

RESEARCH OUTPUTS / RÉSULTATS DE RECHERCHE

La sculpture dans l'ancien diocèse de Liège, depuis la mort de Lambert Lombard jusqu'aux prémices du Baroque

Lefftz, Michel

Published in:

G. XHAYET, R. HALLEUX, "Ernest de Bavière (1554-1612) et son temps. L'automne flamboyant de la Renaissance entre Meuse et Rhin"

Publication date:

2011

Document Version

Version revue par les pairs

[Link to publication](#)

Citation for pulished version (HARVARD):

Lefftz, M 2011, La sculpture dans l'ancien diocèse de Liège, depuis la mort de Lambert Lombard jusqu'aux prémices du Baroque. Dans G. XHAYET, R. HALLEUX, "Ernest de Bavière (1554-1612) et son temps. L'automne flamboyant de la Renaissance entre Meuse et Rhin". Turnhout, p. 235-306.

General rights

Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

- Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
- You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain
- You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal ?

Take down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact us providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

LA SCULPTURE DANS L'ANCIEN DIOCÈSE DE LIÈGE, DEPUIS LA MORT DE LAMBERT LOMBARD JUSQU' AUX PRÉMICES DU BAROQUE

Michel Lefftz

Introduction

Dire que l'historiographie de la sculpture dans nos régions entre la mort de Lambert Lombard jusqu'aux prémices du Baroque est pauvre serait un euphémisme. Il n'y a pas que l'indigence de témoins sculptés qui permet d'expliquer cette situation, il y a davantage les perspectives de recherche selon lesquelles on a envisagé l'interprétation des œuvres. Ainsi, il y a quelques décennies encore, l'analyse devait nécessairement être au service d'un discours général, lequel servait à son tour à proposer une vision cohérente de l'époque considérée. Fort heureusement pour la conservation du patrimoine et pour la connaissance scientifique, la manière d'écrire l'histoire de l'art a considérablement évolué depuis un demi-siècle et un certain nombre d'historiens de l'art ont à nouveau recours de manière privilégiée à la méthode inductive. Aussi, plutôt que de s'efforcer d'insérer à tout prix les œuvres dans une trame dont le maillage est prédéterminé par des éléments extérieurs, ils bâtissent leurs analyses sur la critique interne des œuvres et tentent de mettre en place des groupements dont la cohérence repose principalement sur des critères techniques et morphologiques. Ce juste retour méthodologique aux sources est nécessaire à chaque fois que la trame de l'Histoire de l'art est trop lâche et qu'elle ne peut accueillir les données livrées par le terrain. C'est précisément le cas pour le patrimoine artistique du dernier tiers du XVI^e siècle et du premier quart du XVII^e siècle. Les œuvres de qualité de cette époque n'entrent effectivement plus dans la catégorie Haute Renaissance et il est encore trop tôt pour parler de Baroque. La revalorisation du Maniérisme, que l'on observe depuis la fin du XX^e siècle et qui fut notamment consacrée en France, en 1997, par la parution de « La Renaissance *maniériste* » dans la collection *L'univers des Formes*, aurait pu résoudre ce hiatus de l'Histoire de l'art¹. On avait espéré que le resserrage du cadre conventionnel des catégories stylistiques allait résoudre le problème de la période qui nous intéresse ici, mais tel ne fut pas le cas, car la majorité des œuvres concernées par cette nouvelle étiquette ne se situent pas au-delà du troisième quart du XVI^e siècle. D'autres appellations ont été suggérées, mais comme l'avait déjà démontré Antonio Pinelli, la notion d'art de la Contre-Réforme, sans doute l'une des étiquettes les plus employées, était bien trop protéiforme pour pouvoir définir la production artistique de cette époque². La mise en perspective sur le Maniérisme proposée par Pinelli a grandement clarifié les limites géographiques et chronologiques de ce style et surtout, pour le sujet qui nous intéresse particulièrement ici, il a proposé une lecture convaincante de la place des théoriciens de l'art dans ce débat. Rappelons-en brièvement les circonstances. Après les conclusions du Concile de Trente, le lent déclin de la Manière était devenu inéluctable, car l'Église misait sur une utilisation des images à destination du peuple. Or la sophistication de la Manière la destinait à une élite intellectuelle, elle se réfugia donc dans quelques cours, dont celle de Rodolphe II à Prague offrit le panorama le plus complet et probablement le plus tardif. Comme la Manière avait eu en Vasari son porte-parole, la condamnation de la Manière eut aussi son théoricien, à Venise, en la personne de Lodovico Dolce³. Cette opposition précoce du Maniérisme devait aboutir à l'affrontement entre la Manière de Michel-Ange, objet théorique des *Vite* de Vasari, et le classicisme convenant de Raphaël⁴. Chez Dolce, cette revalorisation de Raphaël se fit naturellement aux dépens de Michel-Ange, mais surtout elle s'accompagna de la promotion de Titien comme champion incontesté de la peinture, notamment par son naturalisme de la couleur. Quelques décennies plus tard, le classicisme naturaliste des Carrache devait

1. Daniel ARASSE et Andreas TÖNNESMANN, *La Renaissance « maniériste »*, Paris, 1997.

2. A. PINELLI, *La Belle Manière. Anticlassicisme et maniérisme dans l'art du XVI^e siècle*, Paris, 1996, p. 273-274.

3. A. PINELLI, *La Belle Manière. Anticlassicisme et maniérisme dans l'art du XVI^e siècle*, Paris, 1996, p. 282-287.

4. On trouve notamment au cœur de cette opposition le problème des *pudenda* des figures nues de la chapelle Sixtine.

s'opposer au réalisme du Caravage ; mais entre ces deux moments clefs on trouve une sorte de *no mans land* de l'Histoire de l'art. Or, les artistes effectuant le voyage d'Italie dans le dernier tiers du XVI^e siècle y allaient aussi pour étudier d'autres œuvres que celles des génies de la Haute Renaissance et du Maniérisme. Il faut insister sur ce point, car si les œuvres de cette époque ont été presque systématiquement délaissées, voire considérées comme le reflet d'une décadence artistique, c'est précisément parce qu'on les a systématiquement comparées à des modèles plus anciens, relevant pour la plupart de la Haute Renaissance.

Il n'est sans doute pas inutile d'illustrer brièvement ce dernier point historiographique pour le contexte qui nous occupe ici. On aura tout d'abord recours à la grande synthèse de Jules Helbig sur la sculpture mosane⁵ : « La période qui commence avec le règne de Corneille de Berghes, successeur d'Érard de la Marck, est une époque de décadence pour les arts. Il ne pouvait en être autrement du jour où le goût des classes élevées et l'esprit des artistes se laissèrent diriger par des influences étrangères au génie naturel des populations auxquelles ils appartenaient. L'art ne saurait avoir de valeur réelle que comme l'expression du génie et de la vie d'une race, du caractère d'une nation ». Grand défenseur du renouveau du style gothique en Belgique, notamment par conviction nationaliste, Jules Helbig exprime ici clairement son rejet pour l'art ultramontain des Temps Modernes. Faisant sienne l'opinion d'Eugène Müntz, Helbig considérait que le recours à l'Antiquité comme modèle avait tué les « aspirations nationales » et condamné l'art à la stérilité, ce qui devait entraîner « sa longue et douloureuse agonie »⁶. Se rendant en Italie pour y étudier les maîtres, nos artistes n'y auraient plus trouvé que « des imitateurs déjà bien déchus, qui pouvaient les aider, à la vérité, à 'tuer les aspirations nationales' sommeillant encore dans leur cœur, mais qui, incapable de les remplacer par un art vivace, devaient leur inoculer l'anémie par laquelle commençait alors la longue et douloureuse de l'art italien, agonie à laquelle allait succomber naturellement aussi l'art des nations qui venait lui demander des recettes et des modèles »⁷. Moins intolérant, Simon Brigode concluait quelques décennies plus tard son étude sur la sculpture du XVI^e siècle en évitant d'aborder directement le problème du dernier tiers du siècle : « Notre XVI^e siècle se résume ainsi en une variété de tendances : des artistes gothiques, d'autres qui timidement associent à leurs œuvres traditionnelles quelques détails nouveaux, d'autres enfin, qui adoptent le langage de la Renaissance, mais qui ne font que traduire avec un vocabulaire italien une pensée toute gothique encore. Et puis, émergeant de cette masse un ou deux artistes au tempérament exceptionnel et qui sont réellement des gens de la Renaissance ou du moins qui s'en rapprochent très fort par leur pensée »⁸. Ces artistes qui émergent ne sont aux yeux de Brigode ni Mone ni Floris qui n'adoptent la Renaissance que dans « ce qu'elle a de superficiel, son vocabulaire ». Seul Dubroeuq trouve grâce aux yeux de cet auteur, car il « est vraiment un homme de la Renaissance par la résonance profonde de ses œuvres, par son individualité nettement accusée ». Le rejet dont la production du dernier tiers du XVI^e siècle fut l'objet dans ces deux travaux de synthèse s'est largement maintenu jusqu'à aujourd'hui. Il est sans doute encore trop tôt pour réhabiliter l'art qui se situe entre le Maniérisme et le Baroque, mais il est certainement temps de commencer à ordonner les matériaux qui permettront d'y parvenir. C'est donc vers les artistes et les œuvres que se tournera notre contribution. Si beaucoup d'œuvres sculptées en pierre et en marbre sont perdues, il en subsiste néanmoins un grand nombre appartenant pour la plupart à des ensembles de mobilier liturgique, malheureusement presque tous démantelés. La production en bois n'a guère connu de meilleur sort⁹. En regard de ces œuvres, les archives ont livré quelques noms d'artistes, mais les liens entre auteurs et réalisations sont encore ténus, voire conjecturaux. N'empêche, l'occasion qui nous est donnée ici permettra d'aller au-delà de l'état de la question puisque nous allons proposer les premiers jalons solides et des pistes de recherche balisées.

5. Jules Helbig, *La sculpture et les arts plastiques au pays de Liège et sur les bords de la Meuse* [2^e éd.], Bruges, 1890, p. 157-161.

6. Eugène Müntz, *Raphaël et son temps*, Paris, 1886, p. 4 (cité par Helbig).

7. Jules Helbig, *La sculpture et les arts plastiques au pays de Liège et sur les bords de la Meuse* [2^e éd.], Bruges, 1890, p. 158.

8. Simon BRIGODE, *La sculpture au XVI^e siècle*, in P. FIERENS (dir.), *L'art en Belgique du Moyen Âge à nos jours*, Bruxelles, s.d., p. 206-208.

9. Joseph de Borchgrave d'Altena avait tenté de mettre un peu d'ordre dans la production en albâtre, *Notes et documents pour servir à l'histoire de l'art et de l'iconographie en Belgique, 1^{ère} série. Sculptures conservées au Pays Mosan*, Verviers, 1926, p. 188-204.

LES ARTISTES

Henri Borset

L'ample étude réalisée en 1923 par l'abbé Moret sur Henri Borset et Thomas Tollet, constitue encore aujourd'hui l'assise des connaissances sur ces deux artistes ; nous n'en reprendrons ici que l'ossature en nous servant notamment des compléments et corrections apportés en 1956 par Jean Yernaux¹⁰.

En 1551, le sculpteur liégeois François Borset s'engageait à réaliser un retable d'autel dédié à sainte Anne et à la Vierge pour l'église Sainte-Catherine à Liège¹¹. La partie architectonique devait être de marbre et de jaspe, les statues, de pierre blanche. Trois ans plus tard, un contrat du 11 juillet 1544 fait intervenir François Borset pour divers travaux en marbre à réaliser à la chapelle du Saint-Sacrement de l'église de l'hôpital Saint-Mathieu à la Chaîne. En 1551, le sculpteur prit en location une carrière située sous le bois nommé Basdrée, sous Ninane, jouxtant entre autres les héritiers de Jehan Tollet et le 6 avril 1556, il obtenait la location de la carrière de marbre noir à Theux, près de l'église, laquelle carrière passera plus tard à Thomas Tollet¹². Le fils aîné de François, Henri, épousa Catherine de Xhéneumont. Tous deux firent leur testament dans leur maison de la rue Saint-Remy à Liège, le 14 octobre 1584, alors qu'Henri était malade. Ce dernier eut comme témoin de ses dernières volontés le sculpteur Elias Fiacre, fils d'un autre membre du métier, Martin Fiacre. Pas plus que pour son père, on ne connaît d'œuvres conservées de Henri Borset. Le contrat qu'il passa en 1580 avec le duc de Nevers pour le maître-autel de l'église de Nevers prouve cependant qu'il fut un sculpteur reconnu¹³.

Thomas Tollet (1537-1621)

Né en 1537, le jeune Thomas Tollet épousera en 1565 Philippette Lombard, la fille du célèbre peintre Lambert Lombard¹⁴. Celle-ci avait reçu en dot une rente de six cents florins d'or du Rhin, une somme de cent dallers en deniers comptants et la promesse d'une carrière de jaspe située à Ninane, près de la Vesdre. Deux ans après son mariage, Thomas acquiert une maison de la rue d'Avroy et l'une des tours de la porte d'Avroy à Liège. Plusieurs moments de la longue vie de Thomas Tollet peuvent être suivis dans les archives¹⁵. On l'y voit notamment faire des transactions immobilières et foncières. Il est manifestement actif dans le commerce de la pierre. Ainsi, en 1570, il échange avec l'« entretailleur de pierres », Jean van Heynsberg, une carrière de pierres sur la Vesdre, près de Chaudfontaine. Plus tard, il reprendra la carrière de marbre noir à Theux qu'avait précédemment exploitée Henri Borset. La dalle funéraire de l'artiste, d'aspect fort modeste pour un homme riche, est conservée à l'église Saint-Christophe. En voici l'inscription : ICY GIST HONORABLE HOM[M]E M[AIT]RE THOMAS THOLLET BOVRGEOIY DE LIÈGE QVI TRESPA[SSA]T L'AN 1621 LE 19 DÉCEMBRE PRIE[S] DIV POVR SON AME¹⁶.

10. Justin MORET, *Henri de Borset et Thomas Tollet, sculpteurs liégeois du XVI^e siècle. Leurs travaux dans la cathédrale de Nevers*, in *Bulletin de l'Institut Archéologique liégeois*, 48, 1923, p. 85-134 ; Jean YERNAUX, *Contribution à l'histoire de la sculpture mosane*, in *Bulletin de la société des bibliophiles liégeois*, 19, 1956, p. 137-141.

11. E. PONCELET, *Documents inédits sur quelques artistes liégeois. Deuxième partie*, in *Bulletin de la société des bibliophiles liégeois*, 5, 1895, p. 125.

12. Pierre DEN DOOVEN, *Histoire de la marbrière antique de Theux et des tombeaux de la famille de la Marck dans l'Eifel*, in *Bulletin de la Société verwiétoise d'Archéologie et d'Histoire*, 53, 1966, p. 115-162.

13. Transcrit dans ses parties principales par Moret : *Henri de Borset et Thomas Tollet, sculpteurs liégeois du XVI^e siècle. Leurs travaux dans la cathédrale de Nevers*, in *Bulletin de l'Institut Archéologique liégeois*, 48, 1923, p. 89-93.

14. Marguerite DEVIGNE, *Tollet (Thomas)*, in *Biographie nationale*, Bruxelles, 1930-1932, 25, col. 406-413. Si cette notice comporte une date de décès erronée, on y trouvera de nombreuses données sur la famille et les biens du sculpteur. Jean YERNAUX, *Contribution à l'histoire de la sculpture mosane*, in *Bulletin de la société des bibliophiles liégeois*, 19, 1956, p. 141-146.

15. Outre la bibliographie déjà mentionnée, on recourra aussi avec grand intérêt à la base de données du Dictionnaire informatisé des artistes liégeois (DIAL : <http://promethee.philo.ulg.ac.be/dial/>).

16. Pierre COLMAN, *La dalle funéraire du sculpteur Thomas Tollet (1537-1621)*, in *Bulletin de l'Institut royal du patrimoine artistique*, 1959, p. 158-162. Le professeur Colman a proposé une interprétation séduisante de l'indigence de la dalle funéraire de Thomas Tollet et surtout de l'absence de ses armoiries.



Fig. 4 : Thomas Tollet (?),
Le roi David, ca 1566, albâtre.
Tongres, église Notre-Dame
© Michel Leffitz.

La première œuvre que l'on puisse mettre à l'actif de Thomas Tollet date de 1566, année de la mort de Lambert Lombard ; il s'agit d'un autel qu'il exécute pour la collégiale de Tongres¹⁷. Cet autel ainsi qu'une grande partie du mobilier de l'église fut détruit lors de l'incendie du 28-29 août 1677, mais il en subsiste néanmoins probablement des fragments qui ont été remontés dans le retable d'autel de la chapelle du chapitre¹⁸. Dans cet ensemble disparate, où l'on reconnaît le style de l'atelier Thonon dans deux bas-reliefs en albâtre, on voit encore sur la prédelle cinq bas-reliefs en albâtre d'une qualité exceptionnelle qui n'ont jusqu'ici pas attiré l'œil des connaisseurs. Ils représentent des personnages de l'Ancien Testament dont le roi David, Moïse et des prophètes (fig. 1 à 5)¹⁹. Malgré l'usure, les proportions très maniéristes des corps ainsi que les subtils effets de schiacciato du relief concordent parfaitement avec les années 1560 et avec le milieu de production influencé par Lambert Lombard. Nous proposons donc, à titre d'hypothèse de travail, d'en donner la paternité à Thomas Tollet. Une représentation en bas-relief de la Charité du Musée Curtius à Liège offre certaines similitudes dans le traitement du drapé avec la magnifique figure du prophète qui tourne le dos et brandit son rotulus. La qualité des figures de Tongres est telle qu'on songe inmanquablement à les rapprocher de l'art de Primatice. Jean Yernaux avait découvert que le 16 décembre 1569, Thomas Tollet et son frère Pierre, signèrent un contrat avec Jean Le Rond représentant l'abbaye de Lobbes, mais malheureusement la teneur de cet acte est inconnue²⁰. Les travaux concernés durent néanmoins être importants, car ils n'étaient pas encore terminés en 1577.

Plus tard, le gendre de Lambert Lombard se retrouva également employé par Louis de Gonzague. Henri Borset et Thomas Tollet travaillèrent donc côte à côte à Nevers après 1580. Le contrat de Tollet fut passé le 29 août 1580 par le notaire Le Ducquet, dans la maison du Val-Saint-Lambert à Liège ; l'abbé Moret en a retranscrit de larges extraits²¹. Le monument funéraire de marbre et de jaspe devait être confectionné

17. Edmond THYS, *Le chapitre de Notre-Dame à Tongres*, in *Annales de l'Académie d'archéologie de Belgique*, Bruxelles, 1887, 43, p. 421.

18. Jean PAQUAY, *Monographie illustrée de la collégiale Notre-Dame à Tongres*, Tongres, 1911, p. 49, 64.

19. Sur la prédelle encore, deux bas-reliefs en plâtre (?) montrant des figures d'Adam et Eve ainsi que des ornements de style maniériste attestent d'une facture différente. Dans les niches se trouvaient deux statues en marbre blanc ou en albâtre qu'il aurait été très intéressant d'étudier mais qui restent introuvables. On les voit encore sur un cliché de l'IRPA, de 1914 : B20447.

20. Jean YERNAUX, *Contribution à l'histoire de la sculpture mosane*, in *Bulletin de la société des bibliophiles liégeois*, 19, 1956, p. 144.

21. Justin MORET, *Henri de Borset et Thomas Tollet, sculpteurs liégeois du XVI^e siècle. Leurs travaux dans la cathédrale de Nevers*, in *Bulletin de l'Institut Archéologique liégeois*, 48, 1923, p. 93-97.

