



**PROVINCE**  
de **NAMUR**  
Culture

Musée des Arts anciens du Namurois - Trésor d'Oignies (TreMa)

**ACTES DU COLLOQUE INTERNATIONAL**

**PIERRES - PAPIERS - CISEAUX**  
**ARCHITECTURE ET SCULPTURE**  
**ROMANES**  
**(MEUSE - ESCAUT)**

Sous la direction de  
Jacques TOUSSAINT  
Conservateur en chef-Directeur  
du Musée provincial des Arts anciens du Namurois - Trésor d'Oignies (TreMa)



**san**  
société archéologique de namur  
société royale

TreMa

**WS**  
FÉDÉRATION  
WALLONIE-BRUXELLES

**B** Fondation  
Roi Baudouin

# LA SCULPTURE MONUMENTALE EN PAYS MOSAN À L'ÉPOQUE ROMANE : ÉTAT DE LA QUESTION

Benoît VAN DEN BOSSCHE

## D'une approche globalisante à une approche sérielle

À la fin de l'une de ses dernières contributions sur la « sculpture monumentale » à l'époque romane dans l'ancien diocèse de Liège<sup>1</sup>, notre collègue Elizabeth den Hartog, de l'université de Leyde, conclut par ces mots : *Des influences venues d'un peu partout ont déterminé [la sculpture romane dans l'ancien diocèse de Liège], selon un tempo rapide, ce qui s'explique par la situation privilégiée du « domaine » mosan sur le réseau des grandes artères de circulation. [...] [Cette] situation privilégiée sur les voies commerciales les plus importantes de l'époque [...] explique les renouvellements stylistiques fréquents. Ainsi la sculpture mosane est-elle caractérisée par une richesse stylistique et symbolique hors du commun. L'adjectif « mosan » ne peut donc être utilisé que dans une acception géographique. Disons que la sculpture « mosane » est celle qui s'est développée à l'intérieur des frontières de l'ancien diocèse de Liège<sup>2</sup>.*

Ainsi, à étudier les vestiges du patrimoine sculpté monumental relevant de l'Art mosan, il serait pratiquement impossible de préciser des caractéristiques stylistiques et iconographiques récurrentes qui permettraient d'isoler, en quelque sorte, la « sculpture monumentale mosane » et de continuer à en parler de la même manière que l'on parle de l'« orfèvrerie mosane », par exemple.

Comme le point de vue a changé depuis l'invention de « l'Art mosan » dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>3</sup> ! On cherchait alors à constituer une sorte d'« École mosane », une « *Maasschule* »<sup>4</sup>, ce qui supposait

1. C'est-à-dire la sculpture appliquée à l'architecture. Les chapiteaux et les tympans, en particulier, relèvent de la sculpture monumentale, de même que les reliefs fixés dans les murs ou dans certaines structures immobilières – telles les clôtures de chœur. Dans l'ancien diocèse de Liège, à l'époque romane, la sculpture monumentale est exclusivement de la sculpture sur pierre.

2. E. DEN HARTOG, *La sculpture intégrée à l'architecture [mosane]*, dans B. VAN DEN BOSSCHE (éd.), *L'Art mosan. Liège et son pays à l'époque romane du IX<sup>e</sup> au XIII<sup>e</sup> siècle*, Liège-Aller, 2006, pp. 155-171 (171).

3. Je renvoie ici aux récentes contributions d'Albert LEMEUNIER (*De la Meuse à l'Art mosan. Ingrédients et aléas d'un concept*, dans B. VAN DEN BOSSCHE (éd.), *L'Art mosan... op. cit.*, pp. 11-33) et de Sophie BALACE (*Historiographie de l'Art mosan*, thèse de doctorat déposée à l'Université de Liège, t. 1, Liège, 2009, pp. 6-218 *e.a.*). Ils y montrent que l'expression « Art mosan » est forgée à cette époque. Elle est utilisée pour la première fois en 1882, dans un ouvrage de Ch. DE LINAS (*L'art et l'industrie d'autrefois dans les régions de la Meuse belge. Souvenirs de l'exposition rétrospective de Liège en 1881*, Paris – Arras, 1882, p. 12), avant de constituer le titre d'un ouvrage posthume de Jules HELBIG, publié en 1906.

4. L'expression « École mosane » et le substantif « *Maasschule* » étaient encore souvent utilisés dans la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle, par exemple par Robert DIDIER (notamment au début de sa contribution sur *La sculpture mosane du IX<sup>e</sup> au début du XIII<sup>e</sup> siècle* dans R. LEJEUNE et J. STIENNON (éd.), *La Wallonie. Le pays et les hommes. Lettres – arts – culture*, t. 1, *Des origines à la fin du XV<sup>e</sup> siècle*, Bruxelles, 1977, p. 283). « Eine Maaschule ? » constitue le titre d'un chapitre d'un ouvrage important de Raphael LIGTENBERG, dont il sera encore question plus loin (*Die romanische Steinplastik in den nördlichen Niederlanden*, vol. 1, *Die Reliefplastik und der Bauornamentik erster Teil* (sic), La Haye, 1918, pp. 111-123).

la mise en évidence, coûte que coûte, de toute une série de caractéristiques récurrentes en particulier dans les domaines de l'architecture, de la miniature, de l'orfèvrerie et... de la sculpture – de la sculpture monumentale, sans doute, mais plus encore de la statuaire et des œuvres de petites dimensions en ivoire. Dans plusieurs ouvrages du XIX<sup>e</sup> siècle et de la première moitié du XX<sup>e</sup>, l'orfèvrerie et la sculpture sont envisagées dans un même mouvement, ce qui a bien sûr déterminé considérablement la compréhension de la sculpture<sup>5</sup>. À constater l'existence d'une orfèvrerie mosane – aux caractéristiques plus ou moins bien mises en évidence –, on postula volontiers l'existence d'une sculpture mosane tout aussi abondante et homogène.

Cela dit, tous les auteurs des contributions antérieures à la seconde guerre mondiale n'ont pas raisonné de la sorte. Dans sa récente thèse d'historiographie, plus précisément dans le chapitre qu'elle y consacre exclusivement à la sculpture monumentale, Sophie Balace l'a bien montré<sup>6</sup>. Elle y exhume en effet quelques auteurs qui, au XIX<sup>e</sup> siècle et dans la première moitié du XX<sup>e</sup>, interprétaient déjà la sculpture monumentale de l'ancien diocèse de Liège en la mettant en relation avec celle d'autres régions d'Europe. Pour ces auteurs, la sculpture de la région mosane fut à ce point tributaire d'expériences menées dans le cœur de l'Empire germanique d'une part<sup>7</sup>, en Italie du Nord d'autre part<sup>8</sup>, qu'il est difficile voire impossible d'en saisir l'identité.

Il est frappant de constater que ces auteurs qui, en somme, relativisaient la singularité de la sculpture mosane ont été sinon critiqués, en tout cas ignorés de la plupart des historiens de l'art francophones, belges ou français, jusque dans les années dix-neuf cent cinquante<sup>9</sup>. À l'exception notable de Marguerite Devigne<sup>10</sup>, ceux-ci semblent carrément s'être enfermés dans la conviction que la sculpture monumentale de l'ancien diocèse de Liège à l'époque romane fut une sculpture fondamentalement homogène et indépendante. La difficulté que l'on peut éprouver à percevoir cette homogénéité et cette indépendance aurait comme origine la disparition d'un grand nombre de témoignages. Les seuls rapprochements intéressants qu'il conviendrait d'encourager seraient des rapprochements avec la sculpture française<sup>11</sup>.

C'est dans ce contexte que vit le jour en 1957 un ouvrage remarquablement rigoureux exclusivement consacré à la sculpture monumentale<sup>12</sup>. Celui-ci est issu d'une thèse de doctorat, que Lisbeth Tollenaere soutint à l'Université catholique de Louvain dès 1953. L'ouvrage constitue une référence essentielle jusqu'à aujourd'hui car l'étude est basée sur un catalogue systématique et exhaustif, rédigé selon des règles

5. C'est en particulier le cas dans un ouvrage fondateur de J. HELBIG : *Histoire de la sculpture et des arts plastiques au pays de Liège*, s. l., 1889 (2<sup>e</sup> éd. : *La sculpture et les arts plastiques au pays de Liège et sur les bords de la Meuse*, Bruges, 1890), où le deuxième chapitre, par exemple, est intitulé « La sculpture et les travaux en métal, depuis le XI<sup>e</sup> siècle jusqu'au règne de Hugues de Pierpont » (pp. 63-133 dans la 1<sup>e</sup> éd.).

