



BLOC-NOTES

Belgique – Belgie
P.P. – P.B.
4000 LIEGE 1
BC9623

Trimestriel

N° 24 – Septembre 2010



BLOC-NOTES

Bulletin périodique du Trésor de la Cathédrale de Liège
Rue Bonne-Fortune 6
4000 Liège

Tél. : + 32 (0) 4 232 61 32
info@tresordeliege.be
www.tresordeliege.be

Éditeur responsable :
Philippe George, conservateur.

Équipe rédactionnelle :
Denise Barbason, Julien Maquet,
Séverine Monjoie, Fabrice Muller.

Mise en pages :
Georges Goosse, coordinateur-délégué.

ISSN : 2032-7110



Avec le soutien de :



Partenaires privilégiés :



Le Trésor est ouvert
du mardi au dimanche de 14 à 17 h.
Entrée gratuite sur présentation
du *Bloc-Notes* du trimestre.

SOMMAIRE

- 1** ÉDITORIAL
- 3** *LA CONVERSION DE SAINT PAUL*
PIERRE-YVES KAIRIS
- 9** *LES PIERRES DU L'ANCIEN PALAIS DES PRINCES-ÊVEQUES*
JEAN PIERRE ROLAND



Bertholet Flémal,
*Conversion
de saint Paul,*

Photo Claude Sottiaux

*Les articles engagent la seule
responsabilité des auteurs.*

LA PREMIÈRE DIMENSION D'UN MUSÉE

Philippe George
Conservateur

On l'oublie trop souvent mais la première dimension d'un musée est la conservation. Loin de la médiatisation réclamée par notre époque, cette activité muséale de l'ombre est fondamentale, pas très rentable, mais essentielle pour la survie des œuvres d'art et pour passer le flambeau aux générations suivantes. Beaucoup de ceux qui parlent des musées n'intègrent absolument pas cette valeur, ni dans leur propos, ni dans leurs actes. On entend parler de vente d'œuvres qui encombreraient les musées, si ce n'est même de ventes d'œuvres d'art tout court¹; on entend moins parler des réserves proprement dites des musées. Cette première dimension ne pourrait-elle être vraiment intégrée aux devoirs publics, et faire partie intégrante de la Charte des musées ? Elle est un peu présente dans l'appellation-label belge "Établissement d'utilité publique". Encore faut-il être officiellement reconnu. D'un point de vue plus général même, la reconnaissance d'une institution muséale par un pouvoir public supérieur, par une distinction de sponsoring ou par un prix de mécénat, tient souvent plus du parcours du combattant que d'un soutien pratique aux acteurs du musée.

À croire que seules des tâches administratives sont réservées aux conservateurs. Pourquoi ne pas renverser la vapeur ? À savoir un contrôle direct, délicat et efficace sur place desdites autorités; il n'handicaperait pas le conservateur par des démarches, des rapports et des paperasses.

La visite des expositions temporaires ou de nouvelles institutions privées prend aujourd'hui le pas sur celle des grandes institutions publiques². On constate un succès croissant de ces expositions ultramédiatisées, fast food culturel, souvent à la limite de l'honnêteté dans le contraste entre ce qui est annoncé et ce qui est exposé. La pièce originale est reléguée au second plan. Si la publicité met ces expositions à la une, il faut rester critique et ne pas être immédiatement impressionné. Sans doute tout n'est-il pas à jeter mais le dégât est à plus long terme. D'autre part, les expositions s'occupent des œuvres pendant quelques mois seulement et le reste ne les concerne pas. C'est facile ! Et, à force de multiplier les expositions, le grand public ne fait parfois plus la différence sur la qualité.

1. Cfr par exemple P.-Y. KAIRIS, *Les leçons du syndrome Picasso*, dans *L'inaliénabilité des collections de musée en question*, Actes du colloque de Mariemont, 2009, p. 15-24.

2. L'article *Musées privés : l'arnaque ?*, dans *Marianne*, n° 683 de mai 2010, est à cet égard instructif " Désormais, les expositions sont soumises au diktat du chiffre. C'est à celui qui fera la plus longue file d'attente, et certains musées privés se livrent à des surenchères publicitaires alléchantes. Avec, au final, bien peu d'art. Au risque de faire exploser le système "

Est-ce porteur de ronchonner sur la conservation d'œuvres plus fragiles, sur l'hygrométrie, sur l'éclairage, sur la température... ! Le titre de conservateur est lui-même galvaudé et il faudrait sans nul doute un peu mieux expliciter la fonction, pour le grand public en tout cas.

