CHRONIQUE ARCHÉOLOGIQUE

DU PAYS DE LIÈGE

Publiée avec l'appui
du Ministère de l'Education Nationale et de la Culture

57e ANNÉE

PUBLICATION DE L'INSTITUT ARCHÉOLOGIQUE LIÉGEOIS

1966

CHRONIQUE ARCHÉOLOGIQUE

DU PAYS DE LIÈGE

Publiée avec l'appui
du Ministère de l'Education Nationale et de la Culture

57e ANNÉE

PUBLICATION DE L'INSTITUT ARCHÉOLOGIQUE LIÉGEOIS

1966

Secrétariat de la Chronique archéologique du Pays de Liège :
Musée Curtius, 13, quai de Maastricht, Liège (Belgique).

57e ANNÉE JANVIER-MARS 1966

CHRONIQUE ARCHÉOLOGIQUE

du Pays de Liège

Organe mensuel de l'Institut archéologique liégeois

Le Christ mort de Jean Del Cour

C'est en 1696, l'année même où il sculptait la *Vierge* de la fontaine du Vinâve d'Ile, toute parée de grâce et de jeunesse, que Jean Del Cour était appelé à exécuter la figure bouleversante du *Christ mort*, actuellement dans le bas-côté nord de la cathédrale Saint-Paul, à Liège (1).

Etonnant contraste, à vrai dire, entre cette jeune maman traduisant le bonheur et ce Dieu frappé par la mort, sur la dalle glacée. Deux œuvres contemporaines marquées au coin du même génie et néanmoins si différentes.

Le sculpteur de Hamoir est, à cette époque, âgé de soixante-cinq ans. Si, à cet âge, bien d'autres artistes se sentent le droit de prendre du repos, il semble que le maître liégeois ait encore bien des choses à dire et que son ciseau garde, lui aussi, une étonnante jeunesse dont témoigneront notamment *les Trois Grâces* de la Fontaine du Marché, l'année suivante.

(1) L'œuvre a été fréquemment reproduite et analysée. Voir spécialement l'étude de René Lesuisse, *Le sculpteur Jean Del Cour*, Couillet, 1953, pp. 70, 71, 82, 108 et pl. 30, 31, 32. Ce travail nous dispense de citer la bibliographie complète du sujet.

Mais c'est du *Christ au tombeau* que nous voulons parler ici, travail qui présente, sur beaucoup d'autres, l'avantage d'être authentifié et daté de façon précise (Fig. 1).

Fig. 1. — Jean Del Cour, *Le Christ mort*, 1696. (Liège, Cathédrale Saint-Paul).

(Copyright A.C.L., Bruxelles)

Rappelons brièvement dans quelles circonstances la sculpture vit le jour.

Le *Christ mort* faisait partie primitivement d'un mausolée qui ne nous est malheureusement pas parvenu intact. Il s'agit du mausolée qu'avait commandé le bourgmestre de Liège, Walter de Liverlo (1664-1737), pour son épouse, Marie d'Ogier (1661-1739), et pour lui-même ([1]).

En 1696, date de l'exécution du travail, ni Marie d'Ogier, ni Walter de Liverlo n'étaient décédés. Bien au contraire, ils étaient jeunes encore et mariés depuis neuf ans seulement ([2]). Mais l'usage de commander sa propre sépulture

([1]) Sur la famille de Liverlo, voir l'étude fondamentale de Pierre HANQUET, *Les Liverlo à Liège*, Publication de la Société des bibliophiles liégeois, [Liège], 1963, plus spécialement pp. 40, 196-198, 273 et 278. Nous y lisons que Walter (Walthère) de Liverlo fut élu bourgmestre en 1705, 1712 et 1725.

([2]) Le mariage eut lieu le 22 novembre 1687 (P. HANQUET, *o. c.*, p. 197).

et, éventuellement, d'en définir soi-même le programme était, comme on sait, assez fréquent. Dans le cas envisagé, un calcul aisé nous permet de conclure que la sépulture put être admirée de Walter de Liverlo pendant quarante-et-un ans et de sa femme, durant quarante-trois ans !

A son achèvement, le monument funéraire avait été placé dans l'église des Sépulchrines, dites des Bons Enfants, édifice qui a disparu et dont le souvenir est perpétué actuellement par la place des Bons-Enfants à Liège. Il s'agissait, à l'origine, d'un hôpital qui fut transformé en école à la fin du XIVe siècle (1).

Le mausolée fut fort admiré, ce qui nous a valu des descriptions, — malheureusement sommaires — de la part de plusieurs visiteurs du sanctuaire; celle de Saumery, notamment :

« On y voit un sépulchre, digne de la curiosité de tous les connaisseurs. Le Christ d'un seul bloc de marbre blanc, a six piés de hauteur. Le tombeau est en marbre noir. Il est couvert ou surmonté d'une résurrection, dont les figures sont très estimées. Le tout est de la façon de Delcour » (2).

Les termes employés par Saumery manquent de précision, à coup sûr. Nous souhaiterions bien des renseignements complémentaires, non pas tellement sur la figure du *Christ mort* puisque nous l'avons sous les yeux dans la cathédrale, mais à propos de la *Résurrection* qui complétait l'effigie. On doit, à tout le moins, supposer que plusieurs personnages composaient cette *Résurrection* puisqu'il précise : « une résurrection dont les figures sont très estimées ». Mais, de quelles figures s'agissait-il et comment se disposaient-elles ? Autant de questions qui demandent une réponse que nous ne sommes pas en mesure de fournir actuellement, sinon de manière hypothétique.

Retenons, dès à présent, que le Christ n'était, en tous cas, pas isolé sur la tombe contrairement à la façon dont il apparaît actuellement : ce détail est d'importance.

---

(1) Cf. L. Halkin, *La maison des Bons Enfants de Liège*, dans *Bulletin de l'Institut archéologique liégeois*, t. LXIV, 1940, pp. 5-54.

(2) [Saumery], *Les délices du païs de Liège*, t. I, Liège, 1738, p. 226. Sur cet auteur, voir l'opinion de R. Lesuisse, *o. c.*, p. 15

Cette *Résurrection* était, au surplus, accompagnée d'une inscription. Ce n'est plus Saumery qui fournit cette indication mais Loyens dans son *Recueil héraldique des bourguemestres de la noble cité de Liège*, publié à Liège, en 1720 (1).

Cette inscription, que reproduit Loyens, cite les noms de l'ordonnateur du tombeau, Walter de Liverlo, ainsi que celui de sa femme, Marie d'Ogier (2).

Le nom des deux époux est d'ailleurs également lisible sur le tombeau de la cathédrale ainsi que la date d'exécution du travail : « Christo sepulto Walterus de Liverlo et Maria d'Ogier conjuges posuere anno 1696 » (Fig. 1).

Tels sont les éléments essentiels d'information tirés des sources écrites.

Nous pourrions encore ajouter le nom de Léonard Defrance à la liste des auteurs qui ont parlé de l'œuvre avant son démembrement. Nous savons que ce peintre liégeois du XVIIIe siècle cherchait à anéantir la réputation de Del Cour. Le jugement, manifestement tendancieux, qu'il formula à propos du tombeau contribua, peut-être, d'une façon assez inattendue, à le sauver... S'il en est ainsi, sachons alors gré au révolutionnaire qu'était Defrance d'avoir été un aussi mauvais critique. Voici en quels termes il parle du mausolée :

« Del Cour manque de simplicité, son Christ au tombeau est admiré, il est vrai, mais c'est du médiocre connaisseur, ou de l'ignorant qui a du respect pour le sujet et de l'admiration pour la matière rare en ce pays, c'est d'un ignorant qui ne voit pas que les bras sont trop forts pour les jambes : généralement, dans ses ouvrages, Delcour manque de poétique, ce n'est qu'un ouvrier qui a de la mémoire et qui répète bien ce qu'il a copié de beau » (3).

De ce jugement où l'on sent surtout le parti pris de dénigrement du sculpteur par le peintre, nous ne pouvons retenir que deux éléments utiles, soit l'expression « admiration pour la matière rare » car, effectivement, le marbre

(1) p. 551.

(2) « Christo resurgenti resurrectionem expectantes Walterus de Liverlo et Maria d'Ogier, conjuges, dedicant consecrantque ». Voir Lesuisse, *o. c.*, p. 108.

(3) Lesuisse, *o. c.*, p. 109.

blanc, veiné de gris, dont l'œuvre est faite, est d'une qualité remarquable et traduit avec une vérité stupéfiante la pâleur de la chair paraissant ainsi marquée de veines bleues.

Ensuite, l'expression « ouvrier qui répète bien ce qu'il a copié de beau ». Cette formule pourrait, évidemment, être appliquée à beaucoup d'artistes. Pourtant, nous verrons qu'elle prend une portée assez précise dans le cas envisagé.

* * *

La Révolution allait provoquer la démolition de l'église des Sépulchrines et l'on peut se réjouir que le mausolée ait échappé alors à une complète destruction ou encore qu'il n'ait pas pris le chemin de l'étranger.

Actuellement, il nous en reste certainement l'élément fondamental, le *Christ mort* de la cathédrale. Du *Christ ressuscitant* complétant le tombeau, on ignore le destin. Comme le propose R. Lesuisse, on peut considérer qu'une maquette conservée au Musée Curtius serait le projet du *Christ ressuscitant* qui accompagnait la figure de gisant (1).

Approchons-nous, à présent, du chef-d'œuvre.

Chef-d'œuvre, c'est le terme qui vient à l'esprit quand on s'arrête devant l'émouvante figure de marbre blanc allongée sur la dalle funèbre. Elle semble à peine touchée par la mort, car elle a gardé une incontestable souplesse en dépit du martyre, tandis que le visage est marqué par une douceur et une beauté que la souffrance n'a pas altérées.

La présentation est d'une grande simplicité et il fallait être, à coup sûr, un artiste singulièrement doué pour tirer, d'une disposition aussi naturelle, un effet aussi bouleversant.

Nous avons sous les yeux un Christ entièrement abandonné à lui-même dans la mort et cet abandon ne peut que renforcer l'impression de dénuement tragique, de détresse irrémédiable qui nous saisit, dès l'abord.

---

(1) La maquette, haute de 36 cm, est incomplète. Voir LESUISSE, *o. c.*, p. 138 et fig. 72, p. 132. Voir aussi J. PHILIPPE, *Sculpteurs et Ornemanistes de l'Ancien Pays de Liège (XVIe-XIXe siècle)*, Liège, 1958, p. 22. — A. JANSEN, dans *Le siècle de Rubens. Catalogue de l'Exposition*, Bruxelles, 1965, n° 458.

La présence du *Christ ressuscitant* qui, à l'origine, complétait le gisant ne devait apporter, selon nous, qu'une atténuation partielle à cet effet d'abandon car c'est la pitié humaine dont on admet que le Sauveur a besoin en ces heures tragiques. On imagine assez mal, au surplus, comment devait se présenter la seconde effigie et dans quelle mesure ce dédoublement d'une même figure pouvait ne pas être gênant. Ce problème iconographique mériterait une investigation plus approfondie.

Encore conviendrait-il de se demander si les titulaires du tombeau avaient renoncé à figurer sur le cénotaphe, ce que nous hésitons quelque peu à admettre, d'autant plus que le texte de Saumery, nous le savons, faisait allusion à plusieurs figures. De quelles figures s'agissait-il ? En dehors du Christ ressuscitant, on peut penser aux Saintes Femmes, aux gardiens du tombeau ou encore aux ordonnateurs de la sépulture, Walter de Liverlo et sa femme.

Nous admettons que cette dernière supposition est la plus vraisemblable et nous voudrions, à titre de comparaison et de documentation, signaler un tombeau qui, jadis, était attribué à Del Cour du fait qu'un Christ mort de marbre blanc y figure semblablement. Il s'agit du *mausolée d'Anne-Catherine de Lamboy*, actuellement à l'église Notre-Dame à Hasselt mais primitivement à l'église abbatiale de Herckenrode, proche de Hasselt. L'auteur en est Arnold Quellin le Jeune (1625-1700), sculpteur originaire de Saint-Trond et en activité à Anvers où sont ses productions essentielles (Fig. 2).

Selon J. Daris, le contrat pour l'exécution du tombeau de Hasselt est daté du 18 juillet 1668 (1). Ce travail est donc de vingt-huit années antérieur à celui de Del Cour, ce qui permet immédiatement de penser que le sculpteur liégeois connut le mausolée de l'abbesse de Herckenrode. Cette supposition se fonde sur le fait que notre sculpteur prit une part active à la décoration de l'abbaye : il y réalisa le célèbre tabernacle qu'on peut admirer à l'église

(1) J. Daris, *Notices sur les églises du diocèse de Liège*, t. V (Liège, 1874), p. 209. L'auteur ne cite malheureusement pas sa source. — Voir aussi E. Marchal, *La sculpture et les chefs-d'œuvre de l'orfèvrerie belge*, Bruxelles, 1895, p. 553.

Fig. 2. — Arnold Quellin le Jeune, *Mausolée d'Anne-Catherine de Lamboy*. (Hasselt, Eglise Notre-Dame).
(Copyright A.C.L., Bruxelles)

Notre-Dame de Hasselt et qui y trouva refuge après la Révolution française, en même temps que le monument funéraire de Quellin (1).

Sur ce mausolée, Anne-Catherine de Lamboy, vingt-septième abbesse de Herckenrode, est montrée agenouillée auprès du Christ étendu sur un sarcophage de marbre noir. La similitude générale de présentation du Christ sur ce tombeau et celui de Liège ne peut manquer de frapper, à s'en tenir uniquement à l'idée exploitée, ce qui explique qu'autrefois les deux œuvres furent attribuées à Del Cour, celle de Hasselt ne portant pas de signature.

Or, si l'on prend la peine de comparer les figures, on est bientôt convaincu de leur opposition radicale, le Christ de Hasselt traduisant avant tout, le réalisme de la mort

(1) Lesuisse, *o. c.*, pp. 79 et 101, fig. 12, p. 48 et fig. 13 à 20 (détails).

et du supplice, réalisme poussé jusqu'à l'horreur, alors que Del Cour, nous le savons déjà, évite tout détail susceptible de révéler la cruauté du Calvaire.

Qu'il nous suffise de signaler, dans le mausolée de Hasselt, le mouvement contorsionné du corps et des jambes du Christ, de son bras droit tordu brutalement et surtout de ses plaies très apparentes faites de trous béants, profonds de plusieurs centimètres, et cernées d'un bourrelet de chair tuméfiée. Le visage, d'une maigreur effrayante, est encadré de mèches de cheveux désordonnés, le nez est pincé, la bouche ouverte montre la langue se projetant contre les dents, détails d'un naturalisme blessant. Une sorte de matelas tressé, bordé de mèches, est étendu sous le corps et s'enroule à hauteur de la tête. Cet élément, rendu avec une précision méticuleuse, donne une impression de parachèvement qui détonne auprès de la dépouille pitoyable.

Ajoutons néanmoins que la présence de l'abbesse de Lamboy auprès du Christ apporte une sorte d'apaisement à la vision du martyr. Penchée vers lui, elle joint les mains tandis qu'un ange, à ses côtés, tient un linge évoquant peut-être le voile de sainte Véronique. Mais, outre que l'expression de l'abbesse ne traduit guère la commisération et que l'ange prend une attitude assez affectée, nous conclurons en disant que tout, ici, sent l'ostentation, aussi bien la figure du Christ que les comparses.

Aussi, après avoir quitté le tombeau de Hasselt, retrouve-t-on avec une émotion bien plus vraie, bien plus humaine, le Sauveur abandonné à sa solitude dans le sanctuaire liégeois (Fig. 3).

Notons, en conséquence, que le thème du Christ mort n'est pas neuf au moment où Jean Del Cour l'aborde en 1696. Le mausolée de Hasselt a pu, d'ailleurs, lui suggérer l'idée du tombeau de Liverlo.

Il serait fastidieux d'énumérer les Calvaires ou saints Sépulcres sculptés qui s'échelonnent depuis le moyen âge, avec toutes les variantes que le sujet autorise; le *Calvaire* de l'hôpital de Tonnerre, en 1453, serait le premier à citer en France, en tête de beaucoup d'autres. A nouveau, dans ces œuvres, le Sauveur apparaît entouré de personnages plus ou moins nombreux, qu'il s'agisse de personnages bibliques, Vierge, saintes Femmes, etc., ou des

gardiens du tombeau, tels qu'on les rencontre en peinture également ([1]). Dans de telles productions, il est évident que l'attention est aisément détournée du Christ lui-même par les nombreux figurants.

Ce n'est donc pas le cas à Liège et c'est sans doute cette présentation qui, en dehors des qualités éminentes de la sculpture, rend à ce point émouvant le tête-à-tête avec la figure de marbre. Bien entendu, nous envisageons la figure telle qu'elle se présente actuellement, presque à même le pavement du sanctuaire et vraiment à portée de la main, ce qui contribue à accroître l'effet de pitié qu'elle éveille en nous ([2]).

Le visage du Christ, légèrement redressé par une pierre que cache le linceul, a gardé une torsion vers la gauche qu'il avait sur la croix, sans doute, si bien qu'il apparaît nettement à la vue, car la tête est placée à la droite du spectateur. La chevelure abondante qui l'encadre retombe en boucles sinueuses, de part et d'autre du front où les tempes se creusent légèrement et où les épines n'ont laissé aucune trace. Les paupières sont baissées mais semblent, selon le jeu de l'éclairage, laisser filtrer un regard, de même que la bouche entr'ouverte semble exhaler un soupir. La poitrine donne le même effet de vie latente tandis qu'elle se montre comme dilatée par un dernier souffle.

Les bras prennent appui sur le suaire, des bras robustes, à coup sûr, mais qui n'ont rien de l'exagération signalée par Léonard Defrance. Ils ont gardé toute leur souplesse en dépit du martyre, tout autant que les jambes qui se joignent au niveau des genoux légèrement redressés, de sorte qu'elles dessinent un angle obtus très largement ouvert qui fait la contre-partie, en quelque sorte, du torse bombé.

De toutes les tortures subies par le Crucifié, les seules traces perceptibles sont les trous faits par les clous aux mains et aux pieds, traces peu apparentes et sur lesquelles l'artiste n'a certainement pas voulu attirer l'attention.