6. S. BALACE, *Op. cit.*, pp. 658-734 (surtout pp. 658-673).

7. R. LIGTENBERG, *Die romanische Steinplastik in den nördlichen Niederlanden*, vol. 1, *Die Reliefplastik und der Bauornamentik erster Teil* [sic], La Haye, 1918. Le titre de cet ouvrage est trompeur : l'essentiel du propos est consacré au Limbourg, et surtout à Maestricht – ce qui est d'ailleurs l'occasion de nombreux commentaires sur des œuvres conservées en terre francophone, dont à Liège.

8. A. H. DIEPEN, *Die romanische Bauornamentik in Klosterrath und die nord-französische bauplastische Invasion an Maas und Niederrhein im letzten Drittel des 12. Jahrhunderts*, La Haye, 2<sup>e</sup> éd., 1931.

9. Voir notamment S. COLLON-GEVAERT, J. LEJEUNE et J. STIENNON, *Art roman dans la vallée de la Meuse aux XI<sup>e</sup>, XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles*, Bruxelles, 1960, où l'on peut lire : *Jusqu'en 1924, des travaux comme celui de BEEKEN*, *Romanische Skulptur in Deutschland, Leipzig, continuaient à encourager cet amalgame* [entre sculpture rhénane et sculpture mosane] (p. 307).

10. M. DEVIGNE, *La sculpture mosane du XII<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle. Contribution à l'étude de l'art dans la région de la Meuse moyenne*, Paris – Bruxelles, 1932. À la page 5, on lit par exemple qu'[il n'existe pas] *une école mosane qui comprendrait le territoire situé à l'est et à l'ouest du fleuve, entre Namur et Ruremonde, et qui réunirait tous ces ateliers par les liens d'une même tradition artistique*.

11. M. Laurent, par exemple, prétend que *des influences venues de l'étranger – de la France peut-être, plutôt que de l'Allemagne – ont en partie déterminé* [le traitement des draperies rendues sur les reliefs mosans] (M. LAURENT, *L'architecture et la sculpture en Belgique*, Paris – Bruxelles, 1928, pp. 27-28) (cité par S. BALACE, *Op. cit.*, p. 669).

12. L. TOLLENAERE, *La sculpture sur pierre de l'ancien diocèse de Liège à l'époque romane*, Gembloux, 1957.

visant à l'objectivité qui prévalent encore actuellement<sup>13</sup>. Le propos est ancré dans une solide présentation du cadre historique<sup>14</sup>. Sont analysés successivement les différents motifs décoratifs (géométriques, végétaux, zoomorphes et anthropomorphes)<sup>15</sup>, les sujets iconographiques (symboles, personnages et scènes vétérotestamentaires et néotestamentaires)<sup>16</sup>, les aspects techniques<sup>17</sup> et, de façon plus concise, les caractéristiques stylistiques<sup>18</sup>. Les résultats des différentes approches sont croisés dans un chapitre spécifique, où l'auteur cherche à préciser la chronologie des œuvres<sup>19</sup>. Les raisonnements, rédigés sans fioriture, sont à la fois précis et originaux.

Et pourtant, l'étude débouche sur des conclusions à la fois très modestes et passablement prolixes<sup>20</sup>. En effet, à tâcher de mettre le doigt sur ce qui est propre à la sculpture monumentale de l'ancien diocèse de Liège, Lisbeth Tollenaere relève les caractéristiques suivantes :

- si ce n'est à Maestricht, et si ce n'était dans une chapelle disparue de l'abbaye de Saint-Trond, la sculpture mosane n'est pas caractérisée par de grands ensembles historiés ;
- les sujets de prédilection sont le Christ trônant (entouré du tétramorphe et d'anges), la Vierge en gloire, et les symboles du Mal (animaux monstrueux, par exemple) ;
- de manière générale, une « influence orientale » (Asie centrale et orientale) est nettement perceptible dans les motifs décoratifs, l'iconographie et le style, dont on peut postuler qu'elle s'est opérée par le biais des tissus, des ivoires ou des manuscrits ;
- une grande partie de la production est caractérisée par le fait qu' *une manière ancienne s' [y] perpétue* (selon l'expression de H. Focillon) ;
- des parallèles entre la façon selon laquelle les orfèvres ont travaillé les métaux (précieux et vils) pour mettre en œuvre les reliquaires rehaussés de reliefs, et la façon selon laquelle les sculpteurs ont travaillé la pierre pour créer les chapiteaux, tympans et autres reliefs peuvent être établis.

Les deux premières observations paraissent trop élémentaires. Ne valent-elles pas pour presque toutes les régions impériales ? Quant à la troisième et à la quatrième remarques, il est difficile de savoir ce que, concrètement, elles signifient. La cinquième observation, enfin, est peut-être plus spécifique et plus concrète que les deux autres. Mais à vrai dire, la proposition, appelée à une véritable fortune dans la littérature francophone sur la sculpture mais aussi sur l'enluminure mosanes<sup>21</sup>, n'est pas véritablement démontrée dans l'ouvrage<sup>22</sup>.

Le caractère à la fois très général et assez obscur de ces conclusions nous semble avoir son origine dans la façon selon laquelle Lisbeth Tollenaere appréhende l'ensemble. Elle l'étudie en quelque sorte « pour lui-même ». Pratiquement, les œuvres constituant le corpus sont surtout confrontées les unes aux autres ; elles ne le sont que rarement à des œuvres « étrangères » – étrangères au diocèse de Liège et, plus largement, à l'archidiocèse de Cologne dont le diocèse de Liège était suffragant.

13. *Ibidem*, pp. 201-336 (« Inventaire topographique des sculptures romanes de l'ancien diocèse de Liège »). Pour chaque œuvre sont donnés, outre le lieu de conservation, une description, l'état de conservation, le matériau, les dimensions, et une bibliographie.

14. *Ibid.*, pp. 23-39.

15. *Ibid.*, pp. 55-87.

16. *Ibid.*, pp. 88-146.

17. *Ibid.*, pp. 156-178.

18. Curieusement, l'analyse de ces caractéristiques stylistiques n'est présentée qu'à la fin de l'étude : *Ibid.*, pp. 190-195.

19. *Ibid.*, pp. 179-189.

20. *Ibid.*, pp. 196-200.

21. Voir par exemple A. LEMEUNIER, *L'orfèvrerie mosane*, dans B. VAN DEN BOSSCHE (éd.), *Op. cit.*, pp. 107-135 (108). Pour l'influence des orfèvres sur les enlumineurs, voir notamment C. OPSOMER, *Le livre manuscrit [mosan]. Image et écriture (1000-1200)*, dans B. VAN DEN BOSSCHE (éd.), *Op. cit.*, pp. 84-199 (198).

22. Voir cependant L. TOLLENAERE, *Op. cit.*, pp. 153-154.

D'une certaine manière, on peut opposer la démarche de Lisbeth Tollenaere dans les années 1950, à celle d'Elizabeth den Hartog depuis les années 1990<sup>23</sup>. Sans doute les deux auteurs se sont-elles astreintes à baser leurs investigations sur un matériel dûment inventorié. Mais dans l'étude d'Elizabeth den Hartog, les œuvres du corpus ne sont pas seulement comparées entre elles ; elles sont aussi systématiquement rapprochées d'œuvres étrangères. En forçant un peu le trait, on peut dire que, de Tollenaere à den Hartog, on est passé d'une recherche sur les caractéristiques communes aux œuvres du domaine mosan, à une recherche sur les sources étrangères des différents ensembles sculptés situés sur le territoire de l'ancien diocèse de Liège. On ne suppose donc plus que les sculpteurs de ces ensembles ont nécessairement entretenu des relations privilégiées les uns avec les autres. On ne cherche plus à forcer une forme d'homogénéité ; on part désormais du constat de l'hétérogénéité.

