

Recherches sur deux chefs-d'œuvre du patrimoine artistique liégeois : l'ivoire dit de Notger et les fonts baptismaux dits de Renier de Huy

par Pierre Colman et Berthe Lhoist-Colman

L'ivoire

«L'archéologue, tout comme l'historien, sans compter les autres chercheurs scientifiques, doit savoir parfois se résoudre à avouer son ignorance. L'espoir lui reste qu'un jour, la lumière dissipera les ténèbres». Ainsi s'exprimait Joseph Brassinne après avoir récapitulé tous ses motifs de perplexité devant le célèbre «ivoire de Notger»¹⁾.

Cet ivoire orne un évangélaire (fig. 1), conservé au Musée archéologique liégeois²⁾. Il est matière d'études depuis 1715. Cette année-là, le baron Guillaume de Crassier, qui l'a reçu en cadeau du chapitre de l'une des collégiales liégeoises, Saint-Jean l'Évangéliste, le décrit dans une lettre adressée à Bernard de Montfaucon, le savant bénédictin. Il estime probable, voire certain, que l'ivoire est un don de Notger, évêque de Liège de 972 à 1008, à la collégiale, fondée par lui vers 982-983. Cette conviction est si naturelle qu'elle n'aura pas besoin de démonstration pour se répandre³⁾. Elle gagnera Godefroid Kurth, l'historien de Notger⁴⁾.

Jules Helbig décrit la plaque d'ivoire sans faire beaucoup de commentaires⁵⁾. Marcel Laurent est le premier à s'y attacher avec une attention soutenue. Il lui réserve un des chapitres du livre qu'il consacre aux *Ivoires prégothiques conservés en Belgique*⁶⁾. Il la juge authentique «dans toutes ses parties», après avoir confessé des doutes à propos de l'inscription et sans s'être étendu sur les raisons qui les avaient levés. Il considère comme acquis que Notger s'y trouve représenté. Et cependant, il ne la croit pas liégeoise. Il juge en effet impossible de l'intégrer dans le groupe des ivoires liégeois qu'il définit plus loin. Il incline, avec la plus grande prudence, à la croire rhénane, exécutée à Liège, peut-être, mais alors par «quelque moine allemand». Bien loin de faire sienne cette conjecture, Adolf Goldschmidt, maître incontesté dans le domaine en cause, met peu après sur la plaque l'étiquette «Ao. 971-1008. Lüttich»: trop heureux d'avoir un point de repère au milieu d'un océan d'incertitude, il se fie bonnement à l'inscription qu'elle porte⁷⁾. Cessant dès lors de juger que l'ivoire n'a «aucune parenté», avec le groupe de ceux «dont l'origine mosane est bien certaine», Marcel Laurent reconnaît en lui sans barguigner l'œuvre initiale de l'art mosan, le miracle premier que d'autres allaient suivre⁸⁾.

Les convictions forgées de cette façon ont fait l'unanimité, ou presque. Jean Lejeune les a remises en cause, en déployant son savoir et son agilité d'esprit hors du commun. Il admet que la plaque est liégeoise, ou du moins mosane, tout en montrant combien on est loin de la certitude à cet égard. Mais il souligne que Notger n'a pu trouver dans la société liégeoise de son temps aucun tailleur d'ivoire expérimenté. Il n'envisage pas que le prélat en ait fait venir un à sa cour, ou ait passé commande ailleurs. Il voit dans la plaque un faux fabriqué à l'intervention de la collégiale Saint-Jean l'Évangéliste en vue de servir de pièce à conviction: en 1101 et en 1107, l'abbé de Notre-Dame aux Fonts remit en cause – sans succès – le droit de conférer le baptême dans l'église paroissiale Saint-Adalbert, dépendance de la collégiale et fondation notgérienne comme elle, selon la tradition. Sa thèse a été rejetée: les spécialistes ont estimé quasi unanimement que l'ivoire ne peut être situé au début du XIIe siècle. Mais ses arguments n'ont pas tous été réfutés⁹⁾.

Pour rouvrir le dossier à notre tour, nous prendrons comme base de départ l'inscription gravée sur la bordure: EN EGO NOTKERVS PECCATI PONDERE PRESSVS AD TE FLECTO GENV QVI TERRES OMNIA NVTV (Et voici que moi, Notger, oppressé par le poids du péché, je plie le genou devant toi, qui d'un signe fais trembler tout). C'est un distique en vers léonins. L'étude philologique n'y a détecté ni erreur ni particularité, à ceci près que le EN emphatique initial est inattendu vers l'an mil. La forme NOTKERVS est celle de ce temps; pour la mettre en harmonie avec sa théorie, Jean Lejeune soutenait – sans invraisemblance – que c'était le fait d'un faussaire averti. On ne trouve un texte de ce genre sur presque aucun des ivoires comparables¹⁰⁾.

L'inscription n'est pas gravée en taille d'épargne, mais en creux; c'est la règle pour les inscriptions ajoutées après coup, mais c'est le cas de beaucoup d'inscriptions pleinement authentiques. Elle manque de tenue: les lettres ne sont ni régulièrement alignées, ni régulièrement espacées. Elle comporte, après le mot GENV, deux lettres qui restent énigmatiques, un V et un I couché, placés plus haut que les autres. Elle est à peu près seule de son espèce, à nouveau, pour ce qui est de l'emplacement qu'elle occupe¹¹⁾.

Elle est en rapport avec la scène sculptée, on ne saurait le contester. Cela ne prouve en aucune manière qu'elle remonte à la même époque, on l'oublie trop. De toute manière, le rapport n'est pas tel qu'on puisse la considérer, avec Marcel Laurent, comme un «commentaire très authentique et très exact de la représentation».

Elle définit Notger comme un pécheur; or, il a la tête nim-
bée (fig. 2). La contradiction a fait couler beaucoup
d'encre. Le nimbe a fort peu de relief. Jean Lejeune veut
qu'on l'ait ajouté. François Masai, lui, se demande si l'on
n'a pas essayé de l'éliminer. Ni l'un ni l'autre n'a été suivi.
Ils refusent fermement l'un et l'autre de répéter que Not-



1. L'évangélaire dit de Notger; plat supérieur, 300 x 240 mm; ivoire, 190 x 108 mm.
Liège, Musée archéologique liégeois (Maison Curtius).



2. Détail de la fig. 1.

gera droit au nimbe en considération de ses mérites pieux, et montrent bien l'inanité des arguments invoqués en faveur de cette thèse, accréditée par Marcel Laurent. Anton von Euw en vient à se demander si l'aurole ne signifierait pas l'état de grâce du voyant; il s'appuie sur une *Vision d'Isaïe* figurée dans le célèbre manuscrit byzantin des Homélie de saint Grégoire de Nazianze. L'aurole d'Isaïe, personnage sacré, ne saurait certes justifier celle de Notger⁽¹²⁾.

Seul l'évêque lui-même pouvait évoquer son péché sans commettre une sorte de blasphème, allait répétant le comte de Borchgrave d'Altena⁽¹³⁾. L'argument est sans valeur: tout faussaire un tant soit peu machiavélique escomptera une réaction de ce genre.

Dans le premier hémistiche du second vers, Notger dit à Dieu qu'il s'agenouille devant lui. Cette fois l'adéquation est indéniable. Mais dans le deuxième, le Seigneur est présenté comme terrifiant. Or, il donne la bénédiction. D'ailleurs, l'orant ne manifeste aucune terreur sacrée: il ne met qu'un genou en terre, courbe à peine l'échine et n'incline nullement la tête (fig. 2). Il fait figure de personnage du plus haut rang. Plusieurs ivoires bien connus s'offrent à la comparaison, principalement celui qui montre l'évêque Adalbéron II de Metz en buste, tout petit, tout en bas de la composition, encadré d'une très discrète inscription, et celui qui montre un empereur et un ecclésiastique, peut-être Conrad III et Wibald de Stavelot, peut-être Henri IV et Otbert de Liège, prosternés au pied de la croix (fig. 3)⁽¹⁴⁾.

Un trône, au sujet duquel le distique est muet, apparaît justement derrière l'agenouillé (fig. 2). Il «ne peut s'expliquer que comme une cathédre épiscopale», décide Marcel Laurent. Alors, la scène ne se passe pas à Saint-Jean, comme cela lui semble certain, mais à Saint-Lambert: la place d'une cathédre épiscopale est au choeur de la cathédrale. Mais pour que cette explication s'impose, il faudrait au moins une comparaison probante⁽¹⁵⁾.

Le soi-disant Notger s'agenouille sur le parvis d'un édifice (fig. 2). En dépit des apparences, on doit admettre qu'il est dedans. Telle était du moins la conviction de Marcel Laurent, et beaucoup la partagent. Pour peu que l'on mette en parallèle la partie supérieure de l'ivoire des trois résurrections (fig. 4), on hésite fort à faire de même.

L'inscription ne fait aucune allusion au petit édifice et pas davantage au meuble qu'il contient. Pour Jules Helbig, c'est un ciborium abritant un autel; opinion peu soutenable, car les parois latérales ne sont pas assez ouvertes. Pour la plupart des auteurs, ce ne saurait être que l'ancienne collégiale Saint-Jean; évocation purement symbolique, car toute ressemblance fait défaut, tant en plan qu'en élévation, ce qui reste fâcheusement inexplicable. Pour Jean Lejeune, qui insiste sur l'exiguïté de l'édicule, c'est l'ancienne église Saint-Adalbert, et ce sont peut-être ses fonts baptismaux qu'on y aperçoit. Le débat s'était enlisé; Philippe Stiennon vient de le relancer audacieusement: il reconnaît, lui, le tombeau du Christ, et il l'englobe dans la vision de Notger avec la *Maiestas Domini*



3. Crucifixion avec donateurs; Liège, vers 1100–1110 (?); ivoire, 140 x 76 mm. Francfort-sur-le-Main, Liebighaus, n° 913.

qui occupe la partie supérieure. Son argumentation est très érudite; elle n'est pas décisive. La table de l'autel présumé ne porte aucun accessoire susceptible d'en rendre l'identification obvie, et elle est «paradoxalement» peu lisse, on doit le lui accorder. Mais le tailleur d'ivoire n'a ni indiqué clairement le creux de la cuve d'un tombeau ouvert ni représenté le couvercle; a-t-il vraiment pris soin de «distinguer» l'édicule du trône «en utilisant un système de mise en perspective opposé»? Ils sont représentés l'un et l'autre de trois quarts; le bas de l'édicule fait seule exception¹⁶⁾.

Le mutisme du distique à propos de l'objet que l'agenouillé tient entre les mains est encore plus frappant. La plupart des érudits l'identifient avec l'évangélaire dont la plaque orne le plat supérieur; ils n'expliquent pas pourquoi le volume est ouvert. La ligne qui, à leurs yeux, marque le pli médian s'interrompt à la hauteur du premier des

traits de la réglure, sans atteindre le bord supérieur (fig. 2). Elle n'indique donc pas l'articulation d'un codex ouvert. Et pas davantage le bord gauche de la partie enroulée sur elle-même, côté recto, d'un rotulus. L'objet n'est pas non plus un simple feuillet, car son bord droit est bien trop épais. Serait-ce un rotulus enroulé côté verso? Jean Lejeune avait la conviction requise par les besoins de sa thèse: «Notger n'a pas donné de charte à Saint-Adalbert»; «il n'a pas songé non plus à se faire représenter, agenouillé devant une petite église, déroulant un *rotulus*, c'est-à-dire le rouleau de parchemin sur lequel l'on consignait les actes diplomatiques». Soit. Mais puisque la carence d'actes de fondation «était bien connue dans les milieux ecclésiastiques liégeois», ce n'est pas seulement «la production d'un pareil acte par Saint-Adalbert» lors des différends de 1101 et de 1107 qui «aurait immédiatement suscité des soupçons», mais tout aussi bien la «production» d'une pareille représentation! Par ailleurs, tant qu'à faire confectionner une fausse pièce à conviction en vue de ruiner les prétentions de l'abbé de Notre-Dame, les chanoines de Saint-Jean n'auraient-ils pas fait dire à Notger qu'il fondait une nouvelle paroisse, et même qu'il lui accordait le privilège de conférer le sacrement du baptême¹⁷⁾?

L'usure de l'ivoire n'a pas assez retenu l'attention. Adolf Goldschmidt, qui ne manquait pas d'en faire état, estimait qu'elle était surtout localisée sur les têtes. Godefroid Kurth et Joseph Brassinne l'expliquaient par les baisers des fidèles, sans se soucier de prouver l'existence d'une pratique de ce genre. Jean Lejeune soutenait que le rotulus ne pouvait pas être fort usé, les codex que tiennent le Christ et les symboles des évangélistes ne l'étant pas¹⁸⁾. Il n'avait pas observé le caractère localisé de l'usure. Elle affecte surtout l'agenouillé, le globe de l'univers au-dessus de lui et la bordure au-dessous (fig. 1 et 2). Sa tête est polie comme un galet; tout est effacé, non seulement la coiffure, mais même la bouche, même les yeux, à part des traces au profil gauche, complètement à l'abri des frottements. «Il porte la stola et le pallium», écrivait hardiment Marcel Laurent, obligé de reconnaître aussitôt que le pallium était peut-être une chasuble; si c'en est une, comme Goldschmidt incline à le croire, elle est étrangement étriquée. Une usure à la fois si forte et si localisée a de quoi éveiller la méfiance. N'aurait-elle pas fait disparaître des particularités propres à interdire d'identifier le personnage avec Notger? Celui-ci n'aurait-il pas suivi à l'égard de la plaque d'ivoire une tradition vieille comme le monde, celle de l'usurpation? François Masai incline à le croire: «Décidément, écrit-il, le plus probable semble bien être que Notger lui-même – c'est ce qu'il conviendrait d'accorder à la tradition – a fait graver l'inscription qu'on lit actuellement sur la plaque, mais que celle-ci existait avant l'évêque de Liège, comme du reste – ne le perdons pas de vue – le manuscrit qu'elle sert et servait peut-être déjà à orner. Ce ne serait point ainsi un prélat, mais quelque

auteur sacré, s. Jean par exemple, que l'artiste aurait initialement représenté. Estimant que la scène convenait à son propos, Notger en aurait transformé le sens par l'adjonction de vers explicatifs¹⁹⁾.

L'idée, sans doute perçue comme déplaisante, est restée sans écho. Tel n'a pas été le cas d'un ingénieux rapprochement opéré par Suzanne Collon-Gevaert²⁰⁾: Bernward, évêque de Hildesheim, s'est fait représenter déposant un évangélaire sur un autel, dans une miniature dont le pendant montre la Vierge et l'Enfant Jésus accueillant l'offrande; la double composition orne un évangélaire que l'on situe vers 1015. Le sens de la scène, souligné par des inscriptions, est évident. Mais celui de »l'ivoire de Notger« ne le devient malheureusement pas: l'organisation générale de la composition est tout autre; Bernward est debout; il n'est pas nimbé; le livre est fermé; l'autel est parfaitement caractérisé; le bâtiment, loin d'avoir de modestes proportions, se déploie noblement dans le fond de la scène; enfin, il n'y a pas de cathédre.

En vérité, Jacques Stiennon, faisant naguère le point, n'avait pas tort de relever »la difficulté de résoudre quelques problèmes avec le maximum de certitude«²¹⁾.

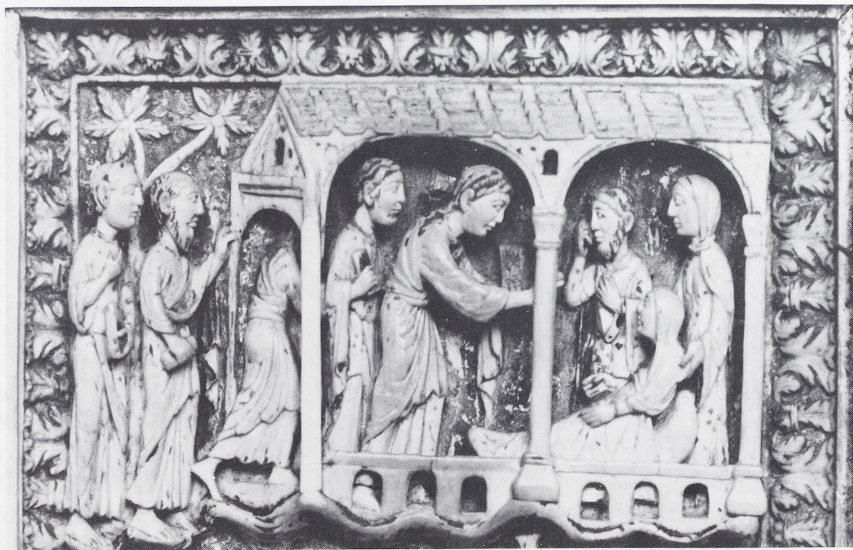
La reliure dont l'ivoire est le principal ornement est faite d'éléments étonnamment hétéroclites (fig. 1). La reliure proprement dite ne remonte qu'à la première moitié du XVIIe siècle²²⁾. Les plaques en cuivre ciselé, gravé et doré qui dessinent un losange autour de l'ivoire sont actuellement situées à la même époque, et c'est logique; mais leur style et leur technique sont plutôt gothiques, et l'on comprend qu'elles aient été datées du XIVE ou du XVe siècle. Les plaques d'origine avaient certainement la même forme et très probablement un tout autre aspect: elles

devaient être sans relief et ornées de pierres semi-précieuses, dans le genre de celles qui alternent avec des émaux sur le socle du chef-reliquaire de saint Alexandre. Ce sont en effet des émaux qui occupent le reste du plat de reliure; ils appartiennent à l'art mosan du XIIe siècle²³⁾.

Quant à l'évangélaire lui-même, il a des particularités non moins surprenantes: il est antérieur à Notger, car il remonte à la première moitié du Xe siècle, et il est resté en état d'inachèvement. Comment croire que c'est le don d'un puissant prélat à la collégiale qui lui était chère entre toutes, un don lié à celui d'un ivoire de la plus admirable qualité? Philippe Stiennon a proposé une explication, avec beaucoup d'ingéniosité, mais sans la moindre preuve: Notger a eu sa vision alors qu'il méditait sur »le vieil Evangélaire inachevé«, promu de ce fait à la dignité de »relique qui, à ce titre, ne peut plus être modifiée«... L'origine du manuscrit est par ailleurs difficile à établir: André Boutemy penchait pour l'abbaye de Stavelot²⁴⁾.

Examinons maintenant les témoignages littéraires. Le premier en date de tous ceux qui ont été repérés à ce jour n'est autre que la lettre du baron de Crassier. Voilà qui n'est guère rassurant.

S'il s'imposait de cacher l'évangélaire aux émissaires du »loup« Otbert en 1096, puis aux Bourguignons lors du sac de 1468, il ne s'imposait pas moins de le montrer aux biographes de Notger. Or, aucun d'eux n'y fait allusion. Ni le chanoine Anselme. Ni l'auteur de la *Vita Notgeri* (fin XIe – début XIIe), qui pourtant mentionne les croix d'or données à la cathédrale de Liège et va jusqu'à reproduire l'inscription gravée sur l'une d'entre elles. Ni l'auteur du remaniement de la *Vita* (1566), qui s'attarde sur un reliquaire contenant le menton de saint Vincent, considéré comme un don de Notger à la collégiale²⁵⁾.



4. Plaque dite
»des trois résurrections«;
Liège (?) Trèves (?),
vers 1030–1050;
ivoire, 178 x 110 mm.
Liège, trésor de la cathédrale.
Détail: partie supérieure.

Pas la moindre trace non plus dans les inventaires de Saint-Jean. Qu'ils aient noyé parmi les *utensilia ad cultum* indéterminés un ivoire quelconque, c'est déjà peu vraisemblable. Mais qu'ils l'aient fait pour un ivoire montrant une effigie susceptible d'être identifiée avec celle du fondateur de la collégiale, ce ne l'est pas du tout, même si son nom n'y était pas encore gravé²⁶⁾.

Aucune mention, enfin, dans les chroniques, pas même sous la plume de l'intarissable Jean d'Outremeuse, dont le propre fils appartenait au chapitre de Saint-Jean²⁷⁾.

C'est bien étrange. Mais plus étrange encore l'explication proposée par Jean Lejeune: l'évangélique a été oublié dans un recoin de la bibliothèque du chapitre. Oublié, alors que le souvenir de Notger reste si vif parmi les chanoines, à qui la *Vita* est lue régulièrement au réfectoire, qui célèbrent son anniversaire et distribuent du «pain de saint Notger», qui lui érige un cénotaphe en 1570²⁸⁾!

Lorsque Liège est touchée par la Contre-Réforme, la dévotion envers «saint Notger» connaît une brusque flambée. Les chanoines entreprennent des fouilles dans les parages immédiats de la collégiale en vue de retrouver le corps du fondateur; en 1633, ils se croient au but. En 1634, ils obtiennent du prince-évêque Ferdinand de Bavière la constitution d'une commission chargée d'instruire un procès en canonisation; et le nonce Caraffa ordonne une enquête²⁹⁾.

