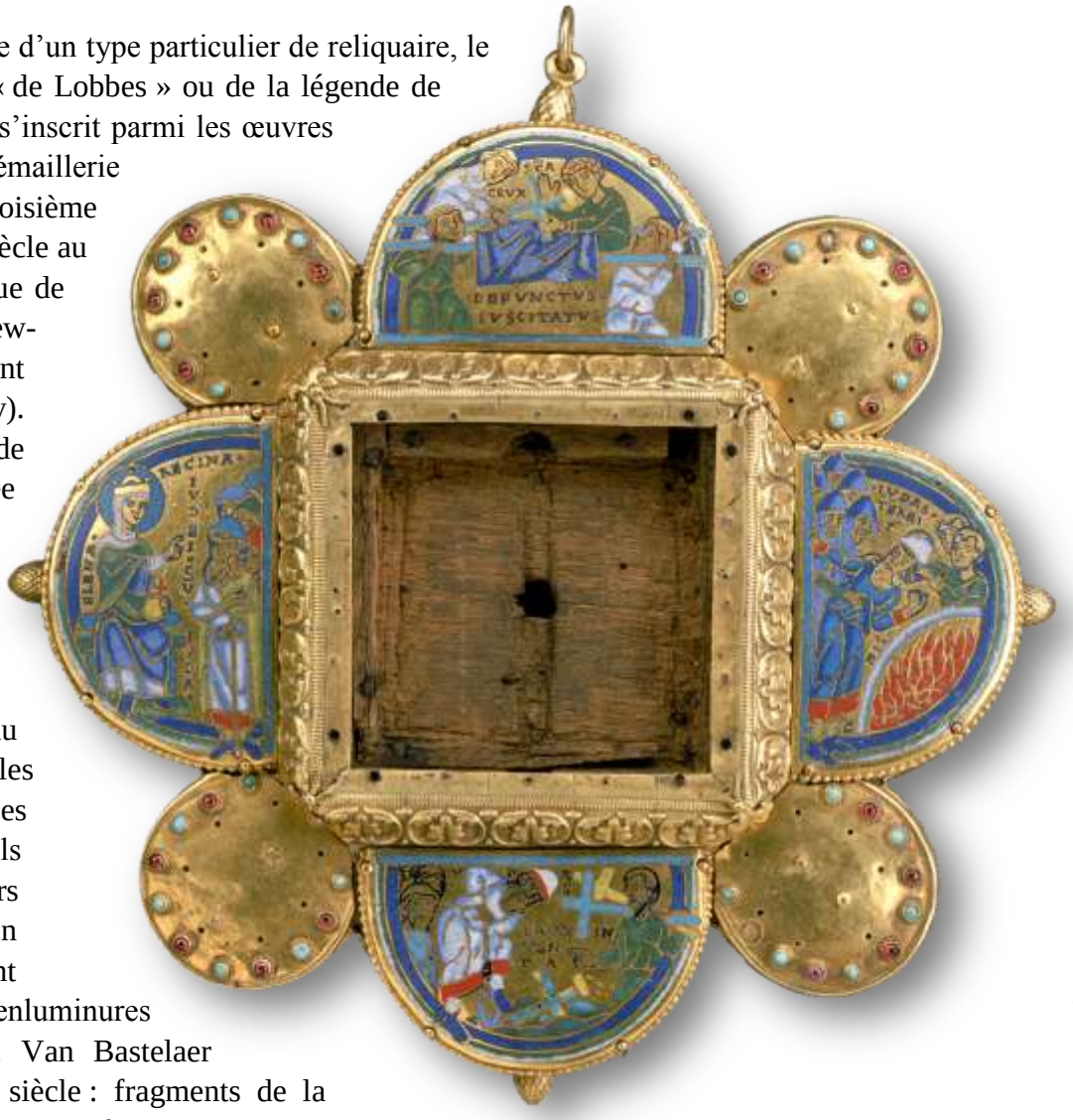
XIV. PHYLACTÈRE DE LOBBES

Art mosan, atelier du triptyque de Stavelot, vers 1160

Cuivre champlevé, émaillé et doré, vernis brun, or, cabochons et cristal

H. 22,5 cm 1. 22 cm, épaisseur 3 cm

Probablement abbaye de Lobbes, puis successivement prieuré de Sart-les-Moines, Madame Hembise-Bomal qui le vendit en 1875 à Monseigneur Dumont, évêque de Tournai, famille Dumont, Galerie Brimo de Laroussilhe et aujourd'hui collection privée.



Rare exemplaire d'un type particulier de reliquaire, le phylactère dit « de Lobbes » ou de la légende de la Vraie Croix s'inscrit parmi les œuvres majeures de l'émaillerie mosane du troisième quart du XIIe siècle au côté du triptyque de Stavelot (New-York, Pierpont Morgan Library). Ce reliquaire de forme polylobée devait être suspendu pendant les offices et éventuellement porté autour du cou pendant les processions. Les reliques qu'ils contenaient lors de sa publication en 1880 étaient enveloppées d'enluminures que M. D. A. Van Bastelaer date du XVIIe siècle : fragments de la Vraie croix, des vêtements de Marie, du sépulcre du Christ…

La présence de la Vraie Croix parmi les différentes reliques est soulignée par le thème des quatre médaillons émaillés qui ornent la face du phylactère et se rapportent à la légende de l'invention de la Croix par sainte Hélène, iconographie rare en Occident. Le médaillon de gauche montre sainte Hélène demandant aux docteurs juifs et particulièrement à l'un d'entre

eux, Judas (*ELENA REGINA JVDEI CV IVDA*) de lui révéler l'emplacement où est enterrée la croix du Christ. Sur celui de droite, sainte Hélène les menace du bûcher et Judas, terrifié (*JUDA STERRIT IGNIS*) accepte de montrer ce lieu. Le troisième médaillon montre Judas creusant pour déterrer les croix (*JVDAS CRUX INVENTA*). Enfin, le médaillon supérieur montre le miracle de la Vraie Croix qui réveille un mort (*S[AN]C[T]A CRUX DEFUNCTUS SUSCITATUS*). Un médaillon central émaillé, déjà disparu au XVIIe siècle, représentait sans doute sainte Hélène en prière devant la croix. Il masquait les reliques et a sans doute été remplacé au XVIIe siècle par le cristal de roche décrit par Van Bastelaer. Ce programme iconographique est presque similaire à celui de trois médaillons du triptyque de Stavelot et au revers d'une croix typologique (Berlin, Kunstgewerbemuseum).

La polychromie des émaux est très riche : rouge, jaune, blanc et différentes nuances de bleus et de verts. Les visages sont très individualisés et expressifs : Judas, malgré ses habits différents sur chacune des trois scènes où il est présent, est facilement reconnaissable. L'émailleur témoigne d'une grande maîtrise dans la composition des scènes et d'une liberté inattendue : le cadre très contraignant de ces médaillons semi-circulaires est plusieurs fois enfreint. Sur le médaillon de droite, Judas se retient au cadre pour ne pas être précipité dans le feu !

Ces caractéristiques permettent de situer ce phylactère dans la suite immédiate du triptyque de Stavelot qui présente des similitudes dans la composition des scènes, les attitudes, les visages très individualisés. Le triptyque de Stavelot présente une richesse encore plus grande dans les émaux, notamment avec la présence rare d'émail moucheté et d'émaux translucides vert et rouge.

Les caractéristiques du phylactère se retrouvent sur les deux faces de la croix conservées respectivement à Berlin et Londres, mais son traitement est plus simple, les compositions moins harmonieuses et plus figées, les figures sont stéréotypées et l'émailleur a dû distinguer Judas par sa barbe émaillée.

Ces trois œuvres sont manifestement issues d'un même centre artistique, voire d'un même atelier de la région mosane dans le troisième quart du XIIe siècle, auquel nous devons notamment le Triptyque de Stavelot.

Le revers du phylactère est constitué d'une plaque de la forme du reliquaire, ornée de vernis brun figurant de souples rinceaux. La partie centrale est constituée d'une plaque en or travaillée au repoussé, représentant la main de Dieu. Cette plaque, sans doute plus ancienne, est certainement un réemploi, témoin, comme la face, d'un remaniement au XVIIe siècle : une porte qui permettait l'accès aux reliques comme le montrent des traces de charnière encore visibles.

Étienne BERTRAND

Bibliographie

M. D.A. VAN BASTELAER, *Étude sur un reliquaire phylactère du XIIe siècle*, dans *Annales de l'Académie d'Archéologie de Belgique*, XXXVI, 3e série, t. VI, 1880, p. 2-52, article rédigé à la suite à une exposition au Musée Archéologique à Charleroi avant 1878; Ch. DE LINAS, *L'art et l'industrie d'autrefois dans les régions de la Meuse Belge; souvenirs de l'exposition rétrospective de Liège en 1881*, Paris, 1882, p. 65-66; Ph. VERDIER, *Un monument inédit de l'art mosan du XIIe siècle. La crucifixion symbolique de la Walters Art Gallery*, dans *Revue Belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, XXX, 1961, p. 169, note 1; W. VOELKLE, *The Iconography of the Finding of the True Cross in Mosan Art in the Last Half of the Twelfth Century*, Columbia University (thèse non publiée), 1968, p. 37 et suiv.; Ph. VERDIER, *Les staurothèques mosanes et leur iconographie du Jugement Dernier*, dans *Cahiers de Civilisation Médiévale*, XVI, 1973, p. 205, note 158; N. MORGAN, *The iconography of twelfth-century Mosan enamels*, dans *Rhein und Maas, Kunst und Kultur 800-1400*, t. 2, Cologne, 1973, p. 268-269-274; J. BRODSKY, *Le groupe du triptyque de Stavelot: notes sur un atelier mosan et sur les rapports avec Saint-Denis*, dans *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 1978, p. 111-112-115-118, fig. 13; Ph. VERDIER, *The twelfth-century châsse of St. Ode from Amay*, dans *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, XLII, 1981, p. 25; G. CHAPMAN, *Mosan Art: an annoted bibliography*, New York, 1988, p. 285; R. KAHSNITZ, *Sieben halbrunde Emails in Nürnberg, London und Trier. Zwei maasländische Phylakterien des 12. Jahrhunderts*, dans *Anzeiger des Germanisches Nationalmuseums*, 1992, p. 105-143, fig. 10-11; A. LEMEUNIER, *Le vernis brun dans l'orfèvrerie de l'Occident médiéval, spécialement dans l'ancien archevêché de Cologne; Contribution à l'étude des techniques et du décor*, Université de Liège (thèse non publiée), 1992-1993, notamment t. 2, p. 86; N. STRATFORD, *Catalogue of Medieval Enamels in the British Museum; Volume II: Northern Romanesque Enamel*, Londres, 1993, p. 72-75-79-80, pl. 64; É. BERTRAND, *Sculptures et objets précieux du XIIe au XVIe siècle*, Paris, Brimo de Laroussilhe, 1993, p. 14-30; IDEM, *Les phylactères mosans du XIIe siècle*, dans *Liège. Autour de l'an mil, la naissance d'une principauté (X^{e}-XIIe siècle)*, Liège, 2000, p. 156-160; Ph. GEORGE, *Reliques & arts précieux en pays mosan* Liège, 2002, p. 177; H. MORGAN, *Les phylactères mosans. Notes sur leur signification métaphorique et fonctionnelle*, dans *L'art mosan : Liège et son pays à l'époque romane, du XIe au XIIIe siècle*, Liège, 2007, p. 152-153; J. ROBINSON, Notice dans le Catalogue de l'exposition, *Treasures of Heaven*, Londres, British Museum, 2011, p. 180 notice 88.

XV. PHYLACTÈRE

Art mosan, *ca.* 1160
Émail champlevé, cuivre doré, cabochons, perles d'argent et vernis brun (revers) sur une âme de bois
H. 19.83, L. 16.98,
P. 3,18 cm

The Cleveland Museum of Art,
Achat du Fonds J.H. Wade Inv. n°1926.428

L'œuvre appartient à la période d'excellence de l'émaillerie mosane. L'origine de l'objet reste indéterminée, malgré les efforts déployés par les chercheurs. Le phylactère est la première fois mentionné en possession de la Comtesse de Robiano à Bruxelles au XIXe siècle[187]. Après être passé par plusieurs collections privées[188], il fut acquis sur le marché de l'art par le Musée de Cleveland en 1926.

---

[187] En 1880 exposé à Bruxelles (C. de RODDAZ, *L'art ancien à l'exposition nationale belge*, p. 17) et C. de RODDAZ, J.B. CAPRONNIER *et al., Les Merveilles de l'art ancien en Belgique [L'Art ancien à l'exposition national de 1880]* , Bruxelles, 1890, p. 17..

[188] En 1904, à Berlin collection du prince Frédéric-Léopold de Prusse ; en 1878, à Paris collection Odiot (vente 1890 ; n° 46) ; en 1904, à Bruxelles collection Meyers ; Charles Ducatel, Paris; Albin Chalandon, Lyon; Georges Chalandon, Paris; [Arnold Seligmann, Rey & Co., New York]

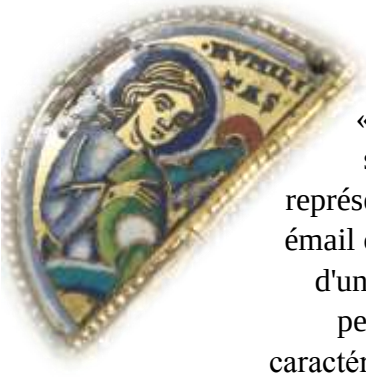
La face se compose de huit lobes entourant une mandorle en forme de capsule-reliquaire, de structure rayonnante à quatre axes : vertical, horizontal et deux diagonales. La mandorle centrale est à son tour insérée dans un panneau en forme de diamant, en cuivre doré, orné au repoussé aux écoinçons d'un fleuron à fruit d'arun et de palmettes se recourbant symétriquement. Les lobes internes et la mandorle sont décorés d'émaux champlevés. La palette de l'émail comprend du bleu, du blanc, du vert et du rouge dans toutes leurs nuances. En contraste, les lobes extérieurs sont garnis de cabochons de grenat, de verre et de quartz, ainsi que des perles simulées en argent ; leur dispositif comprend trois cabochons et deux perles d'argent, peut-être numériquement symbolique. Des cavités réfléchissant la lumière dans les lobes complètent la décoration.

L'épaisseur de l'objet se décline ainsi en trois minces terrasses successives : les lobes gemmés sur l'âme en bois, les lobes émaillés et le carré posé sur pointe avec l'émail de la Vierge, tous les périmètres étant ourlés d'un perlé qui accentue le relief.

Le revers du phylactère est décoré d'un somptueux décor fait d'un motif de rinceaux à involutions alternes en vernis brun, d'une qualité remarquable d'exécution. La tranche est estampée et ciselée de palmettes à l'intérieur de motifs cordiformes rappelant la décoration intérieure du bras-reliquaire de Charlemagne du Louvre (après 1165). Ensemble, les matériaux, la forme, l'exécution et la juxtaposition des émaux avec cabochons présentent une apparence admirable de somptuosité, de raffinement et une grande beauté chromatique. L'iconographie du phylactère en réfère à une pensée théologique cohérente. Le regard se porte d'abord sur les représentations figuratives émaillées, en particulier la mandorle de la Vierge à l'Enfant. Coiffée d'un diadème à trois cabochons, la Vierge trône, comme Reine du Ciel : elle porte une couronne et tient un sceptre fleurdelysé de la main droite.

De la gauche, elle porte son fils, positionné dans trois-quarts. L'enfant tient un globe et bénit de la main droite. La Vierge en majesté est encadrée des deux côtés d'une inscription :
S [AN] C [T] A MARIA/ MATER D [OMI] NI. L'image symbolise la doctrine chrétienne complexe et essentielle du rôle de la Vierge dans l'Incarnation − le moment où le Christ s'est fait chair − et, finalement, dans la rédemption de l'humanité. Marie est assise de front, hiératique sur son large trône, le regard tourné vers le spectateur. Elle devient à son tour le trône (*sedes*) de l'Enfant Jésus par le rôle qu'elle accomplit en donnant la naissance, non seulement à l'homme Jésus, mais aussi au Christ, fils de Dieu. La Vierge est entendue à la fois comme la Mère de Dieu et le siège du Logos incarné. L'Incarnation a donné à Marie un rôle unique en tant que principale médiatrice entre le Ciel et la Terre, entre Dieu et l'humanité. Par conséquent, son iconographie s'est multipliée, en particulier autour du XIIe siècle, période d'intérêt majeur pour la vie de Marie et de dévotion à sa personne.

On pense inévitablement aux sculptures des *sedes sapientiae* mosanes, dont on a ici la transcription émaillée. Le dessin de la Vierge est fort semblable à celui de la plaque en argent du bras-reliquaire de Charlemagne *(ci-contre)*.



Les quatre lobes internes ou «pétales» (volets) du phylactère sont sur l'axe diagonal de la mandorle et représentent des figures angéliques, nimbées en émail champlevé. Chaque ange est accompagné d'une inscription qui le distingue comme la personnification d'une vertu, thème très caractéristique de l'art mosan. Ils sont disposés en importance hiérarchique, de haut en bas et de droite à gauche, en commençant à l'épaule droite de la Vierge : HVMILITAS/ VIRGINITAS/ MISERICORDIA/ PIETAS.
Les anges sont tronqués et insérés dans la courbure de chaque lobe. En dessous de chaque ange se trouve une bande incurvée, en bleu et blanc, qui suggère le royaume céleste, comme s'ils étaient dans le ciel, au-dessus des nuages.

L'iconographie du phylactère serait inspirée des écrits du théologien bénédictin, Robert de Saint-Laurent, alias Rupert de Deutz (vers 1075-1129) [189], commentateur biblique prolifique du XIIe siècle, et en particulier de son commentaire du *Cantique des Cantiques*, qu'il a appelé le *De Incarnatione Domini*[190]. Rupert a été le premier à donner une interprétation tout à fait mariale au *Cantique des Cantiques*, dans lequel il identifie l'épouse du Cantique avec la Vierge Marie. Rupert souligne l'exemple de la vie de la Vierge comme modèle de vie contemplative. Son énumération des vertus mariales inclut l'humilité, la virginité, la miséricorde et la piété, celles qui ont été précisément personnifiées sur le phylactère[191].

L'identité du maître chargé de l'exécution du phylactère de Cleveland et l'emplacement précis de son atelier n'ont pas été déterminés avec certitude. Il a été traditionnellement placé dans le milieu de Godefroid de Huy (†ca. 1174), « le plus subtil ouvrir de monde », prestigieux orfèvre et émailleur mosan[192]. Faute de documents historiques probants, les attributions et les regroupements d'œuvres sont pleins de défis, car seulement fondés sur des similitudes de style, de conception, de dessin, d'iconographie, de technique, de palette et d'exécution, pour trouver des affinités significatives[193]. « La combinaison d'un carré ou d'un losange sur les côtés desquels s'appuient une ou plusieurs ceintures de lobes est alors un indice caractéristique du milieu mosan. Cette forme rayonnante est apte à l'organisation des séries quaternaires chargées de symboles cosmiques et doctrinaux ; elle scellait déjà de sa corolle le fronton cintré sur la clôture d'autel de saint Remacle » (Retable de Stavelot) < XXV >[194].

Ainsi le phylactère de Cleveland a des affinités avérées de longue date avec le Triptyque de Stavelot *(ci-contre)*, les croix typologiques, sans oublier les phylactères, en particulier celui de Lobbes < XIV > : dessin figuratif,

[189] Synthèse dans A. DELFOSSE, Gloriosa Dei Genitrix. *Le culte marial*, dans *Liège. Autour de l'an mil, la naissance d'une principauté (X^e-XIIe siècle)*, Liège, 2000, p. 107-108.

[190] Christine B. VERZAR, *A Reliquary of the Virgin and Child in the Cleveland Museum of Art and the Vita Angelica*, Thèse de maîtrise (Ohio State University, 1993), p. 4.3. L'auteur démontre que l'iconographie spécifique du phylactère tend à sa fonction d'aide à la contemplation par quelqu'un voué à la vie religieuse ou engagé à l'état de virginité. La *vita a*ngelica qu'elle suggère, « is the contemplative life which likens the religious to the angels, in constant contemplation and adoration, part of the celestial court, also illustrated in the Cleveland reliquary («est la vie contemplative qui compare la religion à des anges, dans la contemplation constante et l'adoration, une partie de la cour céleste, également illustrée dans le reliquaire de Cleveland »).

[191] *Cf.* aussi P. GITTENS, *Magistra Apostolorum: Mary in the Mariology of Rupert of Deutz*, Scholar's Press, 2013.

[192] On renverra aux deux articles de Ph. GEORGE dans les *Cahiers de Civilisation Médiévale*, Poitiers, 1996, p. 321-338 et 2013, p. 225-253.

[193] De manière générale, on renverra aux œuvres mosanes reprises dans M. BAGNOLI *et al.*, *Treasures of Heaven: Saints, Relics, and Devotion in Medieval Europe*, Catalogue d'exposition, New Haven and London, Yale University Press, 2011.

[194] M.-Mad. GAUTHIER, *Émaux du moyen âge occidental*, Fribourg, 1972, p. 139

visages, épigraphie, plis drapés, palette dans les émaux…. La juxtaposition des lobes extérieurs gemmés du phylactère avec les zones entourant les médaillons émaillés du triptyque invitent également à comparaison. Les cabochons et perles d'argent sur les deux objets sont conçus pour encadrer visuellement leurs émaux et pour capter la lumière. « Les quatre lobes ornementaux du phylactère sertissent des cabochons dans des collerettes plates et les accostent de perles d'argent et de petites cavités, selon la pratique des orfèvreries exécutées pour Stavelot »[195].

Plusieurs œuvres sont attribuées au mécénat de l'abbé Wibald de Stavelot (1098-1158)[196], sans oublier l'action de plus en plus révélée de son frère Erlebald (†1193). Il a été suggéré que, compte tenu des nombreuses affinités du phylactère de Cleveland avec le triptyque de Stavelot, l'implication du même commanditaire pourrait être un facteur, même s'il est impossible de prouver que Wibald le soit. Pourtant, il semble clair que l'objet aurait appartenu à un membre d'une communauté religieuse, monastique, et il ne faut pas oublier que Wibald fut l'élève de Robert à Saint-Laurent à Liège en 1115.

La fonctionnalité du phylactère comme objet votif est également difficile à appréhender. Bien que l'imagerie adhère à une iconographie cohérente basée sur la vénération mariale, comment un tel objet a été utilisé ? L'objet aurait contenu une relique dans une cavité de l'âme en bois, cachée derrière la mandorle centrale, peut-être une relique mariale, comme le suggère le programme iconographique[197]. Évidemment conçu pour la suspension, le phylactère pourrait avoir été porté au cou. Ce n'est pas impossible mais, au vu de sa taille, l'objet aurait été lourd et encombrant, de plus, le revers ne montre aucun signe d'usure. L'œuvre était-elle suspendue au-dessus d'un autel d'une église ou dans une chapelle privée pour dévotion individuelle ? Ces objets ont souvent été conçus selon des programmes de décoration pour une contemplation individuelle au sein d'une communauté religieuse. Dans pareil cas, le phylactère de Cleveland aurait focalisé la vénération de son propriétaire sur le rôle de la Vierge dans la rédemption de l'humanité et, en même temps, l'aurait invité à l'imitation des vertus mariales d'humilité, de virginité, de miséricorde et de piété.

