



TRÉSOR
DE LIÈGE

TRÉSOR DE LIÈGE

BULLETIN TRIMESTRIEL

bpost
PB-PP
BELGIEN - BELGIQUE

P405108 – Bureau de dépôt Liège X – Éditeur responsable : 6 rue Bonne-Fortune, 4000 Liège.

Numéro 53 – décembre 2017



Bulletin trimestriel du Trésor de Liège



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

Comité de rédaction :

Alexandre Alvarez, Denise Barbason, Marc Bouchat, Marie-Cécile Charles, Flavio Di Campli, Georges Goosse, Julien Maquet, Frédéric Marchesani, Thérèse Marlier, Michèle Mozin-Bodson, Christine Renardy et Anne Thys.

Mise en pages : Fabrice Muller.

Édition et coordination scientifique : Philippe George.

ISSN : 2295-6751

Votre soutien est primordial. 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 la mention structurée obligatoire L79679.

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

Imprimé avec le soutien de

ethias

Partenaires privilégiés



SOMMAIRE

<i>Éditorial</i>	1
<i>Les pierres du buste-reliquaire de saint Lambert,</i> Yannick BRUNI, Frédéric HATERT, Merry DEMAUDE & David STRIVAY	2
<i>Les sens latents de l'Ivoire des trois résurrections,</i> Monique CLOSE-DEHIN	4
<i>Vie de chantier – La restauration de la cathédrale,</i> Yves JACQUES & Xavier TONON.....	8
<i>Une statue mosane du XIII^e siècle méconnue : La Vierge en majesté de</i> <i>l'Hôpital Saint-Pierre de Louvain, Jean-Claude GHISLAIN</i>	10
<i>La sauvegarde du patrimoine campanaire durant la Deuxième Guerre</i> <i>mondiale, Monique MERLAND</i>	15
<i>La démolition de la cathédrale Saint-Lambert de Liège (II),</i> Marie MARÉCHAL	20
Cycle de conférences et concerts	24



ÉDITORIAL

Les années passent, le Trésor se construit ! À la veille d'une année si importante pour notre institution, celle de l'inauguration de la dernière aile du cloître, comment ne pas jeter un coup d'œil en arrière et se réjouir très vivement de ces vingt-cinq années de travaux ?

Trois thèmes se partagent ce numéro.

D'abord le Trésor proprement dit.

L'équipe universitaire, dirigée par Frédéric Hatert, analyse les pierres précieuses du buste-reliquaire de saint Lambert. Monique Close apporte une vision complémentaire sur l'Ivoire des trois résurrections, en dialogue avec celui précédemment publié par Pierre Somville (www.tresorde-liege.be/publication/pdf/051.pdf).

Ensuite la cathédrale.

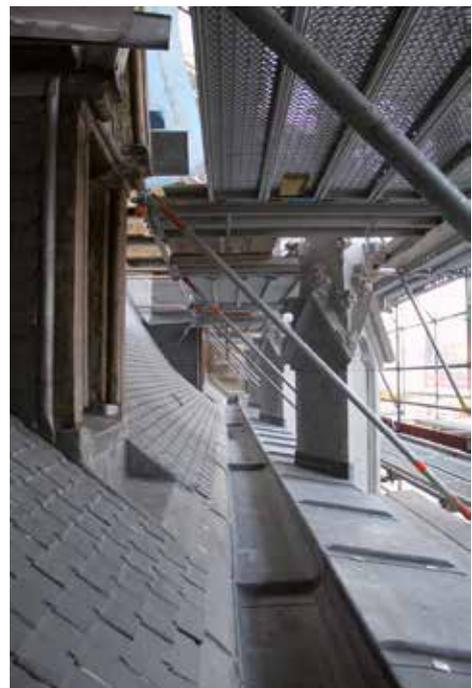
À ce propos, l'article « La cathédrale au milieu du village ! », que nous avons rédigé dans le dernier numéro sur le projet du Trésor pour les années qui viennent, a eu un écho à Liège et nous en sommes fort contents. Il reste à concrétiser ce projet par le mécénat et le sponsoring.

Les travaux de restauration de la cathédrale se poursuivent et les architectes font le dernier état des lieux. Monique Merland revient sur le thème campanaire, qui avait retenu notre attention en 1998 par une exposition dans le cloître à Liège et à Malmedy.

Enfin le présent numéro sort un peu de nos murs avec une *Sedes* mosane recherchée par Jean-Claude Ghislain.

Et toujours plane l'ombre de Saint-Lambert avec l'inventaire de l'iconographie de sa démolition, la nouvelle chronique de Marie Maréchal.

Tous les membres de l'équipe du Trésor vous présentent leurs meilleurs vœux pour une excellente année 2018.



LES PIERRES DU BUSTE-RELIQUAIRE DE SAINT LAMBERT

Yannick BRUNI, Frédéric HATERT, Merry DEMAUDE et David STRIVAY, université de Liège



Figure 1 : Verre couleur miel, aux nombreuses facettes.

Durant ces derniers mois, le buste-reliquaire de saint Lambert a été étudié au moyen de différentes techniques d'analyses gemmologiques et archéométriques, afin de déterminer la composition chimique des gemmes, des perles, des verres et des alliages métalliques. Ces analyses ont été réalisées à l'aide de la spectrométrie Raman et de la spectrométrie de fluorescence X (XRF). Ces techniques présentent de nombreux avantages : les instruments sont portables et permettent d'effectuer des mesures non-destructives *in situ* sans préparation de l'échantillon. La croix à double traverse du Trésor (vers 1200) avait été étudiée précédemment à l'aide de méthodes similaires.

La spectrométrie Raman permet à la fois de différencier les minéraux, possédant une

structure cristalline définie, des matériaux amorphes comme les verres. Elle fournit également des informations sur la nature des groupements moléculaires, rendant ainsi possible la détermination de la nature minérale des échantillons examinés. L'appareil utilisé est équipé de deux sources laser (532 et 785 nm de longueur d'onde), dont les faisceaux présentent des diamètres de l'ordre du millimètre. La spectrométrie de fluorescence X (XRF) est une méthode qui permet de déterminer la composition chimique de l'échantillon, y compris son contenu en éléments en traces. Elle se base sur l'analyse du spectre de rayons X secondaires émis par l'échantillon, suite à son bombardement par des rayons X primaires. Les 11 premiers éléments du tableau périodique (H à Na) ne peuvent être mesurés par cette technique.

La première série d'analyses a été effectuée du 16 au 18 mai 2017. Celle-ci s'est exclusivement concentrée sur la partie arrière du buste (dos et mitre), ce qui n'a pas nécessité la sortie complète de l'œuvre de sa vitrine. La seconde série d'analyses, réalisée les 10 et 11 juillet 2017, était consacrée à l'avant du buste, aux épaules, au torse, aux bagues des mains, au livre, et à la face avant de la mitre.

Au total, environ 400 pierres et verroteries ont été recensées et photographiées, mais toutes n'ont pas pu être analysées car certaines étaient physiquement inaccessibles aux spectromètres. La plupart des échantillons se sont révélés constitués de verre, souvent coloré, mais des minéraux comme le cristal de roche, l'améthyste et la turquoise, ainsi que des perles, ont également été identifiés. L'observation des techniques de taille est de première importance, car ces techniques ont évolué au cours du temps : les verroteries anciennes montrent plutôt une forme simple, alors que les pierres plus récentes présentent de nombreuses facettes.

À terme, l'objectif de ce travail consiste non seulement à identifier toutes les pierres, mais aussi à déterminer les compositions chimiques des échantillons, afin de caractériser l'espèce minérale ou les éléments utilisés pour la fabrication et la coloration des verres. Cette étude permettra également de préciser les origines géographiques des minéraux et des métaux qui ont servi à fabriquer le buste, et d'établir ainsi les liens commerciaux à l'époque entre Liège et les pays exportateurs.

Orientation bibliographique

◇ M. DEMAUDE, Y. BRUNI, F. HATERT & D. STRIVAY, « Étude gemmologique de la croix-reliquaire à double traverse du Trésor de la Cathédrale de Liège », *Ici-même*, n° 50, 2017, p. 9-15. Nous en profitons pour donner la note n° 1 de cet article qui a sauté aux épreuves : « Sur l'œuvre, on verra Ph. GEORGE, *Du prieuré d'Oignies au musée de Namur : le binôme « reliques » et « arts précieux »*. À propos d'une croix inédite du Trésor de la Cathédrale de Liège, dans *Actes de la journée d'étude Hugo d'Oignies. Contexte et perspectives*, éd. J. TOUSSAINT, Namur, TreM.a, 2013, p. 136-151 ».

◇ <https://www.youtube.com/watch?v=0L5oTjPulLc>

Figure 2 : Nicolas Delmelle et Yannick Bruni occupés à une analyse XRF.



LES SENS LATENTS DE L'IVOIRE DES TROIS RÉSURRECTIONS

Monique CLOSE-DEHIN, licenciée en Histoire de l'art, Archéologie, Musicologie (ULiège)

Le numéro 51 de cette revue a publié, en juin dernier, la belle étude consacrée par le Professeur Pierre Somville à l'ivoire dit des « trois résurrections », qui est conservé au Trésor de la Cathédrale de Liège. La seule lecture au premier sens de ce chef-d'œuvre de l'art mosan (sa lecture narrative) ne peut toutefois rendre compte des significations latentes indubitables d'une telle composition. Comme il est fréquent dans les œuvres du XI^e siècle, soumises à la règle des quatre sens¹, les éléments représentés et les relations rhétoriques qu'ils entretiennent entre eux devraient introduire, non seulement au deuxième sens (allégorique ou théologique), mais aussi au troisième (le sens moral), voire même, eu égard au thème envisagé, au quatrième (le sens anagogique), en l'occurrence la vie éternelle.

Inscrits dans un cadre rectangulaire de dix-huit centimètres de haut sur onze centimètres de large, trois miracles semblables du Christ sont superposés sur trois registres : la résurrection de la fille de Jaïre, celle du fils de la veuve de Naïm et celle de Lazare de Béthanie. Si le premier récit figure dans les trois évangiles synoptiques, le deuxième nous est rapporté par Luc, alors que le troisième n'est relaté que par Jean. Comme le remarque Pierre Somville, les trois scènes, pourtant distinctes,



constituent sur l'ivoire un seul et même récit ininterrompu. Si la lecture diégétique en boustrophédon en fait ressortir les différences écrites en chiasme, leurs rapports rythmiques, en contrepoint inversé et retards, se posent, *in fine*, en harmonie. Aussi l'auteur conclut-il judicieusement que « l'imagier qui l'a conçu a dû se livrer à une préparation des plus minutieuse »².