à Liège puis transporté à Nevers dans des caisses de bois. Les archives mentionnent cependant des séjours prolongés de l'artiste à Nevers tandis que sa femme demeurait à Liège²². Le monument funéraire de Louis de Gonzague et de son épouse Henriette de Clèves, tout comme celui de Jean de Bourgogne comte de Nevers et duc de Brabant, et encore celui de François de Clèves et de Marguerite de Bourbon, également de Tomas Tollet, furent tous détruits à la Révolution, mais on en conserve fort heureusement le souvenir grâce à des croquis réalisés par Gaignières (fig. 6 à 8). Ces importantes commandes furent achevées en 1591, peu après le décès de Marguerite de Bourbon²³. Alors qu'il exécutait le monument funéraire de Louis de Gonzague, Thomas Tollet était rappelé à l'ordre par le Conseil privé à propos d'une autre commande non encore livrée : une pyramide en pierre commandée par le représentant de la reine de Navarre et qu'il s'était engagé à ériger à Spa. La dernière commande connue de Thomas Tollet se rapporte à la construction d'un jubé pour l'église abbatiale des Cisterciens du Val-Saint-Lambert. Avec d'autres, il y travaillera sans doute dès la signature du contrat en février 1600, jusqu'en août 1603, date de la consécration des deux autels inclus dans le vaste meuble liturgique²⁴. Tout est détruit.



Fig. 6 : Thomas Tollet (dessin d'après). Mausolée de Louis de Gonzague et Henriette de Clèves.

© BNF, Ms français 8226, f° 356 r°.

La renommée de Thomas Tollet subsista jusqu'au milieu du XVII^e siècle, car le sculpteur Gilles Fiacre devait déclarer devant le notaire Théo Pauwea qu'il l'avait fort bien connu et que « c'était le meilleur maître sculpteur qu'il y eût dans Liège et par tout le pays. C'était un homme de bien et d'honneur ; jamais

22. J. GESSLER, *À propos de Thomas Tollet, sculpteur liégeois*, in *Chronique archéologique du Pays de Liège*, 24, 1933, p. 79-81 ; Jacques BREUER, *Les orfèvres du Pays de Liège. Une liste des membres du métier*, in *Bulletin de la Société des bibliophiles liégeois*, 13, 1935, p. 66.

23. Justin MORET, *Henri de Borset et Thomas Tollet, sculpteurs liégeois du XVI^e siècle. Leurs travaux dans la cathédrale de Nevers*, in *Bulletin de l'Institut Archéologique liégeois*, 48, 1923, p. 120.

24. Des comptes s'y rapportant sont conservés aux archives de l'État à Liège, cf. Marylène LAFFINEUR-CRÉPIN, *Pour magnifier le service divin et perpétuer la mémoire des hommes. Entre renaissance et baroque, quelques exemples prestigieux de sculptures en marbre, à Liège et à Nevers*, in *Pouvoir(s) de marbres* (Dossier de la commission royale des monuments, sites et fouilles, 11), Liège, 2004, note 20.

il n'avait entendu dire qu'il y eut en lui ou en ses prédécesseurs aucune tache d'illégitimation. On avait beaucoup d'estime pour lui. Il avait été élu et choisi pendant sa vie, juré du cordeau, comme aussi l'un des confrères de l'hôpital Saint-Jacques... »²⁵.

Les Fiacre

Jean Yernaux a posé les bases prosopographiques des sculpteurs Martin et Elias Fiacre à l'occasion de son étude sur l'atelier des Palardin²⁶. Fils de Fiacre le Queux, Martin Fiacre devint apprenti dans l'atelier de sculpture des Italiens Palardin vers le milieu du XVI^e siècle. Après avoir pris une certaine importance auprès de ses maîtres, notamment en les représentant officiellement pour des transactions, il finit par épouser Marie Palardin en 1552. Les noces furent célébrées à Saint-Adalbert à Liège. Suite à divers abus de Nicolas Palardin II envers sa mère veuve, un accord est trouvé en 1579 devant les échevins de Liège pour que Martin Fiacre puisse assurer la gestion des biens de son beau-père décédé, notamment de la maison du Laveux. Peu après, il s'installe dans cette demeure avec son épouse et bientôt leur fils Elias y naîtra. Si l'on en juge d'après les prêts hypothécaires qu'il consentit, la fortune de Martin Fiacre s'accroît considérablement par la suite. Deux ans après avoir rédigé son testament, il décède en 1601.

De l'union d'Elias Fiacre et de Catherine Dossin, naquirent deux fils : Martin et Gilles. Devenu veuf peu de temps après, le sculpteur se remaria avec Anne Botton et en eut trois filles, Agnès, Anne et Marie. Une nouvelle fois veuf, Elias épousa cette fois en troisièmes noces Marie Stavesoul qui lui donna deux fils, Elias et Martin²⁷. Grâce aux archives de l'hôpital Saint-Jacques, nous savons qu'Elias Fiacre entreprit le voyage de Rome en 1602. Il était déjà de retour à Liège en 1606 où il vécut jusqu'en 1636.

Un troisième membre de la lignée des Fiacre devait prolonger la tradition de la sculpture : Gilles. Il épousa Marguerite de la Préalles et habitèrent dans la paroisse Saint-Nicolas-au-Trez. Gilles Fiacre décéda en 1664, sans laisser d'enfant mâle et donc sans espoir de prolonger la tradition. Il a probablement travaillé jusqu'à la fin de sa vie, car en 1662 il fournissait encore deux statues d'anges pour l'église Saint-Remy de Liège²⁸.

Les Tabaguet-de Wespain

Nous n'allons pas reprendre ici la vaste synthèse de Marguerite Devigne sur cette importante famille de maîtres de carrière, marchands et sculpteurs, qui remonte aux années 1920²⁹, ni retranscrire toutes les données s'y rapportant dans l'étude de Ferdinand Courtoy sur les arts « industriels » à Dinant au début du XVII^e siècle³⁰, mais plutôt prendre cet exemple pour insister sur la nécessité de mener une étude de fond sur le milieu de la pierre dans la Meuse, de Dinant à Liège, dans lequel la famille des Dinantais Tabaguet joua un rôle considérable à l'époque d'Ernest de Bavière. Les marchands de marbre et maîtres

25. Justin MORET, *Henri de Borset et Thomas Tollet, sculpteurs liégeois du XVI^e siècle. Leurs travaux dans la cathédrale de Nevers*, in *Bulletin de l'Institut Archéologique liégeois*, 48, 1923, p. 126.

26. Jean YERNAUX, *L'atelier italo-liégeois des Palardins et des Fiacres, sculpteurs, aux XVI^e et XVII^e siècles*, in *Annuaire de la Commission communale de l'histoire de l'Ancien Pays de Liège*, 5, 1936, p. 268-292. Voir aussi : Joseph DESTREE, *Le monument de Réginaud évêque de Liège*, in *Annales de la Société Royale d'Archéologie de Bruxelles*, 28, 1919, p. 307-334 ; Joseph DESTREE, *À propos du monument de Réginaud évêque de Liège, exécuté en 1604 par Martin Fiacre*, in *Annales de la Société Royale d'Archéologie de Bruxelles*, 30, 1921, p. 65-67 ; Marthe CRICK-KUNTZIGER, *Le monument de l'évêque Réginaud*, in *Bulletin des Musées royaux d'art et d'histoire*, 1932, p. 135-145.

27. Comme le suppose judicieusement Jean Yernaux, le premier fils prénommé Martin était sans doute mort en bas âge d'où la reprise du même prénom.

28. Archives de l'État à Liège, Cures Liège, Saint-Remy, reçu du 5 juillet 1662, de Gilles Fiacre sculpteur, déjà cité par Jean YERNAUX, *Contribution à l'histoire de la sculpture mosane*, in *Bulletin de la société des bibliophiles liégeois*, 19, 1956, p. 160.

29. Marguerite DEVIGNE, *Les frères Jean, Guillaume et Nicolas de Wespain, dits Tabaguet et Tabaghetti, sculpteurs dinantais*, in *Annales de la Société Royale d'Archéologie de Bruxelles*, 29, 1920, p. 97-135 et 31, 1923, p. 5-22.

30. Ferdinand COURTOY, *Les arts industriels à Dinant au début du dix-septième siècle*, in *Annales de la Société archéologique de Namur*, 34, 1920, p. 217-235.

de carrière de cette famille étaient manifestement au cœur d'un réseau d'échanges de la pierre dont les ramifications restent à préciser, mais qui dépassent certainement le bassin mosan, de la Lorraine aux Pays-Bas. Dans les années 1560, on trouve par exemple Guillaume I († ca 1577-1579) comme fournisseur de marbre de l'architecte du Louvre de François I^{er}, Pierre Lescot, duquel il touchera près de trois mille livres³¹. Guillaume II († 1643) poursuivra l'entreprise familiale et saura s'associer avec des partenaires importants, par exemple les Thonon. Plusieurs des Tabaguet partirent en Italie, deux d'entre eux y restèrent et y firent souche. Ainsi, une déclaration judiciaire nous apprend que maltraités et chassés par leur père Guillaume I, Jean et Nicolas partirent de Dinant, le premier s'en alla en 1587 et le second le rejoindra en 1597, après avoir passé deux ans d'apprentissage à Anvers, auprès du sculpteur Van Blocke³². Sans doute est-ce le premier que l'on retrouve à Aix-en-Provence, dans les années 1590, associé au sculpteur de Douai Élie de Lille, pour la réalisation du cénotaphe d'Hubert de Vins destiné à la cathédrale Saint-Sauveur d'Aix-en-Provence³³. Il n'en subsiste que des fragments, dont un captif enchaîné au pied d'un trophée d'armes.

L'activité de Jean Tabaguet († 1615) dans les pré-Alpes italiennes s'étend sur une vingtaine d'années au moins³⁴. Avec son frère Nicolas, ils participèrent à l'installation du « système » des *Sacri Monti*, ensemble constitué de chapelles contenant des reconstitutions en grandeur nature des scènes bibliques, principalement des scènes de la Passion, formant une véritable barrière catholique contre la pression protestante toute proche³⁵. La présence de Jean Tabaguet est attestée à Varallo dès 1585, ce qui confirme qu'il fit des allers et retours avant de quitter définitivement Dinant. Au Sacro Monte de Varallo, il réalise notamment les sculptures d'Adam et Eve dans la scène du Pêché originel au Paradis (1595-1599) (fig. 9), puis celles de la Tentation du Christ au désert (1599) et contribue avec d'autres sculpteurs au vaste ensemble du Massacre des Innocents. On l'y retrouve encore pour les nombreuses sculptures de la Montée au Calvaire, avec le très beau groupe de la rencontre entre Véronique et le Christ (1599-1602) (fig. 10). Le style de Jean Tabaguet dans ces œuvres porte la marque d'influences italiennes, notamment celle Andrea Sansovino. À Crea, il contribue à la réalisation des figures de la XXI^e chapelle consacrée au Couronnement de la Vierge (avant 1604). Quant à Nicolas Tabaguet, son nom est cité à Varallo dès 1599 pour la Montée au Calvaire et à Crea pour diverses chapelles, dont le Mariage de la Vierge et les Noces de Cana³⁶. Comme son frère, sous la direction duquel il semble avoir toujours travaillé, il épousera une Italienne, en 1604.

Guillaume II, resté à Dinant, continua l'entreprise familiale et en élargit les activités. Par exemple, il fit commerce de meules de moulin venues de Bretagne, échangea du marbre noir ou jaspé contre de l'albâtre et entreprit la construction de mobilier liturgique pour lequel il s'associait à d'autres artisans³⁷. L'un de ses plus importants chantiers fut celui du jubé de l'église abbatiale de Saint-Omer où il travailla avec le sculpteur valenciennois Adam Lottman (1619)³⁸. C'est dans le contrat qui lie les deux hommes à l'abbé Guillaume Loemel qu'est mentionné un autre chantier de Guillaume II Tabaguet, le retable d'autel du noviciat des Jésuites de Tournai.

31. J.-J. GUIFFREY, *Les comptes des bâtiments du Roi (1528-1571) suivis de documents inédits sur les châteaux royaux et les beaux-arts au XVI^e siècle*, Paris, 1877-1880, 2, p. 44 et 139.

32. Ferdinand COURTOY, *Les arts industriels à Dinant au début du dix-septième siècle*, in *Annales de la Société archéologique de Namur*, 34, 1920, p. 220-221. L'auteur y publie de larges extraits de plusieurs pièces d'archives essentielles pour la prosopographie de ces artistes, mais bien d'autres restent à découvrir. Aucun Tabaguet ni Wespin n'apparaissent dans les archives des Liggeren éditées par Ph. Rombouts et Th. Van Lerijs.

33. J. BOYER, *Peintres et sculpteurs flamands à Aix-en-Provence aux XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles*, in *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, 26, 1957, p. 66.

34. Silvano COLOMBO, *Giovanni Wespin detto il Tabacchetti*, in Luigi ZANZI et Paolo ZANZI, *Atlante dei Sacri Monti prealpini*, Milan, 2002, p. 124.

35. Voir e.a. Luigi ZANZI, *Il « sistema » dei Sacri Monti prealpini*, in Luigi ZANZI et Paolo ZANZI, *Atlante dei Sacri Monti prealpini*, Milan, 2002, p. 17-71.

36. Francesco NEGRI, *Santuario di Crea. Arte storia nel Monferrato*, Villanova Monferrato, 1902, p. 80-84.

37. Parmi les réalisations encore peu connues de Guillaume II, notons la fontaine ducale de Charleville réalisée en 1616 à la demande du duc Charles de Gonzague. Cf. Alain SARTELET, *Charleville au temps des Gonzague*, s.l., 1997.

38. Henri DE LAPLANE, *Jubé de l'église abbatiale de Saint-Bertin. Devis passé en 1619 par Guillaume Loemel, 72^e abbé*, in *Bulletin des antiquaires de la Morinie*, 3, 1861-1866, p. 330.



Fig. 10 : Jean Tabaguet, la Montée au Calvaire (1599-1602), Sacro Monte de Varallo (Italie).

La dynastie des Tabaguet, maîtres de carrière et marchands, se perpétua au moins jusqu'à la fin du XVII^e siècle puisque Philippe-Georges Tabaguet sera l'entrepreneur du maître-autel en marbre de la collégiale de Dinant à partir de 1685³⁹. C'est Arnold Hontoire qui réalisera les projets des trois figures du couronnement et Cornelis Vander Veken qui en achèvera les sculptures.

Les Thonon

C'est à Ferdinand Courtoy que revient le mérite d'avoir dressé la biographie la plus complète de deux sculpteurs dinantais homonymes : Jean Thonon⁴⁰. On ne connaît ni la date de naissance, ni celle du décès du premier d'entre eux. Qui est le Jean Tonon qui devient bourgeois d'Anvers le 20 octobre 1570⁴¹ ? Comment expliquer les raisons de ce séjour anversois d'un sculpteur dinantais ? On songe évidemment à une éventuelle période d'apprentissage du sculpteur, mais lequel, du père ou du fils⁴² ? Sachant qu'un Jean Thonon aura un fils homonyme en 1610, ne serait-il pas raisonnable d'envisager qu'il y eut trois générations de sculpteurs homonymes plutôt que deux comme on l'a fait jusqu'ici ? Nous proposons donc de voir dans le bourgeois d'Anvers Jean I. Le premier Jean Thonon envisagé par Courtoy serait le second

39. Ce maître-autel a été transporté à l'église paroissiale de Maaseik en 1867. Cf. notre thèse : *La sculpture baroque liégeoise, Louvain-la-Neuve, 1998, . II-6.1. Arnold Hontoire*, p. 93-95.

40. Ferdinand COURTOY, *Les arts industriels à Dinant au début du dix-septième siècle*, in *Annales de la Société archéologique de Namur*, 34, 1920, p. 239-241 ; Ferdinand Courtoy, Thonon (Jean), in *Biographie nationale*, 25, 1930-1932, col. 119-120 ; Ferdinand COURTOY, Thonon (Jean), in *Biographie nationale*, 25, 1930-1932, col. 120-121 ; Jean YERNAUX, *Contribution à l'histoire de la sculpture mosane*, in *Bulletin de la société des bibliophiles liégeois*, 19, 1956, p. 151-155 ; Pierre COLMAN, *Jean Thonon*, in *La sculpture au siècle de Rubens dans les Pays-Bas méridionaux et la principauté de Liège*, Bruxelles, 1977, p. 186-187.

41. E. BUCHIN, *Les Poortersboeken anversois au service de l'histoire liégeoise*, in *Annuaire de la Commission communale de l'Histoire de l'Ancien Pays de Liège*, 3, (1932-1934), 1937, p. 162.

42. S'agit-il d'un séjour de formation ? Le sculpteur y aurait-il travaillé ? C'est en 1570 que débute le chantier du jubé de la cathédrale de Tournai. L'analyse des sculptures montre à l'évidence que plusieurs mains ont dû travailler dans l'atelier du célèbre Corneille Floris, mais une analyse fouillée des œuvres de cet atelier n'a toujours pas été proposée.

(Jean II) et le troisième, né à Dinant le 11 juillet 1610 qui s'installera dans la paroisse Sainte-Véronique de Liège où il décèdera le 18 octobre 1673, sera prénommé ici Jean III⁴³.

On donna comme parrain à Jean III Thonon Guillaume Tabaguet, ce qui atteste des liens étroits entre les deux familles dinantaises. Jules Helbig confondait les deux artistes homonymes (II et III), ce qui entraîna diverses erreurs d'appréciations⁴⁴. Au cours de ses recherches aux archives de l'État à Namur, Ferdinand Courtoy avait exhumé une pièce capitale qui n'a pourtant pas encore été appréciée jusqu'ici à sa véritable valeur. Il s'agit d'une convention établie le 23 mai 1615 entre Jean Thonon II et un marchand de Delft, Jacques Matheus⁴⁵. Le sculpteur s'y engageait à tailler 12 figures de deux pieds et demi et à les poser à Bois-le-Duc tandis, que Matheus devait fournir l'albâtre qu'il livrera à Bois-le-Duc. Les dimensions et le nombre d'« Ymages et figures » n'y semblent pas encore tout à fait fixés, car le contrat prévoit une possibilité de changement, mais en tous cas la commande ira à Thonon. Ferdinand Courtoy qui ne disposait pas de la documentation dont nous bénéficions aujourd'hui n'avait pas fait le lien entre le contrat qu'il avait exhumé des archives et les sculptures du jubé d'Hertogenbosch. Or, la date du contrat et l'analyse stylistique des statues de l'ancien jubé de Bois-le-Duc, actuellement au Victoria & Albert Museum de Londres, nous permettent maintenant de les attribuer à Thonon⁴⁶. On le verra avec l'analyse des œuvres, ce chantier prestigieux et abondant en sculptures servira de référence à d'autres productions de l'atelier Thonon. Le jour du contrat passé avec Thonon, le même Matheus passait un autre contrat avec Guillaume Tabaguet marchand et entrepreneur de Dinant, et par ailleurs, parrain de Jean Thonon III⁴⁷. La transaction est très importante puisqu'elle engage à long terme les deux hommes sur la fourniture réciproque de matériaux pierreux⁴⁸. Le Dinantais fournira de la pierre jaspée, c'est-à-dire du marbre rouge de Saint-Remy et d'Agimont. Le prix de vente sera le même que celui fixé pour Pierre Cosme de Neurenberg et Thierry Bidart. En retour, le Delftois fournira à Tabaguet de l'albâtre. Ces deux autres marchands de pierre qui apparaissent en référence dans le contrat ne sont pas des inconnus, surtout le premier qui appartient à l'importante famille des marchands de pierre et entrepreneurs en construction, les Neurenberg, très actifs sur les marchés des régions du Bas-Rhin et de la Meuse⁴⁹. Le second appartient également à une famille de négociants en pierres, moins connue et dont l'histoire reste à écrire⁵⁰. Dans la même perspective de recherches, il y aurait lieu également de s'intéresser à un certain Philibert Thonon qui s'associe en 1599 avec Guillaume Tabaguet afin de financer l'exploitation de deux carrières de marbre, la sienne et celle des Croisiers⁵¹.