Stephen Nicholas FLIEGEL

---

[195] Ph. VERDIER, *Émaux mosans et rhéno-mosans dans les collections des États-Unis*, dans *Revue belge d'Archéologie & d'Histoire de l'Art*, t. XLIV, 1975, p. 67.

[196] S. WITTEKIND, *Altar-reliquiar-retabel. Kunst und Liturgie bei Wibald von Stablo*, Cologne/Weimar/Vienne, Böhlau, 2004,

[197] Le phylactère de Cleveland n'a pas été ouvert depuis son acquisition par le musée en 1926 ; il n'a pas été examiné scientifiquement pour établir la présence de reliques. Sur le lobe le plus bas, les deux plus petits cabochons et perles argentées manquent et exposent ainsi le noyau en bois. Il a été suggéré par Verzar (*Ibidem*, p. 9, n. 5) que ceux-ci peuvent avoir été perdus par l'action répétée d'ouverture et de fermeture du volet du phylactère afin d'accéder à la relique. Elle affirme que [this] "was apparently accomplished by removing the nail, whose head is visible on the lower reverse. There seems to be a hinge on the upper left of this lobe (below the D in *Misericordia* where the lower lobe joins that of the adjacent champlevé semi-roudel), which allows the left half of the lobe to swing away for access to the relic chamber."(« [cela] a apparemment été accompli en enlevant le clou, dont la tête est visible au dos inférieur. Il semble y avoir une charnière sur la partie supérieure gauche de ce lobe (en dessous du *d* de *Misericordia*, où le lobe inférieur rejoint celui de la semi-rondelle champlevée

Bibliographie

C. de RODDAZ, J.B. CAPRONNIER *et al., Les Merveilles de l'art ancien en Belgique [L'Art ancien à l'exposition nationale de 1880]*, Bruxelles,1890, p. 17; G. MIGEON, *La collection de M.G. Chalandon*, dans *Les Arts* (June, 1905), 20, 26 repr.; S. de RICCI, *Exposition d'Objets d'Art du Moyen-Age et de la Renaissance* [organisée par la Marquise de Ganay à l'ancien hôtel de Sagan] (Paris: Mai-Juin, 1913), pl. XLVI; W. M. MILLIKEN, *Early Enamels in the Cleveland Museum of Art*, dans *Connaisseur* (October 1926), 67-68; IDEM, *A Reliquary of Champlevé Enamel from the Valley of the Meuse*, dans *Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, t. XIV, 1927, p. 51-54; J. de BORCHGRAVE d'ALTENA, *Émaux mosans du XIIe siècle*, dans *Reflets du Monde* 3 (1952), 11; Ph. VERDIER, *Un monument inédit de l'art mosan de XIIe siècle*, dans *Revue belge d'Archéologie & d'Histoire de l'Art*, t. XXX, 1961, 127, 131, fig. 8; H. BOBER, *Medieval Art at Cleveland*, dans *Apollo* LXXVII, n° 22 (1963), 454, repr. 448; M.-Mad. GAUTHIER, *Émaux du moyen âge occidental*, Fribourg, 1972, p. 138-139 et p. 352, n° 96; D. KÖTZSCHE, *Zum Stand der Forschung der Goldschmiedekunst des .12 Jahrhunderts im Rhein-Maas-Gebeit*, dans *Rhein und Maas*, II, Catalogue d'exposition Cologne, 1973, p. 211 et p. 213, fig. 26-27; Ph. VERDIER, *Émaux mosans et rhéno-mosans dans les collections des États-Unis*, dans *Revue belge d'Archéologie & d'Histoire de l'Art*, t. XLIV, 1975, p. 66-69, repr. 66; Ph. VERDIER, *The Twelfth-Century Châsse of St. Ode from Amay*, dans *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, Cologne, 1981, p. 7-94, repr. p. 26, fig. 26; P. de WINTER, *The Sacral Treasure of the Guelphs*, dans *Bulletin of the Cleveland Museum of Art* , 1985, p. 62-63, fig. 69; R. DIDIER & A. LEMEUNIER, dans Catalogue de l'exposition de Visé, 1988, p. 149; R. KROOS, *Der Schrein des Heiligen Servatius in Maastricht* Munich, 1985, p. 117, 130; Chr. B. VERZAR, *A Reliquary of the Virgin and Child in the Cleveland Museum of Art and the Vita Angelica*, Thèse de maîtrise inédite, Ohio State University, 1993; É. BERTRAND, *Sculptures et objets précieux du XIIe au XVIe siècle*, Paris, Brimo de Laroussilhe, 1993, p. 22; IDEM, *Les phylactères mosans du XIIe siècle*, dans *Liège. Autour de l'an mil, la naissance d'une principauté (X^e^-XIIe siècle)*, Liège, 2000, p. 156-160; Ph. GEORGE, *Reliques & arts précieux en pays mosan* Liège, 2002, p. 177 ; H. A. KLEIN, St. N. FLIEGEL & V. BRILLIANT, *Sacred Gifts and Worldly Treasures: Medieval Masterworks from the Cleveland Museum of Art*, Cleveland, 2007, p. 136-137, cat. 45; St. N. FLIEGEL, *Resplendent Faith: Liturgical Treasuries of the Middle Ages*, Kent (Ohio), Kent State University Press, 2009, p. 70, fig. 59.

adjacente), qui permet à la moitié gauche du lobe à balancer loin pour l'accès à la relique chambre ". Bien que cela n'ait pas été vérifié scientifiquement, cela semble tout à fait plausible.

XVI. PHYLACTÈRE

Région mosane ou Picardie, vers 1220-1230

Cuivre gravé, ciselé et doré sur âme de bois, gemmes, perles, cristal de roche ; H. 15,2 x L. 15,6 x P. 4,3 cm

Paris, Musée de Cluny – musée national du Moyen Âge, Cl. 13076

L'œuvre provient de la célèbre collection Frédéric Spitzer et a été acquise par le Musée de Cluny à la vente Spitzer de 1893. Polylobé, biface et de faible épaisseur, le phylactère est composé d'une âme de bois recouverte de plaques de cuivre fixées au support par de petits clous. Ce reliquaire était vraisemblablement destiné à être suspendu, malgré l'absence d'anneau de suspension. Il revêt une forme très régulière composée de douze lobes.

L'avers présente un étagement de trois terrasses : la plus basse constitue un dodécalobe encadrant une deuxième terrasse, carrée, qui délimite sur chacun des côtés un trilobe, et dans laquelle s'inscrit une troisième terrasse en forme de carré posé sur la pointe.

Cette terrasse surélevée porte en son centre un grand cabochon circulaire de cristal de roche, qui abritait autrefois une relique. En effet, de nombreux phylactères présentent au centre de l'avers une logette à reliques, qui peut être une cavité ménagée dans l'âme de bois, fermée par une petite porte, ou un cristal de roche – cas plus fréquent au XIIIe siècle. La relique autrefois présente dans ce phylactère a disparu, le cristal de roche ne contient aujourd'hui qu'un fragment de tissu. L'objet abritait peut-être une relique de la Vierge, comme le suggèrent les premiers mots de l'*Ave Maria* qui se déploient sur le pourtour du revers :

[A]VE M[AR]IA GR[A]SIA P[LEN]A : D[OM]INUS TECV[M] I
[BEN]EDICTAT : V : IN MVL[IERIBUS] ET : BENEDICTVS.

Chose étrange, le reliquaire ne présente aucune partie ouvrante montée sur charnière donnant accès aux reliques : il a sans doute fait l'objet d'un remontage.

Le phylactère porte sur les deux faces un décor végétal stylisé. À l'avers sont gravées de grandes feuilles dentelées, en réserve sur un fond guilloché. Au cristal de roche central font écho des cabochons ovales placés au centre des ailes trilobées ; en outre, des perles et des gemmes enrichissent les angles des terrasses carrées. Le revers est orné de rinceaux dorés rayonnant autour d'une rosace centrale, sur un fond autrefois revêtu de vernis brun ; aujourd'hui les rinceaux et les inscriptions dorés à l'amalgame - d'ailleurs usés par endroits - s'enlèvent directement sur le cuivre nu, le vernis brun ayant totalement disparu. Le décor entièrement végétal de cet objet le distingue de nombreux phylactères orfévrés du XIIIe siècle, ornés de filigranes à l'avers et d'une figure en majesté gravée au revers, par exemple les phylactères du trésor d'Oignies[198].

[198] *Autour de Hugo d'Oignies*, Cat. exp., Namur, Musée provincial des Arts anciens du Namurois, 29 mai-30 novembre 2003, dir. R. DIDIER et J. TOUSSAINT, Namur, 2003, n° 8 à 12 et n° 38.

Reliquaire-phylactère - Cuivre gravé, ciselé et doré sur âme de bois, nielles, filigranes, gemmes, cristal de roche. Amiens, bibliothèque municipale, collection Lescalopier, n° 48

Le phylactère du Musée de Cluny est très proche, par l'association de la gravure à l'avers et du vernis brun au revers, et par l'étagement en terrasses de l'avers, du reliquaire de l'ancienne collection Flannery[199]. Les plans superposés des terrasses ainsi que le décor gravé de feuillages l'apparentent également aux trois phylactères provenant de l'ancienne collégiale de Picquigny (Somme)[200], *(ci-contre)*, probablement exécutés en Picardie vers 1220-1230 et conservés à la bibliothèque municipale d'Amiens. Les motifs de feuillages gravés évoquent aussi le quadrilobe du pied du reliquaire de Samson, considéré comme une production de l'Entre-Sambre-et-Meuse[201].

Christine DESCATOIRE

Bibliographie

Exposition internationale de 1889 à Paris. Exposition rétrospective de l'art français au Trocadéro, Paris, Palais du Trocadéro, 1889, Paris, 1889, n° 309 ; É. MOLINIER, dans A. DARCEL, É. MOLINIER, E. MUNTZ & *alii*, *La Collection Spitzer*, I.: *Antiques, Ivoires, Orfèvrerie religieuse, Tapisseries, Objets du Moyen Âge et de la Renaissance*, Paris, 1890, n° 52 ; *Acquisitions faites à la vente Spitzer*, dans *Bulletin des musées*, 1893, p. 163-170, p. 167 ; J. de BORCHGRAVE d'ALTENA, *L'art mosan*, dans *Bulletin des Musées Royaux d'Art et d'Histoire*, 1951, p. 49-64, fig. 12 ; É. TABURET-DELAHAYE, *L'Orfèvrerie gothique au musée de Cluny (XIIIe-début XVe siècle)*, Paris, 1989, n° 8, p. 52-53 ; *Une renaissance. L'art entre Flandre et Champagne, 1150-1250*, Paris et Saint-Omer, Catalogue d'exposition, dir. Chr. DESCATOIRE & M. GIL, Paris, 2013, n° 110, p. 169.

---

[199] Cat. vente Flannery, Londres, Sotheby's, 1er-2 décembre 1983, n° 10.

[200] Amiens, bibliothèque municipale, collection Lescalopier, n° 48, 49, 50 ; A. DARCEL, *Orfèvrerie du XIIIe siècle. Phylactères*, dans *Annales archéologiques*, XVIII, 1858, p. 344-349 et *Reliquaires-phylactères*, dans *Annales archéologiques*, XIX, 1859, p. 230-232 ; *Trésors en pays de Somme : art religieux, XIIe-XXe siècles*, Cat. exp., Saint-Riquier, musée départemental de l'abbaye de Saint-Riquier, 7 juin – 16 novembre 1997, dir. P .-M. PONTROUÉ, Saint-Riquier, 1997, n° 8, 9, 10 ; *Une renaissance. L'art entre Flandre et Champagne, 1150-1250*, Paris et Saint-Omer, 2013, Cat. exp., dir. Chr. DESCATOIRE & M. GIL, Paris, 2013, n° 109, p. 168.

[201] Trésor de la Cathédrale de Reims, Palais du Tau ; *Les Trésors des églises de France*, Cat. exp., Paris, Musée des Arts décoratifs, 1965, Paris, 1965, n° 134, p. 67, pl. 90.

XVII. REVERS D'UN PHYLACTÈRE AVEC LE CHRIST BÉNISSANT

Art mosan ou franco-septentrional, ca. 1260-1270

Cuivre gravé et doré

25 x 20 cm

Palazzo Madama-Museo Civico d'Arte Antica, Inv. 405

C'est la lame arrière, polylobée, d'un phylactère, dont l'avers est perdu. La feuille de cuivre, à fond guilloché, gravé et doré, porte l'image du Christ bénissant, avec le globe terrestre dans sa main gauche. Il est assis sur un siège aux bords sculptés de motifs à fleurs de lys, les pieds posés sur une tablette vue en raccourci, et présenté à l'intérieur d'un cadre en forme de losange. Aux deux côtés du Christ, des rinceaux à feuillage s'échappent d'un vase ansé et de la gueule d'un petit dragon. En dehors du cadre, on trouve encore des branches de chêne, de lierre et des petits trèfles.

Namur, Musée des Arts Anciens et Trésor d'Oignies, Phylactères de sainte Marguerite et de saint Hubert (avers)

Ce type de phylactère – polylobé, avec des filigranes et des pierres précieuses en cabochon sur l'avers, où il y avait aussi la porte pour la relique, et la lame de cuivre gravé et doré à l'image du Christ, de la Vierge ou d'un saint, entouré de volutes feuillues sur le revers – voit son origine dans l'aire mosane. Les antécédents de cette œuvre sont certainement la série de

Namur, Musée des Arts Anciens et Trésor d'Oignies, Phylactères de sainte Marguerite et de saint Hubert (revers)

reliquaires effectués entre 1230 et 1240 dans l'atelier d'Hugo d'Oignies : le phylactère de sainte Marguerite, le phylactère de saint Hubert, le phylactère de la dent de saint André, le deuxième phylactère de saint André, le phylactère de saint Martin et le phylactère du doigt de Marie d'Oignies[202].

Cependant, la comparaison entre les revers de ces objets et la lame du Museo Civico de Turin montre un écart chronologique évident : dans les premiers, nous trouvons une draperie antiquisante, qui rappelle les dessins de Villard de Honnecourt, et des branches à larges feuilles, plates et avec souvent une conformation à palmette, encore de style roman[203]. Par contre, la lame ici présentée montre le dépassement du style 1200, avec un Christ aux draperies angulaires, à lignes brisées, entouré par des volutes qui préludent aux vignettes avec feuilles pointues typiques des bas-de-page des manuscrits enluminés nordiques du dernier quart du XIIIe siècle.

L'affirmation, dans le domaine de l'orfèvrerie, de ce durcissement du langage gothique, a été attribuée au milieu parisien et à la cinquième décennie du XIIIe siècle. Les œuvres survivantes démontrent que ce nouveau goût, né à Paris, s'est successivement répandu et a pris racine dans le nord, du Hainaut à l'aire mosane. On peut rappeler, décalées par ordre chronologique, une série d'orfèvreries caractérisées par ce nouveau langage, qui présentent des images comparables au Christ bénissant du phylactère de Turin : donc des figures particulièrement allongées, avec de petites têtes, presque disproportionnées par rapport au corps, et des draperies de conception géométrique.

Parmi les témoignages les plus précoces de ce style, la Crucifixion, l'Annonciation et les figures de saint Pierre et de saint Paul sur le revers du célèbre polyptyque de Floreffe, attribué à un orfèvre du nord de la France actif après 1254 (Paris, musée du Louvre)[204] *(ci-dessus)*.

---

[202] R. DIDIER & J. TOUSSAINT, *Inventaire des œuvres conservées du Trésor de l'ancien prieuré d'Oignies*, dans le catalogue de l'exposition *Autour d'Hugo d'Oignies*, Namur, 2003, TOSND 8-12, p. 220-235 et TOB 38, p. 295-296.

[203] P. KURMANN, *Hugo d'Oignies et Villard de Honnecourt*, *Ibidem*, p. 83-88.

[204] M. H. LANDAIS, *Le polyptyque de Floreffe au Musée du Louvre*, dans *Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France*, 1957, p.121-123 ; E. STEINGRÄBER, *Ein reliquienkreuz in Domschatz von Savona*, dans *Pantheon*, 1960, p. 202 ; M.-M. GAUTHIER, *Les Routes de la Foi*, Fribourg 1983, p. 150-151; J. DURAND, *Polyptyque-reliquaire de la Vraie Croix de Floreffe*, dans P.-Y. Le POGAM & C. VIVET-PECLET, *Les premiers retables (XIIème-début du XVème siècle). Une mise en scène du sacré*, Catalogue de l'exposition, Paris, Musée du Louvre, (2009), Paris-Milan, 2009, p. 65-67.

Suivie, dans les décennies suivantes, par :

- les plaques aux figures d'apôtres, insérées sur les flancs de la châsse de saint Symphorien, après le remaniement au XIIIe siècle de l'œuvre (Saint-Symphorien près de Mons), attribuées à l'Entre-Sambre-et-Meuse aux alentours de 1260[205] *(ci-contre)*;

Châsse de Saint-Symphorien, Mons

- le Christ et les symboles des évangélistes sur le revers de la croix-reliquaire de Frasnes-lez-Anvaing (Hainaut, Tournai ? 1260-1270) [206];

- la Nativité gravée sur la plaque d'arrière du reliquaire de la sainte Tunique (Assise, Trésor de la Basilica di San Francesco), attribué à Paris, vers 1280-1290 [207];

- un exemple moins connu mais très significatif, conservé dans le Piémont, la plaque de sainte Élisabeth de Hongrie (ou de saint Louis) qui lave les pieds d'un lépreux, sur le revers du reliquaire de saint André, probablement réalisé dans le nord de la France vers 1280-1290, et puis arrivé à Chieri (Turin), au XVe siècle, à travers l'un de nombreux marchands et banquiers de cette petite ville qui avaient affaires et comptoirs en Europe du Nord (les célèbres « Lombards »)[208] *(page suivante)*;

---

[205] J.-Cl. GHISLAIN dans *Châsses. Du Moyen Âge à nos jours, Feuillets de la Cathédrale de Liège*, Liège, 2013, p.37-44.
[206] *Ibidem*, p. 376-377.
[207] Catalogue de l'exposition *L'Art au temps des rois maudits. Philippe le Bel et ses fils (1285-1328)*, éd. D. GABORIT-CHOPIN, Paris, 1998, p. 193-195.
[208] Sur cette œuvre : N. GABRIELLI, *Oreficerie medievali e fiamminghe in Piemonte*, dans *Bulletin de l'Institut historique belge de Rome*, t. XX, 1939, p. 235-247; Catalogue de l'exposition *Gotico e Rinascimento in Piemonte*, Turin, 1938, éd. V. VIALE, Turin, 1939, p. 254, planche 267; A. CAVALLARI-MURAT, *Antologia monumentale di Chieri*, Turin, 1969, p. 18-20; G. ROMANO, *Per un atlante del gotico in Piemonte*, dans *Gotico in Piemonte*, *op. cit*., p. 36; E. ROSSETTI BREZZI, *Le vie del gotico in Valle d'Aosta*, *Ibidem*, p. 300-301; C. PIGLIONE, *Le oreficerie per la Collegiata: materiali d'archivio e testimonianze fotografiche di un antico tesoro*, dans *La Collegiata di Santa Maria della Scala di Chieri. Un cantiere internazionale del Quattrocento*, Actes de la Journée d'études pour les 600 ans de la cathédrale de Chieri 1405-2005, éd. G. DONATO, Turin, 2007, p. 109-111

- et encore, l'ange symbole de saint Matthieu sur le revers de la croix-reliquaire de Walcourt *(ci-contre)* ; (Walcourt, Basilique Notre-Dame, 1250-1260), et les figures des Apôtres sur la plaque de cuivre gravée et dorée attachée à l'arrière de la Vierge de Walcourt (Walcourt, Basilique Notre-Dame, 1260), tous deux attribué à l'atelier du prieuré d'Oignies[209].

Dans certains de ces exemples – nous pensons en particulier à la châsse de saint Symphorien, à la Croix de Frasnes-lez-Anvaing et au reliquaire de Saint-André de Chieri - la comparaison avec la lame du musée est très étroite en matière de décoration végétale : dans tous ces exemples, on retrouve, sur un fond guilloché, les mêmes ramages de la tige souple et les mêmes types de feuilles et de pousses.

Vu la rareté des informations sur l'histoire de cet objet, qui faisait partie d'une collection privée d' « objets divers » à Montpellier, avant d'être acquis par la Galerie Brimo de Laroussilhe et plus tard du Museo Civico di Torino, l'hypothèse la plus probable sur l'origine de cette œuvre, est sans doute sa provenance d'une église de l'aire franco-septentrionale ou mosane, en raison de ses liens avec les orfèvreries citées, qui se placent toutes entre la tradition de l'atelier d'Hugo d'Oignies d'un côté, et les innovations stylistiques de la capitale française dans le troisième quart du XIIIe siècle, de l'autre.

Simonetta CASTRONOVO

Bibliographie

S. CASTRONOVO, *Oreficerie mosane*, dans *Palazzo Madama. Studi e notizie*, 2010, p. 140-142.

[209] R. DIDIER, *Œuvres de l'atelier d'Oignies et d'autres ateliers*, dans Autour *d'Hugo d'Oignies*, *op. cit.*, pp. 320-332.

Orfèvrerie, sceaux et monnaies

Stricto sensu l'orfèvrerie ne concerne que le travail des métaux précieux, l'or et l'argent. Pourtant d'autres métaux, tels le cuivre ou les alliages, en particulier au Moyen Âge, sont entrés dans la fabrication de pièces d'orfèvrerie religieuses ou profanes, souvent ornées d'émaux, de pierres précieuses, de perles, d'intailles ou de verroterie. Si l'on s'en tient à cette définition, qu'en est-il alors des objets précieux de la parure et du vêtement et surtout, des matrices de sceaux, des monnaies et des médailles, gravées, fondues ou frappées dans l'or ou l'argent, parfois émaillées[210] ? Il apparaît très vite que les frontières se brouillent et les plupart des spécialistes ont ainsi étendu la notion aux objets précieux relevant de l'art des orfèvres. Reste la question de l'art sigillaire et du monnayage, que l'on peut aborder modestement en s'attachant à étudier l'activité de l'orfèvre, à travers les sources d'archives et monumentales.