([1]) Cf. P. du Colombier, *L'art Renaissance en France*, Paris, 1945, p. 51.

([2]) Il est probable que la figure était davantage surélevée primitivement, soit à environ un mètre de hauteur si l'on en juge par le Christ de Quellin à Hasselt.

Le réalisme brutal lui répugne, à la différence de l'auteur du Christ mort de Hasselt et, comme le prouvait déjà, dans la même cathédrale Saint-Paul, le *Christ en croix* que Del Cour exécutait dans le bronze trente-trois années plus tôt, en 1663. Il s'agit, comme on sait, sinon de sa première production, en tout cas, de la première qui puisse être authentifiée de façon précise. Le Crucifix ornait primitivement le Pont des Arches [1].

Fig. 3. — J. Del Cour, *Le Christ mort* (détail). (Liège, Cathédrale Saint-Paul). (Cliché J. Mascart)

La comparaison des deux figures de Christ de Del Cour atteste ainsi le même désir du sculpteur d'éviter de traduire la souffrance sous son aspect physique, soit sous une forme qui engendre la laideur dans l'effigie en cause et qui engendre l'horreur dans l'âme du spectateur. Le Christ reste beau dans le martyre, alors qu'il est montré sur la croix; il reste beau, après le martyre et garde une expression de jeunesse qui s'affirme davantage, même dans le

[1] Lesuisse, *o. c.*, pp. 38, 75, 97 et fig. 1, p. 12.

mausolée de Liverlo, quand le sculpteur le remet sous nos yeux pour une dernière fois.

Nous pourrions parler encore du linceul aux plis abondants et caractéristiques du XVIIe siècle, analyser la façon dont il se creuse et se soulève d'un bout à l'autre de la dalle funèbre pour éviter, dirait-on, le contact direct du corps avec la pierre et pour lui apporter un

Fig. 4. — Michel-Ange, *Pietà* (détail). (Rome, Basilique Saint-Pierre). (D'après A. Parronchi)

adoucissement à sa souffrance, mais aussi pour conférer néanmoins une impression de vie latente autour de ce gisant qui va être rappelé à la vie. Cet aspect du chef-d'œuvre mérite également d'être relevé.

* * *

N'est-il pas troublant de constater que le plus grand sculpteur de tous les temps cherchait aussi des accents de jeunesse, de beauté et de douceur alors qu'il évoquait la figure du Christ mort ?

C'est de Michel-Ange et de la *Pietà* de la basilique Saint-Pierre que nous voulons parler. Œuvre fameuse entre toutes, réalisée lors du premier séjour du maître à Rome en 1498 (Fig. 5).

Mais ce maître est encore bien jeune lorsqu'il arrive dans la Ville Eternelle, en 1496. Il est âgé de vingt-et-un ans seulement.

Tout d'abord, impressionné par les vestiges antiques, il va réaliser un *Bacchus*, actuellement à Florence (Bargello), soit une œuvre assez exceptionnelle où il semble s'abandonner à la joie de vivre tandis qu'il montre le dieu du vin dans une sorte de béatitude heureuse; ceci vers 1496 (1).

Mais bientôt, quittant le sujet profane pour un sujet chrétien, il aborde le thème par excellence de la douleur et crée l'un des plus purs chefs-d'œuvre de l'univers, la *Pietà*, justement célèbre (2).

Fut-il, comme on l'a fréquemment supposé, fortement ébranlé par la nouvelle de la mort du prédicateur Savonarole qui venait d'être conduit au bûcher, le 23 mai 1498, à Florence ?

En réalité, il est plus logique de s'en référer à Charles de Tolnay, le spécialiste qui a consacré au maître florentin d'importantes études, et d'admettre avec lui que, dès ses premières œuvres, Buonarroti procède par antithèses, passant constamment d'un sujet païen à un sujet chrétien, créant ainsi alternativement des œuvres opposées par l'esprit et par la forme, les thèmes chrétiens exprimant une tendance contemplative et les thèmes païens, une tendance dynamique, proto-baroque (3). Citant les deux premières sculptures du maître, la *Vierge à l'escalier* (vers 1490-1492) et la *Bataille des Centaures* (vers 1493), l'auteur affirme « que tout l'art futur de Michel-Ange ne sera que le développement des thèmes de ces œuvres » (4).

---

(1) Cf. Ch. de Tolnay, *Michel-Ange*, Paris, 1951, pl. 11 à 16 et p. 21; Catalogue n° 6, p. 231.

(2) *Ibidem*, pl. 17 à 20; Catalogue n° 7, p. 231.

(3) *Ibidem*, p. 13. Voir pl. 1 et 2 (*Vierge à l'escalier*, Florence, Casa Buonarroti) ; pl. 3 et 4 (*Bataille des Centaures*, Florence, Casa Buonarroti).

(4) *Ibidem*, p. 17.

Fig. 5.
Michel-Ange, *Pietà* (Rome, Basilique Saint-Pierre).

Les preuves qu'il fournit à ce titre sont singulièrement nombreuses et convaincantes. Mais revenons à la *Pietà*, qui est aussi l'antithèse du *Bacchus*, vers le même temps.

L'œuvre fut commandée, en 1498 par un cardinal français et fut achevée en 1500 car le sculpteur est à Florence au printemps de l'année 1501 (Fig. 5).

Il semble superflu de refaire, après tant de spécialistes, la description d'une production aussi fréquemment analysée et publiée, « Thème pathétique gothique, écrit André Chastel, traité avec une sûreté et un soin admirables en un ensemble « pyramidant », où le beau gisant nu se détache sur l'immense drapé (1) ».

« C'est la Vierge solitaire qui tient le Christ mort sur ses genoux, comme elle a tenu jadis l'Enfant, note Charles de Tolnay. Le corps du Christ n'est plus dans une position rigidement horizontale, dépassant de la tête et des jambes la silhouette de l'ensemble, mais la ligne de son corps, trois fois brisée, s'adapte au corps de la Vierge et aux plis de la draperie, et se subordonne au contour triangulaire du groupe (2). »

D'autres auteurs insistent encore sur l'aspect d'étonnante jeunesse conféré à la Vierge, aspect qui en fait plutôt la sœur que la mère de Jésus. Mais, peut-être, n'a-t-on pas étudié assez minutieusement la façon dont le Sauveur se présente, alors qu'il semble endormi dans les bras d'une mère oubliant que son enfant est devenu un adulte.

L'effigie du divin Crucifié a gardé, en dépit du martyre, une beauté sereine, un caractère de douceur que renforce, d'autre part, son aspect juvénile. Le rendu anatomique suggère le jeu des muscles et de l'ossature avec une vérité saisissante, mais une vérité qui n'est pas celle d'un corps raidi dans la mort, moins encore d'un corps ayant subi le martyre. Il semble devoir se réveiller dans un instant d'un long sommeil.

---

(1) A. Chastel, *Les arts de l'Italie*, Paris, 1963, t. II, p. 28 et pl. III.

(2) de Tolnay, *o. c.*, pp. 20-22, p. 145 et pl. 17-20.

Le visage surtout mérite de retenir l'attention. A la faveur d'une prise de vue bien étudiée (une photo peut être parfois plus révélatrice qu'un original), on sera saisi de l'expression à la fois étrange et remarquable qu'il révèle (Fig. 4).

La chevelure abondante retombe en boucles très soignées et très étudiées autour du visage allongé qui s'effile vers le menton où la barbiche forme deux bouclettes symétriques, curieusement retroussées. La moustache, à peine suggérée au-dessus de la bouche, s'épaissit à ses extrémités et retombe en deux chutes faisant pendant à la double volute de la barbe. La bouche, aux lèvres entr'ouvertes, ébauche un frémissement et les paupières fermées laissent néanmoins filtrer un regard, venu d'on ne sait quel infini.

Il est inconstestable que, parlant du Sauveur, on n'ose utiliser des mots qui viendraient facilement à l'esprit s'il s'agissait d'un simple mortel. Par exemple, les mots : étrangeté, ambiguïté, aspect hybride. Quoi qu'on fasse pour chasser cette pensée, il y a un peu de tout cela dans la merveilleuse figure reposant sur les genoux de la Madone, si l'on veut oublier un instant sa signification religieuse.

C'est d'ailleurs un historien de l'art italien qui, tout récemment, a formulé cette remarque dans une étude où il cherche à préciser la source dont Michel-Ange s'est inspiré pour une sculpture disparue, mais dont on peut suivre la trace grâce à divers écrits : il s'agit d'un *Eros dormant* (1).

Selon cet auteur, l'origine de l'œuvre devrait être cherchée dans une statue d'*Hermaphrodite* d'époque hellénistique, statue que le maître dut connaître et dont on possède d'ailleurs encore diverses répliques, au Louvre notamment (2).

Or, parmi les ouvrages du sculpteur attestant aussi cette action, A. Parronchi cite le *Christ* de la *Pietà* de Michel-Ange, Christ dont les cheveux notamment sont exactement rendus comme dans le modèle antique (3).

---

(1) Cf. Alessandro PARRONCHI, *Sul probabile tipo del « Cupido dormente » di Michelangelo*, dans *Arte antica e moderna*, t. 27, 1964, pp. 281-294 et fig.

(2) *Ibidem*, fig. 84 *a*, *b* et 85 *a*.

(3) « ...E il volto del Cristo della *Pietà* di S. Pietro è incorniciato da onde di capelli che, in andamento incomposto e pittorico, sono pure identiche a quelle della statua ellenistica » (*Ibidem*, p. 291).

Nous ne voulons pas discuter ce problème qui appellera certainement des commentaires mais nous aimerions, du moins, rappeler, à ce sujet, quelques remarques de portée générale concernant la *Pietà* ou encore le grand Florentin.

Giovanni Papini écrit : « Avec cette *Pietà*, ce n'est pas seulement le jeune génie de Michel-Ange qui s'affirme avec une victorieuse splendeur aux yeux de tous, c'est proprement la naissance de la grande sculpture chrétienne moderne, synthèse miraculeuse de la perfection hellénique et de la spiritualité médiévale » (1).

Pour André Chastel, s'attachant au caractère de l'artiste, « cette angoisse de la pesanteur matérielle et cette aspiration à la résurrection spirituelle sont comme les données immédiates de la pensée de l'artiste ». L'historien français précise encore : « La personnalité de Michel-Ange a rempli ses contemporains d'incertitude et d'étonnement. Aucun artiste n'a été plus commenté et n'a causé à ses admirateurs mêmes plus d'embarras. Tous reconnaissent qu'il dépassait la mesure commune. La beauté, pour Raphaël, était la promesse du bonheur; pour Léonard, l'instance du mystère; elle devient, pour Michel-Ange, principe de tourment et de souffrance morale... Nul n'a éprouvé plus douloureusement (que Michel-Ange) la difficulté de détacher la beauté des formes sensibles et de sublimer entièrement l'amour » (2).

Or, n'oublions pas davantage que, lorsque Buonarroti exécute le groupe de Saint-Pierre, il vient d'achever, non seulement le *Bacchus* déjà cité mais encore d'autres sculptures de même inspiration païenne, malheureusement disparues et certainement conçues dans l'esprit du *Cupidon endormi* (3).

Mais le *Bacchus* lui-même, vers 1496, est susceptible de prouver également l'influence du modèle hellénistique. Vasari déjà notait très nettement son caractère herma-

---

(1) Giovanni PAPINI, *Michel-Ange*, trad. Fernand Hayward, Paris, [1950], p. 70.

(2) André CHASTEL, *Art et humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique*, Paris, 1959, pp. 509 et 510.

(3) Cf. A. PARRONCHI, *o. c.*, passim.

phrodite; il rapportait que Michel-Ange voulait donner au *Bacchus* la sveltesse de l'adolescent et la rondeur charnue de la femme (1).

On pourrait signaler d'autres travaux de l'artiste où la même empreinte peut être relevée en rappelant que les poèmes du maître sont également très révélateurs à ce titre (2).

Nous ne nous étonnerons pas plus de ce fait que nous ne le sommes devant le *Saint Jean* de Vinci qui se situe en 1504 et qui est marqué, comme bon nombre d'autres peintures du maître de la *Cène*, du même caractère hybride, androgyne qui ne semble d'ailleurs pas avoir surpris les gens dans le passé. Nombreux sont les artistes du XVe siècle italien qui pourraient être cités au même titre, et plus spécialement Botticelli (3).

* * *

Nous voici très loin de Del Cour.

Revenons à lui et à son *Christ mort* en rappelant, tout d'abord, que le sculpteur liégeois fit le voyage d'Italie où il séjourna à partir de 1652, très probablement, et pour neuf années, soit jusqu'en 1660 (4).

Fut-il un élève du célèbre Lorenzo Bernini ? On ne peut en fournir la preuve précise mais ses œuvres, à tout le moins, attestent qu'il subit profondément l'action du grand artiste romain.

Action profonde, à coup sûr, mais qui ne semble pas la seule à signaler lorsqu'on se penche sur les productions du maître de Hamoir. D'autres influences, à définir,

---

(1) « ... la sveltezza della gioventù del maschio, e la carnosità et tondezza della femmina » (Parronchi, *o. c.*, p. 292). — A. Chastel, *Art et humanisme*, p. 296.

(2) Cf. Parronchi, *o. c.*, pp. 291 et 292.

(3) A. Chastel, (*Art et humanisme*, pp. 294 et 295), a expliqué utilement la diffusion, au XVe siècle, du type de l'adolescent androgyne, en Italie.

(4) Sur le séjour de Jean del Cour en Italie, voir J. Philippe, *Sculpteurs et Ornemanistes*, pp. 16-19. — R. Lesuisse, *Jean Del Cour à Rome*, dans *Bulletin de la Société d'Art et d'Histoire du diocèse de Liège*, t. XLV, 1965, pp. 59-78.

devront encore entrer en ligne de compte, comme l'ont noté déjà divers spécialistes, dont le Professeur L. E. Halkin [1].

Or, si Del Cour peut être placé, d'une façon générale, sous le signe du maître Lorenzo Bernini (1598-1680), il nous semble désormais qu'il faille aussi le placer sous le signe de Buonarroti, en ce qui touche le *Christ au tombeau*, à tout le moins.

Le rapprochement des deux planches que nous publions est, sans aucun doute, plus éloquent que les mots et les phrases (Fig. 3 et 4).

A part le linceul qui, dans l'œuvre de Del Cour, marque nettement l'appartenance de la figure au XVIIe siècle, tout est similitude entre elles, à cela près que les corps sont inversés, ce qui permet de supposer que Del Cour put travailler d'après une gravure reproduisant le Christ de l'œuvre romaine.

La façon dont la tête s'abandonne à l'appui qui lui est offert, la physionomie de part et d'autre tellement dégagée de la réalité, tellement expressive d'un nirvâna supra-terrestre, mais surtout les détails de la moustache aux extrémités retombantes, de la barbe traduite par des touffes symétriques : autant d'analogies qui ne peuvent être l'effet du hasard. Même front bombé, même nez droit et, plus encore, mêmes paupières presque fermées mais donnant pourtant l'impression que le regard filtre, venant de l'au-delà...

En ce qui touche le corps du Sauveur, nous noterons encore la façon dont l'épaule se soulève, dans les deux sculptures, en dessinant une forme hémisphérique très accusée. Cette disposition se justifie, dans la *Pietà* de Michel-Ange, par le fait que la Vierge maintient du bras

---

[1] Cf. L.E. Halkin, *La question Del Cour*, dans *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, t. I, 1931, p. 343. L'auteur note : « Seule une étude comparative des œuvres permettra de déterminer la part d'influence exercée sur notre artiste par le Bernin, G. Douffet, le frère Henrard, Hercule Ferrata et le « maître de Lorette».

droit le corps inerte, alors que sa main glisse sous l'aisselle du Christ. Dans le mausolée de Del Cour, ce sont les plis accumulés du suaire qui provoquent le redressement de l'épaule gauche (Fig. 5 et 1).

Nous pourrions relever encore d'autres analogies dans le rendu du torse et des membres, le rendu des mains où les veines tracent en relief leurs lignes sinueuses autour de la blessure peu apparente.

Mais est-il nécessaire d'insister encore ?

La confrontation des deux sculptures nous permet de formuler la conclusion suivante : passant à la basilique de Saint-Pierre, Jean Del Cour a été fortement touché par la *Pietà* de Michel-Ange. Il s'en est souvenu lorsqu'il reçut la commande du mausolée de Liverlo.

Le Christ mort qui y est représenté semble une réplique du Sauveur étendu dans les bras de la Vierge, à cette différence près que le linceul a été considérablement amplifié et agité mais aussi que le visage, quoique directement inspiré de l'œuvre romaine, a pris un accent un peu plus austère et, si l'on en juge par la technique moins précieuse de la chevelure notamment, oserait-on ajouter : un accent plus profondément religieux ?

Suzanne Collon-Gevaert.

Lambert Lombard et son école

A propos d'une pièce d'argenterie inédite de 1564.

Les débuts de la Renaissance liégeoise sont peu connus. Les quelques vestiges qui subsistent de la peinture, antérieurs à Lambert Lombard, sont encore dans la tradition médiévale. Et pourtant, bien au-delà du XVIe siècle, le pays mosan, dont Liège fut la métropole artistique dès l'an mil, atteste par les célèbres fonts baptismaux de Saint-Barthélemy, un printemps lointain de la Renaissance (1).

A Liège, au XVIe siècle, nous suivons les premiers pas de l'italianisme dans les splendides vitraux des églises Saint-Paul, Saint-Martin et Saint-Jacques (2). Ce sont toutefois des marbres noirs de Theux et quelques albâtres (3) qui, bien mieux que les tableaux de l'école de Lambert Lombard, offrent la plus parfaite transcription locale de l'art italien. Cette constatation ne saurait nous surprendre, car plusieurs de ces sculptures, comme peut-être le mausolée d'Erard de la Marck, doivent être attribuées à un maître ultramontain (4).

---

(1) Cf. J. PHILIPPE, *Les célèbres fonts baptismaux romans de Liège et la Renaissance italienne*, dans *Chronique archéologique du Pays de Liège*, t. LV (1964), pp. 9-15.

(2) Cf. Jean HELBIG, *Le flux du style Renaissance dans les vitraux liégeois*, dans *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, t. XIV (1944), pp. 69-80, ill.

