



TRÉSOR
DE LIÈGE

BLOC-NOTES

Belgique – Belgïe
P.P – P.B.
4000 LIÈGE 1
BC 9623

Trimestriel

P701171 – Bureau de dépôt Liège X – Adresse expéditeur : 6 rue Bonne-Fortune, 4000 Liège.

Numéro 33 – décembre 2012



BLOC-NOTES

Bulletin trimestriel du Trésor de Liège

Adresse de la rédaction :

Trésor de Liège

6 rue Bonne-Fortune – 4000 Liège (Belgique)

Tél. : + 32 (0) 4 232 61 32

info@tresordeliege.be – www.tresordeliege.be

Éditeur responsable : Philippe George.

Équipe technique et rédactionnelle :

Denise Barbason, Jean-Claude Ghislain, Georges Gousse,

Julien Maquet, Séverine Monjoie, Thérèse Marlier et Fabrice Muller.

Mise en pages : Fabrice Muller.

Expédition : Michèle Mozin-Bodson.

ISSN : 2032-7110

Page 3 de couverture : dessin original de Gérard Michel.

Votre soutien est primordial, tout don vous permet de recevoir Bloc-Notes à domicile. Déductibilité fiscale à partir de 40 € par an (ou un ordre permanent mensuel de 3,50 €) versé 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.



TRÉSOR
DE LIÈGE

Imprimé avec le soutien de

ethias

Partenaires privilégiés



SOMMAIRE

<i>Éditorial</i>	1
<i>Iconographie de saint Hubert, Jean-Marie DOUCET</i>	2
<i>Le sarcophage monolithe oublié du Trésor de la Cathédrale de Liège, Laure-Anne FINOULST</i>	5
<i>La Sedes Sapientiae de la cathédrale de Liège, Emmanuelle MERCIER</i>	8



Illustration de couverture :

Sedes de la cathédrale Saint-Paul (détail).

LE VIRTUEL ET LA RÉALITÉ OU LE QUOTIDIEN DE LA CONSERVATION

Notre trimestriel, dont nous sommes fiers de sortir aujourd'hui le 33^e numéro, vous entretenait, la fois dernière, du web et des sites internet, indispensables aujourd'hui à une institution pour avoir une fenêtre sur le monde. Toutefois, au-delà des mots, des bonnes intentions, des velléités, voire des pires excès verbaux du premier venu à l'âme de Don Quichotte, propos que l'on peut trouver en abondance sur la toile, en newsletter ou même en courriel personnel, il y a la réalité du terrain et l'action, une fameuse marge entre le virtuel et le réel. J'ai en effet la prétention de bien connaître ce terrain et d'essayer au quotidien de sauver des œuvres d'art. Le mot « sauver » n'est pas excessif dans les multiples dossiers : *Bloc-Notes* quelquefois vous en entretient. Nos moyens sont très restreints et nous tentons de les maximaliser afin de conserver ce patrimoine mobilier. En une trentaine d'années de conservation, j'ai vu bien des cas malheureux et tenté de transmettre au mieux ce patrimoine. Cela a-t-il fort changé par rapport à mes prédécesseurs ? Je ne le crois pas et je suis certain qu'ils ont dû connaître, et parfois à des périodes bien plus difficiles, je pense aux guerres mondiales, des situations comparables, sinon pires. On doit leur rendre hommage d'avoir trouvé des solutions concrètes. C'est un métier que celui de conservateur, bien éloigné souvent de la théorie, avec toute la sérénité requise, qui contribue sans doute à un portrait caricatural pour les non-initiés !

Je parle depuis longtemps de « non-assistance à œuvres d'art en danger » quand l'action est bloquée, mais d'autres réussites motivent : le sauvetage du patrimoine artistique de l'abbaye du Val-Dieu est un exemple parmi d'autres. Et que dire des nombreuses autres communautés religieuses qui ont fermé leurs portes et pour lesquelles nous avons recherché des solutions, parfois dans l'urgence. Bien sûr le Trésor ne peut tout résoudre ou tout incorporer dans ses

collections. Une œuvre ne garde son sens que dans son contexte historique : nous enfonçons des portes ouvertes ! Nous l'avons prouvé de nombreuses fois, en rendant une lampe de sanctuaire à Saint-Barthélemy, un tombeau paléochrétien à Tongres, des tissus anciens à Huy..., c'est-à-dire de manière générale en rendant des œuvres d'art à leur lieu d'origine une fois ceux-ci capables de les accueillir en toute sécurité. Mais si ces œuvres n'avaient pas été abritées au Trésor, pendant de nombreuses années pour la plupart, que seraient-elles aujourd'hui ? *A contrario* comment ne pas regretter la vente de l'autel majeur de Sainte-Marguerite de Liège ou ailleurs plusieurs pièces entreposées qui attendent encore une solution.

Nous travaillons de la même manière actuellement au sein de l'unité pastorale et de ses églises du centre-ville. Les fabriques d'églises l'ont bien compris et nous font confiance. L'avenir va sans doute malheureusement nous amener d'autres défis. Il faudra réagir et surtout agir, avec la meilleure connaissance des dossiers, avec l'imagination nécessaire, et surtout avec la circonspection indispensable pour amener la solution. Je suis, au contraire d'autres, persuadé que le monde politique est sensible à cette protection du patrimoine, et aussi que ses responsables fuient le saupoudrage si dommageable parfois. *Res, non verba.*

Avec ce 33^e numéro, autour de toute l'activité de conservation au Trésor, il y a les conférences qui reprennent, les expositions qui se préparent, et les publications. On citera la nouvelle série des *Carnets du Trésor*, que l'on doit à l'échevinat du Tourisme de la ville de Liège, le deuxième *Carnet* vient de sortir.

Je voudrais encore remercier très vivement toutes les personnes qui soutiennent notre politique : c'est toujours la plus belle récompense pour nous. Le « nous » est collectif pour toute notre équipe enthousiaste du Trésor.



ICONOGRAPHIE DE SAINT HUBERT

Les *snaphaen* d'Érard de la Marck inspirés par une gravure de Jacob Cornelisz van Oostsanen ?

Jean-Marie DOUCET
vice-président du Musée en Piconrue de Bastogne

Un de nos lecteurs, le comte de Hemricourt de Grunne, a réagi à notre article « La légende de saint Hubert de Liège à la Gemäldegalerie de Berlin. Un chef-d'œuvre méconnu de Jacob Cornelisz van Oostsanen ? », paru dans le n° 28 de *Bloc-Notes* (septembre 2011). Le comte de Grunne observe, nous écrit-il, « une ressemblance étonnante » entre la gravure de Jacob Cornelisz van Oostsanen (figure 4 de l'article) et deux monnaies d'Érard de la Marck, prince-évêque de Liège (1506-1538). À tel point, précise-t-il, que l'on pourrait croire que le graveur de ces monnaies liégeoises, frappées vers 1525-1528, s'est inspiré du dessin de l'artiste néerlandais, une œuvre datée de 1510.

