



BLOC-NOTES

Bulletin trimestriel du Trésor de la cathédrale de Liège

Adresse de la rédaction :

Trésor de la cathédrale

6 rue Bonne-Fortune – 4000 Liège (Belgique)

Tél. : + 32 (0) 4 232 61 32

info@tresordeliège.be – www.tresordeliège.be

Éditeur responsable : Philippe George, conservateur.

Équipe technique et rédactionnelle :

Denise Barbason, Georges Goosse, Julien Maquet,

Séverine Monjoie et Fabrice Muller.

Mise en pages : Fabrice Muller.

Expédition : Michèle Mozin-Bodson.

ISSN : 2032-7110

Votre soutien est primordial. Un don de 40 € minimum par an (ou un ordre permanent mensuel de 3,50 €) est déductible d'impôts via le compte de la Fondation Roi Baudouin (BE10 0000 0000 0404. BIC : BPOTBEB1) avec mention INDISPENSABLE L79679-Circuit Trésor Cathédrale Liège.

En remerciement de votre soutien, vous recevrez gratuitement le trimestriel BLOC-NOTES et vous serez invités à toutes les activités du Trésor.



Imprimé avec le soutien de



Partenaires privilégiés



L'exposition *Au temps du Roi-Soleil* a bénéficié du soutien de



Illustration de couverture :

Saint Hubert en prière dans la crypte de la collégiale Saint-Pierre à Liège, huile sur toile, 156 x 107 cm, xviii^e siècle. Trésor de la cathédrale de Liège.

Photo : © Claude Sottiaux.

LA LÉGENDE DE SAINT HUBERT DE LIÈGE À LA GEMÄLDEGALERIE DE BERLIN

Un chef-d'œuvre méconnu du peintre

Jacob Cornelisz van Oostsanen (vers 1470 – vers 1533)

Jean-Marie Doucet *

La légende de saint Hubert, « premier » évêque de Liège, a produit une iconographie abondante, en général assez stéréotypée¹. Ici et là cependant, quelques œuvres de grande valeur artistique se signalent par leur originalité. Une des plus singulières est à mettre à l'actif de Jacob Cornelisz van Oostsanen, un des grands peintres hollandais du début du XVI^e siècle (Oostzaan, vers 1470 – Amsterdam, vers 1533). De cet artiste, la *Gemäldegalerie* de Berlin conserve dans ses réserves un remarquable tableau intitulé : « Scènes de la vie de saint Hubert de Liège² ».

Jusqu'ici méconnue, cette peinture à l'huile sur bois (118 x 68 cm) est sortie de l'ombre il y a quelque temps grâce à la Fondation Jacob Cornelisz van Oostsanen (Pays-Bas), qui l'a publiée sur son site Internet³. Le tableau de la *Gemäldegalerie*⁴ provient probablement d'un

retable. Sa datation reste incertaine : 1524 pour les uns, 1510 pour les autres, voire aux alentours de 1500⁵. Jacob Cornelisz a représenté sur un seul panneau les divers épisodes de la vie de saint Hubert avant son épiscopat, à savoir : sa conversion, son pèlerinage à Rome et son sacre épiscopal par le pape Serge. Toutefois, sur le plan narratif, l'artiste d'Amsterdam s'écarte sur certains points de la manière dont, de son temps, on racontait la légende du saint.

Vers 1510, un peintre de la région suisse de Baden/Aargau déroulait ainsi le scénario sur les volets d'un retable⁶ : Hubert, veneur passionné, de noble lignage mais quelque peu impie, se convertit à la vue d'un cerf crucifère ; il s'en va en pèlerinage à Rome où il est sacré évêque pour succéder à saint Lambert, assassiné à Liège. Au cours de la cérémonie, il reçoit d'un ange une étole miraculeuse qui lui donne le pouvoir de guérir de la rage. Au terme de l'office, il offre des pains bénits

* Auteur : Jean-Marie Doucet, vice-président du musée en Piconrue à Bastogne. Adresse : 29 rue du Petit-Bois, 6900 Waha (Marche-en-Famenne).

¹ On ne possède pas d'ouvrages de synthèse sur l'iconographie de saint Hubert. On peut consulter : J. BRAUN, *Tracht und Attribute in der Deutschen Kunst*, Stuttgart, 1943, p. 338 et sv ; L. RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien*, t. 2, Paris, 1958, p. 661 et sv ; *Lexicon der Christlichen Ikonographie*, éd. Herder, Vienne, 1974, t. 6, col 547-551 ; et surtout les remarquables catalogues d'exposition édités par A. Dierkens et J.-M. Duvosquel : *Le culte de saint Hubert au Pays de Liège*, dans « Saint-Hubert en Ardenne. Art-Histoire-Folklore », t. 1, St-Hubert, 1991 ; *Le culte de saint Hubert en Namurois*, t. 3, 1992 ; *Le culte de saint Hubert en Rhénanie*, t. 6, 1995.

² Numéro de catalogue 604 de la *Gemäldegalerie*, Staatlichen Museen, Kulturforum, Potsdamer Platz, Berlin.

³ Stichting Jacob Cornelisz van Oostsanen : www.jacobcornelisz.nl

⁴ Nous avons pu en obtenir une excellente reproduction en couleurs par l'entremise de M. Philippe George, conservateur du Trésor de la cathédrale de Liège. Son collègue le Dr.

Stephan Kemperdick, responsable à la *Gemäldegalerie* de la section *Altniederländische und Altdeutsche Malerei*, lui a transmis sur cette œuvre toutes les informations utiles. Nous les remercions très vivement. Notre gratitude particulière à Ph. George qui a bien voulu relire le présent texte.

⁵ Voir sur le site Internet de la Fondation Jacob Cornelisz van Oostsanen, les notices sur les deux tableaux suivants : « Scènes de la vie de saint Hubert » et « Scènes de la vie de saint Barthélemy ». Voir également Jan Dirk de Kruijff, *Jacob Cornelisz. van Oostsanen, geboren te Oostzaan ca. 1470-1533*, Oostzaan 2000. Catalogus van de tentoonstelling van replica's van Jacob Cornelisz.'s werk in de Grote Kerk, Oostzaan, 8 oktober t/m 12 november 2000.

