

Art mosan et art byzantin

A propos de l'ivoire de Notger et des fonts baptismaux mosans XIIe siècle de Liège

par Joseph Philippe

Dans les „Aachener Kunstblätter” (vol. 52, année 1984), M. et Mme Pierre Colman ont publié un article de 35 pages illustrées intitulé: „Recherches sur deux chefs-d'oeuvre du patrimoine artistique liégeois: l'ivoire dit de Notger et les fonts baptismaux dits de Renier de Huy”.

Toute nouvelle théorie, même la plus audacieuse, mérite un essai publié, pour autant que leurs auteurs aient été préparés, sans a priorisme, dans une spécialisation qui ne leur serait pas contestée et qu'en l'absence d'arguments probants la méthode ne consiste pas à bâtir sur des hypothèses d'interprétation. Aussi regretterons-nous, dès l'abord, que M. Pierre Colman et son épouse, licenciée en histoire de l'art et archéologie, qui s'étaient jusqu'à ce jour fait connaître par des travaux dans le domaine des arts appliqués liégeois des Temps modernes, n'aient pas jugé opportun de soumettre au préalable leurs „antithèses” aux spécialistes des arts mosan et byzantin, et en tout cas d'éviter d'engager une multiple polémique. Ils auraient pu ainsi réviser leurs propositions hétérodoxes, souvent gratuites, et tenir compte des critiques et remarques formulées à l'Institut archéologique liégeois, lors de la conférence qu'y donna, seul, après la publication, M. Pierre Colman. On se reportera à ce sujet à „Infor-IAL”¹ de juin 1984, où il est particulièrement fait état des fermes oppositions de M. Jacques Stiennon, médiéviste et paléographe, dont la participation à la grande exposition Rhin-Meuse (1972) fut importante. De même, en août 1984 à Nivelles, lors du 2e congrès de l'Association des Cercles francophones d'histoire et d'archéologie de Belgique, M. Robert Didier, de l'Institut royal du Patrimoine artistique à Bruxelles, prit longuement la parole pour affirmer son total désaccord, après une présentation de M. Pierre Colman sur le thème de l'article en cause.

Aujourd'hui, les milieux scientifiques du „Pays sans frontière” („Land ohne Grenze”)² et de la Rhénanie ont été bien inutilement provoqués, dans un article qui va jusqu'à dénier au temps de Notger l'importance pleinement occidentale qu'attestait, pour sa part, la grande cathédrale pré-romane de Liège³. On y lira même qu'en 1149, dans le domaine de l'art du métal, au vaste diocèse de Liège, rien ne pouvait y être fait de mieux que les fonts de Tirmont, tout naïfs qu'ils soient. Attestons avec feu l'historien Félix Rousseau, qui l'avait écrit et jus-

tifié: „on est en droit de se demander si Liège n'a pas été, au XIe siècle, la capitale intellectuelle de l'Empire”; au début du siècle suivant et à l'échelle du temps, elle était une très grande ville, „avec sa grande cathédrale, son palais épiscopal, ses sept collégiales, ses deux monastères bénédictins, ses 26 paroisses (à vrai dire d'étendue fort variable mais le nombre est impressionnant)”.

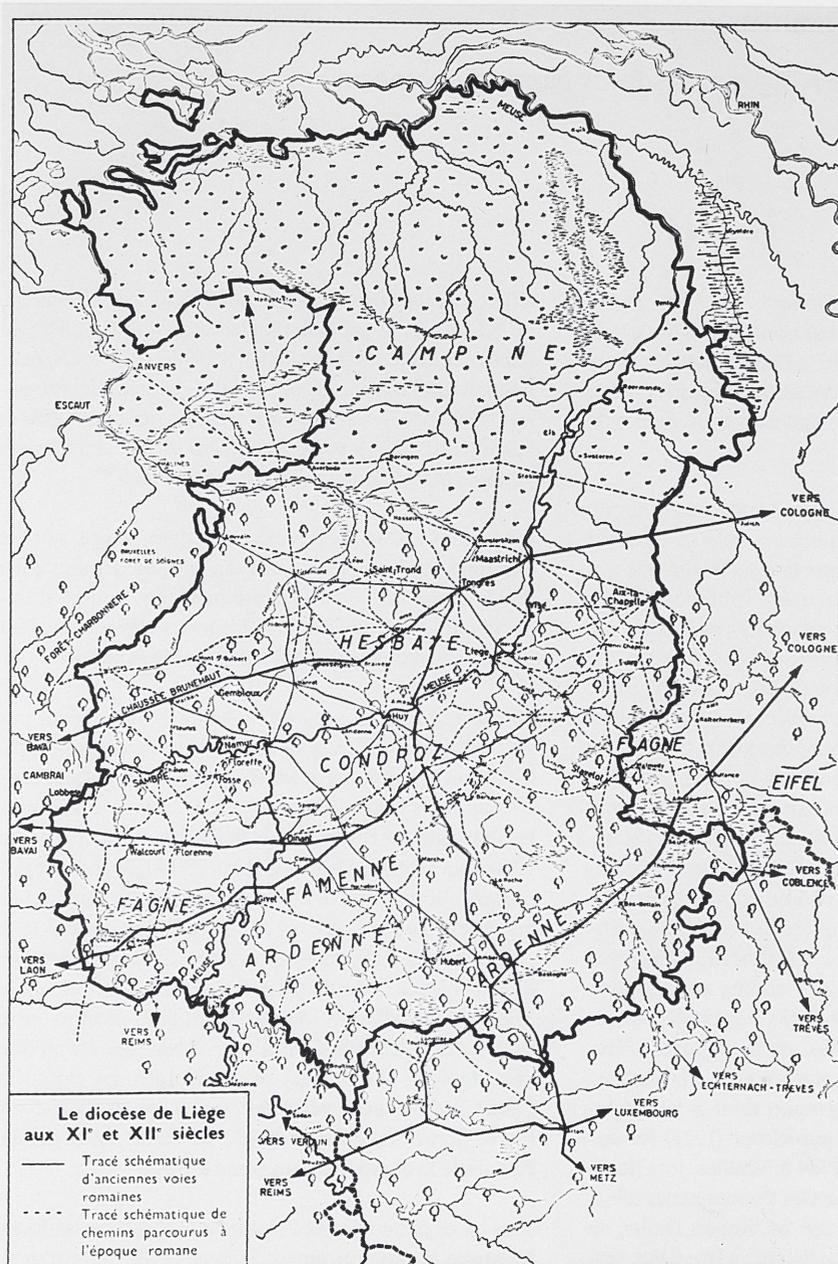
L'art mosan et sa métropole artistique⁴, Liège, ont été enfermés par M. et Mme Colman dans un démesuré jeu d'idées soumises à un système préétabli, auquel il importe que des étudiants préparant des travaux sur l'art mosan et, partant, l'Université de Liège échappent.

Disons tout de suite que M. et Mme Colman n'ont pas suffisamment utilisé, pour éprouver leurs supputations, les cadres historiques des arts mosan et byzantin. Nous chercherions notamment en vain, chez eux, le recours à la remarquable étude de feu Félix Rousseau, parue en 1930 („La Meuse et le pays mosan en Belgique. Leur importance historique avant le XIIIe siècle”), reprise par cet auteur en synthèse actualisée en 1970 sous le titre „L'art mosan. Introduction historique”. Il est dommage que le bel article de Maurice Lombard („La route de la Meuse et les relations lointaines des pays mosans entre le VIIIe et le XIe siècle”⁵ n'ait pas davantage été médité afin de bien situer, déjà avant Notger, les rapports étroits qui reliaient ces pays de Meuse et l'Italie du Nord, „porte de l'Orient grec”, où Pavie fut jusqu'au XIe siècle la capitale du royaume d'Italie.

Tant en ce qui concerne l'ivoire de Notger que les fonts baptismaux, une certaine influence de Byzance n'avait toutefois jamais été contestée.

Le cadre historique des pays de Meuse

Dans sa préface à l'„Art mosan” paru à Paris en 1953, Lucien Fèbvre n'avait crainte d'affirmer: „Des temps carolingiens jusqu'au milieu du XIIe siècle, il n'y eut guère en Europe occidentale de foyer d'art plus brillant que le foyer mosan”⁶. C'est l'époque où s'insèrent, au plus haut niveau de l'art, l'ivoire de Notger et les fonts baptismaux de Liège.

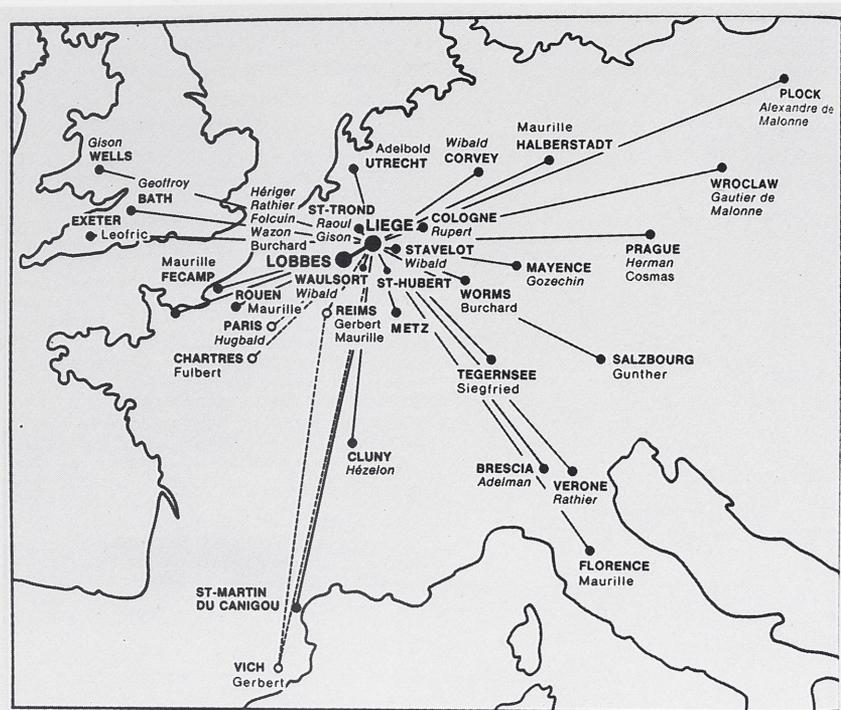


1 Le diocèse de Liège aux XI^e et XII^e siècles, d'après Jean Lejeune.
Photo José Mascart, Liège.

Voyons le cadre historique aux Xe, XIe et XIIe siècles et soulignons que, déjà pour le temps de Charlemagne, suivant la belle expression d'Eugen Ewig, „Le coeur de l'Empire battait sur la Meuse". Charlemagne, fidèle au pays mosan, qui aspira à faire revivre, en la christianisant, l'étonnante culture de l'Antiquité classique sans laquelle l'art byzantin n'eut pas été non plus ce qu'il fut. Cette leçon ne sera pas perdue après lui, comme nous allons le voir, au point que John Beckwith, dans son

„Early Medieval Art (Carolingian, Ottonian, Romanesque)", paru à Londres en 1964, affirme: „Mosan art is imperial rather than Romanesque. Since Bishop Notker's time (972-1008) the example had been set of a strengthened, enlightened episcopacy united with imperial service" (p. 177).

Ouvert sur l'Occident et jusqu'en Italie, Notger fait entrer Liège, orientée par la Rome des Otton (936-1024),



2 Carte du rayonnement des centres intellectuels de Liège et de Lobbes aux XIe et XIIe siècles. D'après „La Wallonie, le pays et les hommes”.

dans le concert des grandes cités monumentales et artistiques mais, comme l'étude de la peinture et du vitrail ainsi que de la musique nous le fait pressentir, ce n'est pas sans devoir à ses devanciers des IXe et Xe siècles.

A la mort de Notger, en 1008, l'oeuvre si vaste de l'éminent évêque bâtisseur n'était pas achevée. Sous son impulsion, les chantiers d'églises ont été actifs à Liège aux XIe et XIIe siècles, en conformité avec le remarquable développement d'une économie à l'échelle de l'Occident. Considérable fut alors le rôle aux aspects multiples joué par la Meuse, grâce à l'étroite appartenance de ce fleuve au système rhodanien-rhénan de voies de communication, dirigées d'une part vers l'Italie, de l'autre vers le delta de la Meuse et du Rhin. Dans „La civilisation de l'Occident médiéval” (Paris, 1967, p. 52), M. Jacques Le Goff souligne la primauté de ce grand axe des fleuves où la Meuse occupe une place privilégiée, même en regard du Rhin.

Dès l'an mil, le pays mosan commerçait avec des cités parfois éloignées, avec Metz, ville-soeur de Liège à l'époque romane et localité importante au point de vue artistique par ses ivoires du Xe siècle, et Londres, d'où les marchands mosans rapportaient l'étain des Cornouailles indispensable aux fondeurs. Mais il faut surtout tenir compte de ce que l'éveil et le progrès artistiques ont été facilement stimulés à Liège et dans le diocèse par

l'action directe de Notger, du fait de ses contacts intimes et répétés avec la cour impériale et l'Italie, deux des sources principales de l'art mosan des Xe et XIe siècles.

Depuis l'époque carolingienne, la présence en Lotharingie (au XIe siècle, elle donna deux papes à l'Eglise dont un ancien archidiacre de Liège) de moines et de clercs italiens était constante. Ce fait historique est connexe au caractère antiquisant romain ou gréco-romain, des ivoires mosans du XIe siècle et des chefs-d'oeuvre de l'orfèvrerie lotharingienne du XIIe siècle. La survie de l'antique, au XIe-XIIe siècle en pays mosan, s'explique nettement moins par Byzance que par les modèles carolingiens fournis par l'ivoirerie et la miniature, ainsi que, peut-être, par les survivances artistiques gallo-romaines locales.

„L'Italie à l'époque romane est encore fort à l'école des pays au-delà des Alpes et adopte leurs diverses manières de représenter le Jourdain” a justement affirmé M. Jean Squilbeck dans un excellent article consacré à l'iconographie médiévale du Baptême du Christ, paru en 1966-1967 dans le Bulletin des Musées royaux d'Art et d'Histoire à Bruxelles.

Puisque M. et Mme Colman cherchaient à glaner en Italie du nord et avançaient le nom de Castelseprio, il n'est peut-être pas inutile d'y signaler des découvertes de

verres⁷ qui nous ramènent vers le temps de Justinien et qui établissent la continuation des traditions romaines antiques, lesquelles n'ont jamais été une exclusive de l'art byzantin. Ce sont l'Orient hellénistique et l'Occident romain qui ont façonné le visage artistique de Byzance, point de convergence des pensées philosophiques et des idées esthétiques de deux mondes inégalement modelés par Rome.

Sur l'Évangélaire du Musée Curtius à Liège

Depuis le siècle dernier, l'ivoire de Notger et l'Évangélaire du Musée Curtius ont bénéficié de diverses études touchant à la chronologie et, en ce qui concerne l'ivoire, à l'iconographie. Il y aura bientôt trente ans, je publiais⁸, dans la collection des mémoires de l'Académie royale de Belgique, le premier ouvrage dédié à l'ensemble de l'Évangélaire, préfacé par le comte Joseph de Borchgrave d'Altena. Les rapporteurs de ce mémoire furent deux membres de l'Académie: Edmond de Bruyn et Pierre Bautier.

La défense et la justification de la date (vers l'an mil) de l'ivoire de Notger y furent établies; elles seront confirmées par les expositions „Rhin-Meuse” (Bruxelles et Cologne, 1972) sous la plume de M. Anton von Euw, et „Tesori dell' arte mosana (950-1250)”, en 1973-1974, sous celle de M. Jacques Stiennon. Pour sa part, Mme Ursula Nilgen, dans sa thèse doctorale „Der codex Douce 292 der Bodleian Library zu Oxford. Ein Ottonisches Evangeliar” (Rheinische Friedrich-Wilhelms Universität Bonn, 1967), dont l'un des rapporteurs fut M. Hermann Schnitzler, approuva ma datation de l'ivoire de Notger.

La bordure en saillie où figure l'inscription est décorée, à chaque angle, d'une palmette à crosses latérales dont nous avons déjà signalé des variantes sur un ivoire carolingien du Musée du Vatican⁹.

Ajoutons qu'il n'y a aucune preuve que la „Vita Notgeri” (fin XIe — début XIIe siècle) soit complète. Dès lors, pourquoi arguer d'une absence de mention de l'Évangélaire du Musée Curtius, alors que les archives stavelotaines sont, à notre connaissance, également muettes. Et n'oublions pas que, sur le document indiscutable qu'est le sceau de Notger (Gand, Archives de l'Etat), ce grand évêque tient aussi en mains un livre, ici fermé.

Écoutons par ailleurs attentivement la voix de la „Vita Notgeri”: „Mosam fluvium, qui extra civitatem fluebat, ... ut fluminis impetus letificet civitatem Dei”

Avec sa couronne d'églises que la „Vita” évoque, Liège est aussi la „civitas Dei”, l'„Urbs sancta” ressuscitée par M. Bruno Reudenbach (*infra*, p. 89) dans son livre sur les fonts baptismaux de Notre-Dame.