Un détail étrange interpelle pourtant au premier regard. Dans cette sculpture d'un équilibre apparemment irréprochable, l'emplacement d'une

des tours de la ville du troisième registre ne constitue-t-elle pas une anomalie ? C'est qu'en effet, cette tour circulaire se dresse en marge, au premier plan et cache en partie les palmettes de l'encadrement au-dessus du coin inférieur droit de l'œuvre, en fin de récit. Eu égard à la perfection de la composition, il ne peut à l'évidence s'agir d'une correction apportée à une erreur de conception, à savoir la nécessité par manque d'espace de sortir du champ dévolu³. Bien au contraire. Telle la réclame qui, dans un manuscrit,



annonce en fin de page le premier terme de la page suivante, cette tour invite à poursuivre la lecture au-delà du seul cadre rectangulaire. Si elle tend ainsi à indiquer une direction, il reste à se demander laquelle.

On observe d'emblée que, dans chaque scène, les personnages sont posés dans une perspective morale : le Christ est plus grand que tous les autres personnages. Les hommes qui l'accompagnent sont représentés comme des élèves qui le suivent pour recueillir son enseignement ; tels des étudiants, chacun d'eux porte un livre. Il s'agit donc à proprement parler de disciples (des élèves) plutôt que des apôtres (des envoyés) ; ils sont de ceux qui répondent aux appels de Jésus : « Suis-moi » (Mt 9, 9) ; « Venez et voyez » (Jn 1, 39) ; « Allez rapporter à Jean ce que vous avez vu et entendu : les aveugles voient [...] les morts ressuscitent, la bonne nouvelle est annoncée aux pauvres » (Lc 7, 22).



Détail de la main du Christ du deuxième tableau.

Nonobstant les divergences des textes de référence, l'attitude du Christ reste la même dans les trois scènes. Il ne prend pas la jeune fille par la main (Mc 5, 41 ; Lc 8, 54 ; Mt 9, 25), il ne touche pas le cercueil du fils de la veuve pour arrêter le cortège (Lc 7, 14) et ne fait pas enlever la pierre de la grotte du tombeau de Lazare (Jn 11, 39). Non ! Chaque fois, le Christ est présent

de profil et en mouvement, soit en action ; il tient le livre de la main gauche et dirige sa main droite – annulaire et auriculaire fléchis, pouce, index et majeur apparemment tendus – en direction du mort. Étonnamment, bien qu'en mouvement, cette attitude évoque celle des « Christ en majesté » (en état) et manifeste non seulement l'autorité de son enseignement, de sa parole (le livre), mais aussi la toute-puissance de son action (le geste de la main droite : *dextera Dei*). Ceci ne soulignerait-il pas que, bien plus qu'une simple illustration narrative des trois résurrections, cet

ivoire sculpté est porteur d'un message plus profond ? Nous abordons ici le deuxième sens, le sens théologique.

Comme l'a très bien relevé Pierre Somville, la position du Christ, même légèrement décalée, est toujours centrale. Selon la lecture continue en boustrophédon, Jésus apparaît alternativement tourné vers la droite (au premier et au troisième tableau) et vers la gauche (au deuxième tableau). Or, ces différentes orientations ne sont pas de simples figures de style. En effet, lors de la résurrection de la fille de



Détail des mains de la veuve de Naïm.

Jaira et lors de celle de Lazare, Jésus répond à la demande confiante des proches du mort, car c'est leur foi qui les pousse à s'adresser à lui (Mc 5, 23 et 36 ; Jn 11, 21) ; aussi Jésus se rend-il chez eux, de gauche à droite. Par contre, dans le cas de la résurrection du fils de la veuve de Naïm, l'intervention du Christ est dictée par sa profonde compassion face à la douleur de la mère ; le miracle est accompli de sa propre initiative et c'est lui qui engendre la foi : « Dieu a visité son peuple » (Lc 7, 16). C'est là une intervention prévenante, souveraine, de « la droite de Dieu » et, cette fois, Jésus vient de la droite. En outre, l'ivoire parvient à représenter en une seule attitude combien la rencontre de Jésus va bouleverser la mère qui passe instantanément de la tristesse à la confiance. Cette transformation intime (les étapes successives de cette « conversion ») se manifeste dans le langage iconographique en des termes synchroniques mais sans équivoque, soit par la position des mains⁴ de la veuve de Naïm : la gauche, posée contre sa joue, dévoile la profondeur de sa détresse, tandis que la droite, en pronation, atteste sa confiance et son allégeance, autrement dit sa foi.

Reste le troisième tableau, celui qui à première vue relate la résurrection de Lazare. Ici non plus le temps n'est pas réellement celui de la narration, mais trois moments successifs sont télescopés : Lazare est présent, déjà ressuscité



Détail des mains de Marthe et Marie.

té, assis dans sa tombe, mais les protagonistes sont incontestablement Jésus et Marthe. L'important n'est donc pas tant la résurrection de Lazare (qui, dans l'évangile, ne surviendra qu'à la fin du récit, Jn 11, 43-44) que l'enseignement sur la mort. Alors que Marie reste confinée dans sa douleur

(main gauche contre la joue, main droite soutenant le coude gauche), Marthe reçoit et accueille une vérité essentielle de Jésus (main droite ouverte, paume visible) et la réception de celle-ci entraîne son entière adhésion, toute sa confiance, en d'autres termes sa foi (main gauche en pronation). Le temps est suspendu ... seul compte le message. Sur la gauche, un des disciples professe sa foi (main droite en pronation), alors qu'à droite, au bord de la ville, un membre de l'assistance dresse l'index pour indiquer toute l'importance de l'enseignement. On notera que le personnage qui le suit pose la main sur son épaule à la manière des garants, témoins privilégiés et responsables, ou des parrains lors du baptême. Quelle est donc cette assertion ? « Je suis la résurrection et la vie. Qui croit en moi, fut-il mort, vivra et quiconque vit et croit en moi ne mourra jamais. Le crois-tu ? ». Et la réponse de Marthe fuse immédiatement : « Oui Seigneur, je crois que tu es le Christ, le Fils de Dieu qui vient dans le monde » (Jn 11, 25-27).

On observe par ailleurs que, dans ce troisième tableau, le Christ se trouve juste en retrait du tronc d'un palmier à trois cimes, qui est planté au centre de la scène. Pour rappel, l'arbre est un symbole de la vie ; qu'il suffise à cet égard d'évoquer « l'arbre de vie » au premier jardin. Or, un palmier à deux cimes figurait déjà au début du récit, dans le coin supérieur gauche de l'ivoire. Pour l'homme médiéval, deux est le nombre du choix, de la division, des contraires, de l'altérité : « bien et mal », « vie et mort ». D'autre part, la palme et le palmier sont plus spécialement le symbole de la victoire sur le mal, donc sur la mort, soit

le symbole de la résurrection⁵. Par contre, nous constatons que le palmier du troisième tableau comporte un triple sommet, alors que le nombre trois fait le plus souvent allusion à la sainte Trinité. En outre, la tête et l'auréole crucifère de Jésus épousent ici l'emplacement de la cime de gauche, donc de celle qui est à la droite de la cime centrale ; ceci ne pourrait-il signifier que le Christ est à la droite du Père ?

Le tombeau de Lazare (non une grotte comme décrit en Jean 11, 38, mais un sarcophage) et sa décoration en vagues d'eau suscitent de même la curiosité. Il ne peut s'agir d'un simple motif décoratif. Ce pourrait être une allusion au baptême qui, immersion dans la mort et la résurrection avec le Christ, ouvre à la vie éternelle. Dès lors, la résurrection de Lazare ne serait pas présentée ici comme simple réanimation éphémère à la vie terrestre mais comme signe de résurrection à la vie éternelle. Dans ce cas, cette plaque sculptée aurait aussi une portée baptismale et son message moral⁶ (troisième sens) serait double : croyez et recevez le baptême⁷.

Le dernier élément du récit est une ville fortifiée, ouverte, orientée à droite. Quelle est cette ville ? Dans le contexte des deux premiers miracles, l'édifice représenté au premier tableau est, sans doute possible, la maison de Jaïre, le père de la jeune fille, (Mt 9, 23 ; Mc 5, 38 ; Lc 8, 51), alors que la porte figurant au deuxième tableau doit être celle de la ville de Naïm (Lc 7, 12). En revanche, la représentation d'une ville lors de la résurrection de Lazare reste surprenante. En effet, l'évangéliste présente Béthanie non comme une ville mais comme un village dans lequel il situe la maison de ses amis (Jn 11, 1 et Jn 11, 30). Or, il situe Béthanie non loin de Jérusalem, « distant d'environ quinze stades » (Jn 11, 18) juste après avoir rapporté ces mots de Jésus : « Lazare est mort, et je me réjouis pour vous de n'avoir pas été là-bas, afin que vous croyiez » (Jn 11, 14-15). En insistant sur la proximité de la ville juste après cette déclaration de Jésus, Jean a probablement voulu signifier que la résurrection de Lazare annonçait la résurrection prochaine du Christ. En ce cas, la localité fortifiée présentée sur l'ivoire ne serait pas le village de Béthanie

mais bien la ville de Jérusalem. Or, Jérusalem revêt également une autre signification, celle de cité céleste, de royaume à venir, soit de la vie éternelle (quatrième sens). Le plus souvent représentée comme une forteresse, la « Jérusalem céleste » apparaît ici flanquée d'une tour ronde (symbole de perfection) ; posée hors du cadre (donc hors du temps), elle invite à porter le regard plus loin, au-delà de la page sculptée.

Dès lors, l'ensemble de l'ivoire ne pourrait-il se comprendre comme suit ? Dieu qui nous a donné la vie et la liberté (premier palmier, binaire), ne nous a pas abandonnés au pouvoir de la mort (trois résurrections) ; dans sa miséricorde, il a définitivement restauré la vie en son fils Jésus (cime gauche du palmier ternaire). Ainsi, ceux qui croient en lui vivront (dialogue entre Jésus et Marthe). Le Christ est venu dans le monde mais il n'est pas du monde et la vie qu'il donne en plénitude⁸ n'est pas de ce monde (tour extérieure au cadre).

Envisagé de cette manière, au-delà de son sens premier narratif, l'ivoire des trois résurrections apparaît comme un exceptionnel hymne à la Vie dans ses dimensions terrestre et éternelle.