⁶ Ce retable est conservé dans les collections Fürstenberg, à Donaueschingen, Allemagne. Voir : Cl. GRIMM und B. KONRAD, *Die Fürstenberg Sammlungen Donaueschingen. Altdeutsche und schweizerische Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts*, Munich, 1990, p. 136 et sv.

aux fidèles. De retour au pays de Maastricht-Liège, le nouvel évêque délivre de la frénésie rabique les meurtriers de saint Lambert⁷.

Hormis la distribution des pains, toutes ces scènes, jointes à d'autres, formaient un cycle iconographique déjà familier aux peintres de retables⁸ et aux enlumineurs de manuscrits du xv^e siècle⁹. Les artistes puisaient tous les

⁷ Le thème de la chasse miraculeuse suivie du pèlerinage et du sacre à Rome semble assez fréquent à l'époque. On le voit traiter dans une série de cinq médaillons brodés (vers 1510) pour l'église Saint-André de Cologne. Voir : Franz BOCK, *Les Trésors sacrés de Cologne: objets d'art du Moyen Âge conservés dans les églises et les sacristies de cette ville dessinés et décrits par Franz Bock*, Paris, 1862, p. 25-26. Même cycle iconographique développé dans un des vitraux (1510) de l'église bourguignonne de Saint-Bris-le-Vineux (Yonne, France). Voir : « Les verrières de l'église Saint-Bris par l'abbé Bonneau, dans le *Bulletin des sciences historiques et naturelles de l'Yonne*, Auxerre, 1898, 52^e volume, 2^e de la 4^e série, p. 368-369.

⁸ L'atelier de Rogier van der Weyden a peint vers 1440 (?) un retable dédié à la vie de saint Hubert et destiné à l'église Sainte-Gudule de Bruxelles. On n'en possède toutefois que deux panneaux mais, à l'origine, il y en avait sans doute davantage. Le premier panneau illustre le pèlerinage à Rome (le songe du pape Serge); il est conservé au J. Paul Getty Museum de Los Angeles (USA). Le deuxième, à la National Gallery de Londres, évoque l'exhumation du saint en l'église Saint-Pierre de Liège. Voir sur ces œuvres : Dirk DEVOS, *Rogier van der Weyden*, Anvers, Fonds Mercator, 1999, p. 411-412.

⁹ Le miracle du cerf, le sacre à Rome et la guérison des meurtriers repentis de saint Lambert figurent aux fol. 9r, 14r et 25v de la *Vie* de saint Hubert dite d'Hubert le Prévost, Bruges, 1463, La Haye, Bibliothèque royale, Ms 76 F 10, David Aubert (cop.) et atelier de Loyset Liédet (min.). Voir sur ces enluminures, *De verluchte handschriften en incunabelen van de Koninklijke Bibliotheek*, par J.P.J. BRANDHORST et K.H. BROEKJUIJSEN-KRUIJER, La Haye, 1985, nr 414. Sur ce manuscrit qui appartient au duc de Bourgogne Philippe le Bon : *Schatten van de Koninklijke Bibliotheek. Acht eeuwen verluchte handschriften. Tentoonstelling int het Rijksmuseum Meermanno-Westreenianum / Museum van het boek. 17 december 1980-15 maart 1981*, La Haye, 1980, p. 120-121. Un autre manuscrit de la *Vie* de saint Hubert compilée par Hubert le Prévost (Paris, BNF, Ms fr. 424) avait été confectionné à Bruges, vers 1470 pour Louis de Bruges, seigneur de la Gruuthuse. L'ouvrage comporte également plusieurs miniatures dont : l'apparition du cerf crucifère (fol. 9r), le songe du pape Serge et l'arrivée à Rome de saint Hubert (fol. 14 r), l'ange apportant l'étole à saint Hubert (fol.16 v^o). Sur ce manuscrit : *La Vie de saint Hubert dite d'Hubert le Prévost, publiée d'après le Ms. Fr. 424 de la Bibliothèque nationale*, par F.C. DE ROOY, Zwolle, 1958. Les miniatures sont décrites p. x et p. xiv. Elles sont reproduites partiellement dans : Henry MARTIN, *Saint Hubert*, collection « L'art et les saints », Paris, 1921. On notera encore que deux miniatures du manuscrit de La Haye (le transfert des reliques de saint Hubert à Andage et le pèlerinage à Andage) sont reproduites dans l'article d'Alain DIERKENS, « Saint Hubert, patron des chasseurs et guérisseur

éléments de cette séquence biographique dans un court récit hagiographique mis en forme littéraire vers 1400 et dont les variantes circulaient largement dans les Pays-Bas bourguignons et en Rhénanie dès le milieu du xv^e siècle¹⁰. Ce récit de formation tardive, du moins pour certains de ses épisodes¹¹, semble avoir été conçu pour exalter le culte du saint tel qu'il était promu par l'abbaye de Saint-Hubert¹²: les moines ardennais s'attachaient surtout à vanter les mérites du patron des chasseurs et du guérisseur de la rage dont ils conservaient l'étole guérisseuse¹³.

De cette légende, les artistes de la fin du Moyen Âge et du début du xvi^e siècle ne retiennent le plus souvent que les deux temps forts de la vision du cerf crucifère et de la réception de l'étole céleste par saint Hubert¹⁴. Curieusement, ces deux épisodes populaires

de la rage » dans *Feuillets de la cathédrale de Liège*, n^{os} 102-112, 2010, p 40. On peut également voir ces miniatures et d'autres (l'exhumation du corps de saint Lambert par saint Hubert, le sauvetage des naufragés de Nivelles-sur-Meuse par saint Hubert), dans : Philippe GEORGE, « Un évêque fondateur : saint Hubert et Liège », *Liège. Histoire d'une église*, p. 39-47.