Circonstances tout à fait dignes d'attention. Pour augmenter les chances de gagner le procès, il fallait produire des pièces à conviction. L'ivoire faisait admirablement l'affaire. La scène suggérait fortement les pieux mérites de Notger. L'inscription soulignait son humilité. L'usure pouvait être expliquée par les baisers des fidèles. Le nimbe pouvait être présenté comme une addition ancienne traduisant la vénération plus explicitement encore.

Mais bien minces étaient les chances de découvrir vers 1634 une grande plaque d'ivoire vierge ou récupérable, d'une part, un sculpteur d'une discrétion totale et d'un extraordinaire talent de faussaire, d'autre part. Il était sûrement beaucoup moins difficile d'utiliser un ivoire ancien. Il n'était pas sorcier de l'user aux endroits requis et de le repatiner; c'était sans doute à la portée d'un des chanoines. Pour ajouter l'inscription, il n'était guère possible de se passer d'un homme de métier, mais il n'était pas indispensable de lui donner des explications. La place nécessaire était disponible. Le modèle des caractères épigraphiques était fourni par les émaux (fig. 1), qu'on pouvait croire alors aussi anciens que l'ivoire. La forme NOTKERS se trouvait dans un des cartulaires de Saint-Jean, sur une copie du milieu du XIIIe siècle d'un diplôme d'Otton II³⁰⁾. La composition d'un distique latin en vers léonins était à la portée d'un lettré liégeois vers 1634 comme en l'an mil ou au début du XIIe siècle.

Mais pourquoi donc, objectera-t-on, évoquer le péché du bienheureux en puissance? Parce qu'il n'était pas possible de rejeter dans l'oubli la destruction des trois églises de Chèvremont. Ce n'est peut-être qu'une légende aux yeux des historiens d'aujourd'hui. Mais pour le baron de Crassier, et plus encore pour les Liégeois du XVIIe siècle, c'était de l'histoire³¹⁾. D'ailleurs, le péché n'est pas un obstacle à la sainteté, pourvu qu'il soit lavé par le repentir.

Que la signification véritable de la scène soit ou non restée une énigme pour les chanoines qui l'altéraient, l'idée ne leur est sans doute pas venue de soutenir que l'édicule était une «représentation sommaire et comme abrégée» de leur collégiale, et pas davantage de reconnaître en lui l'église Saint-Adalbert, dont ils n'avaient plus, depuis bien longtemps, à défendre les droits.

Ils n'étaient que trop capables de produire un faux dans un procès en canonisation. Leur conduite n'avait rien d'édifiant³²⁾. A leurs yeux, la fin justifiait assurément les moyens.

L'ivoire n'est pas un faux créé au début du XIIe siècle, comme le voulait Jean Lejeune; c'est un objet authentique maquillé au XVIIe.

Qu'on l'admette, et l'on s'étonnera beaucoup moins du peu de cas que faisaient de l'évangélique les chanoines qui l'ont donné au baron de Crassier³³⁾. N'avaient-ils pas quelque soupçon de ce qui s'était fait moins de cent ans plus tôt?

Ce n'est pas seulement la plaque d'ivoire qui a été acquise vers 1634 par les chanoines de Saint-Jean, mais l'évangélique dans sa totalité. Il provenait, croyons-nous, de l'abbaye de Stavelot.

Le manuscrit inachevé est issu, jusqu'à preuve du contraire, de son scriptorium. Les émaux sont apparentés à diverses œuvres produites pour elle au temps de sa splendeur. Leur forme a de toute évidence été dictée par celle de l'ivoire (fig. 1). Leur création a vraisemblablement été suscitée par son arrivée à l'abbaye. Situer ces deux événements sous l'abbatiat du fastueux Wibald, ce n'est certes pas s'écarter le moins du monde de la vraisemblance. Depuis Goldschmidt, on aime à rapprocher la plaque et le célèbre frontispice des œuvres de saint Grégoire de Nazianze transcrites peut-être à Stavelot, peut-être à Lobbes vers 1020-1030. On ne doit pas en déduire qu'elle était déjà à Stavelot vers cette époque. La ressemblance entre les deux représentations du Christ en majesté ne va pas suffisamment loin: le canon de proportions, le drapé, l'expression, la mandorle sont différents. De toutes façons, le frontispice reste enveloppé de mystère³⁴⁾.

Au moment même où les chanoines de Saint-Jean ont besoin d'une pièce à conviction pour tenter de gagner leur pieux procès, les moines de Stavelot ont d'impérieux besoins d'argent. Ils viennent de mener à bien une entreprise analogue à celle des chanoines: Poppon, qui a dirigé l'abbaye de 1020 à 1048, a été élevé sur les autels en 1624. Ils ont fait faire en son honneur un somptueux buste-reliquaire en argent partiellement doré, de grandeur naturelle. Ils sont bien en peine de payer l'orfèvre, un Liégeois nommé Jean Goesin, dont le frère, Jacques, décédé en 1625, avait été chanoine de Saint-Jean. Les conditions adéquates pour que l'évangélaire change de mains, discrètement, sont réunies de fort intéressante façon.

Sans doute les moines avaient-ils sacrifié antérieurement déjà les plaques ornées de cabochons. Les «chabecques» dont s'ornait la mitre qui fait partie du buste-reliquaire ne s'identifieraient-elles pas avec ces cabochons? Le procès-

verbal d'expertise de 1626 qui les mentionne spécifie qu'elles ne font pas partie des fournitures de Goesin³⁵. Sans doute les chanoines n'avaient-ils jamais vu les plaques en question. Voilà pourquoi celles qui les ont remplacées leur ressemblent si peu. Leur allure gothique, tellement inattendue vers 1634, ne s'expliquerait-elle pas par l'ambition de les faire paraître anciennes?

L'acquisition de l'évangélaire, la confection des plaques de remplacement et le travail du relieur ont évidemment entraîné des dépenses assez considérables. Avides de se remplir les poches, insoucieux de faire l'aumône et d'entretenir leur église, les chanoines n'y ont assurément pas consenti par dévotion; s'ils l'ont fait, c'est par calcul d'investisseurs. Nous inclinons à croire que tout a été mené en catimini par Jean-Frédéric de Chokier, chanoine de Saint-Jean, puis de Saint-Lambert, qui a été spécialement mandaté pour tenter d'obtenir la béatification de Notger³⁶.



5. *David s'humiliant devant Dieu; psautier de Basile II; Constantinople, probablement vers 1020. Venise, Biblioteca Marciana, cod. gr. 17 (d'après Rice).*



6. Illustration du psaume 43; copie du psautier d'Utrecht: Canterbury, début du XI^e s. Londres, British Museum, ms Harley 603, f^o 25.

Ceci posé, nous pouvons tenter une approche entièrement renouvelée de l'ivoire. Faisons abstraction de l'inscription qu'il porte et des exégèses qui l'ont prise pour base, faisons table rase du début du règne de Notger comme *terminus a quo* et de la cité de Liège comme pivot.

L'attribution à l'art ottonien des alentours de l'an mil résiste remarquablement bien à la critique ainsi affranchie. Si elle a tenu bon, voici trente ans, face aux assauts de Jean Lejeune, ce n'est pas sans raison.

On pourrait être tenté de vieillir l'ivoire. »Après maintes recherches nous voyons de mieux en mieux combien cette œuvre présente de parenté avec des reliefs connus datant de la fin de l'antiquité, nombreux parmi les témoins de l'art chrétien primitif. Nous pensons à la cassette de Brescia, à l'ivoire de la collection Trivulce ou au diptyque de Probianus«, écrivait en 1956 le comte de Borchgrave d'Altena³⁷¹. Nous pensons surtout, pour notre part, à l'ivoire de Reider³⁸¹. Il n'a pas seulement les mêmes proportions, très différentes de celles des feuillets de diptyques consulaires, il a presque exactement les mêmes dimensions; il a le même genre de modelé à la fois ferme et onctueux, avec des parties profondément refouillées; il a un peu le même faire lisse et brillant. Mais les proportions y sont franchement courtaudes et le goût du pittoresque qui s'y marque est aux antipodes de l'art visionnaire et hiératique qui imprègne la *Maiestas Domini* de notre ivoire, impensable vers 400³⁹¹. On pourrait le rapprocher de ceux qu'a produits l'art byzantin du second âge d'or (fig. 23 à 26). Il partage avec eux le goût des fonds nus qui le caractérise à un si rare degré. Mais il se distingue d'eux à divers égards: ni sa bordure, ni ses effets de perspective n'ont de parallèle parmi eux, et l'agenouillement du soi-disant Notger n'est pas la proskynèse⁴⁰¹. L'ivoire qui porte son nom est antiquisant, surtout dans le registre inférieur, mais non pas antique. Il est byzantinisant, surtout dans le registre supérieur, mais non pas byzantin.

L'analyse n'invite pas à s'écarter de l'époque de Notger; mais elle oriente vers un centre artistique d'un niveau que Liège n'a pas atteint sous son règne.

Carl Nordenfalk était tenté d'attribuer l'ivoire, ainsi que plusieurs autres, au plus admiré de tous les enlumineurs de ce temps, l'énigmatique maître du *Registrum Gregorii*. Il se plaisait à l'imaginer délaissant les outils du peintre pour ceux du sculpteur, quittant Trèves après la mort de l'archevêque Egbert (993), son protecteur, et finissant ses jours à la cour de Notger. Sa thèse est un fragile échafaudage, et il ne se le dissimulait pas. Elle a été accueillie avec intérêt, mais aussi avec scepticisme. Elle a les défauts de toute »concentration épique«. La nôtre la prive d'un de ses points d'ancrage. Par ailleurs, chez le maître du *Registrum Gregorii*, les têtes sont petites et la perspective est plus cérébrale que visuelle; ce n'est pas le cas dans notre ivoire. Il s'agit plutôt de deux artistes différents, mais qui avaient en commun des talents propres à attirer l'attention de l'illustre Egbert⁴¹¹.

Mais le véritable sujet? Nous croyons l'avoir découvert. Le soi-disant Notger est en réalité le roi David. Il chante un psaume, le cinquième peut-être: »Prêtez l'oreille à mes paroles, Seigneur . . . j'adorerai en approchant de votre saint temple . . . vous bénirez le juste . . .«. Le parchemin enroulé qu'il tient le caractérise comme auteur sacré. Sa couronne, s'il en portait une, et c'est vraisemblable, a été effacée intentionnellement vers 1634. La présumée cathèdre, c'est son trône royal. L'édicule, c'est le Temple. Notre conviction est née du rapprochement avec trois œuvres appartenant à des domaines fort divers. Une des miniatures du psautier de l'empereur byzantin Basile II Bulgarochtone (976–1025), et plus exactement le groupe principal du dernier des six tableaux dont l'ensemble se compose: le roi David, couronné et nimbé, son trône derrière lui, se jette en proskynèse aux pieds du Seigneur (fig. 5). Une des miniatures d'une copie du psautier d'Utrecht

exécutée à Canterbury au début du XIe siècle: illustration du psaume 43, elle montre entre autres un groupe d'hommes prosternés devant le Temple; celui-ci prend l'aspect d'un petit édifice rectangulaire, à toiture à double pente recouverte de tuiles et à fronton triangulaire; alors que son flanc n'est percé que de petites ouvertures, sa façade est totalement ouverte, de façon à montrer un autel de plan carré (fig. 6). Un ivoire sculpté en France au VIIIe ou au IXe siècle: David, assis sur son trône entre deux gardes du corps, dominant un groupe de quatre scribes, y tient un parchemin enroulé⁴²⁾.

Si cette interprétation est juste, l'ivoire dit de Notger provient, à n'en pas douter, du plat de reliure d'un psautier. Et si c'est Egbert de Trèves qui l'a fait tailler, ce pourrait bien être pour en orner son propre psautier, manuscrit magnifique et célèbre, aujourd'hui recouvert d'une reliure fort ordinaire du XVIIIe siècle⁴³⁾.

Les fonts baptismaux

Aucune œuvre du patrimoine artistique liégeois n'est plus célèbre que les fonts baptismaux «de Renier de Huy», orgueil de Notre-Dame aux Fonts jusqu'à la Révolution, de l'église Saint-Barthélemy depuis ce temps (fig. 7, 9 et 17 à 20). Aucune n'a fait l'objet d'autant de commentaires, des plus savants aux plus naïfs. Aucune, peut-être, n'a mieux gardé ses secrets.

Dans ce que Marcel Laurent appelait «la question des fonts», les historiens de l'art n'ont pas fait montre d'assez d'esprit critique envers les documents écrits, ou plutôt envers l'interprétation qui en a été donnée. C'est du moins ce que nous allons nous efforcer d'établir.

Le *Chronicon rhythmicum* composé par un chanoine liégeois qui a vraisemblablement assisté à l'installation des fonts à Notre-Dame leur consacre douze vers. Ceux-ci les décrivent avec une précision qui ne laisse pas place au moindre doute et font connaître le nom du donateur, Hellin (*Hillinus*), chanoine de Saint-Lambert et abbé de Notre-Dame. Ils indiquent ipso facto la date de la donation, nécessairement comprise dans celles de l'abbatiate d'Hellin, dont le prédécesseur était encore en fonction en 1107 et dont l'existence s'est achevée en 1118⁴⁴⁾. D'autres sources, moins dignes de foi, la fixent plus précisément en 1113⁴⁵⁾.

Fontes fecit, dit le chroniqueur, parlant de l'abbé Hellin. Les exégètes traduisent par «il fit faire» et ne s'étonnent pas, considérant qu'à pareille époque l'artiste créateur reste habituellement dans l'ombre. Cette traduction in-

terprétative est certes la plus plausible qu'on puisse proposer si on se base exclusivement sur le texte. Mais ce n'est pas la seule. Dans le *Glossarium* de Charles du Cange, on trouve une quantité de sens différents pour le verbe *facere*; l'un d'eux mérite une attention particulière: c'est *dare, praebere, donner*⁴⁶⁾. Personne, jusqu'à présent, n'a traduit le vers de cette façon, à notre connaissance. On va voir pourquoi.

Un autre chroniqueur, qui tenait la plume près de trois cents ans plus tard, Jean d'Outremeuse, a livré un nom d'auteur: celui d'un batteur dinantais, Lambert Patras⁴⁷⁾. Les historiens de l'art se sont longtemps fiés à lui⁴⁸⁾. Or, il est souvent peu digne de foi, et ne mérite dès lors aucun crédit du tout. Tel fut du moins le jugement, formulé avec une sorte de véhémence dans la sévérité, de Godefroid Kurth, prestigieux professeur d'histoire. «Irrité par le crédit que conservait Jean d'Outremeuse», comme l'observe finement Jean Lejeune, il se mit en devoir de découvrir le véritable auteur des fonts. Il proclama que c'était l'orfèvre Renier de Huy. Il avait trouvé cette indication dans une chronique liégeoise, la *Chronique de 1402*, à laquelle il avait accordé peu d'intérêt de prime abord, parce qu'elle était en désaccord avec le *Chronicon rhythmicum* pour la chronologie. Mais il changea d'avis quand il eut rencontré un *Reinerus aurifaber* dans une charte de 1125, par laquelle l'évêque de Liège Albéron I confirmait une donation faite à l'un des autels de la collégiale Notre-Dame à Huy⁴⁹⁾.

L'affaire fit grand bruit. Les partisans de Lambert Patras ne désarmaient pas, ceux de Renier de Huy haussaient le ton, certains hésitaient à choisir leur camp, d'autres s'efforçaient de mettre tout le monde d'accord, un plaisantin faisait circuler «dans le monde savant» la carte de visite de Patras⁵⁰⁾. . .

La thèse de Godefroid Kurth conquiert son collègue Marcel Laurent, historien de l'art très écouté. Il la sert de toute son éloquence persuasive: convaincu par ce qu'il considérait comme «un modèle de critiques», il qualifia Jean d'Outremeuse de «joyeux malfaiteur historique»; il s'opposa avec vigueur aux réticences qui s'exprimèrent du côté de la France⁵¹⁾. Ainsi confortée, la thèse fut longtemps à l'abri de toute remise en question. La publication, en 1933, du brillant essai de Karl Hermann Usener, *Reiner von Huy und seine künstlerische Nachfolge*⁵²⁾ lui assura un large crédit auprès des érudits allemands.

Au lendemain des expositions d'art mosan de 1951 et 1952, trois auteurs s'associent pour étudier les fonts sous différents angles. Celui d'entre eux qui se charge du problème de l'attribution, Jean Puraye, songe à un artiste byzantin d'origine, fixé dans le pays de Liège. Il demande avec une sorte de timidité si l'hypothèse serait absurde. Il souligne que Patras est un port grec sur le golfe de

Corinthe. Kurth l'avait déjà fait, mais pour ridiculiser Jean d'Outremeuse. En réponse, Jules Herbillon a démontré qu'un fondeur dinantais du début du XIIe siècle pouvait fort bien porter pareil nom⁵³⁾.

Au même moment se lève un autre contestataire, bien autrement vigoureux: Jean Lejeune. Il démontre fort savamment la fragilité de l'argumentation de Godefroid Kurth. Mais en définitive, il apporte son adhésion. C'est qu'il a découvert une preuve de plus de l'existence de Renier de Huy: une mention dans l'obituaire du Neufmoustier, près de Huy, permettant de situer vers le milieu du XIIe siècle le décès d'un *Reinerus aurifex*. Par ailleurs, la ferveur principautaire qui tend fortement le fil de sa pensée l'a empêché de se laisser porter par des intuitions d'un réel intérêt. Adhésion sans conviction, au demeurant, puisqu'il écrit textuellement en 1955 »nous avons montré qu'il était imprudent d'attribuer les fonts de Notre-Dame à l'orfèvre Renier«⁵⁴⁾.

La »certitude qui fut partagée pendant près d'un demi-siècle par tous les archéologues«, comme l'écrivait Jean Lejeune, n'est guère ébranlée. Elle est bien ancrée dans l'esprit des organisateurs de la mémorable exposition *Rhin-Meuse* en 1972; Jacques Stiennon se singularise en parlant de l'auteur »présumé« des fonts. Elle l'est dans presque tous les esprits quand, en 1978, »l'année des sept merveilles de Belgique« ramène sur eux les projecteurs de l'actualité; la louable prudence de la brochure photocopiee anonyme qui voit alors le jour s'écarte fort des normes du moment. Dans *La Wallonie. Le pays et les hommes* (1977) et dans les *Mélanges Stiennon* tout récemment parus, le doute est à peine perceptible⁵⁵⁾.

La *Chronique de 1402*, sur laquelle est fondée, exclusivement, l'attribution des fonts de Notre-Dame à Renier de Huy, n'est connue que par une copie du XVIe siècle. Elle est suspecte d'être truffée d'interpolations. Son éditeur, Eugène Bacha, a porté un jugement peu amène sur les thè-



7. Les fonts de Notre-Dame; laiton coulé, ciselé et gravé, h. de la cuve 60 cm. Liège, église Saint-Barthélemy. Présentation 1972.

ses de ses prédécesseurs au sujet des fonts et en a échaudé une de son cru sans grand souci d'apporter des preuves, si bien qu'elle ne mérite pas mieux. A l'en croire, la phrase qui mentionne Renier a été extraite d'une chronique hutoise perdue, contemporaine de l'*aurifaber* lui-même, et dès lors absolument digne de foi; si elle a été insérée sous le règne d'Albéron II (1135–1145), c'est par erreur: sa véritable place était sous celui d'Albéron I (1123–1128)⁵⁶¹. Mais le début de ce règne est postérieur au décès de l'abbé Hellin . . .

Jean Lejeune voit les choses autrement. Il accorde beaucoup d'attention à Maurice de Neufmoustier, un chanoine qui vit dans ce monastère un siècle après la mort de Renier et qui se passionne pour le passé de Huy. Lorsque Gilles d'Orval lui envoie les *Gesta episcoporum Leodiensium* auxquels il a mis le point final en 1251, avec prière amicale de les lire la plume à la main, Maurice y met quatorze additions. Il n'en met aucune en regard du fameux passage du *Chronicon rhythmicum*, que Gilles avait incorporé à son texte . . . C'est peut-être lui qui a annoté, dans l'obituaire du Neufmoustier, la commémoration du célèbre orfèvre Godefroid de Huy, en y insérant une notice complémentaire aussi détaillée qu'élogieuse. Pour *Reinerus aurifex*, auteur présumé d'un «miracle de l'art», d'une œuvre «à peine comparable», rien de pareil . . . Dès lors, Jean Lejeune en vient à concevoir une hypothèse d'une excessive ingéniosité: ce sont les douze vers du *Chronicon rhythmicum* insérés par Gilles d'Orval dans sa *Geste* qui ont ravivé l'intérêt pour les fonts, engendrant ainsi la phrase de la *Chronique de 1402*. Et de parler de «résurrection par la grâce littéraire»⁵⁷¹. . .