Ndlr. Depuis quelques mois l'Ivoire a fait l'objet d'une vidéo de Georges Goosse, projetée à côté de la vitrine, qui permet d'en apprécier tous les détails.

Notes

1. Voir H. DE LUBAC, *Exégèse médiévale, les quatre sens de l'Écriture*, t. I, 1993, p. 43-110.
2. P. SOMVILLE, *Les trois résurrections*, dans *Trésor de Liège*, n° 51-juin 2017, p. 13. Ndlr. On signalera que la figure 2 représente la résurrection du fils de la veuve de Naïm et la figure 3 celle de la fille de Jaïre, et non l'inverse.
3. Il est donc permis de s'interroger plus avant sur la signification profonde de ce chef-d'œuvre, « composition touffue de figurines [...] et de décors architecturaux romans » (Ph. George, « Les fonts de Liège. De l'art antique à l'art mosan : sources iconographiques et stylistiques », *Études sur les fonts baptismaux de Saint-Barthélemy à Liège*, dir. G. XHAYET et R. HALLEUX, Liège, 2006, p. 233) ; J.-Cl. GHISLAIN, « Les ivoires mosans et romans dans le diocèse de Liège », dans *Catalogue de l'exposition Liège. Autour de l'an mil, la naissance d'une principauté (X^e-XII^e siècle)*, Liège, 2000, p. 127-128, *Catalogue de l'exposition Trésors des cathédrales d'Europe. Liège à Beaune*, Paris, 2005, p. 86-87, et <http://www.tresordeliège.be/ivoire-des-trois-resurrections/>
4. Quant aux attitudes, à la position des mains et des pieds, voyez plus particulièrement François Garnier qui en a fait une large étude systématique, fondée tant sur l'art civil que sur l'art religieux (Fr. GARNIER, *Le langage de l'image au moyen âge*, 2 tomes, Paris-Tours, 1982-1989).
5. Fr. TRISTAN, *Les premières images chrétiennes, du symbole à l'icône : II^e-VI^e siècle*, Poitiers, 1996, p. 44.
6. Le sens moral est double en ce qu'il comprend la *simplex moralitas* et les *facienda mystica* (H. DE LUBAC, *op.cit.*, t. II, p. 549-560). Ce sont ces exigences (foi et baptême) qui sont visées ici.
7. « Celui qui croira et sera baptisé sera sauvé » (Mc 16, 16).
8. « Je suis venu pour que les hommes aient la vie et la vie en surabondance » (Jn, 10, 10).



VIE DE CHANTIER

LA RESTAURATION DE LA CATHÉDRALE (SUITE)

L'éloge du geste

Yves JACQUES et Xavier TONON, architectes

Restaurer un monument historique c'est transmettre un patrimoine aux générations futures. Cette notion de transmission s'étend cependant au-delà de la matière sensible et concerne également l'immatériel : le geste de l'artisan indissociable de l'œuvre à transmettre. Le chantier de restauration en cours actuellement à la cathédrale Saint-Paul représente une opportunité pour les artisans d'exprimer leurs talents, de perpétuer des gestes ancestraux.

Dans cette chronique consacrée aux travaux de restauration, nous avons choisi de mettre l'accent sur deux savoir-faire : le travail du plomb et le travail de la pierre.

Le travail du plomb

Le plomb est le métal le plus ancien employé par les couvreurs. Parmi les monuments les plus célèbres recouverts de plomb, citons la basilique Sainte-Sophie à Istanbul, le château de Versailles ou la cathédrale de Cologne. On sait par les textes que saint Éloi s'était occupé de couvertures en plomb « artistement travaillées ». Le plomb a une durée de vie de plus de 150 ans à condition que sa mise en œuvre soit effectuée dans les règles de l'art en respectant deux principes fondamentaux : la dilatation du matériau et son bon accrochage. En effet, le plomb étant un métal lourd, il est nécessaire de l'accrocher solidement pour l'empêcher de glisser.

La dilatation linéaire est d'environ 1mm par mètre, pour un écart de température de 35°. Lorsqu'elle ne peut s'exercer librement, elle se manifeste dans les feuilles, par des plis aigus ; lorsque le pli est formé, c'est sur lui que se fait désormais l'allongement du métal. Le pli sera une véritable charnière qui s'ouvrira et se fermera constamment jusqu'au moment où se produira une déchirure.

À la cathédrale, les chéneaux, l'habillage des lucarnes, les faitages et les noues sont réalisés en plomb. Les feuilles de plomb qui épousent avec délicatesse les chéneaux, lucarnes et faitages assurent une durabilité importante et une finition exemplaire : la maîtrise du geste mis au service de la qualité.



Le travail de la pierre

Une des caractéristiques des maçonneries gothiques est le soin apporté à leur taille : non seulement les parements sont bien dressés et finement travaillés, mais aussi le plan des lits et des joints verticaux. À ce prix seulement on pouvait assurer la transmission régulière des lourdes charges auxquelles les constructions étaient soumises.

Les pierres sont aussi bien dressées sur toutes leurs faces, la taille est belle et régulière, elle présente des stries parallèles d'un bel effet. Elle est le résultat du perfectionnement de l'outillage. Les différentes phases de construction et de restauration révèlent avec subtilité l'évolution de l'outillage au fil des siècles.

Si le recours aux machines demeure indispensable pour dégrossir la pièce, le travail de l'artisan révèle la part de pensée et de sensi-

bilité qu'il y a dans la main de l'homme. Par petits coups de ciseau, le tailleur de pierre fait apparaître les lignes souples d'un fleuron de pinacle, le claveau d'arc-boutant ou une pierre de parement. Le geste se reproduit, identique à celui qui a façonné les pierres il y a huit cents ans : chaque type de finition et de taille est reproduit avec soin de manière à s'intégrer avec la maçonnerie existante. Chaque élément remplacé est répertorié dans un document graphique spécifique destiné à documenter de manière exhaustive cette campagne de restauration.

À l'heure où nous rédigeons ces lignes les interventions sur les pierres du vaisseau principal et du transept se terminent. La toiture provisoire disposée au-dessus du vaisseau principal va être déplacée pour couvrir la toiture du chœur. La restauration des charpentes et des maçonneries de la partie Est de la cathédrale va clôturer la première phase.



UNE STATUE MOSANE DU XIII^E SIÈCLE MÉCONNUE

La Vierge en majesté de l'Hôpital Saint-Pierre de Louvain ¹

Jean-Claude GHISLAIN, docteur en Histoire de l'art & Archéologie (ULiège)

Une Vierge en majesté du XIII^e siècle, dont le sort actuel est indéterminé, existait jadis à l'ancien Hôpital Saint-Pierre de Louvain établi en 1220 et provient vraisemblablement de la chapelle conventuelle dédiée à Marie² (fig. 1). L'autorisation de la construire fut accordée à l'hôpital le 17 mars 1222 par Henri de Jauche, archidiacre de Brabant (1203-1224) du diocèse de Liège³. L'érection de l'ancienne chapelle mariale est par conséquent postérieure à 1222 et suggère un *terminus post quem* probable pour l'exécution de la statue de Marie. Un tel indice chronologique est rare pour la statuaire médiévale et en l'occurrence, il convient pertinemment à la phase stylistique de l'œuvre concernée de caractère mosan. Henri de Jauche évoque l'existence de nouveaux bâtiments de l'institution, c'est-à-dire implantés entre 1220 et 1222⁴. Il en subsiste l'intéressant portail sculpté de tradition romane, dont le style et l'iconographie correspondent à cette période⁵.

Avant la Seconde Guerre mondiale, la *Sedes Sapientiae* était conservée dans la galerie du cloître qui conduit à la chapelle de l'hôpital, propriété de la Commission de l'Assistance publique de Louvain (C.O.O.) et desservi en ce temps par des sœurs augustines. Vers 1940, la statue fut transférée à la maison-mère de l'ordre à Uccle et y resta. Grâce à des témoignages précis recueillis auprès de Louvanistes à la veille de l'exposition présentée en 1970 au Musée communal de Louvain, la Madone exilée fut retrouvée et photographiée par les organisateurs⁶.

La description de la Vierge en majesté de Louvain repose désormais sur l'observation du seul témoin disponible, c'est-à-dire

la photographie révélatrice captée et utilisée pour l'exposition de Louvain en 1970. Sur ce document, le matériau a l'apparence du chêne qui tend d'ailleurs à se généraliser en sculpture durant le XIII^e siècle. L'ensemble de l'image est altéré par la perte de la polychromie. Nous ne connaissons pas l'état du dos de la statue, présumé largement creusé selon l'usage, afin de prévenir les crevasses. La silhouette robuste et figée, de même que l'attitude verticale de la Vierge frappent d'emblée le spectateur. Les draperies au graphisme dense qui épousent les formes saillantes sont d'un tracé net, souvent rectiligne, mais elles s'assouplissent de part et d'autre, à l'exception d'un chevron aigu. La Madone repose sur un socle massif et lisse dont les angles antérieurs sont abattus. Le siège couvert d'un coussin est un *scamnum* chanfreiné latéralement, du haut et du bas. Les flancs sont ornés en creux d'un quadrilobe entre deux lancettes centrées⁷. Les chaussures pointues de Marie dépassent séparément des vêtements mollement écrasés sur la base. La tunique sobre aux manches longues est couverte par un ample manteau drapé qui tombe des



Figure 1. *Sedes* de Louvain.
© Paul V. Maes.

épaules et dont un pan est relevé de la main gauche, un geste familier parmi les œuvres des imagiers mosans au XIII^e siècle. L'Enfant Jésus bouclé et nu-pieds est vêtu d'une longue robe. Il est assis transversalement sur les genoux de sa Mère et remue les jambes. Le bras détaché de chaque personnage est médiocrement renouvelé et tenait un accessoire disparu. Les deux têtes rondes, aux joues pleines et enserrées par la chevelure participent de la vigueur générale de la figuration. Le visage dégagé et serein de Marie est bordé par deux mèches de cheveux ondoyantes, séparées sur le front. Les lèvres sont serrées sous le nez allongé et pincé, prolongé par les sourcils relevés. Les yeux ronds aux paupières finement cernées de la Vierge gardent une expression vivace.