(3) Cf. comte J. de BORCHGRAVE d'ALTENA, *Sculptures conservées au pays mosan*, p. 204, fig. 104-106, 109. Voir aussi Mlle M. DEVIGNE, *Etude sur la sculpture liégeoise du XVIe siècle*, dans *L'Art flamand et hollandais*, 11e année (1914), II, fig. p. 71; ID., *De Luiksche Beeldhouwkunst in de XVIe Eeuw*, dans *Onze Kunst*, t. XXVII (1915), fig. p. 8.

(4) Cf. M. LAURENT, *Esquisse de l'art ancien au Pays de Liège*, dans *Catalogue de l'Exposition de l'Art ancien du Pays de Liège au Palais du Louvre*, 1924, p. 36.

D'inspiration parfois originale, nombre de tombes plates, cénotaphes et épitaphes, de même que quelques tombeaux à gisant, comptent parmi les productions les plus significatives du Pays de Liège pendant la Renaissance. A son importance documentaire, qui est capitale pour l'étude de la sculpture funéraire liégeoise, le remarquable monument du chanoine Hubert Mielemans, conservé à l'église Sainte-Croix à Liège, ajoute le grand intérêt que suscite sa qualité plastique. De plus, envisagé dans le cadre élargi de l'art des anciens Pays-Bas, il se pose en témoin de la résistance efficace des sculpteurs liégeois aux modes décoratives anversoises. Mais il n'est pas la seule exception du genre au Pays de Liège : l'épitaphe du doyen Jean Souten, dans le cloître de la cathédrale, et qui date de 1557, en est une autre (1). Au milieu du XVIe siècle, cette résistance ne s'explique pas seulement par la prépondérance de l'atelier italo-liégeois des Palardin, mais également par la forte influence que Lambert Lombard exerce à son retour d'Italie (1539) sur le milieu artistique de la cité des princes-évêques.

« Architetto eccellentissimo », au dire de Vasari, Lombard avait bâti à Liège, en 1548, la maison du chanoine Jean Oems de Wyngaerde, « ornée de très-belles sculptures à la manière italienne, que le maître avait étudiée à Rome, et professée avec succès le premier en ce pays » (2). Il serait l'auteur du portail monumental pré-baroque, actuellement dépourvu d'une riche parure sculptée, de l'entrée septentrionale de l'église Saint-Jacques. Commencée en 1558 et terminée deux ans plus tard, cette architecture charmante aux rythmes bramantesques, dont Lombard aurait fait un dessin daté de 1555, est tout à fait inféodée au style classique. Qu'on nous pardonne — et une étude technique de la construction ferait partager notre manière de voir — si nous jugeons cette œuvre comme conçue par un dessinateur de valeur, mais réalisée par un architecte inexpérimenté.

---

(1) Cf. comte J. de Borchgrave d'Altena, *Sculptures conservées au Pays Mosan*, Verviers, 1926, pp. 183-185, fig. 99.

(2) D'après le biographe Louis Abry (1643-1720). Cf. S. Bormans, *Revue de Liège en* 1700, dans *Bulletin de l'Institut archéologique liégeois*, t. VIII (1866), p. 284. Voir aussi J. Helbig, *Lambert Lombard, peintre et architecte*, dans *Bulletin des Commissions royales d'Art et d'Archéologie*, t. XXXI (1892), p. 449.

Il y a quatre siècles, le peintre liégeois Lambert Lombard, né à Seraing près Liège en 1505, mourait dans la capitale de l'ancienne Principauté de Liège. Sa famille était peut-être alliée, par sa mère, au paysagiste mosan Joachim Patenier (né à Dinant, 1480-1485) qui, comme Henri Blès (Bouvignes, vers 1490 - Anvers ?, vers 1550), peut-être le neveu de Patenier, fut attiré par la très cosmopolite école d'Anvers (1). Ce sera à Liège que Lombard, héraut de la Renaissance liégeoise, fera école. Joachim Patenier, lui, imposera au XVIe siècle flamand une vision panoramique à laquelle le grand Bruegel sera sensible.

Lambert Lombard (2) avait vu le jour l'année où un prince fastueux et brillant mécène, le cardinal Erard de la Marck († 1538), montait sur le trône des princes-évêques de Liège. Après les désastres du XVe siècle, ce grand prélat s'impose comme le restaurateur des arts au Pays de Liège. C'est bien l'idée d'un prince humaniste que matérialise le remarquable portrait — attribué à J.C. Vermeyen et surclassant nettement ceux conservés à Liège (Assistance publique et Musée Curtius) — qui fait partie des collections du Rijksmuseum d'Amsterdam (3) (Fig. 1).

---

(1) Cf. J. Philippe, *La peinture*, dans *Catalogue de l'Exposition internationale d'Art mosan*, Liège, 1951, pp. 114-115; id., dans *La Vie Wallonne*, t. XXII (1948), p. 288 s.

(2) J. Yernaux, dans *Bulletin de l'Institut archéologique liégeois*, t. LXXII (1958); A. Puters, *Lambert Lombard et l'architecture de son temps à Liège*, dans *Bulletin de la Commission royale des Monuments*, t. XIV (1963); J. Philippe, *Les artistes liégeois à Rome (XVIe-XIXe siècle)*, dans *Bulletin de l'Institut archéologique liégeois*, t. LXXVII (1964), pp. 81-84.

Sur la portée de l'œuvre authentique de Lombard, ses peintures murales perdues, son rôle comme architecte, son école, son influence sur ses contemporains liégeois, voir nos articles cités dans la présente étude.

(3) dans *Verslagen der Rijksverzamelingen van Geschiedenis en kunst*, t. XXXIV (La Haye, 1964), pl. pp. 18-19 (no inv. 2529 - AM).

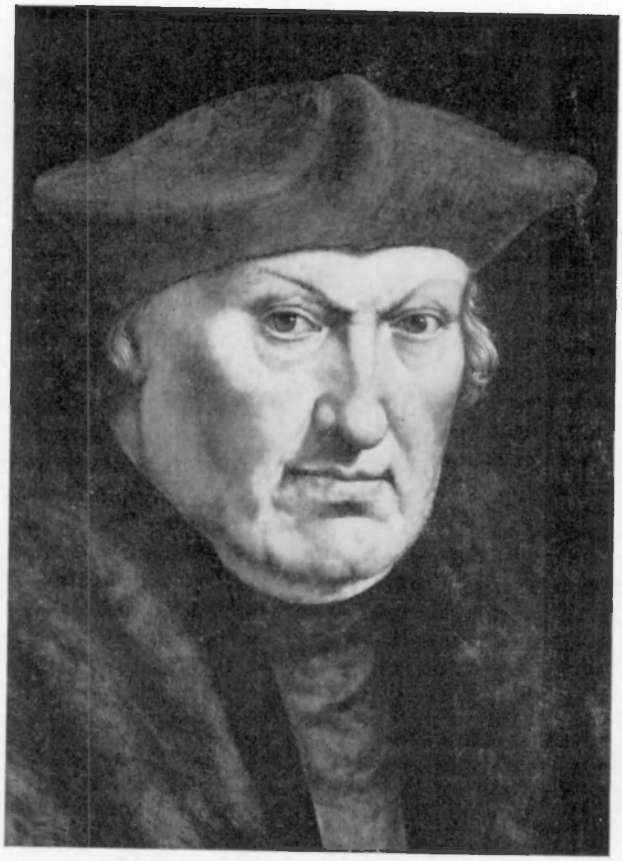

Fig. 1. — *Portrait d'Érard de la Marck, prince-évêque de Liège* (Amsterdam, Rijksmuseum).

(Copyright Rijksmuseum d'Amsterdam)

Avec ce prince de la Renaissance, le pays convalescent renaît vraiment à la vie artistique, non sous le signe d'un italianisme d'avant-garde, mais en puisant pour une très forte part dans le vieux fonds médiéval (1). C'est à sa munificence, digne de celle des Medici, que nous devons une partie importante du palais actuel (2), lequel apparut à l'archéologue hollandais Mathieu Brouerius van Nidek (1705) « si grand et si magnifique que, quand il (le prince) n'auroit fait autre chose, il auroit rendu son nom immortel ». Dans un ensemble encore gothique par ses travées verticales et ses fenêtres, s'intègrent des portiques à l'italienne ou, plutôt, mis partiellement au goût de l'Italie car, comme le reste de l'édifice, ils maintiennent le compromis gothico-Renaissance auquel la France n'échappe vraiment qu'après l'arrivée à la cour, en 1541, de l'architecte bolonais Serlio.

Dans le cas du palais d'Erard de la Marck, le départage entre les données purement italiennes et celles fournies par les résidences princières de la France de François Ier et de Louis XII s'avère malaisé, encore que les galeries de Louis XII au château de Blois montrent, en moins gothique, une ordonnance qui n'est pas sans rappeler celle de la seconde cour du palais de Liège. Mais il y a des différences dans l'appareil et le dosage des éléments gothiques et renaissants.

Si Erard de la Marck connut les villes de Lombardie, lors de la campagne d'Italie à laquelle il participa en 1509, la source dont le type des colonnes de Liège procède nous paraît devoir être plutôt trouvée, comme M. Léon Dewez l'a proposé, dans « l'application à l'architecture monumentale de formes et de motifs qui avaient cours dans les arts industriels et décoratifs » (3).

---

(1) Sur des œuvres contemporaines d'Erard, voir notamment J. Philippe, *Propos sur l'origine controversée du Perron liégeois*, dans *Annales de la Fédération archéologique et historique de Belgique*, Congrès de Verviers, 1962, pp. 198, 199; id., *Le mobilier liégeois*, Liège, 1962, pp. 29-32.

(2) J. Philippe, *Propos historiques sur la place Saint-Lambert et ses abords*, Liège, 1956, pp. 19-21; id., *Art mosan, histoire et iconographie*, dans *Revue belge de Philologie et d'Histoire*, t. XLI (1963), p. 504.

(3) Cf. J. Philippe, dans *Revue belge de Philologie et d'Histoire*, t. XLI (1963), p. 504.

Des archéologues se sont essayés à déterminer les sources d'influences qu'aurait subies le maître d'œuvre du palais reconstruit pour Erard de la Marck.

Remarquons d'abord qu'à Liège, comme en France, ce phénomène qu'on appelle Renaissance au point de vue artistique, a été le fait du Prince. Mais les emprunts à l'Italie ne consistent, jusqu'en 1530 environ en France, une dizaine d'années plus tard à Liège, qu'en motifs de décor sans incidence sur la structure et les partis des édifices. Le palais d'Erard de la Marck confirme les habitudes traditionnelles de construction en honneur chez les « derniers gothiques », dont l'idéal respectueux du passé était la négation même de celui, tout de sobriété classique, magnifié par Bramante.

A Liège, la Renaissance libérée de toute attache à l'art gothique est due aux sculpteurs italo-liégeois de l'atelier des Palardin-Fiacre fondé en 1518 et, plus tard, au peintre Lambert Lombard dont, à partir de 1539, le rôle fut grand comme chef d'atelier. En France, dès 1495, ce sont aussi quelques artistes, des Italiens installés à Amboise pour le service du roi Charles VIII, qui ont été les premiers missionnaires de la Renaissance.

En pays mosan, le XVIe siècle demeure une période féconde pour l'architecture gothique. N'est-ce pas aussi au temps d'Erard de la Marck et de Lambert Lombard que va s'épanouir l'« enluminure » des voûtes gothiques (1) ? Et la peinture murale de la cathédrale de Liège représentant la Crucifixion et où se rencontrent des sources diverses d'inspiration n'est-elle pas encore dans la tradition gothique, si l'on envisage en particulier le Christ souffrant ? Cette œuvre anonyme est, par la composition, proche encore d'une xylographie française de 1490 environ que possède la Bibliothèque Vaticane (2). Entre le style du saint Jean de la peinture murale, celui du monument Mielemans et celui attesté par des gravures d'après

---

(1) Sur la peinture murale en pays mosan au XVIe siècle, voir J. Philippe, *La peinture murale du XVIe siècle en Belgique*, dans *Archives, Bibliothèques et Musées de Belgique*, t. XXIX (1958), pp. 45-48.

(2) Pal. lat. 502.

Lombard, il y a des interférences stylistiques qui ne sont pas dues au hasard ([1]) mais qu'il n'est pas encore possible de préciser avec toute la rigueur voulue.

Peintre, dessinateur, architecte, poète, archéologue, collectionneur et érudit, Lambert Lombard nous offre le type de l'artiste universel de la Renaissance qu'il incarne dans sa patrie liégeoise sans qu'il en soit le promoteur. Il vit le jour à Liège en 1505, à une époque où la Renaissance italienne conquérait les Pays-Bas. Le chanoine Henri Hamal (1774-1820), critique d'art et musicien liégeois, fait de Jean Demeuse son premier maître. Lombard se rendit en France et en Allemagne où l'attirait sans doute la renommée d'Albert Dürer. Il fit plusieurs séjours à Middelbourg. En 1535, déjà guidé par les principes de la Renaissance, le peintre revint dans la Cité des princes-évêques; il était prêt à entreprendre avec fruit le voyage d'Italie. Deux ans plus tard, sur le désir d'Erard de la Marck qui avait de riches projets pour Liège, Lombard accompagna le prélat anglais Reginald Pole à Rome. Là, il se fortifia dans sa doctrine par l'admiration dosée des œuvres de Mantegna, de Michel-Ange, de Baccio Bandinelli, de Raphaël et du Titien, et plus encore par l'étude des monuments et des sculptures antiques. Le 16 février 1538, Erard de la Marck mourait, et, privé de la pension de son protecteur, Lombard, l'année suivante, dut retourner à Liège. L'atelier qu'il ouvre dans sa ville natale — composé de peintres, d'architectes, de graveurs et d'ornemanistes — travaille d'après les dessins que le maître a rapportés d'Italie, et devient le premier foyer artistique pour l'ensemble des Pays-Bas. Parmi les nombreux disciples qui, de tous endroits des Pays-Bas, furent attirés par la « Grande Académie Lombard », on compte les Anversois Frans Floris et Willem Key, Hubert Goltzius, de Venlo, les Liégeois Lambert Suavius, Jean Ramey et Pierre Dufour, Dominique Lampson, artiste d'origine brugeoise qui livrait en 1576 l'énorme Calvaire de l'église Saint-Quentin à Hasselt.

([1]) Cf. J. Philippe, *Contribution à l'étude de la Renaissance liégeoise*, dans *Bulletin de l'Institut archéologique liégeois*, t. LXVI (1946-1948), p. 16 s.; id., *La peinture murale du XVIe siècle en Belgique*, *op. c.*, p. 43 s., fig. 2.

Le portrait de Dominique Lampson, élève de Lambert Lombard, et celui de son frère Nicolas, doyen de l'église Saint-Denis et conseiller du Prince-Evêque de Liège, furent retrouvés par le professeur Alphonse Roersch, de Gand, à Andrimont, près de Trooz. Ils ont figuré en 1913 à l'Exposition d'Art ancien, sous les n°s 296 et 297, ainsi qu'au Musée communal de Louvain en 1964. (1)

Dans la symphonie complexe de la Renaissance, Lambert Lombard, dont le mérite fut d'assimiler les nouveautés italiennes et d'en saisir la poétique, joue une partie dont les nombreux émules liégeois et flamands du maître retiendront l'écho.

Moins peintre qu'esthète — sauf, peut-être, dans le portrait et le Filoguet du Musée des Beaux-Arts de Liège —, le parangon de la Renaissance liégeoise paraît plus important par son influence que par son œuvre. Au reste, l'on ne connaît guère de tableaux qui seraient incontestablement de sa main. Mais sa vie et son enseignement théorique nous sont connus : Lombard fut véritablement le promoteur d'un classicisme dont Liège sera, au XVIIe siècle, un foyer et un refuge. Il ouvre les voies à Gérard Lairesse (1640-1711) (2).

Les dessins de l'artiste et quelques gravures de son atelier — Lombard ne fut pas graveur, qu'on sache — nous rappellent les peintures du maître. Ses nombreux dessins, exécutés à la plume ou au lavis à l'encre de Chine, rehaussés parfois de sanguine, expriment bien sa manière.

J'ai découvert à Rome (3), au Palais Corsini (Gal. d. Stampe), une œuvre de Lombard : un dessin à la plume relevé de bistre (H. 21 cm 5 × L. 29 cm 5), daté 1557 et signé « Lambertus Lombard fecit »); il comporte quinze croquis d'attitude (Fig. 2).

---

(1) Cf. *Oude kunst uit Leuven privébezit*, Louvain, 1964, Catalogue de l'Exposition, n^os^ V/144 et 145, pp. 106-107.

(2) Cf. J. Philippe, *La peinture liégeoise au XVIIe siècle*, Bruxelles, 1945.

(3) Cf. J. Philippe, *Histoire, Art mosan et Iconographie (époque pré-romane - XVIe siècle)*, dans *Revue belge de Philologie et d'Histoire*, t. XXXVIII (1960), p. 1079, pl. II.

