Institutional Repository - Research Portal
Dépôt Institutionnel - Portail de la Recherche
researchportal.unamur.be
University of Namur

RESEARCH OUTPUTS / RÉSULTATS DE RECHERCHE

Maître Balthazar, sculpteur à Liège au service du prince-évêque Erard de la Marck

Lefftz, Michel

Publication date:
2016

Document Version
le PDF de l'éditeur

Link to publication

Citation for pulished version (HARVARD):
Lefftz, M 2016, *Maître Balthazar, sculpteur à Liège au service du prince-évêque Erard de la Marck*. Université de Namur.

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.

Download date: 03. Jul. 2025

Maître Balthazar, sculpteur à Liège au service du prince-évêque Erard de la Marck

Michel Lefftz

Ce livre est dédié à Jacques Jeanmart,
ancien conservateur du Musée diocésain de Namur,
qui œuvra inlassablement à la sauvegarde
du patrimoine religieux.

Table des matières

6 Préface

7 Introduction

8 Questions de méthode : état de la recherche et perspectives

10 Regarder les images de dévotion : usage, goût et technique
- La sculpture comme support de la piété à la fin du Moyen Âge
- Une certaine forme de réalisme
- Une évolution du style
- L'habileté technique

14 Liège : un foyer artistique particulièrement fécond

18 L'œuvre de maître Balthazar, sculpteur du prince-évêque
- 1 Dans la tradition gothique
  - Autour de 1500
  - 1508-1512.
    - Une commande exceptionnelle : le buste-reliquaire de saint Lambert
- 2 Vers un renouveau
- 3 L'affirmation d'un style personnel
- 4 Le maniérisme

74 Rayonnement de Maître Balthazar : de la Meuse à l'Ardenne

77 En guise de conclusion

78 Notes

82 Bibliographie

87 Crédits photographiques

Préface

Le présent volume a été réalisé à l'occasion de la première exposition jamais réalisée sur l'œuvre de Maître Balthazar, sculpteur au service du prince-évêque de Liège, Erard de la Marck. Celle-ci s'est tenue à la collégiale de Huy, du 11 juin au 11 septembre 2016 et elle a été motivée en grande partie par le fait que les collections du Trésor de la collégiale comptent quatre sculptures du maître.

Huy, ville d'art et de tourisme en bord de Meuse, attire de nombreux visiteurs belges et étrangers. La collégiale, classée patrimoine exceptionnel de Wallonie, s'efforce de contribuer à la politique touristique développée par la Région Wallonne, la Province de Liège et la Ville de Huy, en accueillant chaque été une exposition de qualité.

En 2016, année de la commémoration des 950 ans de la fondation de l'église de Théoduin de Bavière, dont subsiste la crypte, et de l'octroi de la charte de liberté, la première du genre en Europe, le choix s'est porté sur un sculpteur particulièrement talentueux, inconnu du grand public : Balthazar.

Balthazar, un prénom cher aux Hutois : celui du mage qui apporte la myrrhe à l'Enfant Jésus au tympan du Bethléem.

Balthazar, un sculpteur fécond dont l'œuvre fascine depuis longtemps le Professeur Michel Lefftz. L'exposition Balthazar est le produit de ses recherches, de son enthousiasme et de son amitié.

L'entreprise n'aurait pu aboutir sans le concours de nombreuses institutions, organisations et personnes bénévoles.

Atout majeur de la collégiale : l'ASBL Septennales de Huy, porteuse du projet sous l'impulsion de son Président, l'Abbé Michel Teheux.

Partenaires inconditionnels, en dépit des difficultés financières du moment : la Région Wallonne et le Ministre Maxime Prévot ; le Service Public de Wallonie – DGO4 – le Département de l'Archéologie et son Directeur, Jean Plumier, et le Département du Patrimoine et son Inspecteur général, Pierre Paquet ; la Province de Liège et la Ville de Huy, soucieuses de soutenir nos initiatives.

Plusieurs musées ont contribué au succès de l'opération : le Grand Curtius de Liège, le Musée diocésain de Namur et le Musée en Piconrue de Bastogne. Au sein de ce triangle, de nombreuses fabriques d'église et des collections privées n'ont pas hésité à accorder les prêts que nous sollicitions.

Nous avons dû renoncer à certains, faute d'espace disponible. La collégiale est aussi un lieu de culte et de prière. Les défenseurs du patrimoine ont parfois tendance à l'oublier… Le Doyen André Dawance, le Président et les Membres de la fabrique d'église, les Sacristains et tous les bénévoles qui ont été mis à contribution trouveront ici la marque de ma profonde gratitude.

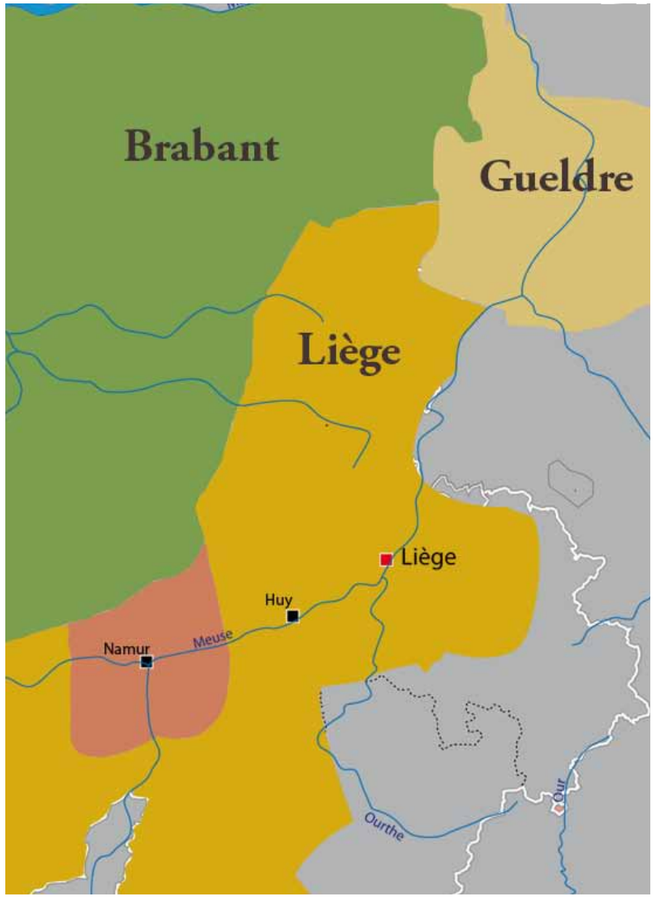
Ce beau livre, qui gardera la mémoire d'un moment exceptionnel dans la vie de la collégiale, n'aurait pas vu le jour sans la science de Michel Lefftz, l'art de Philippe Roussel et la générosité de l'Université de Namur.

Marylène LAFFINEUR-CRÉPIN

Conservatrice du Trésor et de la collégiale de Huy.

Introduction

À en juger par la qualité et la quantité des œuvres recensées jusqu'à ce jour en région mosane, l'activité de Balthazar fut de toute évidence extrêmement importante[1]. Nous avons de bonnes raisons de supposer que l'atelier de Balthazar se trouvait à Liège, au cœur d'un foyer florissant favorisé par le mécénat du prince-évêque Erard de la Marck. Par contre, l'incertitude plane toujours sur le milieu de formation du sculpteur. Le caractère germanique remarqué par plusieurs experts de la sculpture, à propos de certaines de ses œuvres, notamment pour le Calvaire de l'église Saint-Nicolas à Liège, témoigne d'une influence du Bas-Rhin et de la Gueldre. Est-ce cependant suffisant pour y envisager la formation du sculpteur ou bien faut-il chercher une influence indirecte ? La présence de sculptures exportées dans le diocèse de Liège, depuis ces régions très fécondes, aurait-elle pu influencer Balthazar ? Faut-il enfin penser à une formation en région mosane auprès d'un maître qui aurait lui-même subi cette influence nordique ? Quoi qu'il en soit, Balthazar développera au fil des années un style très personnel d'une très grande force expressive qui marquera considérablement des sculpteurs régionaux comme le Maître du Calvaire de Lesve, lequel influencera à son tour le Maître du Calvaire de Waha[2]. Le présent ouvrage n'épuisera assurément pas le sujet, car aux œuvres nouvellement découvertes et présentées ici, viendront s'en ajouter d'autres qui grossiront un peu plus le catalogue d'un artiste qui œuvra durant plusieurs décennies. Les recherches futures devront nécessairement être couplées avec d'autres investigations portant notamment sur un sculpteur qui a également compté à la fin du Moyen Âge : le Maître du Calvaire de Fize-le-Marsal.



Paradoxalement, l'exposition des sculptures de Maître Balthazar rassemble des œuvres qui ne l'ont jamais été, même du vivant de l'artiste, puisque dès leur achèvement elles étaient livrées aux églises, installées sur les autels, au service de la dévotion. C'est donc un moment unique que le présent ouvrage permet d'une certaine façon de préserver. Une sorte de musée imaginaire s'ouvre à nous...

1
Carte du diocèse de Liège (avant 1559) jusqu'à la Gueldre.

Questions de méthode : état de la recherche et perspectives

La plupart des œuvres identifiées depuis 2008 comme appartenant à la production de Maître Balthazar avaient déjà précédemment été publiées, voire présentées lors d'expositions, mais sans que la cohérence d'un groupe ne soit établie[3]. Comment expliquer cette situation, alors même que l'on

2
Balthazar et Lambert Lombard, Christ en croix, 1532. Saint-Séverin en Condroz, église Saints-Pierre-et-Paul.

sait depuis plus d'un siècle grâce à la publication d'une pièce d'archives que le Christ de Saint-Séverin-en-Condroz est une œuvre autographe ? Cela tient sans doute en partie au retard des études sur la sculpture, si on les compare aux études portant sur la peinture. Force est de constater que la peinture a toujours eu et qu'elle garde encore largement la faveur des chercheurs. Le faible nombre de contributions publiées dans ce domaine artistique n'est-il pas l'indice significatif du désintérêt que lui porte la communauté scientifique tout autant que les éditeurs ?

Il me semble aussi que l'aventure de la redécouverte du sculpteur Balthazar de Rykel (?) témoigne assez bien de la considération dans laquelle on tient la sculpture médiévale depuis près d'un siècle. Rappelons que la publication de l'extrait de compte des importants travaux entrepris par Philippe de la Marck, archidiacre de Brabant et chanoine de l'église Saint-Lambert à Liège, à l'église de Saint-Séverin-en-Condroz, avait avant tout été motivée par la découverte du nom du célèbre peintre, Lambert Lombard [ill. 2]: *mre Lambert poinctre du pallaix de monsg. Le Rme Cardinal de Liège.* Quant à l'identification du sculpteur Balthazar avec un certain *Baltus* –Balthazar- *de Ryckel(le)*, elle avait été proposée dans un précieux compte-rendu d'exposition par Jacques Breuer .

Bien que ces dernières décennies les méthodes liées à l'analyse stylistique aient été considérablement perfectionnées, il est encore trop tôt pour proposer une vue d'ensemble des milieux de production dans l'ancien diocèse de Liège. Pour expliquer la situation, il est nécessaire de repartir d'un double postulat considéré comme inébranlable durant des décennies.

Le premier de ces postulats porte sur le nombre de sculptures conservées. Celui-ci constituerait seulement un pourcentage très faible de la production médiévale, et les œuvres subsistantes ne permettraient pas de reconstituer la production d'ateliers importants, mais seulement, dans le meilleur des cas, de rassembler les œuvres issues de milieux plus larges et moins bien circonscrits comme par exemple les cités prospères de la fin du Moyen Âge. S'il ne fait aucun doute que de très nombreuses œuvres sont perdues, les milliers d'autres sculptures conservées dans nos régions pour la fin du Moyen Âge attestent pourtant non seulement de l'immense vitalité des ateliers, mais également du très haut niveau de qualité que plusieurs d'entre eux ont pu atteindre. C'est d'ailleurs certainement là que se trouve l'une des clefs d'interprétation de cet immense patrimoine artistique, car pour pouvoir analyser la production, il faut d'abord en comprendre les qualités intrinsèques et ensuite tenter de comprendre la segmentation du marché. La plupart des œuvres présentant les qualités plastiques les plus abouties, c'est-à-dire *grosso modo* celles que nous nommons chefs-d'œuvre aujourd'hui, ont de toute évidence servi de modèle à la production d'œuvres de moindre qualité plastique. Ces dernières visaient un autre marché caractérisé par une offre de sculptures moins coûteuses à l'acquisition. Les premières correspondaient donc à ce qu'on appelle aujourd'hui des niches de marchés cibles.

Le second postulat a également eu des conséquences durables sur notre connaissance des milieux de production dans le domaine de la sculpture. Depuis plusieurs générations en effet, les chercheurs prenant comme critère de base les qualités esthétiques des œuvres, ont classé la production artistique selon le niveau supposé des milieux de production dans les catégories suivantes : *savant, régional et populaire.* Chacune de ces catégories englobait un certain nombre d'acteurs plus ou moins définis dont l'échelle pouvait aller de l'artiste/artisan jusqu'à la région. En plus de refléter, au moins en partie, les phénomènes de diffusion et d'appropriation des idées artistiques et du goût, cette segmentation est commode puisqu'elle permet d'envisager les différentes étapes de la production d'un milieu de production dans le temps, avec comme corollaire un autre concept inhérent à l'histoire de l'art, celui d'évolution. Or, depuis quelques années, l'intérêt pour la matérialité des œuvres, notamment grâce aux nombreuses restaurations qui aident à mieux comprendre les méthodes de production des époques concernées, a permis de reconsidérer un phénomène souvent boudé par les historiens de l'art : celui de la production en série. Ce rejet était lié au second postulat selon lequel un artiste de renom serait un individu qui, après avoir atteint la maturité, ne produirait plus que des œuvres dignes de son niveau de qualité. Si d'aventure, certaines œuvres de moindre qualité plastique devaient néanmoins entrer dans la production du dit artiste, elles seraient imputables à ses collaborateurs, regroupés sous le concept un peu fourre-tout d'atelier. Or si l'amélioration du niveau de qualité technique et plastique des œuvres est généralement lié à l'accroissement du renom d'un artiste et de son atelier, elle débouche le plus souvent sur un accroissement de la production et sur la mise en place de pratiques visant à améliorer la productivité pour répondre à la demande croissante. Nous avons déjà eu l'occasion d'analyser ce phénomène à propos de l'atelier du Maître d'Elsloo, un contemporain de Balthazar œuvrant dans la Gueldre, en montrant comment certaines formes à succès avaient été optimisées pour répondre à une demande accrue[5]. La septantaine d'œuvres sculptées attribuées ici à Balthazar, et regroupées sur base de critères internes, confirme donc que ces deux postulats sont obsolètes, à tout le moins pour l'étude de la sculpture de nos régions à la fin du Moyen Âge.

Regarder les images de dévotion : usage, goût et technique

La sculpture comme support de la piété à la fin du Moyen Âge

Il est pratiquement impossible aujourd'hui de se rendre compte de ce qu'a pu être l'occupation de l'espace ecclésial à la fin du Moyen Âge, car le passage particulièrement destructeur des iconoclastes, dans les années 1560, ensuite la Révolution, puis la période de réforme de Vatican II dès la fin des années 1960, ont vidé les églises du mobilier religieux qui s'y était accumulé génération après génération. Autels, jubés, stalles, étaient ornés d'images peintes ou sculptées qui toutes témoignaient à leur manière de l'histoire artistique et cultuelle des siècles antérieurs.

3
Maître de Saint-Jean-de-Luze, Portrait dit d'Hugues de Rabutin, fin XVe s., huile sur bois, Dijon, Musée des Beaux-Arts.

Depuis maintenant quelques années, de nombreux chercheurs se penchent sur les pratiques dévotionnelles et sur la place des images dans nos régions. Dans quelles configurations spatiales et mentales se trouvaient donc les fidèles ? Comment fonctionnait le *Miroir du sacré* pour reprendre le beau titre d'un livre particulièrement éclairant sur le sujet[6]. On sait qu'un facteur déterminant a joué un rôle dans ce contexte. Il s'agit d'un courant de pensée remontant à la fin du XIVe siècle, la *Devotio moderna*, qui a probablement influencé la conception des images puisqu'elle suggérait aux dévots de se projeter mentalement dans l'image afin d'atteindre une forme de participation affective à la narration figurée, qui pouvait aller jusqu'à la compassion. L'idéalisation caractérisant les représentations du monde aux XIIIe et XIVe siècles, n'étant plus adaptée, c'est donc vers le réalisme que les artistes de nos régions se sont tournés dans les deux derniers siècles du Moyen Âge. Avec son extrême minutie dans le rendu des détails et le vérisme des matières, celui-ci assura d'ailleurs une renommée internationale à la peinture et à la sculpture du XVe siècle.

À la différence des retables sculptés et polychromés, qui présentent tout un programme narratif avec des moments successifs et un décor pour contextualiser les scènes, les statues que nous avons conservées de Balthazar sont de simples figures isolées, sans décor. Tributaire de cette contrainte forte, l'artiste est obligé d'aller à l'essentiel pour que le fidèle puisse identifier le personnage représenté, grâce aux attributs. Il est pourtant probable que ces statues en bois, indépendantes de l'architecture en pierre, faisaient l'objet d'une mise en scène à l'aide de socles et de dais, à la manière de certaines restitutions réalisées au XIXe siècle. Ce qui est certain, c'est que plusieurs groupes de Vierges à l'Enfant de Balthazar étaient insérés dans des retables, à niche unique architecturée et probablement dotée de volets peints. C'est grâce à l'analyse du profil de la découpe du revers et à la comparaison avec des œuvres ayant conservé en partie au moins ce dispositif, que nous sommes en mesure de proposer cette hypothèse qu'il serait utile d'étayer en collectant systématiquement les représentations de la sculpture dans la peinture.

Une certaine forme de réalisme

On parle souvent du réalisme de la fin du Moyen Âge, mais au-delà des généralités, cette notion est loin d'être univoque. Elle recouvre bien sûr souvent des réalités très différentes selon les époques, les milieux, les artistes, mais elle touche aussi à des aspects très différents de la figuration, comme le contexte de l'histoire, l'espace de la narration et des figures, les matières ou les expressions. Ces différentes facettes du réalisme doivent encore être abordées selon l'aspect quantitatif du réalisme. Le degré de réalisme n'étant évidemment pas une valeur absolue, il doit être mesuré dans l'écart qu'il présente avec la notion opposée : l'idéalisme. On trouvera dans l'œuvre de Balthazar plusieurs formes de réalisme que nous tenterons d'expliquer en relation avec l'évolution de son style qui présente un large spectre.

Une évolution du style

Grâce à la production rassemblée ici autour du sculpteur Balthazar, nous avons le privilège d'analyser une situation d'une rare complexité par sa diversité stylistique. En effet, cet artiste assure la transition entre le style gothique et celui de la Renaissance maniériste, quasiment sans passer par les phases intermédiaires qui caractérisent pourtant l'art de la Première Renaissance à la cour des anciens Pays-Bas : le style gothico-renaissant, l'italianisme de surcharge, et l'italianisme raffiné[7]. En dehors de l'élargissement du répertoire ornemental grâce à l'appropriation de motifs antiquisants, les deux apports les plus importants de l'Italie à l'art de nos régions à la fin du Moyen Âge touchent l'anatomie et l'espace. Chez les sculpteurs de nos régions, l'intérêt pour le rendu naturaliste du corps ne se marque pas tant par la représentation de la réalité anatomique, mais plutôt par la suggestion de la présence de corps vivants, par la diversité des types physiques, ou encore le moelleux de leur chair et leur mobilité dans l'espace. Pour atteindre cette figuration de la réalité corporelle, le sculpteur n'a évidemment pas besoin de représenter tous les détails de l'anatomie, ce qui nuirait d'ailleurs à l'effet d'ensemble, mais il s'attache à articuler de manière dynamique les volumes corporels stylisés qui seront rehaussés de détails anatomiques choisis selon les expressions attendues par l'iconographie. En tentant de simplifier fortement la situation, on pourrait dire que l'art médiéval tardif de nos régions organise l'espace de la narration à partir des figures agglutinées par strates successives, tandis que la Renaissance construit un espace unitaire avant d'y disposer les figures, le décor et les accessoires. Cette conception d'espace unitaire participe aussi au changement de statut de l'image puisque celle-ci devient illusionniste ; elle aura dès lors vocation de représenter le monde tel que notre œil le percevrait dans un miroir. L'une des conséquences de ce système spatial a des répercutions sur l'organisation interne des figures puisque celles-ci ne se cantonnent plus dans le plan frontal, mais elles se déploient en continu dans un espace tridimensionnel. Pour illustrer cette nouvelle conception, on comparera l'organisation spatiale de la sainte Anne Trinitaire du Musée diocésain de Namur avec celle de Mettet, en les observant de trois-quarts [ill. 4].

Pour comprendre l'organisation de la figure dans l'espace, l'historien de l'art s'attache à caractériser la posture, c'est-à-dire l'articulation spatiale des deux axes transversaux du tronc, celui des épaules et celui du bassin, autour de l'axe longitudinal du corps : l'aplomb. La gestuelle et la position de la tête permettent d'accentuer ou d'atténuer la posture, elles participent ainsi pleinement à l'expression du style puisqu'elles touchent à la fois la plastique et l'iconographie. Du début du Moyen Âge à la fin des Temps Modernes, quatre postures suffisent à caractériser l'articulation des figures dans l'espace : posture verticale, déhanchement (ou hanchement), *contraposto* et ligne serpentine. Dans les trois premières postures, la figure est adossée, c'est-à-dire que le plan dans laquelle elle s'inscrit est parallèle au plan de fond de la figuration. La première posture caractérise l'art roman, la seconde l'art gothique, la troisième la Renaissance, le Classicisme et le néoclassicisme, la dernière le Maniérisme et le Baroque. Dans la posture verticale, les axes du tronc sont perpendiculaires à l'axe vertical (ou aplomb). Le déhanchement se caractérise par une inclinaison de l'axe du bassin qui reporte le poids du corps sur une jambe dite d'appui, laissant l'autre libre. Dans cette posture, l'axe des épaules s'incline dans la même direction que l'axe du bassin, à la différence du *contraposto* où l'axe des épaules s'incline dans la direction opposée. La ligne serpentine accentue souvent cette opposition d'inclinaison des axes du tronc, mais surtout, elle les met en rotations et en inclinaisons variées autour de l'aplomb, ce qui implique un détachement par rapport au plan de fond, dont le parallélisme était préservé jusque-là.

4
Saintes Anne Trinitaire du Musée diocésain de Namur et de l'église de Mettet.

Étonnamment, Balthazar utilisera toutes ces postures puisque dans les premières œuvres, celles qui appartiennent à sa période gothique, plusieurs figures adoptent la posture verticale, sauf la tête qui est légèrement désaxée. Le déhanchement se retrouve toutefois dès 1508, date de la réalisation des modèles peut-être en bois du buste-reliquaire de saint Lambert [ill. 9]. Le *contraposto* n'apparaît qu'occasionnellement dans les œuvres de Balthazar, car celui-ci utilisera plutôt la tête et le drapé, voire les déformations illusionnistes pour rétablir le déséquilibre induit par le déhanchement. Quant à la ligne serpentine, elle fait son apparition de manière magistrale dans certaines œuvres de la quatrième période comme dans la Vierge et le saint Jean du Calvaire de l'église Saint-Nicolas à Liège [ill. 94-95].

L'habileté technique

La grande subtilité de la pensée de Balthazar, telle qu'on peut l'appréhender à l'analyse de ses dernières œuvres, va nécessairement de pair avec sa virtuosité technique. Entre les premières œuvres réalisées autour de 1500 et les dernières, vraisemblablement réalisées vers 1535-1540, l'évolution stylistique est considérable et nécessairement liée à l'évolution technique. Il suffit par exemple de comparer le travail de dégagement de la matière dans les drapés pour s'en rendre compte. Nous ne pouvons malheureusement guère aller au-delà d'un constat général, car la quasi totalité de la production de Balthazar reste à étudier d'un point de vue matériel et technique. Comment expliquer par exemple l'emploi très fréquent mais non systématique de billes de bois massif, sans évidement à l'arrière ? Comment justifier encore que l'usage du chêne ait été abandonné pour certaines statues au profit d'essences moins dures, lesquelles ont fort mal résisté à l'appétit des insectes xylophages ?