Gérer une collection sur ordinateur par des inventaires est fort loin de la réalité du terrain et du vécu quotidien d'un conservateur. C'est sans doute à cause d'un manque de prise de responsabilités de certains : prendre une assurance pour une pièce, c'est bien ; lui assurer un transport et une manutention corrects, un entreposage idéal..., bref sa sécurité à long terme et à tous points de vue, c'est mieux. Or beaucoup s'arrêtent à la sécurité sur papier et aux recommandations théoriques basiques : la pièce est inventoriée et assurée, le parapluie est ouvert par le soi-disant responsable, le reste ne le concerne et ne l'intéresse pas ; il a fait son devoir, parfois même son devoir de Cassandre, mais la chute de Troie l'indiffère, alors que c'est précisément ici que commence réellement le métier de conservateur.

Depuis des années je suis effaré des conditions réelles de conservation du patrimoine religieux : le sort d'œuvres, même majeures, ne tient vraiment souvent qu'à un fil³. Le juridique et l'administratif ont complètement décollé par rapport à la complexité et à l'aspérité du terrain, et leurs " experts " sont loin des préoccupations immédiates, retranchés dans leur tour d'ivoire...

3. P.-Y. KAIRIS, *Un patrimoine mobilier bientôt en déshérence ? "L'invitation au musée"*, 2006, publié par la Communauté française

Vox clamantis in deserto.

Un effort pédagogique est indispensable pour expliquer la conservation. Une émission comme celle de la RTBF " Ma terre ", soutenue par l'IPW, a eu un réel impact sur l'opinion à en juger par la part de marché recueillie. Que faire davantage ? Savoir et reconnaître que lorsque vous donnez un € à une institution, un pourcentage important doit obligatoirement aller à la conservation. Sans la conservation qu'ont assumée nos prédécesseurs, des œuvres n'auraient pas survécu. Grâce aux technologies modernes, elles peuvent aujourd'hui délivrer un message inédit – des révélations scientifiques impossibles auparavant –, précisément parce qu'un conservateur a bien conservé l'œuvre à l'abri du temps⁴.

Vous aurez constaté que mon propos d'éditorial est large : depuis le début, je parle de musées et de patrimoine religieux en général; ma trentaine d'années d'expérience me l'interdirait-elle ? Et si, maintenant, j'en viens enfin à focaliser sur le Trésor et sur le patrimoine artistique de la cathédrale de Liège, qui relèvent de ma compétence directe, ce ne sera sûrement pas pour un quelconque cocorico – on n'en fait jamais assez – ni pour un cri d'alarme – le Trésor de Liège ne tient-il pas bien la comparaison par rapport aux autres, malgré nos petits moyens ? –, mais simplement pour que nos amis soient vraiment conscients que la conservation est notre première priorité. ◆

4. En février 2008, j'ai présenté un exposé à la Commission Royale des Monuments & Sites à Habay-la-Neuve : *Gestion et conservation du patrimoine religieux. Et si on arrêtait la langue de bois ?* Et la langue de bois continue : l'attitude de l'autruche sert des intérêts autres que ceux du patrimoine.

LA CONVERSION DE SAINT PAUL DE BERTHOLET FLÉMAL CONSERVÉE AU TRÉSOR DE LA CATHÉDRALE DE LIÈGE

Pierre-Yves Kairis,
Chef de travaux agrégé à l'Institut royal du Patrimoine artistique

Lors de l'érection de l'ancienne collégiale Saint-Paul en cathédrale en 1802, cette dernière fut dédiée à l'Assomption de Marie, à saint Lambert et à la Conversion de saint Paul. Ce renvoi au thème de

la Conversion de saint Paul rappelait douloureusement la disparition du tableau monumental sur ce sujet que Bertholet Flémal (1614-1675), le principal peintre liégeois du XVII^e siècle, avait



Bertholet Flémal, *Conversion de saint Paul*, Liège, Trésor de la Cathédrale.

Les photos du tableau conservé au Trésor sont de Claude Sottiaux



Détail de la figure 1

réalisé pour le maître-autel vers 1670¹. Ce grand tableau (463 x 266 cm) fut une pièce capitale dans la carrière de son auteur par sa qualité mais aussi par son lien vraisemblable avec la prébende de chanoine de Saint-Paul qu'il s'est vu octroyer à la même époque avec l'appui du prince-évêque Maximilien-Henri de Bavière. Le tableau fut réquisitionné en 1794 et envoyé au Muséum central des Arts (Louvre) à Paris avant d'être transféré au Musée de Toulouse en 1812.