43. Si l'on en reste à la proposition de Courtoy de considérer seulement deux sculpteurs homonymes, cela signifierait que le bourgeois d'Anvers aurait eu environ 60 ans avant d'avoir son fils Jean. Ce n'est évidemment pas impossible, mais la durée des activités de ce sculpteur, certainement au-delà des années 1630, rendent néanmoins très improbable cette conception de la situation. C'est pourquoi nous optons pour l'hypothèse de trois générations de sculpteurs homonymes.

44. Jules HELBIG, *La sculpture et les arts plastiques au pays de Liège et sur les bords de la Meuse* [2^e éd.], Bruges, 1890, p. 160-161. Edmond Marchal commet la même erreur puisqu'il reprend ses informations à Helbig : *La sculpture et les chefs-d'œuvre de l'orfèvrerie belges*, Bruxelles, 1895, p. 397-399.

45. Le contrat est retranscrit intégralement dans Ferdinand COURTOY, *Les arts industriels à Dinant au début du dix-septième siècle*, in *Annales de la Société archéologique de Namur*, 34, 1920, p. 240.

46. Courtoy avait bien fait le lien entre la date du contrat et le jubé de Bois-le-Duc, mais il ne disposait pas des critères stylistiques pour pouvoir lui attribuer les sculptures.

47. Ce contrat a été publié par Ferdinand Courtoy, *Les arts industriels à Dinant au début du dix-septième siècle*, in *Annales de la Société archéologique de Namur*, 34, 1920, p. 226-227. Le marchand hollandais signe *Jacop Mattyis van Wang* ; il s'agit de Jacques Matthijsz. Ce Tabaguet appartient à la famille des Tabaguet-Wespin dont sont issus au moins deux sculpteurs.

48. Puisqu'il est maintenant établi que Thonon se chargea de la réalisation de la majorité des sculptures du jubé, cela pourrait changer les perspectives de fourniture des marbres pour la construction du meuble liturgique. Ne serait-ce pas Jacques Matthijsz (Jacob Mathijssen van Wenen) plutôt que Coenraad IV Van Neurenberg qui aurait livré la matière première à Hertogenbosch ? Grâce à l'accord de fourniture auprès de Tabaguet, Mathijssen aurait en effet été en mesure de pourvoir le chantier.

49. Pierre Cosme intervenant ici est Coenraad IV van Neurenberg. Sur le réseau commercial mis en place par cette famille, on consultera avec profit : Gabri VAN TUSSENBROEK, *The architectural network of the Van Neurenberg Family in the Low Countries (1480-1640)*, Turnhout, 2006.

50. Ferdinand Courtoy avait déjà glané quelques textes d'archives qui pourraient utilement servir à une recherche plus ample sur le commerce de la pierre à Dinant. Thierry Bidart et Coenraad IV van Neurenberg sont probablement apparentés car le père de ce dernier avait épousé Marie le Bidart.

51. Archives de l'État à Namur, *Notaire Delahaye, 3 octobre 1599, f° 19 v°*, retranscrit dans *Archives de l'État à Namur, Fonds Ferdinand Courtoy, 1161, Gorin (L.) et Tabaguet (G. de Wespim) (métiers d'art dinantais, 16^e-17^e. Liasse de documents sur Tabaguet (notes publiées dans mes Métiers d'art de Dinant)*.

Une seconde pièce d'archives donne à mieux connaître la production de Jean Thonon I ; il s'agit du contrat passé le 16 avril 1629 entre les chanoinesses de Nivelles et le sculpteur. Ce dernier s'engageait à y ériger une « table d'autel pour le grand autel madame Sainte-Gertrude » pour la somme de 800 florins et 50 florins de vin⁵². Ce retable du maître-autel fut modifié à plusieurs reprises, avant d'être démonté et en partie détruit, mais il en subsiste des fragments significatifs.

En 1635, Jean Thonon maître sculpteur à Dinant s'engage à réaliser six chapiteaux ioniques et diverses autres sculptures pour le nouveau jubé érigé dans l'église abbatiale de Floreffe, sur les plans du sculpteur Valenciennois Pierre Schleiff⁵³. Il devait s'agir d'une commande importante dont il semble que presque tout ait été anéanti.

En 1641, Jean Thonon II bourgeois de Dinant et maître sculpteur de la même ville s'engageait à construire un nouveau jubé pour l'abbaye de Florennes. Le contrat est conservé, mais le jubé détruit⁵⁴.

Plusieurs mentions d'archives attestent de l'activité des Thonon à Liège sans qu'il soit toujours possible de distinguer si l'on nomme le père ou le fils. Ce qui est probable, c'est que Jean Thonon III ira se fixer à Liège dans les années 1630, peut-être déjà en 1637, car comme l'ont suggéré plusieurs auteurs, le 23 juillet de cette année un Jean Thonon fit relief du métier des orfèvres⁵⁵.

En tous cas, le 16 décembre 1643, un Jean Thonon, qualifié de tailleur d'image et bourgeois de Liège, prend en location une maison enseignée du Grand Cerf, en Potiérue, auprès des frères Bailly. L'inventaire du mobilier dressé à l'occasion de la rédaction du bail permet d'exclure la possibilité d'un atelier⁵⁶. Tel n'est pas le cas près de trente ans plus tard, le 21 septembre 1671, alors que Jean Thonon III s'installe dans l'Islea des Fèvres, dans une maison qu'il avait prise en location auprès d'André Henrion. Il y séjournera jusqu'à son décès, survenu deux ans plus tard, le 18 octobre 1673⁵⁷. Le sculpteur avait épousé Agnès Rampenne⁵⁸. Le déménagement de Jean Thonon III, de Dinant à Liège, pose diverses questions : Père et fils ont-ils continué à travailler ensemble ou y a-t-il eu séparation des activités ? L'ensemble de l'atelier aurait-il déménagé à Liège ? Dans l'état actuel des connaissances, et comme il est à peu près certain que les deux et probablement les trois sculpteurs ont œuvré ensemble sur plusieurs chantiers, il est préférable d'utiliser l'appellation atelier Thonon pour en désigner les auteurs.

52. Le contrat original n'avait pas été retrouvé par Marie-Louise Fichetef à l'occasion de son mémoire à l'UCL : *Aspects et décoration de la collégiale Sainte-Gertrude de Nivelles au XVIII^e siècle*, Louvain, 1959, p. 59-61 ; les extraits utilisés ici ont été publiés par Jules TARLIER et Alphonse WAUTERS, *La Belgique ancienne et moderne : géographie et histoire des communes belges. Province de Brabant. Arrondissement de Nivelles*, Bruxelles, 1859 [éd. anastatique de 1963], p. 123. Les 800 florins avaient été légués par l'abbesse M. De Haynin à cette intention.

53. Archives de l'État à Namur, *Commune, ancien régime*, 584. *Cahier : archives communales de Dinant I. Travail fait à Dinant par Jules Borgnet (?) vers 1872, f^o 22 r^o : Divers fragments de dossier retrouvés par Mr Remacle* : « 17 mars 1635, contrat entre Pierre Schleiff maître tailleur d'images à Valenciennes et Mr Jean Thonon maître sculpteur à Dinant au sujet de l'enrichissement de pierre blanche de Verdun pour servir au doxal qui se doit poser en l'église de l'abbaye de Floreffe sur le modèle mis en main de Thonon par Schleiff. Thonon doit faire six chapiteaux ioniques, le remplissement de l'archure (?) de la porte du milieu, les coins des deux histoires du costé de la cuirasse avec figures entaillée en pierre de Verdun qui seront le couronnement d'ung escriteau qui serat dans ung nys au dessus de la porte - pour 225 patagons ».

54. L'acte passé chez le notaire de Frahan à Dinant avait été signalé à Ferdinand Courtoy par J. Bovesse (Fonds Ferdinand Courtoy, 1145, Sculpteurs M-W).

55. Jacques BREUER, *Les orfèvres au pays de Liège*, n^o 1386 ; Jean YERNAUX, *Contribution à l'histoire de la sculpture mosane*, in *Bulletin de la société des bibliophiles liégeois*, 19, 1956, p. 152.

56. L'inventaire est retranscrit dans Jean YERNAUX, *Contribution à l'histoire de la sculpture mosane*, in *Bulletin de la société des bibliophiles liégeois*, 19, 1956, p. 152.

57. Jean YERNAUX, *Contribution à l'histoire de la sculpture mosane*, in *Bulletin de la société des bibliophiles liégeois*, 19, 1956, p. 153.

58. Jean YERNAUX dans sa *Contribution à l'histoire de la sculpture mosane*, in *Bulletin de la société des bibliophiles liégeois*, 19, 1956, p. 153, écrit Jeanne Rampenne ; N. Rouche mentionne à la place une Agnès Rampenne (Huy, Registres Paroissiaux, 14, f^o 112 v^o, cité dans *Mécénat du prévôt E. d'Oultremont, portes peu connues de la collégiale de Huy et autres monuments*, in *Chronique archéologique du Pays de Liège*, 55, 1964, p. 88). C'est bien Agnès Rampenne qui apparaît dans les archives à deux reprises au moins : Archives de l'État à Liège, *Liège, Notaire Lesuyse P.*, « 29 janvier 1670, Jean Thonon sculpteur, mari moderne de Agnès Rompenne rachètent au moyen de 36 fl. bb les cens et rentes de l'usufruit et de propriété des parents de Agnès Rompenne au profit et faveur de Jacques de Hasgine... » ; Archives de l'État à Liège, *Liège, Notaire Lesuyse P.*, 20 janvier 1670, « Jean Thonon sculpteur et son épouse Agnès Rompenne renoncent aux cens et rentes héritées de Jean Stevenin premier mari de Agnès Rampenne », p. 327. Laurence Druez, archiviste à Liège, a bien voulu effectuer la vérification pour nous dans les archives paroissiales de Huy : le mariage de Jean Thonon et d'Agnès Rampenne a été célébré en la paroisse Saint-Denis de Huy, le 21 janvier 1659. Qu'elle en soit ici remerciée.

Hamal attribue à Thonon divers travaux perdus à la cathédrale de Liège. Il y a tout d'abord « les sculptures en bois du jubé avec les anges qui jouent divers instruments » que le chanoine dit avoir vues réalisées en 1640, sans doute sur base d'une date qui devait figurer à proximité de l'ensemble⁵⁹. Il y a aussi, les figures de la Vierge et des quatre évangélistes à la chaire de vérité, que le chanoine date du XVI^e siècle⁶⁰. D'autres travaux perdus des Thonon sont encore connus par les archives. Ainsi, le 18 janvier 1658, Jean Thonon s'engageait devant notaire à réaliser en marbre un projet dessiné, présenté par Émile d'Oultremont, baron de Ham et chanoine de la cathédrale de Liège. Ce travail, qui devait rapporter six cents florins au sculpteur, comprenait des colonnes de marbre, mais sa forme précise et sa destination restent énigmatiques⁶¹.

Un autre contrat rédigé durant l'année 1640 nous fait connaître un Hendrick Thonon, tailleur de pierres, probablement un second fils de Jean Thonon II⁶². Celui-ci s'engageait à fournir les pierres taillées d'un portail armorié pour l'église des frères Mineurs de Liège⁶³. La façade a été complètement reconstruite, en 1865-1867, presque à l'identique nous dit Gobert⁶⁴. La restauration n'a cependant pas renouvelé les cartouches et les armoiries sommant la porte principale indiqués dans le contrat. Les travaux devaient être achevés pour le jour de la saint Michel de l'année suivante. Le chronogramme que l'on peut voir actuellement au-dessus de la porte principale livre la date de 1645⁶⁵. Le contrat est signé en présence du peintre Gérard Douffet et du sculpteur et architecte Léonard de Froidmont, peut-être l'auteur du projet⁶⁶. Le style de cette façade, pour autant qu'on puisse en juger d'après la restitution du XIX^e siècle, n'a encore rien de baroque, il prolonge une certaine forme de maniérisme très atténué.

Du couple Hendrick Thonon et Marguerite Dorlot naîtra au moins un fils, Alexandre, qui deviendra charpentier en 1679⁶⁷. La lignée semble se poursuivre dans cette filière professionnelle, mais un Lambert Thonon qualifié d'« entretailleur de pierres » a encore été retrouvé par Yernaux dans les archives du métier des merciers duquel il relève le 17 avril 1633⁶⁸. Enfin, un sculpteur prénommé Joseph exercera ses médiocres talents à l'église de Leffe, en 1682⁶⁹.

Les de Froidmont

Un sculpteur et architecte Léonard de Froidmont fut actif au Pays de Liège au début du XVII^e siècle. Jean Yernaux a pu reconstituer une partie de son activité qui semble avoir été importante⁷⁰. Le 19 novembre

59. Henri Hamal, Notice sur les objets d'art, avec le nom des auteurs, qui se trouvaient dans les églises de la ville de Liège en 1786, in René Lesuisse, *Tableaux et sculptures des églises, chapelles, couvents et hôpitaux de la ville de Liège avant la Révolution. Mémento inédit d'un contemporain*, Liège, 1956, p. 29.

60. *Idem*, p. 39.

61. Le contrat a été publié dans : Jean YERNAUX, *Contribution à l'histoire de la sculpture mosane*, in *Bulletin de la société des bibliophiles liégeois*, 19, 1956, p. 179-180. N. Rouche propose d'y voir un portail pour la collégiale de Huy dont E. d'Oultremont était prévôt (*Mécénat du prévôt E. d'Oultremont, portes peu connues de la collégiale de Huy et autres monuments*, in *Chronique archéologique du Pays de Liège*, 55, 1964, p. 88.

62. Avis déjà émis par Yernaux, *Contribution à l'histoire de la sculpture mosane*, in *Bulletin de la société des bibliophiles liégeois*, 19, 1956, p. 154.

63. Le contrat a été publié dans : Jean YERNAUX, *Contribution à l'histoire de la sculpture mosane*, in *Bulletin de la société des bibliophiles liégeois*, 19, 1956, p. 173-174.

64. Théodore Gobert, *Liège à travers les âges. Les rues de Liège*, 8, Bruxelles, 1977, p. 245 : *À un certain nombre de détails près, la façade est conçue sur un plan identique à celle du XVII^e siècle, en style renaissance.*

65. Chrïsto Llberatorl aVgVstæ CœLorVM RegInæ PatrIarChe FranCIsCo et AntonIo PataVIno PII EbVrones VoVebant.

66. C'est en tous cas l'avis de Yernaux, *Contribution à l'histoire de la sculpture mosane*, in *Bulletin de la société des bibliophiles liégeois*, 19, 1956, p. 154.

67. Jean YERNAUX, *Contribution à l'histoire de la sculpture mosane*, in *Bulletin de la société des bibliophiles liégeois*, 19, 1956, p. 154.

68. Jean YERNAUX, *Contribution à l'histoire de la sculpture mosane*, in *Bulletin de la société des bibliophiles liégeois*, 19, 1956, p. 154.

69. Deux bustes reliquaires et un groupe du martyr de saint Erasme en bois lui sont en effet attribués dans la base de données de l'Institut royal du patrimoine artistique.

70. Jean YERNAUX, *Contribution à l'histoire de la sculpture mosane*, in *Bulletin de la société des bibliophiles liégeois*, 19, 1956, p. 155-161, 172-173, 175-179.

1612, Léonard de Froidmont passait une convention avec les moines de Stavelot pour la réalisation de stalles et de deux statues représentant saint Remacle et la Vierge. Cet important chantier suivit celui du jubé dont un résumé du contrat (1607) nous indique qu'il fut érigé en marbre et jaspe pour la somme de 4000 florins. Les noms des maîtres de l'ouvrage ne sont pas cités, mais Yernaux pense qu'il pourrait s'agir de Léonard de Froidmont et d'Amel Huppe associés dans la convention relative aux stalles et aux statues du chœur. C'est sans doute conclure un peu vite, car il n'est pas attesté que ces artistes travaillaient la pierre. Léonard de Froidmont eut au moins trois enfants dont un fils homonyme, également sculpteur. En 1633, celui-ci prend une maison en location rue Lulay des Fèvres. Est-ce bien lui, comme le croit Yernaux, qui exécuta le retable d'autel de la chapelle Notre-Dame à Villers-l'Évêque, en 1632⁷¹ ? Léonard de Froidmont et Nicolas Savary, qualifiés de « scriniers », passèrent contrat en 1635 avec le curé et les mambours de l'église Saint-Martin-en-Ile pour un ensemble mobilier, probablement un retable, que devait peindre Henri Trippet. Un autre membre de la famille, également sculpteur, apparaît dans les archives en 1639 : Gilles de Froidmont. Un coin du voile sur les activités d'architecte de Léonard de Froidmont a été soulevé par Yernaux grâce à quelques pièces d'archives, mais à part la reconstruction et l'aménagement de l'église Saint-Remy à Liège (1656), l'objet des autres travaux reste confus.

Les Huppe

Amel (alias Aurèle) Huppe a déjà été mentionné plus haut comme travaillant avec Léonard de Froidmont à l'abbatiale de Stavelot. Il était le fils d'un certain Mélotte Huppe qualifié de maître alors que son fils relève le métier des merciers, le 25 juillet 1623⁷². Amel Huppe devait épouser Marie de Vigne dont il eut deux filles baptisées à Notre-Dame-aux-Fonts, en 1623 et 1624. Son confrère et parent Gilles Huppe habitait dans la paroisse Saint-Adalbert en 1610 avec sa femme Isabeau de Rocour. En 1617-1618, il œuvre avec son frère Nicolas, peintre, à Dordrecht⁷³. Aurèle Huppe fut employé par la cathédrale de Liège de 1632 à 1644 ; il est notamment payé pour des sculptures du nouveau jubé de l'ancien chœur (1642), pour des travaux aux stalles du chœur (1644) et à l'autel majeur de la chapelle et de la sacristie (1644)⁷⁴.

Les Le Pieme

Parmi les Le Pieme identifiés par Jean Yernaux, le premier qui nous intéresse ici fut le gendre du sculpteur et maître de carrières Henri Borset I⁷⁵. On peut suivre Yernaux lorsqu'il déduit que ce Martin Le Pieme fut sculpteur. Son petit fils, homonyme et sculpteur, devait épouser, au début du XVII^e siècle, Marie de Bliche, fille de Guillaume. Martin Le Pieme a réalisé le monument funéraire de Balthasar de Pallant et de son épouse, Marguerite de Millendonck, actuellement à Reuland (1624).

Les de Bonne-Espérance

Bien que cité par Abry avec Thonon et Del Cour⁷⁶, c'est à Jean Yernaux que revient le mérite d'avoir exhumé Gérard de Bonne-Espérance de l'oubli en publiant quelques pièces d'archives impliquant ce sculpteur⁷⁷. Les papiers Moret contiennent également quelques notes utiles sur cette famille de sculp-

71. Cf. Yernaux, *op. cit.*, p. 157 et E. Fréson, *Le peintre Jean de Fraipont*, in *Leodium*, 1934, p. 59.

72. Jean YERNAUX, *Contribution à l'histoire de la sculpture mosane*, in *Bulletin de la société des bibliophiles liégeois*, 19, 1956, p. 161-162.