¹⁰ Dans ses diverses variantes, en latin, en français, en flamand, ce récit, où l'on rencontre pour la première fois le cerf crucifère, connaît un grand succès de diffusion dès la seconde moitié du xv^e siècle. Il ne relate que la vie du saint avant son épiscopat (conversion-pèlerinage-sacre à Rome). Il est transcrit dans de nombreux manuscrits. Il constitue ce que les bollandistes ont appelé la *Vita IV* (vers 1450 ?) et la *Vita V* (vers 1460?) dans leurs *Acta Sanctorum*, Novembre, t.1. La version la plus populaire semble être celle de la *Légende brabançonne* (vers 1450 ?). Sur ces écrits hagiographiques du xv^e siècle, leur diffusion dans les Pays-Bas bourguignons et les étapes de la formation de la légende médiévale de saint Hubert, voir : F.C. DE ROOY, *La Vie de saint Hubert*, op. cit., p. xxx- xlIII. A. PONCELET, « L'opuscule "de vita et conversatione ante episcopatum" », dans *Revue Charlemagne*, Paris, 1911, t. 1, p. 129-145 ; M. COENS, « Une relation inédite de la conversion de saint Hubert », dans *Analecta Bollandiana*, XLV, 1927, p. 84-92.

¹¹ L'apparition du cerf crucifère, le don de l'étole céleste à saint Hubert et la guérison des meurtriers de saint Lambert.

¹² M. COENS, « La conversion de S. Hubert dans un manuscrit de Francfort », in *Analecta Bollandiana*, t. 88, 1970, p. 289-300.

¹³ Ch. A. DUPONT, « Aux origines de deux aspects particuliers du culte de saint Hubert : Hubert guérisseur de la rage et patron des chasseurs », in *Le culte de saint Hubert au pays de Liège*, op. cit., p. 10-30.

¹⁴ C'est ce dont témoigne, entre autres, le célèbre retable à deux volets peint vers 1485 pour l'abbaye de Werden, près de Cologne et aujourd'hui conservé à la National Gallery, à Londres.



Figure 1. *Scènes de la vie de saint Hubert de Liège.*

Panneau (huile sur bois, 118 x 68 cm) peint par Jacob Cornelisz van Oostanen. Gemäldegalerie, Berlin.

L'abrégé dit de Gilles d'Orval, source de l'artiste ?

S'agissant de saint Hubert, Jacob Cornelisz van Oostanen nous présente, en images, un récit achevé dont les épisodes se succèdent logiquement, de la conversion du héros jusqu'à son sacre romain. Pourquoi dès lors, au moment requis, ne voyons-nous apparaître ni le cerf fameux ni l'ange porteur de l'étole prodigieuse ? Comment expliquer cette structure narrative atypique ? Peut-être parce que le peintre (et son commanditaire ecclésiastique) paraissent s'être référés, non pas à la légende telle qu'elle était popularisée à leur époque, mais à une version beaucoup plus ancienne et encore incomplète. Bâtie tout à la gloire de la cité épiscopale de Liège et de son « premier évêque », cette version, on peut la lire dans les *Gesta abbreviata*, un écrit anonyme du XIII^e siècle, probablement un abrégé de la grande chronique de Gilles d'Orval¹⁶. Cet abrégé ne connaît ni le miracle du cerf crucifère ni celui de l'étole antirabique. Il conserva une certaine audience jusqu'à la fin du Moyen Âge. On le trouve retranscrit intégralement dans la *Chronique liégeoise* dite de 1402¹⁷. Est-ce une copie (en néerlandais?) de ce texte que Jacob Cornelisz avait sous les yeux lorsqu'il peignit son retable ? Il

font défaut dans l'œuvre de Jacob Cornelisz van Oostanen. Peut-être l'artiste, a-t-on suggéré, les avait-il représentés sur les autres panneaux (perdus) d'un retable entièrement dédié à la légende du « premier évêque » de Liège. Cependant le tableau de la *Gemäldegalerie* semble constituer un cycle iconographique et narratif complet. Il est probable qu'il provienne d'un diptyque ou d'un triptyque dont chacun des volets était consacré à un saint différent. Un de ces volets pourrait être le fragment de retable de l'église de Poeldijk (Pays-Bas), récemment attribué à Jacob Cornelisz et représentant le martyre de saint Barthélemy¹⁵.

¹⁵ Le panneau décrivant le martyre de saint Barthélemy était jusqu'à présent conservé en l'église paroissiale St-Barthélemy de Poeldijk, Pays-Bas. Il pourrait d'ici peu

être transféré au Museum Catharijneconvent, à Utrecht. Il n'a été que très récemment (en 1996) attribué à Jacob Cornelisz van Oostanen. Par sa taille, son style, sa composition et son iconographie, il s'apparente nettement au tableau de Berlin; d'où l'hypothèse que ces deux peintures proviennent d'un même retable démembré. Voir : Daantje MEUWISSEN, « Meester van de Kruisafneming van Figdor/ Jacob Cornelisz van Oostanen? Het martelaarschap van de heilige Bartholomeus », dans Friso Lammertse en Jeroen Giltaij ea, *Vroege Hollanders - Schilderkunst van de late Middeleeuwen*, (tentoonstellingscatalogus Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam 2008), p. 196-199.

¹⁶ Sur Gilles d'Orval, sa chronique et les *Gesta abbreviata*, voir : Sylvain BALAU, *Les sources de l'histoire de Liège au Moyen âge. Étude critique*, Bruxelles, 1903, p. 451-457 et mise au point bibliographique dans *Liège. Autour de l'an mil, la naissance d'une principauté (X^e-XII^e siècle)*, Liège, 2000, p. 71.

¹⁷ S. BALAU, *Les sources...*, op. cit., p. 457. Pour le texte, voir *La chronique liégeoise de 1402*, éd. E. Bacha, Bruxelles, 1900, p. 63.