Il est assez aisé, pour les deux derniers siècles du Moyen Âge, de retrouver dans les archives le nom d'orfèvres ayant pratiqué la gravure de sceaux et le monnayage[211], avec la chance parfois de pouvoir rendre à certains d'entre eux des sceaux ou des monnaies encore conservés. En revanche, la chose est beaucoup plus difficile pour les siècles précédents, faute d'archives suffisantes[212]. On peut toutefois citer l'exemple de Besançon, où les débuts de l'orfèvrerie coïncident avec l'établissement de l'atelier monétaire organisé par l'archevêque Hugues Ier en 1030. C'est d'ailleurs à un ouvrier monnayeur, venu de Lyon, que le prélat aurait confié la réfection du bras-reliquaire de saint Étienne, devenu l'emblème de l'atelier monétaire épiscopal et donnant son nom aux monnaies « estevenantes » de Besançon[213]. Cela se complique encore quand il s'agit des enseignes de pèlerinages en plomb, produites en série et dont, bien souvent, formes, iconographies et inscriptions rappellent à la fois l'art sigillaire et l'orfèvrerie < XXI >. Elles sont sans aucun doute l'œuvre de mouleurs-fondeurs, travaillant sous l'autorité d'orfèvres[214].

---

[210] M. GIL, *Deux « pieds-forts » en argent émaillé de Philippe VI : un premier essai de monnaie-médaille ?* dans *Héraldique et numismatique, Moyen Age-Temps modernes,* n° 2, actes du colloque international (Université du Havre, 15-16 septembre 2009), éd. I. LOSKOUTOFF, Le Havre, 2014, p. 43-61.

[211] Voir par exemple, G. GODEFROY et R. GIRARD, *Les orfèvres du Dauphiné : du Moyen Âge au XIXe siècle*, Genève, Droz, 1984 ; F. DUMAS-DUBOURG, *Le monnayage des ducs de Bourgogne*, Louvain-la-Neuve, 1988 ; GIL, *Deux « pieds-forts »*, *art. cit.*, p. 52-53 (avec bibliographie sur la question).

[212] Par chance, la comptabilité royale anglaise, en partie conservée pour les XIIe et XIIIe siècles, a permis de mettre en face de paiements à certains orfèvres les sceaux conservés : ainsi pour le roi Henri III, son premier grand sceau gravé par Walter de Ripa, en 1218, et son second par William de Gloucester, en 1259, *cf.* respectivement H. S. KINGSFORD, *Some English Medieval Seal-engravers*, dans *The Archeological Journal*, vol. XCVII, 1940, p. 155-180, ici p. 158-160 et pl. iii, et T. A. HESLOP, S*econd Great Seal of King Henri III*, dans, *Age of Chilvary. Art in Plantagenet England 1200-1400*, cat. d'exposition, éd. J. ALEXANDER & P. BINSKI, Londres, 1987, p. 316-317, cat. 276.

[213] S. BRAULT-LERCH, *Les orfèvres de Franche-Comté et de la principauté de Montbéliard du Moyen Age au XIXe siècle*, Genève, 1976, p. 4.

[214] Voir à ce propos les premiers statuts des fondeurs-mouleurs parisiens en 1260, *cf. Les métiers et corporations de la ville de Paris : XIIIe siècle. Le livre des métiers d'Étienne Boileau*, publié par R. DE LESPINASSE et F. BONNARDOT, Paris, 1879, p. 79, titre XLII ; D. BRUNA, *Enseignes de pèlerinage et enseignes profanes*, cat. d'exposition, Paris, 1996.

Ainsi, la plupart du temps, les attributions de sceaux ou de monnaies à des orfèvres ne peuvent se faire que sur des critères stylistiques ou iconographiques. À ce propos, un des cas mosans le plus intéressants, pour les années 1150-1170, reste, à nos yeux, celui de l'orfèvre liégeois, auteur du Reliquaire du Bras de Charlemagne[215] < XV >, commandé par l'empereur Frédéric Ier Barberousse et son épouse Béatrix, pour l'élévation et la canonisation de Charlemagne en 1165. Pour des raisons à la fois iconographiques, stylistiques et techniques, on a attribué, avec raison, à cet artiste le triptyque de la Sainte Croix provenant de la collégiale Sainte-Croix de Liège, le grand sceau de roi (1152) puis celui d'empereur de Frédéric (1155) et la bulle d'or royale (1152)[216] *(ci-dessus)*. Comme le sceau et la bulle de 1152 ont été exécutés par un orfèvre mosan, sous la supervision étroite de l'abbé Wibald, certains chercheurs ont franchi le pas et donné l'ensemble au *Magister G* qui travailla pour Wibald autour de 1148, et par glissement au célèbre Godefroy de Huy[217]. Au-delà de cette attribution qui reste hypothétique, un motif ornemental singulier, inconnu par ailleurs dans les monnaies liégeoises, relie deux de ces œuvres au denier de Wibald < XVIII >. Il s'agit des petites rosaces formées d'un point central entouré d'une série de points similaires décorant à la fois le bras reliquaire et les volets du triptyque et qui se retrouvent sur le droit et le revers de cette monnaie, frappé à Stavelot entre 1140 et 1150.

Marc GIL

---

[215] Paris, musée du Louvre, inv. n° 347, provient du trésor de la cathédrale d'Aix-la-Chapelle, *cf.* L. LAMBACHER, *Neue Befunde am Armreliquiar Karls des Großen, dans Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft*, 64, 2010, p. 173-201.

[216] J. DEÉR, *Die Siegel Kaiser Friedrich I. Barbarossa und Heinrich VI. in der Kunst und Politik ihrer Zeit*, dans *Festschrift Hans R. Hahnloser zum 60. Geburtstag*, Bâle, 1961, p. 1-56 ; A. VON EUW, «*Les sceaux, œuvres d'art du Pays mosan et de la Rhénanie*, et D. KÖTZSCHE, *Bras reliquaire de Charlemagne*, dans *Rhin-Meuse. Art et civilisation 800-1400*, cat. d'exposition, Cologne-Bruxelles, 1972, p. 45 et 244, cat. G 6. Sur la typologie formelle à laquelle appartient le reliquaire de Charlemagne, *cf.* J.-C. GHISLAIN, *Forest-lez-Bruxelles. Le cénotaphe roman de sainte Alène en l'église Saint-Denis*, dans *Bulletin de la Commission royale des Monuments et des Sites*, n. s., 9, 1980, p. 5-29. ici p. 18.

[217] J. DEÉR, *art. cit.*, p. 23-29 ; hypothèse de Deér posée comme une certitude par U. KREMPEL, *Godefroy de Huy (1100 env.-env. 1173)*, dans *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 28 août 2014. URL : http://www.universalis.fr/encyclopedie/godefroy-de-huy. Pour un bilan historiographique passionnant sur le cas « Godefroy de Huy » et son identification hypothétique au *magister G cf.* S. BALACE, *Historiographie de l'art mosan*, thèse de doctorat, Université de Liège, 2009, p. 238-264. Thèse en ligne : http://bictel.ulg.ac.be/ETD-db/collection/available/ULgetd-01112009-143217/unrestricted/Historiographie_de_l_art_mosan_-_These.pdf..

XVIII. DENIER DE WIBALD

Stavelot, vers 1140-1150

Argent ; frappe au marteau ; poids : 0,96 gr.

Diamètre, 15, 5 mm ; axe : 9 Hr

Légendes rétrogrades : au droit, S[ANCTUS RE]MACL(*us*) ; au revers, [ST]A / BVL(*ens*).

Mis au jour en 2003, dans le trésor de Pimprez (Oise, arrondissement de Compiègne, Picardie) ; Londres, vente Spink 170 des 6 et 7 octobre 2004, *The Coinex sale, the Pimprez hoard and other important properties*, lot n° 847 et acquis à la vente par la Bibliothèque royale de Belgique, Cabinet des médailles, inv. n° 2004-989.

Le denier dit de Wibald[218], dont la frappe est placée par Jean-Luc Dengis entre 1146 et 1150, fut trouvé en 2003, avec cinq cent soixante-neuf autres monnaies et douze lingots d'argent, dans la commune de Pimprez en France[219], où ce trésor fut enfoui au plus tard vers 1150[220]. Cette monnaie pourrait peut-être avoir été créée à l'occasion d'une festivité, en raison d'un décor original présent sur le droit et le revers, une double petite rosace à six pétales. Ce motif, que l'on retrouve sur deux œuvres

[218] Voir J.-L. DENGIS, *Numismatique de la principauté abbatiale de Stavelot-Malmedy*, Wetteren, 2008 [collection MONETA 72], p. 14-15, n° 10 ; l'auteur a republié l'intégralité de sa notice dans *Wibald de Stavelot, abbé d'Empire (†1158). D'or et de parchemin*, Stavelot, 2009, p. 49-50, fig. 40. Tous mes remerciements à Kevin Schmidt sans qui je n'aurais pu accéder aux ouvrages de Jean-Luc Dengis.

[219] Oise, arrondissement de Compiègne, canton de Ribécourt-Dreslincourt.

[220] A. CLAIRAND et M. PRIEUR, Le trésor de Pimprez (vers 1140) vendu pour presque un million de francs par CGF à la maison Spink (Londres), dans *Bulletin numismatique CGB/CGF*, n° 001, p. 7 : le trésor avait été étudié alors par Bruno Foucray, conservateur régional de l'Archéologie et Christophe Vellet, conservateur au Cabinet des médailles de la Bibliothèque nationale de France. *Cf.* http://www.bulletin-numismatique.fr/bn/pdf/bn001.pdf (consulté le 20/08/2014) ; J.-L. DENGIS, *Le denier de Wibald, art. cit.*, p. 49 : l'auteur date l'émission du denier entre 1146 et 1150 et l'enfouissement vers 1150.

mosanes insignes, le Reliquaire de bras de Charlemagne (Paris, musée du Louvre) et sur les volets du Triptyque de la Sainte Croix (Liège, musée Curtius)[221], n'apparaît sur aucune autre monnaie contemporaine mosane[222]. Ainsi, dans les années qui ont précédé l'enfouissement du trésor de Pimprez, plusieurs événements majeurs ont marqué l'abbatiat de Wibald, les conciles de 1131 à Liège et de 1148 à Reims, le synode général de Cologne, en 1140, la création du chef-reliquaire du pape saint Alexandre et l'insertion des reliques, en avril 1145, et enfin, le synode de Liège d'octobre 1146[223]. Au cours de la même période, l'empereur est souvent dans la région[224].

Si la pièce date bien de l'époque de Wibald, le droit de battre monnaie fut peut-être donné à l'abbaye un siècle plus tôt, à l'occasion de la prestigieuse consécration de la nouvelle église sous l'abbatiat de Poppon en 1040, suivant une hypothèse de Philippe George à laquelle nous souscrivons[225]. La cérémonie donna lieu à d'exceptionnelles solennités[226], auxquelles assistèrent le duc de Bavière et roi des Romains Henri III (1028-1056)[227], l'archevêque Herman de Cologne, les évêques Nithard de Liège, Herman de Münster et Gérard de Cambrai ainsi que Richard de Saint-Vanne[228].

---

[221] Voir l'introduction à cette section.

[222] Voir les planches des monnaies de Stavelot et de la principauté de Liège dans J.-L. DENGIS, *Numismatique, op. cit.*, et du même, *Les monnaies de la principauté de Liège. I. De Notger à Henri de Gueldre (972-1274)*, Wetteren, 2006 [collection MONETA 53]. Pour l'auteur, la présence d'une palme dans le décor d'une monnaie indique la frappe d'une monnaie commémorative, en souvenir d'une festivité, par exemple un synode, un concile, une visite impériale, royale ou papale. D'autres motifs décoratifs apparaissent parfois sur le champ des monnaies : points alignés, étoiles à quatre ou six branches, annelets isolés ou en série.

[223] J. STIENNON et J. DECKERS, *Les voyages de Wibald en Occident et à Byzance*, dans *Wibald abbé de Stavelot-Malmedy et de Corvey 1130-1158*, catalogue d'exposition, Stavelot, 1982, p. 25-

[224] L'empereur est à Stavelot en 1040 et y reviendra en 1071. Il passe fréquemment à Liège, *cf.* J.-L. KUPPER, *Liège et l'Église impériale. XIe-XIIe siècles*, Paris, 1981, p. 479-485.

[225] Nous remercions vivement Philippe George de nous avoir fait part de cette hypothèse au cours de nos échanges épistolaires (courriel du 24/08/2014).

[226] Ph. GEORGE, *Les reliques de Stavelot et de Malmedy à l'honneur vers 1040*. Dedicatio & Inventio Stabulensis, dans *Revue d'Histoire Ecclésiastique*, t. IC, 2004, p. 347-370, consultable sur : http://orbi.ulg.ac.be/handle/2268/101674 ; traduction du texte de la dédicace, IDEM, *Reliques et dédicace d'église en Ardenne vers 1040.* Dedicatio & Inventio Stabulensis, dans *Anthologie de textes hagiographiques*, sous la direction d'A. WAGNER & M. GOULLET, Paris, 2005, p. 287-307.

[227] Henri III, qui assista aussi aux dédicaces de Maastricht (1039) et de Nivelles (1046), ne fut couronné empereur qu'en 1046.

[228] Ph. GEORGE, *Les reliques de Stavelot et de Malmedy, art. cit.*, p. 347-370, et IDEM, *Reliques et dédicace d'église, art. cit.*, p. 287-307. Le même jour, deux diplômes sont concédés, l'un pour Stavelot, l'autre pour Nivelles, *cf.* HR 102 et republié dans *Diplomata regum et imperatorum Germaniae* t. V, *Heinrici III.*, éd. H.

Poppon, en bon gestionnaire du temporel de l'abbatiale et sans aucun doute pour permettre un financement régulier de la reconstruction de son église, qui sera achevée seulement à la fin du siècle, créa une foire de deux jours, à la date anniversaire de la dédicace, « pour que ce glorieux jour consacré au culte chrétien ne soit pas privé de l'affluence du voisinage et d'ailleurs »[229]. Ce droit de battre monnaie fut confirmé plus d'un siècle après par Frédéric Ier Barberousse, le 9 mars 1152[230].

Le denier suit un type iconographique courant dans l'art monétaire contemporain. Sur le droit, il présente, à l'intérieur d'un grènetis, l'effigie, en buste et de face, du patron de l'abbaye Stavelot-Malmedy, saint Remacle, identifié par la légende. Le saint surgit d'une ligne ondée, symbolisant peut-être les nuées célestes. Tête nue, probablement tonsurée et nimbée, il est vêtu d'une chasuble brodée d'un parement en Tau, orné d'annelets, et tient de la main droite la crosse abbatiale et de la gauche le livre des Évangiles, fermé et pressé contre son cœur ; à gauche de la tête, et peut-être à droite, une petite rosace formée d'un point central entouré de huit autres. Ce type de représentation est un véritable *topos* des XIe et XIIe siècles, tant dans l'orfèvrerie émaillée que dans l'art sigillaire ou le monnayage. Comme l'a montré J.-L. Dengis, cette effigie de saint Remacle, avec son vêtement ornés d'annelets et sa chevelure, est à rapprocher d'une série de deniers ornés de figures d'évêques aussi bien que d'empereurs, frappés à Maastricht et Liège dans le premier tiers du XIIe siècle[231].

Au revers, dans le même décor de grènetis et de rosaces, apparaît une façade d'église, posée sur une arcature en triplet, qui rappelle l'arcature gravée sur le denier de Stavelot du XIe siècle[232]. Il s'agit sans aucun doute possible d'une évocation de l'abbatiale de Stavelot, dont le nom s'inscrit dans la légende. Une tour, marquée d'une haute arcade étroite en façade, est coiffée d'une toiture surmontée semble-t-il d'un lanternon. Celui-ci est couvert d'une coupole côtelée et sommé d'une croix. La tour est percée dans sa partie supérieure de ce qui semble être des *oculi*.

De part et d'autre, on observe un bâtiment transversal. Sa toiture, dont les pignons, orientés nord-sud, sont surmontés d'une boule, est gravée d'un quadrillage, probable couverture

---

BRESSLAU et P. KEHR, Berlin, 1931, n° 51 ; Nivelles, n° 52. Les souscriptions des témoins à ces deux chartes permettent de compléter la liste des ecclésiastiques présents : l'archevêque de Brême, l'évêque Thierry de Metz et l'évêque Raoul de Schleswig.

[229] Ph. GEORGE, *Ibidem* : *Ad hec quoque ne preclara dies Christi cultibus mancipata vicinorum atque exterorum privaretur frequentia, ex eo occasione public de deuxatque venalitatem et emptionem cunctis presentibus pariter cum duce Henrico Bauuariorum inchoavit* (« En outre, pour que ce glorieux jour consacré au culte chrétien ne soit pas privé de l'affluence du voisinage et d'ailleurs, il décida, puisque l'occasion lui en était donnée, que dorénavant chaque année en ces calendes se tiendrait un marché public de deux jours. Et lui le premier se mit à vendre et à acheter, en présence de tous, avec le duc de Bavière Henri qui fit de même »).

[230] J. HALKIN & Ch. G. ROLAND *Recueil des chartes de l'abbaye de Stavelot-Malmedy*, t. I, 1909, p. 456, n° 238.

[231] J.-L. DENGIS, *Numismatique, op. cit.*, p. 14 , et *Le denier de Wibald, art. cit.*, p. 49. Pour plus de détails et de nombreuses reproductions des deniers et oboles frappés de ce type de figures, et en particulier pour l'usage du vêtement, tant impérial qu'ecclésiastique, orné d'annelets, voir M. MEYERS, *Notices sur un dépôt de monnaies du XIIe siècle trouvé à Maestricht*, dans *Revue belge de numismatique*, t. 3, 1856 ; J. VAN HEESH et J.-F. FOPPENS, *Le trésor monétaire de Comblain-au-Pont (Liège), deniers et oboles du XIIe siècle*, dans *Revue belge de numismatique*, t. 148, 2002, p. 101-129.
Ces deux articles sont téléchargeables sur http://www.numisbel.be/publicatiesfr.htm.

[232] C. PASCAUD, *L'abbaye de Stavelot. Histoire et représentation des édifices*, Namur, 2013, p. 84, cat. 07, fig. 34.

d'ardoises. Cette manière stéréotypée de rendre les toitures se retrouve, à la même époque, aussi bien dans l'art monétaire liégeois[233] que dans l'orfèvrerie mosane, par exemple sur la représentation fantaisiste de l'abbatiale de Stavelot, dans la scène de la visite d'Hadelin à Remacle, ornant la châsse de saint Hadelin [234] *(ci-dessous)*.

À moins d'une maladresse du graveur, cette architecture symétrique paraît trop basse pour des tourelles d'escalier permettant d'accéder à la tour centrale. Elle représente peut-être les croisillons d'un transept occidental ou bien ceux du transept oriental, plutôt que des bas-côtés dont on comprendrait mal l'orientation des toitures.

---

[233] J.-L. DENGIS, *Les monnaies de la principauté de Liège, op. cit.*, par exemple n°s 289, 312, 313, 316.

[234] R. DIDIER et A. LEMEUNIER, *La châsse de saint Hadelin de Celles-Visé*, dans *Trésors d'art religieux au pays de Visé et saint Hadelin*, éd. M.-G. BOUTIER et P. BRUYÈRE, Visé, 1988, pp. 91-200, ici p. 131 ; A. LEMEUNIER, *Châsse de saint Hadelin*, dans *Dialogue avec l'Invisible, l'art aux sources de l'Europe. Œuvres d'exception issues de la Communauté française de Belgique (VIIIe-XVIIe siècle)*, catalogue d'exposition, éd. J. TOUSSAINT, Namur, 2010, p. 166- 171, cat. 8.

Jean-Luc Dengis, qui voit, dans l'image du revers du denier, une tour, précédée peut-être d'un avant-corps, et des bas-côtés aux toits recouverts d'ardoises, considère cette architecture comme une représentation réelle, bien qu'imparfaite, des parties occidentales de l'église construite par l'abbé Poppon vers 1040 et qui fut rasée par son lointain successeur Guillaume de Manderscheidt (1499-1546) pour la construction de la quatrième abbatiale[235]. Le problème est que les fouilles archéologiques n'ont pu révéler que les fondations de la nef et du chevet de l'édifice ottonien, la zone ouest n'ayant pu être dégagée en raison de la présence de la tour massive élevée au XVIe siècle[236]. Tout ce que l'on sait est qu'en 1087 un autel était dédié à saint Michel dans le massif occidental, suivant ainsi une tradition remontant aux westwerks carolingiens, marquant alors l'achèvement du chantier de l'abbatiale[237].

Pour développer son argumentation, Jean-Luc Dengis s'appuie sur la comparaison avec l'évolution de l'iconographie des deniers liégeois représentant, sur leur revers, la reconstruction de la cathédrale Saint-Lambert, après l'incendie de 1185, et surtout sur l'image du sceau aux causes de l'abbaye de Stavelot, gravé au milieu du XIIIe siècle (*ci-dessus*)[238]. Celui-ci montre les parties occidentales d'une grande église, constituées d'une puissante tour

---

[235] Numismatique, *op. cit.*, p. 14, et *Le denier de Wibald, art. cit.*, p. 50.

[236] B. LAMBOTTE et B. NEURAY, *Les abbatiales de Stavelot* : *approche archéologique*, Stavelot, Centre stavelotain d'archéologie–APASR, 2000, voir également dans *Vie archéologique*, n° 57-58, 2002, p. 195-213 ; des mêmes, *La découverte de la tombe de Wibald et son mobilier*, dans *Wibald de Stavelot, abbé d'Empire (†1158)*, cat. cit., p. 24-29, en particulier, p. 24-27, et *Abbaye de Stavelot, vestiges archéologiques de l'ancienne église ottonienne : un « cas » de l'architecture mosane,* dans *Restauration des vestiges archéologiques*, Journées d'étude 29-30 septembre 2008 Moulins de Beez - MRW Direction de la Restauration, publication en ligne: http://dgo4.spw.wallonie.be/DGATLP/Colloque/2008_Vestiges/Dwnld/Actes/Lambotte/300908n4Stavelot.pdf (consultée le 21/08/2014).

[237] E. DEN HARTOG, *op. cit.*, p. 9-10. Le texte de sa dédicace a été publié par Ph. GEORGE, *Les reliques de Stavelot-Malmedy*. Nouveaux documents, Malmedy, 1989, n° 41 p. 88.

[238] La matrice est conservée au Cabinet des médailles de la bibliothèque royale de Belgique, *cf.* PASCAUD, *op. cit.*, p. 87-88, cat. 10, fig. 37.

quadrangulaire, à deux toitures superposées, la première en double bâtière, la seconde en pavillon[239]. Deux tourelles de plan carré, qui paraissent détachées et en retrait, encadrent la tour centrale. Elles sont à plusieurs niveaux, marqués par des ressauts successifs, et coiffées par une toiture également en pavillon. Enfin, un atrium, décoré d'une arcature continue sur un soubassement parfaitement appareillé, précède semble-t-il ce massif occidental. Une porte monumentale, placée au centre de la galerie ouest de l'atrium et surmontée d'un arc polylobé, abrite l'effigie de saint Remacle trônant.