73. Marguerite DEVIGNE, *La sculpture wallonne*, in *Les Arts en Wallonie. Cahier du Nord*, p. 221-252.

74. Archives de l'Évêché de Liège, *Cathédrale Saint-Lambert, Dépenses de la Fabrique, B II 19 à B II 22* (communication de madame E. Gaspar).

75. Jean YERNAUX, *Contribution à l'histoire de la sculpture mosane*, in *Bulletin de la société des bibliophiles liégeois*, 19, 1956, p. 147-151.

76. Louis ABRYS, *Les hommes illustres de la nation liégeoise* [éd. par H. Helbig et S. Bormans], Liège, 1867, p. 300.

77. Jean YERNAUX, *Contribution à l'histoire de la sculpture mosane*, in *Bulletin de la société des bibliophiles liégeois*, 19, 1956, p. 176-177.

teurs⁷⁸. En 1639, Gérard de Bonne-Espérance, appuyé par le témoignage d'autres sculpteurs, atteste les coutumes suivies dans la réalisation des retables d'autels, ce qui prouve à l'évidence ses compétences en ce domaine. En 1650, il livre à l'église Saint-Remy de Liège deux statues des saints Pierre et Paul et des pierres sculptées à placer au chœur⁷⁹. Arguant du patronyme, Yernaux a suggéré une origine hennuyère du grand-père du sculpteur, Godefroid, qualifié de « scrinier », ce qui signifie qu'il travaillait le bois. Le père de notre sculpteur s'appelait également Godefroid, il était sculpteur comme l'atteste un reçu autographe à propos de travaux réalisés pour le baron Érasme de Surllet en 1675⁸⁰. Gérard de Bonne-Espérance épousa vers 1630 une Marie Roumenair dont l'origine n'est pas établie. Trois filles naquirent du couple, entre 1631 et 1639. Moret avait montré que l'une des filles de Gérard, Marguerite, avait épousé le sculpteur Arnould Lespinne, natif de Paris et qui releva le métier le 20 mars 1674. Plusieurs pièces d'archives encore retrouvées par Yernaux concernent les activités politiques de Gérard. Celui-ci s'était en effet fortement impliqué dans les luttes entre Grignoux et Chiroux, lors de l'élection des bourgmestres François de Liverloz et Charles de Méan, en 1646. Ces documents ne livrent qu'incidemment des informations sur les activités professionnelles du sculpteur. On apprend ainsi qu'il a travaillé à diverses reprises pour l'abbaye de Beaufort dans les années 1640-1650, et à partir de 1648, pour le prieur de Saint-Léonard et pour l'église des Onze Mille Vierges à Liège.

Un certain Jean de Bonne-Espérance, peut-être frère de Gérard, est qualifié « d'entretailleur de bois » dans un acte de location d'une maison, à Liège, en 1640. Il avait relevé le métier des sculpteurs le 24 janvier 1626⁸¹.



Fig. 11 : Mise au Tombeau du Christ, 1^{ère} m. XVII^e s. Pierre polychromée et marbres. Saint-Hubert, église abbatiale.
© Michel Lefftz.

78. Archives de l'évêché de Liège, *Fonds Moret* (boîte D I).

79. Jean YERNAUX, *Contribution à l'histoire de la sculpture mosane*, in *Bulletin de la société des bibliophiles liégeois*, 19, 1956, p. 160, 162.

80. Archives de l'État à Liège, *Château de Lexhy*, 179, *Comptes et quittances, quittance de Godefroid Bonne Espérance sculpteur demeurant à Herstal, le 18 mars 1675*.

81. Archives de l'évêché de Liège, *Fonds Moret* (boîte D I).

Aucune sculpture de cette famille d'artistes n'a pu être identifiée à ce jour alors qu'il existe de nombreuses sculptures de cette époque qui ne sont pas encore attribuées. Ainsi, pour les années d'activité des Bonne-Espérance, on mentionnera tout particulièrement deux groupes sculptés en ronde-bosse de la Mise au Tombeau⁸². L'un se trouve à l'église abbatiale de Saint-Hubert (fig. 11), il a certainement été réalisé sous l'abbatit de Nicolas de Fanson (1611-1652) ; l'autre provient des Sépulcrines de Huy et est à présent à la collégiale de la même ville, il est daté par une inscription dédicatoire de 1640 (fig. 12)⁸³. Si conjecturalement il serait envisageable de proposer d'attribuer ces deux beaux ensembles à l'atelier des Bonne-Espérance, aucun argument solide ne permet jusqu'ici d'étayer une telle hypothèse.

LES ŒUVRES

Pas plus que pour les notices sur les artistes, nous n'avons l'ambition de traiter de l'ensemble des œuvres appartenant à la période concernée, nous nous efforcerons seulement de mettre en place des jalons qui serviront utilement à des recherches futures. La production d'artistes contemporains de Lambert Lombard ne sera pas envisagée, mais plutôt celle des générations suivantes. Ainsi, malgré de nouvelles découvertes, l'abondant catalogue des œuvres du maître du retable de Saint-Pierre-lez-Libramont et des stalles de Nivelles sera écarté⁸⁴.

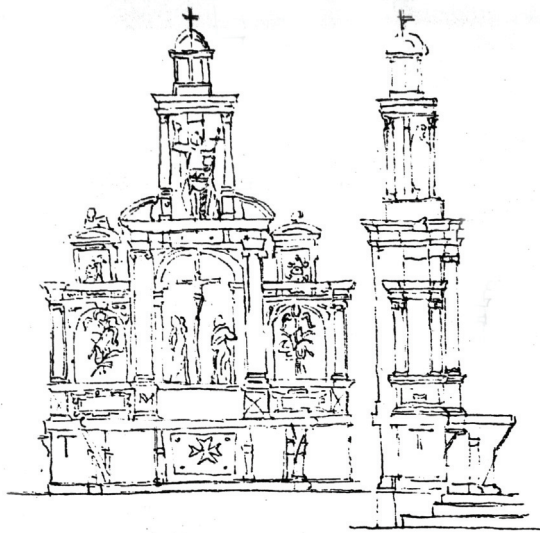


Fig. 13 : Relevé de l'ancien maître-autel de la cathédrale de Nevers par A. Bouveault, 1868 (d'après Jacques PALET, *Cathédrale de Nevers à travers le passé(...)*, Nevers, 1932).

Henri Borset

Jusqu'ici, il semble que l'on n'ait pas encore pu identifier le moindre vestige du maître-autel qu'Henri Borset réalisa pour la cathédrale de Nevers. Fort heureusement, une photographie ancienne, un dessin et un relevé de 1868, gardent la mémoire de cette importante réalisation (fig. 13)⁸⁵. Des similitudes dans la composition architecturale avec le cénotaphe d'Hadelin de Royer à la collégiale de Huy sont à noter, mais la date donnée par l'inscription dédicatoire ne permet pas de le lui attribuer.

Thomas Tollet

A priori, le sculpteur Thomas Tollet, gendre de Lambert Lombard, aurait pu constituer un intéressant fil conducteur dans la période qui nous intéresse ici puisque sa carrière s'y inscrit parfaitement. Tout espoir reste pourtant jusqu'ici déçu,

82. Nous avons déjà proposé ce rapprochement des deux groupes et une attribution commune dans : *Styles*, in *L'ancienne église abbatiale de Saint-Hubert* (collection *Études et documents, Monuments et sites*, n° 7), Namur, 2001, p. 118-119.

83. Sur le monument d'Hadelin de Royer à Huy, cf. Henri DEMARET, *La collégiale Notre-Dame à Huy, notes et documents, troisième partie (ameublement artistique, trésor et archives)*, Huy, 1924, p. 47-48 ; On trouvera la bibliographie récente dans : Hadrien KOCKEROLS, *Monuments funéraires en pays mosan. Arrondissement de Huy*, Malonne, 1999, p. 202.

84. Une première approche de cette abondante production avait fait l'objet d'une communication à Mons en 2008 : *Un atelier de sculpture maniériste original et inédit : aspects d'une Renaissance mosane de la seconde moitié du XVI^e siècle*. Conférence au colloque *La sculpture de la Renaissance des anciens Pays-Bas à l'époque de Jacques Du Broeucq (ca 1505-1584)* (Mons, 7-9 mars 2008). On en trouvera une évocation partielle dans notre contribution : *Ligier Richier et la sculpture mosane de Dinant à Liège*, in N. CAZIN & M.-A. SONRIER (dir.), *Ligier Richier. Un sculpteur lorrain de la Renaissance*, Actes du colloque de Saint-Mihiel (4-7 octobre 2007), Nancy, 2008, p. 233-243.

car la quasi-totalité de ses œuvres est perdue ou détruite. Outre l'attribution hypothétique de cinq bas-reliefs en albâtre de la collégiale Notre-Dame à Tongres (fig. 1 à 5), seuls deux fragments de monuments funéraires constituent le maigre catalogue des œuvres attribuées avec quelques certitudes à ce sculpteur. On proposera d'y ajouter, sur base du style et avec la prudence qui convient, trois belles statues en albâtre de la collégiale de Huy (fig. 16-18).



Fig. 14 : Thomas Tollet. Tête du monument funéraire de Louis duc de Gonzague, ca 1580-1591. Marbre.
© Michel Lefftz.

Des importantes commandes du duc de Nevers, seules subsistent la tête très usée de Louis duc de Gonzague et la plaque dédicatoire de son monument funéraire, érigé dans la cathédrale de Nevers jusqu'à la Révolution (fig. 14)⁸⁶. Le second fragment conservé de l'œuvre certifiée de Thomas Tollet est l'effigie en bas-relief d'Antoine de Carondelet (ca 1583-1587 ?). Ce dernier est représenté agenouillé dans une niche ornée (fig. 15)⁸⁷. Les fragments supposés de ce monument ont été réassemblés et insérés dans un mur de la collégiale Sainte-Waudru à Mons. Mais la niche semble fort petite pour y inscrire la figure du défunt et son saint protecteur. On n'y distingue pas non plus la trace de fixation du crucifix qui



Fig. 16 : Thomas Tollet (?).
Le Bon Pasteur, fin XVI^e s. ?
Albâtre. Huy, collégiale Notre-Dame.
© Michel Lefftz.

85. Ces documents sont reproduits dans Jacques PALET, *Cathédrale de Nevers à travers le passé, second fascicule, le chœur, première partie*, Nevers, 1932. Je tiens particulièrement à remercier Pierre-Yves Kairis de m'avoir signalé cette étude. La photographie de 1867-1871 se trouve en planche II, les relevés et dessins en planche VIII.

86. Ces fragments ont été recueillis par le musée de la ville de Nevers. Je tiens à remercier très chaleureusement la Conservatrice des musées de Nevers, madame Françoise Reginster pour avoir effectué des recherches à ce sujet en 2007, et aussi pour l'envoi de photographies de travail de ces deux fragments.

87. Ce monument avait déjà été attribué par l'abbé Moret : *Henri de Borset et Thomas Tollet, sculpteurs liégeois du XVI^e siècle. Leurs travaux dans la cathédrale de Nevers*, in *Bulletin de l'Institut Archéologique liégeois*, 48, 1923, p. 128-133.

devait se trouver devant les yeux d'Antoine de Carondelet. Quant à l'inscription, elle est illisible. Malheureusement, comme ces vestiges très sales sont placés fort haut, ils ne permettent pas de se faire une idée définitive sur la cohérence de l'ensemble⁸⁸. Par ailleurs, le style de la figure du défunt et plus encore celui de son saint patron ne sont pas sans rappeler celui des trois grandes statues en albâtre de la collégiale de Huy, sans doute les seuls vestiges d'un vaste ensemble mobilier. Le Bon Pasteur, sainte Catherine et saint Domitien (?) présentent une belle facture caractérisée par une solide stature résultant en grande partie du traitement des draperies parcourues de puissants plis en pince à becs dont les extrémités tombent au sol et s'enroulent sous des effets de torsion puissants et expressifs. Cette similitude nous invite à proposer, sous réserve, l'attribution de ces œuvres à Thomas Tollet (fig. 16, 17, 18).

Les Fiacre

À ce jour, une seule œuvre est attribuable avec certitude à Martin Fiacre (†1601), il s'agit du monument dit de Réginaud (1604), conservé aux Musées Royaux d'Art et d'Histoire⁸⁹ (fig. 19). Ainsi que nous l'avons déjà mentionné ailleurs⁹⁰, cette dalle sculptée tout comme celle de l'abbé Jean de Coronmeuse (†1526)⁹¹ furent emportées à la Révolution pour les envoyer à Paris⁹². Elles échouèrent alors à Charleville où elles devaient rester durant une bonne partie du XIX^e siècle. La dalle de Jean de Coronmeuse finit par arriver au Louvre vers 1884, tandis que le monument dit de Réginaud parvint aux Musées Royaux d'Art et d'Histoire en 1913. Jean-Simon Renier puis Destrée et Brassinne mirent en relation cette seconde dalle avec un dessin du héraut d'armes Henri Van den Berch sur lequel on voit la bordure avec l'épithète, dont est actuellement privé le monument⁹³ (fig. 20). C'est donc grâce à ce dessin que Renier a pu rétablir l'inscription et déduire qu'il s'agit du monument érigé en l'honneur du fondateur de l'abbaye, Réginaud. Voici la transcription de la dédicace :

D. REGINARDO DVCIS BAVARIAE FILIO EPISCOPO LEODIENSI HVIVS BASILICAE// CONSTRVCTORI. QVI MORTEM OBIIT OCTO// GENARIVS ANNO 1036 NONIS DECEMBRIS. POSVIT A° 1604 NONIS AVGVSTI MARTINVS FIACRI' SCVLPSIT// R.D. OGERVS DE LONCHIN ABBAS 35.//

Il faut ajouter que la dalle de Bruxelles est signée près du pied gauche de l'évêque : *MARTINVS FIACRIUS SCVLPSIT*. D'après les sources anciennes, l'œuvre aurait donc comporté, alors qu'elle était encore en place, deux fois le nom du sculpteur.

Destrée a mis les différences importantes qui apparaissent entre le dessin et le monument funéraire sur le compte de la mémoire défaillante du héraut d'armes, qui aurait réalisé le dessin sans avoir l'œuvre sous les yeux, ou encore sur la complexité des ornements qui « rebuterait même l'archéologue le plus patient » s'il avait voulu les reproduire. Pour Brassinne, il suffit que l'allure générale, et surtout que les armoiries de Bavière sommées d'une mitre et brochant sur l'épée et la crosse s'y retrouvent pour excuser les imprécisions et même les « fantaisies ». Le dessin, souvent reproduit, qu'Henri Van den Berch réalisa du monument

88. Les deux figures de Victoires insérées dans les écoinçons de la niche semblent relever du style des Thonon. Une analyse minutieuse de ce monument et des sources s'impose.

89. Inv. n° 4459 (1913). J. DESTREE, *Le monument de Réginaud, évêque de Liège. Étude sur des monuments funéraires de la Renaissance, Annales de la Société royale d'Archéologie de Bruxelles*, t. 28, 1914-1919, p. 307-334.

90. Ce paragraphe consacré à Martin Fiacre a déjà été exposé à Liège en 2006 dans le contexte plus large de l'atelier Pallardin-Fiacre, lors du colloque consacré à l'art et à la culture autour Lambert Lombard. Dans l'attente de la publication des actes, il semble opportun de reprendre ici les données se rapportant spécifiquement à Martin Fiacre.

91. Ce n'est pas ici le lieu pour développer l'argumentation nécessaire, mais il est cependant utile d'ouvrir une piste de travail de plus en appuyant une attribution de cette dalle funéraire à Daniel Mauch ou à l'un de ses compatriotes actifs à Liège. Des comparaisons éloquentes pourront facilement être établies entre les putti de cette dalle et ceux de la Vierge de Berselius ou d'autres encore qui appartiennent à des vestiges de mobilier en pierre (MARAM, Musée du Grand Curtius).

92. J. BRASSINNE, *Le tombeau dérobé. Histoire d'une substitution*, in *Bulletin de la Société des bibliophiles liégeois*, 16, 1942, p. 5-17. On trouvera la bibliographie récente dans : H. KOCKEROLS, *Monuments funéraires en pays mosan. Arrondissement de Liège, Malonne*, 2004, p. 264.

93. D'après Destrée, qui ne cite pas de sources, celle-ci était gravée sur une bordure en marbre noir de Dinant.



Fig. 19 : Martin Fiacre. Monument dit de Reginard (1604). Pierre calcaire carbonifère.
Bruxelles, Musées Royaux d'Art et d'Histoire.
© Musées Royaux d'Art et d'Histoire de Belgique.

funéraire d'Érard de la Marck pour la cathédrale de Liège, pourrait être cité pour juger du sens de la précision de l'auteur. Peut-on dès lors se contenter de justifier l'écart important qui existe entre le dessin et la dalle en pierre de cette manière ? Ce qu'il importe d'évaluer ici, ce ne sont évidemment pas tant les omissions ou les simplifications qui sont monnaie courante dans ce genre de recueil, mais plutôt les transformations dans la composition. Ainsi, comment justifier la substitution des termes masculins avec des gaines droites par des caryatides avec des gaines en torsades ? Celles-ci ne sont pas plus faciles à dessiner que ceux-là ! La question se pose dans les mêmes termes pour les ornements en médaillons de la chape qui sont remplacés par des rinceaux. On pourrait prendre d'autres exemples⁹⁴. Finalement, outre l'effigie d'un abbé et une arcade, restent les armoiries de Bavière, associées aux emblèmes de l'abbatiat, comme seul élément réellement décisif pour déclarer pertinente la relation entre la dalle et le dessin. N'y aurait-il pas une autre possibilité ? Pourquoi ne pas envisager que le dessin reproduisait une autre dalle que celle de Bruxelles ? Il y aurait naturellement lieu de vérifier si les armes de Bavière peuvent se rapporter à un autre abbé. Dans le cas d'une réponse affirmative, cela n'enlèverait rien à l'hypothèse de Destrée reposant sur les dires de Van den Berch, selon laquelle la dalle du dessin était celle de Van der Stappen (†1558) qui aurait été réutilisée par l'abbé de Saint-Laurent, Oger de Lonchin, pour la placer dans le chœur de l'église en mémoire de Réginaud, après avoir remplacé l'inscription. Plus, on pourrait alors aussi accorder foi à Van den Berch lorsqu'il déclare que la modification du tombeau de Van der Stappen avait fait disparaître la signature de l'artiste. Raison pour laquelle elle aurait été rajoutée à la nouvelle épitaphe. Martin Fiacre aurait exécuté le monument funéraire de Van der Stappen après 1558, signé l'œuvre sur la bordure, avec l'inscription de l'épitaphe originale. Peu importe dès lors que Fiacre fut décédé depuis trois ans au moment du remploi de la dalle de Van der Stappen puisqu'il s'agissait seulement de remplacer l'épitaphe du défunt par celle dictée par Oger, et d'y ajouter le nom du sculpteur de la dalle. Il n'y aurait dès lors pas eu de double mention du nom de Fiacre sur la même dalle, mais deux dalles distinctes comportant chacune une signature. Voici donc l'ébauche d'une nouvelle piste à suivre.