Les examens visuels menés à l'occasion de la préparation de l'exposition montrent déjà que Balthazar semble avoir privilégié l'usage de billes de bois massives. Des analyses dendrochronologiques seraient donc envisageables sur plusieurs pièces; elles permettraient de vérifier si Balthazar utilisait systématiquement le bois après un très long séchage, comme dans le saint Marculphe de Liège [ill.5], dont la date d'abattage avait été estimée vers 1499[8].

Faute d'analyses matérielles, notre perception des œuvres de Balthazar reste également approximative en ce qui concerne les effets visuels recherchés avec l'apport indispensable de la polychromie. En effet, hormis l'une ou l'autre rares statues restaurées, la plupart sont soit décapées, soit empâtées par des polychromies plus récentes qui en modifient totalement les effets esthétiques. La comparaison entre le saint Marculphe (?) de l'église Saint-Remacle à Liège et le saint Jean l'Évangéliste de l'église Saint-Séverin-en-Condroz est particulièrement démonstrative de cet état matériel des œuvres [ill. 5].

La polychromie originale du premier, dégagée en 1994-1995, a de toute évidence été conçue en relation intime avec les nuances du relief taillé dans le bois ; celle du second, de style néogothique, durcit les contrastes subtils du relief, voire même les annihile.

5
Comparaison de la polychromie originale de saint Marculphe (?) et de la polychromie néogothique (XIXe s.) du saint Jean.

Liège : un foyer artistique particulièrement fécond

À l'aube des Temps Modernes, Liège constitue un milieu artistique en pleine effervescence pour la sculpture. Jusqu'à ce jour, les chercheurs se sont intéressés en priorité à la sculpture imprégnée d'italianisme et ont délaissé la sculpture gothique souvent considérée comme traditionnelle et donc comme un cas de *résistance à la modernité*[10]. Or, d'une part les formes d'assimilation des nouveautés apportées par la Renaissance italienne sont diverses et, d'autre part, le goût à Liège, comme d'ailleurs dans les anciens Pays-Bas méridionaux, est particulièrement attaché à la tradition gothique. Pour s'en rendre compte, il suffit d'observer le nouveau palais que le prince-évêque à Liège fait construire par Arnold van Mulken à partir de 1526. À cet égard, le mécénat artistique du richissime Erard de la Marck (1505-1538) a certainement joué un rôle majeur dans l'activité artistique à Liège ; c'est sous son règne que sont notamment restaurés deux des plus importants édifices religieux de la cité : la collégiale Saint-Martin et l'abbatiale Saint-Jacques.

Depuis les ouvrages de Jules Helbig (1890) et de Marguerite Devigne (1932) sur la sculpture mosane, la connaissance sur les œuvres a beaucoup progressé, en grande partie grâce au répertoire photographique de l'Institut royal du patrimoine artistique (IRPA)[11]. Dans le domaine de la sculpture, les chercheurs disposent d'un atout supplémentaire par rapport à la peinture : la majorité de ces sculptures sont souvent conservées *in situ*, à tout le moins proches de leur lieu de destination. Il y a donc de bonnes raisons pour espérer parvenir à localiser plus précisément les aires de production et de commercialisation de ces images. Voilà pourquoi il est indispensable de poursuivre l'élaboration de catalogues répertoriant la production des artistes et de leur atelier. C'est en se basant sur un état des lieux complété que l'on peut espérer être un jour en mesure de déterminer avec plus de nouvelles nuances les rapports d'influences réciproques au sein de ce milieu mosan. Il sera alors possible de mieux circonscrire les phénomènes de migration des styles dans un contexte plus large, car on ne peut en effet envisager le sillon mosan de manière isolée. Il est indispensable de prendre en compte la géographie historique et de relier la région mosane à l'ensemble du Limbourg, puis de remonter vers la Gueldre et le Bas-Rhin. C'est en effet probablement via le Bas-Rhin, notamment grâce à la personnalité artistique de Maître Arnt de Kalkar que le style de très haut niveau des grands ateliers brabançons a dû influencer la sculpture mosane.

Il apparaît déjà aujourd'hui que les œuvres et les artistes voyageaient bien plus que ce qu'on ne pouvait imaginer. À la fin du Moyen Âge, les grands ateliers étaient sans doute aussi bien plus nombreux qu'on ne le croyait jusqu'ici et ils exportaient parfois fort loin du cercle de leur clientèle habituelle. Le phénomène était déjà relativement bien circonscrit pour les ateliers brabançons, mais des ateliers qualifiés jusqu'ici de régionaux ont également reproduit cette stratégie commerciale. L'étude récente d'un grand ensemble d'œuvres rassemblées autour de la sainte Anne Trinitaire d'Elsloo nous a permis de démontrer la cohérence stylistique d'un groupe d'environ deux cents sculptures et sa diffusion bien au-delà de la Gueldre, jusque dans la vallée mosane, entre autre à Huy (saint Christophe, collégiale) et à Liège (Vierge de l'Apocalypse, église Saint-Jacques)[12]. Par ailleurs, plusieurs statues notamment dans la région de Namur et à Saint-Séverin-en-Condroz témoignent aussi de l'importation de sculptures, à partir du Brabant du Nord cette fois[13]. Dans l'état actuel de la recherche, il apparaît que les œuvres importées étaient de grande qualité. Elles ont très probablement constitué de puissants stimulants pour la créativité des sculpteurs locaux en leur offrant des exemples de techniques et de styles différents. L'arrivée d'un grand retable bruxellois à la collégiale Saint-Denis à Liège, vers 1532-1534, a assurément dû constituer un évènement majeur dans la cité [ill. 6]. Le très haut niveau de qualité esthétique et technique de ce chef-d'œuvre de l'atelier des Borman a vraisemblablement produit une émulation dans le milieu liégeois des sculpteurs[14]. Quelques mentions d'archives et de rares témoins attestent une production locale de retable dans la vallée mosane, mais leur étude systématique reste à entreprendre. Si nous n'avons pas encore trouvé de fragments de retable qui puissent être attribué à Balthazar, plusieurs peuvent cependant déjà être rattachés à l'atelier de celui qui fut probablement le principal concurrent de Balthazar à Liège, le Maître du Calvaire de Fize-le-Marsal[15]. Pas plus qu'à Maastricht ou dans la Gueldre, il ne semble pourtant y avoir eu d'ateliers spécialisés dans ce type de mobilier ; cela devrait d'ailleurs en faciliter l'étude puisque des rapprochements pourront plus aisément être établis entre les fragments de retables et les nombreuses statues qui subsistent. Comme on le verra notamment avec Balthazar, le milieu de la sculpture à Liège avait atteint un excellent niveau qualitatif. Le choix d'importer des œuvres sculptées, tels le retable pour l'église Saint-Denis ou la Vierge de l'Apocalypse pour l'église Saint-Jacques, devait être revêtu d'un prestige particulier. Sans doute s'agissait-il d'un geste de mécénat important. Mais l'hypothèse reste à creuser…

6
Atelier des Borman, retable de la Passion et de la vie de saint Denis, ca 1532-34. Liège, église Saint-Denis.

Si les églises devaient bénéficier des largesses d'Erard de la Marck, le nouveau palais a sans aucun doute mobilisé une grande partie de son attention durant plusieurs années. Les très nombreuses niches, mais aussi la décoration intérieure qui devait être fastueuse à en juger d'après les thèmes des tapisseries commandées par Erard, attendaient certainement pléthore de statues[16]. On sait que c'est

7
Daniel Mauch, Vierge dite « Madone de Berselius » (ca 1529-1535), Liège, Grand Curtius.

dans ce contexte particulier que le peintre d'Erard de la Marck, Lambert Lombard, fut envoyé en Italie (1537) où il avait pour mission d'acquérir des œuvres antiques[17]. Mais quel rôle Lambert Lombard a-t-il pu jouer dans la sphère culturelle liégeoise avant son voyage en Italie ? S'il est certain que la connaissance de la Renaissance qu'il manifeste déjà vers 1533 dans les panneaux de la prédelle du retable de l'église Saint-Denis à Liège a dû marquer les artistes liégeois par sa nouveauté, cela ne semble pas avoir eu d'impact sur des artistes chevronnés comme Balthazar qui a poursuivi une trajectoire très personnelle[18].

Les catalogues d'exposition et autres publications sur Lambert Lombard qui abordent la sculpture s'intéressent exclusivement à la manière dont la Renaissance s'installe chez nous avec l'éclat et le prestige d'un art nouveau. Cet intérêt concerne les sculpteurs immigrés, dont les Palardin constituent l'exemple phare[19], surtout par la manière dont ils renouvellent dans nos régions le rendu des formes anatomiques et par la construction de l'espace à l'italienne (la perspective à point de fuite unique). À cet égard, l'artiste Daniel Mauch, sculpteur d'origine souabe qui s'installa à Liège vers 1530-1531 pour fuir la Réforme à Ulm, est ainsi très souvent mis en exergue car ses œuvres témoignent d'un renouvellement de la conception de la figure influencé par des modèles italiens. Or, la seule œuvre qui lui soit attribuée avec certitude, la Vierge à l'Enfant dite « Madone de Berselius » (ca 1529-1535) [ill. 7], reste paradoxalement fondamentalement gothique dans la conception du rapport à l'espace environnant puisqu'elle est réalisée en fonction d'un point de vue frontal, alors qu'elle est placée sur un socle rectangulaire autour duquel courent des distiques latins soigneusement incisés et polychromés, donc nécessairement destinés à être lus[20]. Il n'empêche que Mauch apporte un vent nouveau à Liège et nous verrons que Balthazar pourrait y avoir été sensible dans le rendu plus naturaliste des cheveux, mais nous observerons aussi que notre sculpteur ira plus loin dans l'assimilation du courant de la Renaissance, notamment en renouvelant l'articulation spatiale de la figure.

L'apport direct de certains aspects de la Renaissance italienne, initié par l'entremise du sculpteur Nicolas I Palardin, probablement originaire du Nord de l'Italie, puis de son fils, Nicolas II Palardin, qui lui succèdera après son décès survenu en 1522, ne semble pas non plus avoir eu d'influence sur Balthazar [ill. 8]. Cela s'explique aisément puisque les œuvres que l'on attribue à cet atelier sont des bas-reliefs en pierre réalisés selon le procédé du *stiacciato*. Voilà qui était bien loin du créneau de production de notre artiste.

Par contre, il sera très important de mieux cerner les relations de Balthazar avec un sculpteur qui lui est contemporain: le Maître du Calvaire de Fize-le-Marsal. Tous deux ont dû œuvrer en parallèle pendant plusieurs années, car ils se partageaient exactement le même marché. Peut-être aussi ont-ils collaboré sur l'un ou l'autre chantier d'importance, à moins qu'ils n'aient simplement été concurrents. La proximité stylistique des deux artistes devra encore être précisée, mais des liens se remarquent déjà dans plusieurs éléments de compositions, comme par exemple un archétype commun de perizonium. Ces similitudes expliquent que quelques œuvres considérées auparavant comme appartenant au début de la production de Balthazar sont en réalité des productions du Maître du Calvaire de Fize-le-Marsal.

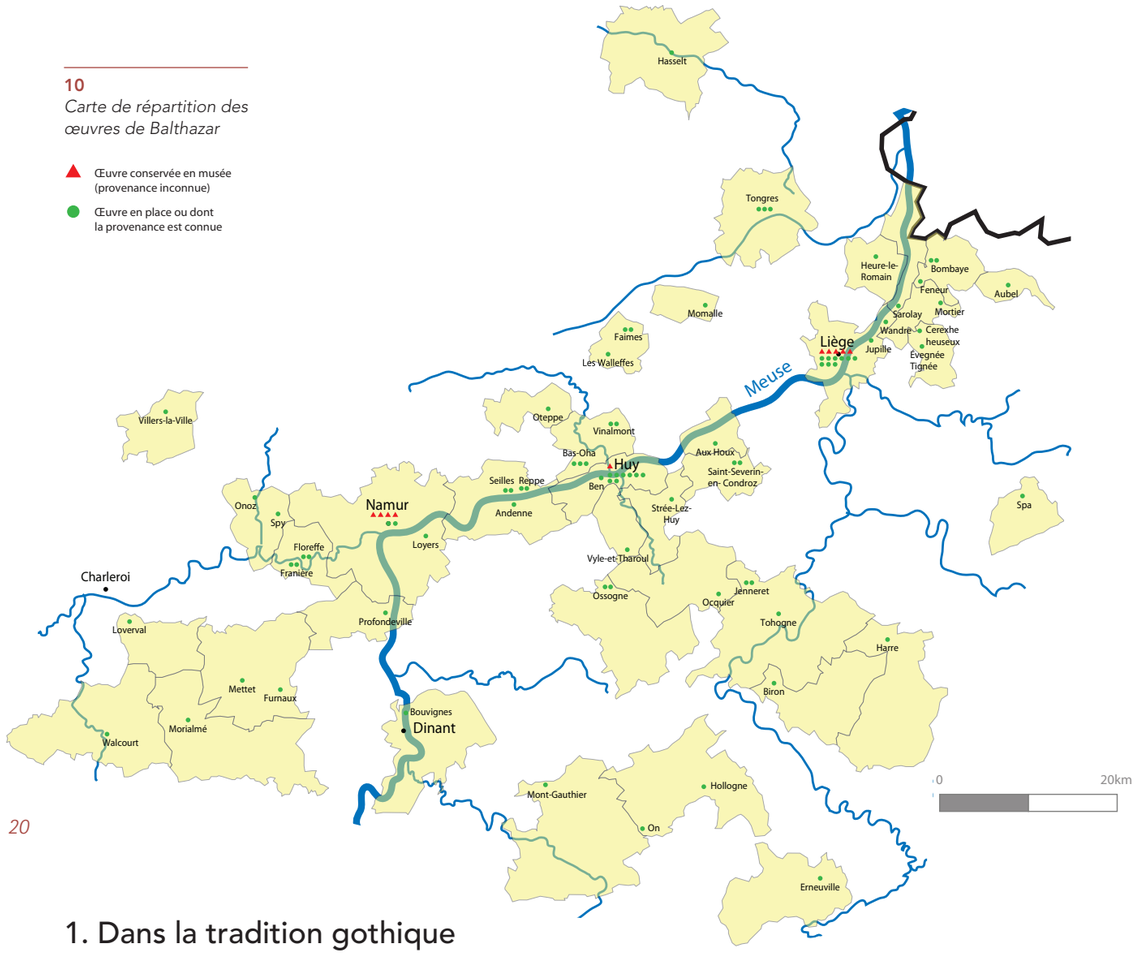
8
Atelier des Palardin, Crucifixion avec gisant, pierre calcaire, Liège, Grand Curtius.

La reconstitution toujours en cours du catalogue des œuvres de cet artiste prouve qu'il fut certainement l'un des plus grands sculpteurs de la fin du Moyen Âge en région mosane[21]. Son activité à Liège, dans l'entourage immédiat du prince-évêque, atteste également la reconnaissance qu'il connut de son vivant.

Déjà riche de plus de quatre-vingts œuvres, la production de Maître Balthazar comporte principalement des statues en bois, mais aussi des modèles figurés d'orfèvrerie. Le maître sculpteur a notamment travaillé en collaboration avec l'orfèvre K de Namur et avec l'orfèvre Hans von Reutlingen d'Aix-la-Chapelle pour la fourniture de modèles d'orfèvrerie destinés au buste-reliquaire de saint Lambert, œuvre prestigieuse offerte par Erard de la Marck (1508-1512) [ill. 9]. Au sein de ce catalogue déjà fort étoffé, la proportion de Christs en croix est importante puisqu'elle occupe à ce jour environ un sixième de la production. C'est d'ailleurs à partir du Christ en croix de l'église de Saint-Séverin-en-Condroz que nous avions pu entreprendre la reconstitution de la production puisque cette œuvre est mentionnée dans les archives ; le travail de sculpture avait été payé à Maître Balthazar alors que Maître Lambert était rétribué pour la polychromie. On a reconnu dans ce dernier le célèbre peintre du prince-évêque Lambert Lombard. Les similitudes stylistiques entre le Christ de Saint-Séverin-en-Condroz et celui du Calvaire de l'église Saint-Nicolas à Liège étaient suffisamment significatives pour pouvoir faire entrer ce chef-d'œuvre de la sculpture de la fin du Moyen Âge dans le catalogue de Maître Balthazar. La périodisation proposée ici pour la première fois doit être considérée comme une ébauche dont il faut surtout retenir les tendances principales, car il serait en effet téméraire d'essayer de cerner avec trop de précision les contours de l'activité artistique d'un artiste qui débute sa carrière dans la tradition gothique et puis s'adapte au goût de son temps en proposant une version personnelle du style de la Renaissance maniériste.

9
Balthazar (modèles) et Hans von Reutlingen, (exécution)
Buste-reliquaire de saint Lambert, 1508-1512.
Liège, Trésor de la cathédrale.

10
Carte de répartition des œuvres de Balthazar



1. Dans la tradition gothique

Autour de 1500

Il est malaisé de circonscrire les débuts de la production de maître Balthazar, car l'archétype de composition que l'on trouvera un peu plus tard dans de nombreuses figures du buste-reliquaire de saint Lambert (Trésor de la cathédrale de Liège, 1508-1512) n'a été élaboré que progressivement. C'est donc à rebours que nous avons rassemblé et organisé ces premières œuvres qui se situent vraisemblablement autour de 1500.

La quasi identité de la composition des chasubles des statues de saint Materne de **Walcourt**[22] et de saint Lambert du **Grand Curtius**[23] constitue notre noyau de départ pour l'attribution des œuvres qui précèdent le buste-reliquaire de saint Lambert [ill.11]. Les drapés très gothiques par leur plissement brisé en polygones forment des becs très saillants, les volumes de ces becs sont ici entiers ou écrasés, les emmanchures sont serrées. Quant aux silhouettes, elles sont trapues, la tête paraît enfoncée dans les épaules tombantes tant le cou est court, alors que la verticalité de la posture est à peine brisée par une légère asymétrie du corps, tandis que l'inclinaison de la tête suggère un léger déhanchement ; enfin, les membres sont collés au corps. La morphologie des visages larges, carrés, aux formes pleines, se caractérise par des arcades sourcilières fortement cambrées, avec la glabelle fortement creusée, le nez court et épais, les yeux globuleux cernés de paupières épaisses, la bouche charnue et

les lèvres entrouvertes. C'est sur cette base que l'on peut rattacher le saint Lambert du **Tréma à Namur**[24] [ill. 12]. Les principales variations résident ici dans la composition du drapé puisque cette fois les plis en polygones se prolongent par des becs, mais que ceux-ci sont systématiquement écrasés, avec d'ailleurs un très bel effet de crescendo dans la reprise du motif. On notera par ailleurs, en comparaison avec les deux statues précédentes, qu'un soin équivalent a été apporté par le sculpteur aux détails vestimentaires, comme par exemple dans les attaches du manipule, ou dans les éléments de passementerie tombant des manches. Grâce aux points de comparaisons de la draperie et de la morphologie de l'Enfant, on peut encore rattacher la Vierge à l'Enfant de l'église **Sainte-Croix à Liège** à ce premier groupe d'œuvres[25] [ill. 13]. Il est sans doute plus évident d'y ajouter également les deux statues de l'église de **Bombaye**[26], au moins par le traitement des visages et par la composition du bas des statues, lequel annonce

11
Saint Materne, chêne, h. 130 cm, Walcourt, église Saint-Materne;

Saint Lambert, bois polychromé, h. 108 cm, Liège, Grand Curtius.

12
Saint Lambert, chêne polychromé, h. 97 cm, Namur, Tréma.

l'archétype qui sera utilisé pour les figures d'évêques du buste-reliquaire de saint Lambert [ill. 14]. En effet, on observe déjà dans l'aube les plis en Y qui se cassent brusquement à la rencontre du sol, ainsi que l'étalement de l'étoffe sur le tertre légèrement taluté. Ces deux figures restent trapues, avec les épaules tombantes, la tête enfoncée dans le tronc et portée vers l'avant, les visages sont larges, carrés, gras, les sourcils en accolade avec la glabelle fortement creusée, le nez épais et charnu, les yeux globuleux aux paupières couturées et la bouche charnue qui présente une forte dépression de la lèvre supérieure. Quant aux drapés de la chape et de la chasuble, ils sont essentiellement structurés par des plis en polygones formant des becs interrompus.

13
Vierge à l'Enfant, pierre polychromée, h. 111 cm, Liège, église Sainte-Croix.

14
Saint Blaise, chêne, h. 80 cm, Saint Éloi, chêne, h. 85 cm, Bombaye, église Saint-Jean-Baptiste.

Daté de 1505 par une inscription, le modèle du très beau Christ en argent de la croix-reliquaire de Guillaume de Beez[27], abbé de l'abbaye de Saint-Gérard à **Brogne** (Namur, Trésor de la cathédrale Saint-Aubain) doit nécessairement être situé dans la première période connue de l'artiste [ill. 15].

Nous manquons d'éléments de comparaison car c'est en effet le seul Christ à pouvoir être daté avec certitude. Comme il est aussi le seul dans lequel le perizonium a été plissé d'une manière si dense qu'il évoque l'usage d'une étoffe fine.

15
Balthazar (modèles) et orfèvre K de Namur (exécution), croix-reliquaire de Guillaume de Beez, abbé de Saint-Gérard à Brogne, 1505, argent, h. 58 cm, Namur, Musée diocésain.

16
Christ en croix, bois polychromé, h. 205 cm, Jenneret, église Saint-Martin.

Si l'on en juge d'après l'attachement à la frontalité, présent jusque dans la position de la tête inclinée, à peine tournée sur le côté, on pourrait peut-être y ajouter le grand Christ en bois de **Jenneret** (Bende)[28] [ill. 16]. Le traitement très anguleux des plis du perizonium aux arêtes vives rappelle celui des étoffes des saints évêques de Bombaye. Le perizonium du Christ de Jenneret adopte aussi déjà le prototype de composition et la texture des perizonium que l'on retrouvera dans la seconde et la troisième période. Enfin, il présente des similitudes morphologiques avec le Christ en argent de Brogne, dans le traitement de l'anatomie comme la musculature ou les yeux, mais aussi dans le rendu des cheveux dont les longues mèches épaisses s'enroulent les unes dans les autres. Les terminaisons en crochet des mèches de la chevelure et de celles de la barbe constituent un autre point commun entre les deux Christs, bien que celles de la barbe du Christ de Jenneret soient endommagées. Enfin, on relèvera l'utilisation commune dans ces deux œuvres d'une mince couronne d'épines tressée avec seulement deux rameaux ; celle-ci laissera plus tard la place à une épaisse couronne formée de trois brins.

Bien qu'encore peu fourni, on trouve néanmoins dans ce premier groupe un certain nombre de caractéristiques qui annoncent l'un des plus grands chantiers de l'artiste et du siècle : le buste-reliquaire de saint Lambert commandé par le prince-évêque Erard de la Marck.