Examinons le texte sur nouveaux frais: *Alberonis Leodensis episcopi jussu Reinerus, aurifaber Hoyensis, fontes eneos in Leodio fecit mirabili ymaginum varietate circumdatos, stantes super XII boves diversimode se habentes*.

Le nom du donateur est mis en avant: c'est Albéron II, prince-évêque de 1135 à 1145. L'erreur sur la date est donc d'un quart de siècle; sans doute ne peut-on pas crier à l'in vraisemblance. Mais l'erreur sur la personne? Le chroniqueur a-t-il pu croire que Notre-Dame a reçu les fonts de l'un des successeurs de ce Notger qui l'avait privée, au témoignage de la tradition, de son privilège exclusif? L'église bénéficiaire, dont il tait le nom, se contentant de la situer implicitement «in Leodio», n'était-elle pas, plutôt, Saint-Adalbert? Pourquoi la «guerre de prestige» qui a suscité, croit-on, le mécénat de l'abbé Hellin⁵⁸¹ se serait-elle éteinte avec lui?

Le chroniqueur indique avec une précision rare le nom de l'auteur, sa profession et son lieu de résidence, en concordance avec la charte de 1125 qui cite *Reinerus aurifaber* et avec l'obituaire où s'inscrit vers 1150 la commémoration

de *Reinerus aurifex*. Sur ce point, son témoignage est extraordinairement précieux. Sur le donateur et la date, il est sans valeur, si l'on suit Godefroid Kurth. Quel singulier mélange de vrai et de faux!

Le choix d'un orfèvre pour un ouvrage de laiton coulé de grandes dimensions n'a surpris personne, apparemment. Les auteurs répètent que le Moyen Age ne connaissait pas la spécialisation, et beaucoup d'entre eux vont jusqu'à classer les fonts dans l'orfèvrerie. Les *aurifabri* étaient certes souvent monnayeurs, changeurs, et probablement aussi batteurs de cuivre; ils savaient l'art de couler des figurines et autres objets de taille réduite, par la fonte au sable certainement, par la fonte à la cire perdue vraisemblablement. Mais de là à se montrer capables de couler les fonts de Notre-Dame . . .

Par ailleurs, contrairement à l'auteur du *Chronicon rhythmicum*, celui de la *Chronique de 1402* ne dit nullement que les fonts en cause avaient été coulés. Il ne dit pas non plus qu'ils étaient en laiton (*aurichalcum*); il utilise le mot *eneos*, à traduire par cuivre ou bronze, sauf confusion toujours possible. Il donne ainsi à penser qu'ils étaient en cuivre battu⁵⁹¹.

Restent les indications de caractère descriptif sur lesquelles l'identification a été fondée. Deux hypothèses se présentent à l'esprit: peut-être le chroniqueur a-t-il confondu les fonts de Notre-Dame et ceux de Saint-Adalbert; peut-être les premiers avaient-ils servi de modèle aux seconds, supposition fort plausible, car il en existe aujourd'hui encore diverses répliques libres, comme nous allons le voir.

Saint-Adalbert a eu de nouveaux fonts au XVIIe siècle. Ils existent encore⁶⁰¹. Nous n'avons pas trouvé de description de ceux qu'ils ont remplacés.

Notre interprétation élimine une difficulté qui n'avait pas échappé à Jean Lejeune: *Reinerus aurifex*, qui a rendu l'âme vers le milieu du XIIe siècle, aurait atteint un âge anormalement avancé s'il était l'auteur des fonts créés entre 1107 et 1118, qui ne sauraient en aucune façon être une œuvre de jeunesse.

Force est de conclure que l'attribution ne repose que sur une seule source, de valeur douteuse, dont on peut proposer, arguments à l'appui, une autre interprétation.

Cela fait rebondir le débat autour de l'encensoir de Lille. Une objection majeure s'effondre: l'écart de style qui le sépare des fonts. Mais une autre subsiste: le *Reinerus* de l'inscription qu'il porte est un donateur; reconnaître en lui par surcroît un auteur, c'est se montrer passablement téméraire; faire des deux Renier une seule

et même personne, c'est l'être encore davantage; en tout cas, l'attribution n'est possible que si l'on suit les savants qui situent l'encensoir vers 1130 et non ceux qui le placent vers 1160 ou 1165⁶¹¹. Autre conséquence: il convient de rendre à l'anonymat le christ du Musée Schnütgen à Cologne, attribué à Renier sur base de sa ressemblance avec les fonts⁶²¹. Le catalogue de son œuvre va-t-il donc se réduire à néant? On pourrait y inscrire les plus belles pièces d'orfèvrerie et les plus beaux sceaux créés au pays de Liège vers 1115–1150⁶³¹. On peut tenir pour certain que *Reinerus aurifaber* était un personnage important, et pour probable qu'il était dans son pays le meilleur orfèvre de son temps.

Sitôt établi que Renier de Huy n'est pas plus que Lambert Patras l'auteur des fonts de Notre-Dame, une question plus grave se pose: l'œuvre a-t-elle bien vu le jour au pays de Liège? Car en vérité, pour avoir accepté la première attribution, puis la seconde, et pour avoir docilement traduit le *fecit* du *Chronicon rhythmicum* par «il fit faire», les historiens de l'art se sont attelés à une tâche singulièrement ingrate: intégrer à un corps de connaissances scientifiques un «miracle». «Il n'en ressort pas moins qu'au XIIe siècle, rien ne nous aide beaucoup à comprendre le chef-d'œuvre de Renier de Huy. En réalité, c'est plus haut, avant lui, et sans limiter son horizon au pays de Liège qu'il faut chercher», vaticine Marcel Laurent dès 1924. «Et, de fait, rien dans l'art des Xe et XIe siècles ne prépare l'éclosion d'une telle merveille», opine Suzanne Collon-Gevaert en 1951. «Quant à la cuve monumentale, elle est sans antécédents directs au moment où son apparition va susciter un nouvel épanouissement des arts du métal au pays mosan», constate Dietrich Kötzsche en 1972. «Même si l'on perçoit que l'œuvre est le résultat logique et merveilleux d'un effort séculaire, elle continue d'étonner par son caractère d'exception», avoue Jacques Stiennon en 1977⁶⁴¹.

Voyons cela de plus près, en commençant par l'aspect technique. François Boussard, qui s'y est intéressé en ingénieur, ne cache pas son étonnement admiratif devant la compétence du fondeur. La cuve a été coulée à la cire perdue, d'une seule pièce. Le moule gardait assez d'humidité, lors de la fonte, pour que le retrait reste très faible, grâce à l'hydrogène absorbé; cela se déduit de l'étude de l'alliage et de l'absence de traces de masselote⁶⁵¹.

A peu près à l'époque où les fonts sont donnés à Notre-Dame, le moine Théophile écrit sa fameuse *Diversarum artium schedula*. Il ne manque pas de traiter de la fonte à la cire perdue. Il en fait ressortir la redoutable complexité. Or, ce qu'il a choisi pour exemple n'est qu'un objet de dimensions modestes, bien loin d'être comparable aux fonts: un encensoir⁶⁶¹.

Les études historiques et archéologiques⁶⁷¹ ont bien montré que le bassin de la Meuse moyenne et les alentours d'Aix-la-Chapelle offraient à la métallurgie médiévale un terrain d'élection: divers minerais, et d'excellentes relations commerciales pour se procurer ceux qui faisaient défaut (le cuivre et l'étain), de la terre réfractaire («derle») pour faire les creusets, abondance de bois pour alimenter les feux, force cours d'eau pour alimenter les moulins, et, plus indispensable encore, une compétence technique accumulée depuis l'époque romaine au moins. Mais ces études n'ont nullement rendu plausible une extraordinaire prouesse au début du XIIe siècle. Elles n'ont pas distingué le bronze du laiton, et c'est normal, la confusion étant à la fois très ancienne et très répandue, voire en quelque sorte légitime, les alliages étant souvent hybrides. Elles n'ont pas non plus distingué toujours la fonte du repoussé, ni les objets de taille réduite des réalisations de dimensions exceptionnelles, ni les productions de chaudronnerie des œuvres d'art dignes de ce nom. Elles ont trop souvent postulé que les dinanderies repérées dans nos régions, soit dans les textes, soit dans les collections, devaient être des productions autochtones. Si l'on fait montre de toute la rigueur scientifique requise, on constate que l'on n'a aucunement la preuve d'un véritable épanouissement antérieur au temps de l'abbé Hellin. Parmi les œuvres comparables encore conservées, il en est une qui doit retenir tout particulièrement l'attention: ce sont les fonts baptismaux de Tirlemont (fig. 8 et 10). Ils sont eux aussi ouvrage de fondeur. L'inscription qu'ils portent situe leur création en 1149, donc à l'époque même où s'est achevée la carrière de Renier de Huy; elle nomme l'empereur Conrad III, Henri II, évêque de Liège, et Godefroid III, comte de Louvain, constellation normale à Tirlemont; elle est muette au sujet du donneur d'ordre et du créateur. Ces fonts-là, Marcel Laurent les accable de mépris avec de beaux effets oratoires. «C'est une œuvre grossière et l'on en a tiré parti pour contester la date historique des fonts de Liège. A tort, car on ne compare, en aucun temps, le travail d'un ouvrier de village à celui d'un grand artiste.» En fait, ce sculpteur-modeleur de culture locale doublé d'un fondeur remarquablement averti n'est pas plus un ouvrier de village qu'un grand artiste. L'esthète se détourne des fonts de Tirlemont, en tout cas s'il est en quête d'art classique; mais le technicien s'arrête devant eux avec admiration, du moins s'il ne les compare pas avec ceux de Liège. Faut-il donc supposer que la personne qui a commandé les premiers ignorait l'existence des seconds? ou qu'elle ne voyait pas la différence comme nous la voyons? ou qu'assez riche pour payer une œuvre certainement fort coûteuse, et surtout à cause de sa matière, elle ne l'était pas assez pour faire appel à la plus qualifiée des équipes susceptibles de se charger d'une pareille commande? Admettons plutôt que nul n'était capable en 1149, dans le vaste diocèse de Liège, de créer des fonts comparables à ceux de Notre-Dame⁶⁸¹.

La tradition locale, de toute évidence, ce sont les fonts de pierre. L'époque romane en a laissé un grand nombre. Peu sont datés avec quelque précision. Ceux de Saint-Séverin en Condroz, qui pourraient être les plus anciens de tous, sont contemporains de l'abbatiai de Hellin : ils sont situés vers 1107-1125. Or, ils sont aux antipodes de ceux de Notre-Dame : ils ont une cuve peu profonde, ornée de quatre têtes saillantes et de huit lions groupés deux par deux, portée par un robuste pied cylindrique cantonné de douze colonnettes⁶⁹.

Quelques autres, en revanche, ont des points communs avec l'inégalable chef-d'œuvre. Tous lui sont postérieurs. Bien loin d'annoncer sa création, ils lui font écho vaille que vaille, avec une émouvante rudesse, une touchante gaucherie, témoignage d'admiration et aveu d'impuissance à la fois.

Ceux de Furnaux (dans l'Entre-Sambre-et-Meuse), situés vers 1135-1150, assez bien conservés en dépit d'une restauration maladroite, montrent une cuve cylindrique légère-



8. Fonts baptismaux de Tirlémont; Brabant (?), 1149, modifiés au XVe et au XIXe s.; bronze ou laiton coulé, h. de la cuve 52 cm. Bruxelles, Musées royaux d'art et d'histoire.

ment évasée vers le haut, couronnée d'une moulure et décorée en frise continue. Le motif principal est le baptême du Christ; Jésus est un adulte barbu et moustachu; il ne bénit pas; son bras gauche plonge dans les eaux du Jourdain; la mélote du Précurseur prend l'aspect d'une fourrure; la colombe du Paraclet change de place; elle a une ampoule dans le bec; le buste du Père disparaît; les deux anges ne se voilent plus les mains; ils forment pendants au lieu de se grouper. Et malgré toutes ces modifications, la ressemblance est indéniable; elle est même criante dans le geste de saint Jean-Baptiste (fig. 11). Le support, quant à lui, est tout à fait différent: il est formé de quatre lions couchés⁷⁰.

Ceux de Hanzinne, qui remonteraient à 1130 environ, ont été brisés. La cuve, peu profonde et de plan carré, avait une tout autre allure. Le baptême de Jésus y réapparaît. Comme à Furnaux, la colombe prend place entre le Christ et l'ange de droite, esseulé; mais les mains de l'ange disparaissent ici sous un ample drap régulièrement plissé;

et c'est d'une exécution encore plus rude; pourtant, le raffinement dans les détails fait supposer l'utilisation d'un modèle d'art savant (fig. 12). Ceux dont un fragment est conservé au musée communal de Louvain devaient leur ressembler⁷¹.

Ceux de l'ancienne chapelle castrale de Mousson (Moselle), détruits avec elle en 1944 par fait de guerre, avaient jusqu'alors relativement peu souffert et avaient été photographiés sous divers angles. Norbert Müller-Dietrich les situe au début du XIII^e siècle en prenant appui, de façon convaincante, sur l'histoire de l'édifice. Leur cuve reposait sur une base où s'alignaient douze promomés différents, parmi lesquels un bélier, un lion et un être humain ou simiesque. Elle revêtait une forme quadrilobée, et faisait alterner des panneaux sculptés en fort relief et des colonnettes. Trois des quatre panneaux sont étroitement liés aux fonts de Notre-Dame, le quatrième pas du tout. Le baptême du Christ est une paraphrase aussi fidèle que gauche, à tel point qu'il faut relever les dis-



9. Détail de la fig. 7: le baptême du Christ.

semblances plutôt que les ressemblances: la main gauche de Jésus plongée dans l'eau, la colombe sans auréole, le nimbe crucifère du Père, l'arc céleste non mouluré, orné d'anneaux en creux, le second ange haussé, balançant un encensoir, le sol rectiligne (fig. 13). La fidélité est moins grande dans la scène de la prédication et dans celle du baptême de pénitence, où les deux néophytes sont placés dans une cuve. On ne doit pas supposer une filiation directe: l'écart dans l'espace et dans le temps ainsi que la segmentation de la frise continue en panneaux poussent à croire que le relais a été assuré par un ou plusieurs intermédiaires⁷²⁾.

Un écho de plus est renvoyé par un bas-relief provenant de l'abbaye de Florennes. Il ne s'agit plus ici de fonts baptismaux, mais c'est encore le baptême du Christ qui est représenté. Le champ est très étroit; Jésus, adulte mais gracile, et Jean, qui prend l'allure d'un géant, suffisent à en occuper toute la largeur. Un seul ange apparaît; placé au-dessus du Précurseur, il brandit un linge effrangé qui ne voile pas ses mains. La colombe tient en son bec une ampoule, comme sur la cuve de Furnaux; Jésus et Jean reprennent les mêmes attitudes; cependant, ce n'est plus sa mélote que Jean retient, mais bien la chlamyde qu'il a jetée par dessus. Le faire est par ailleurs moins rude (fig. 14). Est-ce bien un produit du même atelier? On peut en douter. En tout cas, la date est nettement postérieure aux années 1107-1118⁷³⁾.



10. Détail de la fig. 8: le baptême du Christ.



11. Fonts baptismaux; vers 1135-1150; pierre, h. de la cuve 40 cm. Mettet, église Notre-Dame, à Furnaux. Détail: la cuve, face au baptême du Christ.



12. Fragment des fonts baptismaux provenant de Hanzinne; vers 1130; pierre, h. 35 cm. Namur, Musée des arts anciens du Namurois.



13. Fonts baptismaux; début du XIIIe s.; pierre, h. 111 cm. Jadis à Mousson, ancienne chapelle castrale; détruit. Détail: le baptême du Christ.



14. Le baptême du Christ, bas-relief provenant de l'abbaye de Florennes; vers 1150; pierre, 107 x 49 cm. Anbée, abbaye de Maredsous, à Denée.

Rien, dans l'ensemble de la sculpture mosane sur pierre et sur bois du XIe siècle et du début du XIIe, n'annonce les fonts de Notre-Dame, force est de le constater. Or, ceux-ci sont œuvre de sculpteur, Robert Didier y a insisté judicieusement; et pour sortir d'un embarras vraiment cruel, il n'a vu qu'une issue: supposer qu'à côté des témoins de caractère plus ou moins provincial, conservés en grand nombre, ont existé de purs chefs-d'œuvre aujourd'hui disparus, sauf un⁷⁴⁾...

C'est surtout dans l'art de l'ivoire que les érudits ont cru trouver l'explication du «miracle». Marcel Laurent, qui a cette fois encore donné le la, n'a pas tardé à reconnaître que les ressemblances ne vont en définitive pas tellement loin⁷⁵⁾. Il attachait une importance «capitale» à la ligne de sol qui ondule sous les pieds des personnages, sans nier que cela pouvait se retrouver »dans d'autres écoles d'ivoiriers et de miniaturistes«. Suzanne Collon-Gevaert⁷⁶⁾ a lucidement souligné que la ressemblance est passablement superfi-

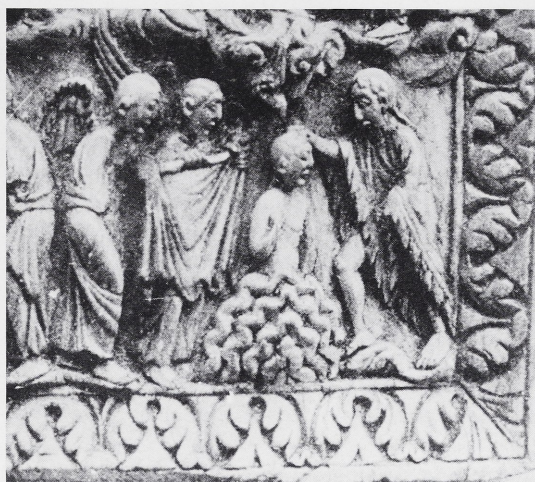
cielle: mottes floconneuses, fort régulièrement alignées, d'un côté (fig. 4), ruban à arête vive et au tracé très libre, de l'autre (fig. 7, 17, 18 et 20). Un ivoire qui est rangé dans l'art liégeois, au sens large en tout cas, et qui est situé dans la première moitié du XIIe siècle fait voir une ligne de sol en ruban (fig. 3); l'arête est molle et le tracé amorphe.

Deux autres montrent le baptême du Christ. D'abord le diptyque de Berlin, travail présumé liégeois du début du XIe (fig. 15). Les différences sont bien plus frappantes que les ressemblances. Le Précurseur et les deux anges permutent. Eux présentent un grand linge qui ne voile pas leurs mains. Lui porte une longue mélote qui recouvre entièrement son buste et dégage sa jambe droite, poussée en avant. Le Christ se tourne dans sa direction. Le monticule d'eau est fait d'ondulations plus marquées et plus régulières. La colombe se présente de trois quarts. Le buste du Père n'apparaît pas⁷⁷. Ensuite l'ivoire triparti du trésor de la cathédrale d'Aix-la-Chapelle, attribué à la région mosane et situé vers 1100 (fig. 16). Saint Jean est ici à la droite de Jésus, mais c'est bien la seule ressemblance avec les fonts qui seront installés à Notre-Dame une dizaine d'années plus tard. Les différences sont si nombreuses et si voyantes qu'il est inutile d'insister⁷⁸.

L'attitude de la Synagogue dans le célèbre ivoire de Tongres a été comparée à celle de l'un des disciples du baptême de pénitence (fig. 17); tous deux se détournent, en effet; mais quelle suprême aisance ici, quelle raideur là⁷⁹!

Dans tous les «ivoires liégeois» règne, à des degrés divers, une horreur du vide qui contraste de saisissante façon avec la magistrale utilisation du fond nu dans la cuve de laiton. Une seule franche exception: l'ivoire dit de Notger (fig. 1 et 2)...

Par ailleurs, Hermann Fillitz⁸⁰ a rappelé opportunément qu'un problème important est resté sans réponse satisfai-



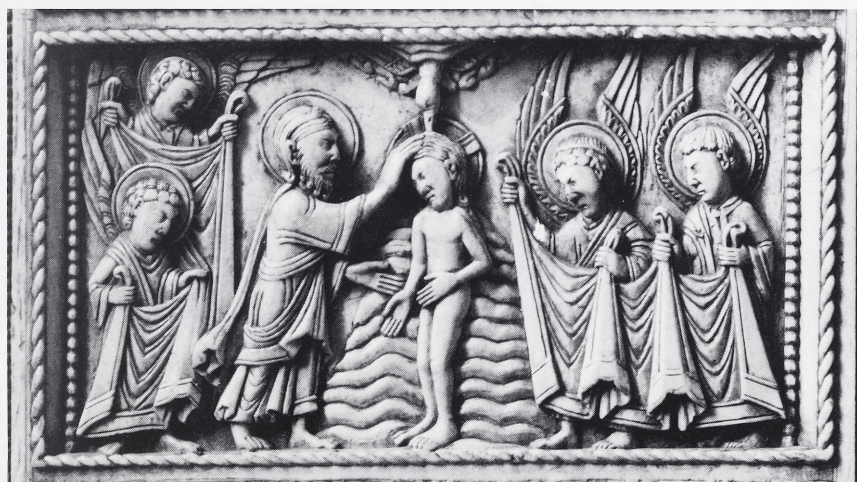
15. Volet de diptyque; Liège (?), XIe siècle; ivoire, 113 x 82 mm.