en illustre en tout cas fidèlement le scénario. L'auteur de la *Chronique liégeoise* commençait son récit légendaire en expliquant qu'Hubert, comte d'Aquitaine et « vaillant guerrier », décida un jour de rompre avec le métier des armes et de se « convertir » à la vie religieuse. Sur les exhortations de son nouveau maître, l'évêque Lambert, il se rend en pèlerinage à Rome. Alors qu'il chemine vers la capitale de la chrétienté, saint Lambert est assassiné à Liège. Aussitôt, à Rome, un ange apparaît en songe au pape Serge : il lui annonce le meurtre et lui remet la crosse pastorale de l'évêque supplicié. Enfin, il invite le souverain pontife à désigner le comte aquitain comme successeur de Lambert sur le trône épiscopal. Arrivé dans la Ville éternelle au terme de sa longue marche pénitentielle, l'ancien guerrier se juge d'abord indigne de la lourde charge qui lui échoit. Il se laisse convaincre lorsqu'apparaissent les ornements de saint Lambert, miraculeusement transportés à Rome depuis Liège. Le pape Serge procède alors à la consécration du pèlerin, le parant des vêtements liturgiques du saint martyr. Au terme de sa première messe,

l'évêque Hubert voit apparaître saint Pierre. L'apôtre lui remet une clef d'or, qui lui donnera puissance de « guérir les lunatiques et les enragés ». Cette clef est aujourd'hui conservée en l'église Saint-Pierre de Liège, précisait en conclusion l'auteur de la *Chronique de 1402*, relayant l'abrégé du XIII^e siècle. On rappellera que cette relique insigne, palladium de la cité épiscopale, apportait aux Liégeois la preuve matérielle, « anthropologique », du pèlerinage à Rome de leur premier évêque¹⁸. Et qu'elle reliait directement Hubert « le fondateur de l'Église de Liège à Pierre, fondateur de l'Église universelle ».

¹⁸ Sur cette relique et son rôle dans l'histoire et la légende liégeoises : L. MARTINOT, G. WEBER et Ph. GEORGE, « La clé de saint Hubert », dans *Feuillets de la cathédrale de Liège*, n^{os} 21-23, 1996. La plupart des versions de la légende de saint Hubert circulant au XV^e siècle ne comportent pas l'épisode de la clef. On le retrouve cependant dans certains écrits dérivés de ces versions notamment la *Vita Sancti Hupertii*, vers 1500 (Bruxelles, KBR, Incunable A165, fol. 2 verso).



Un film en cinq épisodes

Dans son tableau, Jacob Cornelisz van Oostsanen déploie le récit de la *Chronique* en cinq épisodes. Ceux-ci s'enchaînent avec la fluidité d'une narration cinématographique; ils composent un ensemble visuel dynamique et homogène, d'une élégance raffinée.

À l'avant-plan, impulsant son mouvement à toute la composition, le jeune Hubert, comte d'Aquitaine, chevauche avec panache une monture fringante. C'est autour de cette figure héroïque et équestre que tout s'ordonne. Le peintre a voulu donner à son personnage le prestige et la puissance émotionnelle des grands saints chevaliers de la chrétienté : Martin et Georges, entre autres. C'est ainsi que l'artiste hollandais aime voir et faire voir Hubert qu'il représente également sur un cheval au galop dans une gravure sur bois de 1510¹⁹.

Sur le retable, d'un geste solennel d'une grande dignité, le comte d'Aquitaine range son épée dans le fourreau et tourne la tête vers l'arrière, saluant de sa main gauche un monde qu'il abandonne : celui des champs de bataille, suggéré par des blessés, des cadavres et des armes jonchant le sol. C'est la conversion, non du chasseur mais du « vaillant guerrier » dont parle la *Chronique liégeoise*²⁰, qui est ici magnifiée. Ce premier épisode occupe toute la moitié inférieure du tableau. À l'arrière-plan de cette scène, apparaît Hubert en humble pèlerin, armé seulement d'un bâton

¹⁹ Ce saint Hubert chevauchant (ici l'artiste l'a représenté devant le cerf crucifère) fait partie d'une série de gravures dédiées aux saints chevaliers Michel, Adrien, Georges, Quirin de Neus et Hubert. Voir : Christiane Möller, *Jacob Cornelisz van Oostsanen und Doen Pietersz. Studien zur Zusammenarbeit zwischen Holzschneider und Drucker im Amsterdam des frühen 16. Jahrhunderts*, Niederlande-Studien 34, Münster, etc. 2005, p.154.

²⁰ Cette chronique (éd. Bacha, p. 63) fait en ces termes l'éloge de saint Hubert, noble chevalier : « Hubertus, in Acquitania natus, nobili genere, comes, in armis strenuus »...

de marche. Il se dirige vers Rome qui aimante déjà son regard : c'est le deuxième épisode.

Derrière le « marcheur de Dieu », un vieillard somptueusement vêtu, un genou à terre, jette les bras en l'air en signe de détresse. À ses côtés, un jeune homme semble avoir été culbuté par des assaillants. En suivant la *Chronique de 1402* ou son modèle, l'abrégé du XIII^e siècle, c'est à cet endroit que le peintre aurait dû placer l'assassinat de saint Lambert dans son oratoire liégeois. Mais le vieil homme représenté ici est dépourvu de tous les attributs épiscopaux classiques : crosse, mitre, ornements liturgiques²¹. Appartient-il comme tous les autres personnages au champ de bataille que délaisse le comte d'Aquitaine ? Incarne-t-il d'une façon plus générale les victimes de la violence humaine, univers tragique dont s'éloigne à grands pas Hubert, le pèlerin ? C'est le plus probable.

Reflet de l'imaginaire religieux liégeois

Le tableau de Jacob Cornelisz van Oostsanen est divisé en deux espaces contrastés. La partie haute est entièrement dévolue à l'apothéose romaine, à la transfiguration en évêque du comte d'Aquitaine. En bas, la brutalité et le tumulte du monde laïque. En haut, Rome, la cité papale, le monde du sacré où règnent déjà l'ordre céleste et la volonté divine. Transition entre les deux, Hubert abandonne l'un pour l'autre.

Le peintre nous décrit les événements romains dans les troisième, quatrième et cinquième épisodes de son histoire. Tout d'abord, il nous montre le songe du pape Serge²² et le sacre du pèlerin, deux scènes qui s'inscrivent dans les arcades d'une architecture grandiose : la résidence papale et l'église Saint-Pierre de Rome. Enfin, ultime image et

²¹ Sur l'assassinat de saint Lambert dans l'histoire, la légende et l'iconographie : Jean-Louis KUPPER et Philippe GEORGE, *Saint Lambert, de l'histoire à la légende*, Bruxelles, 2006.

²² Dans une mise en scène proche du retable de l'atelier de Rogier van der Weyden (vers 1440 ?). Le panneau de ce retable illustrant le songe du pape Serge est reproduit dans l'article de Ph. GEORGE, «Un évêque fondateur : saint Hubert et Liège », op. cit., p. 40.