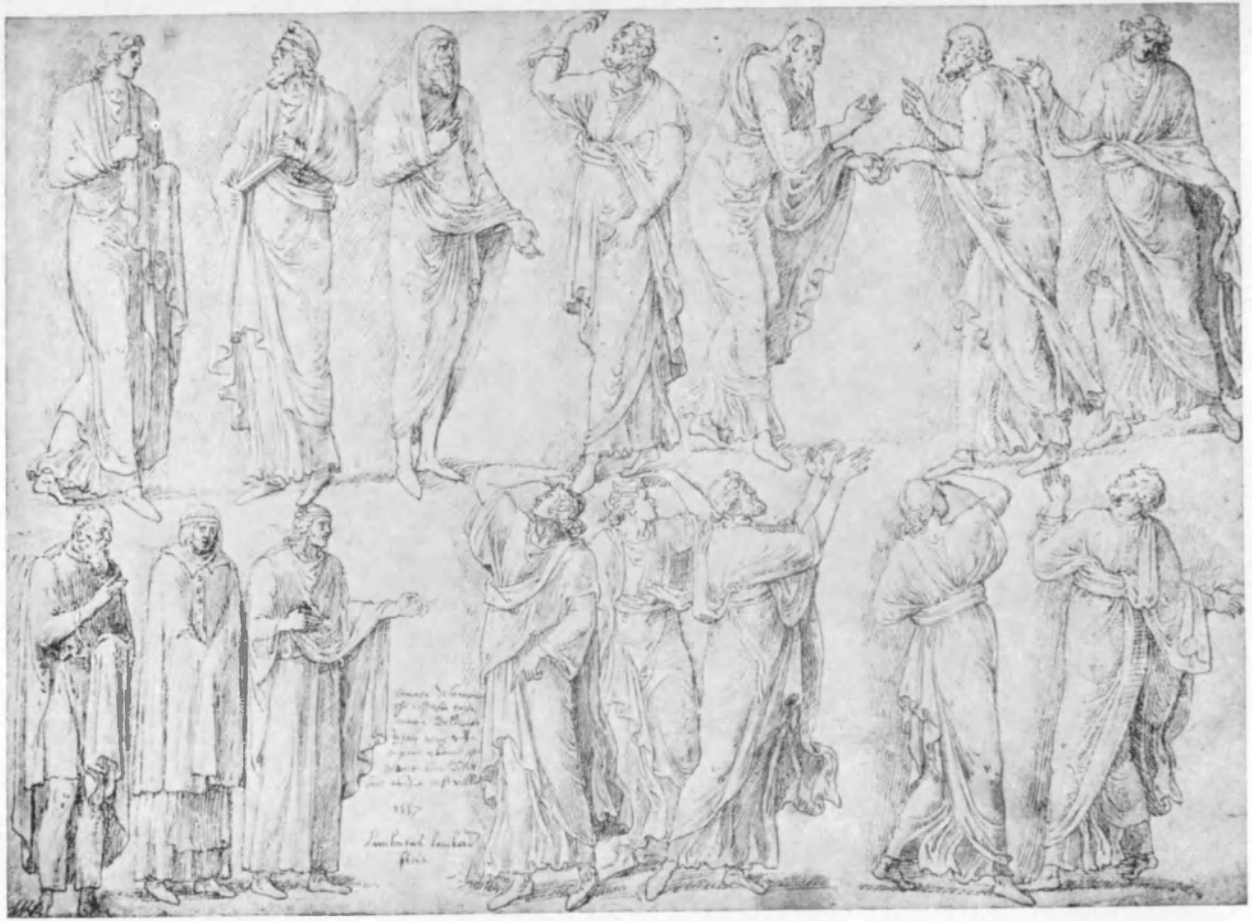

Fig. 2. — *Croquis d'attitude, par Lambert Lombard, signé et daté* 1557. (Rome, Palais Corsini, Galerie des Estampes).

En 1959, la Ville de Liège a acquis l'important recueil de dessins dit d'Arenberg, aujourd'hui conservé au Musée de l'Art wallon, dans son Cabinet des Estampes. Ces dessins (1), découpés ou silhouettés pour servir à des montages de composition (2), sont pour la plupart l'œuvre de Lambert Lombard.

Plusieurs dessins de ce recueil intéressent deux domaines artistiques où Lombard a joué un rôle : l'iconologie et les arts décoratifs de la Renaissance. Ils nous font connaître, en effet, des symboles, des hiéroglyphes (3) et une figure de la Tempérance (4). Un dessin représente des pièces de mobilier : deux tables pourvues de quatre pieds en forme de colonne (5); les châpiteaux de l'une d'elles rappellent ceux des montants de la cheminée finement sculptée du début de la Renaissance liégeoise qui est exposée au Musée Curtius, dans le couloir du premier étage. Saisissons l'occasion pour préciser que l'utilisation des colonnes se retrouve au XVIe siècle dans des pièces de mobilier français à caractère architectonique. C'est le cas pour la table dont la gravure fut publiée par Du Cerceau en 1550 (6), quinze ans après le lit (daté 1535)

---

(1) Signalons un dessin d'après un tableau de Bruegel (fo 49), des dessins à la Jérôme Bosch (fos 104, 114), des paysages du Nord (fos 41 et 84), ainsi que des dessins avec jeux d'enfants.

(2) Cf. *Dessins de Lambert Lombard. Ex-collection d'Arenberg*, Liège, Catalogue de l'Exposition, 1963. (Textes de L. Kœnig et de L. Moyano).

(3) Sur l'hiéroglyphisme et l'emploi de maximes grecques à Liège au XVIe siècle, voir : J. Philippe-L. Deroy, *Le monument funéraire du chanoine Hubert Mielemans. Contribution à l'étude de la Renaissance liégeoise*, dans *Bulletin de l'Institut archéologique liégeois*, t. LXVI (1946-1948), pp. 8, 10, 31-46; G. de Tervarent, *Les hiéroglyphes de la Renaissance. A propos d'une publication récente*, dans *Chronique archéologique du Pays de Liège*, t. XL (1949), pp. 8-15; L. Deroy, *Rebus ou imagerie symoplique ?*, *ibid.*, t. XL (1949), pp. 16-20; J. Philippe, *La symbolique profane et l'hiéroglyphisme à la Renaissance*, dans *Revue belge de Philologie et d'Histoire*, t. XXXVIII (1960), p. 289 s.

(4) Références dans J. Philippe, *Histoire, Art mosan et Iconographie*, dans *Revue belge de Philologie et d'Histoire*, t. XXXVIII (1960), p. 1081.

(5) Cf. J. Philippe, *Le mobilier liégeois (moyen âge - XIXe siècle)*, Liège, 1962, p. 29.

(6) Cf. F. Gebelin, *Le style Renaissance en France*, Paris, 1942, p. 37 s., pl. XXII.

connu également par une gravure. Les dessins de Liège sont toutefois loin d'avoir la maîtrise, la qualité et la sûreté de trait des deux gravures précitées.

Un « grand album renfermant une intéressante collection de dessins, par Lambert Lombard » a figuré en 1900 à l'Exposition des anciennes gildes et corporations, sous le n° 732 du fascicule de l'Art ancien. Son propriétaire était la marquise de Peralta de Clérambaulx.

Le sort de cet album ne nous est pas connu. En tout cas, ce recueil, qui dut être important, n'est pas entré dans les collections communales liégeoise (1). Il en fut de même pour deux des précieux manuscrits du chanoine Henri Hamal (2) — le « Mémoire » et la « Notice » —, pour lesquels Marcel De Puydt, Directeur du Contentieux de la Ville de Liège, était intervenu en 1919 auprès de l'avocat Albert Lacroix, afin de connaître le sort qui en avait été fait. En 1953, j'ai réalisé l'acquisition pour le Musée Curtius de la copie partielle (3), due au Dr. Alexandre (4), du « Mémoire pour servir à l'histoire des artistes de la province de Liège ».

---

(1) Le 13 novembre 1919, Marcel De Puydt, Directeur du Contentieux de la Ville de Liège, dont on ne dira jamais assez le rôle important qu'il a joué pour la cause des collections publiques liégeoises, écrivait à l'avocat Lacroix, demeurant à Liège, rue Fusch, pour connaître le sort d'une série de pièces intéressantes pour Liège qui se trouvaient au château de Kinkempois. Parmi elles, cette lettre, dont la copie est conservée dans les archives du Musée Curtius, mentionne : « Dessins originaux du crayon de Lambert Lombard ».

(2) On peut discuter de la valeur documentaire d'une source comme celle constituée par les manuscrits de Henri Hamal, utilisés par Helbig, Auda, Lesuisse et moi-même. Il faut certes utiliser avec prudence les dates que donne cet ancien historiographe. C'est le cas pour le voyage du sculpteur Jean Del Cour en Italie (Cf. R. Lesuisse, *Jean Del Cour à Rome*, dans *Bulletin de la Société d'Art et d'Histoire du Diocèse de Liège*, t. XLV (1965), pp. 59-78. Il n'en reste pas moins que seuls des textes archivistiques précis trancheront le problème.

(3) Cf. J. Philippe, *Sculpteurs et ornemanistes de l'ancien Pays de Liège*, Liège, 1958, p. 5 s.; id., *Glanes historiques sur les musiciens de l'ancien Pays de Liège (moyen âge-XIXe siècle)*, dans *Chronique archéologique du Pays de Liège*, t. XLVII (1956), pp. 4-29.

(4) Cf. J. Philippe, *Joseph Alexandre (1825-1910), médecin, historien et conservateur de musée*, dans *Les Cahiers léopoldiens*, numéro de septembre-octobre 1960, pp. 38-46.

A nous en tenir à des œuvres indiscutables, nous devons reconnaître que le métier de Lombard n'est entrevu que par des dessins. L'œuvre peint authentique du maître ne se laisse guère encore deviner, car nous ne connaissons rien de certain sur les peintures de cet artiste qui nous apparaît avant tout comme un grand chef d'atelier.

Lombard doit avoir beaucoup travaillé pour les décorateurs, et il inspira notamment certaines compositions des admirables verrières liégeoises (la « Crucifixion » de la cathédrale Saint-Paul à Liège, par exemple).

On attribue généralement au peintre, comme œuvre principale, réalisée sous sa direction et à laquelle il aurait collaboré, les panneaux du prestigieux retable sculpté brabançon de l'église Saint-Denis à Liège; deux panneaux ayant fait partie de cet ensemble appartiennent au Musée des Beaux-Arts de Liège. Ces peintures aujourd'hui dispersées illustrent la Vie du Christ et la Légende de saint Denis. Elles laissent apparaître, semble-t-il, les préoccupations antiquisantes du peintre, traduites dans un style mantegnesque sec et un peu dur. Le modelé de ces œuvres linéaires est vigoureux, mais le coloris a des accords déplaisants. Toutes proportions gardées, elles évoquent le grand maître padouan qui a dû impressionner notre peintre.

Si ce chef-d'œuvre qu'est le solide « Portrait de l'artiste » du Musée de Liège est du même et non de Frans Floris, comme le croyait Hulin de Loo, il nous faut admettre que Lambert Lombard est bien meilleur portraitiste que peintre d'histoire. Mentionnons enfin la tête savoureuse d'un « Flûtiste » (Musée de Liège) appelé Filoguet —, dont la technique est comparable à celle de l'« autoportrait » de Liège —, et la « Cène », malheureusement dénaturée par des repeints, de l'Hospice des femmes aliénées de Sainte-Agathe à Liège. Cette « Cène » provient de la chapelle de Cornillon près Liège.

Cinq portraits interdépendants qui reproduisent les traits de Lombard sont aujourd'hui connus. Nous avons publié en 1960 celui que conserve, en U.R.S.S., le Musée de l'Ermitage [1]. Cette œuvre (H. 77 cm 5 × L. 64 cm 5;

[1] Cf. *Revue belge de Philologie et d'Histoire*, t. XXXVIII (1960), p. 1079, pl. I.

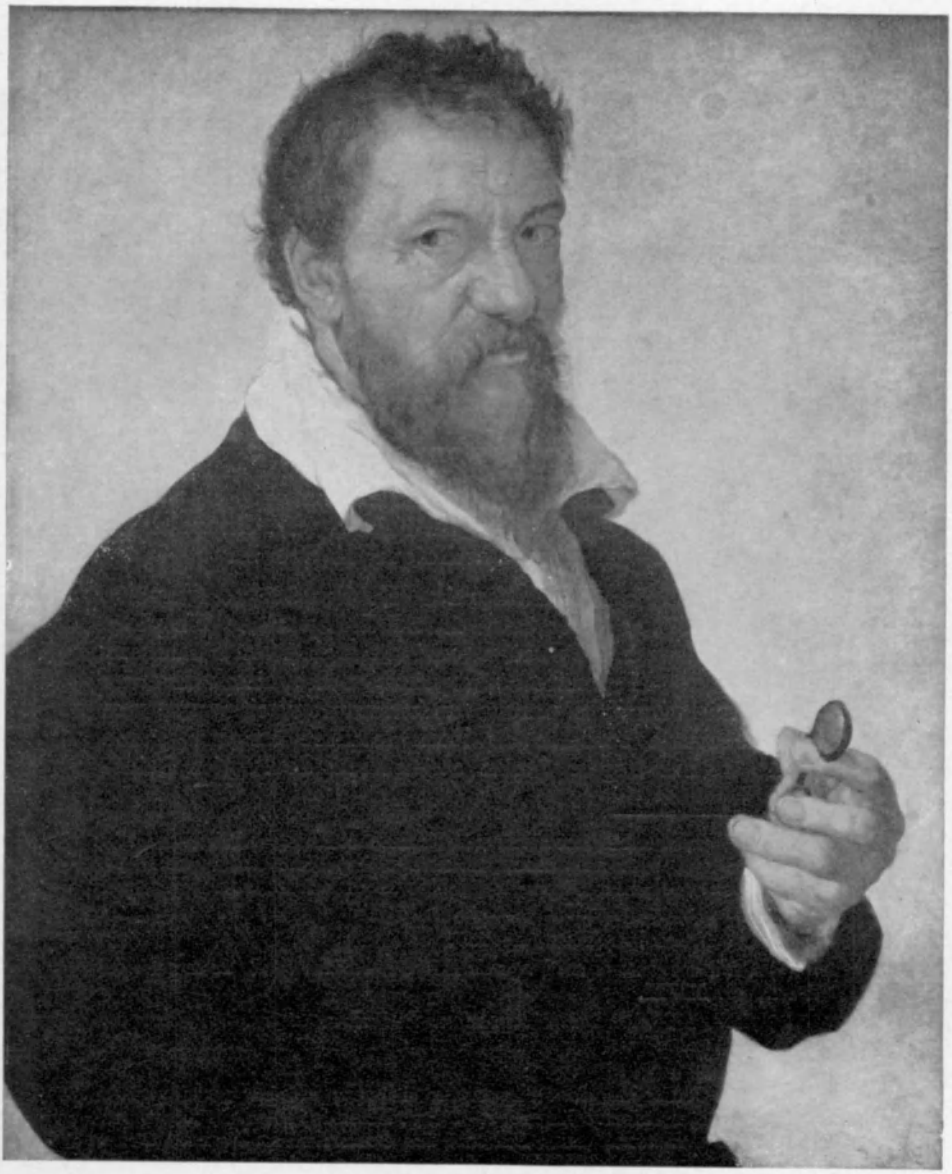

Fig. 3. — *Portrait de Lambert Lombard*. (Leningrad, Musée de l'Ermitage).

inv. n° 1425), entrée dans les collections de ce musée en 1859, fait reposer la question du prototype (Liège, Cassel ou Leningrad ?) (1) (Fig. 3).

La Nativité de Vienne (2) qui a été attribuée à Lombard par Jules Helbig (3) ne rappelle pas la fermeté des dessins authentiques du maître. C'est l'œuvre d'un romaniste dont l'esthétique se relie à un courant parallèle — partiellement issu de Lombard — illustré par Floris, Pierre Coecke et le Maître du Fils Prodigue. L'élément d'architecture antique constitué par le socle sur lequel Jésus repose se retrouve utilisé et disposé pareillement dans une Nativité, à tendance réaliste, du Musée des Beaux-Arts de Rouen, attribuée à Pieter Aertsen (Amsterdam, 1508-1575) (4) et daté de 1555 environ.

Liège conserve deux variantes peintes d'une composition qui dut connaître une certaine vogue dans la seconde moitié du XVIe siècle. Il s'agit de deux panneaux représentant l'Adoration des bergers, l'un conservé au Musée Curtius (Fig. 4), l'autre à l'église Saint-Denis. Un troisième fait partie du patrimoine artistique de Bruges.

Le panneau du Musée Curtius (H. 0 m 925 × 0 m 55), déposé en 1909 dans cette institution par les Hospices civils de Liège, a été attribué en 1881 et en 1905 à Lambert Lombard (5). Il montre des repeints et des traces diverses de restauration. Sa partie supérieure comporte une vue architecturale sommée de Dieu le Père entouré d'une gloire de six anges. Quant au tableau de l'église Saint-

(1) Sur deux tableaux attribués à Lambert Lombard et conservés à l'Ermitage, voir A. Somof, *Ermitage impérial. Catalogue de la Galerie des tableaux*, 2e partie (Ecoles néerlandaise et allemande), Saint-Petersbourg, 1901, p. 205.

(2) Cf. Catalogue 1938, n° 757.

(3) Cf. *La peinture au Pays de Liège et sur les bords de la Meuse*, 2e éd., pl. XVII.

(4) Cf. *Le XVIe siècle européen. Peintures et dessins dans les collections publiques françaises*. Catalogue de l'Exposition, 1966, n° 8, avec fig.

(5) Cf. *Catalogue de l'Exposition de l'art ancien au Pays de Liège*, 1881, section peinture, n° 19; J. Helbig, *Lambert Lombard, peintre et architecte*, dans *Bulletin des Commissions Royales d'Art et d'Archéologie*, t. XXXI (1892), p. 419; *Catalogue général de l'Exposition de l'art ancien au Pays de Liège*, Liège, 1905, n° 1028. Voir aussi le *Catalogue de l'Exposition « Le patrimoine artistique de l'Assistance publique de Liège »*, Liège, 1950, n° 6.

Fig. 4. — *Nativité de l'école de Lambert Lombard.* (Liège, Musée Curtius).

(Copyright A.C.L. Bruxelles)

Denis, il a été considéré en 1881 comme une œuvre de Lambert Lombard [1]. C'est une réplique légèrement agrandie (H. 1 m 05 × L. 0 m 69) du panneau du Musée Curtius.

Dans mon « Catalogue des peintures de l'école liégeoise (XVe-XIXe siècle) » des Musées Curtius et d'Ansembourg [2], j'ai classé le tableau y conservé et partant l'œuvre appartenant à l'église Saint-Denis, sous l'étiquette « école de Lambert Lombard ».

Un heureux hasard m'a fait découvrir chez un particulier une plaque en argent (Fig. 5) reproduisant, avec des variantes, la composition de la partie inférieure — l'Adoration des bergers proprement dite — du tableau jadis attribué à Lambert Lombard. Cette plaque (H. 31 cm 3 × L. 40 cm 5) est datée 1564 (A.D.M.D.L.XIIII) sur le support d'un livre où l'orfèvre a gravé sur deux colonnes : ECCE/VIRG/O.CON/CIPI // ET.ET/PARI/ET.FI/LIUM [3]. Elle est pourvue d'une bordure plate d'un centimètre de largeur environ, où l'on relève la trace de nombreux clous de fixation. Par la technique et le relief accentué, elle est du type de celle représentant la Lamentation du Christ (7,5 × 6 inches), attribuée à Zacharias Lencker (Allemagne, XVIe siècle) [4].