Les monnaies en question sont d'une part le *snaphaen* ou *chevaucheur d'argent* décrit sous le n° 441 dans l'ouvrage de J. de Chestret¹, ainsi que sa variante (Chestret 442²) ; d'autre part, le demi-*snaphaen* (Chestret 443³). Ces monnaies comme la gravure néerlandaise ont un point commun manifeste : la façon de représenter la conversion du patron des chasseurs. On y voit le cerf crucifère apparaître soudainement à saint Hubert, chasseur noble montant un cheval au galop. Cependant, sur le *snaphaen*, le cavalier sonne du cor, ce qui n'est pas le cas

dans l'œuvre gravée de Jacob Cornelisz. Mais le vêtement plissé du cavalier, l'allure du cheval, son harnachement, sa tête couronnée de plumes d'autruche⁴ se retrouvent peu ou prou dans la gravure comme dans la monnaie.

Avec le demi-*snaphaen*, poursuit le comte de Grunne, « la ressemblance est plus frappante encore » : le cavalier de la pièce de monnaie est coiffé d'un chapeau à trois plumes d'autruche et il tient une main levée, ce qui le rapproche nettement de l'attitude et du costume d'apparat du saint Hubert de Jacob Cornelisz. Quant au cerf, dans les deux cas, « il est relégué en dehors du registre, comme en marge de la scène ».

L'hypothèse du comte de Grunne est séduisante. On ajoutera toutefois que le graveur des *snaphaen* d'Érard de la Marck a pu aussi prendre pour modèle de base une autre pièce de monnaie de même type : le *snaphaen* de Charles d'Égmond, duc de Gueldre (1492-1538), mis en circulation dès 1509, semble-t-il⁵. Cette pièce représente un cavalier en armure, coiffé de plumes d'autruche et montant un cheval au galop. Mais il s'agit d'une figure équestre profane. La ressemblance est beaucoup moins évidente dans le détail.

À cette époque, circulait par ailleurs une enseigne de pèlerinage en or, de forme circulaire, fabriquée pour l'abbaye de Saint-Hubert, et figurant le patron des chasseurs en cavalier montant un cheval au galop : ici aussi,

¹ CHESTRET DE HANEFFE J., *Numismatique de la principauté de Liège et de ses dépendances*, Bruxelles, 1890, p. 238. Reproduction dans la planche XXVII. Voir également DENGIS Jean-Luc, *Les monnaies de la principauté de Liège*, vol. 2, « De Jean d'Enghien à Robert de Berghes (1274-1564) », Wetteren, 2006, n° 831.

² CHESTRET DE HANEFFE J., *Numismatique*, op. cit., p. 239. Reproduction dans la planche XXVII. DENGIS Jean-Luc, *Les monnaies de la principauté de Liège*, vol. 2, op. cit. n° 832.

³ CHESTRET DE HANEFFE J., *Numismatique*, op. cit., p. 239. Reproduction dans la planche XXVII.

⁴ Dans le *snaphaen* décrit sous le n° 442 de J. de Chestret, le cheval est privé de ses plumes.

⁵ VAN DER CHYS, *De munten der voormalige graven en hertogen van Gelderland*, Haarlem, 1853, p. 142 et p. 144.



Figure 1 . La gravure (1510) de Jacob Cornelisz van Oostanen.



Figure 2. Le *snaphaen* d'Érad de la Marck (Chestret 441).



Figure 3. Le *demi-snapphaen* d'Érad de la Marck (Chestret 443).



Figure 4. Le *snaphaen* de Charles d'Égmond (vers 1509).

comme dans le *demi-snapphaen* liégeois, le cerf crucifère est rejeté à droite dans la marge de la pièce, le cavalier occupant l'essentiel de la scène⁶. Stoppé dans son élan, le veneur semble joindre les mains ou jeter les bras en l'air, soudainement saisi par l'apparition du cerf christique. Le graveur liégeois du *demi-snapphaen* a peut-être eu sous les yeux à la fois cette *médaille* de pèlerinage, la gravure de Jacob Cornelisz van Oostanen et la monnaie du duc de Gueldre...

⁶ DOUCET Jean-Marie, *Hubert d'Ardenne. Histoire d'une légende universelle*, Bastogne, Musée en Piconrue, 2011, p. 105. On conserve une de ces enseignes de pèlerinage, cousue sur le dernier feuillet du livre d'heures dit de Claude de la Chambre, La Haye, KB, Ms 77 L 60, fol. 98.

Illustration de la page 2 :
Scènes de la vie de saint Hubert de Liège, fragment d'un retable (?)
 de Jacob Cornelisz van Oostanen, vers 1520, Berlin, Gemäldegalerie.

LE SARCOPHAGE MONOLITHE OUBLIÉ DU TRÉSOR DE LA CATHÉDRALE DE LIÈGE

Laure-Anne FINOULST

chercheuse post-doctorante (FRFC) au Centre de Recherches en Archéologie et Patrimoine (CReA-Patrimoine) de l'Université Libre de Bruxelles

La présence des sarcophages du haut Moyen Âge dans nos régions passe souvent inaperçue et fait de ces sépultures un patrimoine funéraire méconnu, néanmoins non dénué d'intérêt. Les sarcophages découverts dans le Nord de la Gaule, plus particulièrement dans les vallées mosane, mosellane et rhénane, font partie de groupes de production lorrains. La détermination de l'origine des pierres a pu être faite grâce aux études pétrographiques réalisées sur des échantillons. Ces analyses démontrent l'utilisation prédominante de trois calcaires du Jurassique, majoritairement Tithonien¹ mais également du Bajocien² et de l'Oxfordien³. Des exploitations de carrières à sarcophages dans ces trois calcaires sont connues dans les actuels départements français de la Meuse et de la Meurthe-et-Moselle, d'où l'appellation de productions lorraines. Celles-ci datent majoritairement du VII^e siècle et des premières décennies du VIII^e siècle. Nous ne retiendrons ici que les productions en calcaires Tithonien et Oxfordien puisque le sarcophage de la cathédrale Saint-Paul de Liège appartient à l'un des réseaux de diffusion de ces calcaires⁴. En effet, les sarco-

phages les plus fréquemment rencontrés dans la vallée mosane, du sud du département de la Meuse jusqu'à l'extrême nord des Pays-Bas, sont confectionnés en calcaire Tithonien, extrait dans le Perthois (au sud-est de Saint-Dizier). Ils ont été retrouvés tout au long de la Meuse, de ses affluents et d'anciennes voies romaines, qui croisent leurs cours. Les sarcophages en calcaire Oxfordien ont vraisemblablement été extraits sur les côtes de Meuse, dans la région de Verdun. Ces derniers ont été majoritairement diffusés le long de la Meuse jusqu'à Maastricht. Les sarcophages de ces deux groupes présentent toutefois les mêmes caractéristiques morphologiques : monolithes de forme trapézoïdale, à parois fines. Des différences apparaissent dans l'aspect de la pierre, mais également dans l'aspect technologique, puisqu'ils sont travaillés avec des outils différents : polka pour les uns et pic ou pointe pour les autres. Les sarcophages en calcaire Tithonien sont, le plus souvent, dépourvus de décor. À l'inverse, une caractéristique des sarcophages en calcaire Oxfordien est d'être ornés de stries longitudinales sur les parois latérales alors que les parois de tête et de pied peuvent être ou non, décorées, le plus souvent également de motifs avec stries. À proximité des centres de production, ce type de sépulture était fréquent mais il se raréfie à mesure que l'on s'en éloigne. Dans nos régions, ces sarcophages sont toujours liés à des lieux de culte de la période mérovingienne. Le plus souvent également, ils sont placés dans la partie sacrée du bâtiment religieux (*ad sanctos*), voire au

¹ Le calcaire Tithonien est un calcaire oolithique vacuolaire, de teinte variée mais le plus souvent beige, tirant parfois sur le gris.