Jadis à Berlin, Kaiser Friedrich-Museum; détruit.
Détail: le baptême du Christ (d'après Goldschmidt).

sante; comment le style détecté dans les ivoires du XIe siècle a-t-il pu se convertir au XIIe dans une matière tout autre, avec des exigences très différentes, tout en subissant un tel changement d'échelle?

»Il est presque certain que les ivoires de la région de la Meuse aux 10e et 11e siècles ont été sculptés à Liège, à la demande de la cour du prince-évêque, qui a probablement fait venir les premiers artistes de Metz«, estime Anton von Euw⁸¹. C'est beaucoup s'avancer.

Marcel Laurent, dont les convictions sont à la base de cette thèse, arguait principalement des fonts pour démontrer l'origine liégeoise des ivoires... et des ivoires pour expliquer le «miracle» des fonts. C'est tourner en rond. Adolf Goldschmidt, quant à lui, s'appuyait sur le lieu de conservation de plusieurs ivoires du groupe. Argument



16. Plaque; région mosane, vers 1100; ivoire, 200 x 115 mm. Aix-la-Chapelle, trésor de la cathédrale. Détail: baptême du Christ.

bien faible, inattendu sous la plume d'un expert aussi averti: les objets de ce genre, relativement peu fragiles, peu encombrants, extraordinairement appréciés, éminemment propres à servir de somptueux cadeaux, sont sujets aux grands voyages; les lieux où ils sont conservés, même depuis des temps immémoriaux, s'identifient rarement avec ceux où leur création est à situer. Il invoquait aussi des parentés avec »l'ivoire de Notger«; Marcel Laurent avait au départ un sentiment tout opposé, et ses observations restent pertinentes⁸²⁾. Beaucoup plus tard, Jean Lejeune s'est longuement penché sur celui de la *Bodleian Library* d'Oxford; il s'est évertué à trouver des preuves nouvelles en faveur de l'attribution à un atelier liégeois; sans résultat probant⁸³⁾.

Sur ces fondations branlantes ont été bâties des attributions inévitablement fort fragiles. C'est surtout d'Anton von Euv qu'elles sont venues, entourées d'ailleurs de prudentes réserves, traduites en points d'interrogation et en alternatives. De son propre aveu, elles ont été accueillies avec beaucoup de réticence⁸⁴⁾.

Un pareil essor sans aucun précédent, c'est bien étrange, comme l'a souligné Wolfgang Fritz Volbach⁸⁵⁾. Des ateliers monastiques susceptibles de travailler l'ivoire, il n'y en a pas eu à Liège avant le deuxième quart du XIe siècle, Jean Lejeune l'a observé⁸⁶⁾. Trèves s'impose derechef à l'attention⁸⁷⁾.

Passons à un domaine où la gloire de l'art mosan repose sur de bien plus solides assises, celui de l'orfèvrerie. Ici, les documents de comparaison les plus dignes d'intérêt sont les reliefs de la châsse de saint Hadelin. Ceux des longs côtés, ou plus exactement les plus beaux d'entre eux, qui selon d'aucuns pourraient bien être de Renier de Huy lui-même, sont très proches des fonts; le comte de Borchgrave d'Altena a proposé de leur donner la priorité dans le temps; il n'a pas été suivi. Les deux pignons sont d'une tout autre venue: relief atténué, hiératisme, yeux à fleur de tête. On s'accorde à placer celui du Christ vainqueur du mal dans la seconde moitié du XIe siècle; son auteur aurait donc pu être le maître d'un orfèvre-fondeur contemporain de l'abbé Hellin... Quant à celui qui montre le Christ couronnant saint Remacle et saint Hadelin, Philippe Verdier vient de le situer vers 1130. Dès lors, soulignons-le après lui, c'est avec les fonts de Notre-Dame, et non pas avec ce pignon, que la ligne de sol ondulée s'introduit dans les arts du métal en pays mosan; le bronzier lui a donné la séduction d'une mélodie, l'orfèvre la sèche-resse d'un toussotement⁸⁸⁾.

D'évidentes ressemblances lient par ailleurs la cuve baptismale à une plaque représentant le baptême du Christ, beau témoin de l'émaillerie mosane. Avec toutefois des différences sensibles. La date de la plaque reste controver-

sée. Elle est en tout cas nettement postérieure à 1107-1118⁸⁹⁾.

Rien donc, ici non plus, ne permet de soutenir que les conditions se trouvaient réunies dans le diocèse de Liège au début du XIIe siècle pour qu'apparaissent les fonts de Notre-Dame.

Alors, l'enluminure? »Cette création semble dans une certaine mesure toujours inexplicable. Cependant elle pourrait devenir compréhensible, au moins historiquement, par l'examen des miniatures du début du 12e siècle«. Ainsi s'exprimait Karl Hermann Usener. Sa démonstration, centrée sur la Bible de Stavelot (1093-1097), n'a pas vraiment convaincu. Faisant l'état de la question en 1972, Jacques Stiennon se cantonnait prudemment dans des considérations d'ordre fort général: »le contenu spirituel de ces illustrations qui participent d'une conception universaliste de la création artistique prépare à merveille la genèse des Fonts«⁹⁰⁾.

Elisabeth Klemm a étudié avec une belle rigueur le *Miniaturenzyklus* mosan de Berlin, dans lequel on doit voir avec elle l'illustration d'un psautier séparée du texte, et non un carnet de modèles. Les trois premières scènes de la cuve se retrouvent dans le psautier; le degré de ressemblance est tel que différents auteurs ont parlé de copie. Les écarts plus ou moins marquants sont cependant en grand nombre. Ainsi, Jésus-Christ est vieilli, et sa taille grandit à tel point que le schéma général de la composition s'en trouve modifié; le buste du Père Eternel disparaît et la gloire est très différente; le groupe des anges est fortement modifié. Le style est nettement moins antiquisant, plus roman. Les scènes 1 et 2 vont en sens inverse; cela semble inexplicable si le miniaturiste est parti de l'œuvre du fondeur; ils ont puisé tous deux à une source dans laquelle l'art chrétien continuait la Basse Antiquité; le fondeur a inversé les deux compositions pour leur imposer le sens dextrogyre de sa frise; ainsi en juge Elisabeth Klemm. Nous avons une autre thèse à proposer. Le miniaturiste s'est inspiré des fonts au travers d'un carnet de modèles qui en reproduisait d'une part les schémas de composition et d'autre part des détails précis. C'est lui qui a inversé deux des scènes, peut-être par souci d'assurer l'équilibre de sa double page. Il a exploité avec une liberté tout à fait remarquable les représentations de saint Jean-Baptiste fournies par les fonts: pour recréer à sa manière le baptême de pénitence, c'est celle du baptême du Christ (fig. 9) qu'il a prise, et pour le baptême du Christ, ce sont celle de la prédication (fig. 18) et celle du baptême de pénitence. Pour la prédication, il a puisé à une autre source: il a mis un grand phylactère entre les mains du Précurseur et a vêtu le bas de son corps d'une tunique, sous la mélote, drapée autrement. C'est aussi par l'intermédiaire de livres de modèles que la plaque émaillée mentionnée ci-dessus se



17. Détail des fonts de Notre-Dame: deux disciples témoins du baptême de pénitence.

lie à la cuve baptismale. En tout état de cause, les fonts restent sans antécédents mosans, car Elisabeth Klemm situe le psautier vers 1140 au plus tard, encore et toujours après l'abbatiai d'Hellin⁹¹.

La région mosane vit d'emprunts et se montre incapable de hautes visées artistiques jusqu'au début du XIIe siècle, telle est la conclusion de la regrettée Marie-Rose Lapière au terme d'une étude détaillée et objective des lettrines des manuscrits bénédictins⁹².

Examinons maintenant toutes ensemble les différentes représentations de Jésus qui viennent d'être passées en revue. Une seule, celle des fonts de Mousson (fig. 13) est conforme à celle de la cuve en laiton: un «Christ-Emmanuel» juvénile, au visage imberbe et au corps gracile (fig. 19), conforme aux conceptions de l'art chrétien primitif, et non à celles de l'art roman⁹³.

Les ornements qui rehaussent discrètement les vêtements de plusieurs des personnages de la frise font penser à des

broderies délicates; ils ne ressemblent pas aux parements rigides constellés de grosses pierreries chers à l'art mosan dans toutes les techniques⁹⁴.

L'étude de l'équipement du soldat (fig. 18) ne saurait, elle non plus, asseoir l'attribution traditionnelle des fonts. Elle a été utilisée pour établir que le milieu du XIIe siècle doit être considéré comme un *terminus ante quem*; mais elle n'interdit aucunement de remonter plus haut, jusqu'à l'an mil, voire au-delà. Le bouclier «normand», en particulier, est bien antérieur à la «Tapisserie de Bayeux». Où par ailleurs les casques sont dotés d'un nasal⁹⁵.

Mais les fonts ne reflètent-ils pas la pensée d'un célèbre théologien liégeois, Rupert de Saint-Laurent, alias de Deutz? Pendant longtemps on n'en pas douté, et la conviction est encore fortement enracinée. A tort. Rupert n'était aux yeux du prince-évêque et du chapitre cathédral dont Hellin faisait partie qu'un moine ignorant et exalté, suspect d'hérésie⁹⁶.



18. Détail des fonts de Notre-Dame: la prédication de saint Jean-Baptiste.

L'image du météore, reprise par tant d'auteurs, s'impose décidément à l'esprit. Mais de quel autre monde ce météore a-t-il bien pu venir?

«Toute l'affaire de la création des Fonts pourrait bien tourner autour des événements de l'année 1111 et du séjour de Henri V en Italie», déclarait Jean Lejeune en 1953, en se référant sans ironie aucune au récit de Jean d'Outremeuse⁹⁷. Rouvrons le «Myreur des histours». En l'an de grâce 1112, Milan est assiégée par les troupes du futur «emperere», en route pour Rome. Le contingent liégeois, conduit par le prince-évêque Otbert, un vrai foudre de guerre, n'est pas plus tôt arrivé à pied d'œuvre qu'il s'empare à lui seul de la ville. Il est généreusement récompensé. Otbert reçoit pour sa part, entre autres, vingt-huit «biestes de metals, de demi piet de lonc, si com chert, bisse [biche], vaches, porc, braches [braques], loyemier [limier]». Il les fait «caroier» à Liège. Là, il les donne ou les vend (le texte manque de clarté) à Hellin, qui, désireux de doter son église de nouveaux fonts, les confie à un «soldeur [lire fondeur] en le vilhe de Dynant, qui astoit bon ovriers, et si avoit à nom Lambiers Patras, li batours [batteur en cuivre]. Cheli fait geteir [couler] unc bachin d'on golfe de metal espesse, qui tenrait une ayme d'ayghe; et metit en le forme de bachins les biestes toute altour, si qu'ilh furent le bachin tenantes ensi qu'ilh issent hors al moitie, en nasquant [naissant] de bachin, et en fist I noble ovrage. Chis bachins fut assis à Nostre-Damme, en lieu où li viez fons astoient, qui adont furent osteis, et astoient de pire ensi comme les altrez fons; et le fist warnier [garnir] de une chappe de plonc al dedens, pour le seil qui mangoit le metal, pour defendre contre; et ancor sunt là li fons, se les puet veoir qui là iroit»⁹⁸. «Tissu de fables», «invention pure et simple», «ébouiriffante fiction», «personnages fictifs», «réjouissantes bévues», «prodigieuse étourderie», s'esclaffe Godefroid Kurth, disséquant le passage dans son ensemble, arguments à l'appui, plus ou moins convaincants, selon le cas. Et de vouer le chroniqueur aux gémonies: «Même là où il lui arrive de raconter des choses véritables, on est obligé de se défier de l'alliage de fiction qu'il ne peut s'empêcher d'y introduire». Donc, «tout n'est pas fable», pour reprendre la formule de Léon Naveau⁹⁹.

Les «chroniques vulgaires» ressassent le récit en l'agrémentant de bévues diverses¹⁰⁰. Un texte d'archives découvert par feu Juliette Rouhart-Chabot mérite plus d'attention; il est de Louis Abry (1643-1720), peintre, héraldiste, généalogiste et compilateur inlassable, bien connu des Liégeois: «et par la vaillantise de l'évesque Obert et ses chevaliers hesbignon, la ville de Milan fut conquise l'an 1112 le 26 de may et raportat l'évesque plusieurs grands thresors que l'emp[ereur] Henry luy donnat en récompense. Hellin de St Lambert ramenat le fond de batesme de Nostre-Dame aux fonds qui est de bronze qui se voit à présent». Ce texte n'a pas sa source dans celui de

Jean d'Outremeuse: il est remarquablement exempt de toute fioriture romanesque; et surtout il présente les fonts eux-mêmes comme une prise de guerre, et c'est un point capital. Abry, ce patriote, auteur d'un travail glorifiant *Les Hommes illustres de la nation liégeoise*, dit clairement que les fonts baptismaux de la paroisse-mère de Liège sont venus de l'étranger. Le récit du *Myreur des histours* s'intègre dans une tradition locale confuse, mais digne d'intérêt¹⁰¹.

L'enquête sur les faits historiques montre elle aussi que Godefroid Kurth a manqué de circonspection. Milan, souligne-t-il, n'a pas subi de siège en 1112; le «chroniqueur-romancier» confond avec celui de 1162, resté mémorable. C'est plausible, d'autant plus qu'il suffit d'omettre une L dans la seconde date, notée en chiffres romains, pour obtenir la première¹⁰². Mais l'armée germanique a bel et bien envahi l'Italie en 1110. Elle comportait certainement un contingent liégeois. Elle ne s'est pas attaquée à Milan, bien que la ville se soit montrée rebelle, refusant l'hommage et le tribut. Mais elle a assailli Novare, qui a été mise à sac et dont les murailles ont été rasées, pour l'exemple. On est au moins en droit de se demander si ses fonts ne représenteraient pas la part des Liégeois dans les dépouilles, sachant que l'empereur puisait dans son butin de guerre pour récompenser ses vassaux fidèles¹⁰³.

A défaut d'un texte établissant que Novare s'est alors vue ainsi dépossédée, tout indice de la présence momentanée des fonts de Liège en Italie du nord est bon à recueillir. Il en est un, bien fragile, à vrai dire. Chiavenna conserve aujourd'hui encore une cuve baptismale en pierre, datée de 1156, dont la forme est cylindrique, avec un léger évasement vers le haut, et qui porte une frise de personnages en relief accusé. La ressemblance est certes d'ordre général; mais la confrontation avec d'autres cuves du XIIe siècle conservées dans la région lui donne du poids. Les fonts de Chiavenna pourraient bien dériver de ceux de Liège. Si ces derniers ont été faits en pays mosan et n'en sont jamais sortis, la conjecture est tout à fait aventureuse; elle l'est beaucoup moins s'ils ont séjourné dans le nord de l'Italie. Ils n'ont évidemment pas pu jouer là le rôle de prototype direct en 1156, mais une filiation indirecte reste possible¹⁰⁴. Chiavenna, Novare et Milan sont à moins de cent kilomètres l'une de l'autre, la première au nord, la seconde à l'ouest de la métropole lombarde.

On peut à tout le moins, en conclusion, admettre à titre d'hypothèse de travail que les fonts ont été razzisés en Italie du nord. L'enquête doit dès lors se poursuivre sur un autre terrain, celui de l'histoire de l'art de cette région, avec l'abbatiate d'Hellin comme *terminus ad quem*, et rien de plus.

Elle bute d'emblée sur les énigmes que pose le chandelier de Milan. Entre les deux œuvres également fameuses, les



19. Détail de la fig. 9: Jésus-Christ.

ressemblances ne sauraient être niées. Elles ont longtemps été considérées comme une preuve de l'origine mosane du chandelier. A tort, pense-t-on aujourd'hui. Et les hypothèses de proliférer¹⁰⁵. Celle d'une origine locale n'est pas à écarter. Au XVIe siècle, Milan était un centre important du travail du laiton, et des gisements de calamine étaient connus à peu de distance, dans la direction de Côme, dès l'époque romaine¹⁰⁶.

L'époque ottonienne a été dans ces parages celle d'un vigoureux renouveau. Milan a retrouvé alors quelque chose de l'éclat dont elle brillait au temps où elle était la capitale de l'empire romain, le temps le plus glorieux de son histoire¹⁰⁷. Sous le règne de Théodose, l'art s'y était orienté vers un classicisme raffiné très analogue à celui de la cuve baptismale liégeoise, Anton Legner y a insisté avec beaucoup de pertinence¹⁰⁸. Maints auteurs avant lui l'avaient rapprochée de l'art antique¹⁰⁹. Marie-Rose Lapière l'a tout récemment mise en parallèle avec les bases de statues et les autels circulaires¹¹⁰. De telles ressemblances n'autorisent évidemment pas à situer la cuve en un temps où le baptême était administré dans des piscines. Mais elles invitent à chercher sa véritable place en un lieu et à une époque où l'art antique a refléuri avec une vigueur tout à fait exceptionnelle. Milan au Xe siècle? Rien de comparable n'y a été créé alors, pour autant que nous sachions. Deux ivoires sont à prendre en considération, mais l'incertitude règne à leur sujet¹¹¹. Et bien davantage encore au sujet des fascinantes peintures murales de Castelseprio¹¹²; différentes des fonts par les arrière-plans meublés de paysages et de bâtisses, elles ont comme eux une «miraculeuse» saveur antique. Elles ne sauraient s'expliquer que par l'art byzantin, admet-on généralement. Les fonts sont dans le même cas, pensons-nous.

L'empire romain d'Orient, dans tout l'éclat de son second âge d'or, a rétabli sa domination sur le sud de la péninsule et entretient avec le nord d'intenses relations commerciales, dont la principale bénéficiaire est Venise. En 1082 (ou en 1092), Alexis Comnène lui accorde des privilèges «exorbitants» par un chrysobulle fameux qui confirme et augmente des avantages concédés en 992 ou 993¹¹³. Maintes œuvres d'art créées dans les ateliers de Constantinople sont importées en Italie au cours de la seconde moitié du XIe siècle: ainsi les portes de bronze (au sens le plus large du mot) pour la plupart offertes par divers membres d'une puissante famille amalfitaine, ainsi les fastueux embellissements de l'abbaye du Mont-Cassin sous l'abbé Didier. Dès 976, le doge Pierre I Orseolo demande à ces ateliers la première Pala d'oro de Saint-Marc de Venise¹¹⁴. Milan, Novare et bien d'autres cités prospères exposées à pâtir de l'*expeditio italica* ont très bien pu, vers cette époque, doter leur baptistère de fonts de métal coulés à Constantinople¹¹⁵.

A la cour du *Basileus* et dans les milieux proches d'elle, à la fin du IXe et au Xe siècle, l'art byzantin est retourné aux modèles antiques, jusqu'à connaître une véritable résurrection de l'hellénisme. C'est la «Renaissance macédonienne». Elle s'estompe dès le XIe siècle: la plasticité des formes tend à s'affaiblir, le canon de proportions s'allonge, le drapé prend un caractère graphique¹¹⁶.

L'art qu'elle voit fleurir est commenté avec les mêmes mots et les mêmes accents que les fonts de Liège. Ce n'est pas seulement une impression générale. Des comparaisons plus ou moins précises sont à faire. En les multipliant, nous ne ferons que suivre la voie indiquée par nos prédécesseurs¹¹⁷. S'ils ont tourné court, c'est qu'ils ont été arrêtés par le spectre de l'*aurifaber Hoyensis*. Jean Lejeune est allé jusqu'à imaginer un voyage de Renier de Huy à Byzance et en Palestine «parmi les croisés et parmi les pèlerins», en faisant valoir que son nom figure dans l'obituaire de l'abbaye du Neufmoustier, vouée au Saint-Sépulchre. Il donnait ainsi dans la conjecture sur base d'indices excessivement ténus, tout en prêtant à Renier une capacité d'assimilation absolument sans exemple¹¹⁸.