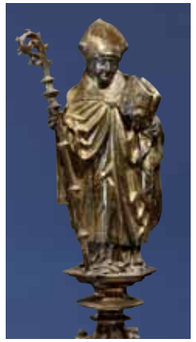
Une commande exceptionnelle : le buste-reliquaire de saint Lambert, 1508-1512[29]

La réalisation d'un ensemble particulièrement complexe et extrêmement coûteux comme celui du buste-reliquaire de saint Lambert impliquait nécessairement la participation d'une équipe d'intervenants de haut niveau et dotés de compétences complémentaires [ill. 9, 17, 20]. Il faut sans doute

préciser que les orfèvres ayant en charge la réalisation de figures en ronde-bosse ou encore celles de scènes en relief, faisaient généralement appel à des sculpteurs pour la fourniture de modèles qu'ils pouvaient suivre lors de la transposition dans le métal. Quelques cas sont bien connus pour l'orfèvrerie de la période baroque[30], et on n'a aucune de raison de croire que la répartition des rôles ait été fondamentalement différente durant le Moyen Âge. La pratique la plus courante pour la réalisation des modèles était vraisemblablement le modelage, mais il ne faut pas totalement exclure a priori l'usage de petits modèles sculptés en bois, voire en pierre, car ils étaient plus résistants et donc réutilisables dans le temps. Les matières modelées pouvaient être la terre ou la cire, comme en Italie, dès la Renaissance, voire peut-être le plâtre mêlé de sable, comme cela est attesté par les archives pour les figures de prophètes à la chartreuse de Champmol, vers 1400[31]. Dans le cas qui nous occupe, celui du buste-reliquaire de saint Lambert, on constate la réutilisation des mêmes modèles pour plusieurs statuettes. Ainsi, un modèle a été utilisé à trois reprises pour couler la figure de saint Servais, reconnaissable à la clef qu'il brandit, et celles de deux évêques indéterminés qui portent la crosse dans la main gauche. Un autre moule a permis de réaliser les statuettes de saint Hubert, reconnaissable à son cor de chasse, et d'un autre évêque indéterminé. La statuette de saint Materne, identifiable par ses trois mitres n'a pas de jumelle. Quant aux apôtres, chaque modèle a été utilisé à deux reprises : Jacques le Majeur avec Paul, Jean avec Jude Thaddée, André avec Mathieu, Simon avec Jacques le Mineur, Barthélemy avec Thomas. Enfin, Pierre et Philippe (ou Matthias) relèvent d'un modèle distinct. Pour toutes ces figures, seuls les attributs réalisés séparément permettent d'établir la différence d'identité. Si ce reliquaire exceptionnel a connu une histoire mouvementée attestée entre autres par divers remaniements, les figures sont pour la plupart fort bien conservées[32].

Le nom de l'orfèvre Hans Von Reutlingen est depuis longtemps attaché à la réalisation de ce buste-reliquaire[33], mais on n'avait encore jamais réellement recherché l'auteur des modèles puisque l'on croyait que ceux-ci étaient de la main de l'orfèvre[34]. Leur paternité retrouvée constitue donc une avancée considérable dans la connaissance du milieu

17
Balthazar (modèles) et Hans von Reutlingen (exécution), buste-reliquaire de saint Lambert, 1508-1512. Argent repoussé, h. 159 cm, Liège, Trésor de la Cathédrale. *(voir aussi page 26)*



17
Balthazar (modèles) et Hans von Reutlingen (exécution), buste-reliquaire de saint Lambert, 1508-1512. Argent repoussé, h. 159 cm, Liège, Trésor de la Cathédrale. (voir aussi page 25)

artistique liégeois à la fin du Moyen Âge, et plus particulièrement dans la meilleure perception du mécénat d'Erard de la Marck.

Plusieurs statuettes de saints évêques adossées aux piliers du socle du buste-reliquaire offrent des analogies significatives avec d'autres statues en bois que l'on peut aussi attribuer à Maître Balthazar. On observera ici la composition, les proportions, les physionomies et les drapés. La composition des évêques est en effet organisée à partir d'un archétype commun : la figure debout est à peine déhanchée, les épaules sont étroites et tombantes, le col de la dalmatique cache une partie importante du cou, ce qui donne l'impression que la tête, est non seulement portée vers l'avant, mais aussi enfoncée. La dalmatique ne tombe pas très bas, laissant bien voir le bas de l'aube dont les plis parallèles sont formés de longs Y qui se cassent brutalement sur le sol, presque à l'extrémité du montant des plis en Y. Ensuite, l'étoffe est animée par les montants des plis en Y qui s'étalent en faible saillie, mais néanmoins très distincte, sur un sol légèrement taluté. Cet archétype, qui semble avoir été mis au point progressivement, sera repris dans la plupart des saints évêques issus de Balthazar, et cela avec de multiples adaptations, notamment dans les proportions ou dans l'expressivité du drapé. Nous verrons un exemple de ces variations dans la statue de saint Remacle à l'église Notre-Dame et Saint-Remacle à Spa[35], dont la belle polychromie ancienne est partiellement conservée [ill. 18].

La figurine de saint Lambert dans le cycle narratif du buste-reliquaire reprend également cet archétype, mais le traitement y est plus soigné que dans les figurines d'évêques adossées aux piliers, notamment dans le rendu de la tête et de la draperie. Le drapé de la chasuble peut, par exemple, être comparé avec celui de la statue de saint Jean provenant de l'ancien moulin de Saucy[36], actuellement conservée au Grand Curtius à Liège [ill. 19]. On y retrouve en effet le même schéma organisant une séquence de longs plis en Y brisés en polygones. Dans les deux cas, l'artiste a déplacé la fourche des plis vers l'axe médian de la séquence, afin d'utiliser les possibilités expressives des effets de saillies. La sainte Anne Trinitaire de Mettet reprendra également le même archétype dans la construction de la séquence de plis du manteau, mais avec des modulations spatiales plus variées [ill. 71]. Balthazar réalise aussi diverses variantes de ce schéma de construction dans les séquences de plis en polygone pour les statuettes du buste-reliquaire. Ainsi, pour les figurines de saint Hubert et de son pendant, toutes deux adossées à leur pilier,

18
Saint Remacle, bois polychromé, h. 144 cm, Spa, église Notre-Dame et Saint-Remacle.

19
Saint Jean, chêne, h. 111,5 cm, Liège, Grand Curtius.

20
Balthazar (modèles) et Hans von Reutlingen (exécution), buste-reliquaire de saint Lambert, 1508-1512. Argent repoussé, h. 159 cm, Liège, Trésor de la Cathédrale.

l'accent est davantage mis sur le mouvement en balancier des plis polygones, dont la saillie culmine à la fin de la séquence dans une sorte de bec écrasé qui ponctue le bas de la composition ; ceci n'est pas sans rappeler la statue de saint Éloi de Bombaye, ou encore les saints Lambert d'Heure-le-Romain et celui du Grand Curtius et le saint Materne de Walcourt [ill. 14, 28, 11]. Quant à la composition de la chape de saint Servais, elle sera reprise plus tard avec une variante, dans la statue en bois de saint Antoine à Bas-Oha [ill. 48]. Une autre variation de la chape reprise sous le bras est utilisée dans la figurine en argent du Metropolitan Museum[37] [ill. 21] comme dans le saint Augustin d'Hippone provenant de la chapelle Saint-Ghislain à **Oha** (Liège, Grand Curtius) [ill. 22][38]. Enfin, le saint Hilaire de l'église Saint-Pierre à **Huy** (presbytère) élargi encore cette série de variations [ill. 26][39].

21
Balthazar (modèles) et Hans von Reutlingen (exécution), statuette d'évêque. Argent repoussé, h. 13,3 cm, New York, Metropolitan Museum, inv. 1987.217.

22
Saint Augustin, bois polychromé, h. 72,5 cm, Liège, Grand Curtius (prov. église Saint-Lambert à Bas-Oha).

Quant à l'effigie du buste imposant de saint Lambert, la polychromie non originale n'empêche pas d'y voir des similitudes avec la statue de saint Jean de Saucy [ill. 17, 19]. Le dessin de la bouche, la forme charnue du nez, et même les motifs ornementaux mis en œuvre dans la chevelure constituent des éléments probants dans cette comparaison. Par rapport au buste de saint Lambert, le traitement des cheveux du saint Jean apparaît néanmoins quelque peu simplifié, mais il est par contre très semblable au saint Jacques agenouillé sur le socle du buste-reliquaire [ill. 23]. Notons que Balthazar a varié la composition des cheveux des figures du socle en jouant principalement sur la coupe et sur le mouvement des mèches. L'une des figures les plus expressives à cet égard est celle de l'un des compagnons de saint Lambert représenté dans l'épisode de la «pénitence», à l'arrière du groupe. Il s'agit du personnage qui tient une longue flèche, coiffé de cet étrange turban aux formes côtelées. Sa barbe très fournie, où les mèches en torsion sont organisées avec une grande régularité, est presque identique à celle que l'on verra dans la statue de saint Antoine de La Clouse[40], à la différence néanmoins que dans ce dernier la barbe est un peu plus courte [ill. 24]. D'autres similitudes réunissent ces deux figures, comme les traits du visage, mais le traitement du drapé justifie la datation tardive de l'œuvre. Notons que ce rendu si régulier des mèches «en copeaux», atypique chez Balthazar, pourrait avoir été inspiré d'une gravure de Marcantonio Raimondi, inspirée de Mantegna et datée de 1508, représentant Mars, l'Amour et Vénus [ill. 25]. C'est la coiffure de Vénus qui y adopte ce système ornemental si particulier pour la masse de cheveux en torsion autour du visage. Quant au type de chevelure de Mars, formée

23
Buste-reliquaire de saint Lambert, 1508-1512. Liège, Trésor de la cathédrale. Saint Jean, chêne, h. 111,5 cm, Liège, Grand Curtius.

de courtes mèches flammées, le plus souvent bifides, elle se retrouve très fréquemment dans la peinture et la sculpture de nos régions dès le début du XVIe siècle.

Plusieurs auteurs ont fait remarquer que les angelots du buste-reliquaire de saint Lambert faisaient songer aux putti si fréquents dans l'art du Quattrocento, et qu'ils constituaient à ce titre l'un des premiers échos de la Renaissance italienne à Liège[41]. Or la morphologie de ces figurines est semblable à bien des égards à celle de l'Enfant porté par la Vierge en pierre de l'église Sainte-Croix à Liège : traits et forme du visage, boucles de cheveux, double pli dans le large cou formant une sorte de tour de cou, proportions des volumes corporels, épaules puissantes, etc. On pourra sans doute affiner les comparaisons lorsque cette Vierge, l'une des rares des débuts de Balthazar, aura retrouvé son modelé original par le dégagement des épaisses couches de polychromies récentes qui en empâtent le relief.

L'expression de douleur contenue du très beau saint Jean de **Saucy** (Liège, Grand Curtius) le différencie de la mine épanouie du saint Lambert dans le buste-reliquaire de Liège, mais la forme en amande des yeux est cependant commune aux deux figures

[ill. 17]. La douleur de Jean se marque aussi dans les lèvres serrées, les yeux plissés, les sourcils froncés en forte saillie et surtout la totalité du visage creusé de fossettes. Remarquons que la forme des yeux en amande constitue une constante dans les œuvres de Balthazar durant cette période. Quant au drapé de la chape, il est structuré par de longs plis en Y qui dessinent des polygones sur le bas du torse du saint, sous le rational. La forme des mèches de cheveux de saint Jean reprend le type déjà utilisé pour les angelots du buste-reliquaire de saint Lambert et de la Vierge de l'église Sainte-Croix à Liège. La structure de base est une crosse dont la hampe ondule, avec l'extrémité qui s'enroule en spirale. Pour le saint Jean, Balthazar a modulé ce motif afin d'obtenir une variété plus naturaliste qui trouvera une forme plus épurée dans le saint Jean du Calvaire de l'église Saint-Nicolas à Liège [ill. 95].

24
Saint Antoine, église Saint-Antoine à La Clouse ; buste-reliquaire de saint Lambert, 1508-1512. Liège, Trésor de la cathédrale.

25
Marcantonio Raimondi, Mars, L'Amour et Vénus (détail), gravure d'après Mantegna, 1508.

26
Saint Hilaire, chêne, h. 70 cm, Huy, église Saint-Pierre.

2. Vers un renouveau

Les œuvres que nous proposons de situer chronologiquement après le buste-reliquaire de saint Lambert témoignent d'une nouvelle tendance dans l'œuvre de Balthazar. Comme tous les changements qui vont suivre, ceux-ci s'installent progressivement, il n'y a donc pas de rupture, mais plutôt une évolution continue. Cette nouvelle phase se caractérise par des silhouettes plus élancées, une plus grande aisance spatiale dans la mise en place du corps, des traits plus gracieux, ainsi qu'une conception différente du rapport entre le corps et le drapé.

Deux figures d'évêque paraissent devoir être placées ici, l'une en argent partiellement doré et l'autre en bois. La première, réalisée d'après un modèle de Balthazar, représente le saint patron de l'église de **Bouvignes** : c'est une belle statuette de saint Lambert[42] [ill. 28]. La seconde représente saint Denis de Paris, elle est conservée à l'église Notre-Dame à **Cens**[43] (Erneuville) [ill. 27]. Bien que très usée, cette dernière offre de nombreuses similitudes morphologiques avec le saint Lambert de Bouvignes. Certaines parties du drapé sont très similaires, mais surtout, celles-ci relèvent exactement de la même conception. On y observe que Balthazar commence à laisser plus de place aux volumes corporels en amincissant l'étoffe des drapés qui s'enchaînent en polygones, avec des plis qui s'espacent, un froissement moins dense et progressivement aussi moins saillant du tissu. Dans ces deux figures, la principale séquence de plis est frontale et essentiellement axiale. Si le traitement des yeux du saint Denis, avec ses grandes paupières et les mèches épaisses de ses cheveux peuvent constituer des indices pour placer cette statue avant le saint Lambert, les deux œuvres présentent encore en commun un long nez mince et un rendu stylisé de la main soutenant l'attribut, livre ou tête, avec de longs doigts aux volumes réguliers, presque sans jointure entre les phalanges. Il faut noter aussi une particularité des mains : l'écart un peu forcé du pouce par rapport aux autres doigts.

27
Saint Denis, noyer, h. 83 cm, Cens, église Notre-Dame.

28
Balthazar (modèle), saint Lambert, argent, h. 41 cm, Bouvignes, église Saint-Lambert.

29
Saint Lambert, chêne, h. 60 cm, Liège, église Saint-Pholien.

Le saint Lambert en bois d'**Heure-le-Romain**[44] est également à rapprocher de ces deux statues [ill. 30]. On relèvera cette fois une posture et une volumétrie identique, une conception très similaire dans la composition du drapé de la chasuble et dans celui de l'aube, ainsi qu'un visage de forme trapézoïdale très semblable à celui de son homologue de Cens : long nez mince, globes oculaires bombés, yeux en amande nettement cernés par les paupières, petite bouche aux commissures resserrées, menton étroit légèrement saillant, pommettes hautes et saillantes. Une autre variante sur ce type de visage et de drapé se retrouve dans le saint Lambert de l'église **Saint-Pholien à Liège**[45] [ill. 29]. Malheureusement sciée dans le bas, cette pièce est probablement un peu plus tardive car le déhanchement y est marqué, la jambe droite s'est libérée de son rôle d'appui du corps sur le sol et le genou soulève légèrement le tissu des vêtements. De plus, de légères déformations morphologiques sont introduites par le sculpteur pour accentuer l'impression de souplesse et de mobilité du personnage représenté. Ainsi, si le buste semble légèrement tourné vers la gauche, c'est en grande partie grâce à l'asymétrie des épaules, l'un des fanons de la mitre retombant sur l'épaule droite et le décalage des bras qui dessine une ligne oblique montant vers la droite. Les deux statuettes de saint Étienne et de saint Léonard d'**Ossogne**[46] s'inscrivent à la suite de ce saint Lambert car elles en reprennent les conceptions du corps et du drapé [ill. 31]. Sous la polychromie récente des visages, on devine des traits fins et délicats, fort proches du visage décapé d'un saint évêque provenant de **Villers-la-Ville**[47], à présent au Grand Curtius [ill. 32]. Quant à la statue de saint Pierre représenté en pape, debout, de l'église Saint-Pierre-aux-Liens à **Biron**[48] (Soy) [ill. 33], elle semble légèrement antérieure au saint Lambert de l'église Saint-Pholien à Liège précisément parce que la posture est verticale plutôt que déhanchée et que les bras –refaits ?- se répondent en symétrie, sans qu'il n'y ait cette recherche de

30
Saint Lambert, chêne, h. 100 cm, Heure-le-Romain, église Saint-Remi (volée)

31
Saint Etienne et saint Léonard, bois polychromé, h. ca 50 cm, Ossogne, église Sainte-Gertrude.

32
Saint Lambert, chêne, h. 54 cm, Liège, Grand Curtius (prov. abbaye de Villers-la-Ville).

mobilité de la figure dans l'espace ambiant. La composition de cette petite statue sera reprise dans une grande et belle statue de saint Remacle anciennement conservée à Ocquier [ill. 47].

Les procédés de déformation optique qui se mettent progressivement en place à cette époque s'accentueront encore par la suite et ils seront même repris par certains de ses épigones, comme le Maître du Calvaire de Lesve. Le saint évêque provenant de l'abbaye de Villers-la-Ville (Grand Curtius, Liège), atteste non seulement les recherches plastiques du sculpteur qui tente d'ancrer la figure dans un espace environnant, mais également une quête de variété, dont le but évident est de conférer un caractère plus naturel et plus tangible à l'image. D'œuvre en œuvre, on voit se mettre progressivement en place de nouvelles conceptions du corps et du drapé. Ainsi, l'asymétrie du corps, conséquence directe de la posture déhanchée, se répercute non seulement sur la position des avant-bras, mais également sur le port de tête et sur la composition du drapé. Soulignons que le rendu de l'étoffe suggère de plus en plus les volumes corporels par un traitement du plissé qui insiste sur les contrastes entre des zones lisses et un réseau de plis variés où se mêlent polygones et Y, becs entiers et tronqués. L'asymétrie de la composition du drapé apparaît immédiatement aux yeux du spectateur comme la conséquence du déhanchement de la figure, mais celle-ci se retrouve également dans le visage du saint, avec pour effet d'accentuer l'impression de rotation de la tête.

Bien qu'offrant de très nombreuses similitudes avec le saint évêque de Villers-la-Ville, la statue de saint Servais - ou saint Domitien ?- anciennement conservée dans la façade d'une maison de Spy[49] et dont la trace s'est perdue depuis quelques années, présente plusieurs différences significatives d'une évolution ultérieure, notamment par l'allongement du cou et l'étirement des proportions, mais aussi surtout l'onctuosité des plis du bas de l'aube qui s'étalent sur la chaussure [ill. 58].

On le voit, les statues regroupées jusqu'ici représentent très majoritairement des figures masculines. Cependant, quelques statues féminines permettent de caractériser le style de Balthazar durant cette période. Le rendu des volumes corporels et la manière de les articuler les uns aux autres nous incitent à placer une sainte Anne Trinitaire du **Musée diocésain de Namur**[50] en regard du saint évêque provenant de Villers [ill. 34]. Le maintien de la frontalité de la figure d'Anne, légèrement déhanchée, la composition asymétrique des visages et celle du drapé avec ses plis secs plaident pour situer chronologiquement cette statue à ce moment de la production de Balthazar. Nous avions cru, voici quelques années, pouvoir intégrer cette œuvre dans le catalogue du Maître du Calvaire de Lesve. L'erreur était significative des liens de dépendance qui unissent ce sculpteur régional à Balthazar[51]. Une autre sainte Anne Trinitaire, presque jumelle de celle de Namur est conservée à l'église de la Nativité Notre-Dame à **Furnaux**[52] [ill. 35]. Hormis la restitution de la main gauche de sainte Anne, la différence principale tient ici à l'accentuation du déhanchement à Furnaux.

33
Saint Pierre, bois polychromé, h. 91 cm, Biron, église Saint-Pierre aux Liens.

34
Sainte Anne Trinitaire, chêne, h. 109 cm. Namur, Musée diocésain.

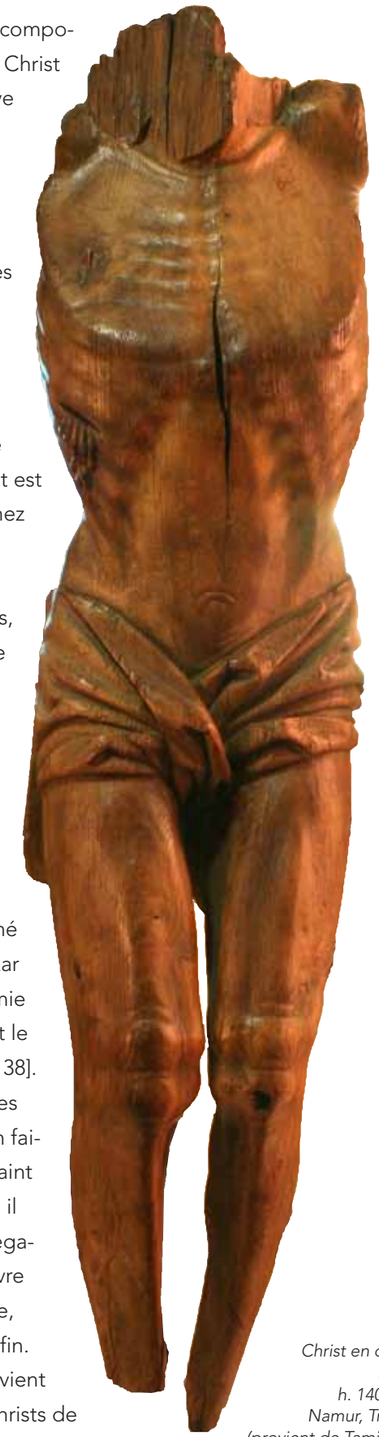
35
Sainte Anne Trinitaire, bois polychromé, h. 69 cm. Furnaux, église de la Nativité Notre-Dame.

36
Christ en croix, bois polychromé, h. ca 200 cm, Hollogne, chapelle de Vieux Bon-Dieu.

37
Christ en croix, bois polychromé, h. corpus 150 cm, Mortier, église Saint-Pierre.

Malgré l'empâtement du relief et les restaurations sommaires, l'analyse morphologique du Christ en croix de **Hollogne**[53] (Waha) montre, qu'il semble pouvoir s'intégrer dans la seconde période [ill. 36]. Les principaux critères tiennent à l'expression du visage et aux draperies du perizonium. Ici, la tête aux grands yeux mi-clos est inclinée et tournée sur le côté et l'expression du visage de Jésus fait plus songer à un Christ expirant son dernier souffle qu'à un Christ expirant dans la souffrance, car les traits sont relâchés. Cela le distingue du Christ de Jenneret qui paraissait mort, avec les yeux clos et la bouche fermée. Ce qui ne sera pas le cas du Christ de **Mortier**[54] [ill. 37] puisque, par chance, celui-ci a aussi conservé une grande part des drapés volants du perizonium. Le cas est peu fréquent car ces pans d'étoffe étaient presque toujours réalisés dans des pièces rapportées ; voilà qui explique pourquoi la plupart d'entre eux ont disparu. Les Christs de Jenneret, de Hollogne et de Mortier utilisent tous le même prototype de composition pour le perizonium, et si l'expression varie, elle reste un peu sèche dans ces trois cas, ce qui autorise à les situer dans la seconde période de Balthazar. Un autre point commun aux perizoniums de ces trois Christs doit être souligné car il est significatif de l'évolution générale : les plis s'arrondissent autour de l'une des cuisses. Comme c'est ce prototype qui sera utilisé dans tous les Christs ultérieurs, il paraît utile d'en décrire précisément la composition d'autant que c'est l'expression, c'est-à-dire dans le cas présent, la manière de moduler les plis et le rendu de l'étoffe, qui va nous permettre de situer chronologiquement toutes ces œuvres. Le plissement est constitué de plis en Y, le plus souvent organisés en épis, voire en réseaux dendritiques, mais quelquefois encore disposés tête bêche. Détail significatif : c'est systématiquement à partir du rabat de la rive de l'étoffe que l'artiste va structurer sa composition. Il y a chaque fois trois rabats, les deux supérieurs se chevauchent en V, là où s'amorce la composition en chiasme ; ils servent aussi à souligner la rondeur du ventre par leur courbe et leur disposition croisée. L'un de ces rabats, le plus grand, renforce aussi visuellement l'axe oblique du pan d'étoffe qui s'engouffre entre les jambes. Enfin, un troisième, plus étroit, mais souvent double, enserre l'une des cuisses. Il constitue le pendant de la rive de l'étoffe qui moule l'autre cuisse et dont la surface est animée de plis pincés. La formule d'un perizonium en chiasme dont les pans sont passés entre les jambes vers l'arrière ne se rencontre pas fréquemment dans la sculpture de nos régions à cette époque. On trouve en effet davantage le perizonium noué ou même simplement enroulé autour des hanches, deux types déjà utilisés dans la peinture par Rogier van der Weyden et propagés par les gravures, notamment celles du Maître E.S., puis utilisés de manière presque systématique dans la sculpture. Comme on l'a vu, Balthazar avait utilisé ce prototype dans le modèle du Christ en argent de la croix-reliquaire de Bouvignes, datée de 1505, et il semble que le même prototype ait été utilisé de manière systématique par le Maître du Calvaire de Fize-le-Marsal[55]. Il y aurait certainement là une piste à suivre pour mieux cerner les origines et la formation de Maître Balthazar. Comme nous l'avions déjà proposé il y a quelques années, des liens concrets avec le Bas-Rhin pourraient être établis à partir d'un fragment de retable conservé à l'église Saint-Nicolas de Kalkar et attribué à l'atelier de Dries Holthuys[56]. Il s'agit d'une scène du Golgotha où ne subsistent que les principaux protagonistes. Outre la composition du perizonium du Christ en chiasme, on y observe aussi quelques menus rabats. Cependant, le type de visage, particulièrement les yeux, comme le traitement des cheveux et de la barbe, nous ramènent plutôt vers Maître Arnt et son entourage, ce qui n'a rien d'étonnant puisque l'héritage de Maître Arnt est également décelable chez Dries Holthuys.