² Calcaire biodétritique, parfois oolithique, de teinte ocre.

³ La distinction entre les échantillons de calcaire Oxfordien et Bathonien n'a pas toujours été aisée, faute d'éléments caractéristiques. Cependant, il faudrait privilégier la détermination de calcaire Oxfordien puisque des carrières de sarcophages sont connues dans ce faciès pour l'aire géographique traitée, à l'inverse du calcaire Bathonien. Le calcaire Oxfordien est un calcaire biodétritique ou à entroques à l'aspect crayeux et de coloration blanche.

⁴ Les sarcophages en calcaire Bajocien sont plus fréquemment diffusés de manière locale, soit à la frontière belgo-

française. Plus rarement, quelques-uns ont suivi le même cheminement que leurs homologues en calcaire Tithonien et Oxfordien.



centre de celui-ci. Systématiquement ces sépultures sont orientées avec les pieds à l'est.

Dans la plupart des cas éloignés des centres de production, il reste difficile de déterminer quelles étaient les personnes inhumées dans ces sépultures. Il pourrait s'agir de chrétiens, de fondateurs ou de membres de communauté religieuse puisque les sépultures sont localisées dans des édifices religieux. Bien que certains sarcophages ont été attribués à des saint(e)s, rares sont les éléments permettant d'être certain qu'ils étaient la sépulture d'un saint. Ces attributions relèvent le plus souvent de la tradition que d'un fait avéré. La majorité des occupants des sarcophages restent d'ailleurs des inconnus. Il faut aussi envisager que ces sarcophages pouvaient être destinés à des membres de grandes familles influentes ou au pouvoir, ou à des membres de l'aristocratie locale ou régionale. Même si, pour les sarcophages découverts à proximité des centres de production, la plupart des défunts restent anonymes, on y retrouve des individus au statut identique à ceux de nos régions mais également des membres de la population au statut social moins remarquable. Toutefois, pour les régions plus éloignées des centres de production, ce type de sépulture pondéreuse

n'était pas une production locale et, de ce fait, était rare et donc onéreuse. Il fallait non seulement payer leur confection mais également leur transport, dans ces cas-ci, fluvial. Tout ceci avait sûrement un coût non négligeable et faisait des sarcophages un produit de prestige, voire de luxe.

Ce prestige semble ne pas s'être limité à la période mérovingienne car bon nombre de ces sarcophages contenaient parfois des inhumations multiples, ne résultant pas systématiquement de regroupements familiaux, et ultérieures. Ces remplois peuvent avoir été réalisés dans les décennies, voire les siècles, après le premier emploi. En témoignent les couvercles cassés ou disparus ou la présence de plusieurs squelettes ou d'un corps dont la taille n'est pas adaptée au contenant. Même plusieurs siècles après leur premier usage, l'attrait pour ces inhumations particulières et de prestige était encore fort.

Contrairement à la majorité des sites mosans qui ne comptaient que quelques sarcophages, mais tout comme la ville voisine de Maastricht, le sous-sol de la ville de Liège a recelé plusieurs dizaines de sarcophages monolithes. Plus d'une trentaine d'exemplaires ont ainsi été retrouvés à l'emplacement de l'an-

cienne cathédrale Saint-Lambert au cours de plusieurs campagnes de fouilles réalisées au cours du xx^e siècle. À l'exception d'un sarcophage monolithe en calcaire Bajocien, tous les autres exemplaires sont en calcaire Tithonien. Quelques fragments d'un sarcophage portent les traces d'un décor (trois lignes horizontales sur la partie supérieure de la paroi) alors que quelques autres fragments présentent des graffitis sous forme de grands « X ». Toutefois, la plupart des sarcophages ne sont pas ornés d'un décor ou de graffitis. En plus de ces pièces, et bien que les circonstances de sa découverte restent floues, un sarcophage monolithe aurait été mis au jour dans le sous-sol de la cathédrale Saint-Paul de Liège en 1887. Il s'agit vraisemblablement de celui aujourd'hui descendu dans la pseudo-crypte aménagée en 1998 au Trésor de la Cathédrale de Liège⁵. Celui-ci diffère de ses homologues de la Place Saint-Lambert. En effet, la cuve de sarcophage est confectionnée en calcaire Oxfordien et est ornée d'un décor. Il est composé, comme la quasi-totalité des exemplaires dans ce calcaire, de stries longitudinales gravées sur les deux parois latérales dans un cadre de 6,5 cm de largeur en moyenne. La paroi de tête est décorée de quatre arcades à plein cintre dont la partie centrale est striée en obliques alternées. La paroi de pied est ornée de deux bandes verticales de stries obliques encadrées par un contour de 4 cm de large en moyenne. Sur ce décor, une simple croix de Saint-André a été gravée. La partie supérieure des parois latérales du côté tête ont été abîmées et restaurées pour l'une d'entre elle. Malheureusement, aucune information n'existe sur la présence du couvercle, de mobilier ou de squelette, limitant ainsi les conclusions précises sur la datation ou sur l'occupant de cette sépulture. Par comparaison typologique, il est cependant possible de fournir une datation du VII^e siècle, tout en n'excluant pas les dernières années du VI^e siècle et les premières décennies du



VIII^e siècle. Seules de nouvelles fouilles dans le sous-sol de l'actuelle cathédrale Saint-Paul pourraient éventuellement amener plus de précisions. Bien que peu fréquent, ce type de sarcophage n'est pas unique dans nos régions. En effet, outre celui de Liège, des exemplaires similaires, avec stries longitudinales, ont été retrouvés à l'église Sainte-Anne d'Aldeneik (Maaseik), à la collégiale Notre-Dame de Ciney, à l'emplacement de l'ancienne église Saint-Hilaire à Huy ou encore à l'église Saint-Servais de Maastricht.

Il est toutefois indéniable que le sarcophage du Trésor de la Cathédrale de Liège est d'une grande importance et richesse pour le patrimoine funéraire. Par son caractère relativement rare dans nos régions et pour sa présence supposée unique au sein de l'actuelle cathédrale Saint-Paul, ex-collégiale, il ne fait aucun doute que ce sarcophage était destiné à une personnalité particulière pour ne pas dire privilégiée. En outre, une datation du sarcophage au VII^e siècle ou début du VIII^e siècle suppose également une occupation antérieure à la fondation du x^e siècle, inconnue à ce jour.