Cet ensemble à trois tours[240], qui n'apparaît pas sur l'image de Stavelot de la Châsse de saint Hadelin évoqué plus haut, impressionne par sa monumentalité architecturale, tout à fait appropriée pour symboliser la puissance juridictionnelle de l'abbaye[241]. Il rappelle incontestablement le massif occidental de l'abbatiale carolingienne de Corvey, qui lui-aussi était précédé d'un atrium, mais également toute une série d'églises mosanes du XIe siècle[242]. L'impact symbolique de trois tours alignées et hiérarchisées du massif occidental des églises mosanes sur la mémoire culturelle et visuelle des artistes et des commanditaires devait être si puissant à la période médiévale, qu'il n'est pas pensable que le graveur du denier de Wibald, sans aucun doute un orfèvre, ne les aient pas représentées si telle avait été la volonté du commanditaire. Déjà le revers du denier d'argent frappé à Stavelot au XIe siècle, sous l'abbatiat de Poppon ou de celui de Théodoric, présentait une tour isolée à trois niveaux dégressifs[243]. Les nombreux deniers et oboles liégeois, présentant ce type d'iconographie témoignent concrètement de cette symbolique et de la puissance évocatrice de ces trois tours[244].

Denier de Poppon

---

[239] Pour une discussion sur les différentes interprétations concernant cette architecture centrale, *cf.* PASCAUD, *op. cit.*, p. 88.

[240] Les propositions de restitution en élévation du massif occidental de l'abbatiale ottonienne, présentées lors des expositions sur Wibald en 1982 et 2008, se sont basées, semble-t-il, sur l'image sigillaire du XIIIe siècle, *cf. Wibald abbé de Stavelot-Malmedy, cat. cit.*, 1982, p. 37, fig. 5 ; *Wibald de Stavelot, abbé d'Empire (†1158), cat. cit.*, p. 61.

[241] Le sceau aux causes de Tournai, quelques années après celui de Stavelot, présentera également un bâtiment surmonté de trois tours hiérarchisées et une porte monumentale au centre du mur de façade, *cf.* A. VILAIN-DE BRUYNE, Imago Urbis *: les représentations architecturales sur les sceaux de villes en Europe septentrionale (fin XIIe-fin XVe siècle)*, 3 volumes, thèse de doctorat d'Histoire de l'art, Université Charles-de-Gaulle-Lille 3, 2011, t. 3, cat. 153, Tournai 2, sceau utilisé de 1308 à 1424.

[242] L.-F. GÉNICOT, *Les églises mosanes du XIe siècle. I. Architecture et société*, Louvain, 1972 ; E. DEN HARTOG, *Romanesque Architecture and Sculpture in the Meuse Valley*, Leuwarden–Mechelen, 1992, p. 25-27. Un reflet presque exact de l'image du sceau aux causes de Stavelot se retrouve dans l'élévation des parties ouest de l'abbaye romane de Maria Laach, à l'exception bien sûr du l'abside du chœur occidental et de la forme circulaire des tourelles d'escalier.

[243] *Cf.* PASCAUD, *op. cit.*, p. 84, fig. 34.

[244] La question des trois tours d'église rejoint, à notre avis celle du château à trois tours, *cf.* A. VILAIN-DE BRUYNE, *Imago Urbis*, thèse cit., p. 66-75, et *Les sceaux de Delft et d'Ypres à la fin du Moyen Âge : entre simple signe et observation du monde visible*, dans M. GIL & J.-L. CHASSEL, *Pourquoi les sceaux. La*

En définitive, si l'image au verso du denier de Wibald n'est pas une pure invention de graveur[245], la tour percée d'*oculi* et coiffée d'une toiture à lanternon évoque, d'une part, celle sur la représentation de l'abbatiale en construction dans la scène de la destruction des vestiges païens de Malmedy par saint Remacle, dans le dessin du Retable de Stavelot (*cf. infra*) et, de l'autre, la tour occidentale de l'abbaye carolingienne de Centula-Saint-Riquier, en Picardie[246].

Elle pourrait évoquer également, selon une hypothèse de Philippe George, la chapelle Saint-Vith construite, par Wibald, sur un plan centré et encore surmontée, au XVIIIe siècle, d'un lanternon[247]. Enfin, son aspect général, tour surmontée d'un lanternon et précédée d'une haute arcade formant porche, rappelle l'architecture de la petite église carolingienne Notre-Dame, au sud du cloître de Centula et la façade de Saint-Héribert de Deutz près de Cologne (1020), dont le modèle était sans aucun doute possible la chapelle palatine de Charlemagne à Aix[248].

Marc GIL

---

sigillographie nouvel enjeu de l'histoire de l'art, actes du colloque international de Lille (Palais des Beaux-Arts, 23-25 octobre 2008), Villeneuve d'Ascq, CeGes-IRHiS, 20011, p. 341-364.

[245] L'édifice n'est pas sans évoquer celui gravé sur un denier et une obole frappés à Liège avant 1167. On y voit une tour centrale à coupole, en avant d'une architecture transversale couverte d'une toiture dont les pignons sont chacun surmontés d'une boule. Ce bâtiment est placé derrière une enceinte crénelée, percée d'une porte monumentale, *cf.* J.-L. DENGIS, *Les monnaies de la principauté, op. cit.*, p. 159-160, n°s 312-313.

[246] C. HEITZ, *L'architecture religieuse carolingienne. Les formes et leurs fonctions*, Paris, 1980, p. 108-117, 254-260, et en dernier lieu H. BERNARD, *Saint-Riquier : l'abbaye carolingienne d'Angilbert*, dans *Saint-Riquier. Une grande abbaye bénédictine*, éd. A. MAGNIEN, Paris, 2009, p. 55-82.

[247] Courriel de Ph. George (24/08/2014). Pour une reproduction et une analyse des gravures, voir PASCAUD, *op. cit.*, p. 106-110, cat. 24, fig. 57, et, p. 110-111, cat. 25, fig. 58. L'inventaire des reliques conservées dans la chapelle Saint-Vith, à la veille de la Révolution, a été édité par Ph. GEORGE, *Les reliques, op. cit.*, p. 109-113, n° 52.

[248] H. BERNARD, *art. cit.*, p. 57-59, fig. 3, 5 : plan des fouilles et restitution de l'élévation de l'église Notre-Dame. Pour Saint-Héribert de Deutz, voir la restitution du plan et de l'élévation de la façade ouest de l'abbatiale ottonienne dans U. KRINGS, *Kirchenbauten in Romanik Köln*, dans *Ornamenta Ecclesiae. Kunst und Künstler der Romanik in Köln* , cat. exp., Cologne, 1985, t. II, p. 102-103, n° 11, St. Heribert, et p. 118.

XIX. Sceau d'Erlebald, abbé de Stavelot et de Malmedy (1158-1192)

Liège ? 1158

Cire brune ; en navette ; Dim : Ht. 78 x L. 60 mm

Légende : + ERLEBOLD(*us*) D(*e*)I GR(*ati*)A - ST[ABU]LENSIS – ABBAS

Provenance : abbaye Saint-Jean-Baptiste d'Averbode (Brabant).

Averbode, archives de l'abbaye, charte n° 33 (1173) ; Bruxelles, Archives générales du Royaume, moulage n° 29467. Voir J. HALKIN & Ch. G. ROLAND *Recueil des chartes de l'abbaye de Stavelot-Malmedy*, t. I, 1909, n° 265

Erlebald, qui fut, sous l'abbatiat de son frère Wibald, *custos* de l'abbaye de Stavelot-Malmedy, c'est-à-dire en charge de l'entretien de l'église, de son mobilier et de son trésor, fut élu abbé après la mort de son aîné, en 1158. Il démissionna en 1192 et mourut l'année suivante[249].

[249] Pour la biographie d'Erlebald, nous renverrons à < IV >.

Son sceau, qui est le plus ancien sceau d'abbés de l'abbaye ardennaise conservé, est appendu à une charte de 1173, par laquelle Erlebald cède un fief de Malmedy situé à Roclenge dans le Limbourg, à l'abbaye d'Averbode. Cette donation est faite à la double condition de payer trois sous de monnaie de Liège à Malmedy et surtout de célébrer deux anniversaires, l'un pour les moines de Malmedy, le second en mémoire de Wibald. L'acte se termine par l'institution d'une confraternité entre Malmedy et Averbode, qui reflètent, avec d'autres confraternités renouvelées sous son abbatiat, un intérêt certain d'Erlebald pour le culte des saints[250].

Sur son sceau, Erlebald apparaît debout, tenant la crosse de la main droite et le livre saint ouvert de la gauche. Tête nue, il est simplement vêtu de la coule, alors que par une bulle, datée du 17 juillet 1162, l'antipape Victor IV lui accordait à lui et à ses successeurs, l'usage, sur les domaines de l'abbaye et à la cour impériale, des insignes pontificaux, anneau, mitre, dalmatique et sandales ; usage confirmé par les papes Pascal III (1166) et Calixte III (1172)[251]. Victor IV lui conférait de plus le pouvoir d'annoncer au peuple la parole de Dieu, dans son église. Cette fonction pastorale était un privilège réservé exclusivement aux évêques, depuis le concile de Latran de 1123. Par ailleurs, sur les pages du livre, on peut encore lire – difficilement – les lettres X et S[252] pour *Pax vobis*. Ces deux mots, reprenant les paroles du Christ aux apôtres après sa résurrection (Lc, XXIV, 36 ; Jn XX, 21 et 26), leur donnant le pouvoir de remettre les péchés, par l'Esprit Saint (Jn XX, 22-23), rappellent également la bénédiction que le prêtre adresse aux fidèles à la fin de l'office.

Les insignes pontificaux, que Wibald avait lui-aussi obtenus mais à titre simplement personnel, permettent à Erlebald d'affirmer ses ambitions d'indépendance face à l'autorité épiscopale, en matière d'ordre et de juridiction, dans son abbaye, à l'exemple de Cluny et de Cîteaux. Il s'agit ici d'enjeux majeurs dans la rivalité qui opposent évêques et abbés au XIIe siècle[253]. Cette revendication est déjà là, en filigrane, avec le *Pax vobis*, propre à la fonction apostolique des évêques, les moines devant se réserver à la prière. Pourquoi Erlebald n'a-t-il pas dès lors fait figurer, sur son sceau, les nouveaux insignes de sa fonction, symboliquement et politiquement si importants ?

---

[250] Ph. GEORGE, *Les confraternités de l'abbaye de Stavelot-Malmedy*, dans *Bulletin de la Commission Royale d'Histoire*, t. CLXI, 1995, p. 105-169 : la fraternité avec Averbode est étudiée p. 118-119.

[251] Ph. GEORGE, *Les reliques de Stavelot-Malmedy*, Malmedy, 1989, p. 32 : l'auteur suspecte que les sandales conservées aux Musées Royaux d'Art & d'Histoire à Bruxelles soient ces sandales liturgiques d'Erlebald.

[252] Reproduites en 1848, sur le dessin d'A. de Noüe, pl. 2 : A. de NOÜE, *Rockelingen sive Ruckelingen, en français Roclenge province de Limbourg. Trois diplômes du XIIe siècle*, dans *Bulletin de l'Institut archéologique liégeois*, t. VII, 1865, p. 107-122, 2 pl., p. 107-122 et pl. 2.

[253] J.-L. CHASSEL, *Le langage des attributs dans les sources sigillaires du Moyen Âge. Emblématique, institutions, société*, dans *Des signes dans l'image. Usages et fonctions de l'attribut dans l'iconographie médiévale*. Actes du colloque international (Paris, INHA, 23-24 mars 2007), dir. M. Pastoureau, Turnhout, 2014, p.155-188. Tous mes remerciements à mon collègue et ami Jean-Luc Chassel, professeur d'histoire du Droit et vice-président de la Société française d'Héraldique et de Sigillographie, de m'avoir permis de prendre connaissance des épreuves de son article et pour ses conseils et ses précisions fondamentales sur cette question des insignes pontificaux accordés aux abbés à partir du XIIe siècle.

L'iconographie d'un abbé debout, crossé et tenant le livre ouvert ou fermé, se rencontre assez souvent au XIIe siècle dans le domaine français et en France du Nord[254]. Elle paraît plus rare en pays rhéno-mosans. En outre, le détail du livre gravé du *Pax vobis*, unique à notre connaissance sur le sceau d'un abbé, même si ce dernier en tant que prêtre peut les prononcer, se retrouve sur le sceau de deux prélats contemporains d'Erlebald, amis par ailleurs de Wibald. L'un, l'archevêque de Cologne Arnold II von Wied (1151-1156) *(ci-contre)*, est le seul, parmi les archevêques colonais des XIIe et XIIIe siècles à s'être fait représenter debout[255].

Le second est le prince-évêque de Liège Henri II de Leez (1145-1164) *(ci-contre)*, qui considérait Wibald comme son confident[256]. Cependant, dans ce second cas le sigillant est assis dans la tradition des sceaux d'évêques liégeois[257].

Dès lors, la simplicité, voire l'austérité, de l'image relève sans aucun doute possible d'un choix délibéré d'Erlebald, qui a peut-être ici repris l'iconographie du sceau de son frère, tout en regardant vers le sceau d'Arnold II von Wied. La modestie de son portrait sigillaire – image officielle s'il en est – serait voulue, afin de ne pas en rajouter dans la provocation face au pouvoir épiscopal.

---

[254] J. BONY, *Un siècle de sceaux figurés (1135-1235)*, Paris, 2002, fig. 116, 153, 160, 225, 365, 368, 372, 375, 399, 400, 402, 499, 509.

[255] R. KAHSNITZ, in *Ornamenta Ecclesiae. Kunst und Künstler der Romanik in Köln* , Catalogue d'exposition, Cologne, 1985, t. II, n° D. 11, p. 29 et 32, et sur Arnold II († 1156), qui a étudié à Liège avec Wibald, St. WEINFURTER, *Colonia (Köln)*, dans *Series episcoporum Ecclesiae Catholicae Occidentalis*, éd. St. WEINFURTER & O. ENGELS, Stuttgart, 1982, p. 34-35.

[256] J.-L. KUPPER, *Liège et l'Église impériale aux XIe-XIIe siècles*, Paris, 1981, p. 272, n. 355 et notice dans *Series, op. cit.*, p. 78-79. La littérature est abondante sur Henri de Leez (en dernier lieu J. MAQUET, *Wibald, un « Cicéron chrétien » ? Les connaissances juridiques et la pratique judiciaire d'un grand abbé d'Empire († 1158)*, dans *Actes du colloque « Wibald en questions. Un grand abbé lotharingien du XIIe siècle » (2009)*, Stavelot, 2010, p. 34-37), et on rappellera au passage l'hypothèse de la confection de la clé de saint Hubert sous son épiscopat (L. MARTINOT, G. WEBER & Ph. GEORGE, *La clé de saint Hubert*, dans *Feuillets de la Cathédrale de Liège*, n° 21-23, 1996).

[257] Éd. PONCELET, *Les sceaux et les chancelleries des princes-évêques de Liège*, Liège, 1938, p. 162.

Retable de la Pentecôte de Stavelot, Paris, Musée de Cluny

En arborant ces mêmes insignes sur leur sceau, ses successeurs n'auront pas autant de scrupules. Cela nous donne, par ailleurs, une indication sur la datation probable de la matrice. On peut ainsi supposer qu'Erlebald l'a fait graver peu après sa prise de fonction en 1158, mais n'a pas jugé politiquement opportun de l'actualiser après 1162.

Du point de vue artistique, enfin, l'usure importante de l'empreinte rend l'analyse stylistique malheureusement très difficile. Difficulté renforcée par le caractère quelque peu stéréotypé de la composition et de ce que l'on peut deviner des drapés du vêtement. L'art du graveur ne reflète pas le style des deux œuvres majeures que l'on attribue au début de l'abbatiat d'Erlebald et qui sont peut-être des commandes passées à la fin de celui de son frère, le *Retable de la Pentecôte* et l'*Autel portatif*[258], ni vraiment le talent des graveurs de sceaux liégeois contemporains, comme en témoignent les sceaux d'Elbert, abbé de Saint-Jacques, et de la collégiale Saint-Jean l'Évangéliste[259] *(ci-contre)*. C'est d'autant plus étonnant que Wilbald joua un rôle de premier plan dans la création du sceau de majesté et de la bulle d'or de Frédéric Barberousse peu de temps après son couronnement comme roi des Romains à Aix-la-Chapelle, le 9 mars 1152.

[258] Catalogue de l'exposition Chr. DESCATOIRE. & M. GIL (dir.), *Une Renaissance. L'art entre Flandre et Champagne 1150-1250*, Paris / Saint-Omer, 2013, n° 19.
[259] *Ibidem*, n° 20-21.

Cette bulle, dont l'abbé supervisa l'exécution, entre les 9 et 27 mars 1152[260], reste, pour Rainer Kahsnitz, l'un des chefs-d'œuvre de l'orfèvrerie mosane dans le domaine des sceaux[261]. Elle eut une influence considérable sur la création d'une série de sceaux de villes d'Empire, aux XIIe et XIIIe siècles[262]. De plus, Wibald nous apprend, dans une de ses lettres, qu'il s'occupa de la conception du sceau de majesté de roi *(ci-contre)*[263]. La qualité exceptionnelle de la gravure montre sans doute possible que le frère d'Erlebald fit appel à un orfèvre mosan de très grand talent, avec lequel il était probablement déjà en relation. Peut-être s'agissait-il de l'atelier à qui fut commandé le *Retable de la Pentecôte*. En effet, les figures des apôtres montrent des liens assez étroits avec la figure du sigillant royal, au-delà de l'opposition apparente entre le hiératisme de ce dernier, voulu par la fonction, et la liberté et l'expressivité des attitudes des premiers, comme surpris en pleine conversation.

Marc GIL

Autel portatif de Stavelot, Bruxelles, Musées royaux d'Art & d'Histoire

---

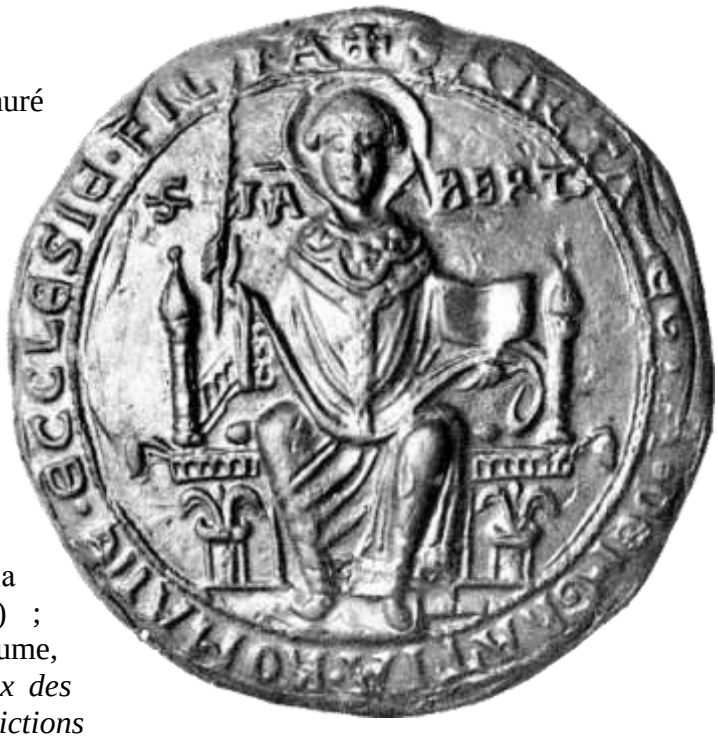
[260] Bulle d'or appendue au bas d'un diplôme pour Henri le Lion, fin mai-début juin 1152, *cf.* Wolfenbüttel, Niedersächsisches Staatsarchiv, cat. n° 51, *cf. Wibald abbé de Stavelot-Malmedy et de Corvey 1130-1158*, catalogue d'exposition (Stavelot, musée de l'ancienne abbaye, 2 juillet-26 septembre 1982), Stavelot, 1982, cat. 50, p. 79, ill. 16 et 17.

[261] R. KAHSNITZ, *Siegel und Goldbullen*, dans R. HAUSSHERR (éd.), *Die Zeit der Staufer. Geschichte-Kunst-Kultur*, Katalog der Ausstellung, t. I, Stuttgart 1977, n° 29, p. 21-22, et t. III, illustrations, fig. 2.

[262] E. KLINKENBERG, *Representations of architecture an early seals in the Holy Roman Empire : reference to the* Aurea Roma *on royal and imperial bulls*, dans Marc GIL et J.-L.CHASSEL, *Pourquoi les sceaux. La sigillographie nouvel enjeu de l'histoire de l'art,* Actes du colloque international de Lille (Palais des Beaux-Arts, 23-25 octobre 2008), Villeneuve d'Ascq, CeGes-IRHiS, 20011, p. 365-382.

[263] R. KAHSNITZ, *Siegel und Goldbullen, cat. cit.*, I, n° 28, p. 17-21, t. 3, fig. 3 ; *Wibald abbé de Stavelot-Malmedy*, cat. cit., p. 79, cat. 51 : sceau plaqué (83 mm) sur un diplôme royal du 3 mai 1154, pour le monastère d'Ahnaberg, Marburg, Hessisches Staatarchiv.

XX. PREMIER GRAND SCEAU DE LA CITÉ DE LIÈGE



Liège, entre 1176 et 1185

Cire verte : à l'état de fragment restauré récemment

Diamètre, 95 mm ; en usage jusque vers 1408

Légende : + SANCTA . LEGIA . DEI . GRATIA . ROMANE . ECCLESIE . FILIA

Inscription : de part et d'autre de la tête du saint, S(*anctus*) LA(*m*) / BERT(*us*)

Provenance :
Liège, cathédrale Saint-Lambert
Liège, Archives de l'État, chartrier de la cathédrale, charte n° 167 (avril 1243) ; Bruxelles, Archives générales du Royaume, moulage n° 6495. É. PONCELET, *Sceaux des villes, communes, échevinages et juridictions civiles de la Province de Liège*, Liège, 1923, n° 97

Expositions : *Rhin-Meuse. Art et civilisation 800-1400*, catalogue d'exposition (Cologne, Kunsthalle, 14 mai-23 juillet 1972 ; Bruxelles, musées royaux d'Art et d'Histoire, 19 septembre-31 octobre 1972), Cologne et Bruxelles, 1972, p. 55, cat. II 25 (moulage)

Si la plus ancienne empreinte conservée du premier grand sceau de la Cité de Liège est appendue à une charte d'avril 1243, celui-ci est cité pour la première fois dans une charte de 1185,[264] *terminus ante quem* pour l'exécution de la matrice. Par ailleurs, en 1176, Liège est encore gouvernée par un échevinage et ce n'est qu'au cours des années suivantes qu'elle est dotée d'un conseil communal regroupant les échevins et les *veri jurati*, assesseurs choisis par les bourgeois de la ville[265]. Ces dispositions prises sous l'épiscopat de Raoul de Zähringen (1167-1191), puis entérinées ou élargies par son successeur Albert de Cuyck (1196-1200) sont confirmées par une charte du roi Philippe de Souabe en 1208. On peut donc penser que le grand sceau a été exécuté entre 1176 et 1185. Cette datation est d'ailleurs confirmée par le caractère épigraphique de la légende, qui ne peut être postérieur à la fin du XIIe siècle, et le style même de l'image.