Après le Concordat, de nombreuses églises rendues au culte devaient être redécorées en raison des multiples déperditions que les troubles des années précédentes

1. Le contrat pour le maître-autel de Saint-Paul, exécuté d'après un dessin de Flémal et aujourd'hui conservé à l'église Notre-Dame à Seraing, est publié par Jean Yernaux, *Guillaume Coquelet, sculpteur à Liège au XVII^e siècle*, in *Bulletin de la Société d'Art et d'Histoire du diocèse de Liège*, t. 37, 1951, p. 18-22.

avaient causées. Un peintre se montra alors particulièrement prolifique en nos contrées : Pierre-Michel de Lovinfosse (1745-1821)². Neveu du peintre décorateur Paul-Joseph Delcloche, il se spécialisa à son tour dans un premier temps dans les scènes pastorales destinées à des ensembles pour des hôtels et châteaux du pays de Liège. Sa renommée le porta jusqu'à Paris, où il réalisa des cartons pour la manufacture de tapisserie des Gobelins. Ce franc-maçon relevait du parti conservateur qui soutenait le prince-évêque Hoensbroeck. Après la déchéance de ce dernier, il rencontra maintes difficultés, n'étant pas épargné par la nouvelle administration. Ce n'est qu'après le Concordat que cet adepte de l'Ancien Régime a pu obtenir une nouvelle reconnaissance en se spécialisant désormais dans le genre religieux. De nombreuses fabriques de la région liégeoise ont fait appel à ses services. Après ses revers de fortune pendant la période révolutionnaire, Lovinfosse put redresser ses finances. À telle enseigne qu'il s'avéra en mesure de constituer une des plus vastes collections de tableaux, dessins et gravures qui furent jamais à Liège.

2. Sur Lovinfosse, voir en dernier lieu Pierre-Yves Kairis et Marylène Laffineur-Crépin, *Les décors peints du pays de Liège*, in *Chinoiseries*, Bruxelles, 2009, p. 121-128.

Cette collection fut mise en vente le 22 juillet 1822, dans la maison mortuaire du peintre quelques mois après son décès. Parmi les plus de deux cent cinquante tableaux catalogués, on comptait pas moins de dix pièces de Bertholet Flémal. Parmi celles-ci, une *Conversion de saint Paul* ainsi décrite au numéro 186 du catalogue : “ Il serait difficile de décrire la vérité et l’expression de cette belle composition de plus de quinze figures et chevaux, l’abattement de St. Paul renversé par son cheval blanc est digne des plus grands maîtres d’Italie ; ce chef-d’œuvre peut occuper une place distinguée dans la plus belle galerie d’Italie. ” Il n’est guère d’au-

tre peinture de ce catalogue qui ait fait l’objet d’un éloge aussi appuyé.

On n’est pas étonné de relever l’intérêt que le chapitre de Saint-Paul a pu porter à cette grande toile de cabinet (127 x 185 cm), dont le sujet se rapportait à la dédicace de la nouvelle cathédrale.

Elle rappelait aux chanoines, certes sur un mode mineur, le magnifique retable du même auteur qui ornait leur église trente ans plus tôt. Aussi le vicaire général du diocèse, Jean-Arnold Barrett, procéda-t-il à l’acquisition à la vente Lovinfosse, au prix de 500 francs ; il fut remboursé par la fabrique de la cathédrale huit jours plus tard.³



Bertholet Flémal, *Conversion de saint Paul*,
Toulouse, Musée des Augustins

Détail de la figure 1

3. Berthe Lhoist-Colman, *Achats de tableaux attribués à Bertholet Flémal pour la cathédrale de Liège (1822, 1824, 1827)*, in *Leodium*, t. 70, 1985, p. 1-2.

Le chapitre ne s'y était pas trompé : il venait d'acquérir une œuvre importante d'un ancien chanoine de Saint-Paul. On peut juger de la place centrale de cette œuvre dans la production flémallienne par le nombre de copies qui en ont été tirées. Pas moins de cinq copies ont pu être recensées à ce jour. Ce qui est surprenant pour un tableau de cabinet, donc de collection privée, qui n'a jamais été gravé.

Malgré ce succès, il a peu attiré l'attention sur lui, comme s'il avait déconcerté les historiens d'art qui se sont attachés au nom de Bertholet Flémal⁴. Cet embarras vient notamment de son mauvais état jusqu'à sa restauration en 1993. Il vient aussi de la confusion fréquente, jadis relevée par Jacques Hendrick, entre ce tableau et le retable du maître-autel de la collégiale Saint-Paul qui se trouve aujourd'hui à Toulouse⁵.