Provenant de Tamines, mais conservé au musée Tréma de **Namur,** un autre Christ[57], de très grande qualité, mais malheureusement fragmentaire puisque seul le corps et une partie des jambes subsistent, peut être rattaché à production de Balthazar par le rendu de l'anatomie du torse et du genou, et le traitement du drapé [ill. 38]. Si l'on en juge d'après les plis épais du perizonium faisant songer à ceux du saint Germain de Ben [ill. 52], il semble que l'on doive également placer cette œuvre dans la seconde période, peut-être même vers la fin. Quoi qu'il en soit, il convient de le placer après les Christs de Jenneret, Hollogne et Mortier



38
Christ en croix, bois, h. 140 cm, Namur, Tréma (provient de Tamines).

car les plis ne soulignent plus le volume bombé des cuisses. Le Centre public d'aide sociale de **Tongeren**[58] conserve un Christ en croix un peu plus petit que celui de Namur, mais assez semblable par l'anatomie [ill. 39]. Le modelé du visage et la mise en forme des cheveux sont similaires à ce que l'on voit sur le Christ de la croix-reliquaire en argent de Brogne. Le même type anatomique se retrouve encore dans un autre Christ provenant de **Sarolay**[59], à présent conservé au Grand Curtius, à Liège [ill. 40]. Le perizonium de ce Christ présente également un réseau de plis en Y, minces et nerveux, mais comme l'œuvre est très endommagée, il est difficile de pousser cette analyse plus avant. Enfin, bien que ses cheveux soient en grande partie perdus, le visage a gardé son expression de douleur intense avec les sourcils froncés et la bouche ouverte, tout comme dans celui de Mortier. Dernier élément significatif de l'évolution de Balthazar : le visage du Christ de Sarolay montre de légères déformations illusionnistes dans le visage, ce qui, dans l'état actuel de nos connaissances, nous incite à le situer dans la seconde période.

Un groupe de six œuvres semble devoir être situé à ce moment-ci de la carrière de Balthazar. Elles présentent en commun les proportions générales du corps et celles de la tête, la conception de l'espace et du drapé. Il s'agit d'un saint Quirin[60] et d'une sainte Madeleine[61] au Collège de **Huy** [ill. 41-42],

39
Christ en croix, bois polychromé, h. corpus 120 cm, Tongeren, Openbaar Centrum voor Maatschappelijk Welzijn.

40
Christ en croix, bois, h. corpus 78 cm, Liège, Grand Curtius (prov. église de l'Assomption à Sarolay).

41
Saint Quirin, bois polychromé, h. 81 cm, Huy, collège Saint-Quirin.

42
Sainte Marie-Madeleine, bois polychromé, h. 101 cm, Huy, collège Saint-Quirin.

d'un saint Michel à l'église Saint-Étienne à Seilles[62] [ill. 43], d'une sainte Catherine d'Alexandrie du **Grand Curtius** (anc. coll. MARAM) [ill. 44] et de deux groupes assis de sainte Anne Trinitaire, l'un au **Grand Curtius**[63] (anc. coll. MARAM) [ill. 45] et l'autre à l'église Notre-Dame à Momalle[64] [ill. 46].

43
Saint Michel, chêne polychromé, h. 69 cm, Seilles, église Saint-Etienne.

44
Sainte Catherine, bois polychromé, h. 87 cm, Liège, Grand Curtius (prov. anc. église Saint-Jean-Baptiste à Liège).

Les deux premières ont hérité d'une polychromie néogothique un peu sèche mais qui leur assure cependant une lisibilité iconographique ; les autres sont parvenues à nous dans des états variables. Si la posture reste frontale, le déhanchement s'accentue légèrement, surtout dans les figures féminines debout. Dans les deux groupes de sainte Anne Trinitaire, une relation commence à s'établir entre les personnages. D'une manière générale, l'amincissement des plis du drapé au profit d'une mise en évidence des volumes corporels et la recherche de variété dans la composition se maintiennent, alors que la sécheresse de ces plis « maigres » est tempérée par des effets locaux d'animation de l'étoffe, par exemple comme dans les deux statues de Huy. L'animation se transforme même en un léger vibrato dans les manches ou le drapé bouffant au-dessus de la ceinture de Marie-Madeleine. Les longs plis qui tombent le long des corps, puis se brisent au sol s'animent à leur tour, modérément sur le côté droit de la Madeleine, ou plus franchement, sur le tertre, devant la sainte Anne du groupe trinitaire de Jupille-sur-Meuse (Grand Curtius) et de celle de Momalle. Ce beau déploiement d'étoffe, qui entoure la figure et s'achève ici par un rabat aérien, deviendra même une formule prisée dans le milieu mosan de la fin du Moyen Âge. L'un des principaux contemporains de Maître Balthazar, le Maître du Calvaire de Fize-le-Marsal en fit souvent usage. L'un des intérêts des groupes de sainte Anne Trinitaire est de fournir trois types physiques distincts, comprenant une femme d'âge mûr, une autre jeune et bien sûr celui de l'Enfant Jésus. Si le visage allongé et les traits tirés d'Anne la distinguent de sa fille, elle partage néanmoins avec celle-ci le nez mince légèrement retroussé et la petite bouche aux lèvres charnues et aux commissures profondes. Le visage rond et plein de la Vierge est très

semblable à celui d'une sainte Catherine du Grand Curtius (prov. église Saint-Jean-Baptiste à Liège) [ill.44]. D'autres similitudes rapprochent ces œuvres comme le traitement du drapé ou des mèches de cheveux. Un détail significatif du raffinement qui s'immisce de plus en plus dans les figures sculptées par Balthazar, se voit dans le rendu délicat des mains. Si les doigts sont toujours longs et lisses, c'est-à-dire avec les jointures très peu marquées, l'écartement du pouce avec les autres doigts s'est atténué, mais surtout, les doigts sont pliés suivant de subtiles modulations rythmiques.

Durant cette période, la vision frontale reste le point de vue privilégié sur les figures. Cela ne signifie pas que les côtés ne sont pas travaillés, mais ils ne constituent que des points de vue secondaires qui n'apportent rien d'important à la perception de l'œuvre. En ce sens, on peut dire que Balthazar reste fondamentalement ancré dans une conception gothique de l'image. On pourrait croire a priori que l'artiste cherche d'abord à rendre l'apparence des choses telles qu'elles se présenteraient à nos yeux dans la nature, mais cette forme de réalisme est beaucoup plus complexe qu'il n'y paraît car, pour que l'image soit riche de sens en donnant à voir un maximum de détails signifiants, Balthazar a mis en œuvre tout un jeu de déformations illusionnistes. Pour s'en rendre compte, rien de tel que de confronter deux points de vue, ce que l'on fera ici en juxtaposant deux clichés du groupe de sainte Anne Trinitaire de **Jupille-sur-Meuse** [ill. 45]. De face, nous voyons l'Enfant soutenu par Marie qui saute vers la grappe de raisin tenue par sa grand-mère. Ce mouvement qui semble être transversal au premier regard, est en réalité beaucoup plus subtil qu'il n'y paraît puisque le corps de l'Enfant est courbé pour prendre appui sur l'avant-bras de Marie. Le

45
Sainte Anne Trinitaire, bois polychromé, Liège, Grand Curtius (prov. église Saint-Amand à Jupille-sur-Meuse).

46
Sainte Anne Trinitaire, bois polychromé, h. 60 cm, Momalle, église Notre-Dame.

point de vue de trois-quarts droit montre en effet à quel point l'artiste a su tirer parti des limites du bloc de bois et l'habileté avec laquelle il a su enchaîner les formes en composant une image animée et riche en détails divers. Avec de l'acuité et surtout la conscience que ce qui nous apparaît au premier abord comme une reproduction réaliste des choses du monde n'est qu'artifice, on arrive à déceler certains procédés mis en œuvre par Balthazar. Il en va notamment du rapport hiérarchique entre Anne et Marie qui est donné par l'échelle. Il est pourtant évident que si Anne se levait, sa fille aurait la taille d'une enfant. Mais il y a plus subtil : la dualité introduite dans la composition par les deux figures féminines est en partie compensée par le mouvement de l'Enfant qui saute de l'une vers l'autre et le livre posé sur le genou gauche d'Anne ponctue en effet l'axe vertical de la jambe gauche qui est mise en évidence par ce beau motif en retroussis de l'étoffe. Que l'on considère la rotation du corps d'Anne à partir de l'axe de son bassin et le constat est clair : un rendu réaliste de l'articulation des différentes parties du corps ne permettrait pas d'avancer le genou gauche aussi loin. On pourrait multiplier les observations de ce type qui toutes attesteraient la complexité de la pensée de l'artiste, et, comme on le verra, celle-ci ne cessera de se développer.

47
Saint Remacle, bois polychromé, h. 135 cm, Ocquier, église Saint-Remacle.

48
Saint Antoine, bois polychromé, h. 86,5 cm, Liège, Grand Curtius (prov. Bas-Oha, église Saint-Lambert).

Comme on l'a dit, la physionomie de la sainte Catherine du **Grand Curtius** à Liège[65] est très semblable à celle de la Vierge du groupe de sainte Anne Trinitaire de **Jupille-sur-Meuse** [ill. 44-45]. Malgré le mauvais état dans lequel l'œuvre est arrivée jusqu'à nous, il est néanmoins encore possible d'apprécier ses principales qualités plastiques. De face, l'impression qui se dégage est celle d'une jeune princesse pleine de dynamisme. La posture est franchement déhanchée, le buste et la tête ne sont que très légèrement tournés vers la droite, mais la sensation de mouvement est accentuée par la position asymétrique des bras et surtout par le mouvement de la main droite qui ramène le manteau vers l'avant. Les potentialités expressives du manteau avec son large rabat auquel s'enchaîne une séquence de plis en polygones sont exploitées dans une autre œuvre, sans doute sensiblement contemporaine de la sainte Catherine. Il s'agit d'une grande et belle statue de saint Remacle, malheureusement volée dans l'église d'**Ocquier**[66] [ill. 47], peu après avoir été restaurée par l'Institut royal du patrimoine artistique (IRPA), en 1952. L'archétype de la composition est semblable, mais il a naturellement fait l'objet d'une adaptation pour les besoins de l'iconographie. La chape est ici reprise sous le bras gauche et masque donc une grande partie du corps, comme à Biron [ill. 33]. La dynamique que confère le léger déhanchement du saint est optiquement renforcée par l'asymétrie des épaules et par leur inclinaison. On observe en effet que l'épaule droite prolongeant visuellement le plan du livre est large et légèrement tombante, tandis que l'épaule gauche est tellement étroite qu'elle semble escamotée. L'étirement des proportions est renforcé par le visage allongé et la haute mitre de l'évêque. La direction du torse est naturellement soulignée par la crosse ; celle-ci, comme la main ayant très certainement été refaite.

Bien plus petite, puisque sa hauteur est moitié moindre que celle du saint Remacle d'Ocquier, la statue de saint Antoine ermite de **Bas-Oha**[67] (Grand Curtius) reprend une nouvelle fois l'archétype de la composition du vêtement de dessus, traité cette fois de manière plus rigide [ill. 48]. Le visage de cette figure, comme celui de son pendant, la statue de saint Adrien [ill. 49] reprend également l'allongement déjà observé sur le saint Remacle d'Ocquier [ill. 47]. Quant aux cheveux du jeune chevalier, ils sont à rapprocher de ceux de la sainte Catherine du Grand Curtius [ill. 44]. Une autre variante de l'archétype de composition d'Ocquier a été utilisée par Balthazar pour un second saint Antoine, conservé cette fois à la chapelle **Saint-Maur à Liège**[68] [ill. 50]. Le visage est jumeau de celui du saint Antoine de Bas-Oha, mais la rondeur accentuée des plis, dont le profil est passé du côtelé au bourrelet, incite à placer l'œuvre un peu plus tard, peut-être en même temps que les figures du Calvaire d'Oteppe.

Les stratégies mises en place par Balthazar pour concentrer les éléments dignes d'attention sur la partie frontale de l'œuvre procurent également un certain dynamisme aux figures. Plusieurs voies ont été explorées par le sculpteur afin d'obtenir des effets variés : toutes

49
Saint Adrien, bois polychromé, h. 87 cm, Liège, Grand Curtius (prov. Bas-Oha, église Saint-Lambert).

50
Saint Antoine,
bois polychromé,
h. 115 cm,
Liège, Grand Curtius
(prov. chapelle
Saint-Maur à Liège).

51
Saint Remi,
bois polychromé,
h. 125 cm,
Profondeville,
église Saint-Remi.

52
Saint Germain,
bois polychromé,
h. 134 cm,
Ben,
église Saint-Germain.

53
Saint Guillaume,
bois polychromé,
h. 141 cm,
Harre,
église Saint-Hubert.

témoignent avec éloquence de la fécondité de son inventivité. Quant à l'allongement des proportions qui semble se systématiser progressivement dès cette période, sauf peut-être dans les petites figures, il témoigne de la première étape d'une recherche qui ne fera que s'intensifier par la suite, celle du raffinement. Posture dynamique et gestuelle précieuse – déjà présente ici dans les mains – seront soutenues par l'expression sophistiquée des draperies. Une comparaison illustrant le type de changement qui se produit à ce moment peut être faite entre le saint Remi de l'église de **Profondeville**[69] [ill. 51] et le saint Germain de Paris à l'église de **Ben**[70] [ill. 52], mais comme le bas de cette dernière a été restauré en profondeur, nous ne nous tiendrons pas compte ici des tertres, ni de la retombée des drapés. Ces évêques adoptent tous deux une posture verticale, portant un livre dans la main droite et tenant la crosse ou la croix dans l'autre. La tête est verticale, légèrement avancée, parfaitement placée dans l'axe du tronc. Ce n'est donc pas l'attitude calme et posée qui confère une présence aux personnages, c'est par la dynamique des figures qui repose ici entièrement sur l'expression du drapé. Dans les deux cas, la séquence des plis brisés formant des becs trouve sa justification dans la tension de l'étoffe de la chasuble, tirée sous le bras gauche. Mais si le schéma de la composition de cette séquence est très semblable dans les deux statues, le plissé est cependant plus expressif dans celle de saint Germain car le réseau des plis y est beaucoup plus étendu et aussi plus complexe. Enfin, un autre élément accentue l'expressivité du saint Germain, c'est la présence de la chape posée sur la chasuble, également plissée et remontée sous les bras. Son ouverture sur l'avant du corps établit un contraste puissant entre le réseau dense des plis de la chasuble et le liseré lisse de la chape. Certes les différences sont relativement minimes, mais néanmoins significatives, surtout si l'on enchaîne les comparaisons avec la caractérisation du drapé d'une grande statue de saint Guillaume de Gellone ou d'Aquitaine, conservée à l'église Saint-Hubert à **Harre**[71] [ill. 53]. Dans cette belle œuvre, le sculpteur pousse plus loin encore la recherche expressive du drapé, non seulement dans le plissement de l'étoffe de la coule du moine guerrier, laquelle est rythmée de manière parfaitement cohérente puisque chaque partie est mise en relation avec les autres, mais aussi dans la subtile animation du déplacement du corps qui semble amplifiée par la composition et la dynamique du drapé. Guillaume est représenté debout sur son tertre, s'avançant lentement tout en lisant la bible à haute voix ; cette action semble avoir pour effet de maintenir le dragon à distance. Il s'agit là d'une très belle évocation de la légende du saint qui aurait eu le pouvoir d'éloigner le diable pour que les provisions envoyées de l'abbaye d'Aniane par saint Benoît puissent lui parvenir par le seul chemin praticable. La force de l'image repose également ici sur la manière de mettre en scène les protagonistes. Ainsi, en choisissant de montrer saint Guillaume maîtrisant le démon par le seul fait qu'il écrase sa queue, le sculpteur suggère que le pouvoir de la parole divine est supérieur aux armes. C'est bien le drapé plus encore que la lance de l'ermite qui constitue le lien plastique entre le dragon relevant la tête et la bible ouverte tenue par Guillaume. L'inclinaison de la tête du saint vers l'avant peut se justifier pour des raisons iconographiques, tandis que le mouvement de côté ajoute de la grâce à l'attitude. À cet égard, on remarquera aussi le raffinement dans le rendu des doigts des mains ouvertes sous la Bible.

54
Saint Martin,
bois polychromé,
h. 86,5 cm,
Jenneret,
église Saint-Martin.

55
Saint Éloi,
bois polychromé,
h. 60 cm, Reppe,
église Saint-Martin

56
Saint Lupicin,
chêne, h. 64 cm,
Namur,
Musée diocésain.

57
Saint Gilles,
chêne polychromé, h. 74 cm,
Vinalmont,
église Saint-Gilles.

58
Saint Servais
ou Domitien,
bois polychromé,
Spy
(œuvre introuvable).

Une belle série de figures masculines témoigne de l'inventivité du sculpteur dans ses nouvelles recherches d'insertion de la figure dans l'espace environnant. Il y a tout d'abord le saint Antoine de la chapelle **Saint-Maur à Liège**, déjà évoqué précédemment [ill. 50]. S'y ajoutent encore quelques statues plus petites : saint Martin de l'église homonyme de Jenneret[72] [ill. 54], saint Éloi de la chapelle Saint-Martin à Reppe[73] [ill. 55], saint Lupicin de la chapelle homonyme à **Lustin** (Musée diocésain de Namur)[74] [ill. 56], saint Gilles de l'église Saint-Pierre à **Vinalmont**[75] [ill. 57]. Si la plupart de ces œuvres attestent la maturité de Balthazar par leurs qualités plastiques, elles sont malheureusement en mauvais état de conservation et plusieurs d'entre elles ont même été malencontreusement remaniées.

C'est sans doute un peu plus tard que l'on doit situer la statue identifiée comme un saint Servais ou un saint Domitien, répertoriée sur la façade d'une maison de **Spy** par l'IRPA[76], mais introuvable aujourd'hui [ill. 58]. Cette fois, le dragon est placé sous la figure du saint, mais ce dernier n'a, pas plus qu'à Harre, le moindre besoin de combattre pour dominer la créature du mal. Il lui suffit en effet de s'avancer pour que la bête se tienne tranquille. C'est par la mise en contraste d'une séquence de plis brisés de la chasuble avec les parties lisses que Balthazar suggère ici l'articulation des volumes corporels de la sainte figure. L'aboutissement de cette séquence a lieu sur le pied droit qui enjambe l'animal, dans un pli s'écrasant avec onctuosité sur la chaussure. C'est précisément la souplesse de cette partie de l'étoffe qui suggère la datation tardive vers la fin de la seconde période de la production de l'artiste. Par comparaison avec les deux figures précédentes, la jolie statue du patron de l'église Saint-Laurent à **On**[77] [ill. 59] semble un peu plus traditionnelle dans sa conception essentiellement frontale et verticalisante, car même si le sujet se prêtait moins à l'évocation d'une action, par exemple par la mise en relation de plusieurs protagonistes, la position de la tête, parfaitement alignée dans l'axe du corps et la posture choisie, renverraient à l'image d'un total détachement du monde, si le plissement des différentes parties du costume n'étaient là pour animer la figure. On remarquera en particulier l'enchaînement subtil des plis en polygone de la dalmatique qui guident le regard vers le livre ouvert posé sur la main gauche, ou bien le rendu nuancé de la variété d'épaisseur des étoffes, ou encore le soin minutieux avec lequel le sculpteur a traduit les riches ornements des vêtements liturgiques.

59
Saint Laurent,
chêne polychromé,
h. 90 cm,
On,
église Saint-Laurent.

Dans les œuvres que nous avons regroupées pour la seconde période, la vision frontale restait privilégiée, mais Balthazar s'intéressait de plus en plus aux points de vues de trois-quarts. Ainsi, dans le saint Guillaume de Harre ou dans le saint Remacle d'Ocquier, l'un de ces points de vues de trois-quarts avait été mis à profit pour créer un lien entre l'animal et le saint au moyen d'un enchaînement plastique des plis. On verra qu'au cours de la troisième période, Balthazar continuera non seulement à faire évoluer ses compositions dans le sens d'une plus grande cohérence plastique et iconographique, mais qu'il accentuera encore la spatialisation des figures et l'enchaînement des points de vue. La manière de rendre le drapé évoluera progressivement vers plus d'onctuosité tandis que les déformations illusionnistes deviennent plus habiles et plus systématiques.

Considérons tout d'abord une Vierge assise à l'Enfant du musée **Grand Curtius de Liège**[78] [ill. 60] et une belle statue de saint Antoine conservée dans l'église de **La Clouse**[79] [ill. 61] qui offrent bon nombre de similitudes formelles, spécifiquement dans la conception du corps et dans celle du drapé. La stricte frontalité qui tend à disparaître au profit d'une vision plus large et plus dynamique de l'image annonce ce qui sera développé par la suite. Ainsi, dans les deux œuvres, la chute latérale des plis tombant du côté droit de la figure est ramenée vers l'avant tandis que de l'autre côté, de grands rabats disposés en oblique établissent une continuité entre les points de vues frontaux et de côté. Cette nouvelle conception élargit en quelque sorte le point de vue frontal en l'enrichissant des points de vue de trois-quarts.

60
Vierge assise à l'Enfant, chêne polychromé, Liège, Grand Curtius.

61
Saint Antoine, chêne, h. 102 cm, La Clouse, église Saint-Antoine.

La Vierge assise à l'Enfant du Grand Curtius de Liège est présentée de face, regardant l'Enfant qu'elle porte dans la main droite, légèrement au-dessus de ses genoux. L'Enfant Jésus tient un hochet (?) dans la main gauche et tente d'arracher des grains de raisin à la grappe tendue par sa mère. La silhouette fermée et compacte de la Vierge, la com-

position frontale et centrée, comme les plis épais et lourds constituent des indices pour justifier une datation vers la fin de la seconde période. La découpe de la bille de bois selon trois plans polygonaux indique que la sculpture était destinée à être insérée dans un retable architecturé. On conserve quelques exemples complets de ce type de meuble, notamment à Fronville où c'est le thème de la sainte Anne Trinitaire qui est illustré [ill. 62]. Présenté debout, le saint Antoine de La Clouse est aisément identifiable grâce à ses attributs : la coule de moine, le bâton à clochettes en forme de tau, le cochon qu'il emmenait à la glandée. Il semble marcher dans les flammes, une évocation du fameux « feu de saint Antoine » provoqué par l'ergot du seigle et pour lequel on l'invoquait. Comme on l'a vu, le traitement de la barbe avec les mèches en torsion et organisées avec une grande régularité est presque identique à celle de l'une des figures en argent du buste-reliquaire de saint Lambert [ill. 24]. Lorsqu'on le compare à la statue de son homonyme du Grand Curtius à Liège [ill. 48], on mesure l'évolution qui s'est produite dans la présentation de la figure dans l'espace, mais aussi dans la nouvelle conception du drapé devenu plus souple.

C'est probablement vers le début de cette troisième période qu'il faut situer trois statues qu'il est impossible d'analyser dans le détail puisqu'elles ont été volées. Il s'agit d'un saint Jean-Baptiste anciennement à l'église Saint-Étienne à **Seilles**[80] [ill. 63], d'une sainte Geneviève de Brabant anciennement à l'église Saint-Martin à **Strée-lez-Huy**[81] [ill. 64], et d'un Ecce Homo anciennement à la chapelle Notre-Dame des Affligés à **Floreffe**[82] (prov. église Saint-Barthélemy à Bambois) [ill. 65]. Les photos de l'IRPA montrent que toutes trois reflètent les recherches de spatialisation de la figure et d'assouplissement des draperies. Des critères semblables nous incitent à y ajouter deux saints Hubert, celui de l'église homonyme de **Loverval**[83] et celui de l'église Saint-Sébastien à **Loyers**[84] [ill. 66-67]. Si on les compare aux statues plus anciennes des saints Martin de Jenneret et de Tohogne[85] [ill. 5, 68], on constate d'emblée l'évolution parcourue par Balthazar dans l'occupation spatiale et dans le naturalisme.