C'est surtout l'iconographie du baptême du Christ qui a jusqu'ici fourni matière à rapprochements, particulièrement les anges aux mains voilées en signe de respect et la représentation du Jourdain sous l'aspect d'un monticule d'eau (fig. 9). Dès 1908, le chevalier Edmond Marchal rapprochait des fonts une des miniatures d'un évangélaire du XIe siècle conservé à Gélati, en Géorgie: la ressemblance lui semblait à bon droit très frappante dans la figure de Jean étendant le bras droit tout en retenant sa mélote de la main gauche¹¹⁹. Par contre, lorsque Jean Lejeune faisait la comparaison avec la célèbre mosaïque de Daphni, c'était pour souligner les différences, effectivement nombreuses¹²⁰. Elisabeth Klemm a rompu de façon plus décidée avec les idées reçues. Les prototypes, observe-t-elle, remontent au Ve et au VIe siècle, et l'Occident les a connus dès le haut Moyen Age; ils n'ont pas été tirés de l'art byzantin du second âge d'or, qui invente une iconographie nouvelle: Dieu le Fils est plongé jusqu'aux épaules dans l'eau du fleuve, une croix en émerge, une hache est plantée dans un arbre qui croît sur les rives. Habituellement, ajouterons-nous, le Christ est adulte et barbu; il se présente de trois quarts; Jean lève vers le ciel un regard étonné; et la figure allégorique du Jourdain est présente. C'est à l'art des premiers temps du christianisme que les fonts s'apparentent, en effet; mais en cela ils s'intègrent bien dans la Renaissance macédonienne¹²¹.

C'est à la manière latine, le pouce en dehors, que Jésus bénit (fig. 19). Mais le pouce est mal séparé de la paume; il est en quelque sorte palmé; sa position n'aurait-elle pas été modifiée? Cette inélégante particularité ne se retrouve nulle part dans la frise. Comparons en particulier avec

la main gauche du Christ. Comparons aussi avec les autres mains qui bénissent, celle de Dieu le Père, celle de saint Pierre et celle de saint Jean l'Évangéliste (fig. 20) : le pouce ne s'écarte pas de cette façon. La main divine est représentée comme elle l'est souvent dans l'art byzantin¹²²⁾.

On peut rapprocher le baptême de Corneille et celui de Craton (fig. 20) et l'une des miniatures du *Saint Grégoire de Nazianze* de la Bibliothèque Nationale – un des chefs-d'œuvre du second âge d'or –, celle qui montre, en douze petites scènes, les apôtres administrant le baptême (fig. 21). Les apôtres sont placés alternativement à gauche et à droite de la composition, et les cuves sont cylindriques dans leur majorité¹²³⁾.

Saint Jean l'Évangéliste est dans la force de l'âge (fig. 20). Les artistes byzantins lui donnent l'apparence d'un Matusalem lorsqu'il est dans son personnage d'auteur sacré ; mais ce n'est pas le cas ici. On ne le reconnaît, soulignons-le, que grâce à une inscription qui ne respecte pas nécessairement les intentions premières¹²⁴⁾.

Que ce soit dans le type physique ou le caractère des visages, dans le canon des proportions ou la pose des personnages, dans les drapés ou dans les nus, dans la ligne de sol ou les arbres, dans les fonds nus ou la composition en frise, les parallèles ne manquent pas (fig. 22 à 26), à condition de choisir les exemples byzantins parmi les plus antiques. Ce sont principalement des ivoires, surtout ceux que Goldschmidt et Weitzmann ont rangés dans leur *Romanos-Gruppe* et que David Talbot Rice préférerait étiqueter « style de la cour »¹²⁵⁾.

Plusieurs d'entre eux approchent, au moins par endroits, de l'extraordinaire vigueur plastique des fonts. Voyez les bras du Christ dans la célèbre plaque de Romain et Eudocie ou les arbres dans celle du *Bargello* (fig. 24). Voyez la tête de l'Enfant dans la *Theotokos* de la cathédrale de Liège (fig. 25 et 26)¹²⁶⁾.

Le sens plastique n'est nullement étranger à l'art byzantin : »there is another side to Byzantine art, a side perpetually nourished and reinvigorated by Byzantium's Graeco-Roman heritage, thanks to which figures may appear



20. Détail des fonts de Notre-Dame : le baptême du philosophe Craton par saint Jean l'Évangéliste.



21. Prédication de l'évangile par les apôtres; Homélie de saint Grégoire de Nazianze; Constantinople, vers 880. Paris, Bibliothèque Nationale, ms grec 510, f° 426v°. Détail (d'après Omont).

in lively action, in three-dimensional corporeality, and in spatial settings¹²⁷.

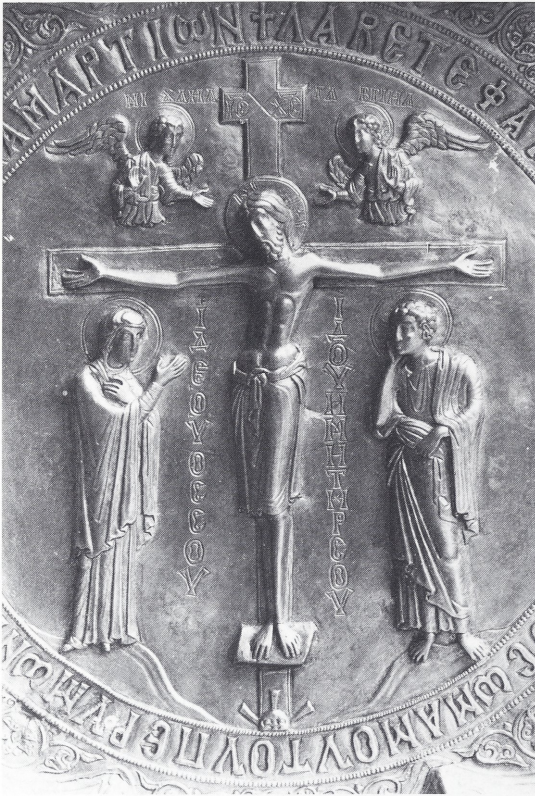
L'analyse iconographique et l'analyse stylistique poussent à ranger les fonts dans la Renaissance macédonienne, et plus précisément à situer leur création dans les ateliers de la cour impériale pendant la seconde moitié du Xe siècle. Le jeu des influences ne saurait expliquer des ressemblances qui sont en si grand nombre et qui vont si loin.

L'étude comparée du soldat ne nous a pas fourni d'argument. L'armement byzantin, d'une redoutable complexité, reste mal connu. Nul doute cependant qu'il n'englobe le bouclier »normand«, et dès avant les croisades¹²⁸.

L'approche technique est malaisée, faute de témoins. Carence trop facile à expliquer. Les objets en bronze et en laiton sont tout particulièrement exposés à aller à la fonte, en tout temps et en tout lieu, surtout si l'alliage a été coulé, et de ce fait utilisé en quantité plus considérable que dans les pièces battues au marteau. Leurs chances de survie deviennent absolument nulles s'ils portent un décor

figuré et s'ils tombent aux mains de conquérants iconoclastes. Nous ne connaîtrions pas les fonts de Liège s'ils s'étaient trouvés à Constantinople en 1453. On admire encore aujourd'hui à Sainte-Sophie quatre portes, trois du temps de Justinien, en laiton, une du temps de Théophile, de Michel et de Théodora, en bronze ou en laiton; elles sont sans figurations humaines. Autres témoins de l'art des bronziers byzantins, les portes évoquées plus haut à propos des relations avec l'Italie. Elles diffèrent cependant beaucoup des fonts: leur décor est fait d'incrustations donnant des effets polychromes; le relief n'y joue qu'un rôle plus ou moins effacé¹²⁹.

Des objets de dimensions modestes, de poids réduit et de relief en général fort atténué peuvent être appelés à la barre des témoins. Nous en citerons deux. Une *Vierge à l'Enfant* debout, enchâssée dans une icône d'argent conservée au Musée national d'art géorgien à Tbilissi: Marvin C. Ross la comparait aux plus beaux ivoires du Xe siècle et l'admirait plus qu'aucun autre des petits reliefs byzantins encore conservés. Un médaillon représentant saint Jean le Théologien, en buste, propriété des *Staatliche Museen* de Berlin: Otto Werner, spécialiste patenté des analyses



22. Patène; Constantinople, XIe siècle; argent coulé, repoussé, ciselé, gravé et doré, diam. 413 mm. Halberstadt, trésor de la cathédrale. Vue partielle.

métallographiques, l'a examiné comme il a examiné les fonts, avec des résultats concordants en ce qui concerne la proportion de zinc¹³⁰⁾.

Bien qu'ils confondent les divers alliages de cuivre, les textes ne sont pas à dédaigner. Ils font mention de main-

tes œuvres en ronde-bosse, en particulier des éléments de fontaines représentant des animaux. Ils révèlent que les bronziers se concentraient à Constantinople, où ils occupaient tout un quartier¹³¹⁾.

Dernière objection à rencontrer: les inscriptions sont en latin. Elles n'auraient certes pas pour si peu causé de problème insurmontable à des bronziers constantinopolitains chargés d'exécuter une commande venue d'Italie: des modèles pouvaient leur être fournis. Ont-elles d'ailleurs été tracées lors de la création des fonts? Elles sont en creux, gravées non pas dans la cire du modèle avant la fonte, mais bien dans le métal, à beaucoup plus grande-peine. Elles sont fort belles, sans doute, mais elles détruisent un peu l'effet du fond nu, d'une si grande importance esthétique; et sans doute leur présence était-elle plus perceptible avant que l'usure et la patine ne l'aient rendue discrète. Enfin, elles ne sont pas sans incongruité: elles présentent les douze bœufs évocateurs de la Mer d'airain comme des figurations des apôtres, alors que ceux-ci se voyaient sur le couvercle, au dire du *Chronicon rhythmicum*. C'est une sorte d'obsession du symbolisme typologique qui s'exprime ainsi; elle régnait à Liège au XIIe siècle. Un dernier argument, c'est que l'étude épigraphique a situé les inscriptions au temps de l'abbé Hellin¹³²⁾.

Si les fonts montraient des particularités étrangères à l'art byzantin, on aurait la ressource de les expliquer par les injonctions du donneur d'ordre, qui ont en principe le pas sur les traditions des exécutants. Ce n'est pas nécessaire. Il suffit d'avoir présentes à l'esprit deux constantes bien connues des historiens de l'art: les œuvres tiennent étonnamment peu en place, même celles qui paraissent immeubles par destination; elles parviennent bien rarement jusqu'à nous sans subir des interventions plus ou moins discrètes. Rien, décidément, ne nous empêche de soutenir que les fonts de Liège ont été créés à Constantinople.



23. Face latérale d'un coffret; Constantinople, fin du Xe siècle; ivoire, 55 x 165 mm. Stuttgart, Württembergisches Landesmuseum.

24. Plaque; Constantinople, XI^e siècle; ivoire, 150 x 120 mm. Florence, Museo Nazionale (d'après Goldschmidt et Weitzmann).



Au début du XII^e siècle, l'art roman était à son apogée et leur style était, en somme, démodé¹³⁹³. Pour l'apprécier vraiment, il fallait être plein d'un respect avide pour l'Antiquité classique. Attitude naturelle à Liège plus qu'ailleurs, en raison de traditions carolingiennes et ottoniennes vivaces et d'un remarquable essor des lettres latines. L'art s'y épanouit aussitôt après l'arrivée des fonts au point de donner l'impression qu'elle y était comme attendue¹³⁹⁴. Rien de ce qui a été dit et répété à ce propos n'est à revoir si l'on admet que la cuve baptismale jusqu'à présent considérée comme le chef-d'œuvre de l'art mosan est un chef-d'œuvre méconnu de l'art byzantin.

L'ivoire »de Notger«, témoin majeur de la Renaissance ottonienne, et les fonts »de Renier de Huy«, témoin majeur de la Renaissance macédonienne, sont en défini-

tive à peu près contemporains. Jean Lejeune l'avait senti; mais au lieu de donner à la cuve un âge plus vénérable encore, il s'est entêté à rajeunir la plaque... Leur réunion dans la même ville, une ville qui prend à la fin du Xe siècle un essor décisif, quel traquenard tendu par les hasards aux historiens de l'art!

C'est aussi par l'effet du hasard que nous sommes sortis du domaine de recherche qui nous est familier, l'art liégeois des Temps modernes. Notre atout était de porter sur les problèmes un regard neuf. En nous écartant comme nous le faisons de la voie suivie par tant d'éminents spécialistes de l'art médiéval, nous prenons de grands risques. Nous sommes sans doute dans l'erreur sur bien des points. Du moins aurons-nous proposé à la réflexion quelques thèses propres à la relancer.



25. Plaque; Constantinople, XIe siècle; ivoire, 182 x 100 mm.
Liège, trésor de la cathédrale.



26. Détail en vue oblique de la fig. 25.

ABREVIATIONS

- ABAE = L'art byzantin, art européen, Catalogue de la 9^e exposition du Conseil de l'Europe, Athènes, 1964.
- Art mosan = L'art mosan. Actes des journées d'études . . . Recueil de travaux publiés par Pierre Francastel, Paris, 1953.
- Art roman, 1965 = G. Faider-Feytmans, S. Collon-Gevaert, J. Lejeune et J. Stiennon, Art roman dans la vallée de la Meuse aux XI^e, XII^e et XIII^e siècles, Bruxelles, 1965.
- BIAL = Bulletin de l'Institut archéologique liégeois.
- BMRAH = Bulletin des Musées royaux d'art et d'histoire.
- FAH = Fédération archéologique et historique de Belgique. Annales.
- Kurth, Renier, 1903 = G. Kurth, Renier de Huy, auteur véritable des fonts baptismaux de Saint-Barthélemy de Liège et le prétendu Lambert Patras, dans Bulletin de la Classe des Lettres et des Sciences morales et politiques et de la Classe des Beaux-Arts [de l'] Académie royale de Belgique, 1903, p. 519-553.
- Laurent, La question = M. Laurent, La question des fonts de Saint-Barthélemy de Liège, dans Bulletin monumental, t. 83, 1924, p. 327-348.
- LCI = Lexikon der christlichen Ikonographie, éd. E. Kirschbaum S. J. et W. Braunfels, 8 vol., Rome, Fribourg, Bâle et Vienne, 1968-1976.
- Lejeune, Genèse, 1953 = J. Lejeune, Genèse de l'art mosan, dans Wallraf-Richartz-Jahrbuch, t. 15, 1953, p. 47-73.
- Lejeune, Ivoires, 1955 = J. Lejeune, A propos de l'art mosan et des ivoires liégeois, dans Anciens pays et assemblées d'Etats, t. I, 1955, p. 89-157.
- Lejeune, Renier, 1952 = J. Lejeune, A propos de l'art mosan. Renier, l'orfèvre, et les fonts de Notre-Dame, dans Anciens pays et assemblées d'Etats, t. 3, 1952, p. 3-27.
- Mélanges Stiennon = Clio et son regard. Mélanges d'histoire, d'histoire de l'art et d'archéologie offerts à Jacques Stiennon, éd. R. Lejeune et J. Deckers, Liège, 1982 [1983].
- RBA = Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art.
- RBK = Reallexikon zur byzantinischen Kunst, éd. K. Wessel et M. Restle, Stuttgart, depuis 1966.
- RDK = Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, éd. O. Schmitt etc, Stuttgart, depuis 1937.
- RM 1 = Rhin-Meuse. Art et civilisation 800-1400, et Rhein und Maas. Kunst und Kultur 800-1400, Cologne et Bruxelles, 1972.
- RM 2 = Rhein und Maas. Kunst und Kultur 800-1400. 2, Cologne, 1973.
- Saint-Jean 1981 = La collégiale Saint-Jean de Liège. Mille ans d'art et d'histoire, Liège, 1981.
- Saint-Jean 1982 = Millénaire de la collégiale Saint-Jean de Liège, Liège, 1982.
- Le siècle de l'An mil = L. Grodecki, F. Mutherich, J. Taralon et F. Wormald, Le siècle de l'An mil, [Paris, 1973].
- WPH = La Wallonie. Le pays et les hommes. Arts, Lettres, Culture, éd. R. Lejeune et J. Stiennon, t. 1, [Bruxelles, 1977].

NOTES

- ¹¹ J. Brassinne, Propos sur l'exposition d'art mosan de 1951, dans *Bulletin de la Société royale Le Vieux-Liège*, t. 4, n° 95, 1951, p. 79.
- ¹² Il lui a été consacré un livre illustré de 35 planches en noir et blanc: J. Philippe, *L'Évangélaire de Notger et la chronologie de l'art mosan aux époques pré-romane et romane*, Bruxelles, 1956. François Masai en a donné un compte rendu, centré sur l'ivoire: *Revue belge de philologie et d'histoire*, t. 56, 1958, p. 1389-1391. André Boutemy lui a consacré un post-scriptum, centré sur le manuscrit: *Nouvelles réflexions sur les Évangiles de Notger (L'activité artistique du scriptorium de Stavelot aux IX^e et X^e siècles)*, dans FAH, 36^e congrès (Gand, 1955), Gand, 1956, p. 495. Les deux éminents et regrettés spécialistes se rejoignent dans la sévérité du jugement.
- ¹³ U. C[apitaine], *Correspondance de Bernard de Montfaucon, bénédictin, avec le baron G. de Crassier, archéologue liégeois*, dans BIAL, t. 2, 1854, p. 356-357. A la fin du XVIII^e siècle, chez le doyen Delvaux, la conviction est sans faille (Bibliothèque Générale de l'Université de Liège, ms 1016 A, t. 2, lère partie, f° 88v°). Sur la fondation de la collégiale, voir J. Deckers, *Notger et la fondation de la collégiale Saint-Jean l'Évangéliste à Liège*, dans *Saint-Jean 1981*, p. 13-17; et *La fondation de la collégiale Saint-Jean l'Évangéliste à Liège*, dans *Saint-Jean 1982*, p. 15-16.
- ¹⁴ G. Kurth, *Notger de Liège et la civilisation au Xe siècle*, t. 1, Paris, Bruxelles et Liège, 1905, p. 154, 327-329, 331, 346 et 353-354.
- ¹⁵ J. Helbig, *La sculpture et les arts plastiques au pays de Liège et sur les bords de la Meuse*, 2^e éd., Bruges, 1890, p. 17-18.
- ¹⁶ Publié sous forme d'article dans les *Annales de la Société d'archéologie de Bruxelles*, t. 25, 1911; réédité sous forme de livre à Bruxelles et à Paris en 1912; c'est au livre que nous renvoyons; pour l'ivoire dit de Notger, p. 67-75.
- ¹⁷ *Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der karolingischen und sächsischen Kaiser, VIII.-XI. Jahrhundert*, t. 2, Berlin, 1918, p. 5-8 et p. 27, n° 46. Le début du règne de Notger se situe en 972, et non en 971; ni en 975, comme indiqué p. 5.
- ¹⁸ M. Laurent, *L'art mosan au Moyen Age*, dans BIAL, t. 63, 1939, p. 120: «Le style mosan naît, peut-on dire, à la fin du Xe siècle avec une série d'ivoires liégeois, qui s'étend jusqu'à 1050 environ. Sur le plus ancien (Musée archéologique liégeois) se voit Notger, agenouillé devant le Christ en gloire. Notger! Avec lui règnent l'ordre, la discipline et l'activité, l'abondance apparaît, les hautes ambitions s'éveillent au sein des écoles et dans les ateliers monastiques. Il n'en faut pas davantage pour s'expliquer l'éclosion d'un art original». L'auteur s'est pris au piège de sa propre éloquence...
- ¹⁹ Lejeune, *Genèse*, 1953, p. 51, 58-59 et 71-73; Ivoires, 1955, p. 92-138; et dans *Art roman*, 1965, p. 116-121, p. 162-167 et pl. 14. Ses arguments ont fait sur Hermann Fillitz une impression durable (cf. *Pantheon*, t. 30, 1972, p. 330). Ils ont convaincu Peter Lasko, qui date l'ivoire «1101/7 (?)» (*Ars sacra, 800-1200*, Harmondsworth, 1972, p. 163-166 et fig. 170).
- ²⁰ Sur l'inscription et la forme NOTKERVS en particulier, voir principalement Lejeune, Ivoires, 1955, p. 93, 122-123 et 136, et Philippe, o. c., p. 41-43 et 53-54. Document de comparaison particulièrement digne d'intérêt: l'ivoire byzantin de la fin du Xe siècle, conservé au trésor de la cathédrale de Hildesheim, sur lequel l'évêque Bernward a fait graver l'inscription + SIS PIA QVESO TVO BERN / VVARDO TRINA POTESTAS (A. Goldschmidt et K. Weitzmann, *Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen des X.-XIII. Jahrhunderts*, t. 2, Berlin, 1934, n° 151).
- ²¹ On la comparera aux inscriptions si élégamment tracées de la dédicace de l'église de Waha (1050) et de la Vierge de Dom Rupert (1149-1158) (RM 1, p. 281, J 3. - J. Stiennon, dans *Marche-en-Famenne, son passé, son avenir*, catalogue d'exposition, Marche-en-Famenne, 1980, p. 72-73). On voit une inscription sur la bordure d'un ivoire attribué à l'école de Trèves et situé vers 1100 (RM 1, p. 286, J 9) et sur celles d'un diptyque mosan (?) de 1150 environ (Ph. Verdier, *The Twelfth-Century Chase of St. Ode from Amay*, dans *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, t. 42, 1981, p. 68 et fig. 84).
- ²² Voir principalement Lejeune, Ivoires, 1955, p. 92-95 et 99-113. - Masai, o. c., p. 1390-1391. - J. Stiennon, dans *Saint-Jean 1981*, p. 30-31. J. Philippe (o. c., p. 46-50) a dressé une longue liste de personnages non canonisés porteurs du nimbe; mais ce sont des empereurs et des impératrices, il le reconnaît lui-même. Le sillon du contour de l'auréole a pu être comblé par une pâte à base de poussière d'ivoire susceptible de faire illusion avant de s'effriter; une intervention de ce genre n'aurait pas nécessairement laissé de traces encore visibles aujourd'hui. Pour l'hypothèse d'Anton von Euw, voir RM 1, p. 221, F 9.
- ²³ Quelques résultats des expositions de «L'art mosan» à Liège, à Paris et à Rotterdam 1951-1952, dans *L'art mosan*, p. 114. - Philippe, o. c., p. 4; voir aussi p. 52-53 et 70. - Souvenirs personnels du cours qu'il professait à l'Université de Liège.
- ²⁴ D. Gaborit-Chopin, *Ivoires du Moyen Age*, Fribourg, 1978, p. 87-88 et 193, fig. 107 et 108; p. 99 et 196, fig. 132.
- ²⁵ Lejeune, Ivoires, 1955, p. 98-99. - LCI, t. 4, col. 304-305. - RDK, t. 2, col. 808-816. - G. Francastel, *Le droit au trône. Un problème de prééminence dans l'art chrétien d'Occident du IV^e au XII^e siècle*, Paris, 1973. On s'est plu à comparer la présumée cathèdre avec la chaire dite de Maximien; elle n'en reproduit ni la forme ni le décor.
- ²⁶ Lejeune, Ivoires, 1955, p. 134-135; et dans *Art roman*, 1965, p. 165. - J. Stiennon, o. c., p. 31-32. - Ph. Stiennon, *L'ivoire de Notger et la fondation de la collégiale Saint-Jean (nouvelles hypothèses)*, dans *Saint-Jean 1982*, p. 33-41, spécialement p. 35-37.
- ²⁷ Lejeune, *Genèse*, 1953, p. 72; Ivoires, 1955, p. 119-120 et 135-137; et dans *Art roman*, 1965, p. 165-167. - Philippe, o. c., p. 38 et 72-74. - J. Stiennon, o. c., p. 32-33. Bon examen critique de la thèse de Jean Lejeune, mettant plus particulièrement l'accent sur les données historiques: Ph. Stiennon, o. c., p. 34. Voir encore *Saint-Jean 1981*, p. 14. Exemple de parchemin enroulé en S: miniature du Sacramentaire de Metz, Saint-Denis, vers 870 (?) (Saint Benoît, père de l'Occident, [Anvers, 1980], fig. 118).
- ²⁸ Kurth, o. c., p. 328, n. 3. - J. Brassinne, *Le neuvième centenaire de la mort de Notger*, dans *Chronique archéologique du pays de Liège*, t. 3, 1908, p. 68. - Lejeune, Ivoires, 1955, p. 120.
- ²⁹ Masai, o. c., p. 1390. Joseph Philippe n'exclut pas «la possibilité d'un remploi d'une pièce carolingienne», mais il maintient, tout bien pesé, la date habituellement admise (o. c., p. 50 et 70). Sur les vêtements de l'agenouillé, voir Lejeune, Ivoires, 1955, p. 96-98.
- ³⁰ Notger de Liège et saint Bernward de Hildesheim: à propos d'un ivoire et d'une miniature, dans *Studien zur Buchmalerei und Goldschmiedekunst des Mittelalters. Festschrift für Karl Hermann Usener*, Marburg an der Lahn, 1967, p. 27-32.
- ³¹ J. Stiennon, o. c., p. 29.
- ³² Philippe, o. c., p. 27-28.