Le thème de la Conversion de Saül, fanatique juif à la chasse permanente des premiers chrétiens, sur le chemin de Damas est tiré des *Actes des apôtres* (9, 3-8). Alors qu'il arrive en vue de Damas avec l'escouade qui l'accompagne pour persécuter les chrétiens, Saül et ses compagnons sont enveloppés d'une lumière resplendissante qui les met à bas de leurs chevaux. Saül seul voit et entend le Nazaréen venu lui demander des comptes sur son attitude indigne. De persécuteur, il devient alors apôtre.

C'est le genre de sujet qui devait ravir le peintre, car il lui donnait l'occasion d'exprimer les effets de cohue et de désarroi qui lui étaient chers, ainsi qu'il l'a montré dans de nombreux tableaux. Tandis que le Christ domine ici la composition sur une large nuée, Saül gît aveuglé au centre du premier plan. Il est représenté à l'instant précis où il choit de sa monture. Tout le registre inférieur traduit l'effroi qui a saisi tant les chevaux que les hommes, " muets de stupeur " dit le texte biblique. Ceux-ci cherchent à se protéger de la lumière surnaturelle qui les éblouit sans les éclairer. Le peintre traduit leur tourment par la contorsion des corps et par les ombres fortes. Walter Friedlaender note combien le sujet de la Conversion de saint Paul offre des ressources plastiques adaptées à un traitement maniériste, par la représentation de groupes nombreux, violemment animés, avec des entassements de corps et des scènes tumultueuses⁶. S'il assume l'héritage des peintres maniéristes, Flémal n'en a pas pour autant noyé l'acteur principal dans l'enchevêtrement des corps, faisant bien ressortir Saül au départ d'une longue oblique qui mène aux escarpements sur lesquels se distinguent les remparts de Damas.

Le tableau s'articule selon une structure en losange avec les points focaux visuels dans les quatre coins. Ce sont les blancs et les rouges qui déterminent ces points, tandis que le centre du tableau est dominé

4. Il n'a d'ailleurs figuré, à ma connaissance, qu'à une seule exposition, celle de l'art de l'ancien au pays de Liège et des anciens arts wallons tenue au Palais des Beaux-Arts et à l'église Saint-Vincent à Liège en 1930 (n° 834 du catalogue).

5. Jacques Hendrick, *La peinture liégeoise au XVII^e siècle*, Gembloux, 1973, p. 32 : première mention de sa rectification d'attribution pour le tableau de Toulouse.

6. Walter Friedlaender, *Maniérisme et antimaniérisme dans la peinture italienne*, s.l., 1991, p. 117.



Détail de la figure 1

par différentes nuances de bleus. Cette nouvelle recherche sur les couleurs - la composition s'adosse sur les tons rouges et blancs - montre une évolution dans les conceptions du peintre, qui conserve néanmoins son inclination pour les agitations un peu désordonnées. On peut situer ce beau tableau au milieu des années 1650, à l'époque des premières recherches du peintre sur les jeux de rouges. Il reviendra sur le sujet une quinzaine d'années plus tard, dans le grand retable en hauteur aujourd'hui bien

figure allongée de saint Paul rappelle de manière inversée celle d'Héliodore dans la célèbre fresque de la *Chambre* homonyme au Vatican, une peinture qui inspirera aussi Flémal pour un remarquable tableau sur ce sujet.

La *Conversion de saint Paul* aujourd'hui à la cathédrale constitue en tout cas une des œuvres les plus représentatives de l'artiste et sans doute l'une des meilleures de sa main qui soient encore conservées à Liège. ◆

oublié au Musée des Augustins à Toulouse. Il y accentuera encore les effets de fraveur et de cohue en conférant une emphase extraordinairement baroque à ce qui constitue sans doute son chef-d'œuvre.

Ici, Flémal reste attaché à l'art de Nicolas Poussin, qu'il a découvert à Rome à la fin des années 1630. La savante distribution des acteurs dans un espace contraint, leur course comme arrêtée dans l'instant ou encore le caractère très minéral des remparts et monuments de Damas à l'arrière-plan renvoient au grand maître normand. Par-delà Poussin, Flémal se reporte aussi à l'exemple de Raphaël : la



Fig. 1

LES PIERRES DE L'ANCIEN PALAIS DES PRINCES-ÉVÊQUES

Jean-Pierre Roland,
Inspecteur Général honoraire des Ponts & Chaussées

Le Trésor de la Cathédrale a hérité de plusieurs beaux souvenirs du Prince-Evêque Érard de la Marck. Le reliquaire de saint Lambert est certes le cadeau le plus prestigieux mais, récemment, la Régie des Bâtiments de l'État a déposé deux chapiteaux et deux socles sculptés issus de la merveilleuse colonnade du palais. Pourquoi ces pierres sont-elles aujourd'hui présentées aux visiteurs de la Cathédrale et du Trésor ?