Au début du XVII^e siècle, l'atelier Palardin-Fiacre poursuit ses activités dans le domaine de la sculpture avec un nouveau membre, Elias Fiacre, le fils de Martin. Yernaux a retrouvé plusieurs mentions relatives à des travaux exécutés par ce sculpteur⁹⁵. Cependant, une seule œuvre a été proposée à ce jour, il s'agit du mémorial de Nicolas Périlleux, abbé de Flône et curé d'Antheit et de Gilles Raymundi, payé 40 florins en 1611 et que Suzanne Collon-Gevaert propose d'identifier avec la très belle dalle des abbés Nicolas de Périlleux (1606-1608) et Thomas Vinamont (1608-1625) à l'abbaye de Flône⁹⁶. Il existe dans nos régions une importante série de monuments funéraires de fort belle qualité qui mériteraient d'être réexaminés en détail afin de les caractériser et d'en faire émerger des caractéristiques communes propices à la constitution de groupes, voire à des attributions⁹⁷. Outre les prototypes de composition, il s'agira d'étudier le traitement des figures et de l'ornement. À ce propos, n'est-il pas remarquable de constater l'identité de la conception ornementale du monument dit de Réginaud et celle du mausolée de Jean de Bourgogne, connu par un dessin (fig. 8) ? Il nous semble qu'il y a là un goût pour la surcharge et l'étrange qui se distingue fortement de ce que l'on trouve chez Cornelis Floris et qui pourrait peut-être caractériser le milieu liégeois de la seconde moitié du XVI^e siècle⁹⁸. Ce style s'exprime magistralement dans le mémorial de Jean

94. Dans le dessin, les putti placés au-dessus de l'arcade, se retournent vers le centre, comme dans la dalle d'Ernest de Miche (†1641) à Saint-Paul, tandis que dans celle de Bruxelles, ils s'affrontent et sont accompagnés de génies tenant des torches renversées.

95. Jean YERNAUX, *L'atelier italo-liégeois des Palardin et des Fiacre, sculpteurs aux XVI^e et XVII^e siècles*, *Annuaire de la Commission communale de l'Histoire de l'Ancien Pays de Liège*, I, 4, 1935-1936, p. 284-287.

96. Sur cette œuvre, on consultera aussi Suzanne COLLON-GEVAERT, *Les pierres tombales de l'abbaye de Flône*, *Bulletin de l'Institut archéologique liégeois*, 67, 1949-1950, p. 208-213.

97. Hadrien Kockerols a déjà franchi un pas dans cette direction en procédant à l'inventaire systématique des œuvres, avec sa série des *Monuments funéraires en pays mosan*.

98. À ce propos, n'est-il pas significatif que Marthe CRICK-KUNTZIGER (*Le monument de l'évêque Réginaud*, in *Bulletin des Musées royaux d'art et d'histoire*, 1932, p. 141) ait précisément choisi un dessin de monument funéraire atypique de Floris pour le comparer avec le monument de l'évêque Réginaud ? Ce projet de monument funéraire est illustré dans : Antoinette HUYSMANS et alii, *Cornelis Floris, 1514-1575, beeldhouwer, architect, ontwerper*, Bruxelles, 1996, p. 159, fig. 188.

Stouten (1557) à la cathédrale de Liège, et également dans le monument d'Hubert Mielemans, à l'église Sainte-Croix (après 1558)⁹⁹.

Le musée Grand Curtius à Liège possède une Pietà en terre cuite signée au revers G. F. Ces initiales ont été identifiées à Gilles Fiacre. Une autre inscription, en relief et sur la face, identifie l'image : « N. Dame de Consolation à S. Remy en Ile » et la date 164[9]¹⁰⁰.

Martin Le Pieme

Une seule œuvre signée et datée *Martinus Le Pieme Leodius faciebat A° 1624* pourra servir d'assise à la constitution d'un catalogue pour cet artiste. Il s'agit du mausolée en marbre noir de Balthasar de Pallant et de son épouse Marguerite de Millendonck actuellement installé dans l'église Saint-Étienne de Reuland. Les défunts époux sont couchés sur un sarcophage parallépipédique garni sur ses flancs d'une série de blasons et d'une inscription dédicatoire. Le style des figures est soigné, et témoigne d'une recherche d'animation dans les volumes. Quant aux ornements, ils sont traités en méplat, de manière très régulière et appliquée. Le traitement des physiognomies, du système pileux, des drapés et des ornements est à rapprocher du mausolée de Conrard de Gavre († 1602), à l'église Saint-Martin de Liège, comme du monument funéraire d'Érard de Rivière († 1582) et de son épouse Jeanne de Mérode († 1587), à l'église Saint-Martin de Heers, mais aussi de la dalle funéraire de Pierre Stévert († 1624), à l'église Sainte-Walburge de Liège, et enfin du monument votif de Jacques Auxbrebis et Andrienne du Pontdermy († 1578), à l'église Saint-Médard de Samart. Les dalles funéraires d'Ernest de Mîche († 1641) à la cathédrale Saint-Paul de Liège et celle de Gilles Blocquerie († 1647) à l'église Saint-Denis de Liège pourraient dériver de ces œuvres, mais le choix du style des éléments architectoniques et de celui des ornements témoigne déjà d'une sensibilité baroque. Pour mieux circonscrire la personnalité artistique de Martin le Pieme, il s'agira d'affiner les critères de comparaison de ces œuvres et d'élargir le catalogue de sa production.

Les Thonon

Le jubé de l'église Saint-Jacques à Liège (ca 1602)

Une exceptionnelle description ancienne de l'ancien jubé de Saint-Jacques publiée dans le récit de voyage de Philippe de Hurges en 1615, à Liège et à Maastricht permet de se faire une idée de ce jubé alors qu'il

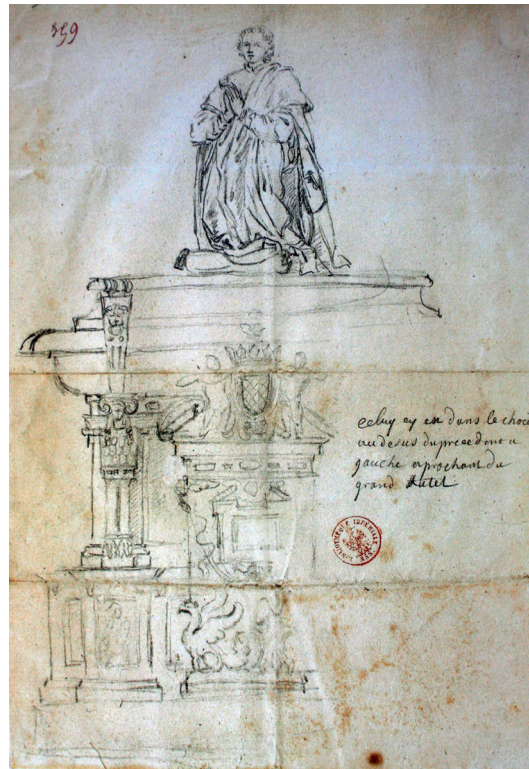


Fig. 8 : Thomas Tollet (dessin d'après).
Mausolée de Jean de Bourgogne.
© BNF, Ms français 8226, f° 359 r°.

99. Le monument dit de Réginaud semble très influencé par ces deux monuments funéraires liégeois. La comparaison des putti tenant les flambeaux renversés du monument dit de Réginaud et de celui d'Hubert Mielemans est particulièrement éloquente du style de Fiacre, moins virtuose que celui de l'auteur des deux monuments précités.

100. N° inventaire : D 34/48. La statue médiévale originale, très vénérée et reproduite ici en terre cuite pour la dévotion, se trouve à l'église Saint-Jacques.

était encore à son emplacement original¹⁰¹ : « Le doxal de Saint-Jacques est composé de porphyre, de jaspe, d'alebâtre et de marbre noir, bouchant toute la largeur du chœur, eslevé à la hauteur de vingt et cinq pieds ; l'on y monte par plusieurs degrez de marbre noir ; au milieu est la grande et principale porte du chœur, et à chasque costé un autel où paraissent relevées en bosse les plus belles images que l'on puisse veoir, toutes d'alebâtre et à la grandeur naturelle, agencées d'or, d'argent et de peintures, autant que l'œuvre le requiert. Sur les corniches du portail de ces autels sont des statues entières selon la grandeur humaine, les mieux exprimées et ciselées que l'on puisse s'imaginer, dont les unes représentent Notre Sauveur ressuscitant, les autres la Transfiguration du Messie au mont de Thabor, les autres l'Assumption de la glorieuse Vierge-Mère. Et pour le faire bref, ce doxal excède en art, en beauté et en richesse tout autre que j'eusse veu jusques lors, sans excepter celuy de St-Wauldrud à Monts, que l'on estime entre les plus beaux et les plus coustageux de l'Europe ». Saumery attribuait la réalisation de ce jubé à l'abbé Martin Fanchon¹⁰². Il se basait sans doute sur une inscription figurant sur le monument et relevée en 1705 par Mathieu Brouerius¹⁰³ : « De là, je vins au chœur où je trouvais une belle façade enrichie d'une très belle sculpture de marbre blanc et noir avec 10 colonnes de marbre de Corinthe. Sur les deux côtés de la porte, vous voyés deux autels magnifiques, au-dessus de la porte se lit cette inscription : *DNE DILEXI DECOREM DOM. TVÆ* et plus bas : *D : O : M : ECCLESIAEQVE DECORI ET ORNAMENTO REVERENDVS DNS MARTINVS FANCHON LEODIENSIS HVIVS MONASTERII ABBAS XLII OPVS HOC FIERI ERIQVE CVRAVIT ANNO DNI 1602*. Vous avés deux marches à monter pour venir au chœur ; sur la première, vous y trouvés cette inscription qu'une main vous montre du bout du doigt : *DeMptVs et eX febrVs VIX ChorVs Extat aqVs*. Ces inscriptions ont esté gravées en mémoire d'un débordement d'eau qui est venu dans l'Église à cette hauteur dans l'an 1658 comme le désignent les lettres numérales de l'inscription. Dans l'année 1643, il y a eu aussi un débordement qui vint jusqu'à la dernière marche du chœur, comme le marque l'inscription qui est aussi gravée, qu'une main nous montre ; voici l'inscription telle qu'elle se lit : *VIX ChorVs est IanI præsens eXeMptVs ab VnDa* ». En 1751, le jubé aurait été démonté, divisé en deux parties dont les fragments auraient servi à confectionner deux grands autels aux bas-côtés de l'église, à l'extrémité orientale des nefs. En 1884, ces vestiges réassemblés du jubé furent déplacés une fois encore et replacés au fond de l'église, contre la paroi occidentale des basses nefs (fig. 21)¹⁰⁴. Jules Helbig regrettait de ne pouvoir attribuer cet ensemble¹⁰⁵. C'est uniquement sur base de la réputation de Thomas Tollet que Moret le lui attribua ce jubé¹⁰⁶. Quant à Jean Mogin, il notait, au milieu du XX^e siècle : « Le style légèrement ampoulé des bas-reliefs, à l'expressivité outrée, traduit aussi les prémisses de la crise baroque. Statues et bas-reliefs sont l'œuvre d'un artiste honnête, technicien laborieux, mais nullement d'un grand maître que l'enthousiaste voyageur du XVII^e siècle [Philippe de Hurgés] avait dit. Nous entrons dans la seconde partie de la Renaissance, le pathos s'insinue là où avaient régné une gravité vraie, une fantaisie de bon aloi. Le style du XVII^e siècle qui s'annonce garde la richesse du siècle précédent, mais s'affuble du masque d'une sévérité de commande »¹⁰⁷. Comme on le voit, le style antiquisant qui s'exprime ici n'est pas compris par l'auteur qui ne trouve où le classer. L'œil expert de Joseph de Borchgrave d'Altena avait pourtant détecté les qualités de l'artiste : « ... les scènes du jubé de Saint-Jacques ont une fougue et une ampleur qui sont la griffe d'un artiste de grand

101. H. MICHELANT, *Voyage de Philippe de Hurgés à Liège et à Maestrect en 1615*, Société des Bibliophiles liégeois, Liège, 1872. Le manuscrit original de Philippe de Hurgés, est conservé à Paris, à la *Bibliothèque Nationale de France*, *Écrits du for privé*, sous la cote 9025. Cité ici d'après la retranscription de Jules HELBIG, *La sculpture et les arts plastiques au pays de Liège et sur les bords de la Meuse*, Bruges, 1890, p. 158-159.

102. Lambert DE SAUMERY, *Les délices du Païs de Liège, ou Description géographique, topographique et chorographique des monumens sacrés et profanes de cet Évêché-principauté et de ses limites*, Liège, Liège, 1738, I, p. ...

103. Cf. la retranscription complète de ce récit de Brouerius dans : Léon HALKIN, *Une description inédite de la ville de Liège en 1705*, Liège, 1948. Le passage qui nous intéresse ici se trouve p. 39-41.

104. Jules HELBIG, *La sculpture et les arts plastiques au pays de Liège et sur les bords de la Meuse* [2^e éd.], Bruges, 1890, p. 159.

105. Jules HELBIG, *La sculpture et les arts plastiques au pays de Liège et sur les bords de la Meuse* [2^e éd.], Bruges, 1890, p. 159.

106. J. MORET, *Henri de Borset et Thomas Tollet, sculpteurs liégeois du XVI^e siècle, leurs travaux dans la cathédrale de Nevers*, in *Bulletin de l'Institut archéologique liégeois*, 48, 1923, p. 127.

107. Jean MOGIN, *Les jubés de la Renaissance*, Bruxelles, 1946, p. 30.

talent »¹⁰⁸. Dans sa grande synthèse sur les jubés dans les anciens Pays-Bas, Jan Steppe reprenait l'attribution à Tollet¹⁰⁹.

Le traitement de l'anatomie et des draperies des figures permet de fixer ici les caractéristiques propres à l'atelier de Thonon au début du XVII^e siècle. Celles-ci serviront de référence pour l'attribution de toute une série d'œuvres. Il faut particulièrement remarquer les proportions encore très maniéristes de certaines figures, le traitement vigoureux et saccadé des draperies où dominent les recherches de forts contrastes et de mouvements vifs. Le style de l'atelier ira progressivement vers des postures plus calmes, des figures plus robustes et des draperies plus souples. Cette évolution générale est peut-être due à l'influence de Jean II Thonon, mais il faut bien garder à l'esprit que ces grands ensembles étaient réalisés par un atelier et que diverses personnalités s'y exprimaient simultanément. Nous en reparlerons à propos des grandes figures du jubé d'Hertogenbosch, au Victoria & Albert Museum de Londres.

Plusieurs figures conservées de ce jubé, notamment les figures allégoriques qui sont couchées sur les frontons témoignent d'une forte influence de l'antique dans les visages et les coiffures. Pour comprendre cette tendance, il faut en chercher les modèles potentiels et rappeler que dès les années 1570, l'évolution de la sculpture s'accompagne, à Rome et à Florence, d'un phénomène commun avec l'architecture : celui du retour à l'antique comme modèle pour un renouveau du classicisme¹¹⁰. Ce

recours va de pair avec un changement progressif dans les proportions des figures qui deviennent plus solides. C'est donc davantage vers ce type de sources, plutôt que du Maniérisme, qu'il faut se tourner pour comprendre la sculpture mosane de la fin du XVI^e siècle et du premier tiers du siècle suivant.



Fig. 21 : Atelier Thonon.
Vestige du jubé de Saint-Jacques, ca 1602.
Marbre noir et albâtre. Liège, église Saint-Jacques.
© Michel Lefftz.

Figures de Moïse et d'Aaron à l'église Saint-Jacques

Le style et le thème iconographique de ces deux statues en albâtre d'une hauteur d'un mètre permettent d'envisager avec quelque assurance une provenance de l'ancien jubé de l'église Saint-Jacques à Liège.

108. Joseph DE BORCHGRAVE D'ALTENA, *Notes et documents pour servir à l'histoire de l'art et de l'iconographie en Belgique, 1^{ère} série. Sculptures conservées au Pays Mosan*, Verviers, 1926, p. 201.

109. Jan STEPPE, *Het koordoksaal in de Nederlanden*, Bruxelles, 1952, p. 339-340. Marguerite Devigne avait estimé qu'il s'agissait là d'une *pure hypothèse sans fondement*, car elle croyait Tollet mort en 1601 : Tollet, in *Biographie nationale*, 25, 1930-1932, col. 411. Ignace Vandevivere s'est montré plus circonspect : Ignace VANDEVIVERE et Catheline PERIER-D'ETEREN, *Belgique renaissance. Architecture, art monumental*, Bruxelles, 1973, p. 88.

110. En sculpture, voir entre autre le Monument pour Michel-Ange à l'église de Santa Croce de Florence, d'après un projet de Vasari (marbre, 1570) ou à Rome, le monument funéraire de Sixte V, exécuté d'après les plans de Domenico Fontana, à Santa Maria Maggiore, entre 1584 et 1590, ou enfin la statue de sainte Catherine d'Alexandrie de la chapelle Theodoli à Santa Maria del Popolo, par Giulio Mazzoni (marbre, 1569-1570).

Adoration des Mages du MARAM

Deux fragments d'un bas-relief en albâtre conservés dans les collections du MARAM (Grand Curtius) représentent une Adoration des Mages. Les proportions du panneau et le style adopté pourraient également indiquer comme provenance l'ancien jubé de l'église Saint-Jacques à Liège.

Fragment de mobilier liturgique à Momalle

Deux bas-reliefs en albâtre représentant l'Annonciation et la Visitation sont conservés à l'église Notre-Dame de Momalle¹¹¹. Le style saccadé des draperies et le traitement un peu raide des figures sont à mettre en relation avec les bas-reliefs des vestiges du jubé de l'église Saint-Jacques à Liège.

Statue de sainte Barbe à l'église paroissiale de Bas-Oha

Une statue en bois de l'église Saint-Lambert de Bas-Oha présente les caractéristiques stylistiques de l'atelier Thonon. On rapprochera notamment le traitement du drapé et des physionomies des figures du grand bas-relief en albâtre de Tongres.

Le jubé de Bois-le-Duc au Victoria & Albert Museum, ca 1615

Cette œuvre prestigieuse a fait l'objet de plusieurs études importantes et pourtant de nombreuses questions demeurent en suspens (fig. 22-26)¹¹². Celles qui concernent l'attribution des sculptures nous semblent maintenant partiellement résolues grâce à l'exploitation du contrat du 23 mai 1615, établi entre Jean Thonon II et un marchand de Delft, Jacques Matheus pour la fourniture de sculptures¹¹³. La similitude stylistique avec plusieurs sculptures de l'ancien jubé de Saint-Jacques à Liège est totalement convaincante ! Dans l'attente d'une étude détaillée qui ne pourrait trouver place ici, nous proposons d'ores et déjà d'attribuer à l'atelier Thonon les statues de la Vierge à l'Enfant, saints Pierre et Paul, et les figures porteuses des armoiries duciales. Quant aux bas-reliefs, leur style n'est pas totalement homogène, mais il semble qu'on puisse néanmoins les attribuer à l'atelier Thonon. Les grandes figures des saints Pierre et Paul et de la Vierge serviront de références à d'autres attributions. Leur style général se caractérise par une recherche de tensions et de ruptures dans les drapés et dans les anatomies. Les longs plis raidis se tordent et se brisent lorsqu'ils sont saillants, alors qu'ailleurs ils adhèrent au corps pour en souligner les formes. L'angulosité des brisures des plis est fortement soulignée, tout comme celle des articulations des doigts où celle des tendons des membres. Le traitement du système pileux se caractérise par des jeux de gradations des boucles de cheveux ou de la barbe, ou encore par le décentrement des barbes lorsque celle-ci est formée de mèches torsadées (Paul). La Vierge à l'Enfant du jubé d'Hertogenbosch incarne un archétype à succès puisqu'on le retrouve utilisé en bois ou en pierre à l'église de l'Immaculée Conception de Châtelet (fragments du retable de l'autel Notre-Dame), à la chapelle Notre-Dame de Saint-Fontaine (Pailhe, épitaphe de Nicolas de Saint-Fontaine), au Musée Curtius de Liège (fig. 27-29) (SN 2001/25) et à la cathédrale de Liège (fig. 38) (retable de l'autel de Pierre Oranus).