Dans ce contexte, l'exposition « *De weg naar het paradijs* » organisée au *Bonnefantenmuseum* à Maastricht en 2003 fut une manifestation symptomatique<sup>24</sup>. Les différents ensembles sculptés de Saint-Servais et de Notre-Dame de Maastricht y étaient présentés comme des productions largement autonomes, dont les sources devraient être cherchées entre autres en Italie du nord, et qui devraient être avant tout comprises en relation avec la sculpture rhénane – et non en relation avec le patrimoine liégeois de la même époque ou du XI<sup>e</sup> siècle, ou encore avec le patrimoine d'autres centres réputés « mosans ».

Nous l'avons écrit plus haut : l'idée selon laquelle la sculpture monumentale de l'ancien diocèse de Liège ne peut être bien comprise qu'en étant mise en relation avec des ensembles sculptés du cœur de l'Empire germanique et du nord de l'Italie, anime déjà certains spécialistes de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et du début du XX<sup>e</sup>. Le propos d'Elizabeth den Hartog s'inscrit donc dans une tradition – dans une tradition qui fut intelligemment relayée par un auteur que nous n'avons pas encore cité, Jan J. M. Timmers.

Notre présentation de la littérature sur la sculpture immobilière de l'ancien diocèse de Liège serait gravement incomplète si, pour finir, nous ne mentionnions pas les ouvrages de ce brillant historien de l'art néerlandais qui, dans les années soixante et septante du XX<sup>e</sup> siècle, précéda immédiatement Elizabeth den Hartog dans ses investigations. Avant celle-ci, Jan J. M. Timmers reprit une matière qui, depuis plusieurs décennies, était surtout traitée par des spécialistes francophones. Ce fut l'occasion d'une synthèse monumentale qui, aujourd'hui encore, constitue une référence essentielle<sup>25</sup>. Pour ce qui est de la réception de la sculpture monumentale, cet ouvrage est d'autant plus important que, lors de la grande exposition « Rhin – Meuse » organisée à Cologne et à Bruxelles en 1972, celle-ci fut pratiquement laissée de côté, comme le catalogue en témoigne<sup>26</sup>. L'impossibilité de transporter la plupart des œuvres pour les exposer dans la *Kunsthalle* colonaise et dans les musées bruxellois du Cinquantenaire explique partiellement cet « oubli », qu'un article paru dans un volume d'essais publié en 1973 tenta de racheter quelque peu<sup>27</sup>.

23. Outre la contribution plus haut citée, voir en particulier E. DEN HARTOG, *Romanesque Architecture and Sculpture in the Meuse Valley*, Leeuwarden – Malines, 1992, pp. 94-169 ; E. DEN HARTOG, *Romanesque Sculpture in Maastricht*, Maastricht, 2002. Parallèlement à ces livres, Elizabeth den Hartog a publié plusieurs articles dans des périodiques scientifiques à vocation internationale ; parmi ces articles, on citera : 'All Nature speaks of God, all Nature teaches Man'. *The Iconography of the Twelfth-Century Capitals in the Westwork Gallery of the Church of St Servatius in Maastricht*, dans *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 1996, pp. 29-62 ; 'In the Midst of the Nations...'. *The Iconography of the Choir Capitals in the Church of Our Lady in Maastricht*, dans *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 1999, pp. 320-365.

24. L'exposition n'a pas fait l'objet d'un catalogue mais bien d'un essai sur la sculpture romane maastrichtoise qui se veut accessible à un public plus large que les publications précédentes sur le sujet ; de nouveau, cet ouvrage est dû à E. DEN HARTOG, *De weg naar het Paradijs. Romaans Maastricht in beeld*, Maastricht, 2003.

25. J. J. M. TIMMERS, *De kunst van het Maasland*, 2 t., Assen, 1971 et 1980. C'est le tome 1 qui est consacré à la « *Romaanse periode* ». Sur la sculpture monumentale, voir pp. 211-296. Pour les contributions plus anciennes de J. J. M. Timmers, nous renvoyons à la bibliographie donnée p. 431.

26. Cat. d'expo. *Rhin – Meuse. Art et culture. 800-1400*, Cologne – Bruxelles, 1972.

27. R. HAUSHER, *Die Skulptur des frühen und hohen Mittelalters an Rhein und Maas*, dans *Rhein und Maas. Kunst und Kultur. 800-1400*, t. 2, *Berichte, Beiträge und Forschungen [...]*, Cologne, 1973, p. 387-406.

## La sculpture monumentale dans l'ancien diocèse de Liège telle qu'elle apparaît dans l'état actuel de nos connaissances

Quoi qu'il en soit de l'évolution des approches et des présupposés méthodologiques, il s'agit maintenant de croiser les résultats des recherches véhiculées dans la littérature depuis plus d'un siècle, et de voir comment poursuivre les recherches. Dans le cadre de ces actes, on sera bref, alors qu'à vrai dire, une ample synthèse devrait être rédigée.

*Grosso modo*, la production sculptée de l'ancien diocèse de Liège au XII<sup>e</sup> siècle peut être sériée en deux groupes de sculptures principaux, à la fois pour des raisons stylistiques et pour des raisons chronologiques. Ainsi distinguera-t-on un groupe de sculptures remontant aux années 1130-1160, dont le plus grand nombre se trouvent dans l'abbatiale de Rolduc et les collégiales de Maestricht ; et un groupe de sculptures remontant aux années 1160-1190, dont des œuvres-clefs ont été sculptées pour des édifices liégeois (ca. 1160-1190).

Pour faire court, on voudrait parler du « groupe de Rolduc-Maestricht »<sup>29</sup> et du « groupe de Liège ». Mais nous pensons qu'il faut éviter de présenter les choses aussi simplement. Certaines pièces de sculpture ornant ou ayant orné des monuments maestrichtois ont probablement été sculptées par des artistes également actifs à Liège. Et inversement, certaines œuvres réputées liégeoises parce qu'elles agrémentaient des édifices liégeois ont été sculptées par des artistes surtout actifs à Maestricht – ou à d'autres endroits. Au surplus, il est clair que des pièces de sculpture provenant d'autres centres monastiques ou urbains que Rolduc, Maestricht et Liège sont susceptibles d'être intégrées aux groupes définis à partir de ces centres. Enfin, il faut reconnaître que certains reliefs relevant de l'ancien diocèse de Liège paraissent indépendants des groupes en question. Ainsi en est-il du tympan et des « statues-colonnes » du portail septentrional de Nivelles, par exemple, ou des trois bas-reliefs provenant de l'ancienne abbaye de Florennes et aujourd'hui conservés à l'abbaye de Maredsous. Il est difficile de constituer un groupe à partir de ces dernières œuvres, parce qu'elles sont peu nombreuses et parce que l'ensemble est disparate. Il faut pourtant les prendre en compte, mais peut-être d'une autre manière que les sculptures sériées dans les deux grands groupes dont nous venons de parler.

Quoi qu'il en soit, la question se pose d'abord de savoir ce qui caractérise ces deux grands groupes de sculptures, quelles sont les sources locales et étrangères de leurs caractéristiques iconographiques et stylistiques, et comment les articuler les unes par rapport aux autres.

### Le 1<sup>er</sup> groupe de sculptures : Rolduc, Maestricht et Liège entre 1130 et 1160

C'est dans l'abbatiale de Rolduc et dans les grandes églises romanes de Maestricht – la collégiale Notre-Dame et la collégiale Saint-Servais – que sont conservés les ensembles de sculptures appliquées à l'architecture les plus vastes de l'ancien diocèse de Liège. Ce sont surtout des chapiteaux, mais l'un ou l'autre tympan attirent aussi l'attention, de même que quelques lames sculptées en relief et fixées dans des murs. La relative cohérence de l'ensemble est admise par la plupart des spécialistes depuis longtemps. Mais les recherches de Jan J. M. Timmers au cours du troisième quart du XX<sup>e</sup> siècle, et celles d'Elizabeth den Hartog dans les années 1990 ont permis de préciser en quoi cette cohérence pressentie consistait objectivement. Par ailleurs, le cadre chronologique a été complètement revu<sup>30</sup>.