Le constructeur

Lorsqu'en 1505, Érard de la Marck monte sur le trône de Liège, il ne reste que ruines à l'emplacement du palais de

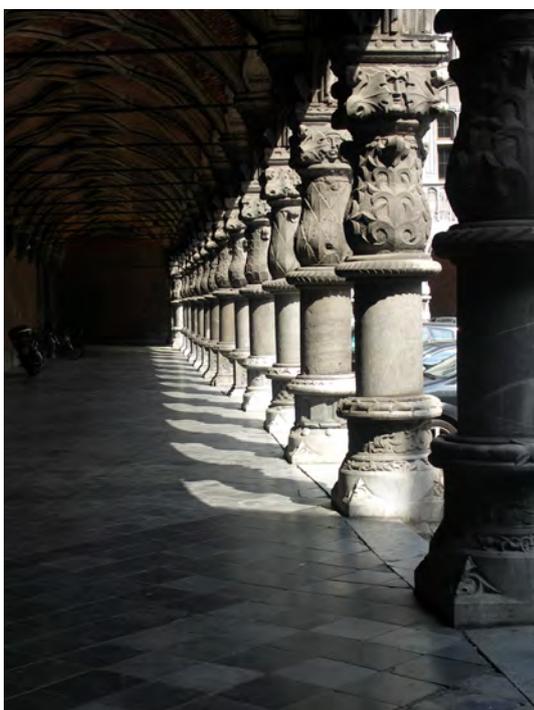


Fig. 2

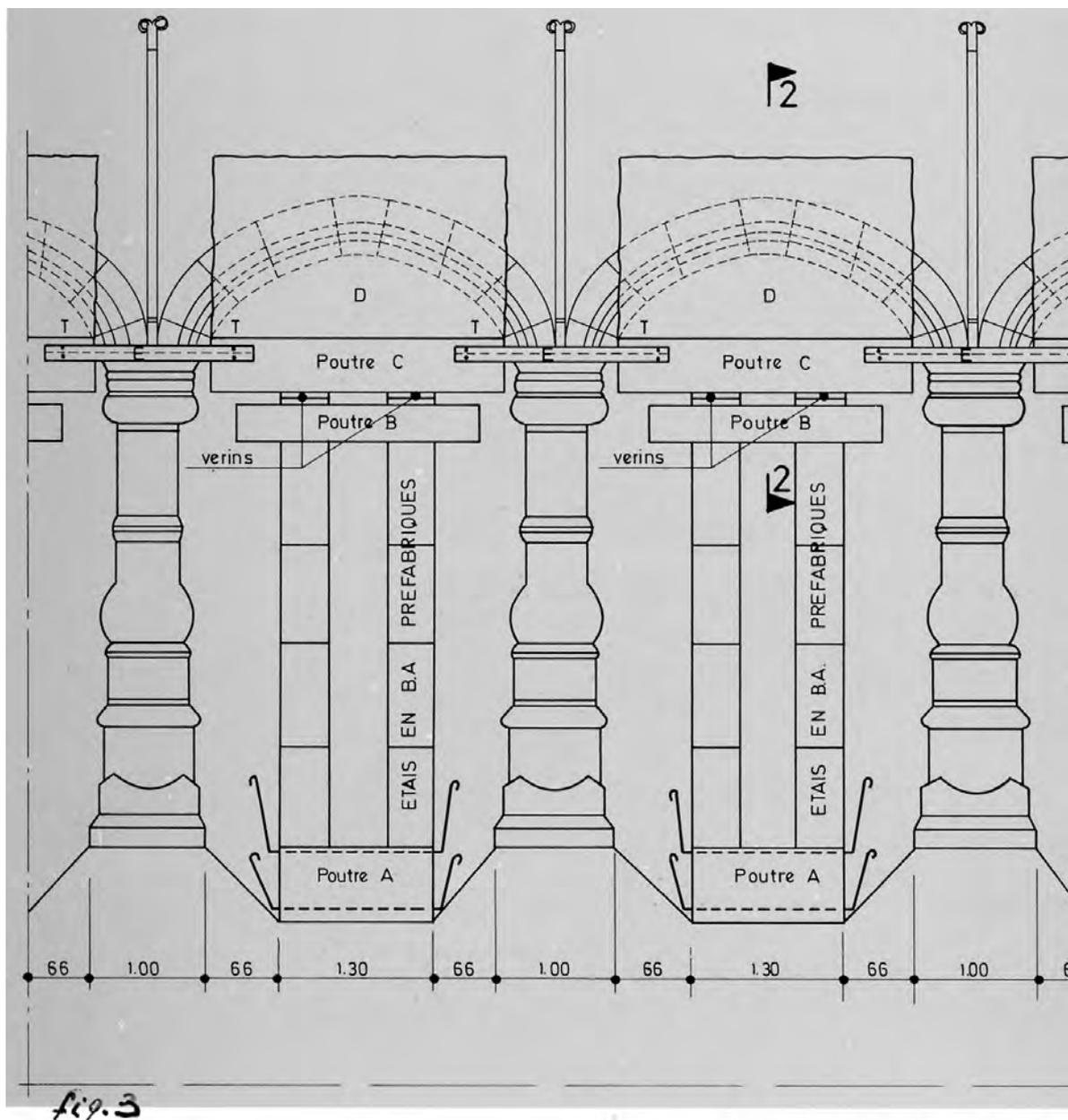
ses prédécesseurs. Le cardinal doit attendre l'année 1526 pour ouvrir le chantier de son nouveau palais. Épris des idées nouvelles de la Renaissance, glanées au cours de ses voyages et de ses missions en France et en Italie, il construit son palais au moment où son ami Érasme écrit " l'éloge de la folie ". Le Prince-Evêque s'implique personnellement dans la construction car son architecte Arnold Van Mulken n'aurait pu produire une œuvre aussi éloignée des règles de l'époque à Liège. Dans son ouvrage remarquable consacré à " Érard de la Marck et le Palais des Princes-Evêques de Liège ", Madame Suzanne Collon-Gevaert s'est attachée à mettre en lumière toute la symbolique des sculptures étranges qui ornent les galeries des deux cours intérieures de l'édifice.