1564, c'est l'année où Robert Quercentius, qui fut secrétaire de trois princes-évêques de Liège [5] et chanoine de la collégiale Saint-Jean l'Evangéliste à Liège, transcrivit l'Evangéliaire qui porte son nom et qui est toujours conservé dans cette église auquel il était destiné [6].

---

(1) Cf. *Catalogue de l'Exposition de l'art ancien au Pays de Liège*, Liège, 1881, section de peinture, nº 27.

(2) Liège, 1955, nº 2 (avec notes bibliographiques).

(3) Texte repris à l'Evangile selon saint Matthieu (Chap. I, 23).

(4) *Handbook. The Museum of Art*, Kansas, The University of Kansas, 1962, fig. p. 49.

(5) Georges d'Autriche, Robert de Berghe et Gérard de Groesbeeck.

(6) Cf. M.L. POLAIN, *Notice sur un livre d'évangiles conservé dans l'église de St-Jean Evangéliste à Liège*, dans *Bulletin de l'Institut archéologique liégeois*, t. I (1852), pp. 343-348; J. HELBIG, *La peinture au Pays de Liège et sur les bords de la Meuse*, 2e éd., Liège, 1903, pp. 196-206.

Fig. 5. — *Plaque en argent repoussé et ciselé : l'Adoration des bergers.* (Liège, collection particulière).
(Négatif Cl. Dessart, Liège)

Les six miniatures qui ornent cet Evangéliaire — un chef-d'œuvre par la qualité technique de l'enluminure — ont été exécutées par le miniaturiste TMP dont le monogramme figure dans la première composition (fol. 30 v°), la Nativité.

Le miniaturiste TMP a été considéré comme un élève de Lombard (1). Disons plutôt que, par le style, il se rattache au milieu artistique que Lombard polarisa. Sa miniature de la Nativité est postérieure en date d'une année à la plaque d'argent inédite que je fais connaître ici. Mais ce qui nous intéressera particulièrement de souligner, c'est que la composition de cette miniature révèle des archaïsmes auxquels l'orfèvre échappe. Si le fond d'architecture de la Nativité enluminée est parfaitement classique, l'Enfant couché sur le sol, saint Joseph tenant une bougie allumée, les anges adorateurs, le bœuf placé à l'avant-plan

(1) Voir les *Catalogues des expositions de l'art ancien au Pays de Liège*, Liège, 1881, n° 339; Liège, 1965, n° 2097; Paris, 1924, n° 354.

et séparé de l'âne par Jésus, toutes ces particularités iconographiques rappellent encore le passé médiéval qui se prolonge dans les retables brabançons de la première moitié du XVIe siècle ([1]). La bordure florale qu'animent des oiseaux et des singes ajoute encore, par sa liaison esthétique avec les manuscrits enluminés de l'école ganto-brugeoise, au charme désuet dont le miniaturiste n'a pas pu ou voulu se dégager ([2]). La Cène qui figure dans le même manuscrit est également, par la composition, moins évoluée que celle attribuée à Lambert Lombard ([3]).

Les variantes que l'on relève entre le bas-relief et les tableaux attribués à l'école de Lombard ne portent, par contre, que sur des détails de la construction de l'étable et des costumes des personnages, ainsi que sur les accessoires qui apparaissent nombreux sur la plaque d'argent : tels, à gauche, un chapeau en paille, une fronde et une houlette et, au centre, le livre et son support. L'attitude identique des personnages et le cadre architectural de la scène signalent sans conteste un modèle commun, qui est peut-être une gravure dont la découverte serait capitale pour notre propos.

L'estampe n'est-elle pas au XVIe siècle le mode de diffusion par excellence des compositions créées dans des officines spécialisées comme celles de Fontainebleau, des Pays-Bas et du pays rhénan ([4]) ?

Entre les graveurs et les orfèvres du XVIe siècle des liens divers furent noués, à Liège et ailleurs.

Nombre de graveurs célèbres furent fils d'orfèvres. Ce fut le cas de Suavius, dont la dernière gravure connue date de 1562. Il dut avoir rencontré à Francfort, où il décéda entre 1574 et 1576, Théodore de Bry (né à Liège

---

([1]) Voir notamment une Nativité malinoise du Musée Curtius. Cf. comte J. de BORCHGRAVE d'ALTENA, *Fragments de retables brabançons des XVe et XVIe siècles conservés au Musée Curtius à Liège*, avec préface de J. PHILIPPE, Liège, 1965, pl. XIV.

([2]) Sur les paysages montueux, voir J. PHILIPPE, dans *Catalogue de l'Exposition de l'art mosan*, Liège, 1951, p. 113.

([3]) *Infra*, pp. 30-32.

([4]) Cf. A. CHASTEL, dans *Le XVIe siècle européen. Peintures et dessins dans les collections publiques françaises*. Catalogue de l'Exposition, Paris, octobre 1965 - janvier 1966, p. XIV.

en 1528) qui créa de nombreux modèles d'ornements qui furent largement utilisés par les orfèvres de la première moitié du XVIe siècle mais, avant, par les céramistes des grès de Raeren (1). A l'occasion, bien que n'étant pas orfèvre, il a gravé lui-même l'intérieur de la coupelle des coupes en argent du type de la tazza (2). Ce genre de pièces est connu dans l'argenterie liégeoise du dernier quart du XVIe siècle (3).

En 1564, l'année où fut exécutée la belle coupe anversoise portant la figuration de Marcus Scaevola, Henri Zutman le jeune était décédé à Liège depuis vingt-deux ans. Son fils Piron sera gouverneur du métier des orfèvres de Liège en 1572 et encore en 1576. En 1569, Martin du Vivier, qui était peut-être d'origine tongroise, devenait gouverneur du même métier (4).

Ces quelques rappels relatifs aux orfèvres et graveurs liégeois à l'époque où la plaque d'argent fut créée ne sont données que pour évoquer un milieu artistique contemporain qui dut connaître une composition signalée par des tableaux et par une œuvre d'orfèvrerie.

Dans cette œuvre, le trophée qui est posé près du livre portant l'invocation à la Vierge est dans l'esprit du décor du couvercle en argent dont est pourvue une cruche en grès du milieu du XVIe siècle exécutée à Cologne-Frechen, dont la production était connue dans les Pays-Bas. Cette monture en argent (5) porte des poinçons de Londres qui situent ce travail en 1562.

---

(1) Théodore de Bry fournit également des modèles aux fameux potiers de grès de Raeren. Nous préparons la publication d'une étude intitulée « Les grès mosans de Raeren ».

(2) J.F. HAYWARD, *Four Prints from engraved Silver Standing Dishes attributed to J.T. de Bry*, dans *The Burlington Magazine*, t. 95 (1955), pp. 124-128, 2 pl.

(3) Cf. J. PHILIPPE, *Glanes sur l'orfèvrerie liégeoise*, dans *Chronique archéologique du Pays de Liège*, t. LV (1962), pp. 97-100, 1 fig. (Il s'agit de la coupe dite Oranus, marquée aux poinçons liégeois); ID., *The Art of the Goldsmith in Sixteenth-century Belgium*, dans *Apollo*, Londres, numéro d'octobre 1965, pp. 297, 300.

(4) Sur ces orfèvres, voir J. YERNAUX, *Les grands orfèvres liégeois du XVe au XVIIe siècle*, dans *Bulletin de la Société d'Art et d'Histoire du Diocèse de Liège*, t. XXXIV (1948), pp. 54 et 64 du t. à p.

(5) Cf. J.M. FRITZ, *Goldschmiedearbeiten des 14-18 Jahrhunderts in Rheinischen Landesmuseum*, dans *Bonner Jahrbuch*, n° 164, année 1964, fig. p. 419.

Au XVIe siècle, les milieux d'artistes sont cosmopolites, à Liège — grâce à Lambert Lombard — comme à Anvers, et en ce temps des relations artistiques existent entre les deux écoles.

Par l'esprit et par la technique, la grande plaque d'argent que nous publions évoque les décors similaires des châsses du type de celles exécutées dans les anciens Pays-Bas, au XVIe siècle et dans le premier quart du XVIIe siècle. Nous pensons particulièrement à la châsse de Saint-Machaire, qui date de 1616 et qui est exposée à Gand, en l'église Saint-Bavon (1), ainsi qu'à deux autres châsses conservées en pays mosan : celle de Sainte Marie d'Oignies (1608), à Nivelles, et celle de Sainte Begge, à Andenne, qui date du dernier quart du XVIe siècle.

Dans ces châsses, les surfaces planes d'orfèvrerie, plus restreintes que celle de la plaque conservée aujourd'hui à Liège, sont généralement recouvertes de « véritables tableaux en métal » repoussé et ciselé dont les scènes sont reprises à la vie du saint ou de la sainte que ces grandes pièces d'orvèrerie honorent, mais aussi aux dogmes fondamentaux de la religion chrétienne (2).

La plaque inédite ici étudiée est sans conteste un «véritable tableau en métal » puisqu'elle reprend une composition peinte connue par au moins trois exemplaires, et son intérêt est d'autant plus grand qu'elle est bien datée. Eu égard à ses dimensions, elle provient peut-être d'un autel ou d'un socle.

La provenance d'exécution, que nous situons dans les anciens Pays-Bas, paraît confirmée par un pendentif (D. 8 cm 4, y compris la bélière) en argent doré, gravé et repoussé, représentant aussi l'Adoration des bergers. Cette pièce, dont il existe plusieurs répliques, est privée de

---

(1) Cf. G. van den Gheyn, *L'exposition d'objets d'art provenant des églises et couvents de Gand organisée au Musée de la Byloke*, dans *Bulletin de la Société d'Histoire et d'Archéologie de Gand*, année 1937, p. 23, pl. p. 57.

(2) Cf. L. et F. Croy, *L'orfèvrerie religieuse en Belgique depuis la fin du XVe siècle jusqu'à la Révolution française*, Bruxelles-Paris, 1911, p. 167 s., pl. XXXIV s.

marque et a été datée du second quart du XVIIe siècle (1). Le berger qui, à droite de la composition, tient en laisse un lévrier, dérive, par le type et l'attitude, du personnage figurant, en position inversée, sur la plaque d'argent dont nous révélons ici l'existence.

La détermination de l'utilisation originelle de cette œuvre renforce notre proposition relative à la provenance d'exécution, dans l'attente que le poinçon assez effacé qui figure sur la plaque d'argent sous le pied droit du berger agenouillé, puisse être déterminé avec précision.

Ce poinçon, petit comme une marque de décharge, n'est pas pourvu d'une couronne. Il ne s'agit pas, en tout cas, d'un poinçon d'Anvers (main couronnée), de Bruges (grande tête de lion couronné), de Bruxelles (lion de Brabant, tête de saint Michel), de Liège (aigle bicéphale), de Louvain (blason de la ville, clef), de Malines (blason de la ville), de Mons (petite tour), de Namur (lion surmonté du briquet de Bourgogne), de Tournai (tour crénelée) et d'Ypres (croix de Lorraine couronnée) (2). Si le motif du poinçon était un cimier de profil à senestre, il ne rappellerait pas nommément la marque de Gand, qui est un casque, bien caractéristique, vu de profil ou de trois-quarts. S'agit-il d'une lettre annale ?

Trois données iconographiques (3) qui rappellent encore le moyen âge occidental ne nous éloignent pas des anciens Pays-Bas (4) méridionaux : d'une part, la présence de l'âne et du bœuf, toutefois limitée à deux têtes; d'autre part, le pilier — où s'enroule un lierre — qui doit avoir la même valeur symbolique que la colonne dont parlent les « Méditations sur la vie de Jésus Christ », attribuée à saint Bona-

---

(1) Cf. J.M. Fritz, *Goldschmiedearbeiten des* 14-18 *Jahrhunderts in Rheinischen Landesmuseum*, dans *Bonner Jahrbuch*, n° 164, année 1964, pp. 428-430, fig. p. 429.

(2) Cf. J. Philippe, *The Art of the Goldsmith in Sixteenth-century Belgium*, dans *Apollo*, Londres, numéro d'octobre 1965, p. 301.

(3) Cf. E. Male, *L'art religieux de la fin du Moyen Age en France*, 5e éd., Paris, 1949, p. 46 s.

(4) Sur la Nativité dans les anciens Pays-Bas, voir : Comte J. de Borchgrave d'Altena et J. Philippe, *La Nativité dans l'art. Catalogue de l'Exposition organisée au Musée Curtius*, Liège, 1959; les mêmes, *La Nativité au Musée Curtius*, Liège, Noël 1963.

venture; enfin, la clôture basse faite de branches entrelacées, signalée dans le Mystère de Rouen. Le support, les peintres du XVe siècle dans les anciens Pays-Bas comme à Liège, ils ne l'oubliaient généralement pas lorsqu'ils représentaient la Nativité. Quant à la clôture, elle se trouve déjà chez Francisco Pesellino (1) et Filippo Lippi. Signalons aussi que le chapeau de paille des bergers a été peint par Hugo van der Goes, dans son célèbre triptyque Portinari.

Le motif de l'Enfant lumineux, antérieur au XVIe siècle italien et à Corrège en particulier, est, à en juger par des tableaux conservés, employé dans le répertoire iconographique des anciens Pays-Bas vers le milieu du XVe siècle (2).

Par sa conformité assez générale avec l'esprit du Concile de Trente dont elle est postérieure d'un an, l'œuvre de l'orfèvre aurait pu ne pas déplaire au jésuite flamand Molanus, l'auteur de « De picturis et imaginibus sacris » paru en 1570.

L'orfèvre anonyme qui a exécuté la plaque que nous reproduisons ici (3) est un vrai maître, un virtuose du repoussé, qui a su doser le matage en appliquant, avec maîtrise, cette technique aux vêtements, particulièrement ceux des bergers.

Son œuvre est bien conservée, si nous excluons quelques cassures du métal — témoins du vieillissement de la pièce — dans certains reliefs particulièrement poussés.

Cette pièce de qualité, exécutée du vivant de Lambert Lombard, appartint jusqu'en ces dernières années à une vieille famille française, celle des Béarn (4), qui joua un rôle dans la vie spadoise.

---

(1) Cf. L. Reau, *La Nativité dans l'art*, dans *Jardin des arts*, n° de Noël 1959, fig. pp. 16,23. Voir aussi pl. pp. 12/13 : Nativité du Baptistère de Padoue, où le berceau de Jésus est fait en tressage d'osier non sans analogie avec la technique de la clôture basse.

(2) Cf. L. Reau, *op. c.*, p. 36, pl. pp. 34/35.

(3) La photographie ne rend pas la grande qualité de cette pièce qui, lorsque nous l'avons examinée pour la première fois, était fort noircie par le temps.

(4) Communication de M. Jean Hesse, de Spa, en 1966.

Revenons à Lombard pour mettre le point final à un article qui n'est qu'une étape dans la redécouverte de la Renaissance artistique liégeoise.

« Avec Lambert Lombard, a-t-on dit, nous nous éloignons davantage encore de la conception artisanale de la peinture ». En effet, ce maître de la Renaissance liégeoise se montre plus érudit qu'homme de métier. S'il rompt avec le maniérisme de ses prédécesseurs, il tombe dans le pédantisme classique. L'action de ce grand chef d'atelier fut notable dans l'ensemble des anciens Pays-Bas. Fierens-Gevaert n'a-t-il pas écrit que Lambert Lombard se place « au premier rang de ceux qui préparèrent courageusement les chemins à Pierre-Paul Rubens » ? Avec Frans Floris et Willem Key, ses deux élèves les plus célèbres, le romanisme va vivre ses plus beaux triomphes.

Une école mosane de peinture ne devait pas immédiatement résulter du mouvement artistique dont Lombard avait été le remarquable animateur. Les meilleurs disciples du peintre liégeois ne sont pas ses concitoyens, et, qui plus est, Erard n'eut pas de successeur capable ou désireux de continuer son mécénat. C'est à Gérard Douffet, au début du XVIIe siècle, qu'allait revenir l'honneur de ranimer la peinture des bords de la Meuse.

Joseph Philippe.

La médaille de la Société d'Emulation de Liège

La Ville de Liège doit à un agent de change de la place d'avoir pu acquérir pour le médaillier du Musée Curtius une rare et intéressante médaille en or ([1]). Elle fut frappée à l'occasion de l'inauguration de la Société d'Emulation le 2 juin 1779.

En voici la description :

Un caducée surmontant une foi; autour, entre deux filets circulaires, les deux légendes concentriques : petite rose, ACADEMIA PICTURÆ SCULPTURÆ SCALPTURÆ SOCIETASQ ÆMULATIONIS — REGNANTE FRANCISCO CAROLO — LEODII (sic) ERECTA.

R/ Les génies de la Sculpture, de la Peinture et de la Gravure, sous la forme de trois enfants, avec le perron au milieu d'eux. L'un taille un buste antique, l'autre peint un héros tenant une corne d'abondance, le troisième grave les armes du prince-évêque Velbruck. Légende : ARTES INSTAURATÆ; à l'exergue : MDCCLXXV, dessous : JACOBY F.

Diamètre 45 mm, poids 31,5 gr; titre 0,900 ([2]).

Le médaillier abritait déjà plusieurs exemplaires de cette médaille : deux en argent (Capitaine 1214 ([3]), Gérimont

---

([1]) N° de l'inventaire : 65/88.

([2]) Le titre a été certifié par l'orfèvre Eloy, de Liége.

([3]) Cf. H. HELBIG et M. GRANDJEAN, *Catalogue des Collections léguées à la Ville de Liège par Ulysse Capitaine*, tome 3, Liège, 1872, p. 151.

728) pesant respectivement 35 et 33 grammes; deux en étain (dont n° 1/54/33) et un en cuivre jaune. Ils ont fait l'objet de plusieurs descriptions (1).

Au Musée Curtius se trouve encore une épreuve d'une autre médaille (Capitaine 1216) paraissant en plomb; elle associe au même revers un droit comportant seulement en 6 lignes l'inscription : REGNANTE — FRANCISCO CAROLO — ACADEMIA — PICTURÆ SCULPTURÆ — SCALPTURÆ — LEODII ERECTA (2). Il s'agit ici de la médaille frappée à l'occasion de la fondation de l'Académie des Beaux-Arts de Liège. La matrice en acier du revers portant la date de 1775 est conservée au Musée Curtius, ainsi qu'une épreuve en bronze du revers (Capitaine 1215).