Figure 2. L'apparition du cerf crucifère et l'ange présentant l'étoile antirabique : les deux épisodes les plus populaires de la légende de saint Hubert. Les deux scènes sont souvent fusionnées en une seule image par les artistes de la fin du Moyen âge et de la Renaissance. Vitrail anonyme (vers 1500-1510), église Notre-Dame de la Ferté-Milon (Aisne, France).



Figure 4. La clef dite de saint Hubert. Relique médiévale conservée autrefois en la collégiale Saint-Pierre de Liège, aujourd'hui en la collégiale Sainte-Croix.



Figure 4. Jacob Cornelisz van Oostsanen n'ignorait évidemment pas la légende du cerf crucifère. L'artiste d'Amsterdam l'a du reste mise en scène dans cette gravure sur bois (37,8 x 25,5 cm), datée de 1510.

happy end du film : dans un jardin magnifique, l'apôtre Pierre apparaît à l'évêque Hubert et lui offre une clef, gage de son nouveau pouvoir.

C'est à Liège, au cours des XII^e et XIII^es siècles, que s'était élaborée cette version de la conversion et du sacre²³. Elle s'achevait

sur l'exaltation d'une des plus précieuses reliques liégeoises : la clef de saint Pierre. Cette légende est superbement racontée par le peintre d'Amsterdam. Pourquoi cet artiste a-t-il préféré ce récit hagiographique aux *Vies* hubertines les plus populaires de son époque ? La question reste pour l'heure sans réponse évidente. En interprétant de cette manière le thème rebattu de la conversion, le maître hollandais fait preuve d'originalité ; il confère aussi et surtout à son œuvre une puissante tension dramatique. Dans cette optique, il joue subtilement sur l'effet d'opposition abrupte entre l'univers du guerrier et celui de l'évêque, entre le champ de bataille et les autels de Dieu. Et cette théâtralisation de la légende d'Hubert, il la trouvait davantage dans la *Chronique liégeoise* que dans les récits les plus répandus de son époque ; ceux-ci en effet commençaient par une scène merveilleuse (l'apparition du cerf crucifère) exempte de tout élément tragique. En traitant ainsi son sujet, Jacob Cornelisz van Oostsanen semble avoir voulu réaliser une œuvre forte, contreponds crédible au martyre de saint Barthélemy dans la mesure où, à l'origine, ces deux panneaux étaient juxtaposés dans un même retable.

Quoi qu'il en soit, le choix de l'artiste nous vaut de pouvoir admirer aujourd'hui un tableau exceptionnel. Et qui nous plonge dans un imaginaire religieux très particulier : celui de la cité de Liège à la fin du Moyen Âge.

²³ Le chanoine Nicolas est le premier hagiographe à présenter cette légende dans sa *Vie* de saint Lambert, écrite en 1145 pour la cathédrale de Liège. Voir Renaud ADAM, « La vie de saint Lambert (ca 1144-1145) du chanoine Nicolas et l'élection de l'évêque de Liège Henri de Leez (1145-1164) », *Bulletin de l'Institut archéologique liégeois*, t. 111, 2000, p. 59-89. Au siècle suivant, Gilles d'Orval dans sa grande

chronique et l'auteur des *Gesta abbreviata* ajoutent des éléments nouveaux dont la remise de la clef par saint Pierre, anecdote sans doute puisée dans la *Vie* de saint Servais. Sur la légende du pèlerinage et du sacre à Rome de saint Hubert, imaginée pour rendre sa dignité à l'Église de Liège au lendemain de la Querelle des Investitures, voir J.-L. KUPPER et Ph. GEORGE, *Saint Lambert. De l'histoire à la légende*, op. cit. Également : L. MARTINOT, G. WEBER et Ph. GEORGE, « La clé de saint Hubert », op. cit.

LES FONTS BAPTISMAUX GOTHIQUES DE TILLEUR

Jean-Claude Ghislain *

L'ancien musée diocésain de Liège, créé en 1880 et inauguré le 23 mars 1892 recueillit diverses cuves baptismales médiévales. Elles furent parfaitement identifiées en 1913 dans un rapport de Gustave Ruhl-Hauzeur, secrétaire du comité des membres correspondant de la Commission royale des Monuments et des Sites pour la province de Liège. Ce répertoire est basé sur les témoignages directs du chanoine Léon Dubois, premier conservateur du musée diocésain et de l'ancien concierge de la cathédrale Saint-Paul, nommé Villé¹. Cette source est passée inaperçue jusqu'à ce que nous la fassions connaître en 1984², ce qui explique certaines confusions quant à la provenance dans le catalogue ronéotypé du musée diocésain établi en 1937 par Jean Puraye. Les fonts gothiques de l'ancienne église de Tilleur (Liège) y sont néanmoins correctement identifiés et numérotés 594³.

Les fonts gothiques d'exportation des xv^e et xvi^e siècles en calcaire dur et sombre de Meuse ou du Hainaut sont encore très nombreux en Belgique et dans les terroirs limitrophes, voire au-delà. Les fonts polygonaux en forme de calice de pierre et variablement moulurés furent produits massivement par des ateliers de tailleurs de pierre. Ils comportent un fût plus ou moins épais et une vasque le plus souvent polygonale. Les bénitiers contem-

porains adoptent le même type général que celui des fonts, mais traduit dans des formes plus massives. Les quatre têtes saillantes qui complètent fréquemment du haut les cuves sont héritées de la tradition romane. Elles évoquaient primitivement les fleuves du paradis auxquels furent assimilés les évangélistes, mais leur iconographie appliquée aux fonts dans nos régions varie et s'écarte souvent du symbolisme initial⁴.

Sur de tels meubles artisanaux, anonymes et impersonnels, les têtes sont le plus souvent le seul élément figuratif, mais elles témoignent rarement d'une qualité plastique digne d'un véritable sculpteur. C'est le cas des fonts de la collégiale Notre-Dame de Dinant, datés 1472 et exécutés par le Namurois Lambert Art, ce qui s'explique à la fois par la qualité du sanctuaire et probablement aussi par l'exode des artisans locaux depuis la mise à sac de la cité portuaire mosane en 1466⁵. D'autres fonts de

* Auteur : Jean-Claude Ghislain, docteur en Histoire de l'art (ULg) – Berensheide 5, 1170 Bruxelles – jcl.ghislain@hotmail.com

¹ G. RUHL-HAUZEUR, rapport publié dans le *Bulletin des Commissions royales d'Art et d'Archéologie*, t. 52, 1913, p. 575-577.