- ²⁰ Philippe, o. c., p. 28–33. – RM 1, p. 256, G 19. Les plaques émaillées sont habituellement situées vers 1160–1170; elles sont cependant rapprochées du retable de saint Remacle, du triptyque Pierpont Morgan et de l'autel portatif, situés, eux, au temps de Wibald, mécène incomparablement plus grand que son successeur (récemment encore: Verdier, o. c., p. 25. – Exposition Wibald, abbé de Stavelot-Malmédy et de Corvey [1130–1158], catalogue rédigé par J. Stiennon et J. Deckers, Stavelot, 1982, p. 57–80, en particulier p. 66, n° 46). Dans le plat de reliure comme dans la table de l'autel portatif, un quadrilobe s'inscrit dans un grand rectangle autour d'un petit, observons-le. Quant aux plaques gravées, elles peuvent être rapprochées d'une estampe exécutée par Israël van Meckenem (M. Lehrs, *Geschichte und kritischer Katalog*..., t. 9, Vienne, 1934, p. 452, n° 607 et pl. 258, fig. 620). Sur le style de l'orfèvrerie à Liège durant la première moitié du XVII^e siècle, voir P. Colman, *L'orfèvrerie religieuse liégeoise*, Liège, 1966, t. 1, p. 166–167, et t. 2, pl. 42–50, 69–72 et 97–101.
- ²¹ Philippe, o. c., p. 13–26. – Boutemy, o. c. ci-dessus n. 2, p. 481–495; et dans le catalogue de l'exposition *Trésors des abbayes de Stavelot Malmédy et dépendances*, Stavelot, 1965, p. 11, col. 2. – Ph. Stiennon, o. c., p. 34, col. 2. Voir encore RM 2, p. 344.
- ²² Lejeune, Genèse, 1953, p. 51, 58–59 et 71–73; Ivoires, 1955, p. 109 et 114–118; et dans *Art roman*, 1965, p. 162–164. Le reliquaire de saint Vincent apparaît, sauf erreur, dans le procès-verbal de pesée du 12 février 1793 (Saint-Jean 1981, p. 125, art. 32). Sur les *Vitae*, voir J. Deckers, *Les Vitae Notgeri: une source capitale pour l'histoire de la collégiale Saint-Jean l'Évangéliste à Liège*, dans Saint-Jean 1981, p. 21–28; *Les Vitae Notgeri: sources de l'histoire de la collégiale Saint-Jean l'Évangéliste à Liège*, dans Saint-Jean 1982, p. 19–20.
- ²³ Nous ne saurions partager la conviction de Joseph Deckers (*Les Vitae Notgeri*, dans Saint-Jean 1981, p. 21); il se contente d'ailleurs, pour tout argument, de renvoyer en bloc aux ivoires montrés à l'exposition Rhin-Meuse.
- ²⁴ Lejeune, Ivoires, 1955, p. 115. Le contrôle a été fait dans différentes chroniques conservées à la Bibliothèque de l'Université de Liège et dans les *Fonds Capitaine*, de Theux et Antiquariat de la Bibliothèque centrale de la Ville de Liège. On y trouve seulement mention, et c'est fréquent, des «beaux et riches joyaux» donnés par Notger.
- ²⁵ Lejeune, Ivoires, 1955, p. 106, 115–118 et 138. Sur la lecture de la *Vita*, voir Deckers, dans Saint-Jean 1981, p. 21–23, 25. Sur le pain bénit, voir les chroniques *Fonds Capitaine*, n° 133, 134, 146, 147; *Fonds de Theux*, n° 888, 902 (t. 1), 927 (de Henri van den Berch) et Bibliothèque Générale de l'Université n° 676 C. Sur le cénotaphe, voir F. Ulrix, *A la recherche du tombeau de Notger*, dans Saint-Jean 1981, p. 141.
- ²⁶ Leurs espoirs furent déçus. Lejeune, Ivoires, 1955, p. 105–113. – Ulrix, o. c., p. 141–143.
- ²⁷ Lejeune, Ivoires, 1955, p. 136, n. 181. – Saint-Jean 1981, p. 16, n. 23 et fig. 5. – Saint-Jean 1982, p. 15–16.
- ²⁸ En 1641, Laurent Mélar écrit à propos de la prise de Chèvremont par Notger «l'action qui s'y fit termit et donne quelque peu de hasle au teint de son honneur» (*Histoire de la ville et chasteau de Huy*, Liège, p. 66).
- ²⁹ J. Hoyoux, *Le dossier de la collégiale de Saint-Jean l'Évangéliste à Liège au XVII^e siècle* dans l'Archivio della Nunziatura di Colonia aux Archives Vaticanes, dans *Bulletin de l'Institut historique belge de Rome*, t. 38, Bruxelles et Rome, 1967, p. 581–704. Divers exemples de faux médiévaux sont cités par Jean Lejeune (Ivoires, 1955, p. 135; et dans *Art roman*, 1965, p. 120 et 167). Le début du XVII^e siècle n'est pas en reste: en 1604, l'abbé de Saint-Laurent décide d'affecter la dalle funéraire de l'un de ses prédécesseurs, décédé en 1568, à la sépulture du fondateur de l'abbaye, Réginard († 1037); il fait refaire impudemment l'épitaque et les armoiries (J. Brassinne, *Le tombeau dérobé. Histoire d'une substitution*, dans *Bulletin de la Société des bibliophiles liégeois*, t. 16, 1942, p. 5–19).
- ³⁰ Lejeune, Ivoires, 1955, p. 116–119 et 138–139.
- ³¹ Goldschmidt, o. c. ci-dessus n. 7, p. 6. – Boutemy, dans *Trésors des abbayes*..., p. 12–13 et 37–38 (A 20). – *Art roman*, 1965, p. 159–161, n° 13. – RM 1, p. 226, F 18.
- ³² A l'heure actuelle, la mitre est veuve de tout cabochon en cristal de roche; elle montre des médaillons de nacre et des émaux translucides bleus et verts, en très mauvais état, fort probablement du XVII^e siècle, et des chatons carrés sertissant une pierre rouge, d'ancienneté peu déterminable. Pas trace non plus de la topaze mentionnée dans le procès-verbal. Le buste-reliquaire a souffert pendant la Révolution. Voir Colman, o. c., p. 111–113. Sur les moines, qui font bien piètre figure, voir J. Hoyoux, *Les moines de l'abbaye de Stavelot en 1633*, dans *Bulletin de l'Institut historique belge de Rome*, t. 37, 1966, p. 361–369.
- ³³ Les comptes de la collégiale ne sont pas conservés pour l'époque qui nous intéresse. Sur Jean-Frédéric de Chokier, voir J. de Theux de Montjardin, *Le chapitre de Saint-Lambert à Liège*, t. 3, Bruxelles, 1871, p. 271–272 ainsi que L. Lahaye, *Inventaire analytique des chartes de la collégiale de Saint-Jean l'Évangéliste à Liège*, t. 1, Liège, 1921, p. LXII–LXIII, LXXI et XCVI; t. 2, Liège, 1931, p. 279–280 et 284.
- ³⁴ Philippe, o. c., p. 4 (préface).
- ³⁵ W. F. Volbach, *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters*, 3^e éd., Mayence, [1976], p. 79, n° 110 et pl. 59. – Gaborit-Chopin, o. c., p. 22, fig. 15. L'ivoire de Reider mesure 187 x 116 mm, l'ivoire «de Notger» 190 x 108.
- ³⁶ LCI, t. 3, col. 136–140.
- ³⁷ RBK, t. 1, col. 1002.
- ³⁸ C. Nordenfalk, *Der Meister der Registrum Gregorii*, dans *Münchner Jahrbuch für bildende Kunst*, t. 3, 1950, p. 61–67, surtout p. 73, 74 et 76. – A. Grabar et C. Nordenfalk, *Le haut Moyen Age*, [Genève, 1957], p. 203. Voir aussi Gaborit-Chopin, o. c., p. 84–88. Une autre figure de proue de l'empire ottonien mérite de retenir l'attention, l'archevêque de Mayence Willigis; mais son mécénat reste regrettamment mal connu (ABAE, p. 350, n° 376. – Grabar et Nordenfalk, o. c., p. 209–210. – Gaborit-Chopin, o. c., p. 16, 46, 87 et 105. – *Le siècle de l'An mil*, p. 115–117 et passim). Rien ne permet de supposer que l'ivoire a été sculpté à Stavelot même, où les arts n'ont été cultivés avec éclat que sous l'abbatit de Wibald (Dom G. Michiels, O. S. B., *La vie intellectuelle à l'abbaye de Stavelot durant le haut Moyen Age*; dans *Folklore Stavelot-Malmédy-Saint-Vith*, t. 20–27, 1956–1963, p. 5–24 et t. 28, 1964, p. 73–104. – Exposition Wibald, o. c. ci-dessus n. 23, passim).
- ³⁹ Sur la miniature du psautier byzantin, voir D. T. Rice, *Art byzantin*, Paris et Bruxelles, 1959, p. 306 et fig. 127. Sur la miniature du psautier anglais, voir H. Swarzenski, *Monuments of Romanesque Art*, Londres, s. d., p. 37 et pl. 2, 3. Sur l'ivoire français, voir Goldschmidt, o. c. ci-dessus n. 7, t. 1, p. 69–70, nh 141 et pl. LX; ainsi que H. Steiger, *David Rex et Propheta*, Nuremberg, 1961, Dkm 15, p. 173–174 et pl. 8. Il n'est pas rare que David ne tienne pas d'instrument de musique et ne porte pas de chlamyde: RDK, t. 3, col. 1083–1119. – LCI, t. 1, col. 477–490, spécialement 478; t. 3, col. 466–481. – La «chasuble» de «Notger» ressemble au manteau que porte le roi-prophète dans plusieurs miniatures du psautier *Vaticanus graecus* 1927 (E. T. De Wald, *The illustrations in the manuscripts of the Septuagint. III, Psalms and Odes*, Princeton, Londres et La Haye, 1942, pl. II, XVIII, XXIV et passim).

- ⁴³⁾ H. V. Sauerland et A. Haseloff, *Der Psalter Erzbischof Egberts von Trier*, t. 1, Trèves, 1901, p. 3. Le psautier est enluminé dans un style «expressionniste» qui s'oppose radicalement à la tendance antiquisante dont le maître du «*Registrum Gregorii*» est le représentant par excellence; il a sans doute été offert à Egbert (Grabar et Nordenfalk, o. c., p. 200).
- ⁴⁴⁾ «Fontes fecit opere fusili, / Fusos arte vix comparabili. / Duodecim, qui fontes sustinent, / Boves typum gratiae continent. / Materia est de misterio / Quod tractatur in baptisterio. / Hic baptizat Iohannes Dominum, / Hic gentilem Petrus Cornelium; / Baptizatur Craton philosophus; Ad Iohannem confluit populus. / Hoc quod fontes desuper operit, / Apostolos, prophetas exerit.» Edition la plus récente: C. de Clercq, *Reimbaldi leodiensis opera omnia*, Turnhout, 1966, p. 122-140; voir p. 134, vers 309-324. La chronique a fait récemment l'objet d'un travail très approfondi: E. Evrard, *Études sur le Chronicon rhythmicum Leodiense*, dans *Annuaire d'histoire liégeoise*, t. 21, n° 45, 1980-1981 (1982), p. 115-195. Sur Hellin, voir J. Coenen, *Eglise Saint-Barthélemy à Liège*. Notice, inventaire, fonts baptismaux, Liège, 1935, p. 49-55 et Lejeune, dans *Art roman*, 1965, p. 67 et 176.
- ⁴⁵⁾ Cette date est donnée par Jean d'Outremeuse (*Ly Myreur des histors*, *Chronique de Jean des preis dit d'Outremeuse*, éd. St. Bormans, t. 4, Bruxelles, 1877, p. 320-321; voir aussi p. 623, vers 31026-31029) et par un «*Chronicon Tungrense*» perdu (I. Chapeavillus, *Qui gesta pontificum...*, t. 2, Liège, 1613, p. 51). La deuxième référence n'est rien de plus qu'un écho de la première, si l'on en croit Kurth (Renier, 1903, p. 535), qui l'affirme sans le prouver. Jean Lejeune (Renier, 1952, p. 4, n. 1) note erronément que Kurth ignore la deuxième et ne se prononce pas.
- ⁴⁶⁾ *Glossarium mediae et infimae latinitatis, conditum a Carolo du Fresne domino du Cange...*, nouvelle éd., s. 1, 1883-1887, t. 3, p. 388, col. 1.
- ⁴⁷⁾ *Ly Myreur des histors*, o. c., p. 313.
- ⁴⁸⁾ Dès 1874, cependant, Alexandre Pinchart émettait des doutes sur la valeur du témoignage de Jean d'Outremeuse (*Histoire de la dinanderie et de la sculpture de métal en Belgique*, dans *Bulletin des Commissions royales d'art et d'archéologie*, t. 13, p. 342-343).
- ⁴⁹⁾ Maurice de Neufmoustier, dans *Bulletins de l'Académie royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts*, 3e série, t. 23, 1892, p. 671, n. 1; Renier, 1903; Note sur le nom de Lambert Patras, dans *Bulletins de la Classe des Lettres de l'Académie royale de Belgique*, 1903, p. 734-737; Encore Renier de Huy, *ibidem*, 1905, p. 227-237; La cité de Liège au Moyen-Age, t. 1, Bruxelles et Liège, 1909, p. 78. - Lejeune, Renier, 1952, p. 8.
- ⁵⁰⁾ J. de Chestret de Haneffe, Patras (Lambert), dans *Biographie nationale de Belgique*, t. 16, 1901, col. 696-697. - J. Destrée, La dinanderie sur les bords de la Meuse. Notes et documents, dans FAH, 17e congrès (Dinant, 1903), t. 2, Namur, 1904, p. 744-756. - L. Bethune, Les fonts baptismaux de Saint-Barthélemy à Liège. L'abbé Hellin, Lambert Patras et Renier de Huy, Liège, 1904. - F. Del Marmol, Quel est le véritable auteur de la célèbre cuve baptismale de Saint-Barthélemy de Liège?, extrait du journal «*Le Vieux-Liège*», 1904. - J. Demarteau, A qui le baptistère de Saint-Barthélemy à Liège?, Liège, 1904. - E. Marchal, Lambiers Patras, dans *Mélanges Godefroid Kurth*, t. 1, Liège, 1908, p. 97. - BIAL, t. 39, 1909, p. 481-491. - G. Kurth, *Étude critique sur Jean d'Outremeuse*, Bruxelles, 1910, p. 9 et 83. Cette liste est une sélection des titres les plus significatifs; nous aurions pu l'allonger beaucoup.
- ⁵¹⁾ M. Laurent, Note sur l'état de nos connaissances relativement aux arts plastiques dans la vallée de la Meuse, aux époques carolingienne, romane et gothique, dans FAH, 21e congrès (Liège, 1909), t. 2, Liège, 1909, p. 68-71; Esquisse de l'art ancien au pays de Liège, dans Exposition de l'art ancien au pays de Liège, [Paris], 1924, p. 24-25; et surtout La question, p. 327-348. Pour les réticences françaises, voir C. Enlart, *Manuel d'archéologie française*, Première partie: *Architecture religieuse*, 3e éd., t. 2, Paris, 1929, p. 884; Troisième partie: *Le costume*, Paris, 1916 et réédition 1927, p. 452 et 460-461. - R. de Lasteyrie, *L'architecture religieuse en France à l'époque romane*, Paris, 1912 et réédition revue par Marcel Aubert, Paris, 1929, p. 706. - G. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'évangile...*, Paris, 1916, p. 703. Elles ne se sont pas effacées. Dans son compte rendu de l'exposition Rhin-Meuse (*Bulletin monumental*, t. 131, 1973, p. 149), Marcel Durliat se demandait si une «révision déchirante» ne s'imposerait pas quelque jour; il a mis une sourdine à son scepticisme dans son monumental ouvrage sur l'art roman publié en 1982 aux éditions Mazenod (voir p. 314, 315 et 590).
- ⁵²⁾ K. H. Usener, *Reiner von Huy und seine künstlerische Nachfolge*. Ein Beitrag zur Geschichte der Goldschmiedeplastik des Maastales im 12. Jahrhundert, dans *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, t. 7, 1933, p. 77-134. Dix ans plus tôt déjà, l'orientation était prise: A. Goldschmidt, *Die belgische Monumentalplastik des 12. Jahrhunderts*, dans *Belgische Kunstdenkmäler*, éd. Paul Clemen, t. 1, Munich, 1923, p. 51-56.
- ⁵³⁾ Essais sur les fonts baptismaux de l'église Saint-Barthélemy à Liège, dans *La Vie Wallonne*, t. 26, n° 259, 1952, p. 157-197; J. Puraye, *L'iconographie*, p. 158-165; et L'auteur, p. 165-167; E. Evrard, *L'épigraphie*, p. 167-180; A. Curvers, *Éléments de symbolique*, p. 180-197. - J. Herbillon, Lambert Patras et les fonts baptismaux de Saint-Barthélemy, *ibidem*, n° 260, p. 297-298. - Kurth, Renier, 1903, p. 531. Voir encore Lejeune, Renier, 1952, p. 5, n. 7.
- ⁵⁴⁾ Lejeune, Renier, 1952; Ivoires, 1955, p. 91. Voir aussi *La Vie Wallonne*, t. 26, n° 260, 1952, p. 299.
- ⁵⁵⁾ Lejeune, Renier, 1952, p. 7. - J. Stiennon, Coup d'oeil sur six siècles d'histoire rhénane et mosane au moyen âge, dans *RM* 1, p. 28. - Fonts baptismaux. Renier de Huy. Entre 1107 et 1118. Liège, Eglise Saint-Barthélemy, dans *Sept merveilles de Belgique 1978*, Commissariat général au Tourisme, Bruxelles (polycopié), p. 21-50; à comparer avec *Les Fonts baptismaux ou le chef-d'œuvre de l'art roman*. Renier de Huy. Liège. Eglise Saint-Barthélemy, dans *Sept merveilles de Belgique*, Elsevier, [Bruxelles, 1978], p. 1-31. - WPH, p. 244, 254, 265, 287 et passim. - *Mélanges Stiennon*, p. 53, 211-220, 350, 352, 423-435, 551-564 et 639-652. Voir encore J. Philippe, Meubles, styles et décors entre Meuse et Rhin, Liège, 1977, p. 63 et fig. couleurs 3; La cathédrale Saint-Lambert de Liège, gloire de l'Occident et de l'art mosan, Liège, 1979, p. 105-107. Et en dernier lieu F. Avril, X. Barral i Altet et D. Gaborit-Chopin, *Le temps des Croisades*, Paris, [1982] (Coll. L'Univers des formes. Le monde roman, 1060-1220 [I]), p. 203, 227 et passim.
- ⁵⁶⁾ E. Bacha, La chronique liégeoise de 1402, Bruxelles, 1900, p. 131; Les célèbres fonts baptismaux de S. Barthélemy à Liège, dans *La Revue d'art*, t. 28, 1926, p. 1-8.
- ⁵⁷⁾ Lejeune, Renier, 1952, p. 7-27.
- ⁵⁸⁾ J. Demarteau, Deuxième note sur les fonts baptismaux de Saint-Barthélemy, à Liège, Liège, 1907, p. 8. - J. Coenen, o. c. ci-dessus n. 44, p. 35 et 54-55. - Lejeune, Renier, 1952, p. 4, n. 1; et dans *Art roman*, 1965, p. 121.
- ⁵⁹⁾ R. Halleux, L'orichalque et le laiton, dans *L'Antiquité classique*, t. 42, 1973, p. 73. Le choix d'un orfèvre irait de soi si l'on avait prévu de dorer les fonts et admis que l'orfèvre fit appel à un fondeur en sous-traitance. Le désir de la «revanche» justifierait fort bien l'emploi de l'or. Mais si les fonts commandés par Albréron II avaient été dorés, le chroniqueur ne l'aurait-il pas précisé?