Une rénovation peu banale

La Régie des Bâtiments de l'État est propriétaire de la plus grande partie du palais (fig. 2). Elle assume la mission de l'entretien de ce patrimoine majeur de Wallonie dans des conditions difficiles : depuis trop d'années, le vénérable palais doit accueillir les multiples services de la Justice et de la Province. Les personnes occupées au palais, les surcharges sur les vieux planchers de chêne, les archives n'ont cessé d'augmenter. Les examens approfondis menés en 1962 et 1963 ont permis d'analyser l'état des colonnes de la première cour, toujours en place depuis 1530 (seule la colonnade de l'aile

Ouest avait été complètement reconstruite par l'architecte Delsaux en 1849, lorsqu'il transforma la façade de l'Hôtel Provincial¹).

La situation était inquiétante : les façades qui surplombaient les colonnes présentaient des hors plomb variant de 3 à 19,3 cm, de nombreuses pierres étaient posées en " délit " et offraient des fissures verti-



1. Il serait intéressant de rechercher ce que sont devenues les pierres sculptées enlevées à l'occasion de ces travaux.

cales qui traversaient la pierre de part en part, l'assise des colonnes était très hétérogène, des tirants étaient brisés et la pollution avait accentué les désordres. En accord avec la Commission Royale des Monuments, il fut décidé² :

1. d'enlever 34 colonnes suspectes sur les 48 que comptent les ailes Nord, Sud et Est ;
2. d'examiner chacune des composantes après démontage afin de remplacer les pierres dangereuses ;
3. de créer, sous les colonnes enlevées, une poutre continue en béton armé destinée à servir d'assise aux colonnes restaurées et à répartir la charge uniformément sur la maçonnerie saine du mur de fondation (datant peut-être de l'époque notgérienne.)

Les travaux

L'opération projetée était délicate car il ne pouvait être question d'évacuer les occupants et de mobiliser une aire de chantier trop importante.

C'est pourquoi, le travail fut réalisé par phases englobant au maximum cinq colonnes.