² Nous avons reproduit le rapport de Gustave Ruhl-Hauzeur dans *Les Amis du Musée d'Art religieux et d'Art mosan*, Bulletin trimestriel, n° 13, septembre 1984, p. 15.

³ Les fonts de Tilleur ne sont donc pas romans, ce qui est suggéré par L. TOLLENAERE, *La sculpture sur pierre de l'ancien diocèse de Liège à l'époque romane*, Gembloux, 1957, p. 52. Nous les avons répertoriés dans : J.-Cl. GHISLAIN, *art. cit.*, p. 6, fig. 6, p. 10 et fig. 7, p. 11.

⁴ Les cuves baptismales à quatre têtes saillantes étaient connues dans nos régions depuis l'époque romane à Tournai et davantage en région mosane. La cuve Baijot au Trésor de la Cathédrale est un exemplaire représentatif : J.-Cl. GHISLAIN, *Les fonts baptismaux romans en pierre bleue des ateliers du Namurois (ca. 1150-1175)*, collection *Monographies* du Musée provincial des Arts anciens du Namurois, t. 44, Namur, 2009, p. 159-160, n° 49, fig. ; IDEM, *Un fragment de cuve baptismale romane à nouveau exposé au Trésor*, dans *Bloc-Notes*, n° 21, décembre 2009, p. 13-14, fig. Concernant le symbolisme des cuves à quatre têtes saillantes et l'aspect géologique, nous renvoyons le lecteur à notre ouvrage précité de 2009 consacré aux fonts romans des ateliers du Namurois, respectivement aux pages 41 (symbolisme des cuves baptismales à quatre têtes saillantes) et 15-16 (géologie).

⁵ LE GRAND DE REULANDT, *Fonts baptismaux de la collégiale de Dinant*, dans *Annales de l'Académie d'Archéologie de Belgique*, vol. 21, 2^e série, t. I, 1865, p. 612-618 ; F. COURTOY, *Ateliers de sculpture wallonne*, dans *Namurcum*, t. 2-IV, 1925, p. 61 ; E. HAYOT, *La collégiale Notre-Dame à Dinant*, coll. *Inventaire des monuments et œuvres d'art de la province de Namur. Arrondissement de Dinant*, t. 1, Gembloux, 1951, p. 54 ; R. DIDIER, *Sculpture de la fin du Moyen Age dans le Namurois. Essai de catalogue*, dans J. TOUSSAINT dir., *Art en Namurois. La sculpture 1400-1550*, coll. *Monographies* du Musée provincial des Arts anciens du



Figure 1. Fonts de Tilleur.

style apparenté existent en Namurois, à Saint-Jean-Baptiste de Mettet, à Saint-Martin de Biesmes-lès-Fosses sous Mettet, et à Saint-Remi de Profondeville⁶. On peut y ajouter aux Pays-Bas les fonts de Borgharen (Limburg), de Noordwijk-Binnen (Zuid-Holland) et de Epe (Gelderland)⁷.

Compte tenu de leur surabondance et de leur dispersion internationale, les fonts impersonnels de cette catégorie artisanale et commerciale, ne font pas l'objet d'études générales et méthodiques. Certains sont datés mais jamais

documentés, à l'exception de ceux précités de Dinant. Hormis les inventaires et les répertoires photographiques inégaux et souvent incomplets selon les pays et les régions, de tels meubles liturgiques n'ont été que rarement publiés ensemble et de manière raisonnée⁸.

Depuis 1994, les fonts baptismaux de Tilleur (Liège) occupent le centre du préau du cloître de la cathédrale Saint-Paul, où ils étaient relégués depuis longtemps (figure 1). La base carrée se prolonge dans le fût unique épais, subdivisé à mi-hauteur et richement mouluré. Il supporte la cuve octogonale dont les quatre têtes humaines saillantes au sommet constituent le seul ornement figuratif. Une face de la vasque est fêlée et présente un long éclat oblique⁹. Notons aussi deux incrustations et plusieurs fissures. Une profonde terrasse pénètre tout autour de la cuve, le sommet de la partie inférieure arrondie. La plinthe de la base est surmontée d'une doucine sur laquelle empiète verticalement et sur chaque face un bandeau plat en quart de cercle dont les extrémités relevées soutiennent un tore annelé. Ce dernier souligne le fût octogonal segmenté par un autre tore, et dont les pans amorcent ceux de la cuve dont le bas est convexe, tandis que les faces sont planes sous la mouluration du tiers supérieur élargi. Elle superpose un cavet,

Namurois, t. 22, Namur, 2001, p. 113.

⁶ R. DIDIER, *art. cit.*, p. 177, fig. (Mettet), p. 178-179, fig. (Biesmes) et p. 239, fig. (Profondeville).

⁷ T. SCHÖNLANK-VAN DER WAL, *Middeleeuwse stenen doopvonten in Limburg*, dans *De Maasgouw*, t. 118-I, 1999, col. 45, n° 34 et col. 42, fig. 9 ; IDEM, *Middeleeuwse stenen doopvonten in Zuid-Holland*, dans *Bulletin van de Stichting Oude Hollandse Kerken*, n° 46, printemps 1998, p. 4-5, fig. 2-3 ; IDEM, *Middeleeuwse stenen doopvonten in Gelderland*, dans *Bulletin [van de] Stichting Oude Gelderse Kerken*, 27^e année, 2001, p. 10, fig. 6.