29. S. Balace parle même d'un « atelier de Rolduc-Maastricht » (*Ibid.*, p. 679 s).

30. J. J. M. TIMMERS, *De kunst van het Maasland*, pp. 226-232 *e.a.* ; E. DEN HARTOG, *La sculpture intégrée à l'architecture...* *op. cit.*, pp. 158-165 (avec renvois aux contributions antérieures de l'auteur) ; E. DEN HARTOG, *Romaanse sculptuur in de abdijkerk van Rolduc*, Kerkrade-Rolduc, 2008. Voir aussi S. BALACE, *Op. cit.*, pp. 679-682.

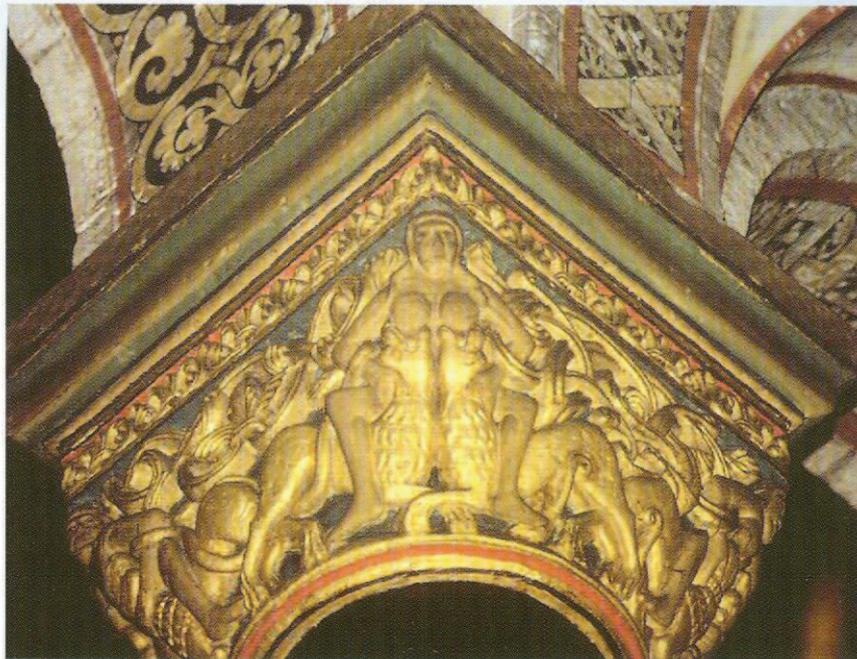


*Base de colonne avec le motif lombard et piémontais des lions entrecroisés  
Rolduc, abbatale.*

Située à une trentaine de kilomètres à l'est de Maestricht, l'abbatiale de Rolduc (Kerkrade) est, si l'on s'intéresse à l'architecture et à la sculpture monumentale de l'époque romane dans les territoires rhéno-mosans, un monument de première importance – et cela nonobstant de trop énergiques restaurations<sup>31</sup>. Pour ce qui est de la sculpture, on distingue un groupe de chapiteaux et de bases de colonnes dans la crypte, et un autre dans les travées occidentales de la nef et dans le *Westbau*<sup>32</sup>. Pour la datation, il est possible de s'appuyer sur des chroniques de l'abbaye, rédigées entre 1180 et 1200, les *Annales rodenses*. L'essentiel devrait remonter aux années 1138-1143. Le vocabulaire est varié ; il s'agit surtout d'une part

31. Kl. HARDERING, *Die Ausmalung der Abteikirche von Rolduc durch den Kirchenmaler Matthias Goebbels (19. Jahrhundert)*, dans *Aachener Kunstblätter [...]*, t. 58, 1989-1990, pp. 149-191 (sur les restaurations: pp. 151-153); Kl. HARDERING, *Die Abteikirche von Klosterrath. Baugeschichte und Bedeutung*, Utrecht – Alphen aan de Rijn, 1998.

32. Voir en particulier, outre la communication publiée ici-même, E. DEN HARTOG, *Romanesque Sculpture... op. cit.*, pp. 96-105, 122-124 ; E. DEN HARTOG, *Romaanse sculptuur in de abdijkerk van Rolduc... op. cit.*



*Chapiteau dit d'Adam*  
Maastricht, collégiale Notre-Dame, déambulatoire.

de motifs zoomorphes (fantastiques ou non : sirène à double queue, griffons affrontés, lions entrecroisés), d'autre part de rinceaux et de feuillages habités d'animaux, d'être humains et de masques. Pour ce qui est de l'iconographie en tant que telle et des compositions, des rapprochements précis ont pu être établis avec divers éléments sculptés agrémentant des édifices du nord de l'Italie (Saint-Ambroise de Milan, Saint-Sigismond de Rivolta d'Adda, abbatale de la Sagra di San Michele, Sant'Abondio de Côme...), mais aussi de la région du Rhin moyen (*Mittelrhein*) – où, du reste, des artistes italiens auraient été mis à contribution pour le dôme de Spire à partir de 1080<sup>33</sup>.

Les chantiers de Maestricht étaient actifs au même moment que celui de Rolduc<sup>34</sup>. À Saint-Servais, en dépit des points communs évidents entre les différentes productions, on peut distinguer deux voire trois sous-ensembles de chapiteaux. Un ou quelques sculpteurs ont été mis à contribution au moment où l'abside orientale était élevée, pour l'ornier de seize chapiteaux décoratifs. Mais c'est surtout dans le massif occidental que la décoration sculptée a été développée. Tous les chapiteaux, aujourd'hui relevés d'un enduit doré, y sont décorés de rinceaux ou d'éléments apparentés, dans lesquels sont insérés voire prisonniers des figures zoomorphes et anthropomorphes. Les traits paraissent trop épais – mais les restaurations ont été tellement vigoureuses et l'enduit est tellement épais qu'on hésite à tirer des conclusions quant au style du ou des sculpteurs.

À Notre-Dame, un grand nombre de chapiteaux – mais pas les plus célèbres, dont celui de Balaam et de l'ânesse – semblent avoir été mis en œuvre par les mêmes sculpteurs que ceux à qui l'on doit les chapiteaux exclusivement décoratifs du *Westbau* de Saint-Servais<sup>35</sup>. Sensible aux points communs entre la

33. Cette supposition à laquelle tous semblent pouvoir se rallier sous-tend H. MERTENS, *Studien zur Bauplastik der Dome in Speyer und Mainz*, Mayence, 1995, pp. 225-254.

34. Sur les deux ensembles maestrichtois, nous renvoyons une fois pour toutes aux deux contributions les plus récentes, qui permettent d'accéder à toute la littérature plus ancienne : E. DEN HARTOG, *Romanesque Sculpture in Maastricht... op. cit.* ; E. DEN HARTOG, *La sculpture intégrée à l'architecture... op. cit.*

35. Certains chapiteaux de Notre-Dame de Maestricht ont fait l'objet d'une littérature en quelque sorte spécifique. Sur le chapiteau de Heimo, par exemple, nous renvoyons à la contribution ci-jointe de Jacqueline Leclerq-Marx.

plupart des chapiteaux de Notre-Dame, de Saint-Servais ouest et de Rolduc, Elizabeth den Hartog postule que tous ceux-ci sont dus aux mêmes sculpteurs. Convaincue par les sources que le ou les sculpteurs en question n'ont pas pu travailler à Rolduc au-delà de 1143 – année au cours de laquelle les travaux de construction de la nef actuelle se sont sans doute terminés –, notre collègue néerlandaise suppose que les travaux de sculpture de Saint-Servais ouest et de Notre-Dame ont commencé à ce moment-là – vers 1145. Jusqu'il y a peu, les deux ensembles sculptés maestrichtois étaient pourtant datés des années 1170 – c'est-à-dire dans la seconde moitié du XII<sup>e</sup> siècle, comme une grande partie de la sculpture immobilière mosane, toutes régions confondues.