L'essai de rajeunissement de date (XIIe siècle) par feu Jean Lejeune, dont l'optique avait été trop liée aux textes, a vécu¹⁰. L'autre, portant sur l'inscription et tout aussi mort-né, était lancé en 1984 par M. et Mme Colman qui, de surcroît, ne sont pas à l'aise en présence de la symbolique chrétienne, au point d'être étonnés que le Christ en gloire (ces auteurs disent Dieu d'une manière imprécise) donne la bénédiction tout en étant Celui qui, dans l'inscription, „terres omnia nutu”. Ce Christ-là est aussi le „roi de Justice”¹¹ dont Notger, tout grand qu'il fut, atteste l'omnipotence sur le péché commun à tous les hommes. Dans ce domaine, le travail en deux volumes de Mme Ursula Nilgen aurait mérité d'être consulté. En outre, dans la complexe symbolique romane et partant pré — romane, l'idée sacralisée prime l'illustration par le concret.

Dans l'ivoire de Notger, seules les données iconographiques sont d'essence byzantine. Par l'étape carolingienne, attestée en Lotharingie par la splendide intaille de Waulsort (British Museum), il se situe dans le courant dont l'art chrétien primitif d'Occident est la source à la fois lointaine et première. Le Christ en gloire est le frère esthétique du personnage assis de la pyxide d'Abraham à Berlin (vers 400)¹², ainsi que du Christ de sarcophages chrétiens du IVe siècle (à Saint-Pierre de Rome et à Saint-Ambroise de Milan). Ajoutons aussi qu'en 1025, l'inventaire de la cathédrale Saint-Lambert à Liège mentionne, avec d'autres ivoires, deux „Tabule eburnee” qui sont vraisemblablement les deux feuillets du diptyque du Consul Anastasius (517 après J.-C.) conservés l'un au South Kensington Museum de Londres, l'autre à Berlin¹³. Mais il y a aussi et surtout un document indiscutable, contemporain de Notger lui-même: son propre sceau, où l'évêque n'est ni mitré, ni crossé, tenant un livre et accompagné de son nom „Notkerus” dont la graphie est également celle de l'ivoire de l'Évangélaire du Musée Curtius.

Par un article pondéré et bien documenté consacré à l'ivoire de Notger, M. Philippe Stiennon¹⁴, après avoir réexaminé les théories de la donation (de l'Évangélaire) et de la Vision de Notger à la manière de celle d'Isaïe, avance une explication nouvelle. Pour cet auteur, l'édicule devant lequel Notger est agenouillé constituerait l'élément symbole (le martyrium-temple) de la Résurrection du Christ. Ce serait l'image „classisante” du tombeau du Christ, telle qu'il la trouve dans la Vision d'Isaïe du Sacramentaire de Saint-Denis.

Dans la „Vita Notgeri” (fin XIe — début XIIe siècle), la



3 Détail de l'ivoire de Notger, prince-évêque de Liège (972-1008). Art mosan de l'an mil. Liège, Musée Curtius. Ce grand prélat lotharingien, d'origine souabe, s'humilie devant le Christ en gloire; il tient en mains un livre et est nimbé. Inscription originelle. Photo José Mascart, Liège.

mort du Christ sur le Golgotha entre Marie et l'apôtre Jean fut mise en parallèle avec la fondation de l'église Saint-Jean où l'Evangéliste de Notger a été conservé jusqu'en 1715. Avec raison, M. Philippe Stiennon a écrit (p. 39): „Dans l'hypothèse d'une reconstitution à Liège par Notger des édifices du Saint-Sépulchre la cathédrale se confond avec la basilique de Constantin, Sainte-Croix avec l'église du Golgotha et Saint-Jean avec la Rotonde de la Résurrection". Cela répond à l'„Urbs sancta" présentée dans l'étude de M. Bruno Reudenbach (infra, p. 89) consacrée aux fonts de Notre-Dame, à la lumière du „De Templo" de Bède le Vénéral.

Vers. 980, un ivoirier moins doué que celui de l'ivoire de Notger taillait une plaque conservée à Milan, au Musée du château Sforza, où le Christ tenant un livre ouvert, accompagné de la Vierge, de saint Maurice et de deux anges, est adoré, à ses pieds et agenouillés, par l'Empereur Otton II, l'impératrice Theophano et le futur Otton III. Des inscriptions entourent la figuration, comme sur la situle contemporaine dite Basilewsky¹⁵, remarqua-

blement proche par le style et le sens des formes de l'ivoire de Notger, en concordance aussi avec la graphie des lettres des inscriptions, gravées en creux à Liège, d'une bonne venue, et en taille d'épargne pour la „situle" Basilewsky. Cette graphie peut bénéficier aussi de la comparaison avec la „situle" (également vers 980) de l'archevêque Gotfredus de Milan (Trésor de la cathédrale), reproduite également par John Beckwith.

Quant au manuscrit, ni feu André Boutemy ni moi-même, d'accord sur la date (Xe siècle), n'avions tranché la question de l'origine, sans preuve pour l'abbaye de Stavelot. J'avais conclu (p. 25 de mon mémoire): „Les évangiles de Liège ont pu être transcrits au Xe siècle, dans un scriptorium ottonien, mosan ou même liégeois soumis aux influences de l'enluminure rémoise, sans exclure la possibilité d'une connexion avec Trèves". En 1978, j'ai, pour une comparaison, attiré l'attention sur un codex conservé au trésor de la cathédrale de Troyes¹⁶.

Preuves à l'appui, nous pensons avoir bien établi (p. 28



4 Empreinte du sceau en cire de Notger, évêque de Liège (972-1008). Lettre du 19 juin 980. Gand, Archives de l'Etat. Photo Archives générales du Royaume.

du mémoire) que la reliure a été entièrement refaite au début du XVIIe siècle et alors rehaussée de plaques ciselées et dorées au mercure présentant des décors contemporains de ceux dus à l'orfèvre namurois Henri Libert, dont il existe des œuvres datées entre 1598 et 1617. Restauration et maquillage sont choses bien différentes.

Dans leur examen de l'ivoire de Notger, qu'avaient conclu M. et Mme Colman? L'ivoire, dont l'usure n'est pourtant pas localisée aux têtes et qui répond bien aux zones où la main se pose, serait un objet authentique (on le savait depuis longtemps) mais „maquillé au XVIIe siècle”, ce qui n'est pas plus crédible que la théorie de feu Jean Lejeune qui reportait la réalisation de la pièce au XIIe siècle. „Vision du roi David” proposent les auteurs précités pour la partie inférieure de la composition. Telle que celle-ci est ordonnée sous le Christ en gloire, cette solution n'est pas à retenir, d'autant plus que l'agenouillement du personnage nimbé n'est pas la proskynèse et que la tête du priant n'a jamais porté de couronne, constatation que partage M. Robert Didier.

Certes l'ivoire de Notger attend encore une solution définitive en ce qui concerne la partie inférieure. Thème de la vision à la byzantine pour Mme Jacqueline Lafontaine-Dosogne¹⁷. Pour sa part, feu François Masai avait supputé la présence de saint Jean. En référence à une formule d'origine byzantine à diverses inflexions de composition, nous maintiendrons, jusqu'à preuve absolue du contraire, la figuration de Notger — ici nimbé et tenant un livre ouvert — aux pieds du Christ devant un sanctuaire en réduction que M. Anton von Euw

a rapproché d'une miniature du XIe siècle (Paris, Bibliothèque nationale, missel provenant de l'abbaye de Saint-Denis)¹⁸. C'est en proskynèse que l'archevêque Everger (Lectionnaire de Cologne, fin Xe siècle) se présente devant les saints Pierre et Paul.

D'un examen attentif porté sur l'ivoire sorti de la vitrine, il ressort que, „sans avoir le relief du nimbe du Christ, celui de Notger se détache en partie, et bien nettement, du champ en question¹⁹. D'ailleurs, si l'on devait suspecter l'authenticité du nimbe de Notger pour des raisons de taille, le nimbe du Christ de l'ivoire d'Amay (Musée Curtius) devrait également être mis en cause, ce qui ne se pose pas au point de vue iconographique. Aussi, en accord avec Joseph Brassinne, nous abstenons de reprendre comme certaine l'adjonction du nimbe à l'oeuvre originale, soit au moyen âge, soit au XVIIe siècle, à l'époque où la reliure de l'Évangélaire fut restaurée (vers 1608-1637) et où l'instruction du procès de canonisation de Notger fut entreprise”. C'est ce que nous écrivions déjà, dans notre mémoire de 1956 (p. 47 et pl. 2) et que M. Jacques Stiennon²⁰ confirma en 1981.

Un prélat de très haut rang comme Notger pouvait mériter le symbole du nimbe²¹ qui, par le truchement de la religion, le rapprochait davantage encore de souverains dont il connut l'intimité. Cette suprême adulation du *Pater patriae* de l'évêché de Liège fut celle en particulier de ducs lotharingiens (cf. mon mémoire, p. 51s), avec le nimbe carré, d'un prélat contemporain de Notger, Egbert, archevêque de Trèves (977-993), dans le Codex Egberti (Trèves, Stadt Bibliothek, fol. 2 v.).

Sans conteste, Notger tient en mains un codex ouvert dont sont visibles l'articulation et les lignes de la réglure. M. Jacques Stiennon a justement rapproché du codex de Notger celui du Christ appelant à lui ses disciples dans la colonne ottonienne en bronze du Christ à Hildesheim, oeuvre due au mécénat de l'évêque Bernward (993-1022). A Hildesheim encore, dans l'évangélaire offert vers 1015 à sa cathédrale, le même évêque Bernward, debout mais non nimbé, esquisse le geste de déposer son codex sur l'autel de cette église évoque par un décor architectural²².

Si la plupart des ivoires mosans et rhénans présentent une bordure ornementée (feuilles stylisées, motifs géométriques, ...), l'inscription qui la remplace dans l'ivoire de Notger n'est pas la seule des temps ottoniens. Voyons un ivoire (vers 1100) du Trésor du Dôme de Trèves²³ représentant le Baptême du Christ dans le registre inférieur. Mieux encore, ce fut le cas pour des ivoires contemporains de Notger: celui de la cathédrale de Hildesheim avec inscription latine portant le nom de l'évêque Bernward; celui, vers 980, du Museo del Castello Sforzesco de Milan, avec les figurations des trois membres de la famille de l'empereur Otton II.

Dans l'inscription de l'ivoire de Notger, d'un latin correct classique, avec une couleur un peu archaïque où la métrique est respectée, la graphie „En ego” ne gênera pas des philologues spécialisés, comme MM. Etienne Evrard et Louis Deroy. Seul le signe placé après „Genu” appelle un examen attentif (voir notre mémoire, p. 43), encore qu'un allongement métrique ne serait pas exceptionnel, ainsi que nous l'ont précisé les deux spécialistes précités. M. Louis Deroy a conclu: „Le texte originellement gravé est parfaitement correct. Le signe à la fin de „Genū” est seul secondaire”, les deux formes „Genū” et „ Genū” étant admises. Virgile, parmi les plus lus dans les écoles de Liège aux Xe-XIe siècles, cautionne l'auteur préroman de l'inscription, auteur qui ne peut être que contemporain de l'ivoire lui-même. Cette affirmation rencontra l'adhésion unanime lors de ma communication au Louvre, en novembre 1984, à la Société nationale des Antiquaires de France (académie créée en 1805). L'idée que l'inscription aurait été exécutée au XVIIe siècle comme M. et Mme Colman l'avancent sans aucun indice, fut également jugée sans fondement d'ordre philologique.

Sur les fonts baptismaux mosans de Liège

Une première remarque et elle est capitale. Parlant de l'abbé Hillin, l'auteur du „Chronicon rythmicum Leodiense”, un chanoine qui lui est contemporain, écrit: „fontes fecit” (il fit, dans le sens de „fit faire”). M. et Mme Colman, se référant au Glossarium de Charles du Cange, écrivent qu'on y trouve „une quantité de sens différents pour le verbe *facere*; l'un d'eux mérite une attention particulière: c'est *dare, praebere*, donner”. Une telle traduction de „facere” n'aurait de valeur qu'en fonction d'un autre contexte. Dans un domaine philologique fort spécialisé, il aurait importé d'interroger à temps M. Etienne Evrard, l'auteur des „Etudes sur le Chronicon rythmicum Leodiense”²⁴ où figure la description des fonts baptismaux de Liège.

La traduction proposée par M. et Mme Colman ne peut être que repoussée, d'autant qu'un rôle de mécène similaire à celui de Hillin s'applique à l'abbé Wibald de Stavelot (+ 1158) par une inscription significative du retable de saint Remacle à Stavelot: „opus fecit abbas Wibaldus”. Parmi d'autres historiens médiévistes, faisons, pour cette question, référence à feu Jean Lejeune („Art mosan aux XIe et XIIe siècles”, Bruxelles, 1961, pp. 74, 176).

Pour justifier les formes et l'iconographie des fonts de Liège, il n'est pas besoin de chercher une inspiration di-

recte ni une exécution à Byzance et, de surcroît, d'évoquez une „razzia” des fonts en Italie septentrionale. C'est l'histoire elle-même qui doit nous guider et non une telle volonté de „concentration épique” pour prendre le contre-pied des acquits de l'art mosan et des potentialités de la Lotharingie au glorieux passé carolingien.

Écoutons M. Charles Delvoye, dans son „L'art byzantin” (Paris, 1967, p. 303), qui s'exprime avec mesure: „La réapparition d'un art religieux à Byzance eut de fécondes répercussions en Europe occidentale. Il est, toutefois, souvent malaisé, dans le domaine de l'iconographie plus encore que dans celui du style, de faire le départage entre les éléments empruntés directement à Byzance et ceux qui, d'origine byzantine plus ou moins avouée, s'étaient depuis plusieurs siècles incorporés à la tradition artistique de l'Ouest de l'Europe”.

Pour sa part, M. André Grabar avait déjà affirmé que „les reliefs des fonts baptismaux (de Liège) ne sauraient évidemment passer pour une copie des modèles byzan-

5 *Détail d'un ivoire carolingien tardif. Fin IXe siècle. Londres, British Museum. Le Baptême du Christ et le groupe des publicains à droite de saint Jean-Baptiste désignant le Christ („Ecce Agnus Dei”). Cf. p. 96. Photo d'après Warren Sanderson, dans „The Art Bulletin”, t. LVI.*



tins”²⁵. D’une manière plus générale, il écrit qu’ „on éprouve de grandes difficultés à imaginer dans son ensemble l’histoire de la sculpture byzantine.” Et encore: „Les Orthodoxes avaient renoncé ou presque à l’art plastique (...) pour pouvoir se défendre avec le plus de succès contre l’accusation d’idolâtrie que les Iconoclastes n’ont jamais abandonnée dans leur polémique contre eux. Aussi, pendant des siècles, on ne vit à Byzance ni statues ni reliefs sculptés à sujets chrétiens (en dehors des petits objets en matière précieuse, qui appartiennent à la catégorie des arts de luxe et ne circulent que dans les milieux d’une élite)”²⁶. Ses plus hautes possibilités d’expression plastique, c’est dans les métaux précieux que l’art du métal les trouve, à écrit notre collègue et ami Victor H. Elbern²⁷. Dès lors, il est significatif de constater que, dans le si vaste monde byzantin, une oeuvre techniquement et stylistiquement comparable aux fonts de Liège n’existe pas. Notons, avec M. Jacques Le Goff²⁸ que, pour nous en tenir à des pièces de grandes dimensions, les portes en bronze des pays du Nord sont constituées de vantaux coulés d’un seul tenant, ce qui place ceux-ci à un niveau technique élevé.

La prise en compte de la „razzia” des fonts de Liège en Italie du Nord fait référence à un hérauldite liégeois, Louis Abry (+ 1720), qui précise une ville: Milan, laquelle n’a pas connu de siège en 1112 (il eut lieu un demi siècle plus tard), au temps du paraplégique évêque Otbert, décédé le 31 janvier 1119. Dès lors, la solution Novare constitue une surenchère en l’absence même de toute source historique ou artistique. Et puis l’assertion d’Abry ne pourrait apparaître, après six siècles, comme le terme d’une tradition que si d’autres maillons avaient été repérés. Alors que la personnalité de l’abbé Hillin est bien précisée par des textes antérieurs, jamais un butin constitué par les fonts eux-mêmes n’est mentionné.

Dans la conférence-débat dont il est question à la note 24, M. Jean-Louis Kupper, l’auteur de „Liège et l’Eglise impériale” (Paris, 1981), rappela qu’entre le „Chronicon rythmicum Leodiense”, texte rigoureusement contemporain des fonts, et le texte si tardif d’Abry, l’espace de temps équivalait à celui existant entre la fin de la Guerre de Cent ans et l’époque actuelle. L’examen précis auquel s’est livré cet historien médiéviste a nettement souligné l’emprunt d’Abry au chroniqueur médiéval Jean d’Outremeuse, auteur de la Geste de Liège. Se référer sans prudence particulière à Jean d’Outremeuse, comme à Louis Abry, c’est s’en remettre aux fausses „exactitudes” dont parla Godefroid Kurth qui à démontré le bien-fondé de la date 1107-1118, cette dernière année étant celle de la mort à Rome de l’abbé Hillin. Ajoutons, en accord avec M. Kupper, que, dans la „Chronique de 1402”, il n’y a pas de confusion possible avec les fonts de l’église Saint-Adalbert à Liège.