⁸ On peut citer dans le département français des Ardennes les prospections prématurément interrompues de Madame Claude Plat-Tainturier : C. TAINURIER, *Essai sur l'évolution des cuves baptismales ardennaises du XII^e au XVI^e siècle*, dans *Études ardennaises*, n° 31, octobre-décembre 1962, p. 30-40 ; [C.] PLAT-TAINURIER, *Inventaire des cuves baptismales recensées de 1963 à 1965*, dans *Ibidem*, n° 47, octobre-décembre 1966, p. 11-21. En Belgique, rappelons l'étude de R. Didier citée *supra* en note 5, ainsi que la suivante : E. CEULEMANS et R. DIDIER, *Inventaris van de gotische figuratieve beeldsnij kunst uit de periode 1380-1550. Inventaire de la sculpture figurative gothique des années 1380-1550*, dans *Laatgotische beeldsnij kunst uit Limburg en grensland*, Saint-Trond, 1990, inv. 73, 120, 260, 307, p. III, 13, 17, 29, 39 (catalogue d'exposition). Aux Pays-Bas, les recherches ont progressé depuis la thèse soutenue en 1994 à la Vrije Universiteit M.A., Amsterdam par T. SCHÖNLANK-VAN DER WAL, *Middeleeuwse stenen doopvonten in Nederland*, dont sont tirés les articles précités en note 7. Ajoutons y : IDEM, *Middeleeuwse stenen doopvonten in Noord-Holland*, dans *Bulletin van de Stichting Oude Hollandse Kerken*, n° 40, printemps 1995, p. 3-14.

⁹ H. totale 120 x L. 84 cm. Bassin : profondeur 34 x 70 cm de diamètre. Nous remercions Monsieur Alain De Hert pour ses précisions relatives à l'état matériel des fonts étudiés.



Figure 2. Fonts de Hologne-sur-Geer.



Figure 3. Fonts de Malonne.

un tore et un rebord plat qui s'amincit sur le sommet des têtes. La margelle est plane et ceinture le bassin circulaire. Celui-ci est percé d'un orifice central réutilisé lors de l'aménagement du meuble en fontaine alimentée en eau.

Les quatre têtes sphériques et joufflées se détachent sur la mouluration. Leur coiffure recouvre les oreilles. Deux sont des bonnets coupés horizontalement sur la nuque et une troisième est repliée et retombe sur les tempes. L'une des têtes est coiffée d'un bonnet de fou aux oreilles pointues rencontrées sporadiquement ailleurs. Citons à ce propos les deux cuves de la fin du xv^e siècle de Saint-Brice de Hologne-sur-Geer (figure 2), à Geer (Liège)¹⁰ et de l'église de l'Assomption de

la Vierge de Natoye, à Hamois (Namur)¹¹. Leur composition rappelle celle de Tilleur et davantage encore celle de la collégiale de Dinant datée 1472. Notons que le bonnet de fou apparaît encore au xvi^e siècle, comme c'est le cas sur les riches fonts de l'ancienne abbatale Saint-Berthuin de Malonne à Namur (figure 3) qui dateraient de 1539 environ¹². De ce qui précède, les fonts gothiques de Tilleur appartiendraient à la fin du xv^e siècle et s'inscrivent dans la longue tradition namuroise de cette catégorie de production particulièrement prodigue.

¹⁰ J.-Cl. GHISLAIN, *op. cit.*, Namur, 2009, p. 77, n° 14, fig. La base romane des fonts de Hologne-sur-Geer porte la trace

de l'adjonction de colonnettes d'angle. Elle est postérieure à l'incendie tragique de l'église en 1150.

¹¹ R. DIDIER, *art. cit.*, 2001, p. 160, fig.

¹² *Ibidem*, p. 217, fig.

CONSERVATION-RESTAURATION D'UNE HUILE SUR TOILE REPRÉSENTANT SAINT HUBERT EN PRIERE DANS LA CRYPTTE DE L'ÉGLISE SAINT-PIERRE DE LIÈGE (Œuvre appartenant au Trésor de la cathédrale de Liège)

Stéphanie Lamotte *

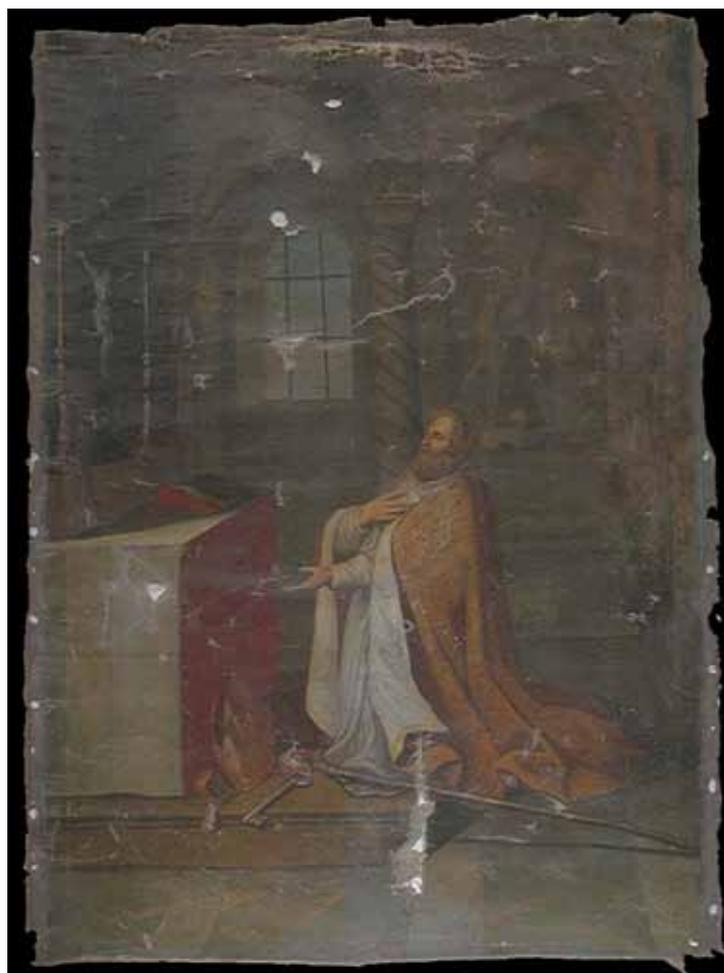
C'est grâce à la générosité de mademoiselle la sénatrice Huberte Hanquet que les interventions de conservation-restauration de cette œuvre ont pu être réalisées.

Le tableau non signé et non daté, représente saint Hubert, évêque de Liège – Maastricht de 706 (?) à 727, en prière dans la crypte de l'ancienne église Saint-Pierre de Liège. Durant de longs siècles, l'iconographie médiévale le représenta en habit épiscopal, avant de lui faire endosser le costume profane d'un jeune noble chasseur¹. Ses attributs iconographiques tels que le cerf, le chien, les insignes épiscopaux (habits, mitre et crosse), ainsi que la clé² attestent de son identité (figure 1).