Une autre œuvre mosane du XIII^e siècle est étroitement apparentée stylistiquement au traitement particulier de la Madone de Louvain. Il s'agit de la statue de sainte Lucie martyre, jadis en la chapelle Saint-Antoine l'Ermite de Bernister à Malmedy, aujourd'hui déposée au Trésor de la Cathédrale⁸ (fig. 2). Elle est datée amplement de 1220 à 1240 selon les auteurs et sa destination première est inconnue du fait de sa présence ultérieurement dans un ermitage fondé en 1446⁹. L'aspect est moins massif qu'à Louvain où l'enfant s'ébat de biais sur les genoux maternels, plus saillants dès lors que ceux de la sainte. Le torse de cette dernière est plus élancé et moins large que celui de la Vierge de Louvain, mais le visage est également plein et plutôt joufflu. Le nez est mince et le menton puissant, tandis que la perte de la polychromie a ici effacé le regard du faciès austère. Les chaussures arrondies de la sainte reposent sur une base mince. La banquette du banc dépourvu d'ornements sculptés est inclinée. Parmi l'iconographie différente des deux images, notons la couronne fleuronée de la martyre, de type courant durant la première moitié du XIII^e siècle¹⁰. Elle est posée sur la chevelure raide et striée qui retombe sur le dos. Son manteau-cape ouvert est retenu sur la poitrine par une cordelière incurvée, sensiblement concentrique au décolleté de la tunique. La main gauche tient un *codex* verticalement dans le prolongement de la jambe. Le bras droit est relevé et les doigts de la main sont

brisés. Elle avait été complétée anciennement et brandissait une sorte de palme du martyr (fig. 3).

Au sein de la statuaire mosane à l'aube de l'affirmation gothique, l'esthétique commune à la *Sedes* louvaniste et à la sainte ardennaise se distingue par la persistance marquante de caractères romans et aussi de traces du style de 1200 environ, associés à des formules plus novatrices. Citons l'archaïsme au XIII^e siècle de leur masse condensée et globalement verticale, déjà observée pour la Madone couronnée et au visage humanisé de Cens à Tenneville, proche de Saint-Hubert (fig. 4), au Musée diocésain de Namur (*ca* 1210-1220)¹¹.

Les trois statues sont encore taillées assez superficiellement et notons l'écho roman d'une stylisation affirmée, ainsi à Louvain pour la chevelure drue et bouclée de l'enfant. De façon générale, le réalisme antiquisant du style 1200 rhéno-mosan, de conception différente de l'expression gothique ultérieure plus nerveuse, affectionnait les draperies aux flots vallonnés dont subsistent des réminiscences allégées sur les flancs des deux statues commentées. Le hiératisme frontal, compact et souvent symétrique appliqué aux images vénérées à l'époque romane avait déjà été rompu au cours du premier quart du XIII^e siècle. Dans les cas présents, notons l'enrichissement du réseau tendu et ornemental des draperies enveloppantes, le bras détaché et le banc sans dossier qui remplace le trône fréquent précédemment¹². Rappelons que l'enfant placé



Figure 2. Sainte Lucie de Bernister.
© KIKIRPA.



Figure 3. Sainte Lucie de Bernister avec sa palme.
© KIKIRPA.

latéralement, sa position transversale et ses mouvements à Louvain, de même que la couronne fleuronée à Bernister sont des traits propagés au XIII^e siècle.

Les caractères les plus évolués fondent par analogie la datation relative de la sainte Lucie de Bernister, plus ou moins postérieure à 1220. À Louvain, le pli latéral en chevron observé annonce à peine les brisures multipliées dans la syntaxe gothique aboutie vers 1250. La parenté stylistique de la *Sedes* louvaniste avec la sainte Lucie ardennaise et son lien

historique avec la chapelle mariale de l'hôpital Saint-Pierre, postérieure à 1222, invitent à la dater vers 1225 à 1230, plutôt que jusqu'en 1240 environ. La plastique et l'expression esthétique particulières des deux œuvres comparables participent de l'évolution variable au sein de la statuaire mosane sur bois au cours de la première moitié du XIII^e siècle. L'étrangeté de la *Sedes Sapientiae* contemporaine de l'ancienne église Saint-Jean-Baptiste de Liège, présentée actuellement à l'entrée du chœur de la cathédrale Saint-Paul, est aussi attribuable à un mélange, mais tout autre et très original, de tradition et de nouveautés¹³ (fig. 5). Diverses pièces remarquables conservées, ne fut-ce qu'à Liège même, témoignent spontanément

du véritable âge d'or régional de la sculpture sur bois durant cette période. Le siège de l'évêché apparaît légitimement comme le pôle majeur de ce fleuron tardif et magistral de la création artistique en région mosane.

¹ Je remercie vivement Philippe George qui encouragea la publication de notre commentaire du précieux témoin photographique de la Madone louvaniste dont le sort actuel est indéterminé.

² Chêne déroché. H. environ 75 cm. L'avant-bras droit de la Vierge et le bras gauche de l'enfant Jésus sont remplacés. Une fente médiane frontale de la base est comblée, tandis que sa moitié gauche avec la chaussure de Marie et la draperie voisine est visiblement renouvelée. *Oude Kunst C.O.O. Leuven*, Louvain, 1970, p. 98 et 269, n° VB/1, pl. 66, (1^{er} quart du XIII^e siècle), catalogue d'exposition ; J. CRAB, *Het brabantse beeldsnijcentrum Leuven*, Louvain, 1977, p. 101-102, pl. 33, (ca 1225).

³ Cet éminent chanoine de la cathédrale Saint-Lambert fut également prévôt des collégiales Saint-Martin et Saint-Denis : A. MARCHANDISSE, *La fonction épiscopale à Liège aux XIII^e et XIV^e siècles. Étude de politologie historique*, Genève, 1998, p.115, 117-120, 133 et 318 ; A. WILKIN, *La gestion des avoirs de la cathédrale Saint-Lambert de Liège des origines à 1300*, Bruxelles, 2008, p. 128, 132, 224, 238, 296 et 365. Je remercie particulièrement Julien Maquet pour les informations relatives à l'archidiacre Henri de Jauche, second du nom. Son prédécesseur qui fut aussi grand prévôt de la cathédrale de Liège décéda en 1178 : J. MAQUET, « Faire justice » dans le diocèse de Liège au Moyen Âge (VIII^e-XII^e siècles), Genève, 2008, p. 232, 235, 487 et 539.

⁴ M. BOURGUIGNON, *Inventaire des archives de l'Assistance publique de la ville de Louvain*, (A.G.R., Travaux du cours pratique d'archivéconomie donné pendant l'année 1927 par J. CUVELIER), Tongres, 1933, p. LXXIX ; P. VANDENBROECK, *Stad Leuven. Restauratie Augustinessenklooster. Fase I. Historische Nota*, Louvain, 1975, p. 1.

⁵ E. DEN HARTOG, « Wie zondigt voor het aanschijn van zijn Schepper, valt in de handen van de arts ». Een studie over de iconografie van het dertiende-eeuwse portaal van het voormalige *St.Pietersgasthuis te Leuven*, dans *De Brabantse folklore en geschiedenis*, n° 274, juin 1992, p. 139-162, (histoire de l'hôpital, p. 142, 146-147 et datation du portail, p. 147 et 162).

⁶ *Oude Kunst C.O.O. Leuven*, op. cit., p. 269, n° VB/1. Les deux organisateurs, Messieurs Jan Crab, alors conservateur du musée communal et son collègue Paul V. Maes, conservateur des collections de la C.O.O. précitée, nous ont rapporté en 1970 leur visite furtive et frustrante à Uccle. Les riches collections de la C.O.O. sont exposées depuis 1966 au Musée communal de Louvain, remplacé avantageusement en 2009 et sous l'appellation M-Museum.

⁷ Le même décor, mais peint et avec des lancettes ogivales décore les flancs du siège semblable d'une statuette en ivoire du musée de Cluny à Paris. Elle appartient à un groupe de vierges en majesté en ivoire polychromé daté de 1220-1230, rapproché étroitement de madones mosanes en bois du premier tiers du XIII^e siècle, compte tenu des contacts artistiques permanents entre la Champagne et le diocèse de Liège depuis le XII^e siècle : D. SANDRON, *La sculpture en ivoire au début du XIII^e siècle, d'un monde à l'autre*, dans *Revue de*

l'Art, n° 102, 1993, p. 48-59, (ici p. 52-54 et fig. 20b, p. 55). Une paire de lancettes parallèles creuse latéralement le banc de la *Sedes* limbourgeoise de la fin des années 1230 de l'église Saint-Hubert & Saint-Vincent de Zolder : R. DIDIER, *La Vierge assise à l'enfant (Sedes Sapientiae)*, dans *Millénaire de la collégiale Saint-Jean de Liège*, Liège, 1982, p. 134, fig. 20, (1235-1240), catalogue d'exposition.

⁸ Inv. C262/84. Chêne déroché au Musée communal de Verviers en 1965. H. 84 cm. Traces de polychromie. Plusieurs fêlures traversent partiellement la statue précédemment défigurée par des repeints et datée du XVI^e ou du XVIII^e siècle. Le dos est creusé irrégulièrement d'une triple cavité : E. MERCIER, *Le saint Jean au calvaire du musée de Huy*, dans *Annales du Cercle hutois des Sciences et Beaux-Arts*, 58, 2006-2007, p. 58, fig. 18. Le sommet de la tête est troué, soit pour fixer un accessoire indéterminé, soit il s'agit d'un trou d'étau servant à fixer la pièce durant la taille. H. MASSANGE DE COLLOMBS, *Inventaire des objets d'Art et d'Antiquité du canton de Malmédy*, Liège, 1930, n° 30 ; H. REINERS, *Die Kunstdenkmäler von Eupen-Malmédy*, Düsseldorf, 1935, p. 211 ; *Trésors des abbayes de Stavelot Malmédy et dépendances*, Stavelot, 1965, p. 96-97, n° P185, fig., (ca 1240, J. de Borchgrave d'Altena), catalogue d'exposition ; R. DIDIER, *La Sedes, la Vierge et le saint Jean de Calvaire de l'église Saint-Jean à Liège et la sculpture mosane de la première moitié du XIII^e siècle*, dans J. DECKERS dir., *La collégiale Saint-Jean de Liège. Mille ans d'art et d'histoire*, Liège, 1981, p. 58, fig. 4 et p. 60, (1230) ; Ph. GEORGE, *Le Trésor de la Cathédrale de Malmédy*, dans *Malmédy. Art et Histoire*, II, Liège-Malmédy, 2009, p. 160-161, (ca 1230) ; E. MERCIER, *La « Sedes Sapientiae » de la cathédrale de Liège : une œuvre atypique entre tradition et modernité*, dans *Bloc-Notes*, n° 33, décembre 2012, p. 15, (polychromie) ; IDEM, *La statuaire en bois polychromé des XIII^e et XIV^e siècles dans la Principauté de Stavelot-Malmédy : liens entre évolution stylistique et technique*, dans A. DIERKENS, N. SCHROEDER & B. VAN DEN BOSSCHE dir., *À la recherche d'un temps oublié ...*, *Histoire, Art et Archéologie de l'Abbaye de Stavelot-Malmédy au XIII^e siècle*, Stavelot, 2014, p. 109-110, fig. 28, (ca 1220), Actes du colloque de Stavelot les 10 et 12 mai 2012.

