

LA PEINTURE MURALE GOTHIQUE AU XIII^e ET AU XIV^e SIÈCLE DANS LE DIOCÈSE DE LIÈGE

Anna BERGMANS*

Entamée au XIX^e siècle [1], l'étude de la peinture murale en Belgique a abouti à une première synthèse en 1948. La thèse de doctorat de Joseph Philippe repose sur des sources complémentaires: textes d'archives, documentation graphique et quelques rares ensembles conservés *in situ*, généralement isolés [2]. Pendant plus d'un siècle à partir des années 1870, les restaurations architecturales d'intérieurs d'églises avaient en

effet privilégié le décapage des murs jusqu'à la pierre nue, détruisant ainsi bon nombre de décors intérieurs. Cet aspect de l'histoire de la restauration en Belgique a été étudié dans notre thèse de doctorat défendue en 1997 [3].

Grâce surtout aux découvertes et aux études des dernières décennies, il est quand même possible de tracer les grandes lignes du développement de la peinture murale dans le diocèse de Liège aux XIII^e et XIV^e siècles [4]. La typologie connut alors un développement analogue à celui des pays voisins [5]. Dans les lignes qui suivent, nous examinerons surtout les relations entre les peintures et le bâtiment ainsi que la fonction des peintures murales dans leur contexte spécifique [6].

L'architecture gothique du XIII^e siècle présente des décors peints non figuratifs: les parois intérieures sont agrémentées d'une polychromie qui imite les appareillages de maçonneries à joints réguliers selon des systèmes variés qui divisent ou soulignent les effets verticalisants de l'architecture gothique. Dans son acception stricte, la peinture murale gothique remonte aux environs de 1300 et acquiert un niveau de médium artistique indépendant et de qualité dans le courant du XIV^e siècle.

Le XIII^e siècle: la polychromie architecturale

La polychromie architecturale souligne et structure la construction, tout en structurant l'espace. En différenciant par des

(*) Universiteit Gent.

[1] Sur l'historiographie de la peinture murale en Belgique au XIX^e et au XX^e siècle, voir: Anna BERGMANS, *Middeleeuwse muurschilderingen in de 19de eeuw. Studie en inventaris van middeleeuwse muurschilderingen in Belgische kerken (KADOC Artes, 2)*, Louvain, 1998. Les premières découvertes de peintures murales à l'occasion de restaurations ou de travaux d'entretien remontent à la seconde moitié du XIX^e siècle; les premières études furent alors publiées. L'intérêt spécifique pour les peintures murales médiévales est à restituer dans le contexte d'une archéologie «nationale» naissante, puis des prémices de l'histoire de l'art en Belgique. Dès 1864, l'Académie royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts suscita une étude sur la peinture murale en Belgique, mais cette question était nettement prématurée: elle ne reçut aucune réponse, ni même l'année suivante quand on la répéta. Ce n'est qu'en 1900 que l'Académie posa à nouveau la question et couronna le travail du peintre et archéologue brugeois Camille Tulpinck (1861-1941). Camille TULPINCK, *Étude sur la peinture murale en Belgique jusqu'à l'époque de la Renaissance, tant au point de vue des procédés techniques qu'au point de vue historique (Mémoires couronnés et autres mémoires publiés par l'Académie royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique, 61/5)*, Bruxelles, 1902.

[2] La thèse de doctorat de Joseph Philippe défendue devant l'Université de Liège en 1948 fit l'objet de plusieurs articles: Joseph PHILIPPE, *La peinture murale pré-romane et romane en Belgique*, dans *Annales du XXXIII^e congrès de la Fédération archéologique et historique de Belgique (Tournai, 4-8 septembre 1949)*, éd. J. CASSART, 3. *Rapports*, Tournai, 1951, p. 593-632; Joseph PHILIPPE, *La peinture murale du XIII^e siècle en Belgique*, dans *Annales du 35^e congrès de la Fédération archéologique et historique de Belgique (Courtrai, 26-30 juillet 1953)*, éd. J. de BETHUNE, 5, Gembloux, s.d., p. 561-587; Joseph PHILIPPE, *La peinture murale du XIV^e siècle en Belgique*, dans *Annales du 36^e congrès de la Fédération archéologique et historique de Belgique (Gand, 12-15 avril 1955)*, 2, Gand, 1956, p. 335-375; Joseph PHILIPPE, *La peinture murale du XVI^e siècle en Belgique*, dans *Archives, bibliothèques et musées*, 29, 1958, p. 36-66; Joseph PHILIPPE, *Peintures murales de Belgique (XII^e-XVI^e siècle). Les documents et les techniques*, dans *Annuaire des Cercles d'Archéologie, d'Histoire et de Folklore de Belgique, 38^e congrès, Arlon, 24-30 juillet 1961*, Arlon, 1961, p. 181-195; Joseph PHILIPPE, *La peinture murale du Moyen Âge en Brabant*, dans *Annales de la Société royale d'Archéologie de Bruxelles