Cette œuvre, datant du XVIII^e siècle, mesure 156 cm x 107 cm. Il ne présentait ni cadre ni châssis. L'absence de maintien de la toile a provoqué de nombreuses dégradations, tant au niveau du support toile que de la couche picturale. En effet, nous avons constaté plusieurs plis dans la toile, probablement survenus soit lors de manipulations soit lors de son entreposage (celle-ci était enroulée sur un tube de

carton). En outre, de nombreux autres dégâts tels que soulèvements, écaillages et pertes de matière semblent résulter des mauvaises conditions de conservation ; la toile n'étant plus maintenue par un châssis, elle peut bouger et réagir librement face aux variations climatiques. Étant donné l'âge de l'œuvre, celle-ci n'a plus les facultés d'adaptation, ce qui provoque inévitablement des craquelures, des soulèvements, suivis d'écaillages et donc de pertes de matière irréversibles.

Figure 1. Œuvre avant restauration.



* Auteur : Stéphanie Lamotte, Pictura Labora – info@picturalabora.com

¹ Voir les remarquables catalogues d'exposition édités par A. Dierkens et J.-M. Duvoisquel, cités ici-même dans l'article précédent, p. 1, note 1.

² Si la clé de saint Hubert n'est pas un attribut iconographique propre du saint, elle apparaît pourtant dans les gravures du XVII^e au XIX^e siècle, qui montrent saint Hubert priant dans la grotte de l'église Saint-Pierre de Liège : la clé est posée au pied de l'autel près de la crosse et de la mitre du saint. Dans GEORGE Ph., « Reliques et Arts précieux en Pays mosan. Du haut Moyen Âge à l'époque contemporaine », 2003, p. 35 à 37.



Figures 2 et 3. Déchirures complexes.

Par ailleurs, les chants de la toile, fortement altérés, présentent de nombreuses déchirures simples et complexes qui affaiblissent considérablement l'œuvre. Certaines étaient de taille remarquable (figures 2 et 3).

Plusieurs traces nous permettent de constater que la toile a déjà fait l'objet d'interventions de restaurations dans le passé. Au revers, plusieurs pièces de renfort ont été posées sur d'anciennes déchirures. À l'avant, des mastics, retouches et surpeints sont visibles à l'œil nu car ils ne sont plus en accord avec les valeurs chromatiques de l'œuvre.

Après cet examen et au vu des nombreuses dégradations, nous avons décidé de réaliser un rentoilage. Cette opération consiste à renforcer la toile originale en appliquant au revers une nouvelle toile au moyen d'un adhésif. Mais tout d'abord, les nombreuses déchirures ont été traitées. Elles ont été aplanies et nettoyées afin d'offrir une base de travail propre. Ensuite nous avons réalisé des incrustations de toile là où la toile originale présentait des lacunes et nous avons réparé les déchirures selon la technique du fil à fil, le tout au moyen d'une colle PVAc neutre. Après ces opérations, le rentoilage a pu être entrepris. Durant cette opération la chaleur, l'humidité, la pression, et la tension sont combinées (figure 4 – préparation du rentoilage avec des papiers pour exercer une « tension » de l'œuvre sur son nouveau support auxiliaire). Comme adhésif, nous avons utilisé un mélange de cire naturelle et de résine dammar. Cet adhésif présente de nombreux avantages : il est bien adapté aux variations

climatiques pouvant survenir dans les églises, il est utilisé depuis de très nombreuses années et, contrairement à certains adhésifs synthétiques, nous en connaissons parfaitement la stabilité. Cette opération a permis de rétablir une quasi parfaite planéité de la toile ainsi qu'une consolidation des endroits fragilisés par les multiples déchirures.

La seconde étape importante de notre intervention vise plus la restauration que la conservation à proprement parlé car sa portée est plus « esthétique » que structurelle : il s'agit du dévernissage. Avec le temps, les vernis ont tendance inévitablement à s'altérer par réaction avec la lumière, l'humidité, les griffes, les coups, etc. L'oxydation se caractérise par l'appariation progressive d'un voile jaunâtre pouvant aller jusqu'au brun. Cette modifica-



Figure 4. Rentoilage en cours.



Figure 5. Dévernissage en cours.

tion entraîne une opacification, une altération dans la perception des couleurs, des ombres, des plans et des perspectives. Dans le cas présent, le vernis comportait également des zones de chanci (blanchiment du vernis causé par les vapeurs d'eau). Ces altérations étaient principalement localisées dans les représentations architectoniques plus sombres de l'arrière-plan et sont probablement liées à la nature de certains pigments. Après exécution d'un protocole de tests précis, nous avons sélectionné un mélange de solvants adéquat avec lequel nous avons pu dévernir l'entièreté du tableau (figure 5 – dévernissage en cours. Partie supérieure non dévernée, partie inférieure dévernée). Au terme de cette opération, les couleurs et les contrastes furent ravivés, les reliefs furent restructurés et les différents plans mis en valeur.

Les dernières étapes du traitement furent les masticages et les retouches. Afin de remettre la couche picturale et les lacunes sur un même

niveau, des mastics blancs ont été posés dans les lacunes. Ces mastics ont été ragrés et sculptés afin d'imiter les reliefs de la couche picturale et de s'intégrer le plus parfaitement à l'écriture picturale de l'œuvre originale (figure 6). Enfin, des retouches de type illusionniste ont été réalisées au moyen de pigments broyés et agglutinés dans un liant de retouche. Ces interventions ont permis de repousser visuellement les altérations au second plan, rendant à l'œuvre toute sa lisibilité. Pour terminer, un vernis final satiné a été posé, dans le but d'équilibrer les différences de brillances et de matités dues aux retouches, de saturer les couleurs et de protéger la couche picturale (figure 7).

L'étude et le traitement de cette œuvre a permis de mettre en valeur une petite partie de notre patrimoine et c'est avec grand plaisir que nous avons participé à sa conservation et sa restauration.



Figure 6. Après masticages.



Figure 7. Œuvre après restauration.

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.