Revenons à l’oeuvre elle-même²⁹. En 1956, nous rappe-



6 Colonne en bronze du Christ. Hildesheim, Dom. Oeuvre occidentale (terres d’Allemagne entre Rhin et Elbe) du début du XIe siècle. Cf. Bildarchiv Foto Marburg.

lions, dans le mémoire édité par l’Académie Royale de Belgique (p. 70 s.): „De même que le XIe siècle n’est pas un réveil miraculeux, l’art du XIIe siècle n’est pas l’épanouissement brusque et soudain d’une culture au lendemain d’un âge grossier et barbare. En précisant ce point de vue qui donne sa vraie signification au XIIe siècle, Focillon eut le mérite de repousser une conception schématique du temps historique. Dès lors, en ce qui concerne le pays mosan, l’apparition entre 1107 et 1118 des admirables fonts baptismaux de Liège ne peut plus être, de nos jours, considérée comme un „miracle”; elle est d’ailleurs connexe à la démarche des miniaturistes. Des antécédents mosans, des sources d’inspiration locales devai-

ent exister; Marcel Laurent les trouva à juste titre dans les ivoires mosans de la première moitié du XI^e siècle et leur chef de file: l'ivoire de Notger. Ainsi, Focillon et Laurent, deux maîtres archéologues en qui les historiens peuvent mettre leur confiance, marquent leur accord sur un principe, sans l'avoir cherché:

Ces sources d'inspiration locales, les ivoires mosans du XI^e siècle les matérialisent par les formes dans la ligne de la Basse Antiquité, le sol onduleux, des coiffures que particularisent le bourlet mais aussi les boucles drues à la manière de deux anges ailés de l'ivoire de la Passion du Christ (Bruxelles, Musées royaux d'Art et d'Histoire). Ce second type de coiffure, nous le retrouvons chez l'acolyte dans la scène du baptême de Craton le philosophe des fonts de Liège.

Alors que la diffusion du grec, des rites et de la discipline de l'Eglise de Constantinople était favorisée du temps de la dynastie macédonienne³⁰, il est pour le moins incongru de voir dans les fonts antiquisants de Liège un „chef-d'oeuvre méconnu de l'art byzantin” remontant à la Renaissance macédonienne, à l'encontre de la gestuelle occidentale (en particulier la bénédiction latine du Christ), des inscriptions latines (originelles, à en juger par le contexte théologique) et non grecques³¹, des sources théologiques, des particularités iconographiques et des caractéristiques occidentales de l'armement du soldat du groupe des publicains.

Iconographie de la Sainte-Trinité dans le Baptême du Christ

Dans le Baptême du Christ des fonts de Liège, la figuration tripartite de la Sainte-Trinité par la représentation de Dieu le Père en buste, de la colombe du Saint-Esprit et du Christ lui-même ne devrait pas étonner à Liège, dès lors que la fête de la Sainte-Trinité avait été introduite dans le calendrier de l'Eglise médiévale, en 932, quarante ans déjà avant l'accession de Notger au trône épiscopal. C'est en cette année qu'à la cathédrale Saint-Lambert de Liège, l'évêque Richer avait fondé un autel de la Sainte-Trinité³².

La foi liégeoise pour la Trinité, nous la trouvons également matérialisée par l'ouvrage du savant théologien dom Rupert³³ en qui M. Hubert Silvestre a vu „une des personnalités les plus attachantes de son temps”. Il s'agit du „De Trinitate et operibus eius” entrepris vers la fin 1114, abandonné puis repris avant que son auteur ne quitte définitivement Liège pour les terres rhénanes de Cologne et de Siegburg. A juste titre, M. Jacques Stienon a souligné que „l'allégorisme auquel il a sans cesse recours constitue en tout cas un prodigieux réservoir

d'images. C'est peut-être ce qui a contribué à accréditer la thèse d'Egid Beitz („Rupertus von Deutz, seine Werke und die bildende Kunst”, Cologne, 1930) d'un Rupert inspireur direct d'oeuvres d'art”. Cette thèse a certes connu des nuances mais, dans cette voie, le rôle de celui qui fut au centre de vibrantes controverses théologiques ne peut être rejeté sans examen de la cause.

Chef-d'oeuvre exceptionnel de l'art occidental à des titres divers (technique, sens des formes, substrat théologique), les fonts de Liège le sont aussi pour la représentation de la Trinité par la figuration anthropomorphe de Dieu le Père dans le baptême du Christ.

Au XII^e siècle, vers 1160, dans l'art mosan, un émail des Cloisters à New York, oeuvre donnée à Godefroid de Huy où à son entourage, fournit une version très proche du Baptême de Jésus dans les fonts de Liège, y compris la main bénissante du Christ et l'évocation de Dieu le Père³⁴ par des inscriptions précises: „Vox Patris” et, première partie de références aux Apôtres, „Hic est filius meus”. Cette dernière inscription, en plus petits caractères, souligne une partie de tête barbue et pourvue d'un nimbe crucifère, disposée presque à l'horizontale. S'agit-il bien ici de la représentation figurée de Dieu le Père?

Dans le prologue de l'Evangile de saint Jean (I, 18), nous lisons: „Nul n'a jamais vu Dieu; un Dieu Fils unique, qui est dans le sein du Père, l'a fait connaître”. Avec ses variantes, le Baptême de Jésus sera la première matérialisation de la Sainte-Trinité, Dieu le Père se manifestant par la voix („Vox Patris”) et par l'image („Pater”, dans les fonts de Liège), l'Esprit-Saint à travers la colombe et le Fils de Dieu par l'incarnation.

Sur les fonts de Liège, la figure du Père porte un nimbe lisse, alors qu'au début du XIII^e siècle, le nimbe crucifère est attesté par les fonts baptismaux de Mousson (en Moselle), détruits en 1944, dont, dans une note régionale, trois de leurs quatre compositions sont reliées iconographiquement aux fonts de Liège. Dans les fonts postottoniens de Hildesheim, la figuration anthropomorphe de Dieu le Père apparaît aussi³⁵.

En Occident, le nimbe crucifère est-il contradictoire pour la détermination de Dieu le Père? Absolument pas. L'ouvrage de M. Didron, „Iconographie chrétienne. Histoire de Dieu”, en apportait déjà des preuves en 1843; il justifiait la représentation de Dieu le Père sous la forme du Fils dont parle l'Evangile de saint Jean (XII, 45): „celui qui me voit, voit Celui qui m'a envoyé”. C'est ainsi que, vers le milieu du XII^e siècle, une enluminure de l'école de Cologne (Bibliothèque nationale de Paris, livre des péripécies, ms. latin 17325, fol. 22) reproduit, dans l'arc illustrant les cieus, une figure, ici imberbe, diffusant des rayons sur la colombe et Jésus, l'une et



7 Détail des fonts baptismaux de Liège. Le Baptême du Christ. Antécédents lotharingiens (technique et gestuelle) au XIe siècle. Photo F. Niffle, Liège.

l'autre au nimbe crucifère. Cette figure est celle de Dieu le Père, comme celui des fonts de Mousson signalé par M. et Mme Colman à la page 165 de leur article. La colombe de Mousson est dépourvue de tout type de nimbe, présent à Liège.

En dehors des liens marquant une dépendance, plus ou moins proche, envers les fonts de Liège où Dieu le Père est flanqué des lettres Pa-ter, venons-en à une oeuvre, également occidentale mais antérieure en date à ces fonts: l'évangélaire du couronnement du roi de Bohême Vratislav II en 1086 (Prague, cathédrale). Le Baptême du Christ y illustre, mais sans inscriptions, la même disposition tripartite, avec nimbe crucifère: tête ici imberbe et quasi tournée à l'horizontale sortant des nuées étoilées et sommant la colombe et le Baptême de Jésus.

Cette oeuvre n'est évidemment pas byzantine d'exécution mais son style n'est pas proche de celui de la zone mosano-rhénane. Comme nous l'a suggéré M. Robert Didier, on pourrait y voir une influence de la Bavière et peut-être même de Ratisbonne. Pour sa part, se référant à Adolph Goldschmidt, M. Jean Squilbeck, dans son étude iconographique consacrée au Jourdain (p. 86 s.), a écrit que „dans les régions les plus orientales de l'an-

cien Empire de Charlemagne les artistes se montrèrent généralement réfractaires à la représentation du Jourdain sous la forme d'un monticule d'eau". Dans l'évangélaire de Prague, c'est un génie fluvial qui „produit” le fleuve.

Quand il est harmonisé avec les deux autres, le nimbe crucifère de Jésus baptisé marque la Divinité réservée aux trois personnes de la Sainte-Trinité.

Dès le XIe siècle, la représentation anthropomorphe de Dieu le Père est, avec des variantes à portée iconographique ou théologique, bien affirmée dans les terres d'Allemagne et en pays mosan, sans qu'elle y soit toutefois habituelle.

De l'abbaye de Saint-Denis près Paris, où les orfèvres mosans se sont affirmés au temps de l'abbé Suger³⁶, provient le médaillon d'un vitrail qui impose nettement Dieu le Père au nimbe lisse soutenant, devant sa poitrine, son Fils en croix, celle-ci s'élevant sur le char d'Amnadab, comme le Nouveau Testament se dresse sur l'Ancien. „Une pareille image signifie que le Père s'est associé à la Passion du Fils et que cette Passion était inscrite dans son sein de toute éternité” concluait Emile Mâle

dans „L'art religieux du XIIe siècle en France”³⁷. Le même auteur se réfère aussi à une miniature romane de la Bibliothèque de Troyes et à une autre de Perpignan, la colombe (elle est montante à Troyes), Dieu le Père et le Christ portant chacun le nimbe crucifère. Au portail roman (restauré) du Jugement dernier de Saint-Denis, le buste de Dieu le Père nimbé domine le Christ se détachant sur la croix³⁸.

A cette symbolique trinitaire³⁹, les Mosans ne sont pas étrangers, loin s'en faut, en particulier par dom Rupert qui, pour M.-M. Davy⁴⁰, se référant à F. Beitz, „est peut-être le premier à représenter la Trinité comme un „Gnadenstuhl”, un trône de grâce.

Pour les années 1200, une miniature⁴¹ d'un codex du Trésor du Dôme de Trèves, donnée à la Basse-Saxe, regroupe, sous Dieu le Père au nimbe crucifère et bénissant à la latine, deux scènes étagées: l'Arche de Noé et le Baptême du Christ.

Ajoutons que, dans l'art de l'Occident médiéval du XIe au début du XIIIe siècle, le Baptême du Sauveur nous montre Jésus tant sous l'aspect imberbe que barbu. Les origines du thème remontent à l'art paléochrétien. Qu'il suffise de rappeler le sarcophage pré-constantinien de Sainte-Marie Majeure à Rome, avec des composantes essentielles (Jésus, saint Jean-Baptiste, la colombe, le Jourdain), Jésus étant représenté ici avec la taille d'un enfant.

Conservant „les formes du Bas Empire familières à l'ensemble du monde romain” (p. 6), l'art paléochrétien dont le Professeur Wladimir Sas-Zaloziecky, de l'Université de Graz, dans son livre „L'art paléochrétien” (Paris, Payot, s. d.) a remarquablement souligné l'unité et l'universalité, deux de ses derniers points d'appui — Ravenne et Milan — ont été les ultimes capitales de l'Empire romain. Avant sa phase post-constantinienne „caractérisée par le détachement de la figure humaine qui n'est plus asservie à la surface” (p. 56), les thèmes avaient évolué. Parmi eux, le Baptême du Christ sera repris par l'art byzantin et complété par les anges aux mains voilées.

Dans l'art chrétien⁴², pour les scènes de baptême, la colombe du Saint-Esprit est attestée du IIe/IIIe siècle au VIe. Pour réaliser iconographiquement la Trinité, la main de Dieu le Père qui, en dehors de la représentation du Baptême du Christ, somme aussi le Fils dans des mosaïques absidales de Rome, s'affirme à la fin de cette longue période; nous la retrouvons en Lotharingie, dans l'ivoire de l'Évangélaire de Bamberg, ainsi que dans le psautier (Stuttgart) d'Hermann de Thuringe (+ 1217) — la colombe comme le Christ portant là le nimbe crucifère⁴³ — et aussi, aux fonts de Liège, dans les bap-



8 *Baptême du Christ des portes en bois sculpté XIe siècle (avant 1065) de l'église Sainte-Marie au Capitole. Cf. p. 96. Bildarchiv Foto Marburg.*

têmes de Craton le philosophe et du centurion Corneille. La main de Dieu le Père se trouve, de concert avec la tête au nimbe crucifère du Même, sur les fonts baptismaux fin XIIIe siècle en bronze de l'église de Lenica, en Pologne.

A Byzance, au Xe siècle, la représentation de la Trinité avec la figuration anthropomorphe de Dieu le Père était proscrite. C'est ce que confirme Mme Tania Velmans, maître de recherche au Centre national de la Recherche scientifique de France. Pour réfuter la thèse aventureuse de M. et Mme Colman, elle a fait connaître son avis de spécialiste lors de notre communication à Paris et, par écrit, a précisé comme suit: „La représentation de Dieu le Père est considérée comme impossible, voire défendue à Byzance, du moins jusqu'au XVe siècle⁴⁴. Pendant la crise iconoclaste (720-843), l'un des arguments essentiels des défenseurs des images était le suivant: le Christ est représentable parce que incarné. Autrement dit, sans incarnation, pas de représentation. Aussi, lorsqu'on voulait figurer la Trinité, par exemple, avait-on recours à une sorte de ruse. On représentait alors, à la place du Père, l'Ancien des jours selon Daniel (VII, 9, 13-14), c'est-à-dire Dieu le Père sous l'apparence du fils. Dans ce cas, il était obligatoirement représenté avec des cheveux blancs conformément au texte de Daniel et le plus souvent on l'accompagnait d'une inscription.”



9 Détail des fonts baptismaux de Liège. Saint Jean-Baptiste prêchant aux publicains. Photo F. Niffle, Liège.

Un commandement du Décalogue (Exode, XX, 4) interdit la représentation „in figura” de Dieu, comme objet d’adoration, précisa le chanoine A. Crampon. En vertu de son „sémitisme spirituel”, la pensée orthodoxe, synthétise M. Olivier Clément dans „L’Eglise orthodoxe” (Paris, 1961, pp. 51, 104), „n’a cessé de mettre l’accent sur le „Dieu caché”, le Tout Autre, qui ne peut en aucune manière devenir pour nous un objet de connaissance”. Ce „Dieu caché” c’est l’„Invisible” se révélant dans l’Ancien Testament par la Parole.

Le contexte théologique

De par leur contexte théologique fort complexe, précisé par les inscriptions et éclairé par de concordantes sources historiques antérieures et contemporaines, les fonts baptismaux de Liège ne sont pas une oeuvre spontanée due aux seules éminentes qualités d’un artiste mosan créateur et metteur en scène de formes (sans doute l’auteur) et du maître technicien (le fondeur). Le où les concepteurs intellectuels qui ont nourri et orienté l’ico-

nographie ne pouvaient être que des savants théologiens, au point de faire représenter des scènes exceptionnelles comme le baptême du centurion Corneille et celui de Craton le philosophe, et mieux encore, un Dieu le Père anthropomorphe, attesté dans l'iconographie médiévale de l'art occidental aux XIe, XIIe et début du XIIIe siècles, particulièrement en Lotharingie. Saura-t-on jamais si dom Rupert, ce savant théologien liégeois lancé dans tant de controverses, y fut pour quelque chose?

Par les détails de leur programme iconographique — à propos duquel M. Jean Squilbeck a évoqué celui des fonts cylindriques en pierre de Freckenhorst (1129) en Westphalie —, les fonts mosans de Liège sont, pour le début du XIIe siècle, une oeuvre vraiment exceptionnelle dans tout le monde médiéval, en dehors de la géniale prouesse artistique et technique qui, pour les terres de Meuse, constitue un point d'orgue avant les développements d'un art à orientation romane.

Tout programme iconographique ne s'inscrit-il pas dans un cadre théologique, liturgique et scolastique auquel l'oeuvre fonctionnelle doit se référer? Une telle recherche de source littéraire vaut particulièrement pour les fonts baptismaux de Liège, ce chef-d'oeuvre si pleinement chrétien occidental, marqué par l'influence iconographique de Byzance en ce qui concerne spécialement les deux anges aux mains couvertes assistant le Christ baptisé dans le Jourdain.

Dans le principe, la référence à dom Rupert ne pouvait être rejetée, compte tenu des commentaires sur la signification de la mer d'airain symbolisant le baptême conforté par les apôtres. Exilé de Liège en 1116, n'est-ce pas dom Rupert qui se souvient de sa ville patriale et la compare à Jérusalem: „Urbs Davidis”?

Que proposait dom Rhaban Haacke⁴⁵? „Die Frage, ob Rupert als der Inspirator des Lütticher Taufbeckens anzusehen ist oder nicht, muß unbeantwortet bleiben. Doch ist die volle Übereinstimmung der Gedanken des Künstlers und Ruperts nicht zu leugnen. Ruperts Schriften sind nicht nur die nächstliegende Quelle der Interpretation, ersparen den Rückgriff auf versteckte Texte bei Angelomus, Gregor, Augustin, sie weisen vielmehr praktisch den einzigen Weg zu den sonst längst vergessenen großen Ideen, die hier künstlerisches Leben gewannen”. Cette question aurait mérité d'être examinée au lieu d'être passée sous silence. Rhaban Haacke concluait (p. 63): „Das Ergebnis daß das künstlerisch-schöpferische Programm des Lütticher Taufbeckens inhaltlich so exakt mit der Theologie Ruperts verbunden ist”.