Les chercheurs qui, ces derniers temps, se sont penchés sur les chapiteaux de Rolduc, de Saint-Servais et de Notre-Dame leur ont en outre associé les chapiteaux de constructions sises tout à fait en dehors du diocèse de Liège. Ainsi les chapiteaux de l'église double de Schwarzrheindorf (à partir de 1147), des plus belles salles de la *Wartburg* en Thuringe (vers 1168), et du dôme d'Essen sur la Ruhr ont-ils pu être attribués à certains des sculpteurs de Rolduc et de Maestricht. Sophie Balace a ainsi constaté que, *de simple atelier lapidaire, l'atelier de sculpture de Maestricht [a pris] [...] l'apparence d'une véritable multinationale*<sup>36</sup>.

Encore ne faut-il pas oublier ceci : alors que certains sculpteurs sont censés avoir quitté Maestricht pour des régions plus orientales de l'Empire, d'autres sont sans doute restés dans la partie septentrionale de l'ancien diocèse de Liège, honorant diverses commandes. Les magnifiques reliefs historiés de l'église Saint-Pierre à Utrecht en témoigneraient<sup>37</sup>, comme aussi ceux d'Odiliënberg (aujourd'hui conservés au *Rijksmuseum* d'Amsterdam)<sup>38</sup>, notamment. Malheureusement, les rapprochements ne sont possibles que de manière générale. À entrer dans le détail de la Crucifixion ou des Saintes Femmes au tombeau vide représentés sur les reliefs d'Utrecht, par exemple, il est bien difficile de pointer du doigt des points communs tout à fait précis (détails iconographiques, traits physiologiques, manières de traiter les vêtements...) entre ceux-ci et les chapiteaux dont il vient d'être question.

Sans doute est-il un peu plus aisé d'articuler ces œuvres isolées à des reliefs maestrichtois conservés *in situ*, que nous n'avons pas encore présentés – en particulier à l'original relief de la prestation de serment, encadré dans un mur du porche d'entrée de Notre-Dame, et au beau tympan du Christ en majesté qui surmonte l'accès nord-est à la nef de Saint-Servais. Plusieurs auteurs proposent d'associer à ces reliefs la Vierge de Dom Rupert (Liège, Musée Curtius) dont les proportions et le vêtement évoquent, c'est vrai, le Christ du tympan comme les personnages des reliefs d'Utrecht et du relief de la prestation de serment.

Nonobstant ces modestes dimensions (*ca.* 87 x 79 cm), ce relief de la prestation de serment attire d'abord l'attention par sa rare iconographie<sup>39</sup>. L'œuvre provient de l'abside de Notre-Dame ; elle était autrefois encadrée à l'extérieur, dans le mur de l'abside, et surmontait une porte donnant accès à un lieu où justice était probablement rendue. Le relief montre un roi validant une prestation de serment. Ce roi – que l'on comparera à celui des deux reliefs de la Crucifixion d'Utrecht – est qualifié comme tel par une couronne et une sorte de sceptre. Plus grand et plus volumineux que les autres personnages, il occupe une bonne partie de la composition. Derrière lui, un serviteur tient en main un glaive (« GLADIVS »). Assis sur un trône, le roi se tourne vers la gauche, où un homme s'est agenouillé pour poser une main sur une pièce de tissu posée sur une colonne. La pièce de tissu dissimule-t-elle une relique, ou est-elle une relique elle-même ? Les deux hypothèses ont été proposées et argumentées. De façon pertinente, l'image maestrichtoise a été rapprochée de quelques autres représentations de « prestation de serment » ; celles-ci sont très rares. À défaut d'être semblables, les quelques compositions qui s'offrent au chercheur sont cependant caractérisées par des déséquilibres du même type. Sinon, à comparer le relief de la

36. S. BALACE, *Op. cit.*, p. 682.

37. Voir en dernier lieu : E. DEN HARTOG, *Romanesque Sculpture... op. cit.*, pp. 270-281.

38. Voir en particulier : L. TOLLENAERE, *La sculpture sur pierre... op. cit.*, pp. 310-311 ; J. J. M. TIMMERS, *Op. cit.*, pp. 283-286 ; R. BRENK, *Die Werkstätten der Maastrichter Bauplastik des 12. Jahrhunderts*, dans *Wallraf-Richartz Jahrbuch*, t. 38, 1976, pp. 53-55 ; E. DEN HARTOG, *Romanesque Architecture and Sculpture... op. cit.*, pp. 130-133.

39. Voir en particulier A. J. J. MEKING, *Het « Eedsrelief » in de Onze Lieve Vrouwekerk te Maastricht. Een monografische studie*, dans *Publications de la Société historique et archéologique dans le Limbourg*, t. 109, 1973, pp. 109-155 ; E. DEN HARTOG, *Romanesque Sculpture... op. cit.*, p. 130 f. et 464.



*Relief de la Prestation de Serment*  
Maastricht, collégiale Notre-Dame, porche.

prestation de serment avec les chapiteaux historiés du pseudo-déambulatoire de Notre-Dame, on relèvera des disproportions de même nature et des traits aussi épais. De part et d'autre, les vêtements s'agitent également de la même manière, du moins à certains endroits. Cela dit, les formes des têtes ne sont pas identiques ; allongées sur le relief de la prestation de serment, elles sont plus rondes sur les chapiteaux. Il reste que, s'il serait téméraire d'attribuer le relief à un même sculpteur que les chapiteaux, celui-là et ceux-ci pourraient bien relever d'une même campagne d'ornementation.

Le tympan du Christ en majesté sous lequel le visiteur de Saint-Servais passe lorsqu'il se rend dans la collégiale à partir de son cloître est l'un des seuls tympan romans de l'ancien diocèse de Liège qui paraissent tout à fait conventionnels<sup>40</sup>. La composition est centrée sur un Christ trônant entouré des symboles tétramorphiques. Les cinq figures remplissent tout l'espace dévolu à la représentation, selon « la loi de l'*horror vacui* » – pour caractériser les choses de manière un peu désuète. Comme sur les chapiteaux dont il a été plus haut question, mais aussi comme sur les reliefs d'Utrecht et celui de Notre-Dame, les figures sont trapues ; le vêtement, le plumage ou la fourrure sont abondants, sans pour autant écraser les formes ; le travail est soigné et caractérisé par un véritable goût du détail (coiffure sophistiquée du Christ, orfrois des vêtements...). Le tout est entouré de deux très belles inscriptions, dont certaines lettres sont des

40. Sur le tympan de Maastricht montrant le Christ en majesté, voir notamment J. M. B. TAGAGE, *Cryptographie en getallensymboliek op de maiestas domini in de St Servaas te Maastricht*, dans *Publications de la Société historique et archéologique dans le Limbourg*, 1973, pp. 57-91 ; E. DEN HARTOG, *Romanesque Sculpture... op. cit.*, pp. 366-368.



Tympan du Christ en majesté  
Maastricht, collégiale Saint-Servais.

onciales, conformément à la mode de l'époque. On lit : +HEC. DOMVS. ORAND[i]. DOMUS. EST. PECCATA. LAVANDI. + HOC. SVBEAS. LIMEN. PVRGARE. VOLENS. HOMO. CRIMEN. Et +INTUS. PECCATIS. LAVA[CR]VM. DAT. FONS. PIETATIS. Ces messages épigraphiques s'adressant aux fidèles s'appêtant à rentrer dans l'église sont très intéressants. On peut les traduire comme suit : *À l'intérieur [de cet édifice], la fontaine de grâce lavera les péchés, et Ceci est une maison de prière et de rémission des péchés. Passe ce seuil, toi l'homme qui veux être purifié de toute faute. Ici, à l'intérieur, la source de miséricorde te donne d'être lavé des péchés*<sup>41</sup>. La mise en évidence de la notion de péché et de la notion connexe du salut est bien sûr typique de l'époque ; cependant, des rapprochements précis avec la littérature théologique devraient être encore établis.

De nouveau, les points communs stylistiques entre le tympan du Christ en majesté et les chapiteaux du groupe de Rolduc et de Maestricht ne sont pas faciles à constater d'emblée. Bien sûr, il s'agit d'œuvres aux fonctions symboliques différentes : le tympan est destiné à être vu, lu, scruté de près, quand les chapiteaux participent d'un vaste programme décoratif – aux accents symboliques, sans doute, mais dont les messages théologiques ne sont pas exprimés de façon aussi claire qu'au tympan. Celà dit, qui prend le temps de comparer les personnages et les animaux figurés sur les chapiteaux historiés avec ceux du tympan, peut constater que, de part et d'autre, on retrouve des manières assez semblables de traiter les visages, les plis des vêtements, les éléments végétaux... Il semble que les rapprochements plaident en faveur d'une attribution aux mêmes sculpteurs. Auquel cas, l'œuvre devrait avoir été sculptée avant 1168. À croiser les observations les plus récentes, c'est en tout cas l'hypothèse la plus vraisemblable qui puisse être formulée<sup>42</sup>.