On sait (3) qu'un certain Jean Simon ou Simons, maître sellier à Bruxelles, sollicita, en 1777, l'autorisation de

---

(1) Baron J. de CHESTRET de HANEFFE, *Note sur P.J. Jacoby, graveur liégeois du XVIIIe siècle*, dans *Revue belge de Numismatique*, 47, 1891, p. 88, voir p. 93 et pl. 3, fig. 4; comte de RENESSE-BREIDBACH, *Histoire numismatique de l'Evêché et Principauté de Liège*, Bruxelles, 1831, p. 187, et pl. 66, n° 1 (l'auteur en possédait deux exemplaires, l'un en argent, l'autre en cuivre); A. PINCHART, *Recherches sur l'histoire et les médailles des Académies et des Ecoles de dessin, de peinture, de sculpture, d'architecture et de gravures en Belgique*, dans *Revue belge de Numismatique*, 4, 1848, p. 184, voir p. 244; J. PETIT de ROSEN (pseudonyme de J. Pety de Thozée), *Catalogue des méreaux et des jetons des Chapitres, des Corporations et des Familles de l'ancien Pays de Liège*, dans *Revue belge de Numismatique*, 6, 1850, p. 121, voir pp. 140-141, n° s11 et 12; J. PHILIPPE, *Propos sur l'origine controversée du Perron liégeois*, dans *Fédération archéologique et historique de Belgique, Annales du XXXIVe Congrès*, Verviers, 1951, p. 193, et J. PHILIPPE, *Sculpteurs et Ornemanistes de l'ancien Pays de Liège (XVIe-XIXe siècle)*, Publication extraordinaire de l'Institut archéologique liégeois, Liège, 1958, pp. 75-76, n°s 140-141, 143-144; et enfin J. de CHESTRET de HANEFFE, *Numismatique de la Principauté de Liège et de ses dépendances*, Bruxelles, 1890, p. 384.

(2) De cette deuxième médaille, J. de Chestret (*Jacoby, op. cit.*, p. 92 et pl. 3, fig. 3) signale une épreuve en étain à la collection Naveau. J. Petit de Rosen en détint un exemplaire (*op. cit.*, n° 13).

(3) G.C. [Georges Cumont], Note parue dans *Revue belge de Numismatique*, 42, 1886, p. 106; A. DE WITTE, *Recherches numismatiques*, dans *Revue belge de Numismatique*, 52, 1896, p. 169, voir p. 185 : Médaille de l'Académie des Beaux-Arts de Liège ; J. de CHESTRET, *Jacoby, op. cit.*, p. 92. Ce n'était pas la première fois qu'une œuvre de Jacoby se trouvait à Bruxelles pour y être frappée. A De Witte rapporte qu'il y fit essayer le 26 octobre 1763 des coins préparés pour l'écu de la vacance de 1763 (note dans *Revue belge de Numismatique*, 54, 1898, pp. 107-108).

frapper à la monnaie de cette ville parce que le balancier de Liège était brisé, deux exemplaires en or et vingt-cinq en argent de la médaille de l'Académie. L'autorisation, résultat d'une enquête favorable, lui fut accordée le 10 janvier 1778. Si la médaille a bien été frappée à Bruxelles, elle n'a pu l'être qu'après cette date.

(Négatif Musée Curtius, photo Cl. Dessart)

Quant à la médaille de l'Emulation, elle dut être frappée en 1779, mais toujours avec la date de 1775, le coin du revers n'ayant pas été retouché. Le fut-elle à Liège ou à Bruxelles, ceci reste à préciser. Nous n'en connaissons pas davantage le nombre de frappes réalisées.

La légende du droit de 1779 associe l'Académie à l'Emulation; Velbruck voulut soumettre à sa surveillance les établissements d'éducation qu'il avait créés et notamment l'Académie (1).

L'auteur de ces différentes médailles est bien connu; il s'agit de Philippe Joseph Jacoby (2), auquel nous sommes redevables de plusieurs médailles, de gravures sur pierres fines et des monnaies du Chapitre de Saint-Lambert pendant les vacances de 1763 à 1784. Sous Hoensbroeck, il fit encore une médaille pour l'Emulation avec la date de 1785.

De la nôtre, le baron de Chestret connaissait un exemplaire en or conservé par la Société d'Emulation, et quelques autres en argent, cuivre jaune et plomb quelquefois bronzé (3). Suivant communication de M. Dehousse, directeur de l'Emulation, à M. J. Philippe, la médaille d'or se trouvait en l'hôtel de la Société lors de l'incendie de 1914 et n'a pas été retrouvée. Cette regrettable circonstance augmente encore l'intérêt de la nouvelle acquisition du Musée Curtius.

H. Frère.

---

(1) Cf. J. de Chestret, *Jacoby*, p. 93, d'après Ulysse Capitaine, *Notice historique sur la Société libre d'Emulation*, dans l'Annuaire de cette société, année 1856, p. 55.

(2) J. de Chestret, *op. cit.*

(3) Le Docteur Robe, de Jemeppe-sur-Meuse, a eu l'amabilité de nous communiquer une épreuve en plomb de cette médaille,

57e ANNÉE AVRIL-DÉCEMBRE 1966

CHRONIQUE ARCHÉOLOGIQUE

du Pays de Liège

Organe mensuel de l'Institut archéologique liégeois

LES CHANOINES DE SALME, BIENFAITEURS DE LA COLLEGIALE SAINT-PAUL AU XVIIe SIECLE

Compte rendu des séances mensuelles de l'Institut archéologique liégeois

Séance du 28 janvier 1966

Communication du Colonel Ch. Brusten. — Les campagnes de Charles le Téméraire, 1469-1477.

Toute l'histoire militaire du règne de Charles le Téméraire s'explique par la politique du roi de France Louis XI. Toutefois, on peut distinguer dans cette histoire deux périodes : pendant la première, le duc utilise des troupes de fieffés, pendant la seconde (1469-1477), des bandes d'ordonnance. Le duc lui-même se montre de plus en plus enclin à ne suivre que ses impulsions personnelles.

Séance du 25 février 1966

Communication du Comte J. de Borchgrave d'Altena, professeur émérite à l'Université. — Aspects de l'art carolingien.

Le conférencier présente et commente des objets qui ont figuré pour la plupart à la récente exposition d'Aix-la-Chapelle. Il montre qu'entre l'art antique et l'art carolingien, la transition est assurée par l'art dit des temps barbares qui apporte à la tradition classique des éléments empruntés à l'art oriental et aux peuples dits barbares de l'Europe centrale et septentrionale.

Séance du 25 mars 1966

Communication de M. J. Beguin, attaché aux Musées d'Archéologie et des Arts décoratifs. — L'art de la verrerie au pays de Liège.

L'industrie du verre est introduite à Liège au milieu du XVIe siècle par des verriers italiens. Elle est illustrée chez nous par les Bonhomme au XVIIe siècle, les Nizet au XVIIIe, le Val Saint-Lambert au XIXe.

Séance du 29 avril 1966

Communication de M. J. Puraye, conservateur du Musée d'Armes. — Le Damas, technique perdue des armuriers liégeois.

La fabrication des canons Damas s'introduit à Liège vers 1794; elle triomphe sous le régime hollandais : Liège devient désormais l'un des centres mondiaux de cette technique. Un « faux Damas » fut inventé à la fin du XIXe siècle. Puis le canon d'acier, aussi résistant et moins coûteux, supplante le canon Damas. La fabrication de ce dernier, fortement diminuée à la suite de la guerre 1914-1918, disparut vers 1930.

Séance du 27 mai 1966

Communication de M. F. Discry. — Querelle de privilégiés pour une prébende supprimée.

Supprimée par indult pontifical, une prébende de chanoines à N.D. de Huy n'en fut pas moins revendiquée par deux candidats rivaux, se réclamant l'un de l'Empereur, l'autre de l'Université de Louvain. Ce conflit met en lumière la maladresse du Chapitre qui ne sut pas invoquer clairement et fermement l'indult pontifical. Il démontre l'incohérence du système des privilèges et la désorganisation des institutions ecclésiastiques à la fin de l'ancien régime.

Séance du 27 juin 1966

Communication de M. Maurice Yans, conservateur aux Archives Générales du Royaume. — L'assassinat d'un bourgmestre : l'Affaire Macors.

Le bourgmestre Henri-Pompée de Macors (1642-1684) fut condamné et exécuté le 9 octobre 1684, comme responsable de l'émeute du 10 avril 1684, qui l'avait porté au pouvoir. En réalité, Macors avait cherché à éviter le pire et agi en accord avec l'abbé de Stavelot de Furstenberg, bras droit du prince de Liège. Mais Furstenberg, après s'être servi de lui, loin de se porter garant pour Macors, l'a accablé et provoqué sa perte.

Séance du 30 septembre 1966

Communication de M. L. E. Halkin, professeur à l'Université de Liège. — Alexandre Dumas à Liège.

Alexandre Dumas père est venu à Liège deux fois, la première en 1838, la seconde en 1865. Le premier voyage est connu par le récit pittoresque que le romancier lui-même en a fait, le second par les journaux.

Séance du 28 octobre 1966

Communication de M. G. Hansotte, conservateur des Archives de l'Etat à Liège. — La houillerie liégeoise et la révolution industrielle.

Le conférencier décrit les méthodes d'exploitation de la houillerie ancienne et montre que le droit minier liégeois s'opposait au perfectionnement de cette industrie. L'instauration de la législation française, les efforts du Corps des Mines et les liaisons de plus en plus étroites que nouent au début du XIXe siècle métallurgie et industrie extractive provoquent un bouleversement des structures du secteur charbonnier.

Séance du 25 novembre 1966

Communication du Comte J. de Borchgrave d'Altena, professeur émérite à l'Université. — A propos des expositions de Stavelot, Rochefort, Val-Dieu.

Le conférencier commente une série de diapositives montrant les œuvres principales qui ont figuré à ces expositions.

Séance du 16 décembre 1966

Cette séance est consacrée, selon la tradition, à l'évocation du voyage d'été de l'Institut Archéologique Liégeois. Elle est illustrée par la projection de très nombreuses diapositives.

Cher Confrère,

A diverses reprises, l'Institut Archéologique Liégeois a invité ses membres à verser un supplément volontaire de cotisation. Tout récemment encore, un appel de ce genre vous a été adressé. Cet appel a été entendu : l'Institut remercie très vivement tous ceux qui l'ont aidé au cours de l'année 1966.

Il convient de noter, d'une part, que l'écot qui vous est réclamé est très largement inférieur à la cotisation statutaire fixée en 1910 *à* 10 *francs, soit environ* 500 *francs d'aujourd'hui, d'autre part, que la valeur marchande des publications qui vous sont fournies dépasse le montant de votre contribution financière. Il faut ajouter aussi que la qualité de membre de l'I.A.L. donne droit à l'entrée gratuite aux Musées Curtius, du Verre, d'Ansembourg, et à l'accès gratuit aux bibliothèques de l'Institut et de l'Université.*

C'est pourquoi l'Institut vous demande de bien vouloir majorer, à votre convenance, la cotisation annuelle de 150 *frs minimum (à virer au C.C.P.* 1258.04 *de l'I.A.L.). D'avance, il vous en est reconnaissant.*

Les chanoines de Salme, bienfaiteurs de la collégiale Saint-Paul au XVIIe siècle [1]

Note sur une Descente de Croix.

Si l'on omet les notes encore inédites que notre distingué confrère M. Pierre Hanquet a rassemblées sur la famille qui a, entre autres, donné un bourgmestre à la Cité, les renseignements que nous possédions sur les de Salme, chanoines de Saint-Paul au XVIIe siècle, étaient plutôt ténus. Thimister, l'érudit historien et l'éditeur averti du cartulaire de cette collégiale devenue notre cathédrale, mentionne pour le XVIIe siècle deux de Salme : Henri mort en 1669, Etienne cité en 1666.

Par ailleurs, il nous apprend que ces deux personnages revêtus de la qualité de sous-diacre, furent présents à l'élection du doyen Gilles de Stier en 1629 [2].

Grâce à l'obligeance du comte d'Oultremont, nous avons pu prendre connaissance d'un manuscrit qui projette un jour nouveau sur la personnalité de Henri de Salme.

Intitulé *Manuale Henrici Salme Sancti Pauli leodiensis incipiens ab anno* 1627, n° 21, ce manuscrit se présente sous forme d'un codex oblong de 28 cm sur 10 cm dont trente feuillets sont écrits depuis le 12 janvier 1627 jusqu'au 12 juin 1662 [3]. La tenue du registre n'a pas été interrompue par la mort mais peut-être par la maladie, puisque nous y avons aperçu des manifestations de colère amnésique chez le chanoine en butte à des tentatives de captation d'héritage.

---

(1) Pour la rédaction de cette petite note, nous avons consulté nos amis Léon Dewez, Joseph Philippe et Richard Forgeur. Nous les remercions des indications qu'ils ont bien voulu nous fournir.

(2) *Bulletin de l'Institut Archéologique Liégeois*, t. VI, pp. 401-402 ou *Essai historique sur l'église de Saint-Paul...*, Liège, 1867, p. 93.

(3) Sur la première page, un dessin à la plume des armoiries de H. de Salmis : coupé, en chef : un saumon (d'or : pointillé) surmonté de trois roses; en pointe : un sautoir.

Comme dans tout livre de raison, on y trouve des indications sur les rentes perçues, sur les dépenses de ménage et d'habillement. Sont aussi notées des recettes et des quittances de loyers : celles-ci nous montrent le chanoine à ses débuts locataire d'une simple chambre en divers endroits, s'élever au rang de propriétaire d'un immeuble dont il sous-loue un « quartier » à son cousin Gilles de Fossez (l'épouse de ce dernier caresse l'espoir de recueillir la succession de l'immeuble claustral).

Des détails biographiques sont aussi à retenir : le chanoine rapporte qu'il fut baptisé à Notre-Dame aux Fonts le 1er décembre 1588. Henry de Streel échevin de Liège et Isabeau épouse de Warnier de Lange, marchand, le tinrent sur les fonts baptismaux (1).

Il eut trois frères, Etienne, également chanoine de Saint-Paul; Jean, chanoine de Huy, dont le 3 octobre 1643, il recueille la « vieille chappe excepté le chaperon »; Charles, chanoine de SaintPierre.

Il fut promu à la dignité canoniale au début de 1642, puisque à la date du 18 février de cette année, il note qu'il a donné à son frère Etienne « cent patacons en espèce pour le banquet qu'il avoit faict à ma réception ». A ce moment, il comptait cinquante-quatre printemps. Certes, il ne s'agit pas d'une promotion hâtive, surtout si on la compare à l'admission des jeunes nobles au chapitre de la cathédrale, à l'âge de quatorze ans.

Par déduction nous apprenons qu'une de ses sœurs dont il ne donne pas le prénom a épousé un Radoux; de cette union naquit, Henry Radoux, futur chanoine de Saint-Pierre.

Sa sœur Jeanne, épouse Mottet, a eu un fils Henry qui fit de brillantes humanités : le 7 avril 1640, il « at heu sa couronne aux Jhésuittes Englois ». Très fier de noter ce succès scolaire, le chanoine mentionne comme en étant le héros, son « cousin » Henry Mottet. Donc comme au Moyen Age, le terme « cousin » s'applique parfois au neveu. Ce qui nous incitera à la prudence, lorsqu'il s'agira de replacer dans un crayon généalogique des personnages portant les noms de « cousin Lambert Fisen » (1629),

(1) f° 14 v°.

cousine relicte Fizen (1649), cousine Anne Lairesse, cousin Trappe mon confrère, cousin François Liverloz mon confrère, cousin Stockhem ». Il n'y a pas de doute, encore qu'on ne puisse séparer l'affinité de la consanguinité, lorsque se rencontre « mon oncle Lymbourg » (nous songeons à un autre mécène de Saint-Paul).

Négligeant d'autres détails sur des carrières religieuses [1] restons, à moins qu'il ne s'agisse de simple homonymie, dans le monde des artistes. Car nous en donnons la preuve ci-après, les Salme se sont intéressés à l'art, peut-être par pur atavisme.

A partir des études pénétrantes de Jules Helbig, la biographie du peintre Englebert Fisen, ce fils de barbier [2] (à l'époque, le barbier était souvent chirurgien), appelle encore des compléments. Aussi malgré le décalage chronologique, je n'hésite pas à signaler aux historiens de l'art le texte suivant qui correspond vraisemblablement à l'établissement d'un dossier de capacité artisanale pour l'inscription à un métier :

« *Le 5 d'octobre 1629 cousin Lambert Fisen m'at venu trover avec Belvaux, parlier sur la Viollette, et N. Ballaise notaire qui at espousé la fille maître Renier Fysen, lequel cousin Lambert Fisen m'at demandé en leur présence si je n'avoye pas veu travaillier son frer au mestier de brosdeur chez maître Olivier plussieurs années, lequel je luy ay respondu que je luy avoye veu travaillier et que je ne scavois combien de temps il y avoit travaillié, sur ce ils soy sont retiré* » (f° 7 v°).

Vraisemblablement à titre gracieux, Henri Salme cultiva personnellement les arts graphiques. Comment pourrait-on expliquer autrement la présence dans son manuel des annotations suivantes :

« *Le 3e (mars 1627) payé à la relicte Collas Savary voirier, une voirier que j'ay mis en la maison Tourine... 50 patars* (f° 2).

---

(1) « Le diexhuictiesme de septembre 1633 mon nepveu Henry Radoux at lié son bendea et at heu aussy sa lettre de tonsure, lequel frer Charles luy at résigné sa prébende de Saint-Pier en Liege » (f° 14) — « cousin Henry Radoux reçu chanoine de Saint-Pierre par résignation de son oncle Charles de Salme, frer de sa mère, et at aussy esté son héritier » (f° 15).

(2) Jules Helbig, *Les papiers de famille d'Englebert Fisen* dans *B.S.A.H.*, t. I. Englebert est mort le 15 avril 1733.

— *Le 2 d'apvril payé à Renier de Flémale voirier, une voirier que j'ay mis en la maison mon confrer Picquart... 5 fl. 5 patars* (f° 2 v°).

— *Le 20 d'octobre 1633 payé à Cornet voirier hors la porte d'Averoit pour une voirier que j'ay mis en la maison Maître Art, en la rue du pont d'Avroit, qui at espousé Maistre Ogier... quattres florins brabant* ».