Mais il faut à présent se reporter à l'ouvrage de M. Bruno Reudenbach („Das Taufbecken des Reiner von Huy

in Lüttich”), paru en 1984 à Wiesbaden. Ce travail d'exégète confirme la conviction qu'il est hautement invraisemblable que les fonts de Liège (leur attribution à quiconque n'a pas d'incidence) pourraient avoir été conçus ailleurs que dans le milieu liégeois. La formule „Lüttich als Urbs Sancta” atteste en l'occurrence une réalité historique qui ne doit jamais être oubliée.

Reprenons ici, par une traduction en langue française, un passage capital de l'étude toute nouvelle et si bien étayée de M. Bruno Reudenbach (op. c., p. 17) pour ce qui est de la conception spirituelle des fonts de Liège et de sa source: „En dépit d'objections importantes, on a toujours résolu le problème quelque peu à la légère, en se bornant à évoquer le théologien Rupert de Deutz. Mais cela n'élimine pas les contradictions. De plus, les textes de Rupert que l'on a coutume de citer à l'appui de cette théorie ne recouvrent que partiellement le programme théologique qui a déterminé la création des fonts. Notre analyse tentera de montrer que l'image extérieure des fonts baptismaux, qui a fait l'objet de tant d'éloges au cours des siècles, n'est que la manifestation d'une conception spirituelle guère moins impressionnante et universelle, et dont l'interprétation a déterminé la forme générale de l'ouvrage aussi bien que le choix des scènes et des inscriptions”. Celles-ci, qui furent aussi étudiées par M. Etienne Evrard, se présentent en creux comme celles, également en latin, des portes XIIe siècle de Sigouna à Novgorod (cathédrale Sainte-Sophie)⁴⁶, en Russie de Kiev, vraisemblablement fondues dans les terres d'Allemagne au milieu du XIIe siècle et rapportées en 1187 comme butin d'une cité suédoise; un évêque y bénit aussi à la manière latine et on y voit des soldats avec l'épée à quillons droits, le bouclier en amande et la casque conique.

Pour M. Bruno Reudenbach, sa confirmation (p. 48) de la conception liégeoise des fonts de Saint-Barthélemy vient de ce que le „De Templo” de Bède dit le Vénérable, moine anglais du début du VIIIe siècle, était connu à Liège et qu'il figura dans la bibliothèque de l'abbaye de Saint-Laurent. Bède y décrit la mer d'airain de Salomon, cette préfiguration des fonts de Notre-Dame. Pour sa part, le chroniqueur qui a relaté un pèlerinage effectué à Jérusalem en 1117, fit l'éloge de Liège comme d'une ville qui n'avait pas sa pareille en dehors de Rome, mises à part Jérusalem et Constantinople⁴⁷.

L'*Urbs sancta*, synthétise M. Bruno Reudenbach (p. 77), „ist allgemein als die erlöste Kirche Christi und Himmelsstadt zu begreifen, aber konkret darauf vorausweisend, im Bilde der Stadt Lüttich präsent. Die architektonische Gestalt des Domes und der Stadt und das davon abhängige Selbstverständnis Lüttichs als neues Jerusalem boten diesem typologischen Programm einen überaus geeigneten Rahmen, wenn sie nicht überhaupt den

Anstoß zum Bezug auf das salomonische Vorbild gaben”.

Entre la Jérusalem céleste et Liège, c'est la typologie temple-église qui établit la relation. Quant à la perspective typologique des fonts de Liège, dans leur conception d'ensemble, elle présente les types de l'Ancien Testament sous la forme de la mer d'airain du Temple de Salomon et, sur le couvercle non conservé, ceux des prophètes de la tradition littéraire. Le royaume de Jérusalem n'était-il pas une réalité pour Liège? Frère et héritier du duc de Basse-Lotharingie Godefroid IV de Bouillon (de la Maison d'Ardenne), le roi Baudouin y mourut en 1119, un an après Hillin et la même année que l'évêque Otbert qui avait acheté à Godefroid le château et la terre de Bouillon. Rupert fut opposé à ce prélat en matière théologique, ce qui l'exclut dans une part capitale de l'élaboration des fonts destinés à une éminente cathédrale dont, au moyen âge, le chapitre fournit six papes.

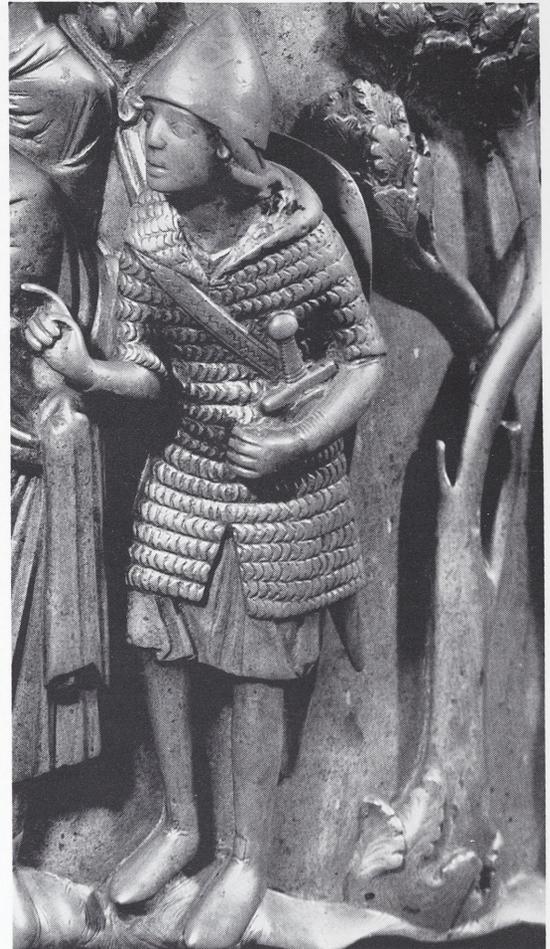
Une des mosaïques de l'église Saint-Vital à Ravenne se réfère graphiquement à Jérusalem, où le duc Godefroid IV mourut en 1100, mais aussi à Bethléem, esquissées par une cité fortifiée que flanque un arbre synthétisé à la manière de celui séparant, à gauche, la scène du Baptême du Christ dans les fonts de Liège.

Arbres stylisés et sol onduleux

Du point de vue stylistique, c'est à la Rome antique que la forme des fonts de Liège et le procédé de la frise (colonne trajane) remontent. Des parallèles s'imposaient avec des bases circulaires historiées; là, bien que d'une manière moins systématique qu'à Liège, des „arbres” séparent des scènes mais avec des reliefs plus accusés. Nous avons déjà repéré au Musée du Vatican, sous les nos 9 et 16, de tels monuments, ainsi qu'à Ravenne où, en dehors des mosaïques bien connues, un sarcophage transformé en autel montre les „arbres” rythmant des compositions, comme sur le coffret-reliquaire paléochrétien en ivoire du Museo Civico de Brescia⁴⁸.

Le type d'„arbre” au tronc lisse et sinueux traité dans le monde byzantin existe certes, bien nettement, dans les arts lotharingien et mosan des XIe et XIIe siècles et en particulier dans le domaine de la fonte, comme les portes (vers 1015) et la colonne du Christ (début du XIe siècle) au Dôme de Hildesheim, ainsi que dans la miniature et l'orfèvrerie du même siècle⁴⁹.

Caractéristique dans l'art de l'Occident chrétien du IVe au VIe siècle⁵⁰, tant en sculpture sur bois et sur marbre que sur ivoire et en mosaïque à Ravenne (Saint-Vital et Saint-Apollinaire in Classe), l'arbre stylisé est notam-



10 Soldat en „adoubement” occidental des fonts baptismaux de Liège. Photo F. Niffle, Liège.

ment connu par un ivoire pré-roman (la Crucifixion) du Victoria and Albert Museum, ainsi que par un diptyque du Trésor de la cathédrale de Milan, oeuvre qui, avec la „situle” Basilevsky, „are important witnesses to the continuity of a predominantly western tradition of Christian narrative” (John Beckwith; *supra*, n. 15). Par le tracé tourmenté, des types similaires d'arbres schématiques sont attestés dans les ivoires mosans du XIe siècle, comme l'ivoire aux Trois Résurrections de la cathédrale de Liège et la Crucifixion de la basilique Notre-Dame à Tongres. Toujours avec des variantes en ce qui concerne la frondaison, on les retrouve sur la porte en bronze de l'église de Saint-Zenon à Vérone⁵¹ où le Christ bénit à la manière latine. Si on les repère dans le manuscrit des Cygénétiques d'Oppien (Venise, Marcienne), écrit au Xe siècle, c'est qu'il est la reproduction d'un original antique⁵².

La tradition de tels arbres schématiques⁵³ persistera dans l'art mosan du XIIe siècle, par exemple dans les



11 Soldats XIIe siècle de la châsse mosane de saint Hadelin à Visé. Photo F. Niffle, Liège.

émaux (les quatre fleuves du Paradis) du plat de reliure de l'Évangélaire de Notger, ainsi que du retable de saint Remacle de Stavelot (vers 1150), connu par le dessin conservé aux Archives de l'État à Liège⁵⁴. Achievée en 1205, la châsse mosane de Notre-Dame (Tournai, cathédrale), due à Nicolas de Verdun, montre encore, dans la Fuite en Egypte, un arbre stylisé, ici très proche par le style des fonts de Liège.

Dans la représentation des scènes du Nouveau Testament, la présence de l'„arbre”, comme ceux des fonts de Liège, n'est pas due au seul souci esthétique d'attester un paysage ou de rythmer des compositions. En tant que „formule iconographique à part entière”, l'„arbre” qui, dans cet esprit, à été bien étudié par M. G. Ristow⁵⁵ et Mlle Anne Boonen⁵⁶, relève, au moins du point de vue des formes, de l'héritage iconographique antique où puisèrent les artistes occidentaux et ceux du monde byzantin. Dans ce vaste monde-là, diversement inspiré, le Baptême du Christ ne montre presque jamais d'arbre, du VIe au Xe siècle. Au XIe siècle, précise Mlle Boonen, „les figurations du Baptême dépourvues d'arbre se ren-

contrent encore en grand nombre” (p. 16). Et elle conclut, en ce qui concerne la Prédication du Baptiste (représentée dans les fonts de Liège) que, dans ce même monde byzantin, la rigueur de figurer l'arbre et la cognée (absente à Liège) prévaut jusqu'au XIe siècle (pp. 5, 7, 10, 23).

Soulignons que les „arbres” des fonts de Liège présentent des variantes dont la symbolique mériterait d'être précisée⁵⁷.

Arbres stylisés mais plutôt compositions arborescentes faites d'éléments végétaux stylisés dont les bouquets diffèrent même sur un tronc donné. Près de saint Jean-Baptiste, ce sont des feuilles lancéolées à la manière de celles d'une variété de saule, étroitement imbriquées. Ailleurs, des feuilles triangulaires et dentelées évoquent les feuilles de bouleau; d'autres rappellent des feuilles de chêne.

Isolée de tout tronc, une longue palme sort du sol onduleux; elle fait penser à celles tenues en main par les saints martyrs Victor et Géréon d'un ivoire colonais vers l'an mil⁵⁸.

Ce sol onduleux d'où partent les „arbres” des fonts de Liège, on n'est pas en peine d'en trouver des exemples du XIe siècle dans les ivoires mosans et ceux attribués à Cologne⁵⁹, comme l'ivoire du plat de reliure de l'abbesse Theophanu et la Crucifixion du plat de reliure de l'évangélaire de Saint-Georges à Darmstadt. En ce qui concerne le pays de Meuse, retenons, car ils sont caractéristiques, les deux ivoires mentionnés à la page 90 pour ce qui est des arbres stylisés, de même que la Crucifixion des Musées royaux d'Art et d'Histoire à Bruxelles. Au XIe siècle (pignon au couronnement des saints Hadelin et Remacle par le Christ) et au XIIe siècle (saint Hadelin reçoit des visiteurs près d'un arbre stylisé), dans la même châsse de saint Hadelin à Visé⁶⁰ dont le lien iconographique avec les fonts de Liège est indiscutable, ce type de sol est présent.

Plus haut dans le temps, en Occident, au IXe siècle, un sol très nettement onduleux caractérise l'implantation des figures du manuscrit latin du Tércence de la Bibliothèque nationale à Paris (ms. lat. 7899). Pour le Xe siècle, dans une miniature⁶¹ (Abraham et les anges) de la Psychomachie de Prudence (Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique), qui provient de l'ancienne abbaye de Saint-Laurent à Liège, nous retrouvons le sol onduleux où un arbre schématisé est implanté. Dans cette „Hospitalité d'Abraham”, par le thème même, avec les trois anges nimbés porteur chacun d'une croix, Byzance peut avoir influé sur la composition de cette miniature d'un manuscrit latin.

Pour ce qui est du monde byzantin si complexe, il faut tenir compte des sources communes à la capitale même et à des zones d'expansion de l'art byzantin diversement marquées par Rome, par l'hellénisme et, bien sûr, par Byzance elle-même. En matière d'influences, réelles ou supposées, M. André Grabar appelait déjà à la prudence en 1953: „Lorsqu'on a des raisons de suspecter une influence byzantine sur des oeuvres occidentales quelconques, il faut pouvoir s'assurer d'abord que les modèles supposés des artistes latins avaient pu être portés à la connaissance de ces artistes. Dans le cas contraire, l'hypothèse d'une influence byzantine devra être mise en doute”.

L'adoubement du soldat

Capital s'avère l'examen de l'équipement du soldat de la Prêche aux publicains. Le faire remonter jusqu'à l'an mil et même au-delà ne repose sur aucune donnée basée sur des références.

La représentation de l'adoubement⁶² du soldat de Liège est nette et précise au point de pouvoir l'étudier dans le détail, mieux encore que dans la pièce de marionnettes de l'„Hortus deliciarum”, ce manuscrit (2e moitié XIIe siècle) de l'abbesse du couvent alsacien de Sainte-Odile⁶³. Coiffé d'un casque conique sans nasal, réalisé en une seule pièce et pourvu d'un bandeau basal de renfort, il porte une „cotte de mailles” à capuchon rabattu caractérisée par les demi-manches et une échancrure médiane. Ailleurs, pour les XIe et XIIe siècles, il peut y avoir deux échancrures, comme sur le pignon au Christ guerrier de la châsse mosane de Visé, ici d'un profil rectangulaire.

A titre de comparaison iconographique, précisons que la Pala d'oro d'Aix-la-Chapelle (vers 1020), dans la scène des Saintes femmes au tombeau du Christ⁶⁴, groupe trois guerriers portant un casque à segments, sans nasal, et pourvu aussi d'un bandeau basal. Ces soldats montrent une „cotte de mailles” à capuchon relevé ainsi qu'un bouclier circulaire; la lance qu'ils tiennent en mains est d'un type qui ne sera plus celui du XIIe siècle.

Cotte de mailles ou broigne? Ces deux appellations principales traduisent les interprétations sur la nature même du vêtement. Dans les fonts de Liège, ce sont des rondelles juxtaposées, fixées sur un support qui pouvait être en cuir ou en forte toile, à la manière du vêtement des guerriers de la „Visite de Pépin de Herstal” (remaniée à l'époque gothique) dans la châsse mosane de saint Hadelin à Visé⁶⁵. Ici, la broigne présente une ouverture latérale visible, des manches longues et on note aussi une ceinture nouée sur le devant ainsi qu'une gui-



12 Adoubement d'un soldat occidental d'après un émail mosan de 1150/1160. Détail (martyre de saint Paul) de l'autel portatif de Stavelot. Bruxelles, Musées royaux d'Art et d'Histoire. Négatif A.C.L. Bruxelles.

13 Adoubement de chevalier occidental en broigne à coiffe rabattue et échancrure pour l'épée à quillons droits. Chapiteau roman du choeur du monastère de Fleury (Saint-Benoît-sur-Loire). Photo d'après Jacques Le Goff („La civilisation de l'Occident médiéval”).





14 Adoubement d'un soldat occidental d'après le chapiteau de la Résurrection à l'église de Saint-Nectaire (France). XIIe siècle. Photo d'après F. Buttin.

ge. Dans une manière naïve, ces soldats de Visé nous ont même rappelé ceux de la cathédrale de Reims⁶⁶. A l'église de Saint-Nectaire⁶⁷, le chapiteau XIIe siècle de la Résurrection montre un soldat à casque à segments vêtu de la broigne à coiffe relevée et manches courtes, avec l'épée

à quillons droits et bouclier en amande. C'est le frère français du soldat de Liège, comme aussi celui d'une miniature mosane de l'Évangélaire d'Averbode (vers 1165-1180)⁶⁸.