⁹ L'histoire de l'ermitage de Bernister est retracée par F. TOUSSAINT & M. LANG, *L'Ermitage de Bévercé*, dans *Folklore Stavelot-Malmédy-Saint-Vith*, 20-27, 1956-1963, p. 25-46 ; P.L. MEESSEN, dans le catalogue précité de l'exposition de Stavelot en 1965, p. 79.

¹⁰ Plusieurs statues mosanes en bois du XIII^e siècle portent une couronne à fleurons polylobés. Parmi elles, citons la *Sedes* de l'ancienne collection Stoclet et Notre-Dame de Consolation du Carmel de Vilvorde (ca 1230), la sainte Catherine d'Alexandrie de Saint-Léonard à Léau (Zoutleeuw, 1230-1240), les Vierges de Vivegnis au Grand Curtius à Liège et de Saint-Martin d'Arloncourt à Longvilly près de Bastogne, (1240-1250), ainsi que celle de l'Institut Saint-Remacle à Stavelot (1250-1260) : catalogue de l'exposition *Sculptures du Moyen Age conservées dans des collections privées belges*, Laarne, 1969, p. 2, n° 1 et pl. p. 3, (*Sedes* Stoclet, J. de Borchgrave d'Altena) ; R. MARIJNISSEN, *O.L. Vrouw ten troost van Vilvoorde. Onderzoek en behandeling*, dans *Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique*, 4, 1961, p. 78-80 ; J. DE BORCHGRAVE D'ALTENA, *Notes pour servir à l'inventaire des Œuvres d'Art du Brabant. Arrondissement de Louvain*, dans *Annales de la Société royale d'Archéologie de Bruxelles*, 43-I, 1939-1940, p. 264, n° 13 et 43-II, 1939-1940, pl. 52 (sainte Catherine de Léau) ; IDEM, *Notre-Dame de Vivegnis*, dans *Bulletin de la Société royale Le Vieux-Liège*, VIII, n°s 178-179, 1972, p. 153-158, fig. ; M. SERCK-DEWAIDE, *La Sedes de Vivegnis. Examen technologique et traitement*,



Figure 4. *Sedes* de Cens. © Crédit communal.

dans *Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique*, 22, 1988-1989, p. 50-70 ; R. DIDIER, *La sculpture mosane de la 2^e moitié du XIII^e siècle*, dans A. LEGNER éd., *Rhein und Maas. Kunst und Kultur 800-1400*, II, Cologne, 1973, p. 423 et 427, fig. 11, (Arloncourt). La couronne aux fleurons trilobés de la *Sedes* de l'Institut Saint-Remacle à Stavelot (ca 1250-1260) fut reconstituée lors de la restauration de la statue en 1948 par M. J. Van Uytvanck. L'aspect antérieur à la restauration est illustré par J. DE BORCHGRAVE D'ALTENA, *Sculptures conservées au Pays Mosan*, Verviers, 1926, p. 82, fig. 48. L'œuvre restaurée fut exposée en 1965 à Stavelot, voir ci-dessus en note 7, p. 19, A1, fig., (seconde moitié du XIII^e siècle) ; R. DIDIER, *art. cit.*, p. 133 et 134, fig. 21 ; E. MERCIER, *art. cit.*, 2014, p. 110-111, fig. 29. La petite *Sedes* de Sint-Odiliënberg en Limbourg néerlandais porte également une couronne à fleurons trilobés (1230-1240) : *Timmers Werk. Opstellen over professor Timmers & Kunst van het Maasland*, Sittard, 2007, p. 219, fig. en couleur.



L'imposante *Sedes Sapientiae* dite du prieuré sambrien d'Oignies au Metropolitan Museum of Art à New York est issue d'une autre mouvance stylistique, mais elle arbore une riche couronne de type comparable aux précédentes. La raideur sèche des draperies est étrangère esthétiquement à la plastique mosane vers 1230 et au style souple pratiqué par l'illustre orfèvre contemporain Hugo d'Oignies, dans la tradition antiquisante propagée vers 1200. En l'absence de repères probants, toute attribution circonscrite de cette statue est hypothétique. Voir : R. DIDIER, *Hugo d'Oignies. Prolégomènes*, dans IDEM & J. TOUSSAINT dir., *Autour de Hugo d'Oignies, (Monographies du Musée provincial des Arts anciens du Namurois, 25)*, Namur, 2003, p. 76-78, fig. et bibliographie p. 81, en note 16.

¹¹. De la dextre, la Vierge tenait un sceptre et l'enfant esquissait une bénédiction, tandis qu'il porte l'orbe dans la main gauche. J. DE BORCHGRAVE D'ALTENA, *Sculptures conservées au Pays mosan*, Verviers, 1926, p.40 et fig. 33, p. 39 ; IDEM, *Madones en Majesté. À propos de Notre-Dame d'Éprave*, dans *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, 30, 1961, p. 70 et fig. 54, p. 69, (ca 1210) ; *Rhin et Meuse. Art et Culture 800-1400*, Bruxelles, 1972, p. 328, n° L2, fig., (ca 1220-1240, R. Didier), catalogue d'exposition ; 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. 129, fig. 8, (ca 1210-1220) ; C. LAPAIRE, *La Vierge de l'Épiphanie ; une sculpture française du XIII^e siècle*, dans *Genava*, n.s. 26, 1978, p. 187-195, (ici, p. 193 et 195, fig. 12, Cens, ca 1220-1230) ; D. SANDRON, *La sculpture en ivoire au début du XIII^e siècle, d'un monde à l'autre*, dans *Revue de l'Art*, n° 102, 1993, p.53 et fig. 14, p. 52.

¹². La typologie des sièges des Vierges en majesté est traitée par J.-R. GABORIT, *Le trône de la Vierge : essai de typologie*, dans M.P. SUBES & J.-B. MATHON dir., *Vierges à l'Enfant médiévales de Catalogne. Mises en perspective*, Perpignan, 2013, p. 147-162.

¹³. E. MERCIER, *art. cit.*, 2012, p. 16.

Figure 5. *Sedes* de l'église Saint-Jean-Baptiste de Liège aujourd'hui dans la cathédrale de Liège. © KIKIRPA.

LA SAUVEGARDE DU PATRIMOINE CAMPANAIRE DURANT LA DEUXIÈME GUERRE MONDIALE

Monique MERLAND, documentaliste de la Commission royale des Monuments, Sites et Fouilles

La réquisition des métaux durant les conflits armés est une pratique ancienne. Les cloches constituent un véritable enjeu militaire : elles sont composées de bronze, alliage de cuivre et d'étain, des matières premières indispensables pour la fabrication de l'armement.

En 1941, la *Glocken Aktion* décidée par l'occupant a pour conséquence le recensement des cloches. Gouverneurs de province, commissaires d'arrondissement et bourgmestres sont mandatés pour mener à bien cette tâche qui suscite la réaction immédiate des évêques et un certain affolement des desservants. Il s'ensuit une période de protestation et de relative inertie. Dresser cet inventaire permet certes d'évaluer le poids de métal disponible mais aussi d'identifier les cloches exceptionnelles à soustraire à la vaste opération de refonte planifiée par les autorités allemandes.

Au second semestre 1942, la réquisition des métaux fait rage. Des conservateurs de musées, consternés de voir les œuvres en métal saisies et envoyées à la refonte, décident de réagir et de mettre tout en œuvre pour préserver ce patrimoine artistique. Cette démarche aura pour conséquence directe la création d'une Commission pour la Sauvegarde des Cloches, organisation interdépartementale instituée le 18 mai 1943. Elle a pour mission de traiter avec le directeur du *Kunstschutz*¹, le Prof. Dr. Heinz Rudolf Rosemann (1900-1977)², ingénieur et historien de l'art, et de veiller au respect des accords obtenus en vue de la sauvegarde du patrimoine campanaire. Une cloche d'appel (*Läuteglocke*) doit être laissée à chaque église paroissiale ; chacune d'entre elles sera répertoriée Lx. Les cloches historiques et artistiques de même que les carillons doivent être préservés. Les cloches seront dorénavant classées en catégories :

- A : celles postérieures à 1850, destinées à être expédiées immédiatement en Allemagne ;
- B : celles fondues entre 1790 et 1850, dont l'intérêt artistique ou musical nécessite une analyse complémentaire afin de déterminer la classification appropriée (A ou C) ;
- C : celles fondues entre 1700 et 1790, qui constituent une réserve de métal en cas de besoin et de prolongation de la guerre ou, éventuellement, qui peuvent servir de cloches de remplacement dans des églises totalement dépouillées ;
- D : celles antérieures à 1700, préservées sans réserve ; les spécimens fondus avant 1450 sont censés être enterrés.

Chaque cloche reçoit une immatriculation composée d'une lettre et de chiffres. La lettre correspond à la catégorie ; le chiffre romain renseigne la province d'origine (I : Flandre occidentale ; II : Flandre orientale ; III : Anvers ; IV : Brabant ; V : Limbourg ; VI : Hainaut ; VII : Namur ; VIII : Liège ; IX : Luxembourg) ; les chiffres arabes constituent un numéro propre³.