62
Atelier anversois (?), sainte Anne Trinitaire, bois polychromé, h. 120 cm, Fronville, église Saint-Cosme-et-Damien.

63
Saint Jean-Baptiste, bois polychromé, Seilles, église Saint-Etienne (volée ?).

64
Sainte Geneviève, bois polychromé, h. 87 cm, Strée-lez-Huy, église Saint-Martin (volée).

65
Ecce Homo, chêne, h. 61,5 cm, Floreffe, Notre-Dame des Affligés (prov. église Saint-Barthélemy à Bambois, volée).

66
Saint Hubert, bois polychromé, h. 87 cm, Loverval, église Saint-Hubert.

67
Saint Hubert, bois polychromé, h. 90 cm, Loyers, église Saint-Sébastien.

68
Saint Martin, bois polychromé, h. 96,5 cm, Tohogne, église Saint-Martin.

69
Saint Éloi,
bois polychromé,
h. 130 cm,
Clermont-sous-Huy,
église Sainte-Barbe.

70
Saint Éloi,
bois polychromé,
h. 95 cm,
Feneur,
église Saint-Lambert.

L'analyse des saints Éloi de **Clermont-sous-Huy** (Aux Houx)[86] [ill. 69] et de **Feneur**[87] [ill. 70] montre que Balthazar s'intéresse de plus en plus à une représentation réaliste des figures; celles-ci semblent à présent se mouvoir dans un espace tridimensionnel qui a pris de l'épaisseur, et qui devient donc plus tangible. C'est grâce aux drapés des figures que Balthazar parvient à créer l'illusion de cette profondeur de l'espace puisqu'il établit une continuité plastique entre les séquences latérales et frontale de chute de plis. Les points de vue de trois-quarts et des côtés s'enchaînent donc dans un déroulement continu. Cependant, cette nouvelle conception des points de vue, que l'on pourrait qualifier d'unitaire, a pour conséquence principale d'enrichir la vision frontale. Pour y parvenir, le sculpteur déplace le plus souvent les parties latérales vers l'avant, substituant ainsi à la traditionnelle juxtaposition des plans orthogonaux (face et côtés) un nouvel archétype compositionnel qui intègre à présent les plans de trois-quarts. Ces deux saints Éloi illustrent fort bien la mise en place de ce nouvel archétype puisque le point de vue frontal livre déjà au spectateur les éléments clefs des séquences des chutes latérales de plis. Ces exemples montrent aussi la parfaite cohérence de Balthazar lorsqu'il utilise l'organisation des drapés au profit de la composition d'ensemble puisque les chutes de plis soulignent, voire même accentuent les lignes directrices de la posture et de la gestuelle. Ainsi, le déhanchement du personnage est principalement suggéré par l'oblicité de la séquence des plis en polygones tombant sur la face, à partir des avant-bras, vers les côtés. L'inclinaison latérale du buste est optiquement soutenue par le geste de la main la plus basse et par la chute de plis qui se déploie sur le côté de la figure. On pourrait naturellement multiplier les analyses, mais ce qui importe, c'est surtout de prendre conscience des conséquences de cette nouvelle conception de la plastique des statues, puisqu'elle mènera finalement Balthazar jusqu'à un renouvellement de l'organisation de tout le tronc, la charpente du corps, c'est-à-dire de la posture. D'autres exemples comme la sainte Anne Trinitaire de **Mettet** (Namur, Musée diocésain)[88] [ill. 71] ou les saint Pierre et saint Paul de **Franière**[89] (Namur, Musée diocésain) [ill. 72,73] illustrent à leur manière cette recherche de spatialisation et ses conséquences sur la morphologie des figures drapées. Mises en comparaison, les saintes Anne Trinitaire du Musée diocésain de Namur [ill. 34] et celle de Mettet attestent les changements survenus dans la conception spatiale entre la seconde et la troisième période. Pour simplifier, on pourrait dire que Balthazar est passé d'une vision où l'organisation des figures serait assujettie à un agencement stratifié des plans, à une vision unitaire où les figures se meuvent librement dans la profondeur de l'espace. Il en résulte une impression plus dynamique et donc plus vivante de l'image. Cette forme de réalisme se remarque aussi dans les accessoires, les cheveux, et le rendu des étoffes qui acquièrent davantage de souplesse et même quelquefois de l'onctuosité. Bien qu'il s'agisse de figures isolées, ces observations peuvent également s'appliquer aux saint Pierre et saint Paul de Franière. On remarquera en outre dans ces figures empâtées par une épaisse couche de polychromie récente, les subtiles déformations illusionnistes dans les mains, les épaules et les visages.

71
Sainte Anne Trinitaire,
chêne polychromé,
h. 100 cm, Namur,
Musée diocésain
(prov. église de Mettet).

72
Saint Pierre,
chêne polychromé,
h. 62 cm, Namur,
Musée diocésain
(église de Franière).

73
Saint Paul,
chêne polychromé,
h. 63 cm, Namur,
Musée diocésain
(église de Franière).

Malheureusement très endommagé par un début d'incendie, le Christ de Pitié de l'église **Saint-Loup à Namur**[90] [ill. 74] se rattache aussi à ce groupe des débuts de la troisième période. Il est moins raffiné dans la gestuelle et l'expression que celui de Besançon [ill. 90] plus tardif ; il en partage pourtant la composition, mais pas encore les déformations illusionnistes très poussées.

L'église Saint-Étienne à **Wandre** abrite un magnifique Christ en chêne décapé qui semble également devoir être attribué à Balthazar [ill. 75]. Le relief est presque intact, et pour une fois, les mains et les pieds sont entièrement originaux. On se délecte de l'élégance des longues mains aux doigts fins et géométrisés dont les phalanges sont indiquées par une légère dépression dans le volume cylindrique, comme du rythme subtil des doigts refermés autour des clous, ou encore de la minutie du détail des ongles sculptés. Entièrement conservé, le superbe perizonium s'échappe latéralement dans deux drapés volants qui se déploient avec aisance et légèreté dans l'espace ambiant. Si le pan de gauche a été sculpté indépendamment puis rapporté, celui de droite est massif, il appartient donc à la même bille de bois que le tronc et les jambes. Nous admirons ici le travail d'un virtuose ! L'axialité et la frontalité du corps, mais aussi le traitement de certaines parties de la tête sont proches des Christs de l'église Saint-Sauveur à Horion-Hozémont et de l'église Saint-Jacques à Liège, que nous pensions jusqu'ici devoir situer dans les débuts de la production de Balthazar, mais que nous préférons aujourd'hui attribuer au Maître du Calvaire de Fize-le-Marsal[92]. Comme on l'a dit, les rapports entre ces deux sculpteurs doivent encore faire l'objet de recherches complémentaires.

Deux autres Christs très semblables à bien des égards semblent pouvoir être situés dans

la troisième période : celui de l'église Saint-Remi à **Mont-Gauthier**[93] [ill. 76] et celui de l'église **Saint-Mort à Huy**[94] [ill. 77]. D'une manière générale, ils offrent en commun le traitement de l'anatomie et celui du drapé. Le Christ de Mont-Gauthier a les bras plus proches de l'horizontale, mais cet élément ne semble pas devoir être pris en compte dans l'évolution du Christ en croix chez Balthazar car dans les Christs tardifs la position des bras est soit proche de l'horizontale (cf. e.a. Saint-Nicolas à Liège), soit à peine évasée (Saint-Séverin-en-Condroz, ca1532). Les têtes de ces deux Christs sont très semblables dans la manière de représenter le thème et dans la morphologie. C'est bien le Christ expirant dans la souffrance qui est figuré, avec la bouche ouverte, les yeux clos et les sourcils froncés. La barbe bifide et le traitement rubané des mèches de cheveux et de poils sont également similaires. On notera encore que le dégagement des cheveux du Christ de Saint-Mort est plus sommaire qu'à Mont-

Gauthier. Faut-il en déduire que Balthazar a travaillé plus rapidement pour le Christ de Huy, voire qu'il aurait confié le travail à un collaborateur ? Ce serait aller trop vite en besogne, car si la composition des perizonium est très semblable, le drapé du Christ de Huy est moins sec et surtout, il présente un léger vibrato dans le rabat qui revient sur la hanche gauche du Christ. On le voit, la chronologie des Christs reste délicate, et elle le restera tant que nous ne pourrons pas tous les examiner en détail.

Malgré la disparition de certaines nuances apportées par la polychromie originale, éliminées par la restauration du XIXe siècle, notamment dans le visage dont les traits sont maintenant très durcis, la grande statue de saint Corneille à la cathédrale d'**Hasselt** [ill. 78] illustre néanmoins la capacité de Balthazar à reprendre des formules antérieures en les améliorant jusqu'à un haut degré de raffinement. On remarquera par exemple comment le léger décalage des avant-bras, le décentrement de la chute frontale en polygones et le décalage des pans rabattus de la chape accentuent l'impression de déhanchement de la figure, et invitent le regard à se poser sur la tête inclinée dans la direction opposée à celle du buste aux épaules très tombantes. Le plissé du bas de l'aube reprend une nouvelle fois la formule mise au point durant la première période, mais avec de multiples modulations qui font oublier le prototype initial.

74
Christ de Pitié, bois polychromé, h. 105 cm, Namur, église Saint-Loup.

75
Christ en croix, chêne, h. 170 cm, Wandre, église Saint-Étienne.

76
Christ en croix, chêne, h. 120 cm, Mont-Gauthier, église Saint-Remi.

77
Christ en croix, chêne polychromé, h. ca 200 cm, Huy, collégiale Notre-Dame (prov. Huy, église Saint-Mort). Photo avant nettoyage.

Une statue de saint Roch conservée à l'église Saint-Jean-Baptiste de **Tongres**[95] peut encore être rattachée à la production de Maître Balthazar par son style raffiné [ill. 79]. Les proportions élancées, la forme et le traitement du visage, les longues mains aux doigts fléchis, la grammaire des plis et les procédés mis en place dans la draperie pour accentuer la gestuelle sont en effet conformes à la figure du saint Jean du calvaire de Liège. On observera tout particulièrement les effets produits par la modulation des plissements et des rabats des pans du manteau et des manches de la robe de saint Roch ou cette manière bien à lui de faire saillir brutalement les épais plis en bourrelets à partir de l'étoffe plaquée contre la surface du corps. Enfin, il y a aussi cette insistance sur la pesanteur du drap lourd du manteau que l'artiste suggère par l'épaississement des plis se trouvant dans les parties inférieures de chacune des parties. Sur les bras de saint Roch, par exemple, on a presque l'impression que l'étoffe est formée d'une matière onctueuse et que le bas des plis semble s'être épaissi sous l'effet de l'accumulation de l'étoffe. Bien que très empâtée, la statue de saint Jean l'Évangéliste de la chapelle Saint-Martin à **Reppe**[96] (Seilles) présente exactement les mêmes caractéristiques dans le plissement de l'étoffe [ill. 80]. D'autres indices, comme l'articulation saccadée des différentes parties du corps en torsion, l'utilisation de la draperie pour guider le regard du fidèle vers le point culminant de la composition - ici le geste de bénédiction de la coupe - ou encore le type de visage et le traitement des cheveux suffisent pour proposer d'attribuer cette œuvre à Maître Balthazar.

78
Saint Corneille, bois polychromé, h. 102 cm, Hasselt, cathédrale Saint-Quentin.

Dans le saint Jean et la Vierge du Calvaire d'**Oteppe** (anc. chapelle du Crucifix, volées)[97] [ill. 81] ou dans le saint Jean de Calvaire du **Trésor de la collégiale de Huy**[98] [ill. 100], ces déformations illusionnistes sont poussées très loin. Vues de face, les disproportions introduites dans les corps en viennent même à être dérangeantes, mais lorsqu'on se place au point de vue approprié, les déformations sont très atténuées car l'illusion fonctionne. Illustrons le propos en nous plaçant face à la Vierge d'Oteppe : l'épaule droite est nettement plus haute que la gauche et les doigts de la main gauche semblent étirés ; une fois la statue mise dans la bonne position, c'est-à-dire tournée d'environ 45 degrés, l'axe oblique des épaules produit un puissant effet de raccourci et la longueur des doigts ne soulève plus d'interrogation. Voilà donc une explication pour ces déformations extrêmes. En nous plaçant face à la statue du grand saint Jean de Calvaire du **Trésor de la collégiale de Huy**, ces déformations sont totalement gênantes, surtout dans les proportions des épaules et de la main droite. Il faut donc imaginer cette figure placée à droite du Christ, comme il était traditionnellement d'usage, mais aussi tournée de trois-quarts. De plus, elle était probablement installée très en hauteur, pour autant que l'on puisse en juger d'après la taille excessive des mains et par la parallaxe du livre.

79
Saint Roch, bois polychromé, h. 125 cm, Tongeren, église Saint-Jean-Baptiste.

80
Saint Jean l' Évangéliste, bois polychromé, h. 60 cm, Reppe, église Saint-Martin.

81
Saint Jean et Vierge de Calvaire, bois polychromé, h. 91 et 88,5 cm, Oteppe, chapelle du Crucifix (volées).

Abordons à présent un groupe de figures féminines assises. D'une manière générale, le traitement plus souple des draperies aux plis forts épais qui tombent avec langueur, voire onctuosité, de même que l'articulation plus spatiale des corps nous autorisent à placer

ces œuvres dans la troisième période de Balthazar. On regroupera donc ici la Pietà de la chapelle Notre-Dame des Affligés à **Floreffe** (prov. église Saint-Barhélemy à Bambois) [ill. 82], les Vierges du **Musée diocésain de Namur** (prov. Tongres, basilique Notre-Dame) [ill. 83] et de l'église Saint-Martin à **Morialmé** [ill. 84]. Rappelons qu'une particularité technique commune à toutes ces Vierges concerne le revers qui a été taillé en trois plans, alors que d'habitude les revers sont taillés en un seul plan pour l'adossement. Cette découpe trapézoïdale indique que ces œuvres étaient toutes insérées dans des retables architecturés comme il en subsiste encore de rares exemplaires, notamment à l'église Saints-Cosme et Damien à Fronville [ill. 62][99].

Malgré l'empâtement des reliefs et la qualité médiocre de la polychromie actuelle, la Pietà de **Floreffe**[100] constitue un chef-d'œuvre de Balthazar. Sans être de grande taille (90 cm), elle est pourtant de proportions imposantes. La Vierge enveloppée d'un ample manteau semble assise, avec un genou fléchi vers le sol. Le corps de son fils, saisi par la raideur de la mort, est exposé en travers devant elle, les jambes croisées, le torse appuyé sur le genou gauche de sa mère, le bras gauche tendu, raide, vers le sol. Marie soutient la tête de Jésus de la main gauche et son bras droit, de l'autre main. L'aisance spatiale des figures, la délicatesse de la gestuelle, les déformations illusionnistes et les plis épais et très saillants permettent de situer ce groupe sculpté dans la troisième période du maître. La composition générale semble avoir été élaborée comme une variante de la Pietà de l'église Saint-Marc à Bedburg (ca 1487), attribuée à Maître Arnt de Kalkar. Si le type de visage de la Vierge est également très proche dans les deux œuvres, l'expression du thème a cependant été dramatisée par la position fortement cambrée du corps de Jésus. Notons que le perizonium du Sauveur reprend le prototype le plus fréquemment utilisé par Balthazar.

La comparaison entre l'élégante Vierge assise à l'Enfant du **Musée diocésain de Namur**[101] [ill. 83], réputée provenir de la basilique Notre-Dame de Tongres, avec celle du Grand Curtius à Liège [ill. 60], illustre bien l'évolution suivie par le style de Balthazar entre la seconde et la troisième période. Comme celle de Liège, la sculpture de Namur était destinée à être insérée dans un retable architecturé du type de celui de Fronville [ill. 62]. L'élongation des proportions frappe d'emblée le spectateur. Vient ensuite l'impression d'une souplesse plus marquée dans l'articulation des différentes parties des corps, d'une plus grande variété dans les effets de draperies et d'un raffinement accentué dans la gestuelle. On notera que d'une composition stable et plutôt centrée où les différentes parties des corps étaient juxtaposées, Balthazar a évolué vers une composition dynamique où les volumes corporels s'enchaînent les uns aux autres suivant des obliques, et avec des effets de tension. On observera par exemple les bras de la Vierge, levés et libérés du corps, ses genoux écartés et les jambes croisées qui tendent l'étoffe en diagonale, l'animation des membres de l'Enfant qui s'est rapproché de Marie pour entretenir avec elle une relation plus intime. Les modulations dans les plis de la draperie ajoutent encore à l'animation et à la variété des parties des corps et confèrent à la figure une apparence plus vivante et donc sans doute plus crédible pour les fidèles. Enfin, l'onctuosité de certaines parties du drapé et le maniérisme des gestes ou de l'expression faciale de la Vierge annoncent la quatrième période.

La Vierge de l'église Saint-Martin à **Morialmé**[102] malheureusement décapée incarne l'une des plus belles réalisations de Balthazar [ill. 84]. De la main gauche, Marie soutient l'Enfant tout contre elle en inclinant doucement la tête dans sa direction. De l'autre main perdue, elle lui tendait très certainement un fruit. Les avant-bras manquants de l'Enfant, ne nous permettent pas de savoir ce qu'il tenait exactement. La posture et la gestuelle de la Vierge sont dynamiques tout en contribuant à offrir une image presque sereine de la relation entre la mère et l'Enfant. Le revers taillé en trois pans polygonaux indique que, comme le précédent, ce groupe sculpté devait prendre place dans un retable architecturé.

82
Pietà, bois polychromé, h. 90 cm, Floreffe, chapelle Notre-Dame des Affligés.

83
Vierge assise à l'Enfant, bois polychromé, h. 67,5 cm, Musée diocésain de Namur (prov. Tongres, basilique Notre-Dame).

84
Vierge assise à l'Enfant, bois polychromé, h. 89 cm, Morialmé, église Saint-Martin.

4. Le maniérisme

L'onctuosité qui s'était fait jour dans le rendu des plissés durant la troisième période va continuer à s'accentuer. Dans un premier temps, celle-ci s'accompagne d'un goût marqué pour l'accumulation de masses d'étoffes plissées sur le sol, voire autour des membres. On peut aisément se rendre compte de cette tendance en comparant la Vierge de Morialmé [ill. 84] avec celle de l'église Saint-Pierre à **Vinalmont**[103] [ill. 85]. En observant la moitié inférieure des figures, on constate que si c'est bien le même prototype qui a servi à la composition, l'expression des drapés y est pourtant bien différente. L'étoffe y semble plus épaisse, car les plis saillant fortement y deviennent plus nombreux, mais surtout les vêtements plus amples forment un réseau complexe de plis brisés. L'usage des plis en polygones et en Y se maintient, alors que le réseau, déjà moins régulier, annonce la déstructuration prochaine des jeux de plis. Il faut remarquer que la raideur du buste de la Vierge de Vinalmont, la morphologie de sa tête et même le traitement des cheveux ne s'intègrent pas dans les groupes tels que constitués dans le catalogue de Balthazar. Comment peut-on justifier ces différences significatives? Peut-être faut-il y voir le résultat d'une demande spécifique du commanditaire qui souhaitait que Balthazar prenne modèle sur une œuvre envers laquelle il entretenait une dévotion singulière. Cette hypothèse devient crédible dès que l'on compare cette Vierge avec celle de « Notre-Dame de Bon Secours et de tous les Saints », image qui aurait été vénérée dans l'ancienne cathédrale Saint-Lambert à Liège[104]. L'œuvre attribuée au sculpteur d'origine allemande Daniel Mauch est exposée au Grand Curtius à Liège [ill. 86]. La ressemblance entre les bustes des deux Vierges est particulièrement troublante. Enfin, il faut signaler que le linge que l'on peut voir aujourd'hui autour des hanches de l'Enfant a été ajouté ultérieurement, sans doute par décence.

85
Vierge à l'Enfant, chêne polychromé, h. 85 cm, Vinalmont, église Saint-Pierre.

86
Daniel Mauch (?), « Notre-Dame de Bon Secours et de tous les Saints », bois polychromé, h. 62 cm, Liège, Grand Curtius.

La figure aujourd'hui isolée de la sainte Anne de **Ny** appartenait très certainement à un groupe de sainte Anne Trinitaire [ill. 87]. Par sa composition, elle se rattache aux saintes Anne de Jupille-sur-Meuse et de Momalle [ill. 45-46], notamment, par la formule du grand pli tombant sur le sol et s'étalant aux pieds de la figure, avec un retroussis ornemental, mais elle s'en éloigne aussi tant par le traitement de l'anatomie que par celui du drapé. Balthazar exprime à présent un intérêt marqué pour la représentation d'un corps articulé dans l'espace ambiant et pour une composition dynamique des différents volumes corporels. Le jeu des déformations illusionnistes, comme l'élongation de la figure ou encore l'onctuosité de certaines retombées de plis, notamment dans les manches et dans le manteau, constituent autant d'indices probants pour situer l'œuvre au début de la quatrième période de Balthazar, vraisemblablement vers la même époque qu'une très belle petite statue en pierre du Christ assis sur la pierre froide, méditant en attendant l'érection de la croix du supplice (Grand Curtius)[105] [ill. 88]. Cette statuette, ainsi qu'un saint Adrien[106] en bois, également conservée au musée **Grand Curtius à Liège** [ill. 89], illustrent fort bien le début de cette quatrième période. Par leur composition, construite principalement à partir de chiasmes qui favorisent la mise en place de subtils jeux de tensions entre les différents volumes corporels, les corps occupent l'espace ambiant. Ainsi, les membres et la tête qui s'articulent autour du tronc en léger *contraposto*, sont orientés dans des directions opposées. Les déformations illusionnistes accentuent encore ces jeux de tension. La rupture avec la vision frontale est donc évidente pour le spectateur puisqu'il est à présent invité à se déplacer à 180° autour de la figure afin de percevoir la totalité de l'image. Les draperies contribuent largement à cette nouvelle manière de construire la plastique de l'œuvre puisque chaque pan d'étoffe constitue une ligne directrice supplémentaire dans la composition. L'extrémité des pans de l'étoffe ponctuée d'accumulations de plis qui s'ordonnent à la manière de motifs ornementaux constitue un autre aspect caractéristique de la période de production. Enfin, le rendu des tissus a aussi évolué vers une plus grande onctuosité, sans cependant abandonner pour autant les séquences de plis en polygones. On notera encore un nouvel effet de draperie dans le manteau d'Adrien : le « drapé volant » qui ponctue l'extrémité droite du manteau. Ce motif, qui deviendra une formule bien plus tard dans la sculpture baroque, est utilisé ici pour accentuer le naturalisme du saint en mouvement.