1^{ère} phase : comme l'indique la fig.3, la fondation est dégagée entre les colonnes pour y couler la poutre A, armée de barres d'attente. Sur cette poutre sont posés des étais de béton préfabriqué surmontés par

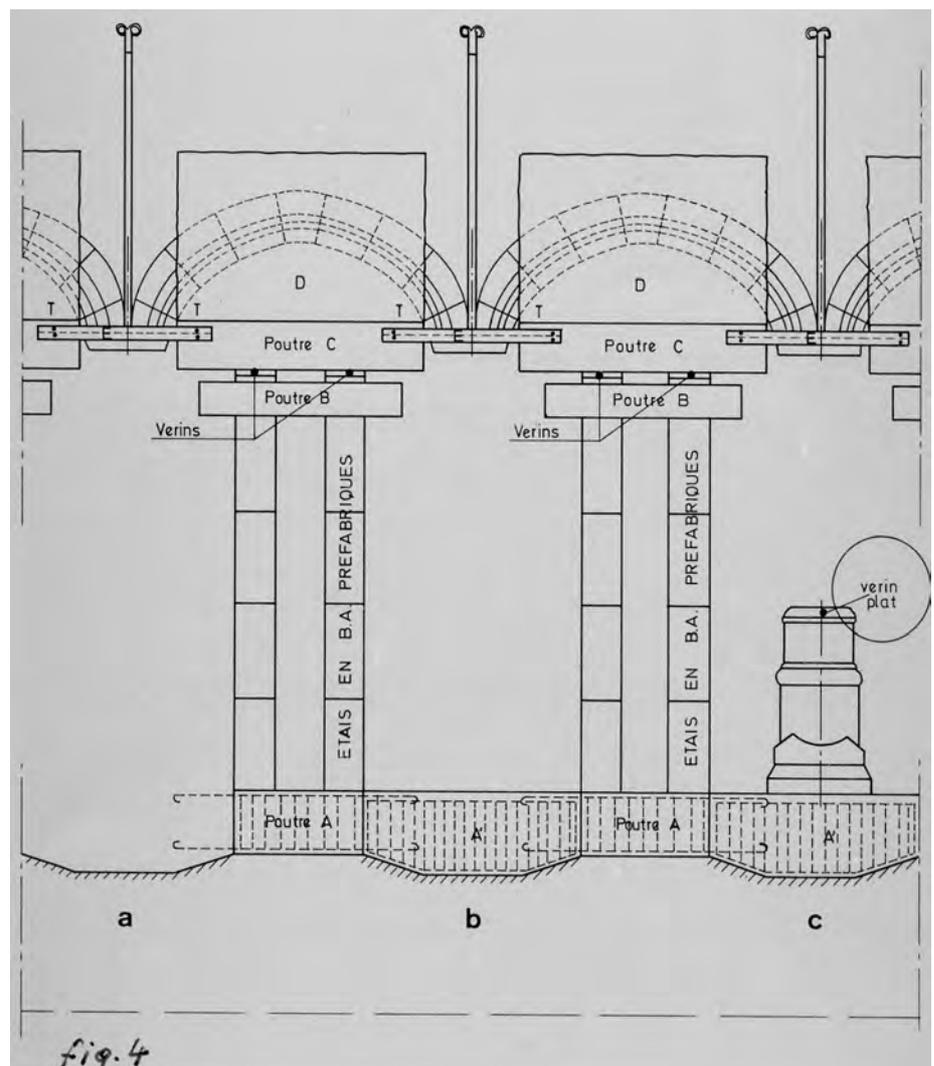
2. Je ne peux entrer dans tous les détails techniques mais je les ai consignés dans la brochure publiée en 1978 sous le titre " Ancien Palais des Princes-Evêques et des États du Pays de Liège. Travaux de restauration. "

un linteau B. Les vérins sont installés et des témoins de plâtre sont coulés entre les retombées des voûtes et la partie supérieure des chapiteaux des colonnes. Une poutre C enveloppe l'arc de la voûte.

2^e phase : les vérins sont mis progressivement sous tension de sorte qu'au dessus des cinq colonnes, le palais est très légèrement soulevé : l'opération est arrêtée dès que les témoins de plâtre se fissurent. A ce moment, les charges qui pèsent sur ces colonnes (83 tonnes en moyenne sur chacune d'elle) sont reportées sur les étais.

3^e phase : les colonnes peuvent être démontées. Les pierres non réutilisables servent de modèle pour la taille des pierres nouvelles.

4^e phase : fig. 4. le mur de fondation est dégagé sous l'emplacement des colonnes



pour prolonger la poutre A. et les socles sont replacés sur la nouvelle assise. Une encoche circulaire est creusée au centre de chaque socle afin d'y déposer un vérin plat et circulaire. Les fûts et chapiteaux reprennent position au dessus des socles.

5^e phase : tandis que la pression est relâchée dans les vérins des étais, les vérins circulaires sont à leur tour mis sous pression dans les colonnes mais l'eau est remplacée par une laitance de ciment de sorte qu'ils sont définitivement figés dans chaque colonne après la prise du ciment.

6^e phase : les étais peuvent être enlevés et réutilisés, après démolition au marteau pneumatique de la partie D.