---

[264] É. FAIRON, *Régestes de la Cité de Liège*, t. I : 1103 à 1389, Liège, 1933, p. 10-11, n° 9 : *Ut autem hec traditio stabilis et inconvulsa permaneat sigilli sui ymaginem civitas leodiensis imprimere curavit* ; voir également, L. HALKIN, *Les origines du grand sceau de la Cité de Liège*, dans *Bulletin de la Société d'art et d'Histoire du diocèse de Liège*, n° 33, 1947, p. 1-18, 2 pl., ici, p. 7, n. 2.

[265] G. KURTH, *Les origines de la commune de Liège*, dans *Bulletin de l'Institut archéologique liégeois,* t. XXXV, 1905, p. 229-324, ici p. 249 ; HALKIN, *art. cit.*, p. 6 ; J.-L. KUPPER, *Liège et l'Église impériale aux XIe-XIIe siècles*, Paris, 1981, p. 444, n. 144.

Pour se représenter, la Cité de Liège a adopté la figure monumentale de saint Lambert trônant, identifié par son nom et accompagné d'une légende originale, séparée de l'image centrale par un grènetis. Tête nue, tonsurée et nimbée, le saint patron du diocèse et de la cathédrale porte sur l'aube une chasuble, ornée d'orfrois en Y, et le rational posé sur l'amict. Il brandit la palme du martyre de la main droite et tient le livre des évangiles ouvert de la gauche. Il est assis dans une cathèdre architecturée, dont l'assise, posée sur un soubassement à pilastres et chapiteaux à l'antique, est ceinturée d'une étroite balustrade, qui s'orne de deux fines tourelles. Deux demi-fleurons s'accrochent latéralement à la base des tourelles[266].

Comme l'a parfaitement montré Léon Halkin[267], le sceau liégeois s'inspire, tant pour l'iconographie générale que pour la légende, du grand sceau de la ville de Cologne, gravé vers 1114-1119[268] *(ci-contre)*. Sur le sceau colonais, saint Pierre, identifié par l'inscription verticale S(*an*)C(*tu*)S . PE / TRVS et les clés dans la main droite, tient, de la gauche, le livre ouvert, posé sur le genou gauche. Il trône sur une cathèdre monumentale, cernée par des murailles crénelées à tourelles. Son dossier forme, au sommet, un dais à coupole côtelée. Autour de l'image, séparée par un grènetis, court la légende : + SANCTA . COLONIA . DEI . GRATIA . ROMANAE. ECCLESIAE . FIDELIS . FILIA (« Cologne sainte, par la grâce de Dieu fille loyale de l'Église romaine »). Le prototype colonais a servi de modèle, par ailleurs, pour deux autres sceaux urbains rhénans, Mayence[269], cité archiépiscopale, et Neuss[270].

Si Cologne, Mayence et Liège se disent saintes, c'est d'abord parce qu'elles sont des *civitates*, autrement dit des cités épiscopales, chef-lieu du diocèse ou de l'archidiocèse, et ensuite parce qu'elles prétendent participer à la sainteté de l'Église de Rome et que cette haute dignité des filles de l'Église de Rome leur est octroyée, comme le dit la légende, par la grâce divine, sans l'intervention d'aucun pouvoir temporel[271].

---

[266] Le sceau est également reproduit dans M. BRIBOSIA, *L'iconographie de saint Lambert de Liège*, dans *Bulletin de la Commission royale des monuments et des sites*, n° 6, 1955, p. 86-231, ici p. 137, fig. 4. L'article n'apporte rien de nouveau sur l'iconographie sigillaire de saint Lambert.

[267] *Les origines du grand sceau*, *art. cit.*, p. 8-10.

[268] *Ornamenta Ecclesiae. Kunst und Künstler der Romanik in Köln* , cat. exposition, Cologne, 1985, t. II, n° D 58, p. 57-58 et 60. Sur les sceaux de la ville de Cologne l'étude de référence reste celle de T. DIEDERICH, *Die Alten Siegel Der Stadt Koln, Aus Der Kölner Stadtgeschichte*, Cologne, 1980.

[269] Sur le sceau de Mayence, saint Martin a remplacé saint Pierre et le graveur n'a pas conservé l'enceinte urbaine fortifiée qui passait aux pieds du saint. La légende s'inspire plus librement de celle du sceau colonais : + AUREA MAGONTIA ROMANE ECCLE(*esi*)E SPECIALIS FILIA (« Mayence dorée, fille particulière de l'Église romaine »).

[270] Légende du sceau, transcrite par Halkin (*art. cit.*, p. 11, n. 1) : + NUSSIA . SANCTE . COLONIENSIS . ECCLESIE . FIDELIS. FILIA.

[271] Sur la genèse des sceaux urbains rhénans du XIIe siècle (Cologne, Trèves, Mayence) et leur signification politique, *cf.* B. BEDOS-REZAK, *When Ego Was Imago: Signs of Identity in the Middle Ages*, Leiden, 2011, p.

La création du grand sceau de la Cité liégeoise intervient dans une période où les liens entre l'Église locale et les bourgeois liégeois, d'un côté, et l'Empire, de l'autre, se distendent au profit de relations plus étroites avec Rome, en particulier dans les dernières années de l'épiscopat de Raoul de Zähringen et au moment de l'élection d'Albert de Louvain puis de son assassinat à Reims[272]. Ce rapprochement avec Rome a été probablement favorisé, également, depuis le XIe siècle, par la thèse, véhiculée par les *gesta* épiscopales, de l'apostolicité des principales Églises de la Gaule du Nord[273], en particulier, Cologne, Tongres-Maastricht-Liège ou Trèves, considérée comme la nouvelle Rome et dont le sceau, exécuté lors du passage du pape Eugène III en 1147[274], est lui-aussi exceptionnel par ses dimensions (12 cm), sa légende, TREVERICAM PLEBEM . DOMINUS . BENEDICAT ET . URBEM (« Dieu bénit le Peuple et la Cité de Trèves »), et son iconographie : dans une enceinte fortifiée polygonale, qui rappelle à la fois la couronne impériale et la Jérusalem céleste, le Christ bénissant, debout sur une sphère, tient une grande clé qui est saisie par saint Pierre, saint Euchaire, premier évêque de Trèves, et quatre bourgeois[275]. L'association très rare du Christ, d'apôtres, de saints et de laïcs, réunis à l'intérieur de murailles urbaines, renvoie, par ailleurs, au frontispice d'une *Cité de Dieu* de saint Augustin, peinture singulière exécutée par un enlumineur bohémien vers 1170-1200[276]. Plus généralement, l'image du Christ ou de saints, au centre d'une enceinte urbaine et dominant de leur silhouette monumentale la ville, n'est pas sans rappeler l'iconographie de l'avers des bulles impériales[277] montrant l'empereur couronné brandissant le sceptre et l'orbe surmontée de la croix, debout au centre d'une ville fortifiée[278]. Hors de

---

239, et surtout H. JAKOBS, *Eugen III. und die Anfänge europäischer Stadtsiegel*, dans *Anmerkungen zum Bande IV der Germania Ponteficia*. Cologne, Böhlau, 1980, et du même, *Nochmals Eugen III. und die Anfänge europäischer Stadtsiegel*, dans *Archiv für Diplomatik*, t. XXXIX, 1993, p. 85-148 ; M. GROTTEN, *Trier, Köln, Mainz, Aachen Soest*, dans *Archiv für Diplomatik*, t. XXXI, 1985, p. 443-478.

[272] KURTH, *art. cit.*, p. 282-287 ; voir également J.-L. KUPPER, *24 novembre 1192 – 24 novembre 1992. Saint Albert de Louvain, évêque de Liège. Le dossier d'un assassinat politique*, dans *Feuillets de la cathédrale de Liège*, n° 7, [1992], p. 1-12.

[273] HALKIN, *art. cit.*, p. 14.

[274] H. JAKOBZ, *Rom und Trier 1147: Der adventus papae als Ursprungszeugnis der rheinischen Stadtsiegel*, dans H. VOLLRATH, S. WEINFURTER, *Köln-Stadt und Bistum in Kirche und Reich des Mittelalters. Festschrift für Odilo Engels zum 65. Geburtstag*, Cologne, Böhlau, 1993, p. 349-365.

[275] *Rhin-Meuse*, cat. cit., p. 50, cat. II 12; JAKOBZ, *Rom und Trier 1147*, *art. cit.*, pl. 1.

[276] Château de Prague, Saint-Vitus, bibliothèque du chapitre, ms. A7, *cf.* G. BARRACLOUGH, *The Crucible of Europe: The Ninth and Tenth Centuries in European History*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1976, p. 145, fig. 51. La miniature est un *unicum* : dans une enceinte fortifiée rectangulaire, la *Maiestas Domini*, portant l'Agneau mystique et le Saint Esprit dans chacune de ses mains écartées, est entourée du tétramorphe, de la personnification de la Sagesse, de Jacob et des anges ; à un niveau inférieur, séparés par des nuées bleues, les apôtres et les martyrs, et, tout en bas, les confesseurs, les vierges, et, au même niveau que ces deux derniers groupes, à droite de l'image, le peuple bohémien, représenté par un évêque, un clerc et un couple de laïcs, et identifié par deux inscriptions, *Boemienses* et *SPES. AMOR. ATQ(UE)xFIDES. IVSTOS / LOCAT. HIC. BOEM(I)ENSES*.

[277] La bulle d'or de Frédéric Barberousse de mars 1152 bénéficie d'une notice et de reproductions de l'avers et du revers, en grand format et en noir et blanc ce qui permet une bonne étude iconographique et stylistique, dans *Wibald abbé de Stavelot-Malmedy et de Corvey 1130-1158*, catalogue d'exposition, Stavelot, 1982, cat. 50, p. 79, ill. 16 et 17. Pour des photos en couleur, voir *Liège. Autour de l'an mil, la naissance d'une principauté (X^e-XIIe siècle)*, Liège, 2000, p. 58, et N. SCHROEDER dans *Wibald de Stavelot, abbé d'Empire (†1158). D'or et de parchemin*, Stavelot, 2009, p. 8, fig. 1 et 2.

[278] Sur cette question voir E. S. KLINKENBERG, *Representations of Architecture an Early Seals in the Holy Roman Empire : reference to the* Aurea Roma *on royal and imperial bulls*, dans M. GIL & J.-L. CHASSEL, *Pourquoi les sceaux. La sigillographie nouvel enjeu de l'histoire de l'art,* actes du colloque international de Lille (Palais des Beaux-Arts, 23-25 octobre 2008), Villeneuve d'Ascq, CeGes-IRHiS, 20011, p. 365-382. A. VILAIN-DE BRUYNE, *Imago Urbis: les représentations architecturales sur les sceaux de villes en Europe*

l'Empire, la Cité de Londres adopte également ce type d'iconographie pour le sceau des barons (ou citoyens, *aldermen*) londoniens, vers 1200-1219[279].

Enfin les rapprochements que l'on peut opérer entre le saint Lambert du sceau de la Cité et, d'une part, l'effigie sigillaire de Raoul de Zähringen[280] qui porte un rational identique à celui du saint, et, de l'autre, le premier sceau du chapitre de Saint-Lambert, sur lequel Lambert est présenté à mi-corps, tête nue et tonsurée, portant la chasuble ornée d'un parement à orfrois en Y[281], laissent penser que la création du sceau urbain s'est faite avec l'accord bienveillant de l'évêque et du chapitre cathédral. Pour faire exécuter leur grand sceau, les conseillers liégeois se sont adressés à un orfèvre de grand talent, comme en témoignent la qualité de la gravure et le soin apporté à l'épigraphie. Son art dépasse celui du graveur de sceau de l'évêque Raoul. L'élégance et la stylisation des drapés sont remarquables, en particulier dans le détail, d'une grande finesse, de la boucle de la chasuble retenue par la main gauche sous le livre. On ne retrouve pourtant pas la fluidité des drapés qui couvrent les apôtres du *Retable de la Pentecôte* ou les évangélistes de l'autel portatif de Stavelot, mais cela est peut-être simplement dû au hiératisme de la figure trônante du saint, voulue par la fonction, et par ailleurs tributaire du modèle colonais, vieux d'une soixantaine d'années. De ce point de vue-là, il est intéressant de rapprocher la figure de saint Lambert de celle de Frédéric Barberousse sur son sceau de majesté de 1152, œuvre d'un orfèvre mosan < XIX >.

En définitive, la référence explicite à Cologne et à son grand sceau, qui plaçait Liège sur le même plan que les plus grandes cités rhénanes, telles Mayence et Trèves, et le soin tout particulier apporté dans la réalisation de la matrice de son sceau fut probablement, pour les jurés de la Cité, comme le suggère Julien Maquet[282], un moyen de marquer avec éclat leur puissance financière, mais aussi leur autorité naissante face à celle de l'antique institution des échevins, laquelle, au même moment en cette fin du XIIe siècle, cherchait également à renforcer son propre pouvoir[283].

Marc GIL

---

septentrionale (fin XIIe-fin XVe siècle), 3 volumes, thèse de doctorat d'Histoire de l'art, Université Charles-de-Gaulle-Lille 3, 2011.

[279] *Age of Chilvary. Art in Plantagenet England 1200-1400*, cat. exp. (Londres, Royal Academy of Arts), édité par J. ALEXANDER & P. BINSKI, Londres, 1987, p. 273, cat. 193.

[280] *Rhin-Meuse, cat. cit.*, p. 52, cat. II 17. Sur la personnalité de cet évêque, issu d'une famille rivale des Hohenstaufen et qui fut d'abord archevêque de Mayence, voir J.-L. KUPPER, *Raoul de Zähringen, évêque de Liège, 1167-1191 : contribution à l'histoire de la politique impériale sur la Meuse moyenne*, Bruxelles, Académie royale de Belgique, 1974.

[281] Reproduit dans J. DARIS, *Sancta Legia Dei Gratia Romane Ecclesie Filia*, dans *Bulletin de la Société scientifique et littéraire du Limbourg*, tome I, 1869, p. 31-38.

[282] Courriel du 19 août 2014 : nous l'en remercions vivement.

[283] Notamment grâce au développement de la procédure de rencharge, ce jugement qu'une cour supérieure dictait à une juridiction subalterne Sur ce point, *cf.* J. MAQUET et É. TOUSSAINT, *La Souveraine Justice des échevins de Liège*, dans S. DUBOIS (dir.), *Histoire et archives des institutions de la principauté de Liège (985-1795) (Pouvoirs politiques et administrations dans la principauté de Liège au Moyen Âge à la fin de l'Ancien Régime (985-1795). Guide des sources relatives aux institutions publiques centrales, régionales et locales)*, Bruxelles, Archives générales du Royaume, 2012, p. 368-369 et 380 et É. TOUSSAINT, *Conseil de la Cité*, dans DUBOIS (dir.), *op. cit.*, p. 801-802.

XXI. ENSEIGNES DE PÈLERINAGE À L'EFFIGIE DE SAINT REMACLE

Dans l'aire strictement mosane, les enseignes de pèlerinage sont rarissimes, hormis celles de Maastricht et d'Aix-la-Chapelle, ancien diocèse de Liège[284].

Ces petits objets, légers et fragiles, en plomb ou dans un alliage de plomb et d'étain, sont des témoignages historiques exceptionnels de culte et de dévotion : ils montrent souvent une représentation du saint invoqué et sont destinés à être portés, comme une broche, sur le vêtement à l'aide d'un système d'attache[285]. La fabrication de ces artefacts incombait sans doute aussi aux orfèvres ou aux graveurs de sceaux. Les bords des enseignes A et B montrent ici un décor gravé (fleurons, quadrillage), qui met en évidence le sujet principal. Le détail de la figure centrale du saint thaumaturge, isolée au centre par une arcade sous une architecture, dérive probablement de l'enluminure[286] et se retrouve dès le début du XIIe siècle dans l'art sigillaire (sceaux de la ville de Cologne et de Strasbourg par exemple).

Il va sans dire que ces enseignes sont rééditées au cours des années voire des siècles : seul le style initial a retenu notre attention.

[284] K. KÖSTER, *Insignes de pèlerins et objets de dévotion*, dans Catalogue de l'exposition Rhin-Meuse, Cologne-Bruxelles, 1972, p. 146-160, et J. KOLDEWEIJ, *Foi & Bonne Fortune. Parure et dévotion en Flandre médiévale*, cat. d'exposition, Bruges, Gruuthusemuseum 2006.

[285] D. BRUNA, *Enseignes de pèlerinage et enseignes profanes*, Paris, 1996 ; IDEM, , *Enseignes de pèlerinage et identité du pèlerin*, dans *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, n°31, 2000, p. 59-63 et IDEM, dans les *Actes du colloque Saint Jacques et la France*, éd. A. RUCQUOI, Paris, 2003, p. 65-74.. *Cf.* aussi J. BERGER sur le site http://www.academia.edu/1516042/Les_enseignes_de_pelerinage_du_Puy, consulté le 28 août 2014.

[286] Par exemple le f. 6v d'une *Vie de saint Bertin*, exécutée vers 990-1007 à l'abbaye Saint-Bertin de Saint-Omer ; folio reproduit dans A. DE BRUYNE-VILAIN, *Les sceaux de Delft et d'Ypres à la fin du Moyen Âge : entre simple signe et observation du monde visible*, dans M. GIL & J.-L. CHASSEL, *Pourquoi les sceaux. La sigillographie nouvel enjeu de l'histoire de l'art,* actes du colloque international de Lille (Palais des Beaux-Arts, 23-25 octobre 2008), Villeneuve d'Ascq, CeGes-IRHiS, 20011, p. 341-364, ici, p. 358, ill. 1, aimablement signalé par Marc Gil.

A. Enseigne du type à pignon avec quatre bélières

Dernier tiers du XIIe siècle, Pays mosan

Plomb ; H. 90 x l. 39 mm.

Légende : + CORPORIS. AC. ANIME. TOLLIS. VITIOSA. REMACLE.

Inscription dans le champs : S(*anctus*) REMACL(*u*)S

Lieu de découverte : Huy (Belgique)

Lieu de conservation : Huy, musée communal, inv.OBJ-001938

Découverte en 1981 à Huy (Batta), cette enseigne, munie à ses extrémités de quatre annelets de fixation, présente une scène en léger relief : saint Remacle, mitré et crossé, de trois quarts sous un arc cintré, bénit un personnage, dont on n'aperçoit que la tête, à l'avant plan, émergeant d'une cuve cylindrique (une fontaine, un puits, une cuve baptismale?), avec des stries ondulantes qui représentent des flots; à l'arrière-plan, à droite, une croix pattée et fichée surmonte le pèlerin malade, telle une épée de Damoclès. Le sommet de l'enseigne est sujet à interprétation : les personnages sont-ils placés sous un édifice, dont la toiture transversale, couverte de tuiles ou d'ardoises, est ornée aux deux pignons – et peut-être au sommet de l'arcade – d'une boule, détail qui rappelle les édifices sur certaines monnaies liégeoises (< XVIII >) ? Ou s'agit-il d'un quadrillage ou guillochage treillis que l'on trouve sur certaines enseignes dites à pignon ?

L'inscription latine invoque Remacle pour se débarrasser « des vices du corps et de l'âme ». C'est l'eau purificatrice des plaies de l'âme et du corps, l'eau du baptême, l'eau thaumaturgique de ces nombreuses fontaines de pèlerinage Saint-Remacle, mais ce pourrait être aussi le vinage issu des saintes reliques.

Déjà, avant l'an mil, les *Miracles* de saint Remacle parlent d'une fontaine de saint Remacle à Stavelot (*Miracula*, c. I, 4), dont l'eau rend la vue à une hesbignonne[287]. En 1183, l'*Inventio reliquiarum S. Eligii* rapporte le pèlerinage d'un sainteur de Saint-Éloi de Noyon aux sources Saint-Remacle à Stavelot, mais d'autres lieux du pays ont une fontaine dédiée au saint patron de Stavelot.

La destruction par saint Remacle à Malmedy des vestiges païens en Ardenne, les autels de Diane et le culte des fontaines,est relatée par Hériger, vers l'an mil, et nous avons démontré les emprunts du chroniqueur à Grégoire de Tours[288]. Le retable de Stavelot illustre la scène, qui pourrait être évoquée à propos de cette enseigne *(ci-dessous)*. Dans la *Vita Remacli* d'Hériger, lorsqu'il bénit les fontaines de Malmedy et fait graver le signe de la croix sur la pierre, Remacle y fait aussi couler du plomb[289] : les eaux en ressortent encore plus abondantes. Le plomb était utilisé au Moyen Âge à des fins thérapeutiques. Bien sûr, la localisation de l'émission de l'enseigne est difficile[290], et, si l'on pense avant tout à Stavelot, l'hydronyme Malmedy, « endroit des eaux capricieuses », ne devrait-il pas aussi être pris en considération ? Une fontaine Saint-Remacle y est aussi attestée.

[287] On renverra aux nombreux et excellents articles du chanoine François Baix sur saint Remacle, et Ph. GEORGE, *La vie quotidienne à Stavelot-Malmedy autour de l'an mil. Moines et société à travers les* Miracula Remacli, dans *Bulletin de l'Institut archéologique liégeois*, t. CXI, 2000, p.15-58.

[288] Ph. GEORGE, *Saint Remacle, évangélisateur en Ardenne (ca. 650). Mythe et réalité*, dans *Bulletin de l'Institut Historique Belge de Rome*, t. XXXVIII, 1996, p. 47-70.

[289] *[…] Super fontes orationis auxit benedictionem, lapidi signum crucis insculpsit, plumbumque superinfudit. Protinus refluxerunt aquae largissimae, quae dictis fidem facium cernentibus hodie* (c. 47 *De Malmundarii constructione*, p. 184, MGH, SS, t. VII).

[290] Malgré les divergences d'interprétation et de datation, on lira avec intérêt : J. DOCQUIER, A. LEMEUNIER & A. WANKENNE, *Découverte d'un insigne de pèlerinage en l'honneur de saint Remacle*, dans *Bulletin du Cercle Archéologique Hesbaye-Condroz* , t. XVIII , 1983/84, p. 241-255, repris dans le Catalogue de l'exposition *Saint Remacle, apôtre de l'Ardenne*, Spa, 1995, n° 59, p. 108-109. B. BAERT, *A Heritage of Holy Wood : the Legend of the True Cross in Texte And Image*, Leiden, 2004, p. 88-89.