Quant au bouclier en amande allongée à Liège, c'est M. Helmut Nickel⁶⁹, dans son „Der mittelalterliche Reiter Schild des Abendlandes” (Dissertation inaugurale à l'Université libre de Berlin en 1958), qui apporte les éléments utiles au maintien de la date traditionnelle des fonds. Cet auteur y étudie l'évolution du bouclier et, pour le XIIe siècle (cf. p. 16), synthétise: „Wenn man die allgemeine, der Zeitmode folgende, nicht von konstruktiven Erfordernissen beeinflusste Formentwicklung des Reiterschildes des 12. Jahrhunderts betrachtet, so bemerkt man um die Mitte dieses Zeitraumes eine Tendenz, die mandelförmigen Schilde am Oberrande abzuflachen und den Gesamtumriß immer mehr dem Dreieck zu nähern. Aus diesen Übergangsformen sollte sich dann langsam die klassische Gestalt des ritterlichen Schildes, des Dreiecksschildes, herausbilden”. Pour le repos comme pour le combat, le bouclier occidental, pourvu d'énarmes, était retenu par la guige.

Non moins compatible avec la date traditionnelle des fonds est l'épée dont le type dura longtemps, comme il ressort des travaux de R. E. Oakeshott⁷⁰ et H. Seitz. Au XIIe siècle, elle est à quillons droits, ce qui est le plus généralisé, mais aussi à quillons incurvés; on retrouve les deux types dans une même miniature de ce temps (Chronique de Jean de Worcester, conservée à Oxford)⁷¹, ce qui confirme que la différence dans le type des quillons n'est pas spécifique d'une période ni d'une région.

Placée, à Liège, dans une échancrure au côté gauche de la broigne, à l'image de la broderie de Bayeux (fin XIe siècle), l'épée à quillons droits se retrouve ainsi portée sur deux sculptures romanes françaises en pierre présentant un chevalier armé de la „cotte de mailles” à longues manches⁷²: un chapiteau du choeur du monastère de Fleury (Saint-Benoît-sur-Loire), avec coiffe rabattue, ainsi qu'une sculpture de l'ancienne abbaye d'Angers (Maine-et-Loire), avec coiffe relevée, bouclier en amande soutenu par la guige et casque conique mais ici pourvu d'un nasal. Ajoutons-y le soldat des fonts baptismaux de l'église de Septvaux près Laon⁷³.

En Italie, au portail ouest de la cathédrale de Ferrare⁷⁴, une sculpture de 1135 montre, en plus du bouclier en amande, avec guige, la même caractéristique du port de l'épée à quillons droits. Quelque dix ans plus tôt, logée aussi dans une échancrure, ce type d'épée — celui de Liège — anime un „Massacre des Innocents”⁷⁵, à l'époque (vers 1123) où, à l'église Santa Maria de Tahull (Lérida), un peintre „muralier” nous montrait Goliath en „cotte de mailles” décapité par David⁷⁶.



15 *Goliath en adoubement occidental*. Détail du calice de l'église abbatiale de Trzemeszno. Gniezno (Pologne), trésor de la cathédrale. 4e quart du XIIe siècle. Photo d'après „Sztuka Polska”.

Le haubert complet n'apparaît que dans les années 1170, qui constituent le terminus ad quem⁷⁷, encore que l'armement du guerrier des fonts est attesté au XIIIe siècle par les peintures murales mosanes de l'ancienne église abbatiale bénédictine de Saint-Hubert en Ardenne⁷⁸. On y voit de mêmes caractéristiques qu'à Liège: l'épée à quillons droits, le type de casque, moins pointu à Saint-Hubert, le capuchon (ici relevé) de la „cotte de mailles”. Pour le heaume, la présence d'un nasal⁷⁹ ne constitue pas un critère chronologique, tant pour les XIe, XIIe et XIIIe siècles⁸⁰. Sur la broderie de Bayeux, citons R. Ewart Oakeshott⁸¹ dont la description de l'armement des combattants normands et saxons peut s'appliquer, pour l'essentiel, à celui du soldat des fonts de Liège, qu'il n'a pas alors examinés de visu: „the conical helmet, with (...) the nose-guard or nasal, the long kile-shaped shield and the mail byrnie with elbow length sleeves, its skirt — divided fore and aft for convenience in riding — falling to the knee”.

Pour l'époque des fonts de Liège, vers 1100, le grand sceau du roi Henry 1er d'Angleterre le représente avec un casque conique sans nasal, son bouclier étant de surcroît aussi en forme d'amande.

L'absence ou la présence du nasal est également attestée par trois scènes de l'autel portatif mosan de Stavelot (Bruxelles, Musées royaux d'Art et d'Histoire) qui date du milieu du XIIe siècle (vers 1150-1160) où les différents soldats portent la broigne courte échancrée, avec mi-manches et à coiffe relevée, le casque conique, l'épée à quillons droits dont, dans deux cas, le fourreau est tenu de la main gauche.

Le casque conique sans nasal, l'épée à quillons droits, la broigne à coiffe et à échancrures ainsi que le bouclier en forme d'amande sont également présents dans des scènes militaires de manuscrits de Pologne⁸². Mieux encore, sur le pied du calice de Trzemeszno (dernier quart du XIIe siècle), Goliath nous apparaît avec un adoubement très pareil à celui du soldat de Liège, par une broigne courte à coiffe relevée et échancrure latérale où passe l'épée à quillons droits; il tient d'une main le bouclier en amande et de l'autre une arme d'hast, telle que le guerrier des fonts aurait pu en être pourvu dans son poing gauche fermé.

Dans l'ivoire des Saintes Femmes au tombeau (2e quart du XIIe siècle), du Musée Schnütgen à Cologne⁸³, les deux soldats, qui tiennent aussi une lance⁸⁴, sont protégés par la broigne sur laquelle se voit la guige placée en oblique.

Un Martyre de saint Lambert, sur une miniature mosane de la seconde moitié du XIIe siècle (Luxembourg, Bibliothèque nationale, no inv. Ms. I. 100), regroupe des soldats avec casque sans nasal, „cotte de mailles” à coiffe relevée et longues manches dont quatre frappent à la lance et l'un à la longue épée; un bouclier en amande est repérable⁸⁵.

16 *Saint Georges en adoubement occidental tuant le dragon*. Sculpture de 1135 au portail ouest de la cathédrale de Ferrare. Photo d'après P. Martin.



Par contre, l'adoubement complet du soldat de Liège est sans aucun rapport avec celui des saints guerriers byzantins, du Xe au XIIIe siècle⁸⁶, tels qu'on les voit, par exemple, dans le triptyque d'Harbaville (Xe siècle), encore vêtus à la manière du Bas-Empire romain. C'est ce qu'attestent aussi le coffret en ivoire du Trésor de la cathédrale de Troyes (XIe siècle), la plaque en bronze avec déésis et saints (XIe siècle), d'Anvers (Musée Mayer van den Bergh), et le manuscrit du chroniqueur byzantin Scylitzes (Madrid, Bibliothèque nationale), décédé vers ou après 1081. Madame Ada Bruhn de Hoffmeyer le souligne pleinement dans sa précieuse étude „Military Equipment in the Byzantine Manuscript of Scylitzes” publié en 1966 à Grenade (Instituto de Estudios sobre Armas Antiguas).

Dans l'armement byzantin, complexe et diversement influencé durant les temps romans, les réminiscences de l'époque romaine n'ont pas été oblitérées, mêlées de surcroît à des notations orientales toutes normales aussi dans un monde byzantin ouvert à de multiples sources, y compris celles de l'Occident.

Pour mieux encore distinguer l'Orient chrétien de l'Occident, Mme Ada Bruhn de Hoffmeyer (p. 47), se référant respectivement au second et au troisième peintre du manuscrit de Scylitzes, relève des „kite-shaped shields for the European warriors” et, pour l'Orient chrétien, précise que „the swords are long, slender, pointed and more like Renaissance rapiers than medieval swords”.

En ce qui concerne le casque utilisé à Byzance, diverses sont les variantes illustrées par les peintres du Scylitzes. Pour conclure, l'auteur précité écrit: „A main difference between the early Occidental helmets and the Byzantine specimens of the manuscript of Scylitzes and his painters is the use of curtains. The Byzantines and the people of the Near East wear curtains of lamels, scales or chain-mail fixed to the helmet in a special manner⁸⁷. The Western people wear coifs of chain-mail. Sometimes these coifs have been drawn over the steel skull-cap or bacinet, but most frequently it is worn directly on the head, the bacinet placed upon the coif as seen e. g. in the Bayeux-tapestry”.

Dans la scène de la prise de Tarente (op. c., fig. 36), qui fut byzantine puis normande en 1080, les soldats portent un bouclier en forme d'amande mais d'un format plus réduit que ceux de la broderie de Bayeux et celui du soldat de Liège.

Esthétiques et techniques

Les oeuvres ont certes voyagé, les mécènes et les artistes également, tel le peintre muralier Jean qui a, du temps

de l'empereur Otton III, travaillé à Aix-la-Chapelle et à Liège. Il venait vraisemblablement d'Italie, dont — je le soulignais il y aura bientôt trente ans — le rôle médiateur entre Byzance et les pays mosano-rhénaux a été capital dans la transmission des modèles de l'Orient chrétien aux XIe et XIIe siècles. „Dès lors, la pureté et les inflexions locales des sources iconographiques byzantines seront des indications parmi d'autres, quant à l'origine matérielle des oeuvres”⁸⁸.

Toute comparaison n'établit pas une identité. Voyons le Baptême du Christ dans les fonts de Liège. Pour un étroit rapprochement, je pourrais mentionner le même thème sur un ivoire byzantin du troisième quart du Xe siècle⁸⁹ conservé à la Stiftskirche de Quedlinburg. Les deux anges aux mains couvertes y sont présents mais le Christ, qui ne bénit pas, est barbu et entièrement nu, sur un fond simulant le Jourdain, à l'exemple d'un ivoire de date antérieure⁹⁰. Quant à saint Jean-Baptiste, il pose, dans ces deux ivoires où la figure de Dieu le Père est absente, le ou les pieds sur un support. L'absence de la représentation de Dieu le Père, superbement illustrée dans les fonts de Liège, est, répétons-le, conforme à l'iconographie byzantine de ce temps⁹¹.

La leçon esthétique du créateur des modèles des fonts de Liège, nous la retrouvons, vers le milieu du XIIe siècle, dans les figures d'évangélistes du pied de croix de l'abbaye de Saint-Bertin (Musée de Saint-Omer) et de l'autel portatif de Stavelot (Bruxelles, Musées royaux d'Art et d'Histoire).

Qu'il n'y ait pas d'antécédent esthétique connu aux fonts baptismaux de Liège parmi les oeuvres mosanes sculptées dans la pierre, dont des fonts, ne prouve rien. Tout rendu esthétique est certes conditionné par la qualité des artistes, en l'occurrence des sculpteurs sur pierre, mais la manière des modèles dans la ligne antique peut,

17 *Saints militaires byzantins* d'après une plaque en bronze du XIe siècle. Anvers, Musée Mayer van den Bergh. Photo d'après Mme J. Lafontaine-Dosogne.



en s'inspirant des fondeurs, attester aussi en terre de Meuse, au XIIe siècle en tout cas, l'empreinte des maîtres qui ouvrirent le métal. C'est le cas des médaillons du tympan en pierre calcaire de Meuse et déjà mentionné à Liège au XVIe siècle, appelé le „Mystère d'Apolon" (Liège, Musée Curtius)⁹², un chef-d'oeuvre par la qualité du faire. Ces médaillons historiés nous rappellent ceux du chapiteau de la colonne en bronze de Saint Bernward au Dôme de Hildesheim (début XIe siècle). Concluons sur ce point avec M. Robert Didier: „Si l'on ne devait tenir compte que des oeuvres en pierre, l'histoire de la sculpture mosane ne pourrait pratiquement débiter qu'au XIIe siècle et cela sur un ton mineur, en contradiction avec tout ce qu'on connaît de l'art mosan"⁹³. Soulignons toutefois que dans les fonts de Mousson et le bas-relief de Florennes, saint Jean-Baptiste tient son manteau de la main gauche, à la manière repérée dans les terres mosano-rhénanes depuis le XIe siècle.

Sur la porte en bois sculpté (avant 1065) de St. Maria im Kapitol à Cologne, où le dragon se substitue au Jourdain, nous voyons déjà, plus d'un demi-siècle avant les fonts de Liège, l'ange nimbé aux mains couvertes, mais particulièrement le geste de saint Jean-Baptiste tenant de la main gauche le bord d'un pan de son manteau. Il y a, bien sûr, une marge énorme dans les expressions du style mais il importait de se référer à la gestuelle mosano-rhénane affirmée déjà dès les temps pré-romans.

Nous l'avons vu amplement: les antécédents iconographiques, esthétiques et techniques aux fonts de Liège ne manquent pas dans les arts carolingien tardif, lotharingien et mosan. Par contre, l'art byzantin du Xe siècle ou plus tardif ne nous offre pas un tel parallèle. Les portes en bronze (supra, p. 84) et les menus objets en métal ouvré ne pourraient servir d'éléments de comparaison, tant en ce qui concerne les thèmes que la qualité artistique.

Iconographiquement, les fonts de Liège ont indiscutablement puisé à la même source que le fragment du „Miniaturenzyklus (au plus tard vers 1140)⁹⁴ de Berlin où la prêche aux publicains est significative d'une même inspiration générale sans qu'il s'agisse donc de copies. Le soldat à l'index pointé porte ici la coiffe relevée, une épée à quillons droits tenue par une ceinture, un casque à nasal (rejeté sur la gauche pour dégager le visage); la broigne à manches courtes présente des échancrures latérales, comme dans la châsse de saint Hadelin à Visé.

Le groupe tassé des publicains, placés à la gauche de saint Jean-Baptiste désignant le Christ („Ecce Agnus Dei") et l'index interrogateur du personnage à l'avant plan figuraient déjà sur un ivoire carolingien tardif (Londres, British Museum)⁹⁵. Au haut de cette scène, le

Baptême du Christ place Jésus dans une cuve mais posée sur l'eau montante de la tradition byzantine, avec l'ange aux mains couvertes.

Mais qu'en est-il de l'origine technique des arts du métal dans le bassin mosan où, dans ce domaine, l'activité est attestée déjà avant l'époque romaine⁹⁶. Fréquentées par des Dinantais et des Hutois, les voies médiévales par lesquelles transitait le métal (le cuivre, qui nous intéresse particulièrement ici et l'étain), le marché de Cologne ainsi que le „portus" de Maastricht et, „trans Rhenum", les mines du Harz attestent le rôle de première main joué par les marchands mosans des temps romans⁹⁷. De surcroît, c'est grâce aux ressources locales en „pierres" de calamine (silicate de zinc) que le pays mosan a travaillé le laiton dont sont faits les fonts de Liège. Mieux encore, une analyse spectrographique et chimique réalisée de cette oeuvre par M. François Boussard en 1958 a repéré 15,27% et 15,87% de zinc respectivement à la cuve et aux boeufs, contre 4,96/4,41% pour l'étain, 77,20% pour le cuivre et 1,70/1,66% pour le plomb. L'examen technique de M. Boussard⁹⁸, un fondeur, a même été l'écho actuel d'un écrit d'un moine mosan contemporain des fonts de Liège, Théophile, alias Roger de Helmarshausen.

Certes, l'étude du zinc et du plomb ne peut aboutir qu'à une détermination probable en ce qui concerne la provenance d'exécution des oeuvres. Mais la „très grande ressemblance de composition" entre les fonts de Hildesheim, quoique plus tardifs (début XIIIe siècle) et ceux de Liège ne peut être négligée, bien qu'un des boeufs de Liège présente plus de plomb et moins de zinc, ce qui signalerait un remplacement de la pièce originelle.

Grâce aux travaux de MM. Boussard, Legner et Werner, les particularités techniques „occidentales" se dessinent et confirment ce que le comte Joseph de Borchgrave d'Altena avait pressenti en 1951 dans le catalogue de l'Exposition d'art mosan (p. 165): „Au point de vue technique, la cuve des fonts de Liège procède de travaux de nombreux fondeurs lotharingiens et des auteurs de la colonne et des portes de Hildesheim." En outre, ce n'est pas sans incidence sur la détermination des caractéristiques mosanes et lotharingiennes du travail du laiton que les zones orientales auraient utilisé plus de plomb, comme l'a suggéré M. Braemer, Maître de recherche au F. N. R. S. de France, au cours de la discussion consécutive à ma communication de Paris.

Si, vers 950, le moine Théophile du „Diversarum artium schedula" y traite, d'une manière exemplaire⁹⁹, de la fonte à la cire perdue et prend comme exemple une pièce de petites dimensions (un encensoir), ce choix est d'autant plus caractéristique que l'utilisation d'un tel objet, qu'a même signé son contemporain Gozbert (p. 97), était généralisée. En ce qui nous concerne, pour se référer

rer à l'aire géographique entre Meuse et Elbe où s'inscrivent de glorieuses pages d'histoire de la fonte, retenons la colonne du Christ à Hildesheim qui remonte au début du XI^e siècle. Oeuvre remarquable par ses dimensions (originellement H. 3m79; diamètre 58 cm), le moulage en trois parties seulement, la disposition des scènes en registres, que ponctuent des arbres schématisés à tronc sinueux et des personnages présentés de dos, les uns et les autres constituant de proches antécédents, dans l'espace et dans le temps, des fonts de Liège.