Considérée comme un chef d'œuvre liégeois, la Vierge de Dom Rupert, conservée au Musée Grand Curtius<sup>43</sup>, présente plus de points communs avec le tympan du Christ en majesté maestrichtois qu'avec

41. E. DEN HARTOG, *La sculpture intégrée à l'architecture*, p. 161.

42. Comparer les arguments et les raisonnements publiés dans B. BRENK, *Die Werkstätten der Maastrichter Bauplastik des 12. Jahrhunderts*, pp. 46-64 ; A. J. J. MEKING, *De Sint-Servaaskerk te Maastricht. Bijdragen tot de kennis van de symboliek en de geschiedenis van den bouwleden en de bouwsculptuur tot ca. 1200*, Utrecht – Zutphen, 1986, pp. 200-202 *e.a.* ; E. DEN HARTOG, *Romanesque Architecture and Sculpture... op. cit.*, pp. 126-130.

43. J. STIENNON, *La Vierge de Dom Rupert*, dans *Saint-Laurent de Liège. Église, abbaye, hôpital militaire. Mille ans d'histoire*, Liège, 1968, pp. 81-92.



Vierge de Dom Rupert  
Liège, Grand Curtius.

les reliefs romans conservés à Liège, que nous allons évoquer bientôt. La Vierge de Dom Rupert relève d'un type iconographique unique en Occident souvent désigné comme celui de la « Vierge éléousa », de la « Vierge de tendresse ». Cette iconographie met en avant les liens d'affection qui unissaient la Vierge et son fils. Celui-ci tient un sein de sa mère dans les mains pour mieux le téter. La scène est commentée par une superbe inscription, citant un passage des prophéties d'Ezechiel : + PORTA. HEC. CLAVSA. ERIT. N[on]. AP[er]IET[ur]. ET. N[on]. TRANSIBIT. P[er]. EA[m]. VIR. Q[uonia]M. D[omi]N[us]. D[eu]s. ISR[ae]L. INGRESS[us]. E[st]. P[er]. EAM (Ez. 44,2)<sup>44</sup>. Avec les traducteurs de la Bible de Jérusalem, on peut traduire de manière libre : *Ce porche sera fermé. On ne l'ouvrira pas, on n'y passera pas, car Yahvé, le Dieu d'Israël, y est passé* (Ez. 44,2)<sup>45</sup>. Si l'iconographie met en évidence le caractère charnel de la relation qui unissait la Vierge et le Christ, l'inscription insiste sur la virginité de la Mère et sur le lien singulier qui l'unit au Messie. On pense à certaines prises de position de l'abbaye de Saint-Laurent-lez-Liège devenu abbé de Deutz-lez-Cologne, Dom Rupert, le grand théologien des diocèses de Liège et de Cologne au XI<sup>e</sup> siècle (ca. 1075-1129/1130) ; le verset d'Ezechiel a d'ailleurs

été utilisé par Rupert dans son *De Trinitate et operibus*, au chapitre 32.

D'un point de vue purement formel, l'inscription de la Vierge de Dom Rupert et l'inscription du tympan de Saint-Servais sont du même type ; tout au plus relèvera-t-on que le travail est, dans le premier cas, un peu plus soigné. Mais ce sont aussi les points communs stylistiques entre les deux œuvres qui sautent aux yeux : même manière de traiter les physionomies (visages ronds et charnus, yeux globuleux soulignés de traits épais, nez paradoxalement assez fins...), mêmes façons de rendre les plis des vêtements si épais et si nombreux qu'aucune surface lisse n'est dégagée – des vêtements qui, par ailleurs, sont du même type. Lisbeth Tollenaere et Jacques Stiennon proposent de dater la Vierge de Dom Rupert sous l'abbatit de Wazelin II, c'est-à-dire entre 1149 et 1158<sup>46</sup> – une datation qui, justement, s'accorde à celle qui peut être proposée à partir des rapprochements avec la sculpture maestrichtoise. Terminons en relevant le fait que la Vierge de Dom Rupert est en grès houiller et qu'elle présente d'importantes traces de polychromie qui lui donnent un aspect mordoré. Pour le coup, si la polychromie était authentique, on pourrait relever ici une influence de l'orfèvrerie.

Il faudrait encore passer un certains nombres de reliefs en vue, pour bien rendre compte de l'ampleur du 1<sup>er</sup> groupe de sculptures que nous envisageons. Des trouvailles récentes – parmi lesquelles un très bel apôtre se détachant d'un pilier, découvert lors de travaux de restauration à la collégiale Saint-Barthélemy de Liège – ont leur place dans cet ensemble. Mais il s'agit d'être synthétique. On terminera en qualifiant les sculptures de ce 1<sup>er</sup> groupe, remontant aux années 1130-1160, comme suit : sur un plan purement quantitatif, la production parvenue jusqu'à nous consiste avant tout en des chapiteaux, mais de remarquables tympanes ou des éléments apparentés existent aussi, qui sont de belle facture. De manière générale, les compositions sont compactes ; figures, éléments décoratifs et, le cas échéant, gravures épigraphiques occupent tous les espaces disponibles ; les traits sont assez épais, sans que cela n'ait empêché de rendre des détails ; les personnages et les animaux sont trapus, et leurs têtes sont rondes ; les vêtements sont souvent

44. Déjà rapporté dans DE LINAS, 1882, p. 41.

45. Édition de 1986.

46. L. TOLLENAERE, *Op. cit.*, p. 262 e.a. ; J. STIENNON, *Op. cit.*

animés d'un certain mouvement, surtout sur les bords. L'homogénéité que nous soulignons ici a beau être patente, il ne semble toutefois pas pertinent de rapporter toute la production à un tout petit nombre de sculpteurs. Dans l'état actuel des investigations, il ne paraît pas possible non plus de parler d'atelier ; ce serait rapporter toutes les œuvres à un petit groupe de sculpteurs bien organisé, stable et précisément localisable – une sorte d'entreprise. Or tout indique que l'on est plutôt en présence d'individus mobiles qui passent de chantier en chantier, se quittent, se retrouvent éventuellement, non dans une structure fixe, mais au gré de commandes individuelles.

## Le 2<sup>e</sup> groupe de sculptures : Liège et Maestricht entre 1160 et 1190

Ce 2<sup>e</sup> groupe de sculptures est, quantitativement en tout cas, fort modeste par rapport à celui que nous venons de définir plus ou moins précisément. La production associée aux institutions de la ville de Liège paraît peu abondante, et les œuvres maestrichtoises que l'on peut lui rattacher ne sont pas nombreuses non plus. Encore toutes ces œuvres sont-elles de grande qualité et, pour beaucoup, originales. On reviendra en particulier sur le tympan du MYSTICUM APOLLINIS, le remarquable tympan conservé au Musée Grand Curtius de Liège, jusqu'ici souvent désigné comme le tympan du « mystère d'Apollon ». Pour plusieurs raisons, Isabelle Tassignon et moi-même proposons de plutôt le désigner comme le tympan de la « prophétie d'Apollon »<sup>47</sup>.

Ce tympan de la prophétie d'Apollon est l'une des œuvres romanes faisant référence à l'Antiquité les plus complexes qui soient. Conservé au Musée Grand Curtius, il provient d'une maison canoniale Renaissance de Liège. Ce tympan dont on peut se demander s'il surmontait une embrasure ou une niche abritant une ronde-bosse, montre, dans une composition très claire, presque dépouillée, une scène allégorique dans laquelle la personnification de l'Honneur (HONOR), figurée dans un médaillon central, se tourne vers la personnification du Travail (LABOR), figurée dans un autre médaillon – à gauche –, plutôt que vers la personnification du Souci (SOLLICITUDO), figurée dans un troisième médaillon, à droite. La scène est



*Tympan de la Prophétie d'Apollon*  
Liège, Grand Curtius.