111. Ces bas-reliefs mesurent 56 x 70 cm. Clichés IRPA : M99664 et M99665.

112. Citons ici les études les plus importantes : Jan STEPPE, *Het koordoksaal in de Nederlanden*, Bruxelles, 1952, p. 279-285 ; Charles AVERY, *The Rood-Loft from Hertogenbosch*, Londres, 1969 ; C. PEETERS, *De Sint Janskathedraal te 's-Hertogenbosch*, 's-Gravenhage, 1985, p. 337-338 ; Mariët WESTERMANN, *A monument for Roma Belgica. Functions of the « Oxaal » at 's-Hertogenbosch*, in Reindert FALKENBURG, Dulcia MEIJERS, Herman ROODENBURG, Victor SCHMIDT, Frits SCHOLTEN, *Beelden in de late middeleeuwen en Renaissance (Nederlands kunsthistorisch jaarboek, 1994, 45)*, Zwolle, 1994, p. 383-446.

113. Cf. Notre argumentation ci-avant, à la notice biographique consacrée aux Thonon. Jacques Matheus (alias Jacques Matthijsz) *signe Jacop Mattijs van Wang*.



Fig. 22 : Atelier Thonon. Jubé d'Hertogenbosch, *ca* 1615. Marbre noir et albâtre.
Londres, Victoria & Albert Museum.
© Londres, Victoria & Albert Museum.

Sans vouloir entrer ici dans le détail des analyses stylistiques, il est néanmoins important de noter la diversité stylistique des sculptures qui se côtoient dans cet ensemble. Il n'est pas question de remettre en cause l'attribution à l'atelier Thonon de la grande majorité des sculptures, mais plutôt d'y reconnaître une diversité de mains actives simultanément. Cette différence de style s'exprimant d'une part dans les statues, mais aussi entre les statues et les bas-reliefs, nous serions enclins à penser qu'il pourrait y avoir eu une certaine spécialisation des tâches. Ainsi, si le style des figures des saints Pierre et Paul s'inscrit parfaitement dans la continuité de celles du jubé de Saint-Jacques à Liège, celui de la Vierge à l'Enfant relève d'un style différent : les draperies y sont plus souples, adoptant même une grammaire différente, les têtes sont plus rondes, les visages plus ramassés, les membres et les mains sont plus charnus. C'est peut-être à ce maître qu'il faudrait donner les reliefs se rapportant à la vie de saint Martin, conservés à l'église du même nom à Liège.

Fragments de deux retables d'autel
à l'église Saint-Martin de Liège

Quatre panneaux sculptés, en albâtre, insérés dans une paroi de la crypte de l'église Saint-Martin à Liège proviennent très certainement de deux retables d'autel, car on y identifie les éléments de deux cycles distincts (fig. 30-33). Il y a d'une part trois épisodes de la vie de saint Martin (le Baptême de saint



Fig. 27 : Atelier Thonon.
Vierge à l'Enfant, bois.
Liège, Musée Grand Curtius.
© Michel Lefftz.

Martin, la Messe miraculeuse de saint Martin, saint Martin partageant son manteau) et d'autre part, deux scènes de la vie de la Vierge (l'Assomption et le Couronnement de la Vierge). Il semble que l'on puisse y reconnaître au moins deux mains actives dans l'atelier Thonon.



Fig. 30 : Atelier Thonon.
Saint Martin partageant son manteau.
Albâtre. Liège, église Saint-Martin.
© Michel Lefftz.



Fig. 32 : Atelier Thonon.
L'Assomption de la Vierge.
Albâtre. Liège, église Saint-Martin.
© Michel Lefftz.

Fragments de mobilier liturgique à Tongres

Suite à l'incendie du 28-29 août 1677, des fragments du mobilier sinistré de l'église Notre-Dame de Tongres ont été remontés dans le retable d'autel de la chapelle du chapitre¹¹⁴. Sous le portique, le grand bas-relief en albâtre illustrant la Naissance de la Vierge relève clairement du style de l'atelier Thonon et ornait probablement un autel dédié à la Vierge, peut-être avec la Pietà en ronde-bosse qui se trouve actuellement au Trésor de la collégiale (fig. 34)¹¹⁵. Un petit bas-relief de la prédelle de ce retable d'autel composite montre un ange portant le livre des Ecritures ; il relève du même style (fig. 35). Enfin, un troisième bas-relief en albâtre (?), très abîmé, représente saint Michel terrassant le démon ; il devrait également pouvoir être rattaché à l'atelier Thonon¹¹⁶. Les bas-reliefs ornementaux de ce retable ne sont pas sans rappeler ceux de l'ancien jubé de l'église Saint-Jacques à Liège.

114. Jean PAQUAY, *Monographie illustrée de la collégiale Notre-Dame à Tongres*, Tongres, 1911, p. 49, 64.

115. Hauteur 64 cm. Jean PAQUAY, *Monographie illustrée de la collégiale Notre-Dame à Tongres*, Tongres, 1911, p. 160. L'hypothèse d'un retable d'autel est celle à laquelle on songe en premier, mais il ne faudrait cependant pas totalement exclure celle d'un jubé.

116. Hauteur 62 cm, cf. cliché IRPA B149212.

Retable de l'autel de Pierre Oranus¹¹⁷
à la cathédrale Saint-Paul (ca 1618)

L'ensemble du retable d'autel offert par Pierre Oranus à la collégiale Saint-Paul, aujourd'hui cathédrale, s'inscrit parfaitement dans la typologie des œuvres produites par l'atelier Thonon (fig. 36-40). Les statues de la Vierge, des saints Pierre et Paul qui le somment constituent des variantes de leurs homologues au jubé d'Hertogenbosch, conservé au Victoria & Albert Museum.

Le retable du maître-autel de la chapelle du noviciat des Jésuites de Tournai, ca 1618

Eugène Soil s'est intéressé à plusieurs reprises au noviciat des Jésuites de Tournai¹¹⁸. Il avait aussi établi le lien entre le retable du maître-autel exécuté en 1618 (fig. 41-44) pour cette chapelle et le maître de carrière dinantais Guillaume Tabaguet, car ce retable était en effet cité dans un contrat passé en 1619 avec l'abbé de Saint-Bertin à Saint-Omer, Guillaume de Loemel¹¹⁹. Tabaguet y apparaît comme l'entrepreneur et le fournisseur des matériaux du meuble liturgique : « Toutes les dites pierres en matière bonne et cele marchandises, bien polie et lustrée en jaspre aussy blanc que celuy des deux termes livrés par maître Tabaguet pour la table d'autel de l'église du noviciat de la compagnie de Jésus à Tournay »¹²⁰. Le travail de sculpture incombait à Adam Lottman (1585-1663)¹²¹ tandis qu'il revenait à Tabaguet de fournir toutes les pièces d'architecture. Soil déduisit des termes de ce contrat que Tabaguet était également l'auteur de l'ensemble du maître-autel et du retable. Mais à Tournai comme à Saint-Bertin, il faut envisager une collaboration entre l'entrepreneur dinantais et un sculpteur. Cette fois, le style des reliefs et des ornements



Fig. 34 : Atelier Thonon.
Pietà. Albâtre. Tongres, Trésors de l'église Notre-Dame.
© Michel Leftz.

117. On trouvera la bibliographie récente dans : Hadrien KOCKEROLS, *Monuments funéraires en pays mosan. Arrondissement de Liège*, Malonne, 2004, p. 321.

118. Cf. e.a. Eugène SOIL *Les maisons de la compagnie de Jésus à Tournai*, Bruges, 1889, p. 108-117, *Inventaire des objets d'art et d'antiquité existant dans les édifices publics des communes de l'arrondissement judiciaire de Tournai*, Charleroi, 1924, p. 186.

119. Le contrat très détaillé est édité dans : H. DE LAPLANE, *Jubé de l'église abbatiale de Saint-Bertin. Devis passé en 1619 par Guillaume Loemel, 72^e abbé*, in *Bulletin historique de la Société académique des antiquaires de la Morinie*, 13, 1864, p. 330-337.

120. Ferdinand COURTOY, *Les arts industriels à Dinant au début du dix-septième siècle*, in *Annales de la Société archéologique de Namur*, 34, 1920, p. 233.

121. Félicien MACHELART, *Peintres et sculpteurs de la confrérie Saint-Luc de Valenciennes au XVII^e et XVIII^e siècles*, Valenciennes, 1987, p. 107-108. Ce sculpteur d'origine colonaise fut témoin au mariage du sculpteur Pierre Schleiff en 1628. C'est le même Schleiff qui se retrouvera sur le chantier du jubé de Floreffé vers 1635.

qui subsistent offre des similitudes flagrantes avec celles réalisées par l'atelier Thonon. En 1927, Eugène Soil de Moriamé avait envoyé deux photos de ce retable à Ferdinand Courtoy, à la demande de ce dernier¹²². On y distingue les deux grands bas-reliefs d'albâtre de la prédelle et les quatre statues du couronnement. Dans sa lettre d'accompagnement, Soil confirme que la croix manque au Calvaire, celui-ci manque encore sur les photographies de 1941. Depuis, un Christ a été réinstallé (fig. 42). Pour autant que l'on puisse en juger à distance et sur photos, ces grandes statues paraissent être en albâtre et leur style paraît être également celui des Thonon. C'est très probablement aussi cet atelier qui aura entrepris la réalisation des sculptures du portail de la chapelle (fig. 45)¹²³.



Fig. 44 : Atelier Thonon. Le lavement des pieds. Retable de l'autel du noviciat des Jésuites à Tournai (ca 1618).
Marbre noir et albâtre. Tournai, Athénée.
© Michel Leffitz.

Le Christ Salvator Mundi de la cathédrale de Tournai (ca 1620 ?)

Dans son Histoire de Tournai, Jean Cousin mentionne un collège apostolique aux piliers de la nef : « Il y a a chasque pilier un image taillée d'albâtre ou de pierre blanche albastrée, de la grandeur humaine ; au pilier sous la chapelle S. Michel est l'image albastrée de nostre sauveur, aux douze d'après les images des douze Apostres, aux quatre plus loing les images des quatre Docteurs de l'église, & aux deux plus avant, deux images d'albâtre, celle qui est au costé gauche en entrant en l'église, est l'image de l'Ange Gabriel, saluant la Vierge Marie, & luy annonçant l'Incarnation : aux costés droict vis à vis est l'image

122. Archives de l'État à Namur, *Fonds Ferdinand Courtoy*.

123. Cet ensemble qui mériterait une étude approfondie et surtout un traitement de conservation urgent, comprend deux statues d'anges encadrant le blason des Jésuites et une Vierge à l'Enfant en très mauvais état de conservation.

de la glorieuse Vierge annoncée Mère de Dieu »¹²⁴. Il semble donc que ce Christ colossal soit la seule statue subsistante d'un collège apostolique placé dans la nef au début du XVII^e siècle (fig. 46-47)¹²⁵. Le style de l'œuvre peut notamment être rapproché de la statuette de saint Pierre à Nivelles.

Bas-reliefs avec anges à l'église de Souxhon (ca 1622 ?)

Deux petits bas-reliefs en albâtre ont été insérés, avec d'autres fragments provenant d'un retable d'autel de l'église Saint-Jean l'évangéliste à Liège, dans un retable d'autel composite, à l'église Saint-Nicolas de Souxhon (Mons-lez-Liège)¹²⁶. Ces deux anges encadrent une belle inscription dédicatoire en marbre noir, richement ornée et datée 1622. Le style des anges peut être comparé avec celui de l'ange de Tongres, lui-aussi rescapé d'un mobilier ancien.

Le retable du maître-autel de la collégiale de Nivelles, ca 1629

Ce retable a été démantelé, mais il en subsiste d'importants fragments, épars dans la collégiale (fig. 48-58). D'après le contrat signé le 31 mai 1629, « la table avait 8,5 pieds de large sur 7 de haut ; au sommet règne une corniche de marbre noir, avec architrave et frise d'albâtre ; plus bas se trouvent quatre colonnes de jaspe, avec base et chapiteaux à la corinthienne, l'emplacement pour mettre une peinture, deux niches occupées par une statue d'albâtre, de 2,5 pieds de haut, surmontée d'une aiguille de jaspe, et six chérubins d'albâtre, le tout reposant sur un piedestal de marbre, avec quatre aiguilles de jaspe. Au milieu il y avait un reposoir du saint Sacrement, avec quatre colonnes de jaspe à la corinthienne, vases et chapiteaux d'albâtre, timbre du dôme en marbre avec le pélican et trois festons d'albâtre »¹²⁷. Le contrat stipulait encore que le modèle devait être achevé dans les huit jours et le monument dans les six mois. Tarlier et Wauters voyaient dans une estampe illustrant la *Vie de sainte Gertrude* par J. G. van Ryckel le maître-autel construit par Thonon (fig. 59)¹²⁸. Il s'agit d'une méprise, car cette estampe, ainsi qu'une autre où l'on reconnaît un paralytique implorant la statue de sainte Gertrude, reprennent la composition inversée de deux des huit bas-reliefs en albâtre racontant la vie de sainte Gertrude (fig. 51). Or le style de ces derniers les apparente à



Fig. 48 : Atelier Thonon.
Sainte Gertrude (ca 1629).
Albâtre. Nivelles, collégiale.
© Michel Lefftz.

124. Jean COUSIN, *Histoire de Tournai ou le troisième livre des chroniques, annales, ou démonstrations du christianisme de l'évêché de Tournai*, Douai, 1620, p. 165.

125. Le chanoine Warichez date l'œuvre de 1624 en se référant à Jean Cousin, pourtant l'ouvrage de ce dernier a été publié en 1620 ! J. WARICHEZ, *La cathédrale de Tournai et son chapitre*, Wetteren, 1934, p. 248-249.

126. Marylène LAFFINEUR-CREPIN, *Mobilier religieux*, in *Millénaire de la collégiale Saint-Jean de Liège*, Liège, 1982, p. 196.

127. D'après la retranscription de Jules TARLIER et Alphonse WAUTERS, *La Belgique ancienne et moderne : géographie et histoire des communes belges. Province de Brabant. Arrondissement de Nivelles*, Bruxelles, 1859 [éd. anastatique de 1963], p. 123.

128. Jules TARLIER et Alphonse WAUTERS, *La Belgique ancienne et moderne : géographie et histoire des communes belges. Province de Brabant. Arrondissement de Nivelles*, Bruxelles, 1859 [éd. anastatique de 1963], p. 123. Au moins deux éditions de la *Vie de sainte Gertrude* présentent cette gravure : Joseph Geldolphus van Ryckel, *Vitae S. Gertrudis abbatissae Nivellensis, Brabantiae tutelaris, historicae narrationes tres*, Louvain, Cornelii Coenesteni, 1632 ; Joseph Geldolphus van Ryckel, *Historia S. Gertrudis Principis Virgini primae Nivellensis Abbatiae notis et figuris aeneis subinde illustrata*, Bruxelles, G. Schovaert, 1637.

celui de l'atelier Thonon. Ces reliefs ont donc de toute évidence été réalisés pour le retable du maître-autel entrepris en 1629 par Thonon¹²⁹. L'absence de mention de ces bas-reliefs dans les extraits du contrat retranscrits par Tarlier et Wauters n'infirme aucunement cette hypothèse comme le croyaient Helbig et Courtoy qui, par ailleurs, n'y reconnaissent pas le style de Thonon. Dans cette série de reliefs, on voit la châsse à trois reprises ; celle-ci est à chaque fois placée sur un édicule de style différent afin d'évoquer la longue histoire de la sainte et de ses miracles. Tarlier et Wauters auront été induits en erreur par le style antiquisant des membres du retable tel qu'on les voit sur le relief du miracle de l'incendie (fig. 50). Outre ces huit petits bas-reliefs, il y a encore un grand bas-relief en albâtre présentant l'Adoration des bergers. Cette œuvre ornait le retable de l'autel Notre-Dame du Pilier jusqu'à sa destruction lors du bombardement durant la Seconde Guerre mondiale¹³⁰. Le traitement de l'espace, comme celui des physionomies et des drapés y sont très caractéristiques de la production des Thonon. Enfin, les deux statuette de sainte Gertrude et de saint Pierre provenant du maître-autel constituent une base solide pour les attributions à l'atelier des Thonon. Il existe d'ailleurs une autre version de saint Pierre, en bois cette fois, à l'église paroissiale de Saint-Gérard¹³¹.

Le jubé de l'église abbatiale de Floreffe, ca 1635

Saumery décrit ce jubé : « Le magnifique jubé qui sépare le chœur de la nef, est une très riche pièce d'architecture. Il est embelli de six colonnes & d'autant de pilastres de marbre noir jaspé d'ordre composite, dont les bases, les chapiteaux & les autres ornements sont de marbre blanc. La porte du chœur à plein ceintre, dont les jambages sont de marbre noir, est placée au milieu, entre deux colonnes & deux pilastres de porphyre d'ordre ionique, entre lesquelles sont deux niches de marbre noir, qui en accompagnent trois autres uniformes, qui, placées au-dessus de la porte, remplissent un fronton cintré & cantonné des figures de la Vierge et de Saint Jean, entre lesquelles est placé un beau crucifix. La niche du milieu, qui est, en quelque façon, au pié de la croix, est remplie des figures du diable & de la mort vaincus par Jésus-Christ en croix, & les quatre autres logent les figures des quatre évangélistes. On y voit deux superbes autels de marbre placés aux deux côtés entre les colonnes & les pilastres, & fermés par des balustrades de marbre noir, mêlé de très bon goût avec du marbre jaspé »¹³². En 1635, Jean Thonon maître sculpteur à Dinant s'engage à réaliser six chapiteaux ioniques et diverses autres sculptures pour le nouveau jubé érigé dans l'église abbatiale de Floreffe sur les plans du sculpteur valenciennois Pierre Schleiff¹³³. Il devait s'agir d'une commande importante dont il semble que presque tout ait été anéanti¹³⁴.

Épitaphe de François Oranus (†1636) à la cathédrale de Liège

Ce retable pariétal est orné d'un grand bas-relief sous le portique montrant le donateur agenouillé et en prière face à saint François, lui-même prosterné devant le Christ et la Vierge (fig. 60-61)¹³⁵. On reconnaît

129. Le thème déployé ici de la vie et des miracles de la sainte devait être placé à proximité immédiate de la châsse.

130. On ne connaît pas l'histoire de cet autel et de son retable qui ont peut-être été recomposés à partir des fragments du retable du maître-autel.

131. Cette statue n'apparaît pas dans la base de données de l'Institut royal du patrimoine artistique, elle m'a très aimablement été signalée par le conservateur du Musée diocésain de Namur, Jacques Jeanmart. Qu'il trouve ici mes remerciements les plus amicaux.

132. Lambert DE SAUMERY, *Les délices du País de Liège, ou Description géographique, topographique et chorographique des monumens sacrés et profanes de cet Évêché-principauté et de ses limites*, Liège, 1740, II, p. 310-314.

133. Archives de l'État à Namur, *Commune, ancien régime, 584. Cahier : archives communales de Dinant I. Travail fait à Dinant par Jules Borgnet (?) vers 1872, f° 22 r°* : Divers fragments de dossier retrouvés par Mr Remacle. « 17 mars 1635, contrat entre Pierre Schleiff maître tailleur d'images à Valenciennes et Mr Jean Thonon maître sculpteur à Dinant au sujet de l'enrichissement de pierre blanche de Verdun pour servir au doxal qui se doit poser en l'église de l'abbaye de Floreffe sur le modèle mis en main de Thonon par Schleiff, Thonon doit faire six chapiteaux ioniques, le remplissement de l'archure (?) de la porte du milieu, les coins des deux histoires du côté de la cuirasse avec figures entaillée en pierre de Verdun qui seront le couronnement d'ung écriteau qui serat dans ung nys au dessus de la porte - pour 225 patagons ».