Il nous semble en effet difficile d'imaginer, ailleurs que dans un centre important comme Stavelot ou Malmedy, l'existence de la production ou du commerce d'enseignes, lorsque l'on connaît, pour d'autres lieux de pèlerinage, l'organisation que requièrent leur réalisation et vente : tables spéciales, étals à vantaux, pour les exposer, et privilèges qui en protègent la production[291].

Quant à la datation, l'iconographie trouve plusieurs comparaisons, du baptême de Naaman (British Museum) ou du baptême du centurion Corneille ou du philosophe Craton sur les fonts de Liège aux émaux mosans du baptême de Constantin (triptyque de Stavelot) *(dans l'ordre ci-dessous)*.

Pour la croix à l'arrière de la scène, comment ne pas avoir à l'esprit la célèbre croix de saint Lambert de Stavelot et sa légende ?

La dévotion exceptionnelle de l'abbé Erlebald de Stavelot-Malmedy (1158-1192) pour saint Remacle est sans doute héritée de son frère Wibald : il prolonge en effet le développement du culte du saint patron < IV >. En 1187, on trouve mention d'une relique de saint Remacle à Schöntal en Suisse et une autre à la même époque dans la boîte à reliques de Momalle (Liège, Waremme), sans pouvoir, bien entendu, prétendre que ces deux dons proviennent directement de Stavelot et sont contemporains d'Erlebald. En 1183, *Petrus de Moumale*, commanditaire de l'oeuvre, est présent à la ratification par l'archidiacre Thierry de Liège de la cession au monastère de l'église paroissiale de Stavelot et de ses chapelles par Erlebald. C'était une occasion parmi d'autres de se procurer des reliques. Aussi une fois encore nous aurions tendance à émettre l'hypothèse, malgré le manque de références, d'une réalisation sous l'abbatiat d'Erlebald.

---

[291] *Cf.* par exemple BERGER, *op. cit*. pour Le Puy en Velay.

B. Enseigne

Dernier tiers du XIIe siècle, Pays mosan

Plomb ; H. 53 x l. 53 mm

Légende : AT HOC . V(…). USQ(*ue*). FONTE. V (…) USQ(*ue*). VI (…)

Inscription dans le champ : S(*anctus*) / REMACL(*u*)S

Lieu de découverte : en 2011 dans le Nord du Département de l'Yonne (France)

Lieu de conservation : inconnu

La forme, ici carrée, et l'inscription varient mais le personnage de saint Remacle comme la cuve aux eaux ondoyantes sont fort semblables. La croix est remplacée par trois épis ou trois palmes, et il n'y a plus de personnage émergeant de la cuve. Le côté supérieur est bordé de festons alternativement ornés de quadrillages et de fleurons. Les bélières manquent.

Bibliographie

L. BERTON, *Les enseignes médiévales en plomb-étain*, dans *Détection-Passion*, n°92, janv.févr. 2011, p. 22, n° 39 et http://artefacts.mom.fr/fr/result.php?id=ESP-9005&find=ESP&pagenum=1&affmode=vign *(consulté le 1er septembre 2014).*

C. Enseigne

XIIIe ou XIVe siècle ? Pays mosan

Plomb-étain ; H. 50 x 44 mm

Inscription difficile à lire sur la seule photo

Légende : MAR + [...] OR [...] IADHER

Lieu de découverte : Oostburg (Pays-Bas)

Lieu de conservation : Langbroek (Utrecht), Collection de la Famille Van Beuningen, inv.n°3303

C'est la comparaison avec l'enseigne de Huy, dont elle est la contreposition, qui laisse à penser qu'il s'agit d'une enseigne de saint Remacle, plus tardive et copiée sur celle du XIIe siècle. Travail très médiocre si on compare la gravure à celle découverte à Huy.

Philippe GEORGE

Bibliographie

H. van BEUNINGEN & J. KOLDEWEIJ, *Heilig en profaan* , Cothen, 2001, p. 286 n ° 1227 ; J.-L. DENGIS, *Numismatique de la Principauté abbatiale de Stavelot-Malmedy*, Wetteren, 2008, p. 66.

Repérée grâce au site http://www.kunera.nl/ et informations complémentaires par Willemijn Gertsen, Stichting Middeleeuwse Religieuze en Profane Insignes (www.medievalbadges.org).

XXII. CROSSE DE BERTRAM, ÉVÊQUE DE METZ (1180-1212)*

Est de la France ? Meuse ?
Fin du XIIe siècle - début du XIIIe siècle

Bronze doré (?), âme de bois moderne (hampe et nœud) ; H. 22,5 cm

Présence d'une inscription sur la bague supérieure :
+ ERRANTES.UNCO.TRAHE: IEIUNOS.NUCE.PASCE

Provient de la tombe de l'évêque Bertram dans la chapelle Notre-Dame-la-Tierce de la cathédrale Saint-Etienne de Metz

Œuvre classée Monuments Historiques le 20 mai 1975

Restaurations en novembre 1982 - Metz, Trésor de la Cathédrale

Au cours de l'hiver 1914-1915, des travaux d'installation du nouveau système de chauffage dans la chapelle Notre-Dame-la-Tierce de la cathédrale Saint-Étienne de Metz (bras nord du transept), ont mis au jour, parmi plusieurs autres vestiges archéologiques (murs de fondation, éléments sculptés), la sépulture de l'évêque Bertram[292]. D'origine saxonne, celui-ci est d'abord chanoine du chapitre Saint-Géréon de Cologne[293], puis évêque de Brême-Hambourg[294] – malgré le refus du pape Alexandre III d'entériner son élection – avant d'être nommé en 1179 ou au début de l'année suivante, à la tête du puissant évêché de Metz[295].

---

* Je tiens à remercier ici Christine Descatoire, Conservatrice en chef au Musée de Cluny à Paris, Philippe George, Conservateur du Trésor de la Cathédrale de Liège, Stéphanie Quantin, Conservatrice des Monuments Historiques de la DRAC Lorraine, Cédric Giraud, Maître de Conférences HDR en Histoire médiévale de l'Université de Lorraine (pour la traduction de l'inscription latine) et Jean-Claude Ghislain pour m'avoir signalé la crosse de Saint-Servais de Maastricht .

[292] M. PARISSE, Art. « Bertram », dans *Lexikon des Mittelalters*, t. I, Munich- Zurich, 1980, col. 2038-2039.
Sur les tombes des évêques de Metz, *cf.* E. GIERLICH, *Die Grabstätten der Rheinischen Bischöfe vor 1200*, Mayence, 1990, p. 87-142.
R.-S. BOUR, *Gräberfunde im Metzer Dom. Eine historisch-archäologische Untersuchung*, dans *Jahrbuch der Gesellschaft für lothringische Geschichte und Altertumskunde*, t. XXII-XXVIII, 1915-1916, 1917, p. 235.

[293] G. THIRIOT, *La cathédrale de Metz. Les épitaphes*, Metz, 1928, p. 13-15. Plus récemment, J. SCHNEIDER, *La ville de Metz aux XIIIe et XIVe siècles*, Nancy, 1950, p. 100.

[294] *Cf. Hammaburgensis sive Bremensis ecclesie (Hamburg-Bremen)* dans St. WEINFURTER & O. ENGELS éd., *Archiepiscopatus Hammaburgensis sive Bremensis*, t. V, 2, Stuttgart, 1984, p. 4-52.

[295] J. FRANCOIS, N. TABOUILLOT, J.-B. MAUGERARD, *Histoire générale de Metz par des religieux bénédictins de la Congrégation de Saint Vanne*, t. II, Metz, 1775, p. 298 et sv..

Grand réformateur[296], l'évêque Bertram fait prospérer le diocèse et la ville par une administration structurée et efficace[297]. Il perfectionne les lois municipales tout en (ré)organisant plusieurs charges civiles[298]. Il meurt le 6 avril 1212. Lors de l'excavation de sa tombe, plusieurs fragments de tissus provenant de la mitre, des gants et des sandales de Bertram sont découverts[299]. On retrouve également différents éléments de sa crosse épiscopale, dont la partie sommitale du crosseron enserré par deux bagues.

Aujourd'hui montée sur une âme de bois moderne, la volute du crosseron est ornée de cinq petites excroissances végétales. Elle se termine par de larges feuilles lovées, elles-mêmes décorées de motifs perlés et abritant des fruits grenus.

L'une des bagues, de forme carrée, comprend dans sa partie supérieure, quatre demi-cercles à décor de palmettes simples.

---

[296] H. TRIBOUT de MOREMBERT, A. HAEFELI, *Les évêques de Metz – Armorial – Bio-bibliographie*, dans *Annuaire de la Société d'histoire et d'archéologie de la Lorraine*, 75e année (1961), t. LXI, 1962, p. 4.

[297] J. SCHNEIDER, *La ville de Metz…, op. cit.,* p. 100-101.

[298] B.-M. TOCK, *La charte de l'évêque Bertram instituant l'élection annuelle du maître-échevin de la ville de Metz, 21 mars 1180 (n. st.)*, dans Journée d'études *Les évêques et la ville*, 27 avril 2009 : hal.archives-ouvertes.fr/docs/00/37/91/53/PDF/Metz_2007.pdf. M. PARISSE, *Complément au catalogue des actes de Bertram, évêque de Metz 1180-1212*, dans *Annuaire de la Société d'histoire et d'archéologie de Lorraine*, t. LXIII (1963), 1964, p. 37-57.

[299] É. DABROWSKA, *La découverte des tombes épiscopales dans la cathédrale de Metz en 1521*, dans M. CHAZAN, G. NAUROY (dir.), *Écrire l'histoire à Metz au Moyen âge*, actes du colloque 23-25 avril 2009, Berne, 2011, p. 49. Il est à noter que cette vaste région est riche en mobiliers de tombes épiscopales. Voir par exemple les éléments (tissus, anneau, crosse) retrouvés dans les tombes épiscopales de la cathédrale de Tournai publiés dans R. BRULET (dir.), *La cathédrale Notre-Dame de Tournai. L'archéologie du site et des monuments anciens*, t. III, Namur, 2012, chap. 23, p.220-247, aimablement signalé par Julien Maquet.

L'inscription, qui court le long de la bague, s'inspire du *Traité XXVI sur l'évangile de Jean* de saint Augustin[300], et peut être traduite ainsi : ***« Entraîne les errants avec ton bâton. Nourris les jeûneurs d'une noix ».*** Ces deux vers rythmiques heptasyllabiques renvoient à la fonction même de l'évêque comme défenseur de la communauté des croyants et propagateur de la doctrine de la foi. C'est autour de l'an mil que la tradition d'inscrire le nom ou les devoirs du prélat sur son insigne épiscopal commence à se développer[301]. Plusieurs bâtons épiscopaux retrouvés dans un contexte funéraire de la Wallonie en témoignent : l'anneau de crosse de l'évêque de Tournai Radbod II (†1098) porte une formulation scripturaire en lien avec sa charge[302]. En orfèvrerie mosane, on pense immédiatement à la crosse de l'abbé Wibald de Stavelot (†1158) trouvée en 1994 dans sa tombe[303] *(ci-dessus)*. Bien que de styles très différents, les deux crosses développent leurs inscriptions le long de deux bagues similaires enchâssant un nœud, émaillé pour la crosse de Wibald, et très probablement orné à l'origine – mais malheureusement non conservé – pour celle de Bertram.

[300] A. WAGNER, *Bertram, évêque de Metz*, dans le catalogue de l'exposition *Le chemin des reliques. Témoignages précieux et ordinaires de la vie religieuse à Metz au Moyen âge*¸ Metz, 2000, p. 94.
[301] É. DABROWSKA-ZAWADZKA, *La douille d'Autun et les crosses inscrites dans la France médiévale*, dans *Bulletin de la Société nationale des antiquaires de France*, 1995, p. 308-318.
[302] R. BRULET (dir.), *La cathédrale Notre-Dame de Tournai…, op. cit.* p. 237 et p. 245-246.
[303] Ph. GEORGE, *« Sur la terre comme au ciel ». L'évêque de Liège, l'abbé de Stavelot-Malmedy, le droit, la justice et l'art mosan vers 1170*, dans *Cahiers de civilisation médiévale X^e^-XIIe siècles*, 2013, p. 225-253, notamment p. 243-245, qui insiste sur l'excellente analyse de l'inscription de la crosse de Wibald par Robert Favreau.

Le décor du bâton épiscopal de saint Servais, aujourd'hui conservé dans le trésor de la basilique Saint-Servais de Maastricht, permet quant à lui, de plus étroits parallèles avec l'œuvre messine. En effet, les ornements métalliques aux motifs végétalisés à l'instar de la bague et de la douille – avec son inscription – qui enchâssent les parties terminales en ivoire de la crosse de l'évêque de Tongres sont presque identiques à ceux présents sur la crosse de Bertram : on y retrouve le même genre de feuillages et autres fruits grenus qui concluent l'ornementation de la volute[304] *(cf. supra)*.

Chapiteau de l'ancienne cathédrale Saint-Lambert de Liège

Malgré l'aspect stylisé des feuillages et des fruits grenus du crosseron de Metz, des rapprochements stylistiques avec plusieurs œuvres issues des régions septentrionales de l'Europe peuvent être proposés. On pense notamment aux crêtages de châsses rhéno-mosanes, en particulier à un fragment, aujourd'hui attribué à l'Entre-Rhin-et-Meuse et conservé dans les collections du musée de Cluny à Paris (inv. Cl. 23316)[305]. Daté entre la fin du XIIe siècle et le premier tiers du XIIIe siècle, ce dernier, fondu et ajouré, est orné des mêmes feuilles sinueuses que celles présentes sur la crosse de l'évêque Bertram. De même, les larges motifs feuillagés de la croix-reliquaire dite d'Erlebald (+ 1193) offrent une certaine parenté stylistique avec l'œuvre messine (< IV >). Par ailleurs, le perlé des feuilles n'est pas sans évoquer le décor du chapiteau dit aux hommes nus et aux dragons, découvert lors de fouilles archéologiques sur le site de l'ancienne cathédrale Saint-Lambert de Liège[306].

---

[304] Sur la crosse de saint Servais, *cf.* Fr. BOCK, M. WILLEMSEM, *Antiquités sacrées conservées dans les anciennes collégiales de S. Servais et de Notre-Dame à Maestricht*, Maestricht, 1873, p. 84-89. Plus récemment, voir A. M. KOLDEWEIJ, *Der gude Sente Servas. De Servatiuslegende en de Servatiana : een onderzoek naar de beeldvorming rond een heilige in de middeleeuwen*, Assen-Maastricht, 1985, notamment p. 131-144, fig.

[305] É. TABURET-DELAHAYE, *L'orfèvrerie gothique au musée de Cluny (XIIIe-début du XVe siècle)*, Paris, 1989, cat. n° 3, p. 39.

[306] *Cf.* les chapiteaux découverts place Saint-Lambert (Archéoforum de Liège) en cours de réexamen par Jean-Claude Ghislain, et photographies dans M. OTTE, *Les différentes phases des églises Saint-Lambert à Liège*, dans *Liège. Autour de l'an mil, la naissance d'une principauté (X^e^-XIIe siècle)*, Liège, 2000, p. 185 et IDEM, *Trésor de Liège*, périodique trimestriel du Trésor de la Cathédrale de Liège, n°34, 2014 ; S. MONJOIE, *Liège, les vestiges des cathédrales Saint-Lambert*, dans J. MAQUET (dir.), *Le patrimoine médiéval de Wallonie*, Namur, 2005, p. 45-47 avec bibliographie. *Cf.* également d'autres exemples de chapiteaux sculptés provenant du nord de la France dans le catalogue de l'exposition DESCATOIRE Ch., GIL M. (dir.), *Une Renaissance. L'art entre Flandre et Champagne 1150-1250*, musée de Cluny, Musée Sandelin, Paris/Saint-Omer, 2013, cat. 6, p. 68.

De fait, les foisonnantes feuilles d'acanthe au rang de perles trouvent, dès le second quart du XIIe siècle, leur plein épanouissement au sein des différentes formes de la création artistique, qu'il s'agisse de la sculpture (voir par exemple les colonnettes de l'abbaye de Saint-Denis des années 1140[307] et les chapiteaux de l'ancienne salle capitulaire de Saint-Rémi de Reims[308]), du vitrail (voir la bordure ornementale d'un vitrail de la même abbaye dionysienne[309]) ou encore de l'enluminure[310].

L'œuvre du maître « mosan » de l'abbaye de Saint-Bertin à Saint-Omer par exemple, un enlumineur et orfèvre actif sous l'abbatiat de Godescalc (1163-1176)[311] développe de nombreuses variantes de ce même thème iconographique (palmettes perlées et fruits grenus), soulignant ainsi les emprunts formels et surtout, la polyvalence des artistes du « style 1200 ».

Frédéric TIXIER

Bibliographie

R. KOECHLIN, *Le trésor*, dans M. AUBERT (dir.), *La cathédrale de Metz*, Paris, 1931, p. 293 ; *Le Trésor de la cathédrale de Metz*¸ Metz, 1966, p. 16 ; M. MAURIAC, *Crosse de l'évêque Bertram*, dans le Catalogue de l'exposition *Vivre au Moyen âge : Luxembourg, Metz et Trèves*, Luxembourg, 14 février-17 mai 1998, p. 158.

---

[307] Chr. DESCATOIRE, B. de CHANCEL-BARDELOT (dir.), *Art et nature au Moyen âge*, Québec, 2013, cat. 23, p. 59.

[308] A. PRACHE, *Saint-Rémi de Reims. L'œuvre de Pierre de Celle et sa place dans l'architecture gothique*, Paris, 1978, p. 55-56. Plus récemment, A. PRACHE, *Reims. La cathédrale Notre-Dame, Saint-Rémi*, La-Pierre-Qui-Vire, 1984, p. 51.

[309] Musée de Cluny, Paris, inv. 23534. *Cf.* Chr. DESCATOIRE, B. de CHANCEL-BARDELOT (dir.), *Art et nature…op. cit.*, p. 55, fig. 18.

[310] Concernant des exemples d'enluminures lorraines, *cf.* le catalogue de l'exposition *La plume et le parchemin. Écriture et enluminure en Lorraine au Moyen âge*, Nancy, 1984, cat. 120, p. 177. D'autres comparaisons peuvent être proposées avec des manuscrits enluminés aux palmettes et fruits grenus produits dans le *scriptorium* de Saint-Laurent de Liège au XIIe siècle. *Cf.* M.-R. LAPIÈRE, *La Lettre ornée dans les manuscrits mosans d'origine bénédictine (XIe-XIIe siècles)*, Paris, 1981, notamment p. 164, fig. 168 et fig. 169.

[311] F. TIXIER, *Le maître « mosan » du scriptorium de Saint-Bertin*, dans Chr. DESCATOIRE & M. GIL (dir.), *Une Renaissance… op. cit.*, cat. 56-59, p. 121-122.

XXIII. CHRIST D'APPLIQUE *

Est de la France (?), fin du XIIe siècle - premières décennies du XIIIe siècle (?)

Bronze doré, coulé et ciselé ; H. 15 cm, l. 13,9 cm, Pr. 3 cm

Œuvre trouvée le 12 août 1960 lors d'une fouille archéologique à Laître-sous-Amance (Meurthe-et-Moselle) ; puis offerte à l'architecte des Monuments Historiques Robert Parisot ; mise en dépôt dans les collections du Musée lorrain le 16 août 1960.

Nombreuses traces d'oxydation liées à l'enfouissement prolongé de la pièce.

Musée lorrain, Nancy, inv. 60.20.1

Trouvé en août 1960, lors de terrassements effectués dans la cour de l'école de Laître-sous-Amance, à l'emplacement d'un ancien cimetière, ce Christ d'applique, non couronné, est représenté barbu et souriant. Les cheveux mi-longs retombent en différentes mèches, de part et d'autre d'une raie centrale, sur sa tête inclinée vers la droite. Les arcades sourcilières et le nez du visage adoptent une forme en « V », caractéristique d'œuvres produites entre les XIIe et XIIIe siècles[312]. Les bras horizontaux marquent une légère flexion au niveau des coudes et se terminent par des mains avec le pouce en adduction, percées de trous de fixation. Celle de gauche est en partie manquante. La musculature des bras et les côtes sous-mammaires du torse sont rendues par de profondes et rapides incisions plus ou moins horizontales. Le Christ porte un *périzonium* long, orné d'une bordure à motifs en pointillé. Sur le devant de la ceinture abdominale, l'imposant nœud du drapé retombe en deux pans latéraux et s'achève, de façon curieuse, par une longue tresse qui descend jusqu'à mi-hauteur des genoux. Les pieds ont aujourd'hui disparu. Au revers, le dos creux laisse entrevoir de nombreuses traces d'oxydation.

Le décor du *périzonium* au nœud natté s'avère particulièrement atypique au regard de l'ensemble du corpus des autres Christs d'applique en bronze et ne semble pas avoir eu de postérité[313]. Sans doute s'agit-il d'une réinterprétation des plis dits « en zigzag » présents sur

---

* Je tiens à remercier Richard Dagorne, Conservateur au Musée lorrain de Nancy, pour m'avoir permis d'étudier cette œuvre inédite.

312 P. THOBY, *Le Crucifix des Origines au Concile de Trente*, Nantes, 1959, chap. V et VI.

313 Du moins à ma connaissance. De plus, l'ouvrage de P. BLOCH, *Romanische Bronzekruzifixe*, Berlin, 1992 ne fait mention d'aucun Christ similaire à celui du Musée lorrain.

certains drapés, tel celui d'un Christ conservé au musée diocésain d'Utrecht, daté du milieu du XIIe siècle[314] ?

Par ailleurs, la découverte de la pièce dans un contexte cimétérial, sur la commune de Laître-sous-Amance, près d'un ancien prieuré dépendant de l'abbaye bénédictine de Saint-Mihiel[315], renvoie peut-être à une ancienne coutume médiévale de ne pas détruire les crucifix abimés (ou bien passés de mode) et de les ensevelir en terre consacrée. Ainsi, la provenance Meurthe-et-mosellane attestée de l'œuvre permet – une fois encore et à l'instar du second Christ d'applique du Musée lorrain < XXIV > – d'émettre l'hypothèse d'une création issue de l'Est de la France ou bien sous une sphère d'influence mosane.

Frédéric TIXIER

XXIV. CHRIST D'APPLIQUE *

Est de la France (?), première moitié du XIIe siècle (?)

Bronze doré, coulé et ciselé ;

H. 172 mm x l. 165 mm x P. 20 mm

Proviendrait de Pont-à-Mousson (Meurthe-et-Moselle)

Achat chez l'antiquaire Fernand Reppert à Nancy

Œuvre entrée dans les collections du Musée lorrain le 19 juillet 1932.

Traces d'usure et d'oxydation sur le torse et la couronne

Musée lorrain, Nancy, inv. III.1135

---

[314] *Cf.* P. BLOCH, *Staufische Bronzen : die Bronzekruzifixe*, dans le Catalogue de l'exposition *Die Zeit der Staufer . Geschichte-Kunst-Kultur*, t. V, Stuttgart, 1977, fig. 209.