47. I. TASSIGNON, B. VAN DEN BOSSCHE, *Le tympan roman de la prophétie d'Apollon (Liège, Musée Grand Curtius). Antiquité et christianisme*, dans *Cahiers de Civilisation médiévale*, t. 54/1, 2011, pp. 49-71.

commentée par des inscriptions qui ont fait l'objet de diverses interprétations ; sans pouvoir entrer dans le détail, nous dirons ici que ces inscriptions font référence de manière directe ou indirecte à toute une littérature latine du Bas-Empire susceptible d'être mise en relation avec le christianisme.

Un remarquable relief faisant directement allusion à ce contexte à la fois littéraire et théologique, et présentant des points communs stylistiques étonnants avec le tympan de la prophétie d'Apollon, est conservé au musée de la *Haus Koekkoek* de la Ville de Clèves. Ce relief ornait la plus grande des salles du palais de Clèves. Il a été endommagé au cours de la seconde guerre mondiale, mais il est encore bien lisible ; surtout, la qualité de l'œuvre est toujours perceptible. Il représente un panégyriste du Bas-Empire, le « rhéteur Euménios ». L'artiste qui l'a sculpté est probablement le même que celui à qui l'on doit le tympan liégeois<sup>48</sup>.

Revenons à ce tympan, justement. L'inscription MYSTICUM APOLLINIS qui se trouve en bas de la composition a toujours été interprétée comme le titre de la scène ; avec Isabelle Tassignon, nous avons suggéré d'y voir plutôt une qualification de la statue qui prenait place dans la niche que surmontait le tympan – la statue représentait alors sans doute le Christ, dont Apollon fut considéré par certains Pères de l'Église comme un prophète inconscient. Si le tympan surmontait plutôt une porte, l'inscription pouvait également être mise en relation avec celle-ci, en ce sens que le Christ était considéré à l'époque romane comme la porte d'accès au Royaume des Cieux<sup>49</sup>.

Outre son intérêt iconographique et épigraphique, le tympan de la prophétie d'Apollon présente également un intérêt stylistique. Les personnages se détachent sur des fonds lisses dépourvus de toute décoration ; les attitudes et les gestes sont rendus de façon naturaliste ; les proportions physiologiques sont équilibrées ; les visages sont ciselés de fins traits physiologiques ; les vêtements, qui dessinent des plis tombant au naturel, sont relevés de quelques détails qui leurs confèrent une classe hors du commun. Toutes ces caractéristiques distinguent le tympan de la prophétie d'Apollon des œuvres envisagées jusqu'ici. Par ailleurs, elles invitent à situer le tympan plus tard dans le temps, dans le dernier quart du XII<sup>e</sup> siècle.

Venons-en, à une autre œuvre remarquable : le retable de Saint-Servais à Maestricht. Pour des raisons purement géographiques, il est tentant de postuler que celui-ci remonte à la même époque que les chapiteaux qui agrémentent le massif occidental de Saint-Servais, c'est-à-dire dans la cinquième ou la sixième décennie du XII<sup>e</sup> siècle. Ce retable, exposé à l'entrée du chœur occidental, est en fait l'ultime vestige d'une somptueuse clôture de chœur qui pourrait bien avoir participé du même grand programme de construction et d'aménagement intérieur des parties occidentales de Saint-Servais<sup>50</sup>. Pourtant, à considérer les choses de plus près, certaines caractéristiques du retable invitent plutôt à l'associer à des œuvres un peu plus méridionales. L'iconographie du niveau inférieur, par exemple, fait directement penser au tympan septentrional de la collégiale de Dinant, en dépit de l'état de détérioration avancé de celui-ci<sup>51</sup>. En effet, à Maestricht comme à Dinant, on découvre une *Sedes Sapientiae* siégeant dans une mandorle tenue par deux anges, l'un à droite, l'autre à gauche. Ce seul indice iconographique n'autorise pas, c'est vrai, à attribuer le tympan dinantais aux mêmes mains que le retable maestrichtois. Mais il a le mérite de le sortir de son isolement iconographique. Pour ce qui est du style, il est impossible de se prononcer tant les vestiges dinantais sont en mauvais état.

Quant à la partie supérieure du retable maestrichtois, elle évoque le tympan de la prophétie d'Apollon, en tout cas en ce qui concerne la composition et le style, justement. Sans doute ne retrouve-t-on pas, à Maestricht, les médaillons. Mais le profil de l'arc et ceux des médaillons liégeois sont rigoureusement identiques. Les deux compositions sont par ailleurs étonnamment proches avec, sur le retable maestrich-

48. Voir E. DEN HARTOG, *Romanesque Sculpture... op. cit.*, pp. 158-163 ; J.-Cl. GHISLAIN, *Les fonts baptismaux romans en pierres bleues de Belgique et leur diffusion en France aux XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles*, thèse de doctorat dactylographiée, Liège, 2005, p. 289.

49. Sur cette question précise, voir R. FAVREAU, *Le thème épigraphique de la porte*, dans *Cahiers de Civilisation médiévale*, t. 34/3-4, 1991, pp. 267-279.

50. En dernier lieu : E. DEN HARTOG, *Romanesque Sculpture... op. cit.*, pp. 288-295 e.a.

51. Voir la contribution ci-jointe et V. DELEAU, *Les portails de la collégiale de Dinant*, dans *Bulletin de la Commission royale des Monuments, Sites et Fouilles*, t. 21, 2009, pp. 59-89.



Retable (vestige de jubé)  
Maastricht, collégiale Saint-Servais.

tois comme sur le tympan liégeois, deux personnages agenouillés de part et d'autre d'un personnage trônant. Les dimensions et, surtout, les proportions des personnages, le naturalisme des attitudes, l'équilibre des gestes, les fonds lisses dépourvus de décoration, etc. sont semblables. Dans l'état actuel de la recherche, le retable de Saint-Servais paraît donc devoir être associé au 2<sup>e</sup> groupe de sculptures plutôt qu'au 1<sup>er</sup>, dans lequel ont pourtant été sériés un grand nombre d'œuvres maestrichtoises. Ce rattachement au 1<sup>er</sup> groupe de sculptures nous paraît d'autant plus difficile à admettre que les rapprochements stylistiques avec les chapiteaux de Rolduc, de Saint-Servais, de Notre-Dame mais aussi de Schwarzhendorf, de la Wartburg, et du dôme d'Essen nous semblent impossibles. Elizabeth den Hartog reprend pourtant à son compte l'hypothèse selon laquelle le chapiteau du Sauveur à Essen et le Christ du retable présenteraient des points communs<sup>52</sup> ; elle date d'ailleurs le retable maestrichtois des années 1150-1160. Une fois n'est pas coutume, nous ne pouvons la suivre.

Sinon – nous l'avons dit –, le catalogue des œuvres censées relever du 2<sup>e</sup> groupe de sculptures est bien mince ; du coup, les spécialistes mosans aiment postuler que beaucoup a disparu. Il est

vrai que d'importants vestiges de sculpture romane ont été retrouvés au cours des dernières décennies sur le site de l'ancienne cathédrale Saint-Lambert, notamment dans des zones remontant à la seconde moitié du XII<sup>e</sup> siècle. Il n'y a donc aucune raison de penser que cet édifice vaste et somptueux n'était pas agrémenté d'un bel ensemble de chapiteaux – tout au moins<sup>53</sup>. La découverte en 1993 d'un colossal chapiteau particulièrement richement décoré, montrant quatre personnages masculins dans de vigoureux rinceaux feuillagés habités d'animaux sauvages, a frappé les esprits ; très bien conservé, il permet de se rendre compte de la qualité qui avait été atteinte par les sculpteurs travaillant à Liège dans la seconde moitié du XII<sup>e</sup> siècle. Mais la relecture systématique de tout le patrimoine sculpté romane retrouvé en fouilles doit encore être menée. On se contentera de souligner ici le soin qui caractérise la production, le goût pour le rendu naturaliste des choses, et les références fréquentes à l'art antique. À ce sujet, certaines bases de colonnes conservées aujourd'hui dans un dépôt de la Région wallonne forcent l'admiration.