Le président de ladite commission en est son initiateur, le colonel Joseph de Beer (1887-1953)⁴, conservateur du Musée Sterckshof à Deurne et président du Cercle archéologique d'Anvers. Forte personnalité aux solides connaissances artistiques et linguistiques, il est mandaté pour négocier des accords avec le lieutenant-colonel Heinz Rudolf Rosemann et devient l'interlocuteur des Allemands. Impliqué dans la Résistance, il est habité d'une volonté farouche de mettre obstacle aux réquisitions par des moyens clandestins non violents, comme la communication de rensei-



Figure 1. Cloche de type A, saisie à l'église Saint-Denis à Liège et marquée pour le départ vers l'Allemagne. © IRPA-KIK, Bruxelles.

gnements falsifiés, la dissimulation ou le vol de cloches pour les mettre à l'abri, le sabotage du matériel utilisé pour les descendre, le détournement de camions ou de wagons lors des transferts vers les dépôts... Le secrétaire de la commission est Charles Leeman, attaché à l'Administration des Beaux-Arts au Ministère de l'Instruction publique. Les membres sont Jozef Muls (1882-1961)⁵, directeur général des Beaux-Arts au Ministère de l'Instruction publique, ancien conservateur du Musée des Beaux-Arts d'Anvers, Léopold Grimonpont (1886-après 1959)⁶, directeur général des Cultes au Ministère de la Justice, Stan Leurs (1893-1973)⁷, conseiller général au Commissariat général à la Restauration du Pays, ingénieur architecte, docteur en histoire de l'art et membre de la Commission royale des Monuments et Sites (CRMS), ainsi que le bénédictin dom Joseph Kreps (1886-1965)⁸, musicologue, également chargé de l'inventaire des orgues. Quant à la CRMS, elle y est représentée par l'architecte Max Winders (1882-1982)⁹ ; il est en charge de la Flandre occidentale et plus

particulièrement de la Côte. Jean Squilbeck (1906-1989)¹⁰, attaché à la section des métaux aux Musées royaux d'Art et d'Histoire à Bruxelles, délégué du Ministère de l'Instruction publique, est également très actif, notamment dans le Brabant et le Hainaut. La commission dispose d'un bureau dans chaque chef-lieu de province ; elle tient des séances bimensuelles. Elle noue des relations avec de nombreux cercles d'histoire et d'archéologie.

Le président de Beer confie à Hélène van Heule (1885-1960)¹¹, conservatrice des Musées archéologiques liégeois (Musées Curtius et d'Ansembourg), la mission d'organiser le recensement des cloches dans les provinces de Liège, Limbourg, Luxembourg et Namur. À Liège, elle est épaulée entre autres par Camille Bourgault (1889-1962)¹², architecte, conseiller provincial pour la Conservation des Monuments et membre correspondant de la CRMS, par Joseph Philippe (1919-2006)¹³, historien de l'art aux Musées royaux d'Art et d'Histoire, chargé du service photogra-

phique des monuments historiques et des œuvres d'art dans la province de Liège, et par Harry Schuermans (1920-2004)¹⁴, étudiant en architecture à Saint-Luc, membre de l'Institut archéologique liégeois ; elle obtient également l'aide ponctuelle de membres du personnel des Ateliers Jaspas¹⁵. Pour la province de Luxembourg, elle s'assure la collaboration d'Arsène Geubel (1913-2010)¹⁶, historien féru d'archéologie. La mission s'appuie aussi sur la participation de militaires et de membres du clergé.

Toutes les cloches, à l'exception de celles répertoriées Lx et D, sont saisies. Celles de la catégorie A sont immédiatement envoyées en Allemagne, par voies navigables ou ferrées. Les autres sont stockées dans les divers dépôts disséminés sur l'ensemble du territoire, qui seront vidés successivement ; les *Hauptlager*¹⁷ étant Schaerbeek, Anvers et Liège. À la fin de l'opération, il ne subsiste qu'un dépôt, celui de l'île Monsin. Après le 22 juillet 1944, des cloches et des battants seront entreposés dans la cour du Musée Curtius, qui deviendra un centre actif dans leur redistribution. Au total, 7600 cloches belges ont été détruites et 727 sauvées de la destruction. Pour fêter le retour de celles expédiées à Hambourg, une cérémonie est organisée à Anvers, le 8 octobre 1945, en présence d'autorités militaires, gouvernementales et religieuses. Les cloches ont été restituées aux paroisses dépouillées et remises en place.

Le Centre d'Archives et de Documentation de la CRMSF¹⁸ conserve les archives de Camille Bourgault. Ce fonds, dépôt de la Ville de Liège, recèle notamment deux chemises contenant relevés, croquis et courriers échangés à l'occasion de ce recensement, ainsi que deux dossiers ayant pour objet le Commissariat général à la Restauration du Pays¹⁹. Ces humbles documents laissent entrevoir le rôle singulier joué dans notre province par la Commission pour la Sauvegarde des Cloches et par « Les Clochards », groupement de la Résistance civile reconnu par arrêté du Régent du 7 juin 1949.

Notes

Mes vifs remerciements à Carole Carpeaux, Philippe George, Gaëtane Warzée et Nathalie Weerts pour leur relecture amicale et leurs suggestions avisées.

¹ Service allemand de préservation du patrimoine artistique dans les pays occupés. Cf. Christina KOTT, *D'une guerre mondiale à l'autre : le patrimoine artistique belge entre destruction et conservation*, dans *Bulletin de la Commission royale des Monuments, Sites et Fouilles* (CRMSF), t. 25, 2013, p. 75-97.

² Rosemann, Heinz Rudolf, dans *Hessische Biografie*, URL : <http://www.lagis-hessen.de/pnd/116609516>, [consulté le 27 septembre 2017].

³ On consultera BALAT, le moteur de recherches des bases de données de l'Institut royal du Patrimoine artistique, pour visualiser les milliers de cloches marquées lors de ce recensement, URL : <http://balat.kikirpa.be/results.php?type=search=simple&who=&what=cloche+d%27%C3%A9glise&where=&when=&christian=&free=&style=col4&sort=unsorted&limit=24>, [consulté le 27 septembre 2017].

⁴ Ses archives sont conservées au Centre d'Études Guerres et Sociétés contemporaines à Bruxelles. Elles sont inventoriées. Cf. Thibaut BOUDART, *Inventaire du fonds de Beer (Président de la Commission pour la Sauvegarde des Cloches 1943-1945) AA 1330*, [Bruxelles], 2000, URL : http://www.cegesoma.be/docs/Invent/AA_1330_deBeer.pdf, [consulté le 14 août 2017] et ID., *Saisie et retour des cloches : inventaire des photos, fonds Joseph de Beer (AA 1330)*, [Bruxelles], 2000, URL : http://www.cegesoma.be/docs/Invent/AA_1330_deBeer_InvPhotos.pdf, [consulté le 15 août 2017]. On consultera également : ID., *Guerres de cloches en Belgique : sensibilités campanaires de la Révolution française à la Seconde Guerre mondiale*, mémoire en vue de l'obtention du titre de licencié en Histoire contemporaine, ULB, année académique 1999-2000, Daussois, Association campanaire wallonne, 2016.

⁵ Voir : <http://schrijversgewijs.be/schrijvers/muls-jozef/>, [consulté le 27 septembre 2017].

⁶ Liège, Centre d'Archives et de Documentation de la CRMSF, fonds de la CRMSF, dossier personnel de Léopold Grimonpont, membre effectif entre 1952 et 1959.

⁷ Dirk LAUREYS, *Leurs, Stan (Leurs, Constant, dit)*, dans Anne VAN LOO (dir.), *Dictionnaire de l'architecture en Belgique, de 1830 à nos jours*, Anvers, 2003, p. 397.

⁸ Rombaut VAN DOREN, *Kreps (Joseph-Marie-Emmanuel)*, dans *Biographie nationale*, t. 40, supplément, t. XII, fasc. 1, 1977, p. 566-570.

⁹ Victor-Gaston MARTINY, *Winders (Maximilien, Gustave)*, dans *Nouvelle Biographie nationale*, t. 3, 1994, p. 354-359.

¹⁰ Mes remerciements à Monique de Ruette, archiviste des Musées royaux d'Art et d'Histoire, pour son aimable collaboration.

¹¹ Sur le dévouement exemplaire d'Hélène van Heule au service de notre patrimoine artistique, voir : Monique MERLAND, *Hélène van Heule, femme de tête et de cœur*, dans *Bulletin de l'Institut archéologique liégeois*, t. CXX, 2016, p. 205-247. Les archives qu'elle a réunies à ce sujet ont été conservées par son successeur à la tête des musées, Joseph Philippe, et déposées à Seraing, à l'Institut d'Histoire ouvrière, économique et sociale (fonds Sauvetage des cloches, G3). Cf. Micheline ZANATTA, *Une action de résistance originale lors de la Deuxième Guerre mondiale : le sauvetage des cloches en Belgique*, Seraing, 2009, (Analyse de l'Institut d'Histoire ouvrière, économique et sociale, 54), p. 1-5, URL : http://www.ihoes.be/PDF/Sauvetage_des_cloches.pdf, [consulté le 14 août 2017].



Figure 2. Cérémonie du 5 novembre 1945, à Liège. Le colonel Joseph de Beer, président de la Commission pour la Sauvegarde des Cloches, prend la parole ; à sa droite, M^{re} Kerkhofs. D'après *Si Liège m'était conté...*, n° 60, 1976, p. 17.

¹² Isabelle GRAULICH et Marie-Chantal SCHYNS, *Camille Bourgault*, dans Pierre COLMAN (dir.), *La restauration des monuments à Liège et dans sa province depuis 150 ans*, Liège, 1986, p. 166. Liège, Centre d'Archives et de Documentation de la CRMSF, fonds de la CRMSF, dossier personnel de Camille Bourgault, membre correspondant entre 1922 et 1944, puis membre effectif de 1945 jusqu'à son décès en octobre 1962 (et non en 1970, comme renseigné dans diverses notices biographiques).

¹³ Son témoignage : Joseph PHILIPPE, *Des « Clochards » liégeois au service de la Résistance*, dans *Si Liège m'était conté...*, n° 60, 1976, p. 15-18.

¹⁴ Son récit : Harry SCHUERMANS, *Les cloches dans la tourmente*, 3^e éd., Souleme, 1998, URL : http://www.maisondusouvenir.be/cloches_dans_tourmente.php, [consulté le 14 août 2017].

¹⁵ Sur les Ateliers Jaspar, entreprise liégeoise réputée dans le secteur des installations électriques et de la fabrication d'ascenseurs, voir : Louis MALHERBE, *Joseph Jaspar (1823-1899)*, Liège, Impr. Bénard, [s.d.], (Les grands électriciens belges), ainsi que Sébastien CHARLIER, Carole CARPEAUX et Monique MERLAND (dir), *Paul Jaspar architecte 1859-1945*, Liège, CRMSF, 2009, p. 14-15 et 166-169.

¹⁶ Voir : http://www.servicedulivre.be/sll/fiches_auteurs/geubel-arsene.html, [consulté le 27 septembre 2017].

¹⁷ Dépôts principaux.

¹⁸ Son adresse : rue du Vertbois 13 a-b, 4000 Liège. Il est accessible sur rendez-vous préalable (04/232.98.60 – monique.merland@crmsf.be).