Orientation bibliographique

- FINOULST L.-A., *Les sarcophages du haut Moyen Âge en Gaule du Nord. Production, diffusion, typo-chronologie et interprétations.*, thèse de doctorat inédite, Université Libre de Bruxelles, Bruxelles, 2012, 2 vol. (soutenue le 9 mai 2012).
- JOSSE M., *Le peuplement de l'Île*, catalogue de l'exposition Millénaire de la collégiale Saint-Jean de Liège, Liège, 1982, pp. 27-32.
- PURAYE J., *Le Musée diocésain de Liège*, Liège, 1937, p. 132-133.
- THIMISTER O.-J., *Histoire de l'église collégiale de Saint-Paul actuellement cathédrale de Liège*, Liège, 2^e éd., 1890, p. 164.

⁵ Il mesure 207 cm de long pour une largeur de 62 cm à la tête et de 36 cm au pied, pour une hauteur de 38 cm à la tête et 36 cm au pied. L'épaisseur des parois varie entre 6 et 7 cm. Le fond de la cuve est également percé par une ouverture de 7 cm de long sur 2 cm de large se situant à 132 cm de la paroi de tête. Il est conservé dans le sous-sol du musée, à côté du cercueil en plomb d'Érard de la Marck.



LA SEDES SAPIENTIAE DE LA CATHÉDRALE DE LIÈGE : UNE ŒUVRE ATYPIQUE ENTRE TRADITION ET MODERNITÉ

Emmanuelle MERCIER, responsable de l'atelier d'étude et de conservation-restauration des sculptures en bois polychromé à l'Institut royal du Patrimoine artistique

La *Sedes Sapientiae* exposée aujourd'hui à l'entrée du chœur de la cathédrale Saint-Paul à Liège est un témoin important de la sculpture mosane en bois polychromé du XIII^e siècle¹. Datée vers 1220-1230, elle provient de l'ancienne église Saint-Jean-Baptiste de Liège. Contrairement à la *Sedes* de l'ancienne collégiale Saint-Jean l'Évangéliste, dont la somptuosité de la polychromie et l'éclat des dorures ont fait couler beaucoup d'encre, l'aspect originel de la *Sedes* de Saint-Paul, recouverte au cours des siècles de plusieurs repeints, était demeuré inexploré. En 1925, Joseph Destrée suppose que son ancien décor n'a jamais offert l'aspect de richesse de la *Sedes* de Saint-Jean². Ces dernières années, l'œuvre a fait l'objet d'une étude technologique dans le cadre de notre thèse de doctorat à l'université de Liège³. Les résultats de cette étude permettent aujourd'hui de se faire une idée de son aspect d'origine. Mais, avant d'en proposer une hypothèse de reconstitution, nous avons cherché à comprendre les raisons de la place particulière que cette Vierge, considérée par Joseph de Borchgrave d'Altena comme l'« une des plus étranges qu'on

puisse montrer »⁴, occupe dans la production mosane. Dans cette optique, les éléments relatifs à l'histoire matérielle de l'œuvre mais aussi à la taille du bois et à la polychromie complètent l'analyse stylistique et iconographique.

Une Vierge mosane « des plus étranges » ?

Après sa sortie de l'ombre par Jules Helbig en 1874-1876⁵, la sculpture « liégeoise » en bois polychromé du XIII^e siècle a longtemps été évoquée par les deux mêmes œuvres : la *Sedes* de Saint-Jean et la *Vierge à l'Enfant* de Saint-Pholien, aujourd'hui volée⁶.

Dès 1905, la *Sedes* de Saint-Paul, alors déposée au Musée diocésain, vient rejoindre les deux exemples connus à l'exposition *L'Art ancien au pays de Liège*⁷. Elle est à nouveau présentée en 1930 à l'exposition *L'Art de l'Ancien Pays de Liège et des Anciens Arts wallons*⁸ entourée des *Sedes* de Saint-Jean et de Zolder. Par la suite, la *Sedes* a beaucoup voyagé pour représenter la sculpture mosane

¹ S. COLLON-GEVAERT, J. LEJEUNE & J. STIENNON, *Art roman dans la vallée de la Meuse aux XI^e, XII^e et XIII^e siècles*, 4^e éd., Bruxelles, 1966, (1^{re} éd. 1961), p. 266, n° 57, pl. 267 (Jean Lejeune) ; R. DIDIER, *Mater Dei, à propos de quelques sculptures de la Vierge*, dans *Feuillets de la cathédrale de Liège*, n° 11 et 12, Liège, 1993 ; PH. GEORGE, *L'art au miroir du Trésor de Liège*, dans *Trésors des cathédrales d'Europe*, Beaune, 2006, p. 99-101.

² J. DESTREE, *La Vierge et l'Enfant, groupe en bois provenant du prieuré d'Oignies*, dans *Revue d'art*, n°s 3 et 4, mars-avril 1925, p. 101-128, p. 119.

³ E. MERCIER, *La polychromie de la sculpture mosane en bois du XIII^e siècle*, Thèse de doctorat, Université de Liège, 2008, sous la direction d'Albert Lemeunier.

⁴ J. DE BORCHGRAVE D'ALTENA, *Madones en Majesté. À propos de Notre-Dame d'Éprave*, dans *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, XXX, 1961, p. 85.

⁵ J. HELBIG, *La Sainte Vierge et l'Enfant Jésus, les groupes sculptés des anciens sanctuaires de Liège, 1874-1876*, p. 217-250.

⁶ *L'Art ancien au Pays de Liège*, Liège, Cathédrale Saint-Paul, 1881.

⁷ *L'Art ancien au pays de Liège*, Palais de l'Exposition universelle et internationale, Liège, 1905, n° 1345.

⁸ *L'Art de l'Ancien Pays de Liège et des Anciens Arts wallons*, Palais des Beaux-Arts, Liège, 1930, n° 375.



À gauche : *Sedes* de la collégiale Saint-Jean-l'Évangéliste à Liège.
 Au centre : *Sedes* de l'église Saint-Hubert-et-Saint-Vincent de Zolder.
 À droite : *Sedes* de l'ex-collection Brimo de Laroussilhe.

à travers le monde : l'Espagne en 1961⁹, New York en 1970¹⁰, Rome en 1973-1974¹¹, et Paris en 1981¹². Pourtant, malgré ces succès, les historiens de l'art abordent l'œuvre avec une certaine réserve. Marguerite Devigne la présente comme un prototype de la Vierge de Saint-Jean créé par un artiste moins « exercé »¹³. Elle est à peu près contemporaine de la *Sedes* de Saint-Jean mais « de facture plus gauche »¹⁴, selon Joseph de Borchgrave d'Altena, qui ajoute en 1961: « Elle est faite de

réussites et d'échecs ». Pour Robert Didier, la sculpture est « d'une exécution non dépourvue de maladresse »¹⁵ et « laisse présager la disparition d'une certaine spécificité mosane »¹⁶. Ces commentaires amènent à se demander comment la *Sedes* s'insère dans la production mosane. Avec ses 129 cm de haut, elle appartient au groupe des grandes *Sedes*¹⁷. Selon le schéma de composition habituel, la Vierge est assise en position frontale sur un siège à double chanfrein, largement amputé, et présente l'En-

⁹ *L'art roman*, Barcelona-Santiago de compostella , n° 1144.

¹⁰ *The Year 1200*, New York, 1970, p. 29-30, n°36.

¹¹ J. STIENNON, dans *Tesori dell'Arte Mosana*, Roma, 1973, p. 63, n°79.