Quoi qu'il en soit, et même en ne tablant que sur les vestiges bien conservés, on conviendra que Liège a encouragé dans la seconde moitié du XII<sup>e</sup> siècle une production de sculptures romanes distincte de celle que Rolduc et Maastricht, en particulier, promurent dans les années 1130-1160.

52. E. DEN HARTOG, *Romanesque Architecture and Sculpture... op. cit.*, pp. 150-151.

53. En l'absence d'une étude approfondie de ce beau patrimoine, voir A. LEMEUNIER, *Les sculptures médiévales découvertes au cours des dernières années sur le site de la place Saint-Lambert à Liège*, dans *Place Saint-Lambert à Liège. Cinq années de sauvetage archéologique*, Actes de la journée de réflexion du 1<sup>er</sup> décembre 1995, Liège, 1996, pp. 101-106. Un inventaire raisonné a été opéré, dans le cadre d'un mémoire de licence à l'Université de Liège : P. HAENEN, *La cathédrale Saint-Lambert à Liège : les blocs sculptés trouvés lors des fouilles menées entre 1990 et 1995. Création d'un inventaire raisonné*, mémoire de licence dactylographié, Liège, 2007.



*Chapiteau provenant de l'ancienne cathédrale Saint-Lambert  
Liège, Grand Curtius.*

### Les sculptures romanes de Nivelles et de Florennes

Les vestiges sculptés du portail septentrional de la collégiale de Nivelles font référence à la geste de Samson. Sur un linteau en bâtière – une forme de linteau quelques fois exploitée dans l'ancien diocèse de Liège (Breust-Eysden, Looz, Wellen...) –, trois épisodes de la vie du juge biblique ont été figurés. Les personnages qui, aux ébrasements, prennent respectivement des portes sur les épaules et une colonne à bras le corps peuvent bien sûr être également identifiés à Samson. Il s'agit de Samson emportant les portes du temple de Gaza d'une part, de Samson provoquant l'écroulement du temple de Dagon d'autre part. De manière convaincante, tous ces morceaux de sculpture ont été rapprochés de sculptures italiennes – lombardes et piémontaises<sup>54</sup>. Au même titre que les chapiteaux et les bases de colonnes de Rolduc, les sculptures nivelloises témoigneraient donc d'une forme de réception d'expériences menées en Italie. La question est de savoir quelle datation implique ce constat. Si l'on postule que le phénomène de réception en Brabant doit avoir eu lieu rapidement après l'invention dans le nord de l'Italie, les éléments anciens du porche de Samson doivent être datés dans le courant de la première moitié du XII<sup>e</sup> siècle, vers 1130-1140 ; comme le *Westbau* de la collégiale Sainte-Gertrude n'a sans doute été construit qu'à partir de 1166, il faut alors admettre que les éléments en question sont des remplois<sup>55</sup>. *A contrario*, si l'on est prêt à accepter que la réception des formules italiennes a pu avoir lieu plusieurs décennies après l'invention en Italie, une datation à partir de 1166 n'est envisageable qu'en admettant que des œuvres de styles complètement différents ont été créées au même moment – les œuvres italianisantes de Nivelles d'une part, les œuvres naturalistes et antiquisantes du 2<sup>e</sup> groupe de sculptures que nous venons de définir d'autre part.

Quant aux trois reliefs de l'ancienne abbaye de Florennes conservés à l'abbaye de Maredsous depuis 1883, l'hypothèse la plus courante veut qu'ils doivent être compris en relation avec les vestiges nivellois,

54. E. DEN HARTOG, *Romanesque Architecture and Sculpture... op. cit.*, pp. 105-113.

55. Sur l'intéressante question du remploi en sculpture à l'époque romane dans la région mosane et dans le nord de la France, un travail de recherche post-doctoral est pour le moment en cours à l'Université de Liège. Il est mené par Iliana Kasarska, qui s'appête à publier un article sur le sujet.

sans être pour autant attribuables au même sculpteur<sup>56</sup>. De nouveau, il s'agit ici de la question de la réception de formules développées ailleurs. Doit-on imaginer que les reliefs florennois ont été sculptés rapidement après ceux de Nivelles, ou la démarche peut-elle avoir eu lieu longtemps après ? La datation souvent proposée semble chercher à ménager la chèvre et le chou, puisqu'elle situe les reliefs dans le courant du 3<sup>e</sup> quart du siècle – c'est-à-dire ni trop tôt ni trop tard. À remarquer la présence d'une fiole dans le bec de l'Esprit-Saint, qui évoque probablement la fiole utilisée lors des sacres à Reims, il est possible que le baptême florennois ait été sculpté assez tôt. Pour des raisons stylistiques, une datation si précoce est par contre difficile à soutenir, surtout si le relief du baptême est associé aux deux autres reliefs florennois, montrant respectivement saint Michel et un saint abbé.

On l'a compris : le rapport de filiation dans lequel se trouve le groupe de reliefs florennois (envisagé comme un tout) par rapport à l'ensemble nivellois est d'autant plus difficile à établir que les reliefs du groupe florennois en question sont fort différents l'un de l'autre, et que le rapport qu'ils entretiennent entre eux n'est pas vraiment défini. On nage ici dans le relativisme. Une étude extrêmement précise des matériaux, des coups de ciseaux, des traits physiologiques, des plis des vêtements doit impérativement être menée avant d'aller plus loin dans les suppositions. De manière générale, ces observations basiques font souvent défaut pour les beaux reliefs romans conservés en Belgique. Depuis Lisbeth Tollenaere, les historiens de l'art ne se sont plus appliqués à une démarche aussi fondamentale que celle-là – elle est passée de mode.

Comment conclure, sinon en appelant de tous nos vœux un renouvellement de l'approche des vestiges de sculptures immobilières conservés dans les régions francophones de l'ancien diocèse de Liège. Si, à avoir été en quelque sorte extrait de l'Art mosan, le formidable ensemble de l'abbatiale de Rolduc et des collégiales de Maestricht est aujourd'hui bien étudié et bien situé dans le temps, ce n'est pas le cas des œuvres conservées de manière éparses dans le sud de l'ancien diocèse. À l'instar de ce que nous venons de proposer pour les reliefs florennois, et du travail qui a été fait récemment sur les fonts baptismaux en pierres bleues de Belgique et du nord de la France<sup>57</sup>, nous souhaitons que le corpus des reliefs sculptés immobiliers des provinces de Liège, du Limbourg belge, de Namur, du Brabant wallon et du Hainaut soit revu dans le cadre d'une étude qui ne craindra pas de multiplier les observations les plus élémentaires pouvant rendre compte des processus de mise en œuvre, des originalités iconographiques et des singularités stylistiques. C'est à ce prix que les éventuels rapports de filiation entre les œuvres pourront être confirmés ou infirmés, et qu'ensuite elles seront susceptibles d'être reliées à un contexte plus large que celui des différents centres mosans – exactement comme ce put être fait pour le patrimoine maestrichtois.

La réévaluation du patrimoine sculpté immobilier des régions francophones de l'ancien diocèse de Liège devra alors passer, elle aussi, par un pistage des transferts d'ordre technique, des transferts de motifs iconographiques, et des transferts de traits stylistiques. Car nous ne pouvons plus nous contenter de tabler sur de vagues influences françaises ou germaniques – voire italiennes ou orientales – qui auraient plus ou moins marqué une sculpture mosane qui se serait développée en quelque sorte *sui generis* – une sculpture qui se serait constituée sur la base d'une substance spécifique. C'est d'autant plus vrai que, on l'a vu, il n'y a pas une École de sculpture mosane dont la production serait homogène de Bois-le-Duc à Verdun. Il y a plutôt divers centres de production mosans, actifs plus ou moins longtemps, qui sollicitèrent des artistes fondamentalement mobiles, travaillant parfois seuls, parfois aux côtés de collègues, tantôt dans les centres mosans en question, tantôt dans d'autres régions d'Europe.

56. E. DEN HARTOG, *Romanesque Architecture and Sculpture*, pp. 113-122.

57. J.-Cl. GHISLAIN, *Op. cit.*.