Commentaires

La restauration opérée sur les colonnes de la première cour entre le 1^{er} janvier 1964 et le 30 octobre 1967 peut être assimilée à une greffe d'organes vitaux (les colonnes et leur fondation) doublée d'une opération esthétique (la restitution des motifs sculptés).

Bien sûr, nous aurions préféré maintenir toutes les pierres historiques mais leur



Fig. 5

état grave et les pressions exercées sur chacune d'elles menaçaient la stabilité du Palais.

Sans ces mesures, il est quasi certain que l'intensité du tremblement de terre du 8 novembre 1983 (qui toucha directement certaines parties du monument), aurait entraîné la ruine complète de l'édifice en raison de la rupture d'une pierre et de l'effet "château de cartes".

Les pierres anciennes qui ne pouvaient plus supporter la charge appliquée ont été transportées à Saint-Laurent. Elles ont été soigneusement numérotées et réassemblées dans le même ordre qu'au Palais; des éléments de béton remplacent les pierres anciennes encore convenables qui ont pu être remplacées dans les colonnes restaurées. Vingt-sept colonnes ornent le jardin de l'ancienne abbaye afin que les amateurs d'art et d'histoire puissent les admirer en toute quiétude. Des éléments de béton remplacent les pierres d'origine réutilisées au Palais (fig. 5).

Trois colonnes ont été reconstituées autour de la pièce d'eau de la seconde cour du Palais tandis que les 4 dernières pierres enlevées sont présentées à la Cathédrale et au Trésor. Pour le Trésor, Centre d'interprétation d'Art & d'Histoire de la Principauté, c'était heureux, au sein de sa nouvelle scénographie, d'évoquer le Palais : dans sa salle du Prince-évêque, au pied d'un agrandissement photographique d'une gravure coloriée du XVI^e siècle, et près du cercueil d'Érard de la Marck, et d'autre part, dans l'aile Ouest du cloître (vers 1530) à la sortie de la nouvelle tourelle de contrebutement. ♦

Photos de l'auteur

Les pierres ont été acheminées en novembre 2005 de Saint-Laurent au Trésor grâce au Major Patrick Legrain, Commandant du 3CRI, avec des moyens techniques du Wing de Bierset.

Nos prochaines conférences à 18h30

26 octobre 2010

Pierre SOMVILLE,
prodoyen de la Faculté de Philosophie & Lettres.
*Deux images mariales des collections du Trésor :
le point de vue esthétique.*

16 novembre 2010

Jean-Pierre ROLAND,
inspecteur général honoraire
des Ponts & Chaussées.
*Le palais de Justice et la place Saint-Lambert,
hier, aujourd'hui et demain.*

30 novembre 2010

Philippe TOMSIN,
maître de conférences
(ULg Histoire des Sciences & des Techniques)
*Le mémoire sur les maladies
des broyeurs de couleurs du
peintre Léonard DeFrance (1735-1805) :
un regard innovant sur la prévention des mala-
dies professionnelles.*

Afin d'être informé de toutes les activités
du Trésor, inscrivez-vous à la newsletter
sur le site www.tresordeliege.be

NOUS AVONS BESOIN DE VOTRE AIDE !

Un versement de 30 € minimum par an est déductible
d'impôts via le compte de
la Fondation Roi Baudouin **000-0000004-04**
rue Brederode 21 à 1000 Bruxelles
avec mention INDISPENSABLE
L79679-Circuit Trésor Cathédrale Liège.

Outre l'avantage financier, devenir MEMBRE ASSOCIE du
Trésor de la Cathédrale, c'est aussi
obtenir une entrée permanente pour vous et un invité vous
accompagnant, c'est recevoir gratuitement BLOC-NOTES
ainsi que des remises à la boutique du Trésor.

Un don par versement **mensuel permanent de 2,50 €** est
aussi une aide très précieuse car sans vous
démunir, sans vous en rendre compte votre participation
mensuelle nous aide énormément.



*Cathédrale
St. Paul.,
dans le cloître.*

18.08.2010.

Dessin de Gérard Michel.

À Liège, la cathédrale Saint-Lambert fut démolie
à la Révolution.

Les œuvres sauvées et celles d'églises disparues du
diocèse de Liège sont présentées dans les bâtiments du
cloître de la cathédrale actuelle, la cathédrale
Saint-Paul : orfèvreries, textiles, sculptures, peintures,
gravures...

La scénographie illustre les contextes dans lesquels ces
œuvres ont été créées et retrace l'histoire de l'ancienne
principauté épiscopale de Liège.