134. Il faudrait examiner de plus près les quelques fragments de mobilier qui sont conservés au petit musée de l'abbatiale avec l'espoir d'y retrouver l'un ou l'autre vestige de ce jubé. Je songe notamment à deux consoles, l'une en bois et l'autre en pierre blanche, chacune ornée d'un chérubin.

135. On trouvera la bibliographie récente dans : Hadrien KOCKEROLS, *Monuments funéraires en pays mosan. Arrondissement de Liège*, Malonne, 2004, p. 350.

dans la scène de l'arrière-plan, saint François renonçant à l'héritage paternel. Les trois statuette sommant l'ensemble représentent le Christ, sainte Catherine et sainte Barbe ; elles ont fait l'objet de restaurations. Celles du Christ et de sainte Catherine semblent être d'un style conforme au relief alors que la tête de sainte Barbe devrait être examinée de près pour s'assurer de son authenticité.



Fig. 61 : Atelier Thonon. Épitaphe de François Oranus (†1636). Marbre noir et albâtre. Liège, cathédrale.
© Michel Lefftz.

Le jubé de l'église abbatiale de Florennes, ca 1641

Ce jubé, pour lequel Jean Thonon avait signé le contrat en 1641, est mentionné par Saumery dans ses « *Délices du País de Liège* : La nef est séparée du chœur par un jubé de marbre noir orné de figures & de reliefs d'albâtre, & accompagné de deux autels assortis de plusieurs colonnes torsées de marbre noir avec leurs bases, chapiteaux & autres ornements de sculpture. Deux reliefs de marbre d'Italie parfaitement bien travaillés, leur tiennent lieu de tableaux »¹³⁶. Le contrat est peu explicite sur la forme que devait prendre le jubé, car, comme à l'accoutumée, il était accompagné d'un dessin (*modèle*) malheureusement perdu. D'une hauteur de 17 pieds, et de la largeur de l'entrecolonnement, il devait être construit en « pierre, tant de jaspes, marbres y albâtes avec tous ornemens »¹³⁷. Malheureusement, le programme iconographique n'est pas précisé ; on peut cependant raisonnablement supposer que comme pour les autres jubés de cette époque, il devait y avoir des statues et des reliefs. Peut-être que ce sont ces derniers qui avaient été réutilisés dans un édifice voisin de l'abbaye puisque les fragments de quatre grands bas-reliefs de marbre blanc se trouvaient encore dans la chapelle funéraire du château de Rosée il y a seulement une dizaine d'années. Dom Cyrille Lambot les y avait vus et décrits brièvement : « quatre grands panneaux de marbre blanc sculptés présentent des scènes d'histoire religieuse. Ce ne sont plus que des fragments ; quoique assez considérables, ils ne permettent pas d'identifier les scènes, à l'exception d'une

136. Lambert DE SAUMERY, *Les délices du País de Liège, ou Description géographique, topographique et chorographique des monumens sacrés et profanes de cet Evêché-principauté et de ses limites*, Liège, 1744, IV, p. 379.

137. Archives de l'État à Liège, notaire de Frahan (Dinant), acte du 17 juin 1641 : *Contrat passé entre le sculpteur Thonon et l'abbaye de Florennes pour la construction d'un jubé*.

seule, le Christ aux outrages »¹³⁸. Depuis, ils ont été volés, mais on en a heureusement gardé une photographie¹³⁹. Il reste à l'église Saint-Remi de Rosée quelques beaux éléments architectoniques qui proviennent très probablement du jubé de Florennes. Il s'agit des seize colonnettes en albâtre qui soutiennent la tablette du banc de communion¹⁴⁰.



Fig. 62 : Atelier Thonon.
Saint Jean de Calvaire. Bois.
Église de Saint-Aubin.
© Michel Leffitz.

Il y a peu, nous avons pu démontrer la cohérence d'un groupe de figures qui auraient formé un grand Calvaire en bois probablement destiné à l'ancienne abbaye de Florennes¹⁴¹. La statue de saint Jean de l'église Saint-Aubin, que la tradition orale dit provenir de l'ancienne abbaye de Florennes (fig. 62), a pu être rapprochée d'un Christ et de deux larrons, encore présents à l'église Saint-Gengulphe de Florennes jusque dans l'immédiate après-guerre¹⁴². La statue de saint Jean offre les caractéristiques de la production de l'atelier Thonon, on la comparera notamment aux figures de l'ancien jubé de l'église Saint-Jacques à Liège et à celles du jubé d'Hertogenbosch. Nous avons proposé d'y associer également une figure de la Vierge de Douleur de la cathédrale de Namur à cause des similitudes morphologiques et de ses dimensions semblables à celles du saint Jean (fig. 63). L'ancienne attribution de cette statue, qui fut un moment transformée en Notre-Dame des Sept Douleurs, à Coquelet avait été proposée par Ferdinand Courtoy, elle ne peut être retenue¹⁴³.

Építaphe de Nicolas de Saint-Fontaine († 1642)
et Charlotte de Haultpenne

Cette belle építaphe conservée à la chapelle Notre-Dame de Saint Fontaine est occupée en son centre par l'inscription dédicatoire avec autour les quartiers des défunts¹⁴⁴. Au sommet du couronnement, la Vierge à l'Enfant du type de celle d'Hertogenbosch, les défunts étant agenouillés de part et d'autre.

Fragments d'un retable d'autel à Vianden (ca 1618 ?)

La prédelle du retable de l'autel du Saint-Sacrement à Vianden comporte deux bas-reliefs en albâtre représentant l'Annonciation et l'Adoration des Bergers. Une reproduction photographique de ce der-

138. Dom Cyrille Lambot et consignées dans *Edifices et curiosités de l'abbaye de Florennes*, paru dans la revue *Florinas* en 1965 et réédité dans *Millénaire de l'abbaye Saint-Jean-Baptiste et Saint-Maur*, in *Florinas*, 1-2, 2011, p. 24.

139. Communication écrite du propriétaire des lieux, Mr Antoine Mincé du Fontbaré de Fumal, 16 avril 2011. La découverte de photos ou de dessins permettrait peut-être d'en reconstituer le programme.

140. Ces colonnettes de 71 cm de hauteur avaient aussi été remarquées par Dom Cyrille Lambot et consignées dans *Edifices et curiosités de l'abbaye de Florennes*, paru dans la revue *Florinas* en 1965 et réédité dans *Millénaire de l'abbaye Saint-Jean-Baptiste et Saint-Maur*, in *Florinas*, 1-2, 2011, p. 24.

141. Notre communication *Le calvaire reconstitué de l'abbaye de Florennes ?* a été présentée le 9 avril 2011 à la journée d'étude *Une abbaye d'Entre-Sambre-et-Meuse à la croisée des chemins*, à l'abbaye de Maredsous.

142. La date des trois clichés de l'Institut royal du patrimoine artistique indique qu'ils furent pris en 1944.

143. Ferdinand Courtoy, *Les Duchesne tailleurs de pierres et marbriers namurois*, in *ASAN*, 43, 1938, p. 289 : « Jean Duchesne entreprit à la même époque la façon du gracieux autel de Notre-Dame des Sept Douleurs, qui orne le collatéral gauche de la cathédrale Saint-Aubain. Une enquête du Conseil provincial nous apprend qu'il ne put faire les 'statues, troignes (figures) et autres semblables ouvrages dépendant du métier des menuisiers' : il dut employer, à cette fin, Guillaume Coquelet, maître tailleur d'images ». En note 16, F. Courtoy conclut : « Cette indication nous permet ainsi d'attribuer la statue de bois de la Vierge de cet autel à Guillaume Coquelet, qui sculpta les SS Pierre et Paul du chœur de l'église Saint-Loup, comme nous l'avons dit dans les *Annales de la Société archéologique de Namur*, XLII, p. 12 ».

144. On trouvera la bibliographie récente dans : Hadrien KOCKEROLS, *Monuments funéraires en pays mosan. Arrondissement de Huy*, Malonne, 1999, p. 205.

nier nous permet de l'attribuer à l'atelier Thonon¹⁴⁵. Il s'agit, en quelque sorte, d'une version réduite et simplifiée de l'Adoration des Bergers de Nivelles.

Fragments de bas-reliefs illustrant la vie du Christ au Musée Curtius

Lors d'une visite dans les réserves du Musée Curtius, en 2008, nous avons réassemblé les deux fragments d'un bas-relief en albâtre représentant la Flagellation du Christ (fig. 64-65)¹⁴⁶. La figure du bourreau est à rapprocher de celle du serviteur de dos, à l'arrière-plan de l'épithaphe de François Oranus à la cathédrale de Liège. Plusieurs autres fragments semblent provenir du même ensemble ; on y reconnaît une Arrestation du Christ (?) (fig. 70) (I.O.2017), un Portement de croix (fig. 66), un Christ de la Résurrection (fig. 67). Il faut peut-être aussi y ajouter le fragment d'un Jugement Dernier (fig. 68), celui d'un Couronnement de la Vierge (fig. 69) (I 836) et d'une Pentecôte (?) (fig. 71). Enfin, on peut ajouter à cet ensemble un bas-relief de la Circoncision qui pourrait provenir de l'ancienne église Saint-Jean-Baptiste à Liège.



Fig. 68 : Atelier Thonon. Fragment d'un relief du Jugement Dernier. Albâtre. Liège, Musée Grand Curtius.
© Michel Leffitz.

Médaillon de la Résurrection du Christ provenant de Flône

Ce beau relief en médaillon se trouvait encore en 1970 à l'église Saint-Mathieu de Flône. Depuis, il est passé dans la collection du château de Jehay. La face bombée de la plaque d'albâtre accentue l'effet illusionniste de la profondeur obtenue par la saillie progressive des formes à partir du fond du médaillon. On

145. Josph WALENTINY, *La sculpture au Luxembourg à l'époque de la Renaissance, Luxembourg*, 1986, p. 192-193, fig. 41.

146. Le plus grand des deux fragments mesure 49 x 34 cm ; tous deux sont sans numéro d'inventaire.

peut aisément rattacher cette œuvre à l'atelier Thonon en observant les longs plis parallèles du manteau du Christ dont l'angulosité des brisures est volontairement accentuée pour créer des effets de contraste.

Épithaphes liégeoises à Saint-Paul et à Saint-Martin



Fig. 73 : Atelier Thonon.
Épithaphe de Baudouin Goff (†1570).
Marbre noir. Liège, cathédrale.
© Michel Leffitz.

Quatre épithaphes liégeoises présentant des caractéristiques semblables sont rassemblées ici. Il s'agit de celle de Baudouin Goff (†1570) (fig. 72-73), et de celle de Pierre Vogels († 1576) (fig. 74-75) à la cathédrale Saint-Paul ; de Gilles Voroux (1576) (fig. 76-77), et de Jean Wibroux (†1590) (fig. 78-79), à l'église Saint-Martin¹⁴⁷. Les dates de décès des défunts, fort précoces par rapport à l'activité de Jean II Thonon, pourraient parfaitement correspondre à celle de Jean I, bourgeois d'Anvers en 1570. Le traitement morphologique des figures des défunts agenouillés relève d'un même type et d'un style très semblable. Le drapé mouvementé de la figure du Christ trouve sa correspondance dans celui de la Vierge de l'épithaphe de Jean Wibroux. L'iconographie plus riche de ce dernier relief se prête naturellement davantage à des comparaisons stylistiques. Il était aisé de la faire avec les bas-reliefs de la vie de saint Martin, déjà mentionnés dans la crypte de l'église Saint-Martin, et attribués à l'atelier Thonon. On comparera notamment les figures d'anges, mais aussi celle de l'enfant de chœur agenouillé derrière saint Martin dans la scène de l'offrande devant l'autel.

Deux statues de chanoines en prière,
aux Musée du Louvre et au Musées royaux d'art
et d'histoire de Belgique

Les figures de défunts des monuments funéraires analysés ci-avant et conservés dans les églises liégeoises de Saint-Paul et de Saint-Martin, ainsi que celle de l'enfant de

chœur soutenant la chape de saint Martin dans la scène de la Messe miraculeuse peuvent servir de base à l'attribution des deux belles statues très semblables de chanoines en prière conservées, l'une au Musée du Louvre (fig. 80-81)¹⁴⁸ et l'autre aux Musées royaux d'art et d'histoire de Belgique¹⁴⁹. Comme huit autres statues en albâtre, celle du Louvre pourrait provenir de la cathédrale de Cambrai, détruite sous la Révolution. Rien n'empêche donc à priori de la rattacher à l'atelier des Thonon, mais peut-être faudrait-il s'interroger alors sur l'attribution des deux autres statues de figures assises, qui semblent appartenir à un même groupe : il s'agit d'une statue de Dieu le Père et d'une autre de Saint-Jean l'évangéliste, également conservées au Louvre¹⁵⁰.

147. On trouvera la bibliographie récente dans : Hadrien KOCKEROLS, *Monuments funéraires en pays mosan. Arrondissement de Liège*, Malonne, 2004, p. 278, 286, 288, 290.

148. Inv. N° RF 1440, albâtre, h. 77,8 cm, début du XVI^e siècle. Jean-René GABORIT (dir.), *Sculpture française II – Renaissance et Temps Modernes. Vol. 2 Goujon- Warin et anonymes*, Paris, 1998, p. 679. Attribué au Nord de la France ou aux Pays-Bas méridionaux.

149. Inv. n° 6660, albâtre.

150. Inv. N° RF 1441, h. 110 cm et RF 1442, h. 92 cm, toutes deux en albâtre, début du XVI^e siècle. Jean-René GABORIT (dir.), *Sculpture française II – Renaissance et Temps Modernes. Vol. 2 Goujon- Warin et anonymes*, Paris, 1998, p. 679. Attribué au Nord de la France ou aux Pays-Bas méridionaux.

Une Vierge et un saint Jean de Calvaire au Musée Curtius

Ces deux statuette en albâtre parfois attribuées à Thomas Tollet et supposées provenir de la chapelle des Flamands à l'ancienne cathédrale Saint-Lambert à Liège nous paraissent plutôt devoir être données à l'atelier Tollet sur base de critères stylistiques (fig. 82-83)¹⁵¹. Pour s'en convaincre, on les comparera utilement aux figures des reliefs de la crypte de Saint-Martin.



Fig. 82 : Atelier Thonon.
Vierge de Calvaire. Albâtre.
Liège, Musée Grand Curtius.
© Michel Lefftz.



Fig. 83 : Atelier Thonon.
Saint Jean de Calvaire. Albâtre.
Liège, Musée Grand Curtius.
© Michel Lefftz.

Fragments d'un retable d'autel à l'église de l'Immaculée Conception de Châtelet

L'actuelle église Notre-Dame de l'Immaculée Conception de Châtelet conserve des fragments mobiliers en marbre et albâtre provenant de l'ancienne église paroissiale. Ainsi, une niche abritant une statue de la

151. Hauteur de la Vierge : 64,5 cm ; hauteur du saint Jean : 64 cm. Toutes deux avaient les pupilles incrustées d'une matière différente.

Vierge à l'Enfant de la même composition que celle d'Hertogenbosch et deux figures féminines couchées, sans doute des allégories religieuses, ont été intégrées au-dessus d'un autel latéral. Le maître-autel de la fin du XIX^e siècle intègre également des fragments architectoniques de l'ancien mobilier du début du XVII^e siècle, ainsi que des chérubins et deux statues représentant sainte Anne Trinitaire et saint Joseph avec l'Enfant Jésus.

Conclusions

Voici mise en place l'ossature du sujet que nous nous étions proposé de traiter. On constate d'emblée que si le matériel s'est révélé riche et abondant, il demande néanmoins un traitement plus fouillé pour donner lieu aux interprétations. Cependant certaines grandes lignes apparaissent déjà, nous présenterons ici les plus importantes d'entre elles.

Tout d'abord, on constate la mise en place progressive de la suprématie liégeoise comme centre majeur de production. La migration des artistes vers Liège l'atteste, la dualité entre Dinant, Namur et Liège disparaît donc au profit de cette dernière dans le courant du XVII^e siècle. Ainsi, à Dinant : Robert Henrard (1617-1676) déclarait être parti pour Liège afin d'assurer sa formation, mais après un voyage d'Italie il retournera dans la Cité ardente pour y faire carrière. Jean Thonon III ira s'installer lui aussi à Liège pour y exercer ses activités. Namur subit le même sort puisque les sculpteurs Lambert Duhontoir (1603-1661) et Guillaume Coquelé († 1686), tous deux originaires de Namur iront s'installer à Liège pour pratiquer leur art. Le premier des deux y est actif dès le milieu du siècle et il sera admis au service de la cathédrale en 1654¹⁵². Le second acquiert sa maîtrise à Namur en 1652-1653, mais quelques années plus tard il est forcé de quitter la ville faute d'emploi. Au décès de Lambert Duhontoir qu'il retrouvera à Liège, il épousera sa veuve et poursuivra ses affaires¹⁵³.

Un second constat que l'on peut formuler ici porte sur la méthode de travail. On l'aura compris, il serait vain de tenter d'étudier la sculpture en pierre sans envisager l'ensemble du milieu de la production et de la commercialisation de la pierre en région mosane. Inutile donc de songer à une approche prosopographique étroite des sculpteurs, mais au contraire il s'avère nécessaire de traiter des relations reliant les divers protagonistes de ce milieu, en prenant en compte ceux qui interviennent depuis l'extraction jusqu'à la commercialisation des matériaux pierreux. À partir des divers exemples traités ici, on comprend déjà que si ces réseaux étaient structurés à géométrie variable afin de répondre aux besoins des commanditaires, il apparaît déjà aussi que des relations privilégiées et souvent durables s'étaient établies. De nombreux protagonistes restent encore à identifier dans cette histoire de la sculpture ; les noms de certains d'entre eux ont déjà été exhumés, mais ils restent isolés, car les œuvres à leur donner font défaut. D'autres comme les Bidart, marchands de pierre et sculpteurs namurois connus comme maître d'œuvre pour la réalisation du portail des Jésuites de Saint-Omer¹⁵⁴ et pour le jubé de l'abbaye Saint-Jean à Valenciennes, devraient enfin révéler toute leur importance¹⁵⁵.

Une chose est certaine, c'est que la conclusion de Simon Brigode, formulée il y a plus d'un demi-siècle, a vécu : « En tant que période de transformations profondes, notre XVI^e siècle est bien digne d'intérêt ; mais peut-être l'est-il surtout par ses humanistes et certains de ses peintres. Il faut reconnaître qu'il est moins captivant si l'on n'étudie que ses architectes et ses sculpteurs. Tout compte fait, notre XVI^e siècle ne fut pas un siècle de splendeur artistique »¹⁵⁶. L'auteur avait bien évidemment les modèles de la Renaissance florentine

152. Michel LEFFTZ, *La sculpture baroque liégeoise, Louvain-la-Neuve, 1998, II-14, Répertoire des sculpteurs*, p. 29-30.

153. Michel LEFFTZ, *La sculpture baroque liégeoise, Louvain-la-Neuve, 1998, II-14, Répertoire des sculpteurs*, p. 9-10.

154. A. O., *Thierry Bidart, sculpteur namurois, auteur du portail de l'église des Jésuites wallons à Saint-Omer*, in *Annales de la Société archéologique de Namur*, 20, 1893, p. 504-505.

155. A.-M. Et P. PIÉTRESSON DE SAINT-AUBIN, *(5 janvier 1615), marché entre l'abbé de Saint-Jean à Valenciennes et Thierry Bidart, sculpteur, pour la construction d'un jubé dans l'église abbatiale*, in *Revue du Nord*, 23, 1937.