[315] Sur l'église de Laître-sous-Amance, *cf.* H. COLLIN, *Les églises romanes de Lorraine*, t. III, Nancy, 1984, p. 15-20.

* Je tiens à remercier ici Richard Dagorne, Conservateur au Musée lorrain de Nancy, de m'avoir permis d'étudier cette œuvre inédite ainsi que Jean-Claude Ghislain de son aide précieuse.

À l'origine fixé sur une croix, ce beau Christ d'applique est figuré la tête légèrement tournée vers la droite, les cheveux longs retombant de part et d'autre des épaules, en deux mèches. Il est représenté barbu et porte une couronne à trois fleurons, en partie usés. Ses bras sont étendus presque à l'horizontale et ses mains, aux pouces en adduction, sont percées de trous de fixation. Les deux pieds du Christ reposent, en parallèle, sur un *suppedaneum* à console triangulaire[316], également percé d'un trou de fixation. Emprunt du courant de stylisation romane, notamment dans la représentation idéalisée du visage et dans la quasi-absence des détails de la musculature du corps, le Christ porte un *périzonium* long depuis la taille jusqu'aux genoux. Les plis du drapé sont signifiés de façon verticale et un large pan du vêtement retombe sur le devant, en forme de tablier trapézoïdal. Ce dernier oblitère le nœud du *périzonium.* Au revers, le dos est creux.

Dans son ouvrage de référence sur les crucifix romans, Peter Bloch répertorie plusieurs Christs d'applique en bronze ou laiton doré – datés entre le milieu ou le troisième quart du XIIe siècle – possédant cette même particularité iconographique : tous portent un *périzonium* long, dont le drapé retombant constitue un tablier frontal et ceinturé[317]. En effet, le Christ en croix du musée du Louvre (inv. OA 10840)[318], ceux du Trésor de la Cathédrale de Troyes[319], de Londres[320], d'Essen[321] ou encore de Cologne[322] notamment, ont de réelles similarités stylistiques avec le Christ d'applique des collections du musée lorrain. À ce premier corpus, il convient également d'ajouter une dernière pièce inédite, passée en vente lors d'une vacation en décembre 2004 à l'hôtel Drouot de Paris[323].

Si l'historiographie a souvent attribué à cette production une origine rhénane (ou du sud de l'Allemagne) par comparaison avec des statuettes d'applique de provenance scandinave, conservées au Victoria and Albert Museum de Londres (inv. M. 31-1955 et M. 32-1955)[324], la présence ancienne de l'œuvre dans la région de Meurthe-et-Moselle – à l'instar du Christ du Louvre trouvé à Coulvagny dans la Marne – permet plutôt d'émettre l'hypothèse d'une création issue de l'Est de la France ou bien sous influence mosane.

Frédéric TIXIER

---

[316] Un élément que l'on retrouve sur des Christs du XIIe siècle. À ce propos, *cf.* P. THOBY, *Le crucifix des origines au Concile de Trente*, Nantes, 1959, chap. V, p. 95-127, fig. 4.
[317] P. BLOCH, *Romanische Bronzekruzifixe*, Berlin, 1992, p. 216-218.
[318] Voir tout d'abord D. GABORIT-CHOPIN, *Figure d'applique : Christ en croix, dans Musée du Louvre. Nouvelles acquisitions du département des Objets d'art 1980-1984*, Paris, 1985, p. 36-37, n°7. Plus récemment, *cf.* la notice de J. DURAND dans le catalogue de l'exposition *Une Renaissance. L'art entre Flandre et Champagne 1150-1250*, Paris/Saint-Omer, 2013, n°35, p. 99.
[319] P. BLOCH, *Romanische…op. cit.*, notice V C 10 p. 221 et fig. p. 98.
[320] Inv. M. 174-1956, Victoria and Albert Museum, Londres. Ibidem, notice V C 12 p. 221 et fig. p. 98.
[321] Inv. K 1131, Museum Folkwang, Essen. Ibidem, notice V C 4 p. 219 et fig. p. 96.
[322] Inv. H. 821, Schnütgen-Museum, Cologne. *Cf.* P. BLOCH, *Staufische Bronzen : die Bronzekruzifixe*, dans le catalogue de l'exposition *Die Zeit der Staufer. Geschichte-Kunst-Kultur*, t. V, Stuttgart, 1977, p. 291-330, fig. 195 et Idem, notice V C 9 p. 221 et fig. p. 98.
[323] *Cf.* le catalogue de la vente Haute époque, par Delorme et Collin du Bocage, mercredi 15 décembre 2004, Drouot Richelieu, Paris, p. 29, n°59.
[324] D. GABORIT-CHOPIN, *Les récentes acquisitions des musées nationaux*, dans *Revue du Louvre et des Musées de France*, n°3, 1980, p. 176, fig. 1.

DEUX CHEFS-D'ŒUVRE DE L'ART MOSAN AU REGARD DES PEINTRES DU XVIIE SIÈCLE

Si les pièces d'orfèvrerie médiévale, singulièrement mosanes, ont marqué l'imagination des peintres du XVe et du XVIe siècle[325], il n'en va plus de même au XVIIe siècle. Ces « vieilleries » n'intéressent plus guère en ces temps de Réforme catholique et il faudra attendre la curiosité archéologique d'*antiquaires* du XVIIIe siècle pour que ces témoins du passé médiéval retrouvent un regain d'intérêt[326]. Au mieux, au XVIIe siècle, le buste-reliquaire de saint Lambert, chef-d'œuvre de l'art gothico-renaissance du début du siècle précédent, a-t-il lui retenu l'attention de quelques peintres[327]. Il est vrai que cette pièce d'orfèvrerie monumentale est intimement liée à la figure tutélaire de l'histoire locale et que le graveur Michel Natalis a donné de ce monument une reproduction en 1653 qui connut un grand succès. On retrouve des traces du buste-reliquaire jusque dans les détails du *Saint Lambert à Stavelot* peint par Bertholet Flémal vers 1670 pour le jubé de la cathédrale Saint-Lambert[328].

Deux pièces majeures de l'art du Moyen Âge mosan ont toutefois retenu l'attention de peintres locaux de ce temps[329].

---

[325] On songe entre autres à deux panneaux de Primitifs dits flamands conservés à la National Gallery de Londres : l'*Exhumation de saint Hubert* de l'entourage de Rogier Van der Weyden et surtout la *Messe de saint Gilles* du Maître de saint Gilles, dans laquelle apparaît une représentation de la croix de Suger qui ornait l'abbatiale de Saint-Denis.

[326] D.-O. HUREL, *La place de l'érudition dans le* Voyage littéraire *de Dom Edmond Martène et Dom Ursin Durand (1717 et 1724)*, dans *Revue Mabillon*, n. s. 3, 1992, p. 213-228. Pour ne prendre qu'un exemple liégeois, citons la description (*Voyage littéraire de deux religieux bénédictins de la Congrégation de Saint Maur*, t. II, 1724, p. 189-190) de deux autels portatifs de Saint-Laurent des XIe et XIIe siècles : « l'un, de porphyre, long seulement d'un pied, orné d'une bordure de bronze doré […] Autour de cet autel, les douze apôtres sont représentés en ivoire », et, « l'autre autel est d'une pierre verte, qui n'a que deux pouces de long et trois de large; le reste est couvert d'une lame de bronze […] Cet autel est orné de plusieurs pierres précieuses. Aux quatre coins sont représentés les quatre évangélistes, et dessous on voit un crucifix d'ivoire, attaché à la croix avec quatre clous », tous deux avec inscriptions, publiées par Godefroid Kurth (Ph. GEORGE, *Documents inédits sur le trésor des reliques des abbayes bénédictines de Saint-Laurent et de Saint-Jacques à Liège (XIe-XVIIIe siècles)* dans *Bulletin de la Commission royale d'histoire*, t. CLVIII, 1992, p. 11).

[327] P. COLMAN, *La gravure de Michel Natalis d'après le buste de saint Lambert*, dans *Bulletin de la Société royale Le Vieux-Liège*, t. VI, n° 150, 1965, p. 491.

[328] Tableau saisi à la cathédrale par les envahisseurs français en 1794 et aujourd'hui conservé au Musée des Beaux-Arts de Lille.

[329] Nous reprenons ici les données que nous avons publiées dans les articles suivants : *Gérard de Lairesse et les fonts baptismaux de l'église Notre-Dame à Liège*, dans *Lumières, formes et couleurs. Mélanges en hommage à Yvette Vanden Bemden*, Namur, 2008, p. 185-191 ; *Propositions pour le peintre stavelotain Nicolas Hanson*, dans *Bulletin de l'Institut archéologique liégeois*, t. 118, 2014, p. 142-146.

Les fonts baptismaux de Notre-Dame à Liège

Geneviève Xhayet a naguère souligné le long silence qui a entouré, au cours des XVIIe et XVIIIe siècles, les fameux fonts de la première église baptismale de Liège[330]. Cette pièce aujourd'hui unanimement considérée comme un des chefs-d'œuvre de l'art médiéval n'est citée dans aucune description de la ville à cette époque. Pourtant, elle était loin d'être oubliée. Un témoignage visuel l'atteste. Il offre d'autant plus d'intérêt qu'il est issu du pinceau de Gérard de Lairesse (1640-1711), un des plus grands peintres que la principauté ait produits.

---

[330] G. XHAYET, *Traditions liégeoises sur les fonts baptismaux de Notre-Dame*, dans *Études sur les fonts baptismaux de Saint-Barthélemy à Liège*, éd. G. XHAYET & R. HALLEUX, Liège, 2006, p. 38-40.

Dans son *Baptême de saint Augustin* *(ci-dessous)* peint pour l'église des ursulines de Liège, en Hors-Château, Lairesse a donné une représentation d'une cuve baptismale proche de celle aujourd'hui conservée à l'église Saint-Barthélemy. Le tableau, réalisé selon toute vraisemblance en 1663, représente le moment où, en l'an 387, saint Augustin reçoit le baptême des mains de saint Ambroise, archevêque de Milan, ici assisté de deux acolytes[331]. Les *Confessions* (livre IX, chapitre 6), véritable *Vita* du Père de l'Eglise, ne sont guère disertes sur cet épisode, ce qui laissait toute liberté d'interprétation au peintre.

On voit Augustin vêtu de la robe blanche des catéchumènes et s'inclinant au-dessus d'une cuve en métal pour recevoir l'eau du baptême. À sa gauche, son compagnon Alypius attend à son tour de recevoir l'onction. Aux pieds des degrés qui mènent aux fonts se tient un jeune homme qui attend également le baptême ; il se confond avec Adéodat, le fils d'Augustin. À gauche de ce groupe, une femme d'âge mûr lève les yeux ; ce ne peut être que Monique, la mère d'Augustin, qui remercie le ciel d'avoir conduit son fils sur la voie du Christ. Les acteurs principaux sont disposés dans une architecture improbable que domine un vaste amphithéâtre circulaire de la tribune duquel le public assiste à la scène. Derrière saint Ambroise figure de biais un haut autel avec, pour retable, une statue de la Vierge avec l'Enfant. Au premier plan,

[331] Toile, 314 x 275 cm, Mayence, Mittelrheinisches Landesmuseum, inv. 43. Sur ce tableau, voir par exemple Catalogue de l'exposition *Beutekunst unter Napoleon. Die "französiche Schenkung" an Mainz 1803*, Mayence, 2003, n° 198.

plusieurs acteurs s'appuient sur une balustrade et nous introduisent dans la composition. Les différences de niveau ainsi que la lourde draperie rouge appendue au sommet de la composition renforcent le caractère théâtral de celle-ci, dans une scénographie typique de l'âge baroque.

Dans le contre-jour sur lequel joue habilement le peintre s'entraperçoit le décor de la cuve baptismale qui sépare les figures d'Ambroise et d'Augustin. Sans le moindre doute, cette cuve dérive de celle alors conservée en l'église Notre-Dame-aux-Fonts, le fait a déjà été relevé par Jules Helbig en 1873[332]. Cette représentation d'une variante est absolument unique[333]. Le peintre ne copie nullement la célèbre cuve, il en donne une citation, en mettant en évidence le Baptême du Christ. La disposition de la scène est tout à fait conforme à celle des fonts de Notre-Dame, avec le bord inférieur de la composition ondulé (mais ici il s'agit d'ailes de

[332] J. HELBIG, *Histoire de la peinture au pays de Liège*, Liège, 1873, p. 218.

[333] C'est avec beaucoup de légèreté que Christl Lehnert-Leven a récemment imaginé une autre « citation » des fonts dans un contexte proche de l'art liégeois (voir *Barockmalerei an Maas und Mosel: Louis Counet und die Lütticher Malerschule*, Trèves, 2009, p. 164). La représentation d'une cuve en bronze posée sur des bœufs dans un tableau du peintre trévirois d'origine liégeoise Louis Counet, *La parabole du pharisien et du publicain* (Trèves, Séminaire épiscopal), est sans rapport direct avec les fonts de Liège. Counet a simplement cherché à évoquer le fameux bassin de la mer d'airain que l'Ancien Testament mentionnait dans le Temple de Salomon.

sphinges), avec le Baptiste portant la main vers la tête du Christ et avec les deux anges à droite qui portent un voile en signe de respect. Les différences sont cependant multiples dans les détails. Le personnage du Christ est par exemple présenté légèrement fléchi et contourné, dans une attitude de componction plus conforme à l'iconographie du XVIIe siècle. Quant aux anges, ils sont présentés de face et non de profil. On notera aussi le caractère légèrement évasé de la vasque, qui nous éloigne de la forme quasiment cylindrique des fonts de Liège.

Enfin, le bord supérieur est orné de deux rangées de moulures entre lesquelles se répètent des têtes de face reliées entre elles par les chevelures. Malgré toutes ces divergences, il ne fait aucun doute que Lairesse ait puisé son inspiration dans la cuve liégeoise. La scène du Baptême du Christ paraît déterminante dans l'ensemble de sa composition, car le geste de saint Ambroise versant de l'eau sur la tête de saint Augustin constitue un véritable contrepoint de l'épisode représenté sur la cuve : le lien symbolique entre les deux scènes de baptême est évident.

Cette représentation trahit le souci de vérité archéologique qui a toujours animé Lairesse. L'antique cuve médiévale s'offrait comme un exemple de choix pour illustrer l'histoire du baptême d'Augustin. À la fin de sa vie, Lairesse a résumé ses conceptions théoriques dans son *Groot Schilderboek* paru à Amsterdam en 1707, un ouvrage qui sera traduit en français en 1787. Grand peintre académique, il y insiste, on ne s'en étonnera pas, sur la notion de *convenance* : « On conviendra donc avec moi, je pense, que la décence et la convenance sont deux qualités essentielles dans un tableau ; qu'elles en sont même, pour ainsi dire, l'ame (*sic*), & que sans elles aucun ouvrage ne peut être parfait. »[334] Cette *convenance* est une conception courante dans le milieu classique, spécialement français, qui insiste sur la nécessaire conformité d'une représentation avec la réalité historique. Le souci de conformité historique pour tout sujet traité est fondamental dans la doctrine définie par le peintre liégeois. En dépit de l'écart chronologique avec les événements évoqués, la vieille cuve de l'église Notre-Dame, aux forts relents d'art antique, illustrait à merveille une scène de baptême remontant au Haut Moyen Âge.

On peut aller plus avant dans l'explication de cette représentation. Pierre Colman et Berthe Lhoist-Colman ont fait connaître une mention rédigée par le peintre, généalogiste et héraut d'armes liégeois Louis Abry (1643-1720) qui assigne une origine italienne aux fonts de l'église Notre-Dame[335]. Selon cette assertion, les fonts auraient été razziés par le prince-évêque Otbert lors d'un siège (en fait fictif) de Milan en 1112. Le baptême de saint Augustin par saint Ambroise s'est déroulé à Milan. Féru de vérité historique, Lairesse avait d'évidence

---

[334] Gérard de LAIRESSE, *Le grand livre des peintres*, t. 1, Paris, 1787, p. 127.
[335] P. COLMAN & B. LHOIST-COLMAN, *Recherches sur deux chefs-d'œuvre du patrimoine artistique liégeois : l'ivoire dit de Notger et les fonts baptismaux dits de Renier de Huy*, dans *Aachener Kunstblätter*, t. LII, 1984, p. 171. Réédité dans IDEM, *Les fonts baptismaux de Saint-Barthélemy à Liège*, Bruxelles, 2002, p. 68.

connaissance de l'hypothèse des fonts razziés à Milan au XIIe siècle. Poussé par son souci de réalisme archéologique, il a trouvé dans cette cuve présumée lombarde un modèle idéal pour illustrer l'épisode du baptême milanais du futur évêque d'Hippone. À n'en pas douter, la grande toile de Lairesse illustre la thèse de la provenance italienne de la célèbre cuve baptismale. Cette thèse apparaissait moins hétérodoxe au XVIIe siècle qu'on pourrait le penser aujourd'hui.

Le témoignage de Lairesse confirme donc l'opinion émise par Abry. Il est vraisemblable qu'il en constituât même la source. On sait en effet que Gérard de Lairesse était le cousin et l'ami de Louis Abry. À l'époque de la brève période d'activité du premier à Liège (entre 1660 et 1664), le second était un proche collaborateur de Renier de Lairesse, le père de Gérard. Louis Abry fut en apprentissage chez Renier du début de l'année 1661 à la fin de 1663. Leur collaboration s'est poursuivie au-delà du terme prévu, ainsi que l'affirme Abry lui-même dans la biographie qu'il a consacrée à Renier : il a servi son maître cinq à six ans[336]. Son amitié avec Gérard s'est prolongée lorsque celui-ci s'est définitivement établi à Amsterdam ; il a même séjourné un an chez lui. Bref, Abry était un intime de la famille Lairesse au moment même où Gérard peignait son *Baptême de saint Augustin*. Tout porte à croire que c'est dans ce contexte que l'apprenti de Renier de Lairesse a eu vent de la théorie, dont la source nous échappe toujours, de l'origine milanaise des fonts de Notre-Dame[337]. Féru d'érudition, Gérard a peut-être eu connaissance de quelque chronique aujourd'hui disparue inspirée de Jean d'Outremeuse et évoquant cette origine italienne de la cuve.

Ces témoignages tardifs sont certes de peu d'intérêt pour l'étude de l'origine exacte des fonts de Saint-Barthélemy. Le tableau de Gérard de Lairesse confirme en tout cas l'existence à Liège d'une tradition différente de celle issue du *Chronicum rythmicum* et de l'attribution aux orfèvres Lambert Patras ou Renier de Huy.

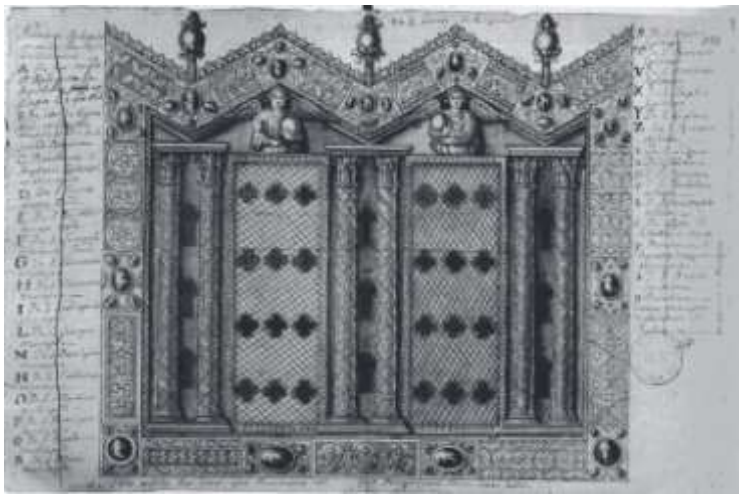
---

[336] L. ABRY, *Les hommes illustres de la nation liégeoise*, éd. H. HELBIG & St. BORMANS, Liège, 1867, p. 241.

[337] Il ne fait en effet aucun doute que les travaux de généalogie d'Abry soient postérieurs 1663, époque de la réalisation du tableau au moment où le jeune Louis effectuait son apprentissage de peintre chez Renier de Lairesse.

Le retable de Stavelot

Un des témoins les plus célèbres relatifs à l'art médiéval mosan remonte au … XVIIe siècle. Il s'agit du dessin découvert par Désiré Van de Casteele et le chanoine Edmond Reusens aux Archives de l'État à Liège et reproduisant le retable de saint Remacle (*page suivante*)[338]. Ce retable en métal fut commandé par l'abbé Wibald au milieu du XIIe siècle et il orna l'abbatiale de Stavelot jusqu'à un moment indéterminé du XVIIe ou du XVIIIe siècle. Ce grand dessin[339] a été amplement étudié du point de vue de l'art médiéval[340], mais il n'a jusqu'il y a peu jamais été examiné quant au dessinateur.



Si ce type de dessin est rare, il n'est pas isolé : on songe en particulier au dessin du reliquaire de Montier-en-Der que dom Robert Larcher a réalisé au début du XVIIIe siècle et qui a été publié en gravure par Martène et Durand (*ci-contre*)[341].

Nous avons récemment mis en évidence un peintre peu connu qui fut actif dans la région stavelotaine au cours des années 1660. Ce peintre, Nicolas Hanson, n'est pas connu sur le plan documentaire, sinon par les baptêmes à Stavelot de ses six enfants, entre 1662 et 1671. Quelques tableaux de sa main viennent d'être identifiés à Stavelot et dans la région, en particulier à Malmedy et à Theux. Il semble avoir travaillé pour l'abbaye de Stavelot en 1664 puisque la chapelle du Collège Saint-Remacle de la localité conserve de lui un tableau signé et daté dans lequel un moine selon toute vraisemblance bénédictin apparaît en donateur.

---

[338] D. VAN de CASTEELE, *Dessin authentique du retable en argent doré que l'abbé Wibald fit faire pour l'abbaye de Stavelot (1130-1158)*, dans *Bulletin des Commissions d'Art et d'Archéologie*, t. XXI, 1882, p. 213-238.

[339] 87,5 x 89 cm, et non pas 105 x 105 cm comme on le répète dans la littérature.

[340] Pour l'analyse des différentes attributions de ce retable à l'orfèvre Godefroid de Huy, voir la synthèse de Sophie Balace, *Historiographie de l'art mosan*, thèse de doctorat en histoire de l'art, Université de Liège, 2009, p. 280-284. Sur les multiples aspects relatifs à ce retable et la bibliographie antérieure, voir aussi les contributions d'A. LEMEUNIER, Cl. PASCAUD & N. SCHROEDER dans les actes du colloque *Wibald en questions. Un grand abbé lotharingien du XIIe siècle (Stavelot, 19-20 novembre 2009)*, Stavelot, 2010, p. 53-78.