La technique des bronzes bernwardiens — la colonne (vers 1020), comme les deux vantaux (H. 4m72) de portes (vers 1020) moulés chacun en une seule pièce et les fonts baptismaux romans tardifs — est celle à la cire perdue.

Aux fonts de Liège, les inscriptions n'ont pu être réalisées qu'après la fonte, vraisemblablement dans l'atelier du fondeur par un graveur de laiton¹⁰⁰, comme ce sera le cas pour les lames funéraires postérieures en date.

Il est une pièce *grosso modo* contemporaine des fonts de Liège, un don de l'abbé Berthold de Saint-Alban (1116-1119) passée à la cathédrale de Mayence. C'est un seau à eau bénite en cuivre fondu (Spire, trésor de la cathédrale) où les éléments de scènes de chasse à l'antique sont rythmés par des arbres stylisés. Son auteur est un contemporain de „frater Gozbertus” (le Gozbert du précieux encensoir en bronze de la cathédrale de Trèves) dont le nom est attaché, vers 1101, aux fonts baptismaux de l'abbé Folcard de Trèves, détruits en 1674 mais connus par une oeuvre graphique¹⁰¹. Celle-ci ne montre pas de scènes mais des personnages debout sous des arcatures. Qui était ce Gozbert? Un aurifaber comme Renier de Huy? S'il n'est pas certain que Gozbert ait coulé lui-même les fonts de Trèves, il aura dû en terminer la présentation technique après la coulée.

Pour les fonts de Trèves, nous pouvons penser à un aurifaber, même si l'encensoir de Trèves n'est pas en métal précieux. „Etrange coïncidence” nous écrivait M. Robert Didier, „si l'on considère que Renier pourrait être aussi l'auteur de l'encensoir de Lille où il est certes mentionné comme donateur.

Célèbre fut aussi et le reste la couronne de lumière de l'Empereur Frédéric I^{er} Barberousse (+ 1190) au Dôme d'Aix-la-Chapelle. Les gravures des plaques inférieures en cuivre (D. env. 20 cm) (Aix-la-Chapelle, Trésor du Dôme) trouvent leur source dans l'orfèvrerie et la miniature mosanes. Une autre pièce, en bronze relevé d'émail champlé, de dimensions notables (H. 1m75), au Trésor de Bamberg, doit illustrer ce qui était un haut chandelier d'église à la fin du XII^e siècle dans la zone Meuse-Rhin.

Pour leur part, les Musées royaux d'Art et d'Histoire à Bruxelles conservent un chandelier pascal (H. 1m43) nettement mosan provenant de l'abbaye de Postel, en Toxandrie (la Campine inférieure). Nous le situerons dans le temps vers 1140.

Dans un fécond article intitulé „L'art mosan et la Pologne à l'époque romane. Problématique des recherches”, M. Piotr Skubiszewski¹⁰², après avoir brossé un historique de la „question mosane”, a souligné la très complexe position de l'art mosan et, se référant à M. Jacques Stiennon¹⁰³, a rappelé l'affirmation des Liégeois faite à un moine catalan en 1050: „La Gaule nous considère comme ses enfants les plus éloignés, la Germanie comme ses ressortissants les plus proches. En réalité, nous ne sommes ni l'une ni l'autre mais nous sommes à la fois l'une et l'autre”.

En ce qui concerne particulièrement le travail du laiton et la fonte du bronze, l'art mosan doit être replacé dans le large contexte géographique mosano-rhénan et, au-delà, jusqu'aux terres de la Basse-Saxe¹⁰⁴ où la remarquable colonne en bronze de Hildesheim¹⁰⁵ matérialise à un niveau élevé, d'une part les liens historiques entre Notger et l'évêque Bernward (993-1022) et, d'autre part, pour les fonts baptismaux de Liège, des précédents chronologiques, techniques et même gestuels. Parlant sculpture et évoquant le destin particulier du milieu constitué par les terres de Meuse et du Rhin, en un temps où il est le „centre de gravité artistique de l'Europe”, M. Robert Didier avait aussi conclu que „l'empreinte des conceptions carolingiennes et ottoniennes y était tellement vivace que ce milieu demeurera, en grande partie, réfractaire aux conceptions romanes”¹⁰⁶. Ces conceptions, à variante mosane caractérisée, furent celles des ivoires de la fin du Xe et du XI^e siècle, sans lesquels les fonts de Liège n'auraient pas révélé l'esthétique qui est la leur. De part et d'autre se retrouvent les mêmes sens de la vie et du mouvement, ainsi que du rendu des personnages libérés des fonds.

De l'époque carolingienne au début du XII^e siècle, l'art mosan développe son originalité par la prodigieuse étape de stabilisation illustrée par l'ivoire de Notger — d'exécution mosane et sans falsification aucune — et les ivoires du XI^e siècle¹⁰⁷, établit son expansion et trouve enfin son point d'orgue dans les fonts baptismaux commandés par l'abbé Hillin vers 1112. C'est la leçon de l'antique, jamais oubliée depuis Charlemagne en pays mosano-rhénan, bien plus que l'intermédiaire de la manière byzantine, par ailleurs diversifiée, qui a orienté l'art mosan, au point que ces fonts doivent être considérés comme un chef-d'oeuvre de sculpture de tradition classique réinterprétant l'Antiquité avant que le plein XII^e siècle, en terre mosane, n'oriente l'art dans une voie nettement romane, encore que la leçon du maître des fonts survivra jusqu'au début du XIII^e siècle.

Pour l'Occident, les fonts baptismaux figurés et existants témoignent de qualités techniques et artistiques que transcendent au plus haut degré les fonts de Liège attribués à Renier, lesquels s'imposent, sans controverse possible, non seulement comme le grand chef-d'oeuvre de l'art mosan mais encore à l'aune de l'Occident tout entier. Dans le Baptême du philosophe Craton et du centurion Corneille y représentés, les fonts circulaires sont sobrement profilés, à l'instar de ceux, plus naïvement montrés, où est baptisé l'Empereur Frédéric-Barberousse dans la composition (vers 1160) qui illustre une coupe baptismale en argent (Berlin, Kunstgewerbemuseum)¹⁰⁸.

Au XIIe siècle encore, l'influence mosane, tout particulièrement dans l'orfèvrerie, oriente Aix-la-Chapelle, ce qui est conforme aux relations séculaires entre Liège et la cité de Charlemagne. A Trèves, un heurtoir de portail de la cathédrale (conservé dans le Trésor) est, pour le XIIIe siècle, une réalisation à la cire perdue des maîtres Nicolas et Jean de Binche dont le nom évoque un terroir proche des rives de la Meuse. Les noms de ces maîtres fondeurs figurant sur une cloche de la fin du XIIIe siècle de Sensweiler, ne signalent-ils pas, s'agissant vraisemblablement des mêmes personnes, que les fondeurs de petits bronzes pouvaient également produire des pièces de grandes dimensions, sans qu'elles soient comparables en qualité artistique aux fonts de Liège?

Faut-il encore rappeler que, de l'an mil au XVe siècle, la „dinanderie” (celle coulée et celle battue) fut, avant tout, une affaire mosane. Bruges et l'Angleterre comptèrent parmi les clients des fondeurs mosans. La part du Rhin se distingue moins depuis le temps où l'abbesse Mathilde (947-1011), à Essen, commanda le fameux chandelier à sept branches, alors que le Prince-Evêque de Liège Notger (972-1008), d'origine souabe, faisait bénéficier sa cathédrale d'une couronne de lumière et d'un lutrin. En pays mosan encore, d'autres mécènes dotent les églises de pièces de choix: pour l'abbé Folcuin de Lobbes, sous Notger, un ambon de métal avec un lutrin articulé; une couronne de lumière à 78 cierges pour l'abbé de Stavelot (978-1048), Poppon.

Datant du XIe siècle, un dessin à l'encre rouge du Martyrologe d'Usuard (Bruxelles, Bibliothèque royale, ms. 1049-54, fol. 3 v) provenant de l'abbaye de Saint-Laurent à Liège et représentant la Nativité, schématise deux couronnes de lumière en métal pour les chambres séparées de Marie et Jésus.

Savoir qui fut l'auteur des fonts n'est pas indispensable pour maintenir leur date (vers 1112) et leur provenance d'exécution, indiscutablement mosane. Il n'empêche, bien entendu, que les références à Renier l'orfèvre, oeuvrant certes, de par son métier, dans de petites dimensions, celles mêmes des modèles des figures, doivent être

retenues en réserve mais en précisant que c'est le fondeur qui fut le maître technicien du moule à la cire perdue, en un temps où les fondeurs de cloches ne devaient pas manquer en terre de Meuse où les églises étaient si nombreuses.

L'existence de Renier l'orfèvre, maître dont le rang social fut enviable, ne peut évidemment être contestée. Certes, la charte de 1125 et l'obituaire de Neufmoustier (Liège, Musée Curtius, fo 92) ne prouvent rien sur Renier comme ayant contribué, en orfèvre, à la réalisation des fonts mosans de Liège. Connaîtra-t-on jamais, d'une manière également indiscutable, les noms du concepteur théologique, de l'orfèvre créateur et du fondeur dont l'origine dinantaise — sans que nous pensions à l'oublié Lambert Patras — ne serait pas un leurre.

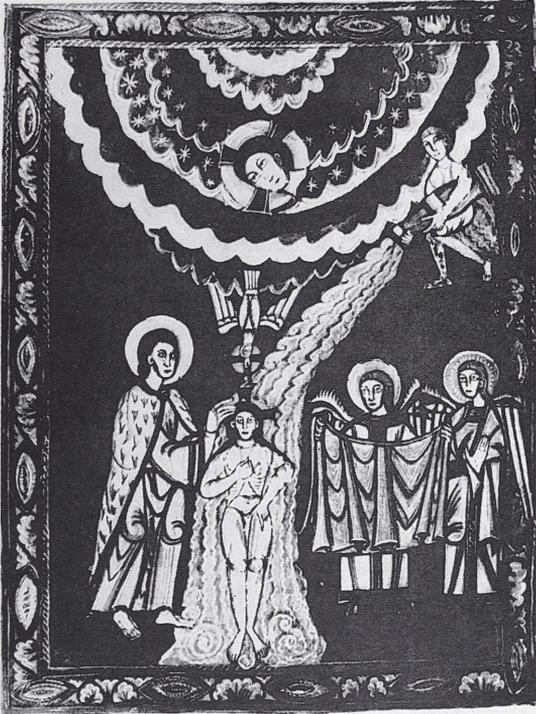
Dans la quête éventuelle d'irrécusables noms d'auteur, la tâche reste ouverte mais ce n'est pas l'essentiel, en regard de l'incontestable paternité de l'art mosan.

En mode de conclusion

Dans leur conclusion (p. 177), M. et Mme Colman reconnaissent qu'ils ne sont pas familiers de la matière et qu'ils ont pris de „grands risques”, ce qui ne faisait pas de doute car ils ont puisé d'une manière hétéroclite et tendancielle¹⁰⁹ dans une bibliographie incomplète, pour réaliser un article qui aurait peut-être pu se concevoir un siècle plus tôt.

Un de mes anciens maîtres, feu le grand orientaliste Georges Dossin, aimait rappeler, avec beaucoup de pertinence, que l'érudition n'est pas la science pas plus que la maison n'est un tas de pierres. Dans le principe, les idées ne suffiraient pour construire une théorie que si leur fondement était établi en dehors de tout esprit d'aventure. L'avenir des leçons consacrées à l'art mosan est commandé par le respect de cette règle stricte, sans laquelle l'enseignement universitaire actuel et futur ne serait plus crédible. Même si les „antithèses” proposées avaient été défendables, elles auraient dû s'inscrire dans un contexte fait de réserve et de respect de la collégialité scientifique et du patrimoine artistique mosan.

Téméraire fut la tentative de déflation de l'art mosan. Qu'à Liège la section d'art mosan du Musée Curtius, dont le célèbre ivoire de Notger a beaucoup contribué à la réputation, et celle du Musée d'art religieux et d'art mosan¹¹⁰, ainsi que l'église Saint-Barthélemy qui a l'insigne honneur d'abriter les fameux fonts baptismaux mosans également mis en cause, continuent à maintenir en toute quiétude l'appartenance mosano-notgérienne pour l'ivoire et, quant aux fonts, le titre de chef-d'oeuvre mosan à l'échelle universelle pour le début du XIIe siècle.



18 *Baptême du Christ de l'évangélaire du couronnement du roi de Bohême Vratislav II en 1086*. Représentation à l'occidentale de la Trinité, avec Dieu le Père nimbé. Photo d'après J. Squilbeck.

cle, en un temps où ils sont l'aboutissement d'une esthétique encore pré-romane pour la plus grande part.

Une oeuvre exécutée au Xe siècle à Byzance sur commande¹¹¹ et sur indications fournies n'aurait pu reprendre, dans un ensemble aussi cohérent aux plans géo-historique, technique, iconographique (particulièrement la représentation anthropomorphe de Dieu le Père, proscrite à Byzance pour les temps qui nous intéressent ici), théologique et esthétique, toutes les caractéristiques qui imposent la maintenance des fonts de Liège à l'art mosan du début du XIIe siècle.

Synthèse plus qu'illustre des acquits culturels, théologiques et techniques lotharingiens des Xe et XIe siècles, ces fonts ne pouvaient naître, vers 1112, que dans la vaste zone géographique d'entre Meuse et Rhin glorifiée par Charlemagne, magnifiée par le renouveau ottonien issu des sources littéraires et artistiques de l'Antiquité classique et chrétienne, confortée par le support d'un Empire puissant sur qui, en art, l'Italie contemporaine et Byzance n'ont jamais pesé inconditionnellement. Sans un tel contexte historique, les arts mosano - rhénans n'auraient pas connu l'originalité foncière qui fut la leur dès l'an mil.

Devant nos collègues médiévistes et byzantinistes, nous avons tenu à éprouver le présent article, d'abord à Bruxelles, à la Société belge des Etudes Byzantines¹¹² et, le 28 novembre 1984, à Paris, au Louvre, pour notre première prise de parole après notre désignation comme membre associé étranger à la Société nationale des Antiquaires de France. Aussi, savons-nous gré à nos collègues réunis à Bruxelles et à Paris de leur acquiescement raisonné et, dans les discussions qui suivirent les exposés, de leur contribution à l'exclusion de l'origine byzantine des fonts baptismaux de Liège et, pour l'ivoire de Notger, à l'impossibilité de voir dans son inscription un „faux” du XVIIe siècle.

D'autres voix que celles (pp. 77, 83, 84, 87) de Mme Tania Velmans, de Paris, MM Jacques Stiennon, Jean-Louis Kupper, Etienne Evrard, tous trois Professeurs à l'Université de Liège, et Robert Didier¹¹³, en plus de la mienne, se feront entendre¹¹⁴ en vue de l'indispensable réparation scientifique. La présente année 1985 en est propice puisque c'est celle de la célébration du millénaire du ralliement du comté de Huy à la Principauté de Liège sous Notger¹¹⁵. En tant que chef-d'oeuvre¹¹⁶ à rang universel, les fonts baptismaux mosans de Liège s'affirment par des caractères artistiques et théologiques exceptionnels qui, dans leur examen, commandent une constructive réserve et l'exclusion de tout fantasme.

Pour mettre le point final à notre réfutation, il nous faut d'abord répéter ce que nous avons écrit dans la note de juin 1979 mentionnée à la référence¹⁰⁹: „Pour l'avenir, puisse l'admirable métier d'historien d'art, même sur le plan local, être mieux honoré au nom de la rigueur scientifique et du respect des autres, surtout lorsque la pratique des oeuvres manque encore au critique. Le travail de recherche ne doit pas être un jeu littéraire”.

Le grand historien d'art Marcel Laurent, que nous avons eu l'honneur d'avoir comme maître à l'extrême fin de sa remarquable carrière universitaire, lui à qui Jean Lejeune dédia son article „A propos de l'art mosan ... Renier l'orfèvre et les fonts de Notre-Dame”, écrivait déjà en 1911 („L'art chrétien primitif”, Paris-Bruxelles, t. II, p. 160), sous l'intitulé „Questions de méthode”: „La logique, dirons-nous, s'adapte aussi bien à l'erreur qu'à la vérité. Elle n'est qu'un instrument de vraisemblance. Toute la possibilité d'arriver au vrai dépend de la méthode”, basée bien entendu sur la critique historique commandée par la connaissance spécialisée. Voilà une réponse prémonitoire de l'un de ceux, Allemands et Belges, archéologues et philologues médiévistes qui, à des titres divers, furent récusés par M. et Mme Colman. Les contradicteurs non médiévistes qu'ils sont ne pouvaient, par ailleurs, recevoir aucune caution des byzantinistes qui, en toute connaissance de cause, se refusent à accepter le cadeau impérial des fonts de Liège, si pleinement

mosans comme l'établissent exceptionnellement pour des oeuvres de haut niveau au moyen âge tant de références d'ordre technique, historique, théologique, artistique et iconographique convergentes.