On peut en conclure que le chanoine établissait pour des amis et connaissances des projets de vitraux qu'il faisait exécuter par des spécialistes dont on notera les noms en fonction de l'histoire de l'art : Nicolas Savary, Cornet et surtout Renier de Flémalle, tout en retenant les mentions de maître Art et de maître Ogier.

Les détails de la vie courante foisonnent : « dîner aux mosses » (moules), tremblements de terre perçus à Liège (1), mise en sécurité de petits sacs d'or à Maastricht pendant les troubles politiques (f° 28), perception de l'impôt foncier sur les maisons claustrales (l'immeuble Salme voisinait à celui de l'orfèvre Pietkin) (2).

---

(1) « Le quattriesme d'apvril 1640 environ quattre heure ung cart moins du mattin est arrivé à Liege ung tremblement de terre, lequel at continué une bonne pater et at esté owy de huicte liewe alhentour dont ung chacun estoit grandement espanté ».

— Le sixiesme d'aoust 1643 à dousses heures et ung cart à disné at faict à Liege un tremblement de terre par deux fois successivement et chasque fois n'at duré qu'une pater noster ».

(2) « Le huictiesme d'octobre 1656, j'ay payé à N. Pietkin orphèvre, mon voisin, le mittan de la muraille entre son eschaillye et ma sortise de ma maison par derier, fl. 13, 9, 1 et l'ay payé en présence de cousin Fransoy Liverloz, mon confrer » (f° 29 r°).

— Le doussiesme d'octobre 1639 les députez de la paroiche de St Martin en l'Isle ont allé à l'enthour de noz enclostres de Saint Paul pour lever le vingtiesme dernier des maisons claustralles et ont faict payer la mienne à l'équivallence de siex milles et cincques cent florins brabant dont pour ma part j'ay donné diex florins et 14 pattar de Brabant. Lesdits députez estoyent le procureur Goesuin qui tennoit le registre, Presseux maistre du Lupart, vinier, qui recepvoit l'argent, le comissaire Wipart et le maistre du Loup, vinier. M. Fossé qui possède le grand cartier de ma maison doibt avoir payé la rest, voir qu'il me défalquerat la mittan hors du lowaige dudit cartier » (f° 19 v°). On notera la répartition des charges foncières entre le propriétaire et le locataire.

Réservons-nous plutôt la joie de livrer aux spécialistes un texte qui enrichira leur documentation et les mettra peut-être sur la voie d'une découverte. De plus, il fait apparaître le mécénat des frères Salme au profit de l'église Saint-Paul.

« *Le trengtiesme de jullet mille siex cent et quarante trois l'on at comenché à rehaucyr la chapell dans la neff de Saint Paul, laquelle faisons faire avec mon frer Estienne, à noz despens* (1).

Le cincquiesme d'octobre 1643 *l'on at mis les trailles de fer avec les pommes de cuyvre à nostre chapelle à Saint Paul, laquelle avec mon frer Estienne aussi chanoine dudit Saint Paul nous avons faict rehausser car elle estoit égalle avec le pavement de la naiffe de l'engliese et y avons faict faire chacun ung sarco murré de sablon et bricques, et dans chacun sarcoille trois barreaux de ferre.*

Le huictiesme d'octobre mille siex cent et quarante trois l'on at mis la table de l'autel dans nostre chapelle à Saint Paul.

Le diexiesme l'on at mys la pynture dans l'épitaphe, laquelle pynture mon frer Estienne a faict venir de Rome scavoir ung dépendement de la Croix, la plus belle pièce de Liege au juiemement (jugement) des pintre.

Le 4 *de janvier* 1644 *avons avec mon frer Estienne faict rebenir l'autel de nostre chapelle à Saint Paul par Monseigneur Pauli souffragan de Liege.* » (f° 23).

Avant de mettre ce texte en rapport avec nos connaissances bibliographiques, il convient de parler rapidement de l'œuvre inédite du chanoine Jalheau qui à la fin du XVIIIe siècle, collabora avec le comte Charles-Ignace d'Oultremont pour dresser la généalogie de la famille de ce dernier. Le chanoine amateur des choses du passé, qui mourut en exil à Munster en 1795, avait acheté, comme il l'annonça dans la presse liégeoise, une partie des œuvres des peintres héraldistes Abry. Le soutien que le comte, également en exil, apporta à Jalheau, explique la présence

(1) Est-ce à rapprocher de l'inondation de janvier 1643 qui avait envahi l'église, comme nous l'a fait remarquer notre confrère le baron S. de Moffarts d'Houchenée ? (THIMISTER, *o.c.*, 1re édition, p. 98).

des manuscrits Abry à Warfusée. De son côté, Jalheau a procédé lui-même, dans diverses églises et abbayes, à des relevés d'épitaphes et de monuments funéraires. Ses notes inédites offrent une grande importance vu l'époque et l'activité du copiste et le souci d'exactitude qu'il apporta à la tâche.

Or dans ses notes personnelles (1) se retrouve un cahier relatif à Saint-Paul. Nous en extrayons ce passage :

« *à gauche*

5e *chapelle. Table d'autel*

*Stephanus et Henricus de Salmis fratres, canonici Sancti Pauli, ad majorem Dei gloriam, cancelli et are hujus ornatum offerunt, anteque eum tumulum sibi constituunt hoc a*o 1644 (1) .»

Plus loin dans le texte, on lit :

« *Tumba Stephani et Henrico* (sic) *de Salmis fratrum et canonicorum hujus ecclesiae, obiit ille* 16*a Februarii* 1666. *hic vero* 12*a Februarii anno* 1669 ».

L'avantage immédiat de la conservation de cet extrait consiste dans la fourniture des deux dates de décès des frères Salme : Etienne meurt le 16 février 1666 et Henri le rejoint dans la tombe, le 12 février 1669.

Il n'en fournit pas moins indirectement la preuve de la véracité du passage du manuel du chanoine Salme. Si cependant il y est explicitement question de la grille (*cancelli*), force est de comprendre dans le terme *ornatus* tout ce qui peut intéresser l'historien de l'art, en ordre principal : la peinture et la chapelle en elle-même.

Cette cinquième chapelle, objet de la sollicitude des frères Salme, a été vraisemblablement aménagée voire bouleversée au XIXe siècle.

---

(1) Warfusée, Généalogie no 12.

(2) Inscription reproduite par THIMISTER (*o.c.* p. 359) parmi « les pierres transportées dans les cloîtres à l'époque où le pavé de ces chapelles a été renouvelé ». L'inscription des frères Salme n'est pas à confondre avec celle du chanoine Lambert de Salme, un parent sans doute, signalée dans le cloître par THIMISTER (*o.c.*, p. 216) et par Jalheau également. — On ne doit pas omettre non plus l'épitaphier de Henri van den Berch et les notes précieuses du chevalier de Limbourg (édition des *Bibliophiles liégeois*).

D'après les relevés de Jalheau, il ne peut s'agir de la cinquième chapelle — celle des Oranus — qui se trouvait en face. (D'ailleurs un pèlerinage pénétrait toujours dans une église par le bas-côté de gauche). De plus, parmi les épitaphes qu'il relève à côté de celle qui ornait la tombe (*sarco*) des frères Salme, figure celle de Lambert Radoux. Or le chanoine Thimister, l'historien de Saint-Paul, nous apprend que la pierre sépulcrale de ce personnage mort en 1693 « se trouvait ci-devant dans la 5e chapelle » (1). La preuve des modifications ultérieures est donc évidente.

Mais qu'en est-il advenu de la peinture ?

Malgré l'identité des sujets traités, on ne peut guère songer à la *Descente de Croix*, de l'école de Rubens, attribuée à Gérard Seghers (1589-1651) puisqu'elle provient de l'église des Jésuites, aujourd'hui l'Université (2).

Faut-il retenir l'inventaire établi par le chanoine Hamal qui a connu l'état des lieux à la fin du XVIIIe siècle ? (3).

Cet amateur d'œuvres d'art note, dans la deuxième chapelle du côté de la place, l'existence d'une peinture « copie faite en 1637 d'après le Carrache » (4). La toile représente « le seigneur mort appuyé sur les genoux de la Vierge ». Sans devoir invoquer une défaillance de mémoire de Hamal, il suffit de rappeler que naguère l'on confondait parfois *Pieta* et *Descente de Croix*. Mais est-ce bien nécessaire ?

Un coup d'œil sur un dictionnaire des peintres nous démontre tout de suite que Annibale Carracci, peintre et graveur, baptisé à Bologne le 3 novembre 1560, mort à Rome le 16 juillet 1609, a traité indifféremment les deux sujets.

Sans doute la « toile Hamal » copiée à Rome en 1637 a pu être vendue à Liège en 1643. (Elle a pu d'ailleurs être copiée par un Liégeois en rapport avec les Salme).

---

(1) *Essai historique sur l'église de Saint-Paul ci-devant collégiale aujourd'hui cathédrale de Liège*, Liège 1867, p. 212.

(2) *B.I.A.L.*, t. 7, p. 198.

(3) Henri HAMAL, *Tableaux et sculptures des églises, chapelles, couvents et hôpitaux de la ville de Liège avant la Révolution. Memento inédit d'un contemporain*, édition René LESUISSE dans *Bul. Bibliophiles Liégeois*, 1956, pp. 181-277.

(4) *Ibid.*, p. 225.

Mais rien n'empêche que l'on soit en présence dans notre texte d'une « vraie descente de droix », différente de la peinture décrite par Hamal. Dans ce cas, elle aurait été non pas déplacée d'une chapelle dans une autre, de la cinquième à la deuxième, mais elle aurait bien pu prendre une autre direction, voire en dehors du temple (1).

A ce propos, nous avions songé au reportage de l'hebdomadaire français *Paris Match* (2) reproduit en partie par le journal liégeois *La Wallonie*. Un rédacteur de ce quotidien nous a appris que le studio Robyn avait photographié l'œuvre. Ces maîtres d'art moderne nous ont mis en rapport avec le propriétaire qui, tout en conservant alors l'anonymat, nous a fait parvenir, par l'intermédiaire de notre confrère M. Pierre Baar, la documentation photographique que nous reproduisons (3).

Les dimensions réduites de cette pièce (71,5 cm./48,5 cm.) répondent admirablement à la définition d'une « épitaphe » dont parle le texte Salme que nous éditons.

A vrai dire, les spécialistes ne manqueront pas de songer à Rubens et à son école et plus spécialement à une copie ou à une esquisse d'une toile conservée au Musée de Lille. D'autres objecteront que l'on découvre trop facilement partout la main de Rubens ou de ses épigones, qui ont d'ailleurs connu également l'Italie et ses maîtres.

Nous avons fourni les textes. Il appartient aux historiens de l'art de les utiliser pour résoudre le problème pour autant qu'il existe.

---

(1) En 1893, Renier note que dans la première chapelle (à gauche dans le fond) se trouve une descente de Croix de Carravage, copie de celle du musée du Vatican, par un Polonais, de Rottermund. (J.S. Renier, *Inventaire des objets d'art... de Liège*, Liège 1893 (Emulation, nouvelle série, t. IX), p. 272). Rottermund travailla à Bruxelles vers 1840 (*Léopold Ier et son règne, catalogue de l'exposition*, p. cxxviii). Le Patrimoine artistique fixe sa mort en 1842.

(2) N° 866, 13 novembre 1965, p. 2.

(3) Le propriétaire s'est fait connaître depuis, et a publié une étude intitulée Jean Delmelle, *Copie ancienne ou esquisse-modèle ? à propos d'une découverte*, s.l.n.d., Témoignages Mosans (polycopie).

A côté de l'exode de nos artistes vers l'Italie, étudié par Jos. Philippe (1), exista donc en sens inverse un commerce de toiles. Elles ont pu inspirer ceux qui ne pouvaient voyager ou servir de modèle — même ultérieurement (2) — à ceux qui avaient pu entreprendre le pèlerinage artistique au-delà des Alpes.

Par leur mécénat, les frères Salme ont contribué à propager à Liège la connaissance de l'art italien par éclectisme ou en suivant la mode.

Maurice YANS.

(1) Jos. PHILIPPE, *Les artistes liégeois à Rome* (XVIe-XIXe siècle) dans *B.I.A.L.*, t. LXXVII, 1964, p. 71.

(2) Mon ami Léon Dewez qui connaît à fond la collégiale Saint-Paul me fait remarquer que l'édifice conserve dans ses réserves d'excellentes copies ultérieures de peintures italiennes.

Table alphabétique des noms de personnes et de lieu

A

ABRY, héraldistes, 59; —, mss., à Warfusée, 60.

Adoration des bergers, œuvre, à Liège, 34.

AERTSEN (Pieter), peintre, 34; œuvre, v. *Nativité*.

AIX-LA-CHAPELLE, ville d'Allemagne, 51.

ALEXANDRE, Docteur, 31.

ALLEMAGNE, 27, 36.

ALPES, 63.

AMBOISE, France, dép. d'Indre-et-Loire, 26.

AMSTERDAM, ville des Pays-Bas, 23-24, 34; musée, v. Rijksmuseum.

ANDENNE, prov. de Namur, cant. d'Andenne, 40.

ANDRIMONT, prov. de Liège, cant. de Dison, 28.

ANSEMBOURG, musée à Liège, 36.

ANVERS, prov. d'Anvers, cant. d'Anvers, 8, 23, 40-41.

ARCHES (Pont des), à Liège, 12.

ARENBERG, recueil de dessins, 30.

ART, maître, 58.

ART WALLON, musée, à Liège, 30.

ASSISTANCE PUBLIQUE, de Liège, 23.

AUDA (N.), auteur, 31.

AUTRICHE (Georges d'), prince-évêque de Liège, 36.

Averoit, v. Avroy.

Avroit, v. Avroy.

AVROY, *Averoit*, *Avroit*, pont, rue, à Liège, 57.

B

BAAR (Pierre), 62.

Bacchus, œuvre de Michel-Ange, à Florence, 14, 15, 17, 18.

BALLAISE (N.), notaire, 57.

BANDENELLI (Baccio), peintre, 27.

BARGELLO, à Florence, 14.

Bataille des Centaures, œuvre de Michel-Ange, 14.

BEARN, famille de, 42.

BEAUX-ARTS, Académie, à Liège, 46-48; —, musée, à Liège, 28, 32; —, musée, à Rouen, 34.

BEGUIN (J.), 51.

BELVAUX (N.), 57.

BERCH (Henri van den), 60.

BERGHE (Robert de), prince-évêque de Liège, 36.

BERNINI (Lorenzo), sculpteur, 18-19.

Bibliothèque vaticane, 26.

Bles (Henri), peintre, 23.

Blois, château de, 25.

Bologne, ville d'Italie, 61.

Bonhomme, famille d'industriels, 51.

Bons-Enfants, place des, à Liège, 5; v. église des Sépulchrines.

Borchgrave d'Altena (comte J. de), 51, 53.

Bosch (Jérôme), peintre, 30.

Botticelli, peintre, 18.

Bourgogne, 41.

Bouvignes, prov. de Namur, cant. de Dinant, 23.

Brabant, 41.

Bramante, architecte, 26.

Brouerius van Nidek (Mathieu), archéologue, 25.

Bruegel (Jean), peintre, 23, 30.

Bruges, prov. de Flandre Occidentale, cant. de Bruges, 34, 41.

Brusten (Ch.), colonel, 51.

Bruxelles, 41, 46, 47, 62.

Bry (Théodore de), orfèvre, 38, 39.

Buonarotti, v. Michel-Ange.

C

Calvaire, à l'hôpital de Tonnerre, France, 10.

Calvaire, œuvre de Dominique Lampson, à Hasselt, 27.

Capitaine (Ulysse), auteur, 45-46.

Carracci, v. Carravage.

Carrache, v. Carravage.

Carravacci, v. Carravage.

Carravage, *Carracci*, *Carrache*, *Carravacci* (Annibale), peintre, 61-62.

Cassel, ville d'Allemagne, 34.

Cène, œuvre de Lambert Lombard, 32.

Centaures (*Bataille des*), œuvre de Michel-Ange, 14.

Charles VIII, roi de France, 26.

Charles le Téméraire, duc de Bourgogne, 51.

Chastel (André), auteur, 15, 17.

Chestret (J. de), auteur, 46, 48.

Christ en Croix, œuvre de Jean Del Cour, 12.

Christ mort, *Christ au Tombeau*, œuvre de Jean Del Cour, à Liège, 3-7, 12, 18, 19.

Christ ressuscitant, œuvre de Jean Del Cour, 7, 8.

Christ au Tombeau, v. *Christ mort*.

Cité, de Liège, 55.

Clerambaulx, (marquis de Peralta de), 31.

Coecke (Pierre), peintre, 34.

Cologne - Frechen, localité d'Allemagne, 39.

Cornillon, chapelle, à Liège, 32.

Correge (Le), peintre, 42.

CORSINI, Palais, à Rome, 28, 29.

Croquis d'attitude, œuvre de Lambert Lombard, à Rome, 28, 29.

Crucifixion, œuvre, à Liège, 32.

Cupidon endormi, œuvre, 17.

CURTIUS, musée, à Liège, 7, 23, 30, 31, 34, 35, 36, 38, 45, 46, 48.

D

DARIS (J.), chanoine, 8.

DEFRANCE (Léonard), auteur, 6, 10.

DEHOUSSE (M.), 48.

DEL COUR (Jean), sculpteur, 3-6, 8-10, 12, 18-20, 31; œuvres, v. *Christ en Croix*, *Christ mort*, *Christ ressuscitant*, *Résurrection*, *Trois Grâces*, *Vierge*.

DEMEUSE (Jean), peintre, 27.

DE PUYDT (Marcel), 31.

Descente de Croix, œuvre de Gérard Seghers, 61.

DEWEZ (Léon), auteur, 25, 55, 63.

DEWITTE (A.), 46.

DINANT, prov. de Namur, cant. de Dinant, 23.

DISCRY (Fernand), auteur, 52.

DOUFFET (Gérard), peintre, 19, 43.

DU CERCEAU, éditeur, 30.

DUFOUR (Pierre), peintre, 27.

DUMAS (Alexandre), 53.

DÜRER (Albert), peintre, 27.

E

ELOY, orfèvre, 45.