[341] Edm. MARTÈNE & U. DURAND, *Voyage littéraire…op. cit.*, t. I, Paris, 1717, p. 98. Sur ce dessin du reliquaire de saint Berchaire, voir N. STRATFORD, *Catalogue of Medieval Enamels in the British Museum*, t. 2, *Northern Romanesque Enamel*, Londres, 1993, p. 96 ; Ph. GEORGE, *Entre pays mosan et Champagne. Le trésor des reliques de Montier-en-Der*, dans *Cahiers archéologiques*, t. LIII, 2009-2010, p. 72-73.

La coïncidence chronologique entre la date du dessin, 1666[342], et la période d'activité de Hanson à Stavelot interpelle. Les moines ont commandé cette copie dans un cadre juridique, pour appuyer leur recours à la Chambre de Wetzlar : l'abbaye cherchait à faire valoir ses droits seigneuriaux contre l'évêque de Liège à propos de biens situés à Sclessin, nom repris

[342] Et non 1661, comme on l'a longtemps répété à la suite d'une erreur d'interprétation des propos de Van de Casteele (*op. cit.*, p. 217). Albert Lemeunier (dans Catalogue de l'exposition *Saint Remacle*. *L'apôtre de l'Ardenne*, Spa, 1995, p. 83) a le premier relevé l'erreur. La date de 1666 apparaît à deux reprises sur le dessin. À l'avers, elle se trouve sous la signature du notaire Arnold De Brouck attestant la conformité du dessin par rapport à l'*originali prothotypo* ; le *prothotypus* qui servit de modèle au dessinateur était une charte ancienne comportant un relevé du monument. Au revers du dessin figure la date du 5 décembre 1666. Celle-ci correspond apparemment au moment du dépôt du dessin dans le dossier du recours intenté, à partir de 1661, par l'abbaye de Stavelot auprès de la Chambre impériale de Wetzlar. La date de 1666 atteste que le document a été ajouté au dossier ultérieurement. Ce dossier a été détruit en 1944 dans l'incendie du dépôt des Archives de l'État à Liège. Ce dessin exceptionnel est actuellement en cours de classement comme Trésor de la Communauté française de Belgique.

sur le retable, ainsi que devait l'attester le dessin. Ils souhaitaient que ce relevé fût aussi fidèle que possible au retable, la certification du notaire De Brouck le confirme. Pour ce faire, les religieux n'auront pas manqué de s'adresser au meilleur, voire au seul, peintre local du moment.

L'attribution à Hanson est fragile, car il est difficile de mesurer la part réelle d'interprétation de l'auteur du relevé. D'autant que ce dessin a été exécuté d'après un autre dessin dont on ne sait rien. La comparaison avec les seuls émaux conservés du retable[343] permet d'en juger : le dessinateur n'a retenu que sommairement les traits des différents motifs du retable original. Le nettoyage du dessin en 2001 a permis de mieux percevoir la grande maîtrise de son auteur : il s'agissait bien d'un artiste d'expérience et non d'un dilettante. Les traits de plume sont précis, même si on devine la difficulté de l'auteur à traduire en langage du XVIIe siècle ces projets d'émaux alors démodés. Les rehauts de lavis attestent en tout cas une vision picturale très sûre. Les quelques tableaux récemment restitués à Hanson, tel celui qui ornait le maître-autel de l'église de Ligneuville[344] *(ci-dessus)*, sont marqués par des caractéristiques formelles qui réapparaissent dans le dessin du retable de saint Remacle : les visages allongés et émaciés, les nez courts et aplatis ainsi que l'insistance sur les yeux, très noirs, ce qui apparaît comme un véritable tic de peintre[345]. Même si les analogies avec ses tableaux s'avèrent inévitablement limitées, l'attribution du dessin à sa plume paraît tout à fait défendable.

Pierre-Yves KAIRIS

---

[343] Les médaillons *Operatio* du Kunstgewerbemuseum de Berlin et *Fides Babtismus* du Museum für Angewandte Kunst de Francfort.

[344] *Vierge à l'Enfant apparaissant à saint François d'Assise et à sainte Claire*, monogrammé, toile, 174 x 115 cm, Ligneuville, église de la Foi, de l'Espérance et de la Charité.

[345] Même si l'on doit tenir compte du fait que le dessinateur a cherché à restituer les incrustations qui constituaient vraisemblablement les yeux.

POUR UNE OUVERTURE VERS L'ORFÈVRERIE SEPTENTRIONALE

Notre publication est un de ces musées imaginaires de l'orfèvrerie mosane.

Au stade actuel, les conclusions sont difficiles tant le travail est immense.

Où sont les châsses d'antan ?

L'art mosan est un « concept à géométrie variable » et un « art sinistré », pour reprendre les expressions de Robert Didier. L'orfèvrerie antérieure au XIIe siècle est méconnue, à la fois à cause des nouvelles et nombreuses élévations de reliques, qui ont suscité le remplacement des reliquaires et la confection de nouvelles châsses, ou à cause de la récupération des métaux précieux, pour ne citer que les entreprises mémorables des évêques de Liège Théoduin pour l'inféodation du Hainaut (1071) ou Otbert pour Bouillon (1096).

Et les châsses conservées, que vont-elles encore nous apporter comme informations ?

La renommée de Huy comme centre du métal n'est plus à faire. L'orfèvrerie y tient une place importante. Faut-il pour autant y suggérer une spécialisation poussée dans l'émaillerie alors que sur les châsses du Trésor de Huy les vestiges émaillés sont si minces ? Faut-il tout y regrouper ?

Le corpus d'émaillerie mosane est pourtant une série statistique sérieuse.

Hormis l'unanimité esthétique pour considérer les deux médaillons du retable de Stavelot comme un apogée[346], la datation des réalisations pose problème car elle est large, stylistiquement et techniquement différente. Faut-il scinder en plusieurs ateliers ou tout simplement constater que, de 1145 aux alentours de 1175, soit pendant une trentaine d'années, tout relève d'un seul atelier avec différents intervenants, un atelier avec son chef Godefroid de Huy[347] ? L'atelier continue-t-il à fonctionner sur la Meuse pendant l'absence de Godefroid en Terre sainte ? La carrière de Godefroid coïncide aussi avec la meilleure période de l'émaillerie mosane, que Nigel Morgan et Neil Stratford ont isolée.

---

[346] W. VOELKLE, *The Stavelot Triptych. Mosan Art and the Legend of the True Cross*, New York, 1980.

[347] La question de la pratique de l'atelier est bien posée à propos de sculpture par M. GIL, *Innovations plastiques et transferts artistiques en Champagne au XIIe siècle : les sculptures du cloître de Notre-Dame-en-Vaux à Châlons-en-Champagne (ca. 1152-1180)*, dans Actes du colloque *Pierres-papiers-ciseaux. Architecture et sculpture romanes (Meuse-Escaut)*, Namur, 2012, p. 184 et sv. : fusion de styles, oeuvres de synthèse, fonds commun d'un vocabulaire ornemental… sans oublier la polyvalence des artistes − dans le cas présent, les arts figurés en peinture, vitrail et émaillerie − et leur mobilité : contacts étroits, circulation de modèles, des hommes. Enfin la question d'artistes de générations différentes.

Bras-reliquaire de saint Théodard, Thuin

En émaillerie mosane, l'étude stylistique et technique permettrait ainsi de discerner plusieurs groupes différents d'œuvres, de 1145 à 1175 : la première date est celle du chef-reliquaire du pape Alexandre < I >, précisément daté par une source historique et la seconde tourne autour de la mort de l'orfèvre Godefroid au Neufmoustier. Cette répartition est toute subjective et mériterait davantage.

La genèse du champlevé en pays mosan au XIIe siècle a fait l'objet d'hypothèses de Marie-Madeleine Gauthier et de Jean-Claude Ghislain[348] : une origine limousine ? Solignac renouvelle sa confraternité en 1134 avec Stavelot : la personnalité de saint Remacle, abbé de Solignac et fondateur de Stavelot-Malmedy, domine les relations entre les deux établissements.

Du côté limousin, Danielle Gaborit-Chopin rappelle que « longtemps dépréciés par rapport aux émaux mosans dont on loue l'iconographie savante, la palette harmonieuse et le style classicisant, les émaux limousins, dont il faut rappeler que leur production a commencé bien avant celle des mosans, sont aujourd'hui appréciés [...] »[349].

Échanges et influences réciproques : « Il n'en demeure pas moins que le fait de ne plus émailler l'or, mais le cuivre, et de champlever ce métal au lieu de le cloisonner, est une innovation frappante du XIIe siècle [...] » et il faut aussi noter « une maîtrise complète des ressources de l'émail : la gamme compte quatre bleus, trois verts, du rouge, un noir très riche, le turquoise, le blanc, le jaune et un violet puissant. L'émailleur recherche des effets

---

[348] J.-C. GHISLAIN, *Réflexions sur le voyage de l'abbé Wibald de Stavelot en Aquitaine et les débuts de l'émaillerie champlevée mosane*, dans *Bulletin des Amis du MARAM*, 9, 1982, p. 5-13. Le voyage de Wibald à Solignac en 1134 aurait pu édifier l'abbé quant aux ressources décisives et au succès de l'émaillerie champlevée. Cette technique était effectivement déjà connue dans nos régions depuis la préhistoire mais elle n'y était plus à l'honneur. La monumentalité des orfèvreries aurait pu l'impressionner.

[349] D. GABORIT-CHOPIN, *L'oeuvre de Limoges et sa diffusion : trésors, objets, collections*, Rennes, 2012, p. 11.Le champlevé est aussi présent sur le Rhin : D. KÖTZSCHE, *Limoges et le Saint Empire*, dans Actes du colloque *L'oeuvre de Limoges. Art et Histoire au temps des Plantagenêts*, Paris, 1995, éd. D. GABORIT-CHOPIN et É. TABURET, Paris, 1998, p. 317-340.

subtils de matière : tel le noir caillouteux de la colonne du serpent d'airain, tel le pourpre vineux de la Grappe de Chanaan ; ses dégradés ont un caractère éminemment plastique »[350].

L'histoire de l'orfèvrerie mosane est aussi celle de petits éléments épars, *membra disjecta*, dont s'enorgueillissent les musées européens et américains, émaux généralement entourés d'un grènetis ou perlé.

D'autres techniques sont à explorer conjointement dans les éléments décoratifs en général. Nous pensons à l'insertion des cabochons, au choix et à la taille des pierres, aux filigranes ou au vernis brun[351].

Art et Histoire : Wibald[352]… sans oublier notre ami Erlebald.

Le symbolisme présent dans tout l'art roman prend, en pays mosan, une dimension supplémentaire forgée à l'aune de la pensée théologique, conjointement à une sensibilité humaine qui va aller croissant. Cet état d'esprit s'exprime déjà vers l'an mil chez le chroniqueur Hériger de Lobbes, bras droit de l'évêque de Liège Notger. L'Hérodote liégeois est aussi théologien. À propos de la prédestination, il conçoit que l'homme puisse avoir un rôle à jouer pour son salut dans des rapports de confiance avec Dieu. Cette sorte de libre arbitre avant la lettre imagine un Dieu bon, juste et miséricordieux.
Le saint est un « partenaire des projets salutaires de Dieu » et Hériger d'établir « une religion de la confiance, de la jouissance et de l'espoir »[353]. L'Incarnation prend ici tout son sens et la dignité humaine en est exaltée. Aussi des thèmes sont chers à l'art mosan : la passion du Christ, sa crucifixion, sa résurrection et la rédemption par la Croix, amplifiés par toutes les concordances entre l'Ancien et le Nouveau Testament, thème de prédilection s'il en est, sublimé par l'émaillerie et par l'enluminure. Le triomphe de l'Église sur le mal s'accomplit par le sacrifice de la Croix. Les arts précieux mettent en scène l'harmonie entre l'ancienne et la nouvelle Loi avec un sens allégorique, très intellectualisé. La personnification des vertus est fréquente dans l'art mosan. Au XIIe siècle, le « salut par l'art » s'exprime chez Wibald. C'est une « révolution visuelle », aussi bien stylistique que programmatique, de l'art de la seconde moitié du XIIe siècle, une sorte de nouvel humanisme[354].
Avec les « cahiers de modèles », on retrouve dans l'émaillerie d'extraordinaires concordances de style et d'iconographie, de couleurs, jusque dans les détails : le bas des vêtements et les manches semblablement ourlés d'un large galon comme en orfèvrerie, l'identification des personnages par un cartouche avec leur nom, l'*horror vacui*, la présence de phylactères explicatifs des scènes, les plis des vêtements et leur enroulement, les chaussures (la « botte mosane »), l'évocation d'une ville par des créneaux, d'un édifice et de

---

[350] M.-M. GAUTHIER, *Émaillerie mosane et émaillerie limousine aux XIIe et XIIIe siècles*, dans *L'art mosan* [journées d'études, Paris (1952)], éd. P. FRANCASTEL, Paris, 1953, p. 127-138, p. 128.
[351] A. LEMEUNIER, *Le vernis brun au XIIe siècle dans l'espace rhéno-mosan*, dans *Hugo d'Oignies* [actes du colloque], éd. J. TOUSSAINT, Namur, 2004, p. 179--202.
[352] S. WITTEKIND, *Altar-Reliquiar-Retabel. Kunst und Liturgie bei Wibald von Stablo*, Cologne-Weimar-Vienne, 2004.
[353] G. PHILIPPART, *Le saint comme parure de Dieu, héros séducteur et patron terrestre d'après les hagiographes du Xe siècle, dans Les fonctions des saints dans le monde occidental (IIIe-XIIIe siècle)*, Rome, 1991, p. 142.
[354] J. BRODSKY, *Le groupe du triptyque de Stavelot : notes sur un atelier mosan et sur les rapports avec Saint-Denis*, dans *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 1978, p. 103-120

son architecture par des toitures ou des tentures enroulées autour de piliers, l'expressivité des visages, l'anatomie et la chevelure calamistrée.

L'interdisciplinarité est un exercice difficile et l'abondance des informations n'arrange pas les choses. Encore faut-il les mesurer sur une échelle d'importance. Comment ne pas déplorer des conclusions tirées souvent unilatéralement sans entamer un dialogue constructif ? Tout en plaidant sa cause, chaque discipline devra tenir compte des apports des autres et des résultats acquis. Cela exige ce dialogue et parfois l'arbitrage.

Devant l'œuvre d'art, on peut ainsi rêver d'une assimilation des aspects stylistiques, iconographiques, historiques et technologiques. L'ouverture à une aire géographique plus large facilitera peut-être le débat : pour un corpus d'orfèvrerie septentrionale.

Philippe GEORGE
3 novembre 2014

Langres, Musée d'Art & d'Histoire Guy Baillet

INDEX

A

Agaune, 19, 54
Alexandre, 4, 13, 15, 19, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 71, 109, 132, 172
Andenne, 43

B

Bargello, 35, 64, 65, 88

C

Charlemagne, 29, 115, 116, 130, 132, 137
Cluny, 5, 47, 62, 64, 65, 66, 67, 68, 120, 122, 139, 141, 153, 156, 157, 179
Cologne, 7, 9, 28, 30, 34, 41, 44, 46, 47, 56, 61, 65, 66, 70, 71, 80, 83, 84, 92, 94, 96, 97, 99, 100, 101, 102, 108, 113, 118, 119, 130, 132, 137, 140, 143, 144, 145, 146, 147, 153, 160, 173

D

Domitien, 16, 61

E

Erlebald, 48, 53, 55, 56, 102, 118, 138, 139, 140, 141, 142, 150, 156, 173
Évence, 23, 25

F

Floreffe, 86, 102, 125

G

Gérard de Vianden, 56
Godefroid, 16, 18, 53, 61, 87, 88, 117, 161, 167, 171
Godefroid de Huy *Voir* Godefroid
Golgotha, 46, 102

H

Hadelin, 8, 22, 52, 134, 136
Hélène, 25, 47, 110, 111
Héraclius, 47, 80, 81, 82
Honorius Augustodunensis, 47

I

Isaac, 46, 47, 48, 67, 68, 71, 85, 86, 87, 88, 89

K

Kemexhe, 47, 57, 64, 65, 69

L

Leernes, 86
Lierneux, 53
Lobbes, 61, 108, 109, 110, 111, 117, 173

M

Malmedy, 7, 16, 28, 30, 46, 51, 52, 53, 72, 89, 108, 131, 132, 133, 135, 136, 138, 139, 142, 145, 149, 150, 152, 155, 167, 172
Mayence, 45, 101, 144, 146, 153, 163
Mengold, 16, 61, 72
Mons, 55, 56, 126

N

Nicolas de Verdun, 32, 39
Nuremberg, 66, 108, 110

O

Oignies, 8, 37, 41, 42, 43, 44, 48, 51, 76, 85, 89, 106, 121, 125, 128, 173, 179

P

Philippe d'Alsace, 40
Philippe-Auguste, 56
Poppon, 52, 53, 132, 135, 136

R

Reims, 19, 29, 122, 132, 145, 157
Remacle, 25, 52, 117, 133, 134, 136, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 167, 168, 169, 172
Robert de Saint-Laurent *Voir* Rupert de Deutz
Roger de Helmarshausen, 9
Rupert de Deutz, 23, 24, 47, 95, 117

S

Saint-Bertin, 36, 47, 64, 147, 157
Saint-Denis, 36, 45, 56, 97, 113, 130, 157, 161, 173
Sainte-Croix, 22, 25, 46, 130
Saint-Germain-des-Prés, 36, 37
Saint-Pétersbourg, 47, 70, 72, 108, 109, 110
Saint-Vincent de Laon, 37, 48
Sarepta, 46, 47, 62, 63, 64, 65, 67, 68, 70, 95
Stavelot, 7, 9, 13, 14, 16, 19, 20, 28, 30, 35, 46, 47, 51, 52, 53, 56, 59, 60, 61, 67, 71, 72, 75, 82, 88, 89, 97, 102, 107, 108, 111, 112, 113, 117, 118, 130, 131, 132, 133, 135, 136, 138, 139, 140, 141, 142, 145, 146, 149, 150, 152, 155, 161, 167, 168, 171, 172, 173
Suger, 36, 45, 161

T

Théodule, 23, 25
Thierry d'Alsace, 40
Tournai, 30, 40, 55, 56, 102, 111, 126, 136, 154, 155
Trèves, 20, 61, 66, 108, 110, 144, 145, 146, 157, 164
Tubize, 98

W

Walcourt, 43, 128
Wibald, 13, 15, 16, 18, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 46, 53, 67, 75, 82, 102, 118, 130, 131, 132, 133, 135, 136, 138, 139, 140, 142, 145, 150, 155, 167, 172, 173

TABLE DES MATIÈRES

L'Œuvre de la Meuse 7

I. Chef-reliquaire du Pape saint Alexandre 13

II. Annonciation de Bruges 29

III. Reliquaire- monstrance de Turin 41

IV. Croix d'autel portatif de Liège 51

V. Croix typologique de Bruxelles 57

VI. Plaque de croix typologique « Élie et la veuve de Sarepta » 62

VII. Plaque d'une croix typologique (?) avec personnification de la Prudence 69

VIII. Staurothèque de Nantes 73

IX. Plaque de croix typologique « Le Triomphe d'Héraclius » 80

X. Plaque de croix typologique (?) à l'effigie d'Isaac 85

XI. Deux plaques avec les Apôtres de Cleveland 90

XII. Plaque de croix typologique (?) « Le Sacrifice de l'Agneau » et « le Signe du Tau » 95

XIII. Christs en bronze de caractère mosan du XIIe siècle 98

XIV. Phylactère de Lobbes 111

XV. Phylactère de Cleveland 114

XVI. Phylactère du musée de Cluny 120

XVII. Revers d'un phylactère avec le Christ bénissant de Turin 123

XVIII. Denier de Wibald 131

XIX. Sceau d'Erlebald, abbé de Stavelot et de Malmedy (1158-1192) 138

XX. Premier grand sceau de la Cité de Liège 143

XXI. Enseignes de pèlerinage à l'effigie de saint Remacle 147

A. Enseigne du type à pignon du musée communal de Huy 148

B. Enseigne 151

C. Enseigne de Langbroek 152

XXII. Crosse de Bertram, évêque de Metz (1180-1212) 153

XXIII. Christ d'applique du musée Lorrain 158

XXIV. Christ d'applique du musée Lorrain 159

Deux chefs-d'œuvre de l'art mosan au regard des peintres du XVIIe siècle 161

Pour une ouverture vers l'orfèvrerie septentrionale 171

Le vendredi 14 novembre 2014, Journée d'études « L'Œuvre de la Meuse », Publication des communications prévue dans les prochains *Feuillets de la Cathédrale de Liège* (2015)

Philippe George, Conservateur du Trésor de la Cathédrale de Liège,
L'œuvre de la Meuse : orfèvrerie mosane (XIIe-XIIIe siècles). Bilan et perspectives.

Matinée sous la présidence de Jannic Durand,
Directeur du Département des Objets d'Art du Musée du Louvre

Marcello Angheben, Maître de conférences habilité en Histoire de l'art du Moyen Âge,
Université de Poitiers,
De la sépulture à la résurrection : les vicissitudes du corps saint dans l'orfèvrerie mosane.
David Strivay, Directeur du Centre européen d'archéométrie, Université de Liège,
Des fonts de Saint-Barthélemy aux émaux du Curtius, bilan et perspectives d'archéométrie.
Christine Descatoire, Conservatrice en chef au Musée de Cluny (Paris),
Un ensemble d'émaux de la seconde moitié du XIIe siècle, les plaques de la cathédrale de Troyes, influences & spécificités.
Jacques Toussaint, Conservateur en Chef-Directeur du Musée des Arts Anciens de Namur,
Le Trésor d'Oignies et ses avatars.
Marc Gil, Maître de conférences en Histoire de l'art du Moyen Âge,
Université Lille 3 (IRHIS-CNRS),
Huit plaques émaillées mosanes d'un évangéliaire de l'abbaye Saint-Pierre-le-Vif de Sens.

Après-midi sous la présidence de Neil Stratford,
Conservateur honoraire au British Museum

Communication du Président de séance, *Deux additions au Corpus des émaux septentrionaux.*
Simonetta Castronovo, Conservatrice des Arts décoratifs du Palazzo Madama,
Museo Civico d'Arte Antica de Turin,
Orfèvreries mosanes et septentrionales en Piémont et Vallée d'Aoste.
Sophie Balace, Assistante aux Musées royaux d'Art d'Histoire de Bruxelles,
L'orfèvrerie mosane et les collectionneurs.
Frédéric Tixier, Maître de conférences en Histoire de l'art médiéval,
Université de Lorraine (CRULH),
Un certain goût pour l'orfèvrerie mosane au XIXe siècle : remarques sur la collection parisienne de Basilewsky.

Conclusions par Jean-Pierre Caillet,
Professeur émérite d'Histoire de l'Art du Moyen Âge à l'Université de Paris-Nanterre

Coordination technique, logistique et administrative de la journée :
Georges Goosse & Julien Maquet