¹² A. LEMEUNIER, dans *Trésors du Musée d'Art religieux et d'Art mosan*, Paris, 1981, n° 27.

¹³ M. DEVIGNE, *La sculpture mosane du XII^e au XIV^e siècle. Contribution à l'étude de l'art dans la région de la Meuse moyenne*, Paris-Bruxelles, 1932, p. 39.

¹⁴ J. DE BORCHGRAVE D'ALTENA, *Madones anciennes conservées en Belgique, 1025-1425*, 2^e édition, Bruxelles, 1945, pl. VIII, p.11.

¹⁵ R. DIDIER, *La Sedes, la Vierge et le saint Jean au calvaire de l'église Saint-Jean à Liège et la sculpture mosane de la première moitié du XIII^e siècle*, dans *La collégiale Saint-Jean de Liège, mille ans d'Art et d'Histoire*, J. DECKERS (dir.), Liège, 1981, p. 65, fig.15.

¹⁶ R. DIDIER, *La sculpture mosane du XI^e au milieu du XIII^e siècle*, dans *Rhein und Maas. Kunst und Kultur, 800-1400*, 2, Cologne, 1973, p. 415.

¹⁷ Saint-Jean : 138 cm, Zolder : 119 cm, Mere : 105 cm, MRAH de Bruxelles inv. Vdp 161 : 109 cm. Dans la seconde moitié du siècle, les *Sedes* ne dépassent généralement pas un mètre de hauteur.

fant assis sur son genou gauche. La silhouette longiligne et le hiératisme de la composition sont autant de traits communs à la production. Tout comme la *Sedes* de Saint-Jean, le visage de la Vierge s'humanise et est empreint d'une certaine douceur. Le visage allongé de l'Enfant coiffé de boucles réparties en petits macarons peut être comparé à celui du *saint Jean* provenant d'Hollogne-sur-Geer¹⁸. Dans l'agencement et la forme des plissés, des éléments communs à d'autres *Sedes* et sculptures mosanes contemporaines sont observés. Ainsi, l'étagement de plis coudés sur la jambe droite figure dans la *Sedes* de Saint-Jean. Le plis en zigzag qui tombe mollement sur le côté gauche de la base se rencontre dans la *Sedes* de l'ex-collection Brimo de Laroussilhe à Paris¹⁹, tandis que les quelques plis en U peu profonds de la tunique de l'Enfant rappellent le *perizonium* du Christ de Serinchamps, daté vers 1220. Sur le buste de la Vierge, la tunique forme quelques plis en Y très souples qui contrastent avec d'autres plis en Y moins épais et plus anguleux placés tête-bêche, comme sur la manche. Sur le voile, le drapé forme des nervures très saillantes que l'on retrouve dans le *perizonium* du Christ de Rutten. Le caractère graphique du drapé aux plis serrés qui restent près du corps se rapproche du personnage de calvaire de l'église Saint-Mort de Huy, aujourd'hui au Musée communal de Huy²⁰, bien que, dans la *Sedes*, ces plis créent un rythme plus foisonnant. Il faut bien



Ci-dessus :
Sedes de la cathédrale Saint-Paul. Détail : la tête de lion. ©KIKIRPA.

Ci-contre :
saint Jean de l'église Saint-Mort à Huy (Huy, Musée communal).
©KIKIRPA.

admettre que, si un vocabulaire commun apparaît, il semble malaisé de mettre en évidence des caractéristiques permettant de rapprocher plus intimement la *Sedes* de Saint-Paul à l'une ou l'autre de ces œuvres. Dès lors, demandons-nous plutôt quels éléments la font apparaître si étrange.

La nouvelle Ève foule aux pieds le lion

De nombreuses *Sedes* et Vierges mosanes foulent aux pieds le dragon qui peut évoquer la reine des cieux de l'Apocalypse (Rev. 12 :1-11) ou encore la nouvelle Ève qui, selon la Genèse (3 :15), piétine la tête du serpent²¹. Or, la *Sedes* de la cathédrale Saint-Paul n'écrase pas un dragon mais bien un lion.

L'animal ne figure sur aucune autre *Sedes Sapientiae* mosane conservée. Démonstrations du psaume 91, le lion et le dragon sont souvent associés pour incarner les vices : « Tu marcheras sur le lion et sur l'aspic, tu fouleras le lionceau et le dragon. » Ainsi, un lion et un dragon s'affrontent sous les pieds de la Vierge d'une *Sedes* en ivoire conservée au musée de

¹⁸ Museum Catharijneconvent, Utrecht, n° inv. ABM bh 490.

¹⁹ Ancienne collection Tastet d'Amiens, exposée à Beaune, *op. cit.*, p. 201.

²⁰ E. MERCIER, *Le Saint Jean au Calvaire du Musée communal de Huy*, dans *Annales du cercle hutois des Sciences et Beaux-Arts*, tome LVIII, 2006-2007, p. 35-68.

²¹ En souvenir des paroles de Jéhovah à Ève dans le livre de la Genèse (chap. III, v, 15).

Hambourg et datée vers 1220²², et de la *Vierge de Biri*, en Norvège, datée vers 1230-1240²³. Un dragon a pu figurer sur le côté droit, à la base de la *Sedes* de Saint-Paul, mais nous n'en avons relevé aucune trace.

Aujourd'hui, la position de la main droite de la *Sedes* suggère qu'elle tenait un sceptre. Toutefois, il semble que la position du bras, qui est rapporté au bloc principal, ait été modifiée. En effet, en faisant pivoter le bras vers la droite, la main adopte une position adéquate pour exhiber une pomme²⁴. Ceci semble confirmé par les dernières phalanges des doigts, remplacées sans doute après élimination du fruit²⁵. En effet, dans les quelques exemples bien conservés²⁶, les pommes tenues par les Vierges sont taillées dans le même morceau de bois que la main. Précisons que les traces de polychromie conservées dans ces exemples montrent qu'il s'agit bien de la pomme rouge de la nouvelle Ève. Par ailleurs, dans la *Sedes* de Saint-Paul, l'Enfant présente la jambe gauche dénudée, élément qui a été souligné par Robert Didier et qui figure sur d'autres *Sedes* contemporaines²⁷. Ce détail semble faire écho à la jambe dénudée des *Christ en croix* contemporains. Dans les exemples connus, la tunique est relevée au-dessus du genou ou bien l'Enfant la soulève. Or, dans la *Sedes* de Saint-Paul, la Vierge exhibe, dans sa main gauche, la jambe dénudée de l'Enfant. Ce geste ne répond pas au schéma traditionnel dans lequel la main gauche, en retrait, est appuyée contre le flanc



de l'Enfant. Ainsi, la Vierge présenterait, dans une main, la pomme du péché et, dans l'autre, la jambe dénudée de l'Enfant, rappel possible de l'humanité du Christ et de son sacrifice. D'autres éléments particuliers apparaissent dans l'agencement des vêtements. Les *Sedes* du XIII^e siècle sont habituellement vêtues d'une robe cintrée à la taille et d'un manteau qui sert de voile²⁸. La *Sedes* de Saint-Paul ne relève pas du tout de ce type de composition puisqu'elle porte une tunique tombante à large manche. Ce vêtement est également celui de la *Sedes* de l'église Saint-Georges à Leffe, datée vers 1220²⁹.