87
Sainte Anne, bois polychromé, h. 65 cm, Ny, église Notre-Dame.

88
Christ de Pitié, pierre polychromée, h. 44 cm, Liège, Grand Curtius.

89
Saint Adrien, chêne, h. 73 cm, Liège, Grand Curtius.

Si d'étroites similitudes anatomiques relient l'Ecce Homo de Floreffe, avec le Christ de Pitié de la chapelle des Sœurs de la Charité de **Besançon** (prov. Namur) [ill. 90][107], il faut cependant assigner une datation plus avancée pour ce dernier, car la conception du rapport entre le corps et l'espace y a été renouvelée. En effet, dans l'Ecce Homo, tous les éléments de la composition - posture, gestuelle, drapé - renforcent l'idée que le Christ se tourne légèrement vers la droite, alors que dans le Christ de Pitié, la composition est plus complexe, puisqu'elle intègre des mouvements contraires : le bas du corps est tourné vers la gauche alors que le haut s'oriente dans la direction opposée. Ici, toute la subtilité du sculpteur réside dans le fait de ne pas avoir mis en scène une simple opposition de grandes masses, au profit d'une composition subtile où les axes reliant les pieds, les genoux ou les mains s'inclinent vers la droite tandis que l'axe des épaules penche vers la gauche. L'artiste propose donc ici une nouvelle version du réalisme propice à la méditation sur la Passion du Christ. Non seulement tous les éléments utiles y sont rassemblés, mais en plus, le spectateur est invité à se déplacer autour de l'œuvre en suivant une trajectoire de 180° pour pouvoir apprécier le déroulement de la figure dans sa totalité. Malheureusement, la perte irrémédiable de la polychromie originale ne fait plus ressortir comme il se devrait tous ces indices propices à la projection mentale du fidèle lors de l'oraison : crâne d'Adam, pierre froide, tunique, dés, corde entravant les membres, planchette à clous et grenouille. La préciosité des gestes, la mélancolie émanant du visage, la souplesse des formes anatomiques et l'asymétrie des épaules tombantes, contribuent également à l'impression générale de douceur, presque d'onctuosité, tant le raffinement est grand dans ce chef-d'œuvre de Balthazar. L'aisance avec laquelle le Christ occupe l'espace environnant doit aussi à la virtuosité technique du maître sculpteur. Cela se voit évidemment dans le déploiement spectaculaire de la corde souple qui semble plus caresser les membres de Jésus que les entraver, mais on la décèle également dans les déformations illusionnistes qui augmentent l'impression de mouvement et de spatialité de la figure. Enfin, la variété dans les formes de plis, des mèches de cheveux ou des rameaux de la couronne d'épines, tout contribue à suggérer la vie dans ce Christ méditant sur la pierre froide, en attendant que l'on érige sa croix. Les variations dans l'amplitude des ondes des cheveux du Christ de même que l'extrémité des mèches pourraient s'inspirer de la manière de Daniel Mauch dans sa « Madone de Berselius » [ill. 7].

Le Christ de Pitié de l'église Saint-Martin à **Onoz**[108] [ill. 91] reprend la composition de Besançon moyennant de menues différences significatives d'une datation plus tardive. Les

90
Christ de Pitié, chêne, h. 110 cm, Besançon, chapelle des Sœurs de la Charité.

91
Christ de Pitié, chêne polychromé, h. 115 cm, Onoz, église Saint-Martin.

proportions y sont plus étirées et la dissymétrie des épaules est extrême. Le traitement de l'anatomie du thorax et de la forme des mèches de cheveux rappelle celui du grand Christ d'Andenne, œuvre très empâtée par les couches de peinture et mal abritée par une chapelle de la rue Janson à **Andenne**[109] [ill. 92]. Cette œuvre peut également s'intégrer dans la série des Christs de Maître Balthazar de la quatrième période. Les détails du bourrelet des sourcils qui se prolongent en U dans la glabelle ou le petit orteil replié font songer aux détails raffinés de Balthazar : le perizonium reprend le prototype le plus habituel avec le vibrato, comme à Saint-Séverin en Condroz et à Liège, les mèches de cheveux sont à mettre en rapport avec le Christ portant sa croix de Huy (Trésor) [ill. 97].

92
Christ en croix, bois polychromé, h. ca 200 cm, Andenne, potale rue Janson.

Dans la chronologie des Christs en croix, celui de l'église de **Saint-Séverin-en-Condroz**[110] [ill. 2, 93] constitue un repère essentiel puisque c'est la seule sculpture de Balthazar à pouvoir être attribuée avec certitude et datée avec précision par l'année du payement : 1532. On sait par un livre de comptes que l'église a été transformée par Arnould van Mulken, à la demande de Philippe de la Marck, de 1531 à 1535. Bien qu'empâtée par plusieurs couches de polychromies, l'œuvre témoigne encore des qualités artistiques de son auteur. C'est Jésus expirant qui a été représenté ici par le sculpteur : les yeux sont mi-clos et la bouche entrouverte. La tension exercée par le poids du corps suspendu à la croix se marque particulièrement dans les bras tendus, le fléchissement des jambes vers l'avant, la musculature et les tendons qui saillent sous la peau, le bas du thorax qui rentre sous les côtes. Le perizonium enroulé autour des hanches par l'arrière, enserre les cuisses puis passe entre les jambes avant de s'envoler latéralement, derrière de la figure. Les plis en pince à bec de l'étoffe s'organisent en séquences qui soulignent la rondeur des formes corporelles et accentuent le chiasme de la composition du drapé. Par chance, les drapés volants sont toujours présents. Rappelons que ceux-ci étant presque toujours réalisés dans des pièces de bois distinctes du corps, ils sont souvent perdus.

Il y a quelques années, nous avions déjà relié ce Christ de Saint-Séverin-en-Condroz à celui du magnifique Calvaire de l'église **Saint-Nicolas à Liège**[111] en concluant à une attribution commune [ill. 94-96][112]. Aujourd'hui bien à l'abri dans l'église, ce calvaire est malheureusement resté trop longtemps adossé à l'un des murs extérieurs de l'église, mal protégé par un auvent ; l'œuvre porte les marques de cette exposition inadéquate[113]. D'où peut bien provenir un ensemble d'aussi grandes dimensions ? Ses qualités plastiques le destinaient certainement à un édifice important de Liège. On ne peut s'empêcher de songer à un mécénat d'Erard de la Marck pour la cathédrale ! Le style de ce groupe, très expressif et manifestement étranger à la production locale n'a d'ailleurs pas laissé les érudits indifférents. Joseph de Borchgrave d'Altena l'avait regardé attentivement et le considérait déjà comme « importé ou sculpté par un Allemand »[114].

Malgré les différences de taille, les Christs de Saint-Séverin-en-Condroz et de Liège sont très semblables tant par la morphologie que par la manière d'aborder le thème de la Passion : le Christ expirant dans la souffrance. Les visages des deux Christs sont presque identiques : de grands yeux aux paupières lourdes et ourlées, les joues creusées, les

93
Christ en croix, 1532, bois polychromé, h. 158 cm, Saint-Séverin-en-Condroz, église Saints-Pierre-et-Paul.

93 *(à gauche)*
Christ en croix, 1532, bois polychromé, h. 158 cm, Saint-Séverin-en-Condroz, église Saints-Pierre-et-Paul.

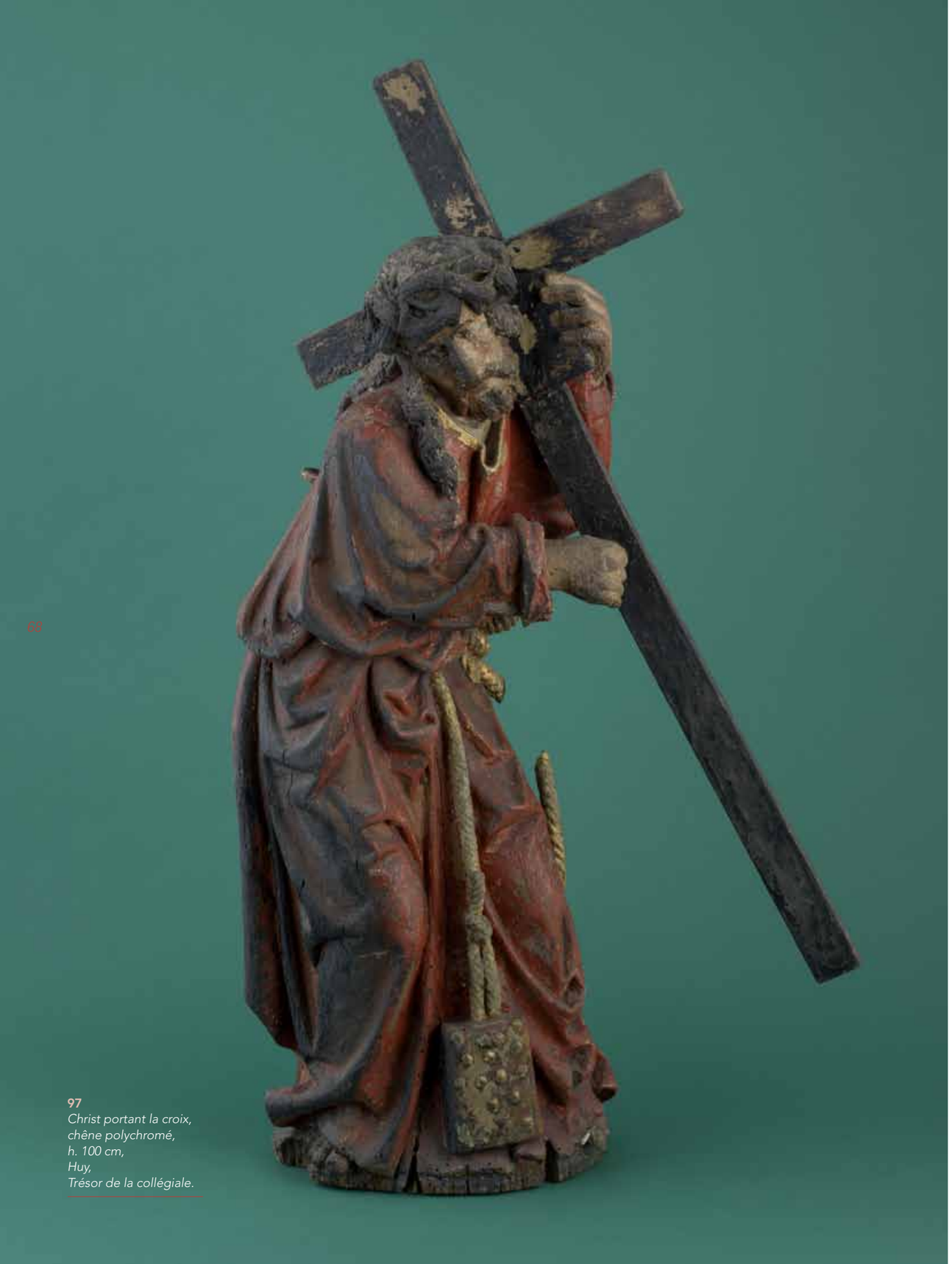
94 *(à droite)*
Christ en croix, bois polychromé, h. 210 cm, Liège, église Saint-Nicolas.

pommettes hautes et osseuses, le nez long, mince et très saillant, qui s'arrondit à l'extrémité, la bouche aux lèvres étroites et anguleuses, la barbe composée de brins ondulant doucement et enfin les cheveux rassemblés en mèches épaisses, aux ondulations qui forment des omégas fortement cambrés et très géométrisés. D'autres détails de la tête et du corps attestent l'étroite parenté de ces œuvres : les dents que laisse voir la bouche entrouverte, la saillie très marquée des sourcils froncés qui se prolongent en bourrelet et forment un renfoncement en U dans la glabelle, la forme et la disposition des mèches de cheveux qui encadrent le visage, ou encore le rendu de l'anatomie, notamment le chapelet de fossettes du thorax ou la forme très particulière des genoux incisés transversalement en leur milieu. La composition en chiasme du perizonium reprend le prototype le plus commun des Christs de Balthazar. La surface de l'étoffe est animée par une draperie qui s'organise à partir de contrastes entre les parties saillantes, légèrement gonflées de l'intérieur, et les surfaces rabattues, comme si elles étaient plaquées contre le corps par le vent tourbillonnant du souffle divin. Le léger vibrato de la rive des plis, que l'on avait vu apparaître dans la troisième période avec le Christ de Saint-Mort à Huy, s'est généralisé. Les variations que l'on observe dans la différence de traitement des drapés attestent la grande créativité de l'artiste qui parvient une fois encore à renouveler l'expression plastique en faisant appel aux mêmes prototypes.

Confrontés à la terrible vision du Christ mourant sur la croix, la Vierge et le saint Jean de l'église **Saint-Nicolas à Liège** [ill. 95-96] tentent de contenir la douleur qui les étreint. Il est probable que Balthazar connaissait le

95
Saint Jean de Calvaire, bois polychromé, h. 188 cm, Liège, église Saint-Nicolas.

96
Vierge de Calvaire, bois polychromé, h. 170 cm, Liège, église Saint-Nicolas.



97
Christ portant la croix, chêne polychromé, h. 100 cm, Huy, Trésor de la collégiale.

Calvaire de l'église Saint-Pierre à Louvain, réalisé quelques années plus tôt par Jan Borman car les points forts de la narration sont similaires. Il y a tout d'abord la gestuelle très étudiée et l'expression de douleur des visages que soutiennent le drapé et le plissement de l'étoffe. Les principales différences que l'on relève dans le calvaire liégeois reflètent le goût subtil et délicat de Balthazar pour l'artifice et témoignent aussi de certaines nouveautés dans la relation que les figures entretiennent avec l'espace. Ainsi, celles-ci ne sont plus déhanchées, mais en *contraposto*, ce qui témoigne de l'intérêt de l'artiste pour ce nouveau style venu d'Italie : la Renaissance maniériste. Il est probable que Balthazar ait eu connaissance de la production sculptée du Rhin Moyen, notamment le fameux calvaire sculpté par Nicolas Gerhaert de Leyden et son atelier (1462) pour le retable du maître-autel de Nördlingen, mais il est surtout très probable qu'il aura vu le calvaire de l'église Saint-Nicolas à Kalkar, que l'on doit à un maître au style puissant et très personnel dénommé Maître du retable de sainte Anne[115]. Cependant, Balthazar va plus loin et témoigne ainsi qu'il est parfaitement au fait des nouvelles tendances de son temps, notamment par les proportions étirées des corps et des membres de ses figures, les attitudes et surtout les gestes qui sont devenus très maniérés.

Le beau Christ portant la croix du **Trésor de la collégiale de Huy** [ill. 97] porte les traces malheureuses de l'incendie de l'ancienne église paroissiale de Statte, en 1938[116] ; il attend un traitement de restauration qui devrait lui rendre une partie au moins de ses qualités. Cela serait très souhaitable, surtout pour le visage, et ce serait l'occasion d'affiner les comparaisons stylistiques, notamment celles que l'on pressent déjà pour le traitement des cheveux et de la barbe avec le beau grand Christ en croix de la rue Janson à Andenne [ill. 92]. La manière particulière de rendre le drapé des étoffes épaisses en déstructurant le réseau traditionnel des plis brisés caractérisant la fin du Moyen Âge et en le fluidifiant par un rendu onctueux spécifique au style de Maître Balthazar dans cette dernière période. Un certain amollissement des plis, légèrement mouillés et moelleux par endroits remplace progressivement la raideur des plis brisés en polygones. Cette onctuosité de l'étoffe semble aussi annoncer le maniérisme du saint Marculphe (?) de l'église Saint-Remacle à Liège [ill. 98].

Les proportions très élancées du corps, l'emprise de la figure sur l'espace environnant, l'attitude maniérée, et le traitement onctueux du drapé autorisent à placer chronologiquement le très beau saint Marculphe (?) de l'église **Saint-Remacle à Liège**[117] [ill. 98], entre le Calvaire de Saint-Nicolas à Liège [ill. 94-96] et la Vierge et le saint Jean de calvaire du Trésor de la collégiale de Huy [ill. 100-101].

Cette œuvre remarquable a retrouvé son exceptionnelle polychromie originale lors d'une restauration de grande ampleur en 1995[118]. Les traits du visage offrent une ressemblance frappante avec ceux du Christ en croix du Calvaire de Saint-Nicolas à Liège [ill. 96]. Les draperies aux plis épais, en bourrelets et très saillants du plan de la chape sont

98
Saint Marculphe (?), chêne polychromé, h. 120 cm, Liège, église Saint-Remacle.

organisées dans une séquence en crescendo. À ce stade de la production, on constate que Balthazar limite le nombre de plis mais qu'il les rend plus expressifs en rompant l'enchaînement habituel des polygones enchaînés les uns aux autres. Les effets recherchés sont la variété et la fluidité. C'est à ces fins que Balthazar déstructure en quelque sorte le système gothique tardif traditionnel du drapé en « arrondissant » la forme polygonale des plis et en évitant d'enchaîner des plis de formes trop semblables. On retrouve un écho des mêmes effets dans le drapé d'une statue de saint Hubert provenant d'**Evegnée-Tignée** qui a été radicalement transformée au début du XXe siècle (tête et main droite entièrement refaites). L'œuvre est maintenant conservée au Trésor de la cathédrale de Liège.

C'est principalement le réseau déstructuré des plis du manteau d'une statue de saint Jean l'Évangéliste qui est conservée à l'église **Saint-Séverin-en Condroz**[119] [ill. 99] qui nous incite à la placer à ce moment de l'évolution de Balthazar. Cette déstructuration, que l'on doit prendre en compte simultanément avec le rendu onctueux du plissé, doit probablement être envisagée dans une recherche de Balthazar sur le renouvellement du rapport entre le corps et le drapé. Les plis du manteau sont en effet mis en forme comme s'ils étaient mouillés, même s'ils restent totalement distants du corps. L'effet d'onctuosité, voire de moelleux tient aussi aux variations d'épaisseur des plis qui semblent se gonfler à certains endroits et se rétracter à d'autres. Enfin, diverses caractéristiques générales rapprochent encore ce saint Jean du saint Marculphe (?) de Liège [ill. 98], notamment les chutes de plis en rabat et en cornets ou encore la composition qui organise la figure pour qu'elle invite le spectateur à tourner autour d'elle, dans les limites d'une figure adossée, c'est-à-dire à 180°. La confrontation de cette statue avec celle de saint Marculphe (?) met parfaitement en évidence l'impact visuel de la polychromie. Bien qu'étant de bonne qualité, celle du saint Jean durcit terriblement les effets variés et subtils du relief que rend admirablement la feuille d'or largement préservée du saint Marculphe. Les rehauts d'or des cheveux de saint Jean schématisent les nuances du relief. Vues de profil, ces deux statues témoignent également d'une autre conséquence des recherches spatiales de Balthazar : la figure franchit les limites de la terrasse et semble s'avancer vers le fidèle.

Redevables à plus d'un titre à leurs homologues du Calvaire de Saint-Nicolas à Liège [ill. 94-95], les statues de saint Jean et de la Vierge de calvaire du **Trésor de la collégiale de Huy**[120] [ill. 100-101] s'en distinguent cependant très nettement dans le rôle et l'expression des étoffes, comme si Balthazar avait atteint ici la maturité dans ses nouvelles recherches plastiques, celles qui caractérisent cette dernière période de sa production. En remplaçant la traditionnelle juxtaposition des trois points de vue (face et côtés) par une continuité spatiale nouvelle, le sculpteur obtient une unité parfaite de la composition, et grâce à sa maîtrise des déformations illusionnistes, Balthazar donne l'impression que les figures sont sculptées sous tous les angles, alors qu'en réalité, le dos est plat et non travaillé. De surcroît, si la cohérence dans la construction de ces figures drapées apparaît d'emblée à la vue, c'est sans doute parce que les modulations plastiques (formes, masses, lignes) sont magnifiquement rythmées. Plus encore que dans les figures du Calvaire de Liège [ill. 94-95], du saint Marculphe (?) [ill. 98] et dans le saint Jean de Saint-Séverin-en-Condroz [ill. 99], le plissement des draperies insiste sur l'onctuosité, mais cette fois, le rapport au corps est devenu évident. De plus, l'expression très maniérée est principalement obtenue ici à partir de la mobilité extrême des différentes parties du corps. Celles-ci se tournent et s'inclinent dans un jeu savant de relations croisées. Quant à l'ondoiement de la rive des rabats du manteau, il est mis en contraste avec le plissement moulant des membres inférieurs. À la différence de la Vierge du calvaire de Liège, la douleur s'exprime ici par un repli sur elle même : les poignets sont croisés et la tête fortement baissée. Quant à saint Jean, le *contraposto* de la posture est davantage marqué, mais il sert également à la mise en place d'un jeu d'oppositions des parties du corps destiné à en accentuer la mobilité. La forme fuselée des silhouettes et le petit drapé volant s'étalant sur la terrasse sont com-

99
Saint Jean l'Évangéliste, ca 1532 (?) bois polychromé, h. 123 cm, Saint-Séverin-en-Condroz, église Saints-Pierre-et-Paul.

100
Saint Jean de Calvaire, chêne, h. 50 cm,
101
Vierge de Calvaire, chêne, h. 50 cm, Huy, Trésor de la collégiale.

102
Saint Fiacre,
chêne,
h. 94 cm,
Vyle-et-Tharoul,
église Saint-Martin.

muns avec le saint Fiacre de Vyle-et-Tharoul [ill. 102]. La formule des poignets croisés, choisie ici pour la Vierge en oraison résulte très probablement d'une influence rhénane, car dans nos régions, c'est surtout le type aux mains jointes qui a eu la faveur des artistes.

La chapelle du Calvaire de **Les Waleffes** abritait un calvaire dont les statues ont été volées, si bien que l'étude ne peut en être réalisée que sur base des photos anciennes [ill. 103]. La Vierge et le saint Jean constituaient une autre variante à partir du chef-d'œuvre que constitue le Calvaire de Saint-Nicolas à Liège. Si le réseau des drapés y était nettement touché par la déstructuration, la fluidité des plis n'allait pas jusqu'à souligner les corps comme à Huy. Finalement, ces deux figures se rapprochaient plus du calvaire de Liège que de celui de Huy.

D'emblée, les proportions et la scansion saccadée du corps de la statue de saint Fiacre à l'église Saint-Martin à **Vyle-et-Tharoul**[122] [ill. 102] font songer à la statue du saint Jean du calvaire de Saint-Nicolas à Liège [ill. 95], mais aussi au saint Adrien du Grand Curtius à Liège [ill. 89]. Pas étonnant dès lors que l'on ait pu hésiter à l'attribuer au milieu mosan ou bien à l'Allemagne du sud[123]. Si le saint Fiacre est moins détaillé, il est aussi à moitié moins grand que le saint Jean de Liège et cela n'empêche pourtant pas Maître Balthazar d'y reprendre quelques-uns des meilleurs procédés de cette œuvre de tout premier plan, notamment dans l'utilisation des déformations illusionnistes. La maîtrise du sculpteur se remarque notamment dans la composition où l'inclinaison de la tête dépasse légèrement l'axe formé par le prolongement du manche de la bêche, lequel traverse au passage la main droite. L'animation de la draperie souligne la posture de la figure en *contraposto*, par le dégagement du buste qui s'oppose à l'accumulation de l'étoffe dans le tiers médian de la figure. Comme dans la Vierge du calvaire de Liège, et reprenant une formule remontant aux débuts de sa production, l'artiste resserre le bas de la composition en étalant l'étoffe de l'extrémité des vêtements sur la terrasse. Ce procédé accentue l'impression de souplesse des figures, mais permet aussi de mettre en évidence le petit drapé volant qui s'échappe à la hauteur du mollet. L'aspect sévère du saint était sans doute légèrement atténué avant la destruction d'une partie des boucles qui entouraient son long visage émacié. Balthazar affectionne tout particulièrement les jeux de contrastes dans le drapé et le plissement. Ainsi, le large mouvement courbe que forme la rive du manteau autour de la main gauche se prolonge-t-il dans un jeu de larges méandres dont plusieurs s'enroulent en cornets. Cet ondoiement s'oppose au réseau des plis brisés en becs et en polygones qui forment une séquence sur le côté droit de la figure. Enfin, on observera le rabat formé par le manteau sur l'avant-bras droit soulignant avec insistance le geste de saint Fiacre qui porte la main au cœur.

Avec son style maniériste très affirmé dans la posture, la gestuelle, les drapés et les déformations illusionnistes, la petite statue de saint Vincent de l'église **Saint-Pierre à Huy**[124] [ill. 104] s'inscrit dans la parfaite continuité du saint Fiacre de Vyle-et-Tharoul [ill. 102].

Enfin, deux statues de saint Blaise et de saint Lambert, anciennement à la chapelle Saint-Blaise à **Faimes** [ill. 105-106][125] présentent des caractéristiques très semblables à celles du saint Fiacre de Vyle-et-Tharoul : proportions, posture, traitement de l'anatomie et du drapé. Connus par des clichés de l'IRPA datés de 1969, on les voit affublées d'une polychromie qui les défigure totalement.