L'hypothèse toute gratuite d'une exécution à Byzance des fonts si parfaitement occidentaux de Liège ne pouvant qu'être rejetée, il reste certes des précisions à apporter, en particulier dans le domaine de la technique, sans que de nouvelles analyses puissent bouleverser l'examen spectrographique et chimique de M. François Boussard — qui fut un fondeur — et des chercheurs scientifiques allemands qui l'ont relayé en développant sa tâche. Comme menue variante dans les composants repérés, il y eut l'or, ce matériau premier de l'orfèvre. Indépendamment, la physique mise au service de l'examen des verres plats rouges au cuivre de vitraux occidentaux d'époque romane, a repéré, pour la région d'entre Meuse et Rhin, la convergence de techniques „métal-verre”, par la mesure des teneurs en zinc et, à un degré moindre, en étain. C'est ce qu'en 1978 le Laboratoire de Physique Corpusculaire du Collège de France, à Paris, a établi par les

soins de Mme Martha Spitzer-Aronson (cf. „Annales du 7e congrès de l'Association internationale pour l'histoire du verre”, Liège, 1978, p. 309 ss.)¹⁷.

Des calculs plus récents sur les résultats fournis par cet article ont conduit le même chercheur à affirmer, en 1982, dans une lettre adressée au Président de l'Association technique de fonderie en Belgique, que le laiton du verre rouge analysé „avait une composition qui se trouve être identique à celle des analyses” des fonts baptismaux de Liège. En autre point d'orgue, revenons à M. Jean-Louis Kupper, dans le résumé de sa conférence à „Faculté ouverte” de l'Université de Liège en janvier 1985: „L'historien ne perd jamais son temps lorsqu'il bâtit sa démonstration sur des documents sûrs. Les fonts baptismaux de Saint-Barthélemy ont été coulés „avec un art à peine comparable”. Une bonne fortune nous vaut d'avoir conservé, sur la naissance de cette merveille, un texte précis (le *Chronicon rythmicum Leodiense*), dont la valeur, parce qu'il est tout à fait contemporain, est inestimable. Ne gaspillons pas cette chance vraiment exceptionnelle.”¹⁸

NOTES

¹ Périodique mensuel édité par l'Institut archéologique liégeois ayant son siège à Liège, au Musée Curtius, où l'Evangélaire de Notger est conservé. Sur l'ivoire, cf. notre article „Matière et travail des ivoires. Antécédents et parallèles proche-orientaux”, dans le „Festschrift für Hermann Schnitzler”, paru à Düsseldorf, pp. 163-167.

² Joseph Philippe, *Meubles, styles et décors entre Meuse et Rhin* (du moyen âge au XVIIIe siècle), Liège, éd. Eugène Wahle, 1977.

³ Joseph Philippe, *La cathédrale Saint-Lambert de Liège, gloire de l'Occident et de l'art mosan*, Liège, éd. Eugène Wahle, 1979.

⁴ Joseph Philippe, *Liège, terre millénaire des arts*, Liège, 3e éd., 1980.

⁵ Dans *L'art mosan*, Paris, 1953, pp. 9-28, une carte.

⁶ Voir aussi Jean Squilbeck, *L'art mosan*, dans „Brabant”, fasc. 4 (1967), p. 21.

⁷ Joseph Philippe, *Le monde byzantin dans l'histoire de la verrerie*, Bologne, 1970, p. 99 s.

⁸ Joseph Philippe, *L'évangélaire de Notger et la chronologie de l'art mosan des époques pré-romane et romane*, Bruxelles, 1956.

⁹ E. Kitsinger, *Anglo-saxon vine-Scroll Ornament*, dans „Antiquity”, mars 1936, pl. VI (A). A titre de comparaison, voir A. Roes, *De Carolingische Sierplaat uit Loon*, dans „Nieuwe Drentsche Volksalmanach”, 1958, pl. V.

¹⁰ Frédéric van der Meer, *Images du Christ dans la sculpture au nord des Alpes et des Pyrénées*, Anvers-Paris, 1980, p. 48, fig. 27. Dans cet album où figurent maintes erreurs relatives à des oeuvres mosanes, l'ivoire de Notger est erronément daté vers 1160, sans aucune référence.

¹¹ Philippe Verdier, *La grande croix de l'abbé Suger à Saint-Denis*, dans „Cahiers de civilisation médiévale”, Université de Poitiers, no de janvier-mars 1970, p. 23 s. du tiré à part.

¹² *Kunst der Spätantike im Mittelmeerraum*, catalogue de l'exposition tenue au Kaiser-Friedrich-Museum de Berlin en 1939, no 156.

¹³ *Kunst der Spätantike im Mittelmeerraum*, no 164; J. Philippe, *La cathédrale Saint-Lambert de Liège*, fig. p. 80.

¹⁴ *L'ivoire de Notger et la fondation de la collégiale Saint-Jean (nouvelles hypothèses)*, dans „La collégiale Saint-Jean de Liège. Mille ans d'art et d'histoire”, Liège, 1981, pp. 33-41, ill. L'auteur a prévu d'annexer au tirage à part de cet article des addenda nécessités par l'article publié par M. et Mme Colman.

¹⁵ John Beckwith, *The Basilewsky Situla*, Londres, Victoria and Albert Museum, 1963.

¹⁶ „La Vie liégeoise”, no de mars 1978, p. 9, n. 5.

¹⁷ *Les influences antiques et byzantines*, dans „La Wallonie, le pays et les hommes”, t. I, Bruxelles, 1977, p. 252.

- ¹⁸ *Livoire de Notger*, dans „La collégiale Saint-Jean de Liège. Mille ans d'art et d'histoire”, Liège, 1981, p. 31s.
- ¹⁹ Ayant également examiné avec soin l'ivoire de Notger, en novembre 1984, M. Robert Didier a confirmé notre impression visuelle.
- ²⁰ *Livoire de Notger*, dans „La collégiale Saint-Jean de Liège. Mille ans d'art et d'histoire”, Liège, 1981, p. 30.
- ²¹ Au plan général, voir Marthe Collinet-Guerin, *Histoire du nimbe des origines aux temps modernes*, Paris, 1961.
- ²² Cet intéressant rapprochement est dû à Mme Suzanne Collon-Gevaert. Cf. *Notger de Liège et saint Bernward de Hildesheim. A propos d'un ivoire et d'une miniature*, dans „Studien zur Buchmalerei und Goldschmiedekunst des Mittelalters”. Festschrift für Karl Hermann Usener”, Marburg, 1967, pp. 27-31.
- ²³ Peter Bloch, *Die Türflügel von St. Maria im Kapitol zu Köln*, Mönchengladbach, 2e éd., 1978, pl. 53.
- ²⁴ dans „Annuaire d'histoire liégeoise”, t. XXI (1980-1981). Lors de la conférence-débat tenue à „Faculté ouverte” de l'Université de Liège, le 30 janvier 1985, M. Etienne Evrard confirma pour „fecit” le sens de „fit faire”, ce qu'aucun philologue professionnel ne pourrait, en l'occurrence, contester.
- ²⁵ Cf. André Grabar, *Orfèvrerie mosane-orfèvrerie byzantine*, dans „Art mosan”, Paris, 1953, p. 125.
- ²⁶ dans „Splendeur de Byzance, catalogue de l'exposition, Bruxelles, 1982, p. 73.
- ²⁷ *ibid.*, p. 130.
- ²⁸ *La civilisation de l'Occident médiéval*, Paris, 1967, p. 187.
- ²⁹ J. Philippe, *L'art mosan et les fonts célèbres de Renier l'Orfèvre*, dans „La vie liégeoise”, no de mars 1978, pp. 6-8. (Avec tirage spécial effectué pour l'année des sept merveilles de Belgique); id., *Les célèbres fonts baptismaux romans de Liège et la Renaissance italienne*, dans „Chronique archéologique du pays de Liège”, t. LV (1964), pp. 9-15.
- ³⁰ Bernard Guillemain, *L'Eveil de l'Europe. 1000-1250*, Paris, 1969, p. 206.
- ³¹ Examinant les mosaïques XIIIe siècle du dôme du narthex de Saint-Marc à Venise, Mme Christa Schug-Wille („Art of the Byzantine World”, New York, 1969, p. 189) écrit: „The inscriptions are in Latin and prove that the idea and its symbolism are Romano-Christian in origin”.
- ³² J.-L. Kupper, *Sources écrites: des origines à 1185*, dans „Les fouilles de la place Saint-Lambert à Liège” (sous la direction de Marcel Otte), Liège, 1984, p. 33. Dans ce même ouvrage, j'ai publié un court texte intitulé „Les documents provenant du site de la place Saint-Lambert conservés au Musée Curtius à Liège”, avec l'aide d'un conservateur adjoint (le titre imprimé est à rectifier) de cette institution.
- ³³ Hubert Silvestre, *Notes sur la controverse de Rupert de Saint-Laurent avec Anselme de Laon et Guillaume de Champeaux*, dans „Saint-Laurent de Liège. Mille ans d'histoire”, Liège, 1968, p. 63 ss. Voir aussi, dans *ibidem*, Rhaban Haacke, *La tradition manuscrite des oeuvres de Rupert de Saint-Laurent ou Rupert de Deutz*, pp. 59-62; Jacques Stiennon, *La Vierge de dom Rupert*, p. 81; W. Sanderson, *op. c.*, n. 95, p. 165 s., fig. 12, 14; *Exposition du Millénaire de Saint-Laurent de Liège*, Catalogue, Liège, 1968, no 6 et pl. 1, p. 18 s.
- ³⁴ Sur trois figurations occidentales, ici étudiées, de Dieu le Père nimbé, cf. Jean Squilbeck, *Le Jourdain dans l'iconographie médiévale du baptême du Christ*, dans „Bulletin des Musées royaux d'art et d'histoire”, Bruxelles, 1966-1967, fig. pp. 91, 95, 97.
- ³⁵ Karl Künstle, *Iconographie der Christlichen Kunst*, t. I, Freiburg im Breisgau, 1928, p. 379.
- ³⁶ Philippe Verdier, *La grande croix de l'abbé Suger à Saint-Denis*, dans „Cahiers de civilisation médiévale”, Poitiers, no de janvier-mars 1970.
- ³⁷ Paris, 5e éd., 1947, p. 182 s.
- ³⁸ E. Male, *op. c.*, fig. 136.
- ³⁹ M. Didron, *Iconographie chrétienne. Histoire de Dieu*, Paris, 1843, fig. pp. 35, 42, 200 s., 206 et fig. 144 s.
- ⁴⁰ *Essai sur la symbolique romane (XIIe siècle)*, Paris, 1955, p. 141.
- ⁴¹ Gertrud Schiller, *Iconographie der Christlichen Kunst*, 2e éd., 1969, t. I, fig. 374 (avec l'inscription latine „Hic est filius meus ...”).
- ⁴² F. van der Meer — Christine Mohrmann, *Atlas de l'Antiquité chrétienne*, Paris-Bruxelles, éd. Sequoia, 1960; Marcel Laurent, *L'art chrétien primitif*, t. I (Paris-Bruxelles, 1911), p. 155.
- ⁴³ Arthur Haseloff, dans „Histoire de l'art” d'André Michel, t. II (1906), p. 360, fig. 265.
- ⁴⁴ Voir notamment, pour le milieu du XVIe siècle, le baptême du Christ d'une icône russe avec la figuration anthropomorphe de Dieu le Père. Cf. Doris Wild, *Les icônes. Art religieux de l'Orient*, Berne, coll. Orbis pictus, s. d., pl. XIII. A la planche XVIII, une icône roumaine de la fin du XVIe siècle, d'un style strictement archaïque, présente, porteurs du nimbe crucifère, les trois anges de la Trinité (ou l'Hospitalité d'Abraham).
- ⁴⁵ *Programme zur bildenden Kunst in der Schriften Ruperts von Deutz*, Siegburg, 1974, p. 62. Voir aussi le compte rendu de Géza Jaszai, dans *Zs. Westfalen*, 55 (1977), p. 234 s. Voir encore Marguerite Devigne, *La sculpture mosane du XIIe au XVIe siècle*, Bruxelles, 1932, p. 36.
- ⁴⁶ *Novgorod Architectural Monuments, 11th-17th centuries*, Leningrad, Aurora Art Publishers, 1975, 2 pl.; Nagel, *Encyclopédie de voyage. U.R.S.S.*, 3e éd. (Genève, 1969), p. 636.
- ⁴⁷ Bruno Reudenbach, *Das Taufbecken des Reiner von Huy in Lütlich*, Wiesbaden, 1984, p. 73.
- ⁴⁸ Friedrich Gerke, *La fin de l'art antique et les débuts de l'art chrétien*, Paris, 1973, fig. p. 185. Voir aussi les figures pp. 143 et 189.
- ⁴⁹ Jean Squilbeck, dans „Bulletin des Musées royaux d'Art et d'histoire”, 1966-1967, p. 86, fig. 9 (miniature du milieu du XIe siècle); Peter Bloch — Hermann Schnitzler, *Die Ottonische Kölner Malerschule*, t. II (Düsseldorf, 1970), fig. 357 (on y relève encore la personification du fleuve à la manière byzantine). H. Schnitzler, *Der Goldaltar von Aachen*, pl. 7 et 28. Voir notre figure 8. Cf. *La tapisserie de Bayeux*, éd. Flammarion, 1957, pp. 23, 28, fig. 14 (détail), 36-38.
- ⁵⁰ C. Schug-Wille, *Art of the Byzantine World*, fig. pp. 24, 27, 92.