En outre, le voile indépendant et fermé sur le buste constitue un autre détail vestimentaire particulier. Ce type de voile figure dans

²² R. DIDIER, *La Vierge assise à l'Enfant (Sedes Sapientiae)*, dans *Millénaire de la collégiale Saint-Jean à Liège. Exposition d'art et d'histoire*, Liège, 1982, p. 133, fig. 25.

²³ Collection de l'Université d'Oslo n° inv. C3479.

²⁴ *Sedes* de Stavelot, de La Gleize, de Vivegnis et de Mere.

²⁵ La restauration par le chanoine Joseph Cottiaux, ébéniste de formation, date des années 1970. Le bras gauche et une partie de la manche droite de l'Enfant sont refaits. Dans la photothèque de l'IRPA, le cliché B18940 datant de 1914 montre la sculpture avant restauration.

²⁶ Les sculptures mosanes qui ont conservé la main droite de la Vierge sont rares et ces éléments rapportés ont souvent été remplacés. Les mains originales sont celles des *Sedes* de l'église Saint-Bavo de Mere, des Musées Royaux d'Art et d'Histoire (MRAH) inv. 8691 et de Vivegnis.

²⁷ *Sedes* des MRAH n° inv. 8691, de Deux-Acren, *Sedes* en ivoire du musée du Louvre (inv. OA. 10978 que D. Gaborit-Chopin attribue à Liège) et celle de l'ancienne collection Tastet.

²⁸ Plusieurs sculptures datées des premières décennies du XIII^e siècle portent une robe dépourvue de ceinture comme les *Sedes* de Zolder et du Musée d'Utrecht ou la sainte Lucie de Bernister au Trésor de la Cathédrale de Malmedy.

²⁹ Elle était exposée à la cathédrale de Liège pour l'exposition *Nostre-Dame. Les plus belles statues de la Vierge en pays de Liège (XI^e-XVIII^e siècle)* : nous renverrons de manière générale à l'ouvrage paru aux Editions du Perron pour la circonstance en 2008.



À gauche : *Sedes* de l'église Saint-Georges à Leffe.
 Au centre : *Sedes* du musée Catharijconvent à Utrecht.
 À droite : saint Jean d'Hollogne-sur-Geer (musée d'Utrecht).

la *Vierge en majesté* française du Musée de Boston et dans la figure féminine des *Antiquitates judaïcae* de l'abbaye de Saint-Trond vers 1170-1180³⁰. Notons enfin cette sorte de coque cannelée que forme la tunique sur le genou gauche de la Vierge. À nouveau, l'élément est présent dans la *Sedes* de Leffe mais ne présente pas cette forme très particulière.

Le travail d'un sculpteur moins adroit ?

La *Sedes* est taillée dans du bois de chêne, essence privilégiée des sculpteurs dès les premières décennies du XIII^e siècle³¹. Le

³⁰ Musée Condé à Chantilly, ms.1632, fol. 3 r^o, page de la Création.

³¹ E. MERCIER, *Pratique et matériaux des tailleurs de bois dans la vallée de la Meuse entre le XI^e et le XIV^e siècle: rapport avec l'évolution stylistique*, dans Rivista d'Arte, volume spécial, journée d'étude *Scultura e tarsia in legno, la diagnostica e il restauro come strumenti critici*, Università degli Studi di Roma « Tor Vergata », Rome, 07.05.2010 (à

sommet de la tête est percé d'un trou d'étau qui a servi à maintenir la bille de bois sur le banc du sculpteur pendant la taille à l'aide d'un axe en bois planté aux deux extrémités. Selon la tradition, le dos de la sculpture est évidé pour éviter la formation de fente. Dans les représentations de *Sedes Sapientiae*, les sculpteurs ont généralement rapporté au bloc principal l'avant-bras droit de la Vierge, le bras droit et parfois le bras gauche de l'Enfant. Dans la *Sedes* de Saint-Paul, la présence de plusieurs assemblages au niveau du drapé retient l'attention. En effet, au bloc principal viennent s'ajouter, de part et d'autre, les manches du manteau de la Vierge depuis les épaules. Ces éléments sont fixés au bloc principal à l'aide de grosses chevilles de bois de 1,5 cm de diamètre. Le bras gauche de la Vierge et les montants

disparus du siège étaient rapportés de la même façon. Ces chevilles sont recouvertes par la polychromie d'origine, ce qui prouve leur authenticité. Ce type de construction va à l'encontre des règlements du *Livre des métiers* de la ville de Paris d'Étienne Boileau (1268) qui stipulent que les images seront taillées à partir d'un seul morceau de bois, à l'exception des couronnes. La *Sedes* ne représente toutefois pas un cas isolé et, durant la première moitié du XIII^e siècle, plusieurs sculptures de qualité présentent de semblables assemblages de morceaux de drapé, comme la *Vierge* et le *Saint Jean au Calvaire* de l'église Saint-Jean, le *Saint Jean* d'Hollogne-sur-Geer et le *Christ* de Serinchamps³².

Les sculptures mosanes en bois du XIII^e siècle se caractérisent par des modelés moelleux et une surface polie qui ne porte pas les traces de la taille du bois. La *Sedes* se distingue

paraître 2013).

³² Ce type d'assemblage a également été relevé dans un saint Jean au Calvaire conservé au musée du Louvre. F. BARON, *Un calvaire du XIII^e siècle : le Christ de Ramousies, la Vierge et le saint Jean du Louvre*, dans *Revue du Louvre*, 43, 5/6, décembre 1993, p. 47-58

par la forme acérée des plis qui produisent des arêtes saillantes. Robert Didier parle de raidissement des plis qui ne semblent plus se gonfler de l'intérieur comme dans la *Sedes* de Saint-Jean et qui pourrait traduire une influence accrue des nouvelles tendances du gothique français³³. La *Sedes* de Saint-Paul est en effet l'œuvre d'un sculpteur qui n'hésite pas à creuser le bois sans se soucier d'obtenir une surface lisse et uniforme. L'imagier a utilisé une gouge de 1 cm de large et une autre de 1,5 cm de large qui a servi à réaliser les cannelures de la coquille formée par le drapé au-dessus du genou gauche de la Vierge. La sculpture est caractérisée par une surface traitée nerveusement. Il s'agit là d'une caractéristique qui explique sans doute pour beaucoup l'impression d'étrangeté qui a pu susciter les mentions « de facture plus gauche » et d'« imagier moins adroit » rencontrées dans la littérature. Toutefois, cette taille plus incisive est un trait commun à d'autres sculptures mosanes, comme la *Sedes* du Catharijneconvent d'Utrecht³⁴ et le *Saint Jean au Calvaire* provenant d'Hollogne-sur-Geer, également conservé au Musée d'Utrecht³⁵.

Ce foisonnement de plis acérés n'est pas sans rappeler certaines représentations orfévres et notamment celles d'Hugo d'Oignies³⁶.