En conclusion, cette quatrième et dernière période de l'œuvre de Balthazar se caractérise à la fois par une maturité dans la recherche de spatialisation de la figure, comme par la variété rythmique de la plastique des drapés et des cheveux. À cette fin, l'artiste transforme l'anatomie et les drapés pour obtenir des déformations illusionnistes. Il obtient ainsi une continuité plastique qui invite le spectateur à participer au déroulement de la figure dans l'espace. L'étoffe est fluide et souligne à présent l'anatomie tandis que l'articulation dynamique des volumes corporels remplace la traditionnelle juxtaposition des trois points de vues (face et côtés). Le sculpteur est progressivement passé d'une approche médiévale de la statuaire à une conception totalement maniériste, à la fois dans les proportions et dans l'expression.

103
Calvaire,
bois polychromé,
Les Waleffes, chapelle
du Calvaire (volé).

104
Saint Vincent,
chêne, h. 90,5 cm,
Huy, église Saint-Pierre.

105
Saint Blaise,
chêne polychromé,
h. 87 cm,
Faimes,
chapelle Saint-Blaise.

106
Saint Lambert,
chêne polychromé,
h. 87 cm,
Faimes,
chapelle Saint-Blaise.

Rayonnement de Balthazar : de la Meuse à l'Ardenne

107
Balthazar, sainte Anne Trinitaire, chêne polychromé, h. 100 cm, Namur, Musée diocésain (prov. église de Mettet) et Maître du Calvaire de Lesve, sainte Anne Trinitaire, Dréhance, église Sainte-Geneviève.

Nous avons déjà mentionné que des recherches devraient être menées sur d'autres sculpteurs œuvrant dans le même milieu que Balthazar, et dont le style pourrait même présenter certaines similitudes avec le sien, ce qui est bien sûr déjà le cas avec le Maître du Calvaire de Fize-le-Marsal, mais d'autres personnalités devraient encore pouvoir être identifiées dans cette perspective de recherche.

Si nous quittons la cité de Liège pour tenter de comprendre comment ce milieu savant a pu influencer des artistes régionaux, c'est vers la Famenne et l'Ardenne qu'il faut nous tourner dans un premier temps car l'influence de Balthazar est manifeste sur un sculpteur qui porte un nom de convention : le Maître du Calvaire de Lesve [ill. 107]. Praticien habile, ce maître a compris les clefs fondamentales des compositions de Balthazar qu'il a transposées de manière schématique mais efficace. Il a surtout réussi à interpréter les déformations illusionnistes des œuvres de Balthazar qu'il pouvait voir en région mosane[126].

Quant au Maître du Calvaire de Waha, sculpteur populaire, c'est vraisemblablement à travers les œuvres du Maître du Calvaire de Lesve, mais peut-être aussi parfois directement auprès de celles de Balthazar qu'il a trouvé son inspiration. Nous sommes donc ici en présence d'un cas d'école exemplaire de transmission des styles à partir d'un milieu savant vers un milieu populaire [ill. 108].

L'aire d'influence de Balthazar semble s'être étendue largement en région mosane, notamment autour de deux ensembles majeurs que l'on pense pouvoir attribuer à un même maître anonyme. Il s'agit des stalles de Fosse-la-Ville et du jubé de Walcourt.

108
Balthazar, saint Vincent, Huy, église Saint-Pierre et Maître du Calvaire de Waha, Vierge à l'Enfant de Bérisménil, église Saint-Hubert ; Maître du Calvaire de Waha, saint Remacle, Grimbiémont, église Saint-Remacle.

L'histoire du jubé de Walcourt reste à écrire car, si ce monument constitue une prestigieuse réalisation de l'art gothico-renaissance dans nos régions et qu'il est relativement bien daté, son déplacement dans le fond de l'église, suivi de sa conversion en tribune d'orgue, puis de sa remise en place à l'entrée du chœur au XIXe siècle, lui ont imposé des transformations qui ont laissé des traces profondes[127]. Dès lors, en l'absence d'analyses matérielles détaillées des différents éléments qui le composent, il serait hasardeux de s'avancer trop loin sur le terrain des analyses stylistiques. Il est néanmoins indéniable qu'une série de figures sculptées, principalement celles des Pères de l'Église, qui semblent avoir été peu remaniées, présentent certaines affinités avec le style de Balthazar. Dans un premier temps, nous avions mis les parties plus faibles sur le compte des restaurations mais, toujours sous réserve du résultat des analyses matérielles et techniques, nous penchons maintenant pour une attribution à un habile sculpteur qui aurait subi diverses influences, dont celle de Balthazar et probablement aussi du Brabant du Nord. Quelques comparaisons photographiques suffiront à établir les similitudes et les différences entre ce maître et Balthazar.

Le style de ce sculpteur se retrouve encore dans un autre ensemble, non loin de Walcourt, dans les panneaux sculptés des stalles de la collégiale de Fosses-la-Ville. Celles-ci auraient été placées en 1524 [ill. 109][128]. Peut-être est-ce cela qui justifie une exécution un peu plus sèche et des compositions moins abouties qu'à Walcourt. Quoi qu'il en soit, grâce à cette petite vingtaine d'œuvres rassemblées dans un catalogue provisoire, nous pouvons maintenant commencer à circonscrire une personnalité créatrice qui a compté dans le milieu mosan de la première moitié du XVIe siècle. Nous proposons de dénommer ce maître anonyme, *Maître des stalles de Fosse-la-Ville*, car il y fut certainement le principal, sinon l'unique auteur des sculptures[129]. Le style des drapés du saint Julien l'Hospitalier de l'église Saint-Remacle à Liège se rapprochant fortement de celui des stalles de Fosses, l'œuvre peut donc être située dans la même période de production de cet artiste.

Pour le jubé de Walcourt, les œuvres qu'on peut donner à ce maître sans trop de risque sont les statues des saintes Catherine, Barbe, Marguerite, de saint Laurent, les *tondi* avec les bustes et enfin le relief de la naissance de saint Jean-Baptiste et celui de sa décollation[130]. Le traitement particulier des physionomies féminines, le goût pour l'ornement et le traitement virtuose de la matière, sont à mettre en relation étroite avec l'un des groupes d'œuvres en bois que nous avions rassemblées il y a quelques années et que nous pensions alors avoir été importées du Brabant du Nord[131]. On comptait parmi les œuvres de ce groupe la sainte Catherine et la sainte Barbe de Natoye, exposées au musée Tréma, à Namur, mais également la très belle sainte Catherine de la collégiale

109
Stalles de Fosses-la-Ville, ca 1524, Chêne : l'Annonciation.

d'Andenne et la sainte Barbe de Fronville [ill. 110]. La mise en relation de ces œuvres en bois avec celles en pierre de Walcourt pourrait remettre partiellement en question notre hypothèse d'importation des statues de ce groupe puisque la réalisation des œuvres en pierre du jubé a nécessairement dû se faire *in situ*. Les hommes sont en effet plus aisément déplaçables que les lourdes pierres sculptées délicatement.

110
Maître des stalles de Fosse-la-Ville, sainte Barbe, bois polychromé, h. 74 cm, Fronville, église Saint-Cosme-et-Damien.

111
Maître des stalles de Fosse-la-Ville (?), sainte Anne Trinitaire, ca 1531, pierre, Walcourt, jubé.

112
Maître des stalles de Fosse-la-Ville (?), saint Nicolas, ca 1531, pierre, Walcourt, jubé et Maître du Calvaire de Lesve, saint Éloi, chêne, Namur, Tréma.

On ne peut espérer trouver réponse à ces interrogations tant que de nouvelles recherches n'auront pas été entreprises.

Il est très vraisemblable qu'un chantier de l'ampleur de celui du jubé de Walcourt ait été propice à la formation de sculpteurs moins expérimentés, notamment des sculpteurs régionaux recrutés pour les nécessités. Comme on savait déjà que le Maître du Calvaire de Lesve avait été l'un des épigones de Balthazar[132], on était en droit de rechercher l'expression de son style dans l'une des nombreuses sculptures de cet important ensemble, d'autant qu'une œuvre en bois inconnue de cet artiste a été retrouvée dans la collégiale de Walcourt : un groupe de Sainte Anne Trinitaire[133]. La stylisation des volumes corporels et la simplification dont le drapé fait l'objet dans la chute frontale, dans les emmanchures et dans la retombée de l'étoffe au sol du saint Éloi du jubé s'apparente assez bien avec la manière du Maître du Calvaire de Lesve [ill. 112]. Cependant, celui-ci a généralement tendance à allonger le cou et à faire pivoter les têtes de ses figures. La stylisation des chutes de plis de la sainte Gertrude du jubé rappelle également la manière du Maître du Calvaire de Lesve, mais le drapé qui retombe des poignets avec un vibrato intense serait plus dans la manière du Maître des stalles de Fosses-la-Ville. On le voit, la plus grande prudence reste de mise tant qu'une critique d'authenticité n'aura pas été réalisée sur le jubé et ses sculptures.

Reconstituer la production d'un sculpteur du XVIe siècle nécessite de pouvoir disposer d'une abondante documentation photographique. Malgré sa richesse incomparable, la photothèque de l'Institut royal du patrimoine artistique (IRPA) n'est pourtant pas encore suffisamment fournie pour répondre à cette exigence du chercheur, mais elle la facilite néanmoins dans l'accomplissement de la première étape : le repérage des œuvres susceptibles d'entrer dans le groupe en cours de formation. Dans les cas extrêmes, la photographie de l'IRPA constitue malheureusement la seule trace de l'œuvre lorsque celle-ci a été volée. Le nombre de pièces dans ce cas est loin d'être négligeable, puisqu'il concerne en l'occurrence environ 10% des œuvres rassemblées dans le catalogue de Balthazar ! Entre le moment de la réalisation de la photographie par l'IRPA et celui de notre passage, il s'est souvent écoulé plusieurs décennies durant lesquelles les œuvres ont été déplacées, transformées jusqu'à devenir méconnaissables, voire délaissées ou perdues. Il est certain que la responsabilité du patrimoine religieux n'est pas une mince affaire et que la transmission orale de la mémoire s'interrompt très vite… et à tout jamais. On comprend dès lors l'impérative nécessité de compléter les inventaires, puis surtout de les tenir à jour, car ces difficultés vont encore s'amplifier dans les prochaines années. Une fois sur le terrain, le rôle des chercheurs est aussi d'informer et de conseiller en renvoyant les responsables locaux vers des professionnels de la conservation et de la protection du patrimoine religieux, rôles que l'IRPA remplit également. Sur le terrain, la rencontre avec les œuvres est souvent une surprise, bonne ou mauvaise. La situation est en effet très contrastée entre les églises choyées et celles qui sont progressivement abandonnées, faute de moyens pour les entretenir, voire de paroissiens qui justifient leur maintien. L'exposition de 2016 à la collégiale de Huy reflète naturellement cette disparité d'état de conservation et elle a aussi pour objectif d'attirer l'attention sur un patrimoine trop souvent en péril.

113
Saint Adrien : le style de Balthazar, du gothique au Maniérisme.

Notes

1 Ce livre n'aurait pas eu la même saveur sans l'exposition organisée à la collégiale de Huy durant l'été 2016 avec Marylène Laffineur, conservatrice du Trésor et de la collégiale de Huy, et son équipe. Il n'aurait pas eu la même couleur sans le talent de Philippe Roussel qui en a assuré le graphisme et la mise en page. Et son contenu n'aurait pas eu la même qualité formelle sans les relectures attentives de Blandine Besnault, Yvette Nyssen, Donatienne Blanjean, Marylène Laffineur. Que tous soient ici chaleureusement remerciés.

2 Sur ces artistes, cf. Lefftz, M. et van Ruymbeke, M. 2000.

3 La bibliographie sur les œuvres est reprise dans le catalogue sommaire, *in fine* du présent volume.

4 Breuer, J. 1931. p. 300-301.

5 Sur Maître Balthazar : Lefftz, M. 2013-1 ; Lefftz, M. 2008.

6 D'Hainaut-Zveny, B. (dir.) 2005.

7 Nous reprenons ici les catégories stylistiques proposées par Ignace Vandevivere dans Vandevivere, I. et Perier-d'Ieteren, C. 1973. p. 17-31.

8 Allart, D. 1995. p. 74.

9 Sur ce point, voir aussi Devigne, M. 1932 ; Colman, P. 1976-1980 ; Denhaene, G. 1990. p. 29.

10 Allart, D. 2000. p. 51.

11 Helbig, J. 1890; Devigne, M. 1932, Base de donnée en ligne : http://balat.kikirpa.be/search_photo.php.

12 Lefftz, M. 2013-1.

13 Lefftz, M. 2012.

14 Lefftz, M. 2016.

15 Une étude est en préparation sur le sujet.

16 Steppe, J. et Delmarcel, G. 1981.

17 Denhaene, G. 2006. p. 32.

18 Denhaene, G. 1990. p. 15.

19 Sur l'atelier des Palardin-Fiacre : Yernaux, J. 1936. Voir aussi Destrée, J. 1919 ; Destrée, J. 1921 ; Crick-Kuntziger, M. 1932 ; Lefftz, M. 2011.

20 Borchgrave d'Altena (de), J. 1926 ; Colman, P. 1966-1.

21 Sur Maître Balthazar : Lefftz, M . 2013-1 ; Lefftz, M. 2008.

22 Saint Materne, chêne, 130 cm, Walcourt. Toussaint, J. 2001. p. 262.

23 Saint Lambert, bois, 108 cm x 34 cm x 30 cm, Liège, Musée Curtius. Borchgrave d'Altena (de), J. dir. 1968. p. 44.

24 Saint Lambert, bois, h. 97 cm, Namur, Tréma. Toussaint, J. dir. 2001. p. 200.

25 Vierge à l'Enfant, Pierre, h. 111 cm, Liège, église Sainte-Croix. Devigne, M. 1932. p. 115, fig. 118.

26 Saint Blaise, chêne, h. 80 cm et saint Éloi, chêne, h. 85 cm, Bombaye, église Saint-Jean-Baptiste. Borchgrave d'Altena (de), J. 1966. p. 102.

27 Croix-reliquaire, argent repoussé, ciselé, doré, champlevé, 58 x 32 x 28 cm, Namur, Trésor de la cathédrale Saint-Aubain. Courtoy, F. 1930. p. 28-29.

28 Christ en croix, bois, h. 205 cm, Jenneret (Bende), église Saint-Martin.

29 Buste-reliquaire de saint Lambert, argent repoussé, sculpté, doré, ciselé, gravé, 159 cm x 107 cm x 79 cm, Liège, Trésor de la cathédrale Saint-Paul. Helbig, J. 1890, p. 149-152 ; Helbig, J. 1906 ; Art mosan et arts anciens du pays de Liège. [1951]. p. 239 – Exposé à Liège en 1905, n°9 et 1930 n°3 ; Borchgrave d'Altena (de), J. dir. 1968. p. 30-31 ; Philippe, J. 1965. p. 301; Colman, P. 1973-1974. p. 39-83 ; Sneyers, R. 1973-1974. p. 84-86 ; Colman, P. 1973-1974-2. p. 86-88.

30 Lefftz, M. 1998. Vol 1.

31 Source publiée dans Prochno, R. 2002. p. 330.

32 Pour une étude archéologique détaillée, cf. Colman, P. 1973-1974.

33 Colman, P. 1966-2, I, p. 94-109, 165-166, 184-185 et 229 ; II, fig. 8-4r ; Colman, P. 1973-1974 ; Denhaene, G. 1990. p. 30.

34 Colman, P. 1973-1974, p. 71, note 22.

35 Saint Remacle, bois, h. 144 cm. Spa, église Notre-Dame et Saint-Remacle. Conservée à l'origine dans la chapelle Leloup ou sur le Thier. Borchgrave d'Altena (de), J. et Bertholet. P. 1971. p. 94 ; Dossier intervention IRPA : 1983.02769, 1996.05805,

36 Saint Jean l'Évangéliste, chêne. h. 111,5 cm, Liège, Grand Curtius. Devigne, M. 1932. p.116 et fig. 131.

37 Évêque debout, New-York, orfèvrerie, h. 13 cm.

38 Saint Augustin, chêne, h. 72,5 cm, Liège, Grand Curtius. Borchgrave d'Altena (de), J. 1972. p. 59-60.

39 Saint Hilaire, bois, h. 70 cm, Huy, église Saint-Pierre (conservé au presbytère).

40 Saint Antoine, chêne, h. 102 cm, Aubel, église Saint-Antoine à La Clouse.

41 Colman, P. 1966, I, p. 94-109 et n° 416 ; Denhaene, G. 1990. p. 30.

42 Saint Lambert, argent sculpté, partiellement doré, h. 41 cm, Bouvignes, église Saint-Lambert.

43 Saint Denis, noyer, h. 83 cm, Erneuville, église Notre-Dame à Cens.

44 Saint Lambert, chêne, h. 100 cm, Heure-le-Romain, église Saint-Remi (volé). Borchgrave d'Altena (de), J. 1972. p. 90.

45 Saint Lambert, chêne, h. 60 cm, Liège, église Saint-Pholien.

46 Saint Étienne, bois, h. 53 cm et saint Léonard, bois, h. 53 cm, Ossogne, église Sainte-Gertrude. Didier, R. 1970. p. 111; Toussaint, J. dir. 2001. p. 166.

47 Saint évêque, chêne polychromé, h. 54 cm, Liège, Grand Curtius. Provient de Villers.

48 Saint Pierre, bois, h. 91 cm, Biron (Soy), église Saint-Pierre,

49 Saint Servais ou saint Domitien, bois, Spy, Maison rue Haute n°43 en 1943. Toussaint, J. dir. 2001. p. 174.

50 Sainte Anne Trinitaire, chêne, h. 109 cm, Namur, Musée diocésain. Toussaint, J. dir. 2001. p. 206.

51 Lefftz, M. et van Ruymbeke, M. 2000. p. 84.

52 Sainte Anne Trinitaire, bois, h. 69 cm, Furnaux, église de la Nativité. Toussaint, J. dir. 2001. p. 180.

53 Christ en croix, bois, h. 200 cm, Champlon (Waha), église Saint-Pierre. Provient de Hollogne (Waha), chapelle du Vieux Bon-Dieu. Dossier intervention Irpa 1980.00022.

54 Christ en croix, chêne, h. 150 cm, Mortier.

55 Une étude monographique de la production de ce maître contemporain de Balthazar est en préparation.

56 Lefftz, M. 2013-2.

57 Christ en croix, chêne, h. 140 cm, Namur, Tréma. Proviendrait de l'ancienne chapelle du Pont de Sambre de Tamines ou de l'église Saint-Martin de Tamines.

58 Christ en croix, bois, h. 120 cm, Tongeren, CPAS.

59 Christ en croix, chêne, 78 cm, Liège, Grand Curtius. Provient de Sarolay (Argenteau), église Notre-Dame de l'Assomption. Boutier, M.G. et Bruyère, P. dir. 1988. p. 233 ; Bolly, J.J. 1977. p. 13.

60 Saint Quirin, retable, bois, 103 cm x 81 cm x 98 cm, Bastogne, musée en Piconrue. Provient de Huy, Collège Saint-Quirin. Chaput. F. 1963. p. 47 ; Lemeunier, A. 1971. p. 13 ; Lemeunier, A., Montulet-Henneau, M.É. et Tellier, E. dir. 1984. p. 85 ; Le retable de saint Quirin de Huy. 1994-1995. p. 55-117.

61 Marie-Madeleine, chêne, h. 101 cm, Huy, collège Saint-Quirin. Chaput. F. 1963. p. 47 ; Lemeunier, A. 1971. p. 13 ; Lemeunier, A., Montulet-Henneau, M.É. et Tellier, E. dir. 1984. p. 86.

62 Saint-Michel, bois, h. 69 cm, Seilles, église Saint-Étienne. Borchgrave d'Altena (de), J. 1972. p. 121 ; Toussaint, J. dir. 2001. p.88.

63 Sainte Anne Trinitaire, bois, Liège, Grand Curtius. Provient de Jupille.

64 Sainte Anne Trinitaire, bois, ht 60 cm, Momalle, église Notre-Dame. Stiennon, J., dir. 1979. p. 125 ; L'art de l'ancien pays de Liège. 1930. p. 120 ; Borchgrave d'Altena (de), J. 1972. p.106 ; Borchgrave d'Altena (de), J. 1926. p. 149, 155, fig. 86 ; Van Halle, R.1977. p . 69-101. Dossier intervention IRPA 1973.00043.

65 Sainte Catherine, bois, traces de polychromie, h. 87 cm, Liège, Grand Curtius. Devigne, M., 1932, fig. 296.

66 Saint Remacle, chêne, h. 135 cm, Ocquier, église Saint-Remacle (volée); Borchgrave d'Altena (de), J. dir. 1968. p. 48. ; Didier, R. 1977. p. 327.

67 Saint Antoine, bois, h. 86,5 cm, Liège, Grand Curtius. Provient de l'église Saint-Lambert à Bas-Oha. Borchgrave d'Altena (de), J. 1972. p. 59.

68 Saint Antoine, bois, h. 115 cm, Liège, Grand Curtius. Provient de la chapelle Saint-Maur.
69 Saint Remi, bois, h. 125 cm, Profondeville, église Saint-Remi. Toussaint, J. dir. 2001. p. 238.
70 Saint Germain, bois, h. 134 cm, Ben, église Saint-Germain.
71 Saint Guillaume d'Aquitaine, bois, h. 141 cm, Harre, église Saint-Hubert.
72 Saint-Martin, bois, h. 86,5 cm, Jenneret (Bende), église Saint-Martin.
73 Saint Éloi, bois, h. 60 cm, Reppe, chapelle Saint-Martin. Toussaint, J. dir. 2001. p. 90.
74 Saint Lupicin, chêne, h. 64 cm, Namur, Musée diocésain, provient de la chapelle Saint-Lupicin à Lustin.
75 Saint Gilles, chêne, h. 74 cm, Vinalmont, église Saint-Pierre. Borchgrave d'Altena (de), J. 1972. p. 127.
76 Saint Servais ou saint Domitien, bois, Spy, Maison rue Haute n°43 en 1943. Toussaint, J. dir. 2001. p. 174.
77 Saint Laurent diacre, chêne, 89,7 cm, On (Marche), église Saint-Laurent. Trésors d'art de l'ancien doyenné de Rochefort. 1966. p. 70.
78 Vierge à l'Enfant, chêne polychromé, Liège, Grand Curtius.
79 Saint Antoine, chêne, h. 102 cm, Aubel, église Saint-Antoine à La Clouse.
80 Saint Jean-Baptiste, bois, Seilles, église Saint-Étienne (disparu). Borchgrave d'Altena (de), J. 1972. Bruxelles, 1972, p. 121 ; Toussaint, J. dir. 2001. p.87.
81 Sainte Geneviève, bois, 87 cm, Strée-lez-Huy, église Saint-Nicolas. Borchgrave d'Altena (de), J. 1973. p. 143-144.
82 Ecce Homo, bois, 61,5 cm, Floreffe, chapelle Notre-Dame des Affligés (volé). Floreffe. 850 ans d'histoire. Vie et destin d'une abbaye de prémontrés.1973. p. 148. n°152 ; Toussaint, J. dir. 2001. p. 133.
83 Saint-Hubert, chêne, ht 87 cm, Loverval, église Saint-Hubert.
84 Saint Hubert, chêne, 90 cm x 75 cm x 30 cm, Loyers, église Saint-Sébastien. Borchgrave d'Altena (de), J. 1928. p. 25. n°5 ; Courtoy, F. et Schmitz, J. 1930. p. 30, 46 ; Devigne, M. 1932. fig. 292 (dit 2e moitié XVIe s.) ; Dierkens, A. et Duvosquel, J.M. dir. 1992. p. 138, n°1; Toussaint, J. 1995. pp 94-95, n°18 ; Toussaint, J. dir. 2001. p. 212. Dossier intervention Irpa 1995.05640.
85 Saint Martin, chêne, h. 96,5 cm, Tohogne, église Saint-Martin. Statue volée en 1994 ; le surpeint (et l'enduit) en couleur chêne est enlevé par un restaurateur allemand ; retrouvée en 2001, remise dans l'église en 2006.
86 Saint Éloi, chêne, h. 130 cm, Clermont-sous-Huy (Aux Houx), église Sainte-Barbe.
87 Saint Éloi, bois polychromé, ht 95 cm, Feneur, église Saint-Lambert. Lemeunier, A., Remon, R. et coll. 1988. p. 263 ; Bolly, J.J. 1977. p. 30 ; Borchgrave d'Altena (de), J. 1966. n°241, p. 115.
88 Sainte Anne Trinitaire originaire de Mettet, conservée au Musée diocésain de Namur, bois, h. 100 cm, Toussaint, J. dir. 2001. p. 176.
89 Saint Paul, bois, h. 62 cm et saint Pierre, bois, h. 63 cm, Namur, Musée diocésain. Proviennent de Franière.
90 Christ de Pitié, bois, h. 105 cm, Namur, église Saint-Loup. Toussaint, J. dir. 2001. p. 190.
91 Christ en croix, chêne, h. 170 cm, Wandre, église Saint-Étienne.
92 Lefftz, M. 2013-2.
93 Christ en croix, chêne, h. 120 cm, Mont-Gauthier, église Saint-Remi. Trésors d'art de l'ancien doyenné de Rochefort. 1966. p. 66 et n°108 ; Toussaint, J. dir. 2001. p. 248.
94 Christ en croix, chêne, h. 200 cm. Huy, église Saint-Mort.
95 Saint Roch, bois, h. 125 cm, Tongres, église Saint-Jean-Baptiste. Devigne, M. 1932, fig. 235.
96 Saint Jean, bois, h. 60 cm, Seilles, chapelle Saint-Martin (Reppe). Toussaint, J. dir. 2001. p. 90.
97 Calvaire, bois, 136 cm x 88,5 cm x 91 cm, Oteppe, chapelle du Crucifix (volé). Borchgrave d'Altena (de), J. 1972. p. 112.
98 Saint Jean, bois, h. 50 cm, Huy, Trésor de la collégiale. Lemeunier, A., Montulet-Henneau, M.É. et Tellier, E. dir. 1984. p. 38 ; Demaret, H. 1924. p. 36.
99 Il s'agit d'un groupe de sainte Anne Trinitaire du début du XVIe siècle, sans doute de facture anversoise.
100 Descente de croix, bois, 90 cm, Floreffe, chapelle Notre-Dame des Affligés. Floreffe. 850 ans d'histoire. Vie et destin d'une abbaye de prémontrés. Floreffe. 1973, p. 148. n°51 ; Toussaint, J. dir. 2001. p. 133.
101 Vierge à l'Enfant, bois, h. 67,5 cm, Namur, Musée diocésain. Provient de Tongres.
102 Vierge à l'Enfant, chêne, 89 cm, Morialmé, église Saint-Martin. Toussaint, J. dir. 2001. p. 138.