- ⁵¹ Piero Gazzola, *La porta bronzea di S. Zeno a Verona*, Milan, 1965, pp. 9, 13, pl. VII et XXV.
- ⁵² Charles Diehl, *Manuel d'art byzantin*, t. II (Paris, 1926), p. 602 s.
- ⁵³ Gertrud Schiller, *Ikonographie der christlichen Kunst*, 2e éd., 1969, t. I, fig. 264, 270, 271, 279 et t. II, fig. 276. (Oeuvres occidentales — ivoires et miniatures — du VIIIe/IXe siècle au XIe siècle).
- ⁵⁴ *Catalogue de l'exposition Rhin-Meuse*, fig. p. 249.
- ⁵⁵ *Die Taufe Christi im Jordan, ein Beitrag zur Ikonographie der frühchristlichen, Byzantinischen und fränkisch-karolingischen Kunst*, Dissertation doctorale, Berlin, Humboldt-Universität, 1978.
- ⁵⁶ *La figuration de l'arbre dans les scènes du Nouveau Testament à Byzance*, Mémoire de licence, Louvain, Université catholique, 1984, 2 vol. (texte et planches). Voir aussi notre note 111.
- ⁵⁷ Géza Jaszaï, dans „Zs. Westfalen”, 55 (1977), p. 235.
- ⁵⁸ Anton von Euw, dans *Catalogue de l'exposition Rhin-Meuse*, p. 205.
- ⁵⁹ Anton von Euw, *op. c.*, p. 206 s.
- ⁶⁰ Ann Chevalier, *La chasse de saint Hadelin à Visé*, Gembloux, 1973, fig. 1 et 2.
- ⁶¹ W. Sanderson, *op. c.*, p. 165, fig. 12, 14; *Exposition du Millénaire de Saint-Laurent de Liège*, catalogue, Liège, 1968, no 6 et pl. 1.
- ⁶² Claude Gaier, *L'évolution et l'usage de l'armement personnel défensif au pays de Liège du XIIe au XIVe siècle*, dans „Zeitschrift für Historische Waffenkunde”, 2 (1962); id., *Les armes*, dans „Typologie des sources du moyen âge occidental”, Louvain, Université, 1979, p. 23 s. (Grancsay, Hejdova, Schneider); Gretel Chapman, *Jacob blessing the sons of Joseph. A Mosan Enamel in the Walters Art Gallery*, dans „Journal of the Walters Art Gallery”, t. XXXVI-II (1980), fig. 10, 11, 29e (armement XIIe siècle très proche de celui du soldat de Liège, avec en particulier le casque sans nasal); Franz Ronig, *Die Buchmalerei des 11. und 12. Jahrhunderts in Verdun*, dans „Aachener Kunstblätter”, t. 38 (1969), fig. p. 114. Voir aussi Camille Enlart, *Manuel d'archéologie française*, t. III (le costume), Paris, 1916, fig. 404, 405, 408-410.
- ⁶³ *Histoire comparée des civilisations*, t. 10 (de 900 à 1200), par Hans H. Hofstätter et Hannes Pixa, Paris, 1966, fig. p. 167 (combat de deux guerriers à casque conique sans nasal et bouclier pareil à celui des fonts de Liège); Jacques Le Goff, *La civilisation de l'Occident médiéval*, Paris, 1967, fig. 165.
- ⁶⁴ H. Schnitzler, *Der Goldaltar von Aachen*, Mönchengladbach, B. Kühn, 1965, pl. 15.
- ⁶⁵ La datation dans le XIIe siècle des reliefs des longs côtés ressortit à deux opinions: l'une du comte Joseph de Borchgrave d'Altena, pour les années 1100; l'autre de K.H. Usener, après la réalisation des fonts de Liège. Cf. K.H. Usener, *Les débuts du style roman dans l'art mosan*, dans „Catalogue de l'exposition Rhin-Meuse”, pp. 234-237. Voir aussi comte Joseph de Borchgrave d'Altena, *Reliefs carolingiens et ottoniens*, dans „Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'art”, t. XXIII (1954).
- ⁶⁶ C. Enlart, *Le costume*, fig. 414. Dans cet ouvrage, l'auteur s'est référé aux fonts de Liège.
- ⁶⁷ François Buttin, *Du costume militaire au moyen âge et pendant la Renaissance*, Barcelone, Real Academia de Buenas Letras, 1971, fig. pp. 192/193. Voir aussi, du même, *op. c.*, p. 21 ss., 396 (...).
- ⁶⁸ J. Stiennon, dans „La Wallonie, le pays et les hommes”, I, fig. p. 236. Ce soldat porte la broigne à coiffe relevée, le casque conique, l'épée à quillons droits, le bouclier en amande, ainsi qu'une lance. Ses chaussures sont du type de celles du soldat des fonts et du premier des publicains.
- ⁶⁹ Voir aussi, particulièrement pour les dessins, Jan Heath, *Armies of the Dark Ages 600-1066. Organization, tactics, dress and weapons*, 2e éd., 1980, p. 88 (notice 61: „Ottonian Heavy Infantryman”). Cf. John Hewitt, *Ancient Armour and Weapons in Europe*, t. I (réédition à Graz, 1967), p. 143.
- ⁷⁰ R.E. Oakeshott, *The Archaeology of Weapons*, Londres, 1963. Voir aussi, du même, *The Sword in the Age of Chivalry*. L'épée du type de celle des fonts de Liège se trouve dans les mains d'Abraham dans diverses oeuvres d'art mosan du XIIe siècle. Cf. Jean Squilbeck, *Le sacrifice d'Abraham dans l'art mosan*, dans „Bulletin des Musées royaux d'art et d'histoire, Bruxelles, année 1965”, p. 79 ss.
- ⁷¹ Jacques Le Goff, *La civilisation de l'Occident médiéval*, Paris, 1967, p. 344, fig. 117.
- ⁷² Jacques Le Goff, *op. c.*, Paris, 1967, fig. 17; Jean Verrier-Léon Gischia — Lucien Mazonod, *Les arts primitifs français*, Paris, 1939, pl. 205.
- ⁷³ Heribert Seitz, *Blankwaffen I. Geschichte und Typenentwicklung im europäischen Kulturbereich ...*, Braunschweig, 1965, fig. p. 138.
- ⁷⁴ Paul Martin, *Armes et armures de Charlemagne à Louis XIV*, Fribourg, 1967, fig. 18 p. 31.
- ⁷⁵ Charles Henry Ashdown, *British and continental Arms and Armour*, New York, réédition de 1970, p. 66, fig. 84.
- ⁷⁶ Ada Bruhn de Hoffmeyer, *Arms and Armour in Spain*, t. I, Madrid, 1972, fig. 102 (peinture conservée au Museo de Arte de Catalunya, à Barcelone).
- ⁷⁷ Voir le reliquaire de la Vraie Croix (scène d'Herakleus et Chosroes) à Tongres. Vers 1181.
- ⁷⁸ Joseph Philippe, *La peinture murale du XIIIe siècle en Belgique*, dans „Annales de la Fédération historique et archéologique de Belgique”, 35e congrès, Courtrai, 1953, p. 563 s., fig. 1; id., *La peinture murale*, dans „La Wallonie, le pays et les hommes”, t. I (Bruxelles, 1977), p. 302, fig. p. 303.
- ⁷⁹ Dagmar Hejdova, *Der sogenannte St.-Wenzels-Helm*, dans „Waffen und Kostümkunde”, Munich-Berlin, 1968, p. 18 s.
- ⁸⁰ Gertrud Schiller, *Ikonographie der christlichen Kunst*, 2e éd., 1969, t. I, fig. 32, 36, 212, et t. II, fig. 276, 411. (Oeuvres occidentales et une byzantine, de l'époque carolingienne au XIIIe siècle).
- ⁸¹ R.E. Oakeshott, *The Archaeology of Weapons*, Londres, 1963, p. 175. Voir aussi *La tapisserie de Bayeux*, éd. Flammarion, 1957, pp. 55-58 (sur le casque avec nasal), 59-62 (sur la cotte de mailles), 62-66 (sur le bouclier, l'épée et les armes d'hast). La coiffe relevée de la broigne est bien visible aux fig. 47 s., 53-72.
- ⁸² Michala Walickiego, *Szluka Polska. Przedromanska i Romanska do schyłku XIII wieku*, Varsovie, 1968, pl. pp. 533, 570 s., 608, 643, 532, 533, 570 s., 589, 608, 643.

- ⁸³ *Das Schnütgen-Museum. Eine Auswahl*, 4e éd., Cologne, 1968, no 15, pl. Préface de H. Schnitzler.
- ⁸⁴ La lance figure dans la main de trois soldats d'une plaque émaillée vers 1170 (Londres, Victoria and Albert Museum) où il est intéressant de relever pour chacun des variantes dans l'armement. Cf. Konrad Hoffmann, *The Year 1200. A Centennial Exhibition at the Metropolitan Museum of Art*, New York, 1970, pl. p. 162. Cf. W. Sauerländer, dans „The Art Bulletin”, no de décembre 1971, p. 514.
- ⁸⁵ Joseph Philippe, *La cathédrale Saint-Lambert de Liège*, fig. p. 97.
- ⁸⁶ Voir aussi *Splendeur de Byzance*, catalogue de l'exposition Eupalia, Bruxelles, 1982, fig. pp. 99, 100, 113, 115, 127, 180, 185; Charles Delvoye, *L'art byzantin*, Paris, 1967, fig. 149 (Saint Demetrius, vers 1200, de la façade ouest de Saint-Marc à Venise); *The Treasury of San Marco Venice*, the Metropolitan Museum of Art, 1985, fig. pp. 172-175.
- ⁸⁷ *Splendeur de Byzance*, fig. p. 113. Ivoire de la fin du Xe siècle (Josué recevant les ambassadeurs du peuple de Gabaon, du Victoria and Albert Museum de Londres): soldats vêtus à l'antique avec bouclier circulaire et le casque à couvre-nuque.
- ⁸⁸ Joseph Philippe, *Chronique. La staurothèque de Cosenza et l'art byzantin*, dans „Le Moyen Age”, 1957, fasc. 1-2, p. 199 s.
- ⁸⁹ *Byzantinische Kostbarkeiten aus Museen, Kirchenschätzen und Bibliotheken der DDR*, Catalogue de l'exposition au Bode-Museum, 1977, no 17, pl. 10.
- ⁹⁰ *Kunst der Spätantike im Mittelmeerraum*, pl. 56, no. 166.
- ⁹¹ Voir Iconographie de la Sainte-Trinité.
- ⁹² Joseph Philippe, *Le „Mystère d'Apollon” et la pensée romane dans l'art mosan du XIIe siècle*, dans „Chronique archéologique du pays de Liège”, t. LV (1964), p. 53. Cet article est omis dans la bibliographie générale, incomplète, du mémoire de licence, non publié, de l'Université de Liège, 1983-1984, de Mlle Isabelle Verhoeven: *Approche de l'expression gestuelle dans l'art mosan du XIIe siècle*. (utiles références sur l'index pointé).
- ⁹³ *La sculpture mosane du XIe au milieu du XIIIe siècle*, dans „La Wallonie, le pays et les hommes”, t. I, p. 289. Exceptions à faire en particulier pour le „Mystère d'Apollon” et la Vierge de dom Rupert du Musée Curtius à Liège.
- ⁹⁴ Elisabeth Klemm, *Ein romanischer Miniaturenzyklus*, Vienne, 1973.
- ⁹⁵ Warren Sanderson, *A Group of Ivories and Some Related Works from Late Carolingian Trier*, dans „The Art Bulletin”, t. LVI, no 2, fig. p. 160. Voir aussi pour la bibliographie: Marcel Laurent, *Les ivoires prégothiques conservés en Belgique*, Bruxelles-Paris, 1912, p. 50 ss.
- ⁹⁶ G. Faider-Feytmans, *Les arts du métal du Ier au Xe siècle*, dans „Art mosan”, Paris, 1953.
- ⁹⁷ Erich Meyer, *Les origines de la technique du bronze dans la vallée de la Meuse*, dans „L'art mosan”, Paris, Armand Colin, 1953, pp. 47-49. Voir aussi Lucien Febvre, dans *ibidem*, p. 2 s. et Jean Lejeune, dans „Art mosan aux XIe et XIIIe siècles”, Bruxelles, 1961, pp. 22-25.
- ⁹⁸ *Un chef-d'oeuvre médiéval de la fonderie mosane: les fonts baptismaux de l'église Saint-Barthélemy à Liège*, dans „La fonderie belge”, n° 28 (1958), pp. 280-283; du même, *Les fonts baptismaux de Saint-Barthélemy à Liège. Leur examen technique et scientifique démontre leur origine mosane*, dans le journal belge „Vers l'Avenir”, 21 février 1985. Voir aussi: O. Werner, *Analysen mittelalterlicher Bronzen und Messinge*, I, dans „Archäologie und Naturwissenschaften”, t. I (1977); H. de Ruelle, *Les résultats d'analyse de teneurs des laitons coulés dans les anciens Pays-Bas méridionaux et la Principauté de Liège (Moyen Âge et Temps Modernes)*, dans „Revue des archéologues et historiens d'art de Louvain”, t. XVI (1983), pp. 259-264, 268-273. Sur les importants travaux d'analyse de F. Boussard, A. Legner et O. Werner, publiés, pour le second, en 1973 et, pour le troisième, en 1977 et 1983, voir la p. 261 pour les références bibliographiques et le boeuf sans doute non original. Voir aussi J. Maréchal, *La fabrication du laiton avant la découverte du procédé Dony d'extraction du zinc*, dans „Cuivre et Laiton”, CCXXXVII (1938), pp. 539-544; id., *Petite histoire du laiton et du zinc*, dans „Techniques et Civilisations”, t. XVI (1954), pp. 109-128; René Maréchal, *Préhistoire de la métallurgie*, Avignon (à paraître).
- ⁹⁹ Jean Lejeune, dans *Art mosan aux XIe et XIIIe siècles*, Bruxelles, 1961, pp. 57-59.
- ¹⁰⁰ Monique de Ruelle, Michel Dupas, Guy Genin, Luc Maes et Ignace Vandevivere, *Etude technologique des dinanderies coulées. I. Le chandelier pascal de Saint-Ghislain*, dans „Bulletin des Musées royaux d'Art et d'Histoire”, Bruxelles, t. 55 (1984), p. 26 s.
- ¹⁰¹ *Die Kirchlichen Denkmäler der Stadt Trier*, t. III des „Die Kunstdenkmäler der Stadt Trier”, Düsseldorf, 1938, p. 318 s., fig. 218; *L'art roman*, catalogue d'exposition, Barcelone, 1963, nos 1158 (avec fig.) et 1159.
- ¹⁰² *L'art mosan et la Pologne à l'époque romane. Problématique des recherches*, dans „Rapports historiques et artistiques entre le pays mosan et la Pologne du XIe au début du XIIIe siècle”, Liège, Musée Curtius, 1981. (Travaux publiés du colloque organisé par mes soins).
- ¹⁰³ Jacques Stiennon, *Des vies de saints au rayonnement des écoles liégeoises. Une culture qui donne et qui reçoit*, dans „La Wallonie, le pays et les hommes”, I, p. 95.
- ¹⁰⁴ Schnitzler, dans *Trésors du moyen âge allemand*, catalogue de l'exposition, Bruxelles, 1949, p. 27 s.; L. Mathar — A. Voigt, *Über die Entstehung der Metallindustrie im Bereich der Erzvorkommen zwischen Dinant und Stolberg*, Aix-la-Chapelle, 1956, pp. 35, 44, 57-65; *Dictionnaire des métaux non ferreux*, Bruxelles, Union minière, 1972 (pour les généralités entre Meuse et Rhin, ainsi que la bibliographie sommaire); *Artistes et marchands de la Meuse et du Rhin au moyen âge. Echanges-Influences*, Huy, 1972; J. Squilbeck, *Catalogue de l'exposition Rhin-Meuse*, p. 67 s. Cf. Victor H. Elbern, *Die Bildende Kunst der Ottonenzeit zwischen Maas und Elbe*, dans „Das Erste Jahrtausend”, Düsseldorf, t. II, p. 1020 s.
- ¹⁰⁵ V.H. Elbern, H. Enger et H. Reuther, *Der Hildesheimer Dom*, Hildesheim, 2e éd., 1976, pp. 57-62, pl. 30-32. En octobre 1984, un symposium scientifique consacré au „Bernwardinische Kunst” s'est tenu à Braunschweig. Sur les portes et les fonts, comme pour la colonne, voir M. Victor Elbern, pages 81-86, pl. 82 s., et pp. 69-77, pl. 34 s. Voir H. Reuther (p. 86 s.) sur la technique des bronzes bernwardiens.
- ¹⁰⁶ Robert Didier, *La sculpture mosane du XIe au milieu du XIIIe siècle*, dans „La Wallonie, le pays et les hommes”, t. I, p. 287.
- ¹⁰⁷ Schnitzler, *op. c.*, p. 33 s.
- ¹⁰⁸ Sur les fonts figurés dans l'art occidental du XIIe siècle, cf. le catalogue de l'Exposition Rhin-Meuse, p. 267.

- ¹⁰⁹ Dans un texte qui se veut hypercritique, manquent des références qui comportent d'utiles nuances ou précisions. Cf. J. Philippe, note annexe aux „Annales du XXXVI^e congrès (Gand, 1955) de la Fédération archéologique et historique de Belgique; id., *Van Eyck et la genèse mosane de la peinture des anciens Pays-Bas*, Liège, 1960, pp. 21, 24; id., *A propos du sculpteur liégeois Jean-Pierre Heuvelman (Aux lecteurs du „Bulletin de la Société royale le Vieux-Liège”)*, note imprimée de deux pages datée de juin 1979. Ajoutons qu'il y a vingt-huit ans, M. Pierre Colman, se lançant alors dans le domaine de la préhistoire, se vit appelé déjà à „réviser certaines affirmations qui (...) semblent assez inconsidérées et très gratuites” (Cf. Jean Verheyeweghen, dans „Bulletin de la Société royale belge d'anthropologie et de préhistoire”, t. LXVIII (1957), p. 193 s.).
- ¹¹⁰ Sur l'existence bifide des collections d'art mosan à Liège et la question qu'elle pose, voir *Trésors de l'art mosan*, dans „Beauté-magazine”, Bruxelles, fasc. 67 (1983), p. 5; *Les Musées liégeois en attente de conservateurs*, dans le Journal „La Libre Belgique/Gazette de Liège”, du 10 février 1984.
- ¹¹¹ La commande d'une Pala d'oro pour l'église Saint-Marc à Venise en 976 par un doge vénitien ne constitue aucun parallèle utile avec la question des fonts de Liège, l'oeuvre fournie étant tout à fait byzantine. Dans son „L'art chrétien primitif” (t. II, Paris-Bruxelles, 1911, p. 143), Marcel Laurent a esthétiquement jugé la Pala d'oro de Venise avec juste sévérité, en comparaison avec des oeuvres d'Occident. Dans cette Pala d'oro le Baptême du Christ montre la cogné accompagnant l'arbre.
- ¹¹² Journal „La Libre Belgique/Gazette de Liège”, 16 novembre 1984. Voir aussi le magazine „Pourquoi Pas?”, Bruxelles, 28 novembre 1984, p. 32, et 20 février 1985.
- ¹¹³ Consécutive à un exposé de M. Pierre Colman et à la prise de parole de M. Robert Didier, Bibliothécaire à l'Institut royal du Patrimoine artistique à Bruxelles, une note critique a été remise par ce dernier en vue d'être publiée dans les actes du Congrès de l'Association des Cercles francophones d'histoire et d'archéologie de Belgique à Nivelles (août 1984). Voir aussi *supra*, p. 77.
- ¹¹⁴ Voir le journal „La Libre Belgique/Gazette de Liège”, 30 novembre 1984. (Opinion du chevalier Charpentier, de Huy). Voir aussi notre note 98.
- ¹¹⁵ En avril et mai 1985, j'ai donné à Huy deux conférences consacrées à „Renier de Huy et les célèbres fonts mosans de Liège”.
- ¹¹⁶ Lors de la conférence-débat organisée à l'Université de Liège le 30 janvier passé, le Professeur Michel Malaise, un égyptologue de l'Université de Liège, a attiré avec raison l'attention sur les caractères exclusifs des chefs-d'oeuvre artistiques quels qu'ils soient.
- ¹¹⁷ Sur les contacts techniques entre les orfèvres et les verriers au moyen âge, voir J. Philippe, *Glass: History and Art*, Liège, 1982, p. 26 s.
- ¹¹⁸ Cette chance, deux médiévistes belges (MM. Robert Didier et Albert Lemeunier) l'ont également saisie dans deux conférences données à Liège en avril 1985 où l'origine mosane des fonts fut une fois de plus défendue. Ajoutons que le nimbe crucifère (attesté dès le XI^e siècle) de Dieu le Père anthropomorphe figure dans le „trône de grâce” illustré par deux autres oeuvres occidentales: la patène mosane par Frère Hugo (vers 1228-1230) du trésor d'Oignies à Namur; une peinture westphalienne (vers 1250-1270) du Musée de Berlin-Dahlem. Voir aussi F. Nordström, *Mediaeval Baptismal Fonts. An Iconographical Study*, Stockholm, 1984.