¹⁹ Liège, Centre d'Archives et de Documentation de la CRMSF, fonds de la Ville de Liège, dossiers « CB A1, n° 42 », « CB C, n°s 34-35 » et « CB C, n°s 36-37 ».

Annexe

Le sauvetage des cloches de la cathédrale de Liège

témoignage du « Clochard »
Harry Schuermans¹

A Liège, dans le clocher de la Cathédrale St Paul, nous avons failli perdre notre Bourdon de 8.500 Kg ainsi que les cinq autres cloches de volée d'un poids total de 11.350 Kg. Ces six cloches se trouvent dans la partie basse de la tour de la cathédrale².

Le lundi 20 mars 1944, Monsieur de BEER fut prévenu par le Professeur ROOSMAN, l'Allemand qui dirigeait l'enlèvement des cloches de Belgique, qu'il comptait se rendre à Liège pour éclaircir l'affaire des cloches de Saint Paul, renseignées dans les listes allemandes comme étant de Saint Lambert ; [...]

La première porte le nom de Lambert et la cinquième le nom de Paula. Seule Paula était rattachée au carillon et aurait pu être sauvée.

Voilà un exemple type des variantes rencontrées dans les listes qui nous permettaient de discuter et de retarder l'enlèvement. Dans le cas de celles de Saint Paul, c'était la sauvegarde.

Comme l'ensemble des cloches formait une gamme presque complète, nous avons essayé de le faire inclure dans le carillon pour en éviter l'enlèvement. L'occupant en doutait à juste titre, car comme montré plus haut, il s'agissait bien de cloches indépendantes datant d'époques différentes.

Prévenu aussitôt par Monsieur de BEER, qui ne pouvait venir à Liège ce jour-là, je me suis mis en quête d'ouvriers capables de m'aider à camoufler les cloches en carillon. La chose ne se présentait pas si simple à première vue, Monseigneur Louis Joseph Révérendissime Evêque de Liège³, à qui j'avais présenté le projet, m'a purement et simplement refusé l'accès au clocher, prétextant que la vie d'un homme valait plus que le poids en bronze d'une cloche. Je me suis alors adressé à Monsieur VILLE, Sacristain, en lui forçant un peu la main, il m'a laissé monter dans la tour avec mon équipe. Avec le concours de Monsieur KREEVELS, contre-maître aux Ateliers Jaspar, rue Jonfosse à Liège, il fut décidé de démonter et de cacher les moteurs emballeurs et les grandes roues de propulsion. Seuls resteraient les moteurs des tinteurs pour annoncer les offices. La décision était facile à prendre. Il fallait maintenant passer à l'exécution le plus vite possible, ces messieurs devaient venir le 27.

Monsieur KREEVELS et trois ouvriers de chez Jaspar m'ont aidé, après journée, à la lueur de lampes de poche, dans ce travail délicat. N'y avait-il pas sabotage grave ? Ne tentait-il pas de supprimer à la machine de guerre allemande quelque vingt tonnes de bronze ? Deux des ouvriers ont accepté de faire le travail quoique leur conviction religieuse soit différente de la nôtre. Le travail prit quatre soirées jusque bien tard dans la nuit. L'occupant qui passait en Vinave d'Ile ne verrait-

il pas ces feux-follets errants dans la tour ? Heureusement, il n'en fut rien. Et l'occultation ne pouvait être sacrifiée, du haut de la tour de la poste une vigie y veillait. Le travail de démontage terminé, les lourds moteurs furent descendus dans les dédales de la tour au-dessus des voûtes de la nef centrale sous un amas de planches et de poussière. Le plus averti n'aurait pu les y découvrir. Plusieurs poutres furent déposées en travers de la course des cloches qui furent immobilisées pour peu de temps heureusement. Nous avons terminé le travail juste à temps, car le lendemain, lors de la visite de ces « messieurs », rien ne leur parut suspect et nos grosses cloches furent sauvées parce que considérées comme faisant partie intégrante du carillon. Le carillon proprement dit avait été classé, datant de 1745, on ne pouvait plus y toucher. [...]

En septembre 1944, après la libération de Liège, il fallait absolument que le Bourdon de la Cathédrale St Paul annonça la liberté retrouvée. Les mêmes ouvriers qui, hier, m'aidèrent à camoufler les cloches, m'ont aidé pour le remontage, pièce par pièce, des moteurs et des roues d'entraînement. L'assemblage dura près de quatre jours et tout était en ordre de marche pour le jour du Te Deum. Ce jour-là, Monsieur KREEVELS et moi-même, nous nous trouvions dans le clocher, tout allait bien. Nous avons essayé les moteurs, tout fonctionnait correctement. Onze heures et un quart, les cloches allaient enfin sonner la libération... et voilà qu'une malencontreuse panne de courant dans le quartier ne permit pas l'emploi des moteurs. C'est actionné à la main que le Bourdon de sa voix puissante annonça à la Cité Ardente qu'elle était libre...

¹ Harry SCHUERMANS, *op. cit.*

² Pour un complément d'information sur l'art campanaire dans nos régions, on se référera notamment aux articles publiés en 1998 dans les *Feuillets de la Cathédrale de Liège* (n^{os} 33-38) : Marc MÉLARD et Marie-Hélène MARGANNE, *Cloches et carillons dans les principautés de Liège et Stavelot-Malmedy : richesse et actualité du patrimoine campanaire* (p. 3-33) et Berthe LHOIST-COLMAN, *Les cloches et le carillon de la cathédrale de Liège, de la Révolution à nos jours* (p. 34-45).

³ M^{sr} Louis Joseph Kerkhofs (1878-1962), évêque de Liège entre 1927 et 1961.

LA DÉMOLITION DE LA CATHÉDRALE SAINT-LAMBERT DE LIÈGE (II)

Marie Maréchal, historienne (ULiège)

Comme annoncé dans le précédent numéro, nous commençons ici la chronique illustrée et commentée de la démolition de la cathédrale Saint-Lambert de Liège. Ce premier article s'intéressera à un artiste liégeois qui s'est attelé à représenter les phases de démembrement de l'édifice : Joseph Dreppe¹.

Joseph Dreppe est né en 1737 à Liège et y meurt en 1810. Après avoir été l'élève de Jean Latour, il se rend à Rome. Revenu de son apprentissage à l'étranger, il est nommé professeur à l'Académie en 1775 et, dès 1779, il collabore à la Société d'Émulation de Liège. En 1784, il est nommé directeur de l'Académie par le nouveau prince-évêque César-Constantin de Hoensbroeck en remplacement de Léonard Defrance jugé trop anticlérical. Dès les premiers jours de la Révolution liégeoise, il adhère au nouveau régime. Après l'annexion de la principauté de Liège à la République française, Dreppe reçoit pour mission de collecter des œuvres d'art ayant appartenu aux ordres religieux supprimés, en vue de la création d'un musée liégeois. C'est ainsi qu'il prend part à la démolition de la cathédrale Saint-Lambert. Trois ans avant la réalisation des lavis figurant l'édifice en ruine, l'auteur a remporté un premier prix de 400 livres à un concours de projets pour tirer le meilleur parti du vaste terrain. Il y envisage la construction d'une grande place ronde².

¹ Cfr J. PHILIPPE, *La cathédrale Saint-Lambert de Liège. Gloire de l'Occident et de l'art mosan*, Liège, 1979, et S. MORDANT, *Iconographie de la démolition de la cathédrale Saint-Lambert à Liège*, Mémoire inédit de licence en Histoire de l'art et archéologie, ULg, 1993.

² *Dictionnaire des peintres belges du XIV^e siècle à nos jours. Depuis les premiers maîtres des anciens Pays-Bas méridionaux et de la principauté de Liège jusqu'aux artistes contemporains*, Bruxelles, t. I, 1995, pp. 393-94 (http://balat.kikirpa.be/peintres/Detail_notice.php?id=2077). Le regretté

La période durant laquelle Joseph Dreppe travaille sur les ruines de la cathédrale dans un devoir de conservation se concentre sur l'année 1798. En 1797, l'édifice est fort ravagé. Déjà le 27 octobre 1795, l'Administration d'arrondissement de Liège fait savoir au Conseil de gouvernement de Bruxelles qu'il « *ne reste plus que les murs latéraux de l'église attendant aux petites chapelles* »³. En réalité, outre ces quelques pans de murs toujours debout, il reste encore les deux tours de sable⁴, le Beau Portail, quelques fragments de voûte, ainsi qu'une grande quantité de débris recouvrant le sol. Dreppe arrive un peu en retard pour décrire les dévastations de la cathédrale Saint-Lambert. Pour les étapes antérieures du démembrement de cette église, il n'existe pas d'iconographie connue.

Avec Joseph Dreppe, il faut distinguer ce qui lui revient à coup sûr, ce qui lui est attribuable, et ce qui est copié à partir de lui avec plus ou moins d'exactitude. Trois lavis rehaussés d'aquarelle sont conservés dans les Collections des Musées de Verviers. Évoquons brièvement les caractéristiques de chacune de ces vues.

La première vue des ruines est prise depuis la place Verte (actuellement près de la Fnac).

Jean-Luc Graulich reste le spécialiste de Dreppe qu'il avait présenté lors de l'exposition *Le Siècle des Lumières en principauté de Liège* (1980). En ce qui concerne notre propos, son article « Joseph Dreppe et les ruines de la cathédrale » dans le *Catalogue d'exposition : la cathédrale Saint-Lambert de Liège. La collection de l'abbaye cistercienne Notre-Dame du Val-Dieu*, Val-Dieu, 1999, pp. 23-25. Cfr aussi le *Catalogue de l'exposition Joseph Dreppe, un pré-romantique à Rome et à Liège*, Ville de Liège, 2010.

³ AEL (Archives de l'État à Liège), F.F.P. (Fonds Français Préfecture), 493 (3).

⁴ La démolition des deux tours de sable débuta le 17 juin 1803.



Joseph Dreppe, « Vue des Ruines de la cidevout Cathedrale de Liège prise de la place verte en Floréal an 6 », 41 x 48 cm, plume et lavis de bistre et encre de Chine rehaussé d'aquarelle rose. Signé au centre, en bas, sur une pierre : « DREPPE ». L'intitulé et la date se trouvent en dessous de l'œuvre. Coll. Musées de Verviers. © Musées de Verviers-Photo Jacques Spitz.