Une *Sedes* toute scintillante de dorure

Aujourd'hui, la surface colorée de la *Sedes* de Saint-Paul correspond à plusieurs niveaux de repeints juxtaposés³⁷. De nombreuses plages de la polychromie la plus ancienne apparais-

sent ça et là. Certaines parties lacunaires ont été comblées par des bouchages à la cire teintée. En outre, les nombreuses lacunes dans la polychromie interrompent la lecture des plis et produisent une impression de désordre. La polychromie a fait l'objet d'une observation sous lunette-loupe³⁸, complétée par la prise d'échantillons pour l'analyse des matériaux par le laboratoire³⁹. La polychromie la plus ancienne, vraisemblablement l'originale, repose sur une préparation blanche composée de craie et de colle selon l'habitude. Mais, alors qu'au XIII^e siècle les préparations épaisses contribuent à l'effet régulier et lisse de la surface, dans la *Sedes* de Saint-Paul l'épaisseur de la préparation ne dépasse pas 2 mm et atténue à peine le caractère incisif de la taille. Dans un nombre limité de cas⁴⁰, il arrive que la préparation complète, voire crée le modelé des cheveux, ce qui semble beaucoup plus fréquent dans la sculpture rhénane. Dans la *Sedes*, l'ondulation de la chevelure est indiquée dans le bois, tandis que les sillons représentant les mèches de cheveux sont réalisés dans la préparation. Sur les tuniques de la Vierge et de l'Enfant, de grandes plages de dorures sont conservées. La présence de feuilles d'or véritable sur de grandes surfaces apparaît comme un phénomène nouveau dès les premières décennies du XIII^e siècle⁴¹. Dans la *Sedes*, l'or utilisé est d'une très grande pureté, proche des 24 carats, caractéristique que nous avons relevée dans plusieurs sculptures mosanes contemporaines. Au cours de cette période, la feuille d'or est habituellement appliquée directement sur la préparation blanche. Pourtant, cette dorure aqueuse n'a pas été utilisée pour la *Sedes* de Saint-Paul dont les vêtements sont recouverts d'une dorure à l'huile sur laquelle un épais glacis jaune orangé a été appliqué. Ce procédé, qui n'avait pas

³³ R. DIDIER, 1973, *op. cit.*, p. 415.

³⁴ *Sedes*, n° inv. ABM bh316 : M. VAN VLIJERDEN, *Hout- en steensculptuur van Museum Catharijneconvent, ca. 1200-1600*, Utrecht, 2004, p. 257-259.

³⁵ Saint Jean, no inv. ABM bh 490 : E. MERCIER, « La croix triomphale de l'église Saint-Brice à Hollogne-sur-Geer, notes d'histoire de l'art et remise en contexte », *Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique*, 31, 2004-2005, p. 49.

³⁶ *Plats de reliure d'un Evangélaire, Hugo d'Oignies, vers 1230* : cfr *Autour d'Hugo d'Oignies*, éd. R. DIDIER & J. TOUSSAINT, Namur, 2003, p. 193-198.

³⁷ La tunique de la Vierge est peinte en bleu et les carnations sont empâtées de 4 ou 5 repeints.

³⁸ Grossissement x 8. Pour des raisons liées au culte, l'œuvre n'a pas pu être étudiée en atelier.

³⁹ Les analyses ont été réalisées par ma collègue Jana Sanyova au laboratoire de l'IRPA.

⁴⁰ *Sedes* du Musée d'Utrecht inv. n° ABM bh316 et la *Vierge* de Marche-les-Dames (Musée provincial de Namur).

⁴¹ E. MERCIER, J. SANYOVA, *Art et Techniques de la polychromie romane sur bois dans l'Europe du Nord*, dans : *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa, Actes des XLIII^e journées romanes de Cuxa*, 2012, p. 125-133.



Ci-dessus : *Sedes* de la cathédrale Saint-Paul. Détail de l'assemblage d'un morceau de drapé à l'aide de chevilles.
En bas à droite : *Sedes* de la cathédrale Saint-Paul. Détail de la polychromie. ©KIKIRPA.

encore été mis en évidence dans nos régions, a été observé, par exemple, dans la *Vierge* et le *Saint Jean au Calvaire* de la collégiale Saint-Jean de Liège et le *Saint Jean* de l'église de Huy⁴². Le mordant de la feuille d'or, de couleur ocre, est une fine couche translucide qui contient du blanc de plomb et quelques grains orangés, vraisemblablement du minium. Ce mordant repose sur une sous-couche blanche composée de blanc de plomb. Le rouge satiné du revers de la tunique est composé d'une couche de cinabre recouverte d'un vernis. Il est intéressant de remarquer que, sur le côté gauche, le rouge est présent tout le long du siège à la limite d'un long morceau de drapé manquant. Les restes de polychromie permettent dans ce cas de déterminer que le morceau perdu représentait le revers de la tunique de la Vierge. Le niveau de carnation le plus ancien observé correspond à un rose moyen très lisse.

⁴² E. MERCIER, 2006-2007.

Sur les joues, le rose est à peine plus soutenu. La sous-robe qui apparaît discrètement porte des traces d'une couche blanche et lisse. Les cheveux présentent également une dorure dont le mordant contient davantage de grains de minium et d'ocre⁴³. Au-dessus de la chevelure, une ligne noire souligne le départ de la couronne. Cette polychromie caractérisée par de grandes plages dorées ponctuées d'accents colorés, notamment sur la doublure des vêtements dont le rouge permet une distinction nette entre l'intérieur et l'extérieur des lés, correspond à un type très répandu dans la première moitié du XIII^e siècle. Nous l'avons observée dans la *Sainte Lucie* de Bernister⁴⁴, la *Vierge au Calvaire* de l'église Saint-Jean, la *Sedes* de Mere⁴⁵ et, dans une version d'une richesse inégalée, dans la *Sedes* de l'église

⁴³ En Norvège, le même contraste est observé dans les sculptures du XIII^e siècle mais en utilisant d'autres moyens : les vêtements sont recouverts d'argent avec un glacis jaune tandis que des feuilles d'or sont utilisées pour les cheveux.

⁴⁴ E. MERCIER, *La Statuaire en bois polychromé des XIII^e et XIV^e siècles dans la Principauté de Stavelot-Malmedy : liens entre évolution stylistique et technique*, dans actes du colloque international *A la recherche d'un temps oublié*, Stavelot, 10 et 11 mai 2012 (à paraître en 2013). L'œuvre est aujourd'hui conservée au Trésor de la Cathédrale de Malmedy, cfr Ph. GEORGE, *Le Trésor de la Cathédrale de Malmedy*, dans *Malmedy. Art & Histoire*, t. II, 2009, Ouvrage édité pour le 20^e anniversaire de l'association, p. 161.

⁴⁵ E. MERCIER, I. GEELLEN, *De Sedes Sapientiae uit de Sint-Bavokerk van Mere. Een overzicht van het onderzoek en de behandeling in het K.I.K.*, dans *Mededelingen van de Heemkundige Kring van Erpe-Mere*, oct. 2007, 47^e année, nr. 4, p. 65-72.



Saint-Jean. Pour la France, citons le bel exemple de la *Vierge en majesté* conservée au musée de Boston, datée vers 1210-1225⁴⁶. En Allemagne, le petit Saint Nicolas de Bonn est un exemple bien conservé de ce type de polychromie qui recouvrait également la *Vierge dite d'Aix-la-Chapelle*⁴⁷.