156. Simon BRIGODE, *La sculpture au XVI^e siècle*, in P. FIRENS (dir.), *L'art en Belgique du Moyen Âge à nos jours*, Bruxelles, s.d., p. 208.

du Quattrocento à l'esprit lorsqu'il analysait les œuvres. Nous l'avons vu, les sculpteurs mosans ont eu recours à des modèles de leur temps et notamment aux œuvres d'Andrea Sansovino.

Enfin, pour conclure, on proposera encore ici une hypothèse de travail pour des recherches futures : les grands marchands de pierre comme les Tabaguet n'auraient-ils pas proposé une sorte de catalogue de mobilier liturgique et funéraire à leurs clients moyennement fortunés ? Dans quelle mesure, la transformation des pierres mises en œuvre dans la réalisation de ce mobilier, à proximité des sites d'exploitation, a-t-elle entraîné une certaine forme de production standardisée ? On pourra vérifier ces pistes de recherche en dressant le catalogue complet de la production et en caractérisant minutieusement ces œuvres dont le style semble se distinguer plus qu'on ne l'avait pensé jusqu'ici de celui du célèbre Cornelis Floris.



Fig. 1-2 : Thomas Tollet (?). Prophètes, *ca* 1566 (?), albâtre, Tongres, église Notre-Dame.
© Michel Leffitz.

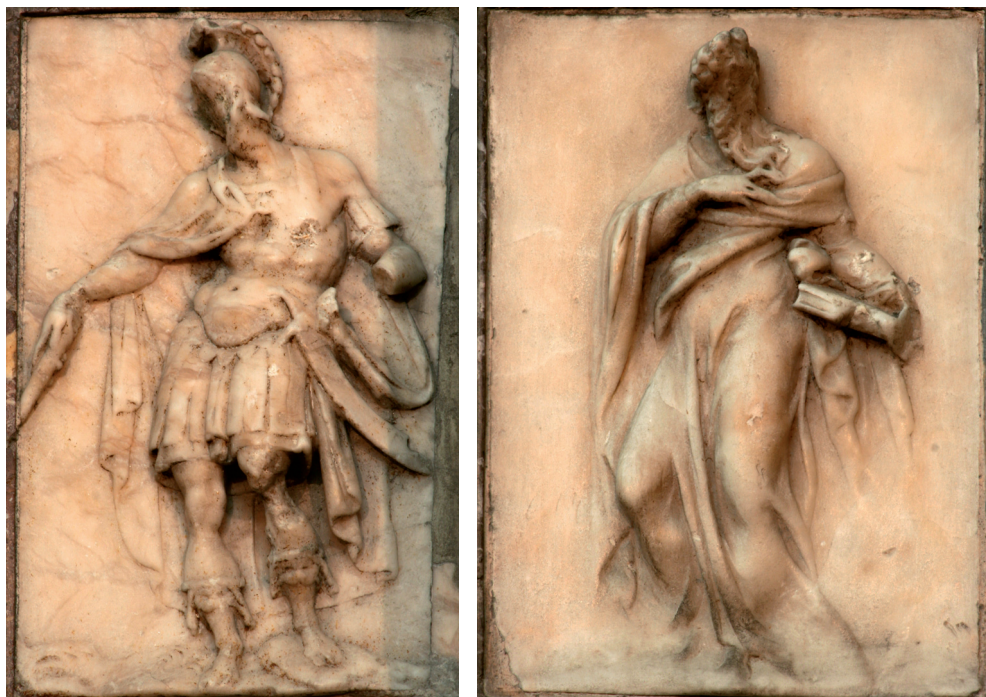


Fig. 3-5 : Thomas Tollet (?). Prophètes, *ca* 1566 (?), albâtre, Tongres, église Notre-Dame.
© Michel Leffitz.



Fig. 7 : Thomas Tollet (dessin d'après). Mausolée de François de Clèves et Marguerite de Bourbon.
© BNF, Ms français 8226, f° 358 r°.



Fig. 9 : Jean Tabaguet, le Pêché originel (1585-1589), Sacro Monte de Varallo (Italie).

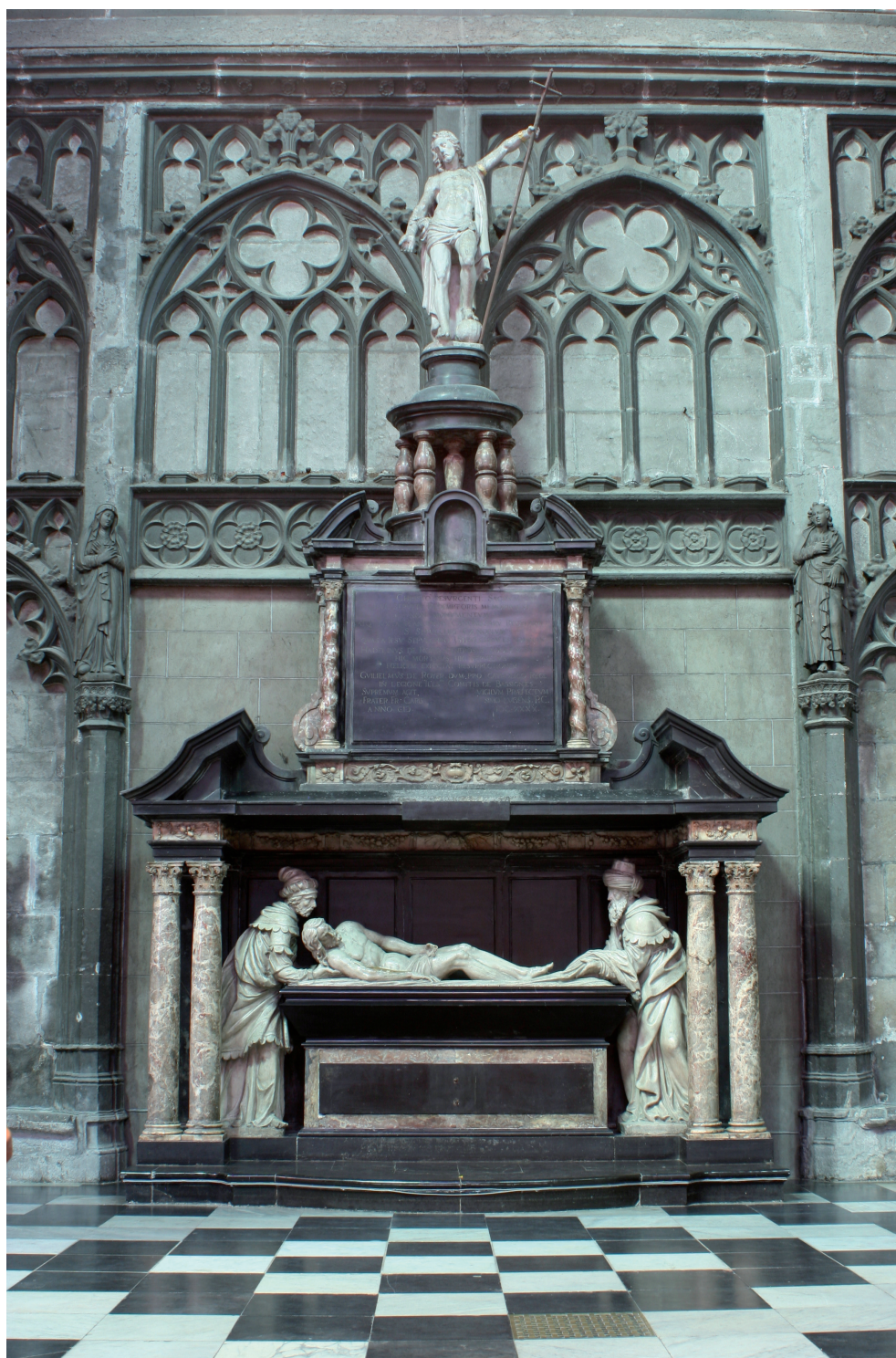


Fig. 12 : Cénotaphe d'Hadelin de Royer avec Mise au Tombeau du Christ, *ca* 1640. Pierre polychromée et marbres.
Huy, église Notre-Dame.
© Michel Lefftz.



Fig. 15a : Thomas Tollet. Monument funéraire d'Antoine de Carondelet (ca 1583-1587 ?).
Marbre noir et albâtre. Mons, collégiale Sainte-Waudru.
© Michel Leffitz.



Fig. 15b : Thomas Tollet. Monument funéraire d'Antoine de Carondelet (ca 1583-1587 ?).
Marbre noir et albâtre. Mons, collégiale Sainte-Waudru.
© Michel Leffitz.



Fig. 17 : Thomas Tollet (?). Sainte Catherine, fin XVI^e s. ? Albâtre. Huy collégiale Notre-Dame.
© Michel Leffitz.



Fig. 18 : Thomas Tollet (?). Saint Domitien (?), fin XVI^e s. ? Albâtre. Huy, collégiale Notre-Dame.
© Michel Lefftz.



Fig. 20 : Dessin de H. VAN DEN BERCH d'après le manuscrit de l'*Estat et la sainte et noble cité de Liège*.



Fig. 23-24 : Atelier Thonon. Jubé d'Hertogenbosch, *ca* 1615. Marbre noir et albâtre.
Londres, Victoria & Albert Museum.
© Londres, Victoria & Albert Museum.

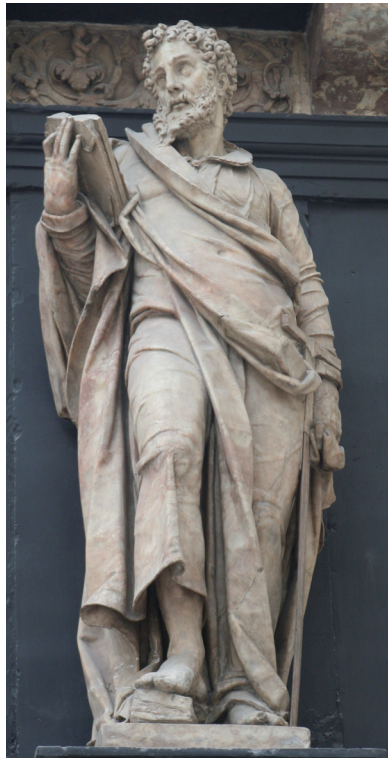


Fig. 25 : Atelier Thonon. Jubé d'Hertogenbosch, *ca* 1615. Marbre noir et albâtre. Londres, Victoria & Albert Museum. © Londres, Victoria & Albert Museum.



Fig. 26 : Atelier Thonon. Jubé d'Hertogenbosch, *ca* 1615. Marbre noir et albâtre. Londres, Victoria & Albert Museum. © Londres, Victoria & Albert Museum.



Fig. 28 : Atelier Thonon. Vierge à l'Enfant, bois. Liège, Musée Grand Curtius.
© Michel Lefftz.



Fig. 29 : Atelier Thonon. Vierge à l'Enfant, bois. Liège, Musée Grand Curtius.
© Michel Lefftz.



Fig. 31 : Atelier Thonon. Messe miraculeuse de saint Martin. Albâtre. Liège, église Saint-Martin. © Michel Lefftz.



Fig. 33 : Atelier Thonon. Le couronnement de la Vierge. Albâtre. Liège, église Saint-Martin. © Michel Lefftz.



Fig. 35 : Atelier Thonon. Ange. Albâtre. Tongres, église Notre-Dame.
© Michel Lefftz.



Fig. 36 : Atelier Thonon. Retable de l'autel de Pierre Oranus (ensemble et détails, *ca* 1618). Marbre noir et albâtre.
Liège, cathédrale Saint-Paul.
© Michel Lefftz.



Fig. 37 : Atelier Thonon. Retable de l'autel de Pierre Oranus (ensemble et détails, *ca* 1618). Marbre noir et albâtre. Liège, cathédrale Saint-Paul. © Michel Lefftz.



Fig. 38 : Atelier Thonon. Retable de l'autel de Pierre Oranus (ensemble et détails, *ca* 1618). Marbre noir et albâtre. Liège, cathédrale Saint-Paul. © Michel Lefftz.



Fig. 39 : Atelier Thonon. Retable de l'autel de Pierre Oranus (ensemble et détails, *ca* 1618). Marbre noir et albâtre. Liège, cathédrale Saint-Paul. © Michel Lefftz.



Fig. 40 : Atelier Thonon. Retable de l'autel de Pierre Oranus (ensemble et détails, *ca* 1618). Marbre noir et albâtre. Liège, cathédrale Saint-Paul. © Michel Lefftz.



Fig. 41 : Atelier Thonon. Retable de l'autel du noviciat des Jésuites à Tournai (ca 1618). Marbre noir et albâtre.
Tournai, Athénée.
© Michel Lefftz.



Fig. 42: Atelier Thonon. Retable de l'autel du noviciat des Jésuites à Tournai (ca 1618). Marbre noir et albâtre. Tournai, Athénée. © Michel Lefftz.

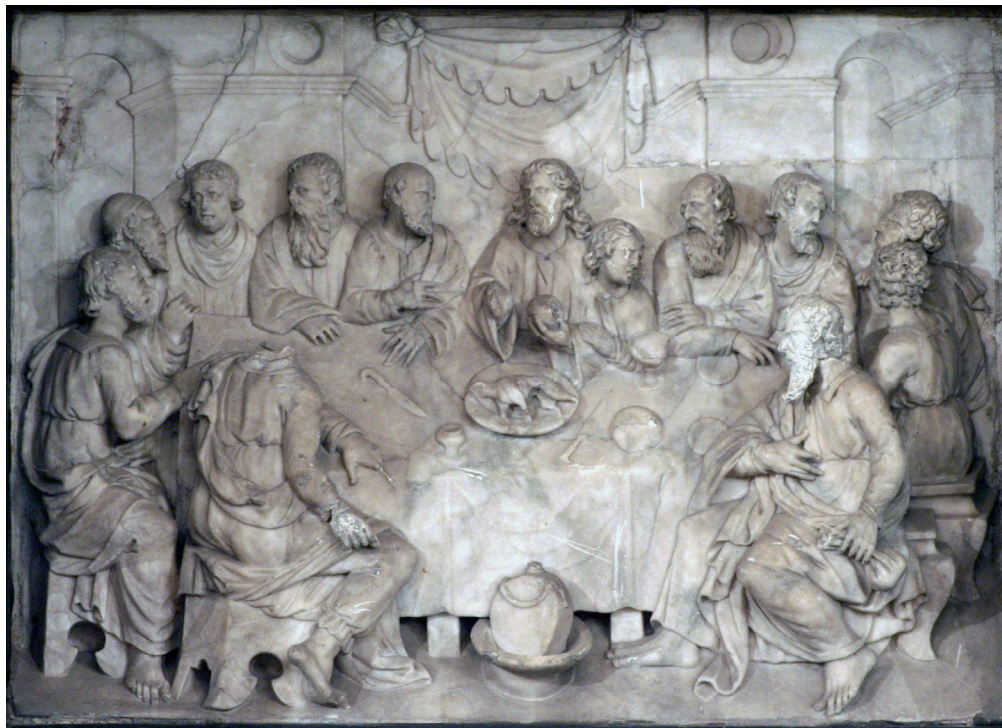


Fig. 43 : Atelier Thonon. La dernière Cène. Retable de l'autel du noviciat des Jésuites à Tournai (ca 1618). Marbre noir et albâtre. Tournai, Athénée. © Michel Lefftz.



Fig. 45 : Atelier Thonon (?). Portail du noviciat des Jésuites à Tournai (détail, restauré ?). Pierre. Tournai, Athénée.
© Michel Lefftz.



Fig. 46-47 : Atelier Thonon. Salvator Mundi (ca 1620 ?). Albâtre. Tournai, cathédrale.
© Michel Leffitz.



Fig. 49 : Atelier Thonon. Saint Pierre (détail, ca 1629). Albâtre. Nivelles, collégiale. © Michel Leffitz.



Fig. 50 : Atelier Thonon. Scènes de la vie de sainte Gertrude (ca 1629). Albâtre. Nivelles, collégiale. © Michel Lefftz.



Fig. 51 : Atelier Thonon. Scènes de la vie de sainte Gertrude (ca 1629). Albâtre. Nivelles, collégiale. © Michel Lefftz.



Fig. 52 : Atelier Thonon. Scènes de la vie de sainte Gertrude (ca 1629). Albâtre. Nivelles, collégiale. © Michel Lefftz.



Fig. 53 : Atelier Thonon. Scènes de la vie de sainte Gertrude (ca 1629). Albâtre. Nivelles, collégiale. © Michel Lefftz.



Fig. 54 : Atelier Thonon. Scènes de la vie de sainte Gertrude (ca 1629). Albâtre. Nivelles, collégiale. © Michel Lefftz.



Fig. 55 : Atelier Thonon. Scènes de la vie de sainte Gertrude (ca 1629). Albâtre. Nivelles, collégiale. © Michel Lefftz.



Fig. 56 : Atelier Thonon. Scènes de la vie de sainte Gertrude (ca 1629). Albâtre. Nivelles, collégiale. © Michel Lefftz.



Fig. 57 : Atelier Thonon. Scènes de la vie de sainte Gertrude (ca 1629). Albâtre. Nivelles, collégiale. © Michel Lefftz.



Fig. 58 : Atelier Thonon. Adoration des Bergers (ca 1629). Albâtre. Nivelles, collégiale.
© Michel Lefftz.



Fig. 59 : Gravure tirée de la *Vie de sainte Gertrude* par J. G. van Ryckel.
© Michel Leffitz.



Fig. 60 : Atelier Thonon. Épitaphe de François Oranus (†1636). Marbre noir et albâtre. Liège, cathédrale.
© Michel Leffitz.



Fig. 63 : Atelier Thonon. Vierge de Douleur. Bois. Cathédrale de Namur.
© Michel Leftz.



Fig. 64 : Atelier Thonon. Fragments d'un relief de la Flagellation du Christ. Albâtre. Liège, Musée Grand Curtius.
© Michel Lefftz.



Fig. 65 : Atelier Thonon. Fragments d'un relief de la Flagellation du Christ. Albâtre. Liège, Musée Grand Curtius.
© Michel Lefftz.



Fig. 66 : Atelier Thonon. Fragment d'un relief du Portement de croix. Albâtre. Liège, Musée Grand Curtius.
© Michel Leffitz.



Fig. 67 : Atelier Thonon. Fragment d'un relief de la Résurrection du Christ (?). Albâtre. Liège, Musée Grand Curtius.
© Michel Leffitz.



Fig. 69 : Atelier Thonon. Couronnement de la Vierge. Albâtre. Liège, Musée Grand Curtius. © Michel Lefftz.



Fig. 70 : Atelier Thonon. Fragment d'un relief de l'Arrestation du Christ (?). Albâtre. Liège, Musée Grand Curtius.
© Michel Lefftz.



Fig. 71 : Atelier Thonon. Fragment d'un relief de la Pentecôte (?). Albâtre. Liège, Musée Grand Curtius. © Michel Lefftz.



Fig. 72 : Atelier Thonon. Épitaphe de Baudouin Goff (†1570). Marbre noir. Liège, cathédrale. © Michel Lefftz.



Fig. 74-75 : Atelier Thonon. Épitaphe de Pierre Vogels († 1576). Marbre noir et jaspé. Liège, cathédrale.
© Michel Lefftz.



Fig. 76-77 : Atelier Thonon. Épitaphe de Gilles Voroux (1576). Albâtre, marbre noir et jaspé.
Liège, église Saint-Martin.
© Michel Lefftz.



Fig. 78-79 : Atelier Thonon. Épitaphe de Jean Wibroux (†1590). Albâtre, marbre noir et jaspé.
Liège, église Saint-Martin.
© Michel Leftz.



Fig. 80-81 : Atelier Thonon. Chanoine en prière. Albâtre. Paris, Musée du Louvre.
© Michel Leftz.