- ⁶⁰⁾ Saint-Jean 1982, p. 210–211, VI, 28. C'est un legs de ce Jean-Frédéric de Chokier que nous soupçonnons d'avoir acquis à Stavelot » l'évangélaire de Notger«.
- ⁶¹⁾ RM 1, p. 253, G 15. – RM 2, p. 194–195. – R. Kahsnitz, Rhein und Maas, Kunst und Kultur 800 – 1400. Zu der Ausstellung in Köln und Brüssel im Sommer 1972, dans Zeitschrift für Kunstgeschichte, t. 36, 1973, p. 304–305.
- ⁶²⁾ RM 1, p. 241, G 2; voir aussi G 3. – RM 2, p. 195–196 et p. 251–262 (P. Bloch, Bronzekruzifixe in der Nachfolge des Reiner von Huy). Tout récemment, Anton von Euw a rapproché des fonts un autre crucifix du Musée Schnütgen précédemment situé au début du XIe siècle; il propose de le dater du premier quart du XIIe, sans aller cependant jusqu'à l'attribuer à Renier; il revient sur les différentes attributions proposées antérieurement (Ein Beitrag zu Reiner von Huy, dans Mélanges Stiennon, p. 211–220).
- ⁶³⁾ Lejeune, Genèse, 1953, p. 53; et dans Art roman, 1965, p. 24–25 et 68. – Fonts baptismaux... (polycopié) o. c. ci-dessus n. 55, p. 36. Voir encore RM 1, p. 51, II 15.
- ⁶⁴⁾ Laurent, La question, p. 347. – S. Collon-Gevaert, Histoire des arts du métal en Belgique, Bruxelles, 1951, p. 136. – D. Kötsche, Renier de Huy et l'orfèvrerie mosane, dans RM 1, p. 238. – J. Stiennon, Un âge d'or, dans WPH, p. 244.
- ⁶⁵⁾ F. Boussard, Un chef-d'œuvre médiéval de la fonderie mosane: les fonts baptismaux de l'église Saint-Barthélemy, à Liège, dans La fonderie belge, t. 28, 1958, p. 280–283; et dans Les Venues, bulletin d'usine, octobre-novembre 1959, non paginé. Voir aussi RM 2, p. 237–238. – O. Werner, Analysen mittelalterlicher Bronzen und Messing I, dans Archäologie und Naturwissenschaften, t. 1, 1977, p. 195–196, n° 351–356.
- ⁶⁶⁾ Theophilus, De Diversis Artibus, éd. C. R. Dodwell, Londres... [1961], p. 113–119. Théophile s'identifie avec Roger de Helmarshausen et il est d'origine mosane, ce n'est plus une simple conjecture: Mélanges Stiennon, p. 218 et 589.
- ⁶⁷⁾ Voir principalement Pinchart, o. c. ci-dessus n. 48, p. 308–353. – Kurth, Renier, 1903, p. 538–545. – R. A. Peltzer, Geschichte der Messingindustrie und der künstlerischen Arbeiten in Messing (Dinanderies) in Aachen und den Ländern zwischen Maas und Rhein von der Römerzeit bis zur Gegenwart, dans Zeitschrift des Aachener Geschichtsvereins, 30, 1908, p. 238–255. J. Dargent, Les mines métalliques et la métallurgie au pays de Liège, dans Bulletin illustré [de la] Société royale belge d'études géologiques et archéologiques les Chercheurs de la Wallonie, t. 14, 1949, p. 176, 202–203 et 277. – J. de Borchgrave d'Altena, Des caractères de l'art mosan au moyen-âge, dans BIAL, t. 67, 1949–1950, p. 70. – Collon-Gevaert, o. c., p. 106–148. – Germaine Faider-Feytmans, Les arts du métal dans la vallée de la Meuse du Ier au Xc siècle, dans L'art mosan, p. 29–37. – E. Meyer, Les origines de la technique du bronze dans la vallée de la Meuse, dans L'art mosan, p. 47–49. – J. R. Maréchal, Petite histoire du laiton et du zinc, dans Techniques et Civilisations, t. 16, vol. 3, n° 4, 1954, p. 112–113 et 115–116. – A. Voigt, Gressenich und sein Galmei in der Geschichte. Eine historisch-lagerstättenkundliche Untersuchung, dans Bonner Jahrbücher, 1955–1956, p. 318–335. – L. Mathar et A. Voigt, Über die Entstehung der Metallindustrie im Bereich der Erzvorkommen zwischen Dinant und Stolberg, Lammersdorf, 1956. – P. Schoenen, Dinanderie, dans RDK, t. 4, col. 1–12. – J. Squilbeck, Pour une nouvelle orientation des recherches sur la dinanderie en Belgique, dans RBA, t. 27, 1958, p. 126–128. – A. Joris, La ville de Huy au Moyen Age, Paris, 1959, p. 265–266 et 301–303; Probleme der mittelalterlichen Metallindustrie in Maasgebiet, dans Hansische Geschichtsblätter, t. 87, 1969, p. 58–64 et 68–69. – J. Squilbeck, Dinanderie, dans RM 1, p. 67–72; voir aussi p. 254, G 16; l'introduction a fait l'objet d'une réédition corrigée et augmentée sous forme de plaquette. – H. Fillitz, dans RM 2, p. 279. – J. Muller, De la Meuse à l'Escaut. Dinanderie mosane et tournaisienne avant 1500, dans WPH, p. 355–361. – M. de Ruette, Le laiton dans les traités du Moyen Age et des Temps modernes. Introduction à l'étude matérielle des œuvres coulées dans les anciens Pays-Bas méridionaux et dans la principauté de Liège, Mémoire couronné par l'Académie royale de Belgique, inédit, 1981, p. 2, 3 et 8.
- ⁶⁸⁾ Laurent, La question, p. 347. – RM 1, p. 70, IV, 2.
- ⁶⁹⁾ L. Tollenaere, La sculpture sur pierre de l'ancien diocèse de Liège à l'époque romane, Louvain, 1957, p. 188–189 et 304.
- ⁷⁰⁾ Tollenaere, o. c., p. 126–128, 131–132 et 231–232.
- ⁷¹⁾ Tollenaere, o. c., p. 63–64, 136–138 et 241. – RM 1, p. 284, J 6. – Tollenaere, o. c., p. 63, 131 et 272.
- ⁷²⁾ N. Müller-Dietrich, Die romanische Skulptur in Lothringen, Munich, 1968, p. 158–163. – Kahsnitz, o. c., p. 304.
- ⁷³⁾ Tollenaere, o. c., p. 96, 173 et 228–229.
- ⁷⁴⁾ R. Didier, La sculpture mosane du XIe au milieu du XIIIe siècle, dans RM 2, p. 407–412; et dans WPH, p. 287–294. Voir aussi J. Stiennon, La sculpture sur pierre, dans Art roman, 1965, p. 129 («Le XIe siècle paraît inexistant»). – K. Bauch, Kunst des 12. Jahrhunderts an Rhein und Maas, dans RM 2, p. 152–153. – R. Hausherr, Die Skulptur des frühen und hohen Mittelalters an Rhein und Maas, dans RM 2, p. 396–397. – R. Salvini, De l'art de cour à l'art courtois. Notes sur l'orfèvrerie mosane, dans Mélanges Stiennon, p. 551–552 (les arts somptuaires et la sculpture sur pierre parlent deux langues différentes et n'ont que peu de contacts, estime l'auteur, qui passe sous silence les fonts de Tirlémont).
- ⁷⁵⁾ Laurent, o. c. ci-dessus n. 6, p. 98–102 et 119 – 120; Aspects de l'art mosan dans les fonts de Saint-Barthélemy de Liège, dans FAH, 31e congrès (Namur, 1938), t. 4, Namur, 1939, p. 140–142. Interminable serait la liste des auteurs qui ont admis cette filiation. Nous n'en citons que trois: Goldschmidt, o. c. ci-dessus n. 52, p. 54–55. – Usener, o. c. ci-dessus n. 52, p. 82–83, 87–89 et 130. – Kahsnitz, o. c. ci-dessus n. 61, p. 287–289.
- ⁷⁶⁾ S. Gevaert, Le problème des représentations figurées dans les fonts baptismaux de Renier de Huy (1107–1118), dans RBA, t. 12, 1942, p. 171. Par la suite, elle a rapproché d'intéressante façon les fonts et la Bible de Bamberg, enluminée à Tours vers 835; on peut croire à l'influence de manuscrits conservés dans les bibliothèques liégeoises; mais on peut aussi supposer des sources antiques communes; l'auteur elle-même insiste sur le rôle décisif de ces sources: S. Collon-Gevaert, Orfèvrerie lotharingienne. L'influence antique et les fonts baptismaux de Renier de Huy, dans Miscellanea Tornacensia, FAH, 33e congrès (Tournai, 1949), t. 1, Bruxelles, 1951, p. 149–161.
- ⁷⁷⁾ Goldschmidt, o. c. ci-dessus n. 7, pl. XVII, n° 52.
- ⁷⁸⁾ RM 1, J 10; voir aussi J 9.
- ⁷⁹⁾ Anton Legner a judicieusement souligné la différence: RM 2, p. 248, fig. 37 et 44.
- ⁸⁰⁾ RM 2, p. 279.
- ⁸¹⁾ RM 1, p. 219. De la thèse récente de J. J. Murphy, nous ne connaissons que le résumé publié sous le titre »Ivories of Eleventh Century Liege« dans Dissertation Abstracts. Section A, Worcester, Mass., 1979–1980, n° 7, 3594.
- ⁸²⁾ Laurent, o. c. ci-dessus n. 6, p. 98–101. – Goldschmidt, o. c., p. 5–8, surtout p. 6, col. 2.

- ⁸³⁾ Il soutenait que l'ivoire avait été taillé après la plaque de cuivre qui lui sert d'encadrement, elle-même déterminée dans ses dimensions par celles du codex, ce qui le conduisait à dater l'ivoire du premier tiers du XII^e siècle, conformément à son attente... (Lejeune, Ivoires, 1955, p. 139-153; et dans *Art roman*, 1965, p. 120-121 et 168-171, et pl. 15). Voir aussi RM 1, p. 217, F 3 et p. 221, F 10.
- ⁸⁴⁾ RM 1, p. 220-223, F 7 à F 14 et p. 287-289, J 12 à J 16 (l'ivoire J 14 est attribué à Renier de Huy en personne). – H. Fillitz, dans *Pantheon*, t. 30, 1972, p. 326-331; spécialement p. 330. – J. de Borchgrave d'Altena, dans *RBA*, t. 41, 1972, p. 189. – Kahsnitz, o. c. ci-dessus n. 61, p. 287-288. – RM 2, p. 353, 379, 382 et 396. – A. von Euw, o. c. ci-dessus n. 62, p. 214. Voir encore Lasko, o. c. ci-dessus n. 9, p. 163-168.
- ⁸⁵⁾ W. F. Volbach, Ivoires mosans du haut Moyen Age originaires de la région de la Meuse, dans *L'art mosan*, p. 39.
- ⁸⁶⁾ Lejeune, Ivoires, 1955, p. 126.
- ⁸⁷⁾ Laurent, o. c. ci-dessus n. 6, p. 112-113. – Goldschmidt, o. c., p. 5-6. – J. de Borchgrave d'Altena, A propos d'un ivoire liégeois du XI^e siècle, dans *BMRAH*, t. 21, 1949, p. 22. – F. Steenbock, *Der kirchliche Pracht-einband im frühen Mittelalter von den Anfängen bis zum Beginn der Gotik*, Berlin, 1965, p. 154. – Gaborit-Chopin, o. c. ci-dessus n. 14, p. 84-88 et 98-99. L'ivoire des trois résurrections (RM 1, p. 223, F 13) a longtemps orné le plat de reliure d'un manuscrit que François Masai situait vers l'an mil et donnait à l'école de Trèves (P. Colman, *Le trésor de la cathédrale Saint-Paul à Liège*, 2^e éd., Liège, 1981, p. 81); aux yeux de ce savant, une origine commune était à envisager (conversation avec Pierre Colman en 1968).
- ⁸⁸⁾ J. de Borchgrave d'Altena, Note au sujet de la chasse de saint Hadelin à Visé, dans *RBA*, t. 20, 1951, p. 15; voir aussi *RBA*, t. 41, 1972, p. 187-188 et t. 42, 1973, p. 182. – K. H. Usener, Les débuts du style roman dans l'art mosan, dans *L'art mosan*, p. 103 et 112. – RM 1, p. 242, G 4; voir aussi p. 119, 234, 237, 238, 239 et pl. p. 228. – RM 2, p. 196. – Kahsnitz, o. c., p. 304. – Verdier, o. c. ci-dessus n. 11, p. 25-30, 47-51 et passim.
- ⁸⁹⁾ Ph. Verdier, Emaux mosans et rhéno-mosans dans les collections des Etats-Unis, dans *RBA*, t. 44, 1975, p. 54-56.
- ⁹⁰⁾ Usener, o. c., p. 103-112; le texte a été réédité, sans les notes, dans RM 1, p. 234-237; Les miniatures de la Bible de Stavelot, dans *Actes du XVIII^e Congrès international d'Histoire de l'art*, La Haye, 1955, p. 207. – J. Stiennon, dans RM 1, p. 224; voir aussi p. 232, F 27; *L'art mosan*, dans *WPH*, p. 242. Voir encore Kahsnitz, o. c., p. 286.
- ⁹¹⁾ E. Klemm, *Ein romanischer Miniaturenzyklus aus dem Maasgebiet*, Vienne, 1973. Cette datation a été approuvée par Louis Grodecki (*Mélanges Stiennon*, p. 352). Précédemment, le psautier était situé plus tard dans le XII^e siècle.
- ⁹²⁾ M.-R. Lapière, La lettre ornée dans les manuscrits mosans d'origine bénédictine (XI^e-XII^e siècles), Liège, 1981, p. 321-341.
- ⁹³⁾ J. Squilbeck, Remarques nouvelles au sujet du chandelier pascal de l'abbaye de Postel, dans *BMRAH*, t. 22, 1950, p. 62-66 et 78. – Verdier, o. c. ci-dessus n. 11, p. 51 et passim.
- ⁹⁴⁾ Klemm, o. c., p. 96. – L. Grodecki, dans *Mélanges Stiennon*, p. 345.
- ⁹⁵⁾ C. Enlart, *Le costume*, Paris, 1916, p. 449-463. – M. Laurent, *La question*, p. 342. – R. E. Oakeshott, *The Archaeology of Weapons. Arms and Armours from Prehistory to the Age of Chevalry*, Londres, [1960], p. 176. – P. Martin, *Armes et armures de Charlemagne à Louis XIV*, Fribourg, 1967, p. 25, 135-142 et 200. – F. Buttin, *Du costume militaire au Moyen Age et pendant la Renaissance*, Barcelone, 1971, passim. – Cl. Gaier, *Grandes batailles de l'histoire liégeoise au Moyen Age*, Liège, 1980, p. 20 et 30. Voir aussi Squilbeck o. c., p. 66-67. – Verdier, o. c. ci-dessus n. 11, p. 52. M. Philippe Joris, conservateur-adjoint au Musée d'Armes de Liège, s'est employé avec une obligeance extrême à nous mettre entre les mains les publications que nous cherchions. Il faudrait que les spécialistes réexaminent le soldat. Le baudrier qui lui barre la poitrine n'est pas celui de son épée, mais celui de son bouclier; ce n'est pas une cotte de mailles habituelle qu'il a sur les épaules, mais plutôt une broigne, faite de rondelles qui se chevauchent et non d'anneaux qui s'entrelacent; son poing gauche se fermait sur une arme qui a disparu, lance ou pique.
- ⁹⁶⁾ E. Beitz, *Rupertus von Deutz, seine Werke und die bildende Kunst*, Cologne, 1930. – J. Coenen, o. c. ci-dessus n. 44, p. 60-67. – J. Puraye, *Les fonts baptismaux de l'église Saint-Barthélemy de Liège*, s. l., 1951, p. 10-12. – RDK, t. 4, col. 838-840. – *Fonts baptismaux...* (polycopié) o. c. ci-dessus n. 55, p. 34. Rejet de la thèse: Lejeune, dans *Art roman*, 1965, p. 47, 68 et 176-177. – Ph. Verdier, compte rendu de *Art roman*, 1965, dans *Cahiers de civilisation médiévale*, t. 9, 1966, p. 403. Attitude critique, antérieurement déjà: Evrard, o. c. ci-dessus n. 53, p. 171. – L. Réau, *L'iconographie du retable typologique de Nicolas de Verdun à Klosterneuburg*, dans *L'art mosan*, p. 173-174. Sur Rupert lui-même, une étude toute récente: H. Silvestre, *Premières touches pour un portrait de Rupert de Liège, ou de Deutz*, dans *Mélanges Stiennon*, p. 579-596.
- ⁹⁷⁾ *L'art mosan*, p. 125 (discussion de la communication d'André Grabar).
- ⁹⁸⁾ O. c. ci-dessus n. 45, p. 309-313; Jules Helbig en a donné une paraphrase en français moderne (o. c. ci-dessus n. 5, p. 28-29). – La «Geste de Liège» versifiée vingt ans plus tôt par Jean d'Outremeuse reste dans la vague au sujet du «bons ouvrier» et près de la réalité au sujet des «biestes» qui portent les fonts: «vachez et buef y at» (ibidem, p. 610-617, vers 30551 et 30557).
- ⁹⁹⁾ Kurth, Renier, 1903, p. 522-524; Etude critique sur Jean d'Outremeuse, Bruxelles, 1910 (condamnation globale). L. Naveau, *La famille des Surlat*, dans *BIAL*, t. 45, 1920, p. 56. Voir encore RM 1, p. 86, V 24. Sur un point bien précis, Jean d'Outremeuse était mieux informé que la plupart des auteurs modernes: les fonts sont effectivement doublés de plomb, le laiton dont ils sont faits étant poreux, comme l'a établi François Boussard (o. c. ci-dessus n. 65, p. 282).
- ¹⁰⁰⁾ Le texte du «Myreure» est repris presque mot pour mot, mais modernisé, par Henri van den Berch (Bibliothèque centrale de la Ville de Liège, Fonds de Theux, 927, p. 155); c'est à notre connaissance la seule version où le nom de Lambert Patras réapparaît; les autres dérivent apparemment de la «Geste».
- ¹⁰¹⁾ Archives de l'Etat à Liège, Fonds Abry, 29, p. 81. La regrettée archiviste nous avait parlé de sa trouvaille avec une confiance et une modestie touchantes; nous l'avions engagée à la publier; elle hésitait; son décès à mis le flambeau entre nos mains. Le passage que nous citons est précédé d'une liste intitulée «Les principaus Sgr [seigneurs] qui ont accompagné Obert évêque de Liège au siège de Milan qui la prit par assau l'an 1112»; elle correspond à celle de la «Geste» de Jean d'Outremeuse; elle porte des ratures et des additions très confuses. Sur Louis Abry, voir en priorité G. Poswick, *Armoiral d'Abry*, Liège, 1956. – R. Forgeur, Un recueil de dessins d'architecture et d'art décoratif liégeois de la fin du XVII^e siècle, dans *Bulletin de la Commission royale des monuments et des sites*, t. 8, 1979, p. 139-162. – B. Lhoist-Colman, Louis Abry et la rénovation de l'église Saint-Etienne à Liège (1690-1705), dans *Bulletin de la Société royale Le Vieux-Liège*, t. 10, n° 214, 1981, p. 61-74.
- ¹⁰²⁾ Le passage cité est suivi de la phrase que voici: «Environ de ce temps fut créé cardinal Gérard écolastre de Lob [Lobbes] ou de Liège en estant aussi chanoine dont il y fut depuis envoyé en calité de légat».