103 Vierge à l'Enfant, chêne, h. 85 cm, Vinalmont, église Saint-Pierre. Lemeunier, A. 1977. p . 53 ; Borchgrave d'Altena (de), J. 1972. p. 127.
104 Borchgrave d'Altena (de), J. 1930. pl. LVII ; Didier, R. et Krohm, H. 1977. p. 232. n° 106.
105 Christ de Pitié, grès polychromé, h. 44 cm, Liège, Grand Curtius (Inv. I/35/15). Acheté à la vente du château de Ramet.
106 Saint Adrien, chêne décapé, Liège, Grand Curtius, Inv. HJ 68. Provient de Bas-Oha. Borchgrave d'Altena (de), J. 1972. p. 60.
107 Christ de Pitié, bois, 110 x 65 x 27 cm, Besançon, Sœurs de la Charité de Saint-Ferjeux. Toussaint, J. dir. 2001. p. 293-294. Cette œuvre a fait l'objet d'une étude fouillée de Wilesme, J.P. 1995. Pour la provenance, voir la note 28.
108 Christ de Pitié, bois, h. 115 cm, Onoz, église Saint-Martin. Toussaint, J. dir. 1998. p.53 ; Toussaint, J. dir. 2001. p. 172-173.
109 Christ de Calvaire, chêne, Andenne, potale rue Janson.
110 Christ en croix, chêne, 158 cm, Saint-Séverin-en-Condroz, église Saints-Pierre-et-Paul. Devigne, M. 1932. p. 139 ; Borchgrave d'Altena (de), J. 1973. p. 140 ; Didier, R. 1977. p. 326-327.
111 Calvaire, bois, 210 cm x 188 cm x 170 cm, Liège, église Saint-Nicolas. Devigne, M. 1932, p. 140, fig 195 ; Didier, R. 1977. p. 327.
112 Lefftz, M. 2008. p. 233-243
113 Voir les photographies anciennes de l'IRPA, e.a. A54766.
114 de Borchgrave d'Altena, J. 1926. p. 124-125.
115 De Werd, G. 1971. p. 459-473.
116 Portement de croix, bois, 915 mm x 345 mm x 235 mm, Huy, Trésor de la collégiale, Inv. n° IX 07. Devigne, M. 1932. p. 181 ; Lemeunier, A., Montulet-Henneau, M. É. et Tellier, E. dir. 1984. p. 30. Daté vers 1520-1530 par Albert Lemeunier. 2012. p. 109.
117 Saint Marculphe (?), chêne, h. 120 cm, Liège, église Saint-Remacle. Borchgrave d'Altena (de), J. dir. 1968. p. 15.
118 Allart, D. 1995. p. 73-76.
119 Saint Jean, chêne, 123 cm, Saint-Séverin-en-Condroz, église Saints-Pierre-et-Paul. Devigne, M. 1932. p. 116 ; Borchgrave d'Altena (de), J. 1973. p. 140 ; Breuer, J. 1931. pl. LXX-LXXI ; Art mosan et arts anciens du pays de Liège. [1951]. p. 241.
120 Vierge, bois, h. 50 cm, Huy, Trésor de la collégiale. Lemeunier, A., Montulet-Henneau, M.É. et Tellier, E. dir. 1984. p. 39. Pour le saint jean voir la note 100.
121 Calvaire complet, chêne, 124 cm, Les Waleffes, chapelle du Calvaire (disparu). Bouvier, E. 1970. p. 137. n°267 ; Borchgrave d'Altena (de), J. 1972. p 129 ; Nicolas-Bouchat, C. 1981. p. 37.
122 Saint Fiacre, bois, h. 94 cm, Vyle-et-Tharoul, église Saint-Martin. Didier, R. 1970. p. 131.
123 Voir la notice de Robert Didier, qui considérait l'œuvre comme l'une des plus intéressantes de la région mais restait perplexe quant à sa provenance, dans Didier, R. 1970. p. 131.
124 Saint Vincent, bois, 90,5 x 30 cm, Huy, presbytère de l'église Saint-Pierre.
125 Saint Blaise, chêne polychromé, ht 87 cm, avec crosse 96 cm et saint Lambert, chêne polychromé, ht 87 cm, Faimes, chapelle Saint-Blaise.
126 Lefftz, M. 2012.
127 Transporté au fond de l'édifice au début XIXe siècle, puis démonté et placé à nouveau à l'entrée du chœur par Jean-Baptiste Verdeyen, sculpteur louvaniste de 1887 à 1889. C'est alors que les sculpteurs Gosselin et Van Dyck s'occupèrent de la restauration des statues. Pour pouvoir avancer plus sûrement sur le terrain des attributions, il importerait de dépouiller les copies des archives de la Commission des Monuments et des Sites, déposées aux archives de Namur, et surtout de réaliser une étude matérielle détaillée du monument et de ses sculptures. Bibliographie dans : Steppe, J. 1952, p. 123-129.
128 Lambert, M. 1977-1978. p. 3 et 15.
129 Mademoiselle Zaffaroni, l'une de mes étudiantes, a entrepris un travail de recherche sur le sujet.
130 S'il devait s'avérer que la tête remise en place du saint Laurent est bien originale, on pourrait alors également l'ajouter au catalogue de cet artiste, ainsi que les statues de saint Éloi, saint Jean l'Évangéliste, saint Paul, et probablement encore d'autres.
131 Lefftz, M. 2012.
132 Lefftz, M. 2012.
133 L'œuvre placée en hauteur est peu visible, nous ne l'avions pas répertoriée en 2000.

Bibliographie

Allart, D. 1995. dir. Dorures, brocarts et glacis. S.O.S. polychromies. Namur.

Allart, D. 2000. Panorama de l'activité artistique en Belgique au temps du maître du Calvaire de Waha in Lefftz, M. et van Ruymbeke, M. dir. Le maître de Waha. Études sur la sculpture de la Meuse à l'Ardenne à la fin du Moyen Âge, Marche-en-Famenne, p. 50-62.

Art mosan et arts anciens du pays de Liège. [1951]. Cat. exp. Liège.

Bolly, J.J. 1977. Répertoire photographique du Mobilier des Sanctuaires de Belgique, Province de Liège, Canton de Visé, Bruxelles.

Borchgrave d'Altena (de), J. 1973. Le Temple et Malte. Trésors d'art entre Ourthe et Meuse. Cat. exp à Villers-le-Temple. 1973. Liège.

Borchgrave d'Altena (de), J. 1926. J., Notes et documents pour servir à l'histoire de l'art et de l'iconographie en Belgique. 1. Sculptures conservées au pays mosan. Verviers.

Borchgrave d'Altena (de), J. 1930. Notes et documents pour servir à l'histoire de l'art et de l'iconographie en Belgique. 2e série. Liège.

Borchgrave d'Altena (de), J. 1966. Trésor d'art. Abbaye Notre-Dame du Val-Dieu. Cat. exp. 31 juillet au 25 septembre 1966. s.l.

Borchgrave d'Altena (de), J. 1972. Trésors d'art de la Hesbaye liégeoise et ses abords. Cat. exp. à Lexhy. 1972. Liège.

Borchgrave d'Altena (de), J. dir. 1968. Trésors d'art. Saint Remacle, Saint Lambert. Cat. exp. au musée de l'Ancienne Abbaye de Stavelot. 26 juin – 17 septembre 1968. s.l. n.d.

Borchgrave d'Altena (de), J. et Bertholet, P. 1971. In Trésors d'art religieux au marquisat de Franchimont. Cat. exp. à Theux en 1971. Theux.

Borchgrave d'Altena (de), J. 1928. XIIe centenaire de Saint Hubert. Mémorial illustré de l'exposition des souvenirs. Saint-Hubert. Juin. 1927. Saint-Hubert.

Boutier, M.G. et Bruyère, P. dir. 1988. Trésors d'art religieux au pays de Visé et saint Hadelin. Cat. exp. à l'église Saint-Martin de Visé du 27 août au 9 octobre 1988. Visé.

Bouvier, E. 1970. Le miroir de la Hesbaye. Tournai.

Breuer, J. 1931. [Comptes rendus] de Borchgrave d'Altena (de), J. Notes et documents pour servir à l'histoire de l'Art et l'Iconographie en Belgique. 2e série. La sculpture gothique à l'Exposition d'art religieux (Liège, 1930). Revue belge de philologie et d'histoire, p. 300-301.

Chaput. F. 1963. Promenades parmi les monuments classés de Huy. In Miroirs de Huy. n°7.

Colman, P. 1976-1980. Gothique et Renaissance. Tradition vivace et ferments nouveaux, Lambert Lombard, Jacques du Brœucq et les arts de leur temps. In La Wallonie, le pays et les hommes. Lettres-art-culture, II, Bruxelles, p. 143-158.

Colman, P. 1966-1. Vierge à l'Enfant, dite « Madone de Berselius ». Vers 1530-1535. In Lambert Lombard et son temps. Liège, p. 15.

Colman, P. 1973-1974-1. Le buste-reliquaire de saint Lambert de la cathédrale de Liège et sa restauration. Étude historique et archéologique. In Bulletin de l'Institut royal du patrimoine artistique. p. 39-83.

Colman, P. 1973-1974-2. Le buste-reliquaire de saint Lambert de la cathédrale de Liège et sa restauration. L'aspect esthétique in Bulletin de l'Institut royal du patrimoine artistique. Vol. 14, p. 86-88.

Colman, P. 1966-2. L'orfèvrerie religieuse liégeoise du XVe siècle à la Révolution. Liège. (Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège. Publications exceptionnelles n°2).

Courtoy, F. et Schmitz, J. 1930. Mémorial de l'exposition des Trésors d'art : Namur, 1930. Namur.

Crick-Kuntziger, M. 1932. Le monument de l'évêque Réginard. In Bulletin des Musées royaux d'art et d'histoire, p. 135-145.

Delmarcel, G. 1981. La vie de la Vierge, deux nouvelles tapisseries du cardinal Erard de la Marck. In Bijdragen tot de geschiedenis van de kunst der Nederlanden opgedragent aan Prof. Em. Dr. J.K. Steppe. Louvain, p. 225-237.

Demaret, H. 1924. La collégiale Notre-Dame à Huy. 3e partie. Huy.

Demoulin, B. dir. 2008. Liège et le Palais des princes-évêques. Bruxelles.

Denhaene, G. 1990. Lambert Lombard. Renaissance et humanisme à Liège. Anvers.

Denhaene, G. 2006. « Lambertus Lombardus Pictor Eburonensis » : Biographie. In Denhaene, G. dir. Lambert Lombard, peintre de la Renaissance. Liège 1505/06-1566. Essais interdisciplinaires et catalogue de l'exposition. Bruxelles, p. 31-37.

Destrée, J. 1919. Le monument de Réginard évêque de Liège. In Annales de la Société Royale d'Archéologie de Bruxelles. 28, p. 307-334.

Destrée, J. 1921. À propos du monument de Réginard évêque de Liège, exécuté en 1604 par Martin Fiacre. In Annales de la Société Royale d'Archéologie de Bruxelles. 30, p. 65-67.

Devigne, M. 1932. La sculpture mosane du XIIe au XVIe siècle. Contribution à l'étude de l'art dans la région de la Meuse moyenne. Paris-Bruxelles.

De Werd, G. 1971. Die Kreuzigungsgruppe der ehemaligen Dominikanerkirche zu Kalkar und das Œuvre des Meisters des Kalkarer Annenaltars, Pantheon. Internationale Zeitschrift für Kunst / International Art Journal. 29. p. 459-473.

De Werd, G. dir., Mönig, R. et Scholten, S. 1998. Heilige aus Holz im Museum Kurhaus Kleve. Schriftenreihe Museum Kurhaus Kleve – Ewald Mataré Sammlung, 7. Cat. d'exp. Kleve. Museum Kurhaus. Kleve.

D'Hainaut-Zveny, B. dir. 2005. Miroirs du sacré. Les retables sculptés à Bruxelles XVe-XVIe siècles. Production, formes et usages. Bruxelles.

Didier, R. 1970. La sculpture du XIIe au XVIIe siècle. In Trésors d'art dans l'ancien doyenné de Havelange. Flostoy. 1970.

Didier, R. 1977. La sculpture gothique. In Lejeune, R. et Stiennon, J. dir. La Wallonie, le pays et les hommes. Lettres – arts – culture. Tome 1. Des origines à la fin du XVe siècle, s.l.

Didier, R. et Krohm, H. 1977. Les sculptures médiévales allemandes dans les collections belges / Duitse middeleeuwse beeldhouwwerken in Belgische verzamelingen. Cat. d'exp. Bruxelles, Société Générale de Banque. Bruxelles.

Dierkens, A. et Duvosquel, J.M. dir. 1992. Le culte de saint Hubert en Namurois. Cat. exp. à Saint-Hubert, 5 juillet – 27 septembre 1992 et à Namur, Musée des Arts Anciens du Namurois, 16 octobre – 29 novembre 1992. Bruxelles. n°1 (coll. Saint-Hubert en Ardennes. Art, histoire, folklore, t. 3).

Floreffe. 850 ans d'histoire. Vie et destin d'une abbaye de prémontrés. 1973. Bruxelles.

Gobert, T. 1912. Église de Saint-Séverin en Condroz. Sa restauration au XVIe siècle. Notes archéologiques, historiques et économiques. Liège.

Halkin, J. 1894. Documents concernant le prieuré de Saint-Séverin-en-Condroz de l'ordre de Cluny. Bruxelles.

Helbig, J. 1890. La sculpture et les arts plastiques au pays de Liége et sur les bords de la Meuse. Bruges. 2e édition.

Helbig, J. 1906. L'Art mosan. Bruxelles.

Hilger, H.P. 1990. Stadtpfarrkirche St. Nicolai in Kalkar. Kleve.

Laat-gotische beeldsnijkunst uit Limburg en Grensland. 1990. Cat. d'exp. Saint-Trond, Provinciaal Museum voor Religieuze Kunst. Saint-Trond.

L'art de l'ancien pays de Liège. 1930. Cat. Exp.

Lambert, M. 1977-1978. Les stalles dans la principauté de Liège du XIIIe au XVIIe siècle. Chez l'auteur.

Lefftz, M. 1998. La sculpture baroque liégeoise. Louvain-la-Neuve (Thèse de doctorat).

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

Lefftz, M. et van Ruymbeke, M. 2000. La sculpture de la Meuse à l'Ardenne au temps du maître du calvaire de Waha in Lefftz, M. et M. van Ruymbeke, M. dir. Le maître du calvaire de Waha. Études sur la sculpture de la Meuse à l'Ardenne à la fin du moyen âge. Cat. exp. Marloie, La Vieille Cense. Marche-en-Famenne, p. 78-94.

Lefftz, M. 2016. Les Borman et la Renaissance : la prédelle du retable de Saint-Denis, in Flesh, Gold and Wood. The Saint-Denis altarpiece. In Liège and the question of partial practices in the 16th century. Actes de l'International symposium. Brussels 22-24 october 2015 (à paraître).

Lefftz, M. 2008. Ligier Richier et la sculpture mosane de Dinant à Liège. In Cazin, N. et Sonrier, M.A. dir., Ligier Richier. Un sculpteur lorrain de la Renaissance [Actes du colloque de Saint-Mihiel (4-7 octobre 2007)]. Nancy. p. 233-243.

Lefftz, M. 2013-1. Maître Balthazar (Baltus de Ryckel[le] ?) : un contemporain du Maître d'Elsloo à Liège, un inventaire provisoire. In A Masterly Hand. Interdisciplinary Research on the Late Medieval Sculptor Master of Elsloo in an International Perspective. Proceedings of the conference held on 20-21 October 2011 at the Royal Intitute of Cultural Heritage in Brussels. Scientia Artis n° 9. Brussel. p. 289-302.

Lefftz, M. 2013-2. Réflexions méthodologiques et contribution à la caractérisation morphologique des sculptures du groupe d'Elsloo. In A Masterly Hand. Interdisciplinary Research on the Late Medieval Sculptor Master of Elsloo in an International Perspective. Proceedings of the conference held on 20-21 October 2011 at the Royal Institute of Cultural Heritage in Brussels. Scientia Artis n° 9. Brussel, p. 123-146.

Lefftz, M. 2012. Sculptures importées en région mosane à la fin du Moyen Âge. Études de cas et réflexions sur la notion d'écoles régionales. In Actes du Neuvième congrès de l'Association des cercles francophones d'histoire et d'archéologie de Belgique. LVIe Congrès de la Fédération des Cercles d'archéologie et d'Histoire de Belgique. Liège. 24 août 2012 (à paraître).

Le retable de saint Quirin de Huy. 1994-1995. In Bulletin de l'Institut Royal du Patrimoine Artistique. Vol. 26. p. 55-117.

Lemeunier, A. 1977. La Vierge dans l'art hutois. Cat. exp. à l'église Saint-Pierre Outre-Meuse à Huy, 7 août – 6 septembre 1977. Andenne.

Lemeunier, A. 1971. Présence du gothique à Huy. In Miroir de Huy. n° 15.

Lemeunier, A., Montulet-Henneau, M.É. et Tellier, E. dir. 1984. Huy, Trésors d'art religieux. Cat. exp. à la Collégiale Notre-Dame à Huy, 13/07 – 26/08/1984. Huy.

Lemeunier, A., Remon, R. et coll. 1988. L'art religieux dans le doyenné de Visé. In Boutier, M.G. et Bruyère, P. dir. Trésors d'art religieux au pays de Visé et saint Hadelin. Cat. Exp à l'église Saint-Martin de Visé du 27 août au 9 octobre 1988. Visé, p. 263.

Neuf cents ans de vie autour de Saint-Remacle-au-Pont. 1979. Cat. exp. à l'église Saint-Remacle à Liège. Février. 1979. Liège.

Nicolas-Bouchat, C. 1981. In Dewez, L. et Lemeunier, A. dir., Art marial au pays de Waremme. Cat. exp. à l'église Saint-Pierre à Waremme, du 10 au 30 octobre 1981. s.l.

Philippe, J. 1965. The Art of the Goldsmith in Sixteenth Century Belgium in Apollo. London. n° d'octobre.

Prochno, R. 2002. Die Kartause von Champmol. Grabledge der burgundischen Herzöge, 1364-1477. Berlin.

Sneyers, R. 1973-1974. Le buste-reliquaire de saint Lambert de la cathédrale de Liège et sa restauration : Traitement. In Bulletin de l'Institut Royal du Patrimoine Artistique. Vol. 14, p. 84-86.

Steppe, J. et Delmarcel, G. 1981. Les tapisseries du cardinal Erard de la Marck, prince-évêque de Liège. In Revue de l'art. XXV. 1974, p. 35-54.

Steppe, J. 1952. Het koordoksaal in de Nederlanden. Bruxelles.

Stiennon, J., dir. 1979. Trésors d'art et d'histoire de Waremme et de sa région. Cat. exp. à l'église d'Oreye, 5 octobre – 18 novembre 1979. s.l.

Toussaint, J. dir. 2001. Art en Namurois 1400-1550. Namur.

Toussaint, J. dir. 1998. Corporations de métiers à Namur au XVIIIe siècle. Cat. Exp. Namur, Musée des Arts Anciens du Namurois, 21 mars – 3 mai 1998. Namur. (coll. Monographies du Musée des Arts Anciens du Namurois, 14).

Toussaint, J. 1995. In Dorures, brocarts et glacis. S.O.S. Polychromies. Cat. Exp. Namur, Musée des Arts Anciens du Namurois 27 octobre – 31 décembre 1995. Namur, p. 94-95.

Trésors d'art de l'ancien doyenné de Rochefort. 1966. Cat. exp. Musée du Pays de Rochefort 25 juin – 18 septembre 1966. Rochefort.

Trésors d'art dans l'ancien doyenné de Havelange. 1970. Cat. d'exp. à l'église de Flostoy. Liège.

Vandevivere, I. et Perier-d'Ieteren, C. 1973. Belgique renaissante. Architecture, art monumental. Bruxelles.

Van Halle, R. 1977. La sainte Anne Trinitaire de la collection Frans Van Hamme à l'Institut supérieur d'archéologie et d'histoire de l'art de l'U.C.L. In Revue des Archéologues et Historiens d'Art de Louvain. 10.

Wathelet, P. 2015. Les Princes-Evêques Erard de la Marck et Ernest de Bavière à Liège, Seizième siècle. n° 11.

Wilesme, J.P. 1995. À propos d'un Christ appartenant à une communauté religieuse de Besançon. In Bulletin monumental. 153-1, p. 65-72.

Yernaux, J. 1936. L'atelier italo-liégeois des Palardins et des Fiacres, sculpteurs, aux XVIe et XVIIe siècles. In Annuaire de la Commission communale de l'histoire de l'Ancien Pays de Liège. 5, p. 268-292.

Crédits photographiques

IRPA :
6-7, 9, 11, 12, 15, 17-18, 20, 21, 23-24, 27-28, 30, 35, 39-40, 44, 47-48, 50, 53, 56, 58, 62-66, 68, 70, 76, 79, 81-82, 86, 103, 105-112.

Michel Lefftz :
1-5, 8, 11, 13-14, 16, 19, 22-23, 24, 26, 29, 31-34, 36-38, 41-43, 45-46, 49, 51-52, 54-55, 57, 59-61, 67, 69, 71, 74-75, 77-78, 80, 83-84, 85, 87-102, 104, 107, 113.

Philippe Roussel, Septennales de Huy :
97, 100-101.

Robert Laffineur :
72-73

Christophe Swijsen : 9.

Metropolitan Museum : 21.

La publication de cet ouvrage a été encouragée par
l'ASBL Septennales de Huy et
l'Unité pastorale Notre-Dame de Huy

Achévé d'imprimer en juillet 2016

Graphiste
Philippe Roussel

Impression
DieDruckerei GmbH, Neustadt a. d. Aisch, Allemagne.

© Tous les droits de reproduction, de traduction et d'adaptation (même partielle) sont réservés pour tous les pays.