* * * * *

Comparée aux *Sedes Sapientiae* mosanes contemporaines, la *Sedes* de la cathédrale Saint-Paul apparaît comme une œuvre qui mêle davantage tradition et nouveautés qu'échecs et réussites. Ainsi, si le type de vêtements relève de formules rencontrées dans des œuvres antérieures aux années 1220, l'expression sereine et la grâce du visage sur lequel semble s'esquisser un sourire la situent bien dans l'évolution des années 1220-1230.

L'observation des remaniements montre que la composition répondait à l'origine au schéma de la Vierge à l'Enfant tenant dans la main droite la pomme. De manière subtile, l'artiste a introduit dans ce type de composition traditionnel des éléments moins habituels comme le lion et d'autres plus novateurs. Ainsi, le détail de la main de la Vierge qui saisit la jambe de l'Enfant annonce la nouvelle interaction entre les deux personnages qui se développera dans la seconde moitié du XIII^e siècle. Loin de constituer la marque d'un artiste moins habile, la taille nerveuse et incisive du bois révèle davantage le travail d'un maître audacieux dont la main très sûre construit les volumes et les draperies avec ardeur⁴⁸. La *Sedes* n'apparaît d'ailleurs pas isolée dans la manière de tailler le bois et de construire les volumes. Ainsi, au début du XIII^e siècle, l'assemblage

d'éléments de draperie rapportés au bloc principal apparaît comme un procédé adopté par plusieurs artistes soucieux de se libérer des limites du bloc de chêne. L'état de surface très hétérogène de la *Sedes* est en grande partie responsable de l'impression de désordre et de maladresse que la sculpture a pu susciter. Les examens stratigraphique et topographique de la surface nous invitent à imaginer la sculpture toute scintillante de ses dorures. L'application finale de glais et de vernis témoigne du goût pour les matières satinées et lumineuses caractéristique des polychromies du XIII^e siècle. Quant à la technique de dorure particulière utilisée, les cas mis en évidence dans la sculpture mosane viennent s'ajouter à ceux attestés en Suède et en Allemagne et corroborent la thèse d'une tradition du nord de l'Europe⁴⁹.



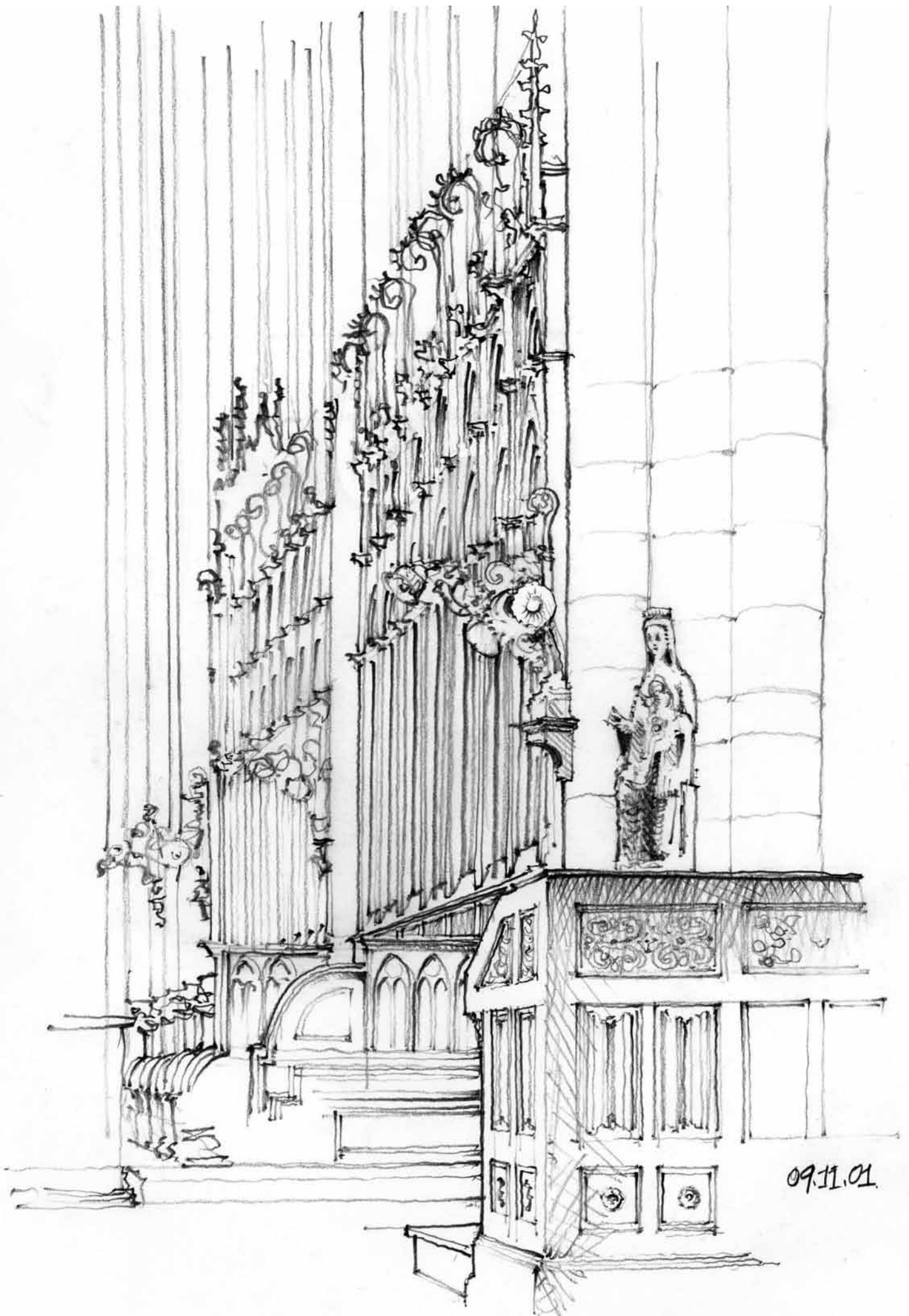
Hypothèse de reconstitution de la polychromie originale de la *Sedes* de la cathédrale Saint-Paul.

⁴⁶ Région de Soissons ? *Gothic sculpture in America*, I. The New England Museums, ed. Dorothy Gillerman, New York, Londres, 1989 : p. 8-11.

⁴⁷ Polychromie cachée par des repeints. Cologne, Schnütgen-Museum n° inv. A15.

⁴⁸ Jean-Claude Ghislain s'interroge sur le caractère disproportionné des épaules de la *Sedes*. Selon lui, cette déformation délibérée, adoptée par un maître confirmé, pourrait peut-être s'expliquer, comme pour certains calvaires et sculptures monumentales, dans le but d'éviter l'effet de tassement des proportions des statues exposées en hauteur et vues en contre-plongée.

⁴⁹ P. TÅNGEBERG, *The Crucifix from Hemse*, dans *Maltechnik. Restauero*, 90, 1984, p. 24-34.



09.11.01

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.



TRÉSOR
DE LIÈGE