EMULATION, Société, à Liège, 45, 47, 48.

ERMITAGE, musée, à Leningrad, 32-33.

Eros dormant, œuvre de Michel-Ange, 16.

EUROPE, 51.

EXPOSITION D'ART ANCIEN, en 1913, 28.

F

FERRATA (Hercule), 19.

FIERENS-GEVAERT, auteur, 43.

Fils prodigue, MAÎTRE DU, 34.

Filoguet, *Flûtiste*, œuvre de Lambert Lombard, à Liège, 28.

FISEN (Englebert), peintre, 57; — (Lambert), 56, 57.

FIZEN, relicte, 57.

Flemale, v. Flémalle.

FLEMALLE, *Flemale* (Renier de), voirier, 57-58.

FLORENCE, ville d'Italie, 15.

FLORIS (Frans), peintre, 27, 32, 34, 43.

Flûtiste, v. *Filoguet*.

FONTAINE, du Marché, à Liège, 3.

FONTAINEBLEAU, France, dép. de Seine-et-Marne, 38.

FOSSE (M.), 58.

FOSSEZ (Gilles de), 56.

FORGEUR (Richard), 55.

FRANCE, 10, 25-27, 51.

FRANCFORT, ville d'Allemagne, 38.

FRANÇOIS Ier, roi de France, 25.

FURSTENBERG (Guillaume-Egon de), prince-abbé de Stavelot, 52.

FUSCH, rue, à Liège, 31.

FYSEN (Renier), 57.

G

GAND, prov. de Flandre Orientale, cant. de Gand, 28, 40, 41; église, v. Saint-Bavon.

GERIMONT, auteur, 45.

GOES (Hugo van der), peintre, 42; œuvre, v. *Triptyque Portinari*.

GOESUIN, procureur, 58.

GOLTZIUS (Hubert), peintre, 27.

GROESBEECK (Gérard de), prince-évêque de Liège, 36.

H

HALKIN (L.-E.), professeur, 19, 53.

HAMAL (Henri), chanoine, 27, 31, 61, 62.

HAMOIR, prov. de Liège, cant. de Nandrin, 3, 18.

HANQUET (Pierre), 55.

HANSOTTE (Georges), 53.

HASSELT, prov. de Limbourg, cant. de Hasselt, 8-12, 27; église, v. Notre-Dame, Saint-Quentin.

HELBIG (Jules), auteur, 31, 34, 57.

HENRARD, frère, 19.

HERCKENRODE, abbaye cistercienne, 8, 9; abbesse, v. Anne-Catherine de Lamboy.

Hermaphrodite, œuvre d'époque hellénistique, 16.

HESSE (Jean), 42.

HOENSBROECK (Constantin-François de), prince-évêque de Liège, 48.

HOSPICE des femmes aliénées, v. Sainte-Agathe.

HOSPICES CIVILS, de Liège, 34.

HUY, prov. de Liège, cant. de Huy, 52, 56; collégiale, v. Notre-Dame.

I

ISABEAU, épouse de Warnier de Lange, 56.

ITALIE, 18, 22, 25-27, 31, 62, 63.

J

JACOBY (Philippe-Joseph), graveur, 46, 48.

JALHEAU, chanoine, 59, 60.

JEMEPPE-SUR-MEUSE, prov. de Liège, cant. de Hollogne-aux-Pierres, 48.

JÉSUITES, anglais, à Liège, 56; —, église des, 61.

JÉSUS, 38.

K

KEY (Willem), peintre, 27, 43.

KINKEMPOIS (château de), 31.

L

LACROIX (Albert), avocat, 31.

LAIRESSE (Anne), 57; — (Gérard), peintre, 28.

LAMBOY (Anne-Catherine de), abbesse d'Herckenrode, 8-10.

LAMPSON (Dominique), peintre, 27-28; œuvre, v. *Calvaire*; — (Nicolas), doyen de Saint-Denis, 28.

LANGE (Warnier de), 56.

LENCKER (Zacharias), orfèvre, 36.

LENINGRAD, ville d'U.R.S.S., 32-34; musée, v. Ermitage.

LESUISSE (R.), auteur, 7, 31.

LIÈGE, prov. de Liège, cant. de Liège, 5, 6, 11, 12, 21-23, 25-28, 30-32, 34, 38, 40, 41, 45-48, 51-53, 55, 57-59, 61, 63; —, Académie, v. Beaux-Arts; —, cathédrale, v. Saint-Paul; —, chapelle, v. Cornillon; —, Chapitre, v. Saint-Lambert; —, collégiales, v. Sainte-Croix, Saint-Denis, Saint-Jacques, Saint-Paul, Saint-Pierre; —, couvent, v. Jésuites anglais; —, églises, v. Saint-Barthélemy, Saint-Denis, Saint-Jacques, Saint-Jean-l'Evangéliste, Jésuites, Saint-Martin, Saint-Paul, Sépulchrines; —, fontaine, v. Fontaine du Marché; —, hospices, v. Hospices civils, Sainte-Agathe; —, lieu-dit, v. Violette; —, musées, v. Art Wallon, Assistance publique, Beaux-Arts, Curtius; —, paroisses, v. Notre-Dame-aux-Fonts, Saint-Martin-en-Isle; —, pays de, 23; —, place, v. Bons-Enfants; —, pont, v. Arches, Avroy; —, porte, v. Avroy; —, princes-évêques, v. Georges d'Autriche, Robert de Berghe, Gérard de Groesbeeck, Constantin-François de Hoensbroeck, Erard de la Marck, François-Charles de Velbrück; —, principauté de, 23; —, rues, v. Avroy, Fusch, Vinâve-d'Ile; —, Société, v. Emulation; —, suffragant de, v. Richard Pauli Stravius.

LILLE, France, dép. du Nord, 62.

LIMBOURG (chevalier de, 60).

LIPPI (Filippo), 42.

LIVERLO (famille de), 4; — (Walter de), bourgmestre de Liège, 4-6, 8, 10; —, son mausolée, 13, 20.

LIVERLOZ (François), 57-58.

LOMBARD (Lambert), peintre, 21-23, 26-32, 34, 36-38, 40, 42-43; œuvres, v. *Cène, Croquis d'attitude, Filoguet.*

LOMBARDIE, 25.

LONDRES, 39.

LOO (Hulin de), auteur, 32.

LORRAINE, 41.

LORETTE (Maître de), 19.

LOUIS XI, roi de France, 51.

LOUIS XII, roi de France, 25.

LOUP (Maître du), vinier, 58.

LOUVAIN, prov. de Brabant, cant. de Louvain, 28, 41, 52; —, musée de, 28; —, Université de, 52.

LOUVRE, musée, à Paris, 16.

LOYENS, auteur, 6.

LUPART (Maître du), vinier, 58.

M

MAASTRICHT, ville des Pays-Bas, 58.

MACORS (Henri-Pompée de), bourgmestre, 52.

MALINES, prov. d'Anvers, cant. de Malines, 41.

MANTEGNA, peintre, 27.

MARCK (Erard de la), prince-évêque de Liège, 21, 23, 27.

Marck, portrait d'Erard de la, œuvre de J.C. Vermeyen, 24.

MEDICI, famille, 25.

MEUSE, 43.

MICHEL-ANGE, BUONAROTTI, 14, 16-18, 20, 27; œuvres, v. *Bacchus, Bataille des Centaures, Eros dormant, Pietà, Vierge à l'escalier.*

MIDDELBOURG, ville des Pays-Bas, 27.

MIELEMANS (Hubert), chanoine de Sainte-Croix, 4, 22.

MOFFARTS d'HOUCHENÉE (baron S. de), 59.

MOLANUS, 42.

MONS, prov. de Hainaut, cant. de Mons, 41.

MOTTET (Henry), 56; — (N.), 56.

MUNSTER, ville d'Allemagne, 59.

N

NAMUR, prov. de Namur, cant. de Namur, 41.

Nativité, œuvre de Pieter Aertsen, 34; —, œuvre de l'école de Lambert Lombard, à Liège, 35; —, peinture, à Vienne, 34.

NAVEAU, collection, 46.

NIZET, famille d'industriel, 51.

NIVELLES, prov. de Brabant, cant. de Nivelles, 40.

NOTRE-DAME, collégiale, à Huy, 52, 56; —, chanoine, v. Jean de Salme; —, église, à Hasselt, 8, 9.

NOTRE-DAME-AUX-FONTS, paroisse, à Liège, 56.

O

OENUS (Jean — de Wijngaerde), chanoine, 22.

OGIER, maître, 58.

OGIER (Marie d'), 4, 6.

OLIVIER, maître, brodeur, 57.

ORANUS, chapelle des —, à Saint-Paul, 61.

OULTREMONT (Charles-Ignace d'), 59; —, comte d', 55.

P

PADOUE, baptistère de, 42.

PALARDIN-FIACRE, atelier de sculpteurs, 22, 26.

PAPINI (Giovanni), auteur, 17.

PARIS, musée, v. Louvre.

PARIS-MATCH, hebdomadaire, 62.

PARRONCHI (A.), auteur, 16.

PATENIER (Joachim), peintre, 23.

PAULI (Richard-Stravius), suffragant de Liège, 59.

PAYS-BAS, 22, 27, 38-43.

PERALTA de CLERAMBAULX, (marquis de), 31.

PESELLINO (Francisco), 42.

Petit de Rosen, v. J. Pety de Thozée.

PETY de THOZÉE (J.), *Petit de Rosen*, 46.

PHILIPPE (Joseph), 48, 55, 63.

PICQUART, chanoine de Saint-Pierre, 58.

Pietà, œuvre de Michel-Ange, 13-17, 19, 20.

PIETKIN (N.), orfèvre, 58.

POLE (Reginald), cardinal, 27.

Portrait de l'artiste, œuvre, 32.

Portrait de Lambert Lombard, à Leningrad, 33.

Portinari, triptyque, œuvre de Hugo van der Goes, 42.

PURAYE (Jean), 52.

Q

QUELLIN (Arnold, le jeune), sculpteur, 8, 9, 11.

QUERCENTIUS (Robert), chanoine de Saint-Jean-l'Evangéliste, 36.

R

RADOUX (Henry), chanoine de Saint-Pierre, 56, 57; —, (Lambert), 61; —, (N.), 56.

RAEREN, prov. de Liège, cant. d'Eupen, 39.

RAMEY (Jean), peintre, 27.

RAPHAËL, peintre, 17, 27.

RENIER (J.S.), 62.

Résurrection, œuvre de Jean Del Cour, 5, 6.

RIJKSMUSEUM, à Amsterdam, 23, 24.

ROBE, Docteur, 48.

ROBYN, Studio, 62.

ROCHEFORT, prov. de Namur, cant. de Rochefort, 53.

ROERSCH (Alphonse), professeur, 28.

ROME, 14, 22, 27-29, 59, 61, 62; —, basilique, v. Saint-Pierre; —, palais, v. Corsini.

ROTTERMUND, peintre, 62.

ROUEN, France, dép. de la Seine-Maritime, 34, 42; —, musée des Beaux-Arts, 34.

RUBENS (Pierre-Paul), peintre, 43, 61, 62.

S

SAINT-BARTHÉLEMY, église, à Liège, 21.

SAINT-BAVON, cathédrale, à Gand, 40.

SAINT BONAVENTURE, 41, 42.

SAINT-DENIS, collégiale, à Liège, 28, 32, 34, 36; —, légende de, 32.

SAINTE-AGATHE, hospice des femmes aliénées, à Liège, 32.

SAINTE BEGGE, châsse de —, à Andenne, 40.

SAINTE-CROIX, collégiale, à Liège, 22; chanoine, v. Hubert Mielemans.

SAINTE MARIE d'OIGNIES, châsse de —, à Nivelles, 40.

SAINTE VÉRONIQUE, 10.

Saint-Jean, œuvre de Léonard de Vinci, 18; —, œuvre, 26.

SAINT - JEAN - L'EVANGÉLISTE, collégiale, à Liège, 36; —, chanoine, v. Robert Quercentius.

SAINT-JACQUES, église, à Liège, 22.

SAINT JOSEPH, 37.

SAINT-LAMBERT, chapitre, à Liège, 48.

SAINT MACHAIRE, châsse de —, à Gand, 40.

SAINT-MARTIN, église, à Liège, 21.

SAINT-MARTIN-EN-ISLE, paroisse, à Liège, 58.

SAINT MATTHIEU, 36.

SAINT MICHEL, 41.

SAINT-PAUL, cathédrale, à Liège, 3, 7, 12, 21, 22, 32, 55-61, 63; —, chanoines, v. Etienne, Henri, Lambert de Salme; —, doyens, v. Jean Souten, Gilles de Stier.

SAINT-PIERRE, basilique, à Rome, 14, 17, 20.

SAINT-PIERRE, collégiale, à Liège, 57; —, chanoines, v. Picquart, Henry Radoux, Charles de Salme.

SAINT-QUENTIN, église, à Hasselt, 27.

SAINT-TROND, prov. de Limbourg, cant. de Saint-Trond, 8.

SALME, *Salmis*, chanoines de, 55, 57, 59, 61-63; — (Charles de), chanoine de Saint-Pierre, 56, 57; — (Etienne de), chanoine de Saint-Paul, 55, 56, 59; — (Henri de), chanoine de Saint-Paul, 55, 57,

60; — (Jean de), chanoine de Notre-Dame de Huy, 56; — (Jeanne de), 56; — (Lambert), chanoine de Saint-Paul, 60.

Salmis, v. Salme.

SAUMERY, auteur, 5, 6, 8.

SAVARY (Collas), voirier, 57.

SAVONAROLE, prédicateur, 14.

SCAEVOLA (Marcus), 39.

SEGHERS (Gérard), peintre, 61; —, œuvre, v. *Descente de Croix*.

SÉPULCHRINES, église des —, à Liège, 5, 7.

SERAING, prov. de Liège, cant. de Seraing, 23.

SERLIO, architecte, 25.

SIMON (Jean), maître sellier, 46.

SOUTEN (Jean), doyen, 22.

SPA, prov. de Liège, cant. de Spa, 42.

STAVELOT, prov. de Liège, cant. de Stavelot, abbaye de —, 52, 53.

STIER (Gilles de), doyen de Saint-Paul, 55.

STOCKHEM (N.), 57.

STREEL (Henry de), échevin de Liège, 56.

SUAVIUS (Lambert), peintre, graveur, 27, 38.

T

THEUX, prov. de Liège, cant. de Spa, 21.

THIMISTER (O.J.), 55, 61.

TITIEN, peintre, 27.

TMP, miniaturiste, 37.

TOLNAY (Charles de), auteur, 14, 15.

TONNERRE, France, dép. de l'Yonne, 10.

TOURINE, maison, à Liège, 57.

TOURNAI, prov. de Hainaut, cant. de Tournai, 41.

TRAPPE (N.), 57.

TRENTE, Concile de, 42.

Trois Grâces, œuvre de Jean Del Cour, à Liège, 3.

TROOZ, prov. de Liège, cant. de Fléron, 28.

U V

U.R.S.S., 32.

VAL-DIEU, abbaye cistercienne, à Charneux, 53.

VAL-SAINT-LAMBERT, verrerie, 51.

VASARI, historien, 17, 22.

VATICAN, musée du, 62.

VELBRÜCK (François-Charles de), prince-évêque de Liège, 45.

VENLO, ville des Pays-Bas, 27.

VERMEYEN (J.C.), peintre, 23; —, œuvre, v. *Portrait d'Erard de la Marck*.

VIENNE, 34.

Vierge, œuvre de Jean Del Cour, à Liège, 3.

Vierge à l'escalier, œuvre de Michel-Ange, 14.

VINCI (Léonard de), peintre, 17-18; œuvres, v. *Cène*, *Saint-Jean*.

VINAVE D'ILE, rue, à Liège, 3.

VIOLETTE, à Liège, 57.

VIVIER (Martin du), orfèvre, 39.

W X Y Z

WALLONIE (La), journal liégeois, 62.

WARFUSÉE, château, 60.

WIJNGAERDE (Jean Oems de), chanoine, 22.

YANS (Maurice), 52.

YPRES, prov. de Flandre Occidentale, cant. d'Ypres, 41.

ZUTMAN (Henri, le jeune), orfèvre, 39; — (Piron), orfèvre, 39.

Table des matières

Le Christ mort de Jean Del Cour, par Suzanne Collon-Gevaert 3-20

Lambert Lombard et son école. A propos d'une pièce d'argenterie inédite de 1564, par Joseph Philippe 21-43

La médaille de la Société d'Emulation de Liège, par Hubert Frère 45-48

Compte rendu des séances mensuelles de l'Institut archéologique liégeois, par Georges Hansotte 51-53

Les Chanoines de Salme, bienfaiteurs de la collégiale Saint-Paul au XVIIe siècle. Note sur une Descente de Croix, par Maurice Yans . . . 55-63

Index des noms de lieux et de personnes, par Jean Pieyns 65-74

Table des auteurs

COLLON-GEVAERT (Suzanne), Le Christ mort de Jean Del Cour 3-20

FRÈRE (Hubert), La médaille de la Société d'Emulation de Liège 45-48

HANSOTTE (Georges), Compte rendu des séances mensuelles de l'Institut archéologique liégeois 51-53

PHILIPPE (Joseph), Lambert Lombard et son école. A propos d'une pièce d'argenterie inédite de 1564 21-43

PIEYNS (Jean). Index des noms de lieux et de personnes 65-74

YANS (Maurice), Les chanoines de Salme, bienfaiteurs de la collégiale Saint-Paul au XVIIe siècle. Note sur une Descente de Croix . . . 55-63

Table des illustrations

Le Christ mort, de Jean Del Cour 4

Mausolée d'Anne-Catherine de Lamboy, d'Arnold Quellin le Jeune. 9

Le Christ mort, de Jean Del Cour, détail . . . 12

Pietà, de Michel-Ange, détail 13

Pietà, de Michel-Ange, face 14

Portrait d'Erard de la Marck, prince-évêque de Liège 24

Croquis d'attitude, de Lambert Lombard 29

Portrait de Lambert Lombard 33

Nativité, de l'école de Lambert Lombard 35

Adoration des bergers 37

Médaille 47

Descente de Croix 63

IMP. BÉNARD ET CENTRALE
RÉUNIES, S. A.
rue Lambert-le-Bègue, 13 - 15
Liège

Imprimé en Belgique