Or, c'est en 1150 que Gérard devient cardinal (de Theux de Montjardin, o. c. ci-dessus n. 36, t. 1, p. 153. Voir aussi *Monasticon belge*, t. 1, 1890-1897, p. 9, 215 et 308).

- ¹⁰³ Sur la morgue des gens de Milan et les malheurs des gens de Novare, voir G. Meyer von Knonau, *Jahrbücher des deutschen Reiches unter Heinrich V*, t. 6, Leipzig, 1907, p. 129-131 et *Storia di Milano*, t. 3, Milan, 1954, p. 291-293. Sur «l'impérialisme» d'Otbert vieillissant, voir Lejeune, dans *Art roman*, 1965, p. 302. Sur les récompenses en nature distribuées par l'empereur, voir R. Knussert, *Die deutschen Italienfahrten 951-1220*, Munich, 1932, p. 22-24. On a longtemps cru que le chandelier de Prague (dont le pied seul est conservé) a été razziaé à Milan en 1162; on en doute à présent (P. Bloch, *Siebenarmiger Leuchter in christlichen Kirchen*, dans *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, t. 23, 1961, p. 135-140).
- ¹⁰⁴ Au sujet des fonts eux-mêmes, voir Piemonte. Valle d'Aosta, t. 2, Florence, [1961], (Coll. *Tuttitalia*), p. 405-406. Au sujet de leurs rapports possibles avec ceux de Liège, voir Tollenaere, o. c. ci-dessus n. 69, p. 132, n. 2 et J. J. M. Timmers, *De kunst van het Maasland*, Assen, 1971, p. 204. Autres fonts d'Italie septentrionale: R. Jullian, *L'éveil de la sculpture italienne. La sculpture romane dans l'Italie du nord*, t. 1, Paris, 1945, p. 98, 220, 271-272 et 276-277; t. 2, Paris, 1949, pl. XXXIII/3, CVIII/4 et CXI/1-3. Voir aussi G. Pudelko, *Romanische Taufsteine*, Berlin, 1932, p. 18 et 24-27.
- ¹⁰⁵ Bloch, o. c., p. 153-161. - RM 2, p. 164 et 224.
- ¹⁰⁶ V. Biringuccio, *De la pirotechnia*, Venise, 1540, f^o 19 v^o et f^o 36. - Marchal, o. c. ci-dessus n. 67, p. 110 et 119.
- ¹⁰⁷ Y. Renouard, *Les villes d'Italie de la fin du Xe siècle au début du XVIe siècle*, nouvelle édition par Ph. Braunstein, t. 1, Paris, 1969, p. 32; t. 2, Paris, 1971, p. 373-386.
- ¹⁰⁸ RM 2, p. 248-249.
- ¹⁰⁹ Citons tout spécialement Karl Hermann Usener (o. c. ci-dessus n. 52, p. 79, 84, 85, 89 et 130-131), Marcel Laurent (*Aspects...* o. c. ci-dessus n. 75, p. 135-139; il rapprochait en particulier la cuve des «putealia»; il ne cachait pas ses hésitations, sa perplexité) et Suzanne Collon-Gevaert (o. c. ci-dessus n. 76).
- ¹¹⁰ A propos des fonts baptismaux de Saint-Barthélemy. Plastique païenne et symbolisme biblique, dans *Mélanges Stiennon*, p. 423-435. Elle met en évidence la signification symbolique des arbres qui scandent la frise. De notre côté, nous sommes frappés par leur parenté formelle avec ceux qui ornent tant de sarcophages chrétiens. Voir encore Salvini, o. c. ci-dessus n. 74, p. 556 et 563.
- ¹¹¹ K. Weitzmann, *Ivory Sculpture of the Macedonian Renaissance*, dans *Kolloquium über spätantike und frühmittelalterliche Skulptur*, t. 2, Vortragstexte 1970, Mayence, [1971], p. 8-9. - *Le siècle de l'An mil*, p. 309 et fig. 327; voir aussi p. 125, 272 et 308-309. - Gaborit-Chopin, o. c. ci-dessus n. 14, p. 83 et 193; voir aussi p. 84 et 119. Milan est un relais important sur la route qui relie la capitale de l'empire byzantin et les centres nerveux de l'empire ottonien, foyers des deux renaissances de l'Antique au Xe siècle; «ailleurs ces retours aux sources classiques ne se manifestent pas à cette époque» (A. Grabar, *L'art de la fin de l'Antiquité et du Moyen Age*, t. 2, Paris, 1968, p. 1188).
- ¹¹² Etat de la question en 1966 par Klaus Wessel dans *RBK*, 1, col. 936-944.
- ¹¹³ A. Grabar, *Byzance et Venise. Rapports artistiques*, dans *L'art de la fin...* o. c., p. 1093-1113. - Renouard, o. c., p. 79-97. - P. Braunstein et R. Delort, *Venise, portrait historique d'une cité*, Paris, 1971, p. 44-47. - P. Lemerle, *Byzance au tournant de son destin (1025-1118)*, dans *Cinq études sur le XIe siècle byzantin*, Paris, 1977, p. 305-306. La vallée du Pô, quant à elle, semble jouer le rôle de zone de contact et de redistribution (A. Ducellier, *Les Byzantins*, Bourges, 1963, p. 122).
- ¹¹⁴ W. F. Volbach, *Gli smalti della Pala d'oro*, dans *La Pala d'oro*, Florence, 1965 (Il tesoro di San Marco, opera diretta da H. R. Hahnloser, t. 1), p. 3. - H. R. Hahnloser, *Magistra latinitas und peritia graeca*, dans *Festschrift für Herbert von Einem*, Berlin, 1965, p. 79-82. - E. Kitzinger, *The Byzantine Contribution to Western Art of the Twelfth and Thirteenth Centuries*, dans *Dumbarton Oaks Papers*, t. 20, 1966, p. 34. - Ch. Delvoye, *L'art byzantin*, Paris, 1967, p. 283, 287-288 et 303-307. - O. Demus, *Byzantine Art and the West*, New York, [1970], spécialement p. 1-44.
- ¹¹⁵ L'hypothèse d'un don du «*rex Greciae*» n'est peut-être pas à écarter: le «*monasterium*» de Spire reçoit de lui, sous le règne de Henri IV (1056-1106), dont il veut se concilier les bonnes grâces, une «*aurea tabula... tam artis novitate quam metalli pondere miranda*» (*Vita Heinrichi IV imperatoris*, éd. W. Wattenbach, dans *Monumenta Germaniae historica. Scriptorum*, t. 13, Hannover, 1856, p. 271, lignes 36-39).
- ¹¹⁶ K. Weitzmann, *Geistige Grundlagen und Wesen der Makedonischen Renaissance*, Cologne et Opladen, 1963. - *ABAE*, p. 89-93, 144-146, 213 et 292-293. - Delvoye, o. c., p. 223, 231-232, 267-270, 275-277 et 285-286. - I. Hutter, *Frühchristliche Kunst. Byzantinische Kunst*, Stuttgart, 1968, p. 114-129.
- ¹¹⁷ Joseph Destrée, Edmond Marchal, Henry Rousseau et Marcel Laurent s'y engageaient déjà au moment où la lutte faisait rage entre les champions de Lambert Patras et ceux de Renier de Huy (cf. supra, n. 50 et 51). Gabriel Millet, quant à lui, parlait d'un «sculpteur français du XIIe siècle, copiant quelque baptême oriental» (o. c. ci-dessus n. 51, p. 203). Marcel Laurent a fait mine d'aborder le problème dans une perspective plus ample (*Art rhénan, art mosan et art byzantin*, dans *Byzantion*, t. 6, 1931, p. 75-78); l'article, souvent cité, est consacré pour l'essentiel à la réfutation des thèses de Hermann Beenken, d'une part, à l'étude de la Bible de Stavelot (comme l'indique le sous-titre), d'autre part; il ne tient guère les promesses du titre, André Grabar l'a sèchement souligné (*Orfèverie mosane-orfèverie byzantine*, dans *L'art mosan*, p. 119; voir par ailleurs p. 122 et 124-125). Rainer Kahnsnitz a fait un bon état de la question dans son copieux compte rendu de l'exposition Rhin-Meuse (o. c. ci-dessus n. 61, p. 283-284; voir aussi p. 304-305). Jacqueline Lafontaine-Dosogne l'a naguère abordée à nouveau sans pouvoir s'y attacher (*Les influences antiques et byzantines*, dans *WPH*, p. 251-257). Tout récemment encore, Marie-Rose Lapière (o. c., p. 423-424 et 431) et Roberto Salvini (o. c., p. 556 et 563) y ont fait allusion. L'article touffu de Jean Squilbeck, *Le Jourdain dans l'iconographie médiévale du baptême du Christ* (*BMRAH*, t. 38-39, 1966-1967, p. 69-116) fournit une abondante documentation. Madeleine Trokay a cherché à remonter jusqu'aux sources lointaines: Formules thématiques mésopotamiennes et représentations mosanes du baptême du Christ, dans *FAH*, 40e congrès (Liège, 1968), t. 2, Liège, 1971, p. 667-682; *Compositions monumentales du Proche-Orient ancien et représentations mosanes de fonts baptismaux*, dans *Mélanges Stiennon*, p. 639-652.
- ¹¹⁸ Lejeune, Renier, 1952, p. 26-27. Des convictions générales diamétralement opposées sont exprimées, en des termes vraiment peu flatteurs pour les artistes d'Occident, par Louis Bréhier: «Les importations sont des faits certains; les influences, les inspirations sont plus difficiles à saisir. L'art byzantin de Constantinople antérieur au XIIIe siècle, qui employait des techniques de luxe et conservait la tradition hellénique, avec son style savant et délicat, ne pouvait être assimilé par des maîtres dont l'instruction était sommaire, les ressources médiocres et les moyens techniques rudimentaires» (*La civilisation byzantine*, [Paris, 1970, coll. *L'Evolution de l'Humanité*], p. 459-460).

- ¹¹⁹⁾ Marchal, o. c. ci-dessus n. 50, p. 98–99. Sur l'évangélaire, voir RBK, t. 2, col. 178.
- ¹²⁰⁾ Dans *Art roman*, 1965, p. 172.
- ¹²¹⁾ Klemm, o. c., p. 62–64. – LCI, t. 1, col. 371–377 et 390; t. 4, col. 245–250. – RBK, t. 1, col. 1007 et 1014. – ABAE, p. 149–190, n° 99; ivoire daté »IXe–Xe s.« montrant un Christ Emmanuel.
- ¹²²⁾ LCI, t. 2, col. 212; t. 4, col. 145–146.
- ¹²³⁾ H. Omont, *Miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale*, Paris, 1929, pl. LVI.
- ¹²⁴⁾ LCI, t. 7, col. 111, 121 et 122. – RBK, t. 2, col. 483, 484 et 503–504.
- ¹²⁵⁾ Goldschmidt et Weitzmann, o. c. ci-dessus n. 10, p. 14–17. – D. T. Rice, *Art byzantin*, Paris et Bruxelles, 1959, p. 48. Le tout récent catalogue de l'exposition *Splendeur de Byzance* (Europalia: Hellas-Grèce, Bruxelles, 1982) nous permet d'économiser force références bibliographiques; voir surtout les notices Iv. 7, 8, 9, 12, 13, 18, 21, 26. Sur le coffret de Stuttgart et la plaque du Bargello, voir Goldschmidt et Weitzmann, o. c., n° 24 et n° 58. – ABAE, p. 149–190, n° 38 et n° 78. – Rice, o. c., fig. 114 et 147. – RM 1, p. 169 et 174 (B 6). – RM 2, p. 248 et 281. – Kahsnitz, o. c., p. 284. Sur la patène de Halberstadt, voir ABAE, p. 410. – Delvoye, o. c., p. 289–290. – A. Bank, *L'argenterie byzantine des Xe–XVe siècles*, Classification des monuments et méthode de recherche, dans *Corsi di cultura sull'arte ravennate e bizantina*, t. 17, Ravenne, 1970, p. 345–346. *Die Zeit der Stauer. Geschichte – Kunst – Kultur*, Katalog der Ausstellung, Stuttgart, 1977, p. 435–437, n° 567. On notera les jambes minces, les mollets peu marqués, les pieds triangulaires. Dans le domaine de l'enluminure, la comparaison doit s'établir principalement avec les Évangiles de la Bibliothèque Nationale à Paris, ms grec 70 (A. Grabar, *La peinture byzantine*, [Genève, 1953], p. 176 et fig. p. 172). Nous citerons en outre le fameux *Codex de Rossano* pour le sol onduleux et les arbres, et aussi pour l'ange aux mains voilées qu'on voit dans la parabole du Bon Samaritain; daté du VIe siècle, le codex n'appartient pas à la Renaissance macédonienne, mais bien à l'art auquel elle retourne (A. Haseloff, *Codex purpureus Rossanensis*, Berlin et Leipzig, 1898. – A. Muñoz, *Il codice purpureo di Rossano e il frammento Sinopense*, Rome, 1907. – A. Grabar, *L'âge d'or de Justinien*, Paris, 1966, p. 202–204.
- ¹²⁶⁾ Le style de l'admirable ivoire de Liège est pourtant déjà celui du XIe siècle: les figures se sont allongées, les effets graphiques tendent à primer sur les valeurs plastiques (Ch. Delvoye, compte rendu de ABAE, dans *Byzantion*, t. 34, 1964, p. 209. Cf. *Splendeur de Byzance*, o. c., Iv. 11; voir aussi Iv. 10). Dans les ivoires du »groupe pictural«, le relief est vigoureux, mais le sens plastique est absent, Kurt Weitzmann l'a bien montré (o. c. ci-dessus n. 111, p. 1–12); rien de tel dans le »groupe de Romanos«.
- ¹²⁷⁾ Kitzinger, o. c. ci-dessus n. 114, p. 29. Trente ans plus tôt déjà, Louis Bréhier défendait cette thèse avec une lucidité alors rare: *La sculpture et les arts mineurs byzantins*, Paris, 1936, p. 7, 16 et 28–29. Ce livre a si peu vieilli qu'il a été réédité en 1973 (Londres, Variorum Reprints).
- ¹²⁸⁾ Martin, o. c. ci-dessus n. 95, p. 200 et fig. 7. – A. Bruhn Hoffmeyer, *Military Equipment in the Byzantine Manuscript of Scylitzes in Biblioteca Nacional in Madrid*, Grenade, 1966, p. 84–86. – I. Heath, *Byzantine Armies 886–1118*, Londres, [1979], (Men-at-Arms Series), p. 8.
- ¹²⁹⁾ L'article d'Eugène Kleinbauer (*A Byzantine revival. The inlaid bronze doors of Constantinople*, dans *Archeology*, t. 29, 1976, p. 16–29) fait le point en mettant l'accent sur les aspects techniques.
- ¹³⁰⁾ M. C. Ross, *Le travail du bronze*, dans ABAE, p. 439–440. – W. F. Volbach, *Mittelalterliche Bildwerke aus Italien und Byzanz*, Berlin et

Leipzig, 1930, (Staatliche Museen zu Berlin. Bildwerke des Kaiser Friedrich-Museums), p. 148 et pl. 9. – *Bildwerke der christlichen Epochen von der Spätantike bis zum Klassizismus*. Aus den Beständen der Skulpturabteilung der Staatlichen Museen, Berlin, 1966, n° 21. – Werner, o. c. ci-dessus n. 65, nos 304 et 351; respectivement 16 et 17 % de zinc; mais pour les constituants secondaires, les résultats divergent; dans l'alliage des boeufs (nos 352 à 355), les chiffres varient fort. Il nous est agréable de redire ici notre gratitude au Prof. Dr. Victor H. Elbern, conservateur de la Frühchristliche-Byzantinische Sammlung des Staatliche Museen, pour les renseignements et la photographie qu'il nous a très obligeamment transmis. Bien qu'elle n'ait pu nous aider à nous informer davantage sur le bronze de Tbilissi, Susan Boyd, conservateur de la collection byzantine de Dumbarton Oaks, a droit à nos remerciements pour son aimable réponse. A notre demande, Jacqueline Lafontaine-Dosogne, conservateur aux Musées royaux d'art et d'histoire à Bruxelles et professeur à l'Université de Louvain, qui paraît à point nommé pour Tbilissi, y a très obligeamment cherché la Madone de bronze; en vain; Marvin C. Ross ne se serait-il pas trompé de lieu de conservation? Voir encore *Splendeur de Byzance*, o. c. ci-dessus n. 125, notices Br. 22 à Br. 26.

- ¹³¹⁾ J. Ebersolt, *Les arts somptuaires de Byzance. Etude sur l'art impérial de Constantinople*, Paris, 1923, p. 5–6, 58–60, 63–64, 68, 84, 100–106, 131 et 150. – Bréhier, o. c., p. 16 et 33–35. – Ross, o. c., p. 437–441. Les auteurs ne manquent pas d'insister sur la disparition des témoins, dans leur écrasante majorité.
- ¹³²⁾ Laurent, *La question*, p. 340. Voir aussi Evrard, o. c. ci-dessus n. 53, p. 168–169.
- ¹³³⁾ Marcel Durliat a souligné, en exagérant à peine, que, situés entre 1107 et 1118, les fonts sont »en définitive postérieurs de plus d'un siècle à n'importe quelle œuvre présentée comme source possible d'inspiration« (o. c. ci-dessus n. 51, p. 149).
- ¹³⁴⁾ Etat de la question, avec un juste hommage à Karl Hermann Usener: Kahsnitz, o. c. ci-dessus n. 61, p. 288. Si nous laissons aller notre imagination, nous décrierions Hellin de Notre-Dame, parti bardé de fer pour l'expédition italica, tombant en arrêt, dans un baptistère livré au pillage, devant l'œuvre »d'un art à peine comparable«; puis Renier de Huy et un peu plus tard Nicolas de Verdun à Notre-Dame, fascinés, remplissant leurs carnets de modèles... La question des fonts, pour reprendre la formule de Marcel Laurent, est au cœur d'un problème de première grandeur, celui de la genèse du style gothique dans les arts figuratifs, sous l'influence de ferments divers, partiellement originaires de Byzance (Demus, o. c. ci-dessus n. 114, p. 168).

Origine des documents photographiques

1, 2, 4, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 14, 17, 18, 20, 25: Copyright ACL Bruxelles.

3, 5, 15, 21, 24: Bibliothèque Générale de l'Université de Liège.

6: By permission of the British Library.

13, 16, 22, 23: Archiv Foto Marburg.

19: José Mascart, Liège.

26: Martine Esser, Liège.