Au premier plan, le cloître occidental est en démolition et les décombres s'amoncellent. Le Beau Portail qui était autrefois entre les deux tours de sable est déjà détruit. Ses tours jumelles s'élèvent toujours, majestueuses, dans le ciel liégeois, mais sont dépourvues de leurs vitraux. Le premier bâtiment le long du flanc méridional de la cathédrale (actuellement le long des Galeries Saint-Lambert), est la « chapelle des Flamands ». Dans le prolongement de cette rue, en avant de la grande tour, se dégage parfaitement la petite église baptismale de Notre-Dame-aux-Fonts (où étaient jadis conservés les fonts, aujourd'hui à Saint-Barthélemy). La flèche et une grosse partie de la grande tour ont été démontées. À gauche, on aperçoit le pavillon central du Palais des Princes-évêques avec une moitié d'horloge et de clocheton. Le ciel est fort nuageux et, tout autour de la cathédrale, on remarque un vol d'oiseaux. Sans doute pour mieux apprécier les dimensions, Dreppe met en scène une dame et deux hommes, dont l'un d'eux pointe du doigt la cathédrale en ruines.

Pour la seconde vue, l'artiste a pris place au centre du vieux chœur ou chœur occidental. Dreppe a choisi une prise de vue qui offre un large espace en ruine ouvert vers l'est et la Place du Marché. On distingue à l'arrière-plan la coupole de l'église Saint-André et les maisons de la Place du Marché. Sur les bas-côtés, on distingue les piliers qui portaient jadis l'arcade du chœur oriental.

De-ci, de-là, des tas de pierres, principalement composés de tambours de colonnes, jonchent le sol. On s'aperçoit qu'un chemin a été dégagé parmi les décombres pour faciliter la circulation et que la végétation s'y propage.

La troisième vue montre l'intérieur de la cathédrale. L'intitulé « Autre vue... », fait référence à l'œuvre précédente, bien qu'elle en diffère légèrement car elle favorise une description du flanc nord. Mais tout comme l'œuvre précédente, elle s'ouvre sur le chœur oriental détruit, dont l'absence laisse apparaître l'église Saint-André, avec sa coupole, et les maisons de la place du Marché. Sur la gauche, les trois étages du bras nord du transept occidental sont représentés : l'arcade, le triforium et les fenêtres hautes. Le sol est couvert de décombres et les tambours de colonnes s'amoncellent par tas. Parmi ces débris, la nature a repris ses droits. Encore une fois, Dreppe représente l'édifice sous un ciel nuageux et gris, avec un vol d'oiseaux sur la gauche. L'artiste souhaitant sans doute quelque peu dramatiser la cathédrale en ruines.

Joseph Dreppe s'est attelé à dépeindre les différentes phases de la démolition suite à une commande de l'Administration et dans un souci de conservation. Toutes les recherches, en particulier celles de Jean-Luc Graulich,

reconnaissent l'objectivité de ses représentations. Dreppe a été un témoin privilégié de la démolition de la cathédrale Saint-Lambert de Liège et reste de ce fait la référence en la matière. De plus, complétées par les sources écrites, ces vues nous aident à prendre pleinement conscience du lent processus de mise à mort du « Grand temple »⁵.



Joseph Dreppe, « Vue des ruines dans l'intérieur prise du centre du vieux chœur / en Floréal An 6 », 41 x 48 cm, plume et lavis de bistre et d'encre de Chine rehaussé d'aquarelle rose. Signé en bas à gauche : « Dreppe de Liège ». La date et l'intitulé figurent en dessous de l'œuvre. Coll. Musées de Verviers. © Musées de Verviers-Photo Jacques Spitz.

⁵ Nous tenons à remercier très vivement de leur accueil aux Musées de Verviers Mesdames Marie-Paule Deblanc-Magnée et Nathalie Weerts, Conservatrices et le photographe Monsieur Jacques Spitz. Nous sommes reconnaissante pour la relecture de notre article à Madame Weerts et à Monsieur George.



Joseph Dreppe, « Autre vue intérieure prise du même endroit à droite du côté de la trésorerie. / en Floréal An 6 ». En Floréal an VI. 40,5 x 48 cm, plume et lavis de bistre et d'encre de Chine rehaussé d'aquarelle rose. Signé en bas à droite : « dreppe de liege ». La date et l'intitulé figurent en dessous de l'œuvre. Coll. Musées de Verviers. © Musées de Verviers-Photo Jacques Spitz.

CONFÉRENCES DU TRÉSOR

Le Trésor poursuit son cycle annuel de conférences du mardi, qui rassemble des spécialistes d'art et d'histoire de nos régions.

- 13 février 2018 Christine RENARDY, docteur en Histoire (ULiège).
Seraing, de la forteresse médiévale au Castel Gandolfo liégeois.
- 13 mars 2018 Éric BOUSMAR, professeur ordinaire (USaint-Louis-Bruxelles).
Bruges-la-Morte et La Cité ardente. Deux villes, deux romans, et la mémoire du Siècle de Bourgogne autour de 1900.
- 17 avril 2018 Ingrid FALQUE, docteur en Histoire de l'art (ULiège & UNamur).
Peinture et spiritualité dans les anciens Pays-Bas au xv^e siècle.

Les conférences ont lieu le mardi à la Maison des Sports de la Province de Liège, 12 rue des Prémontrés, à Liège.

Début à 18 h 30 précises et durée maximale d'une heure.

Renseignements Kevin SCHMIDT : kschmidt@ulg.ac.be

PAF par conférence : 5 € – abonnement au cycle : 20 €.

CONCERTS AU TRÉSOR

Le Trésor annonce déjà les dates de sa neuvième saison de concerts, qui auront lieu comme d'habitude dans la Salle de l'Écolâtre du Trésor les samedis.

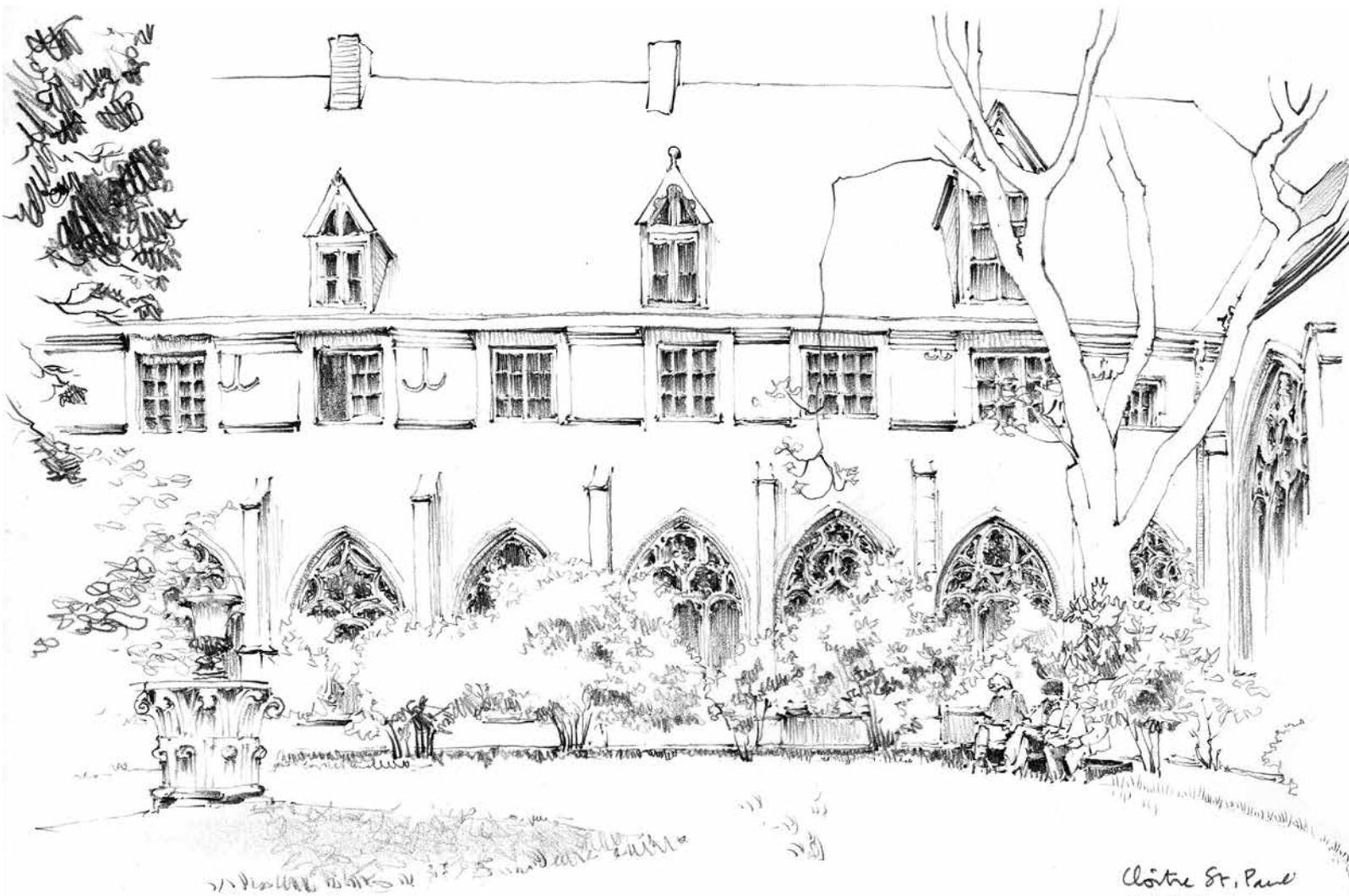
- 5 mai 2018 Johan SSCHMIDT au piano
- 19 mai 2018 Jean-Luc VOTANO à la clarinette et Eiane REYES au piano
- 2 juin 2018 Darina VASSILEVA & Peter PETROV, piano à quatre mains
- 16 juin 2018 Six Eggs Ensemble vocal a capella

Tous les concerts ont lieu à 18 h 00.

Renseignements : Paul HUVELLE : paul.huvelle@tresordeliege.be

Avec le soutien de la Province de Liège et de son Service Culture, de la Fédération Wallonie-Bruxelles ainsi que de l'aimable et précieux soutien de Madame Philippe Raelet.

PAF : 8 €.



Cloître St. Paul
17.05.83.

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

Les œuvres sauvegardées, ainsi que celles d'églises disparues dans le diocèse de Liège, sont présentées dans les bâtiments du cloître de l'actuelle cathédrale Saint-Paul : orfèvreries, textiles, sculptures, peintures, gravures...

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



TRÉSOR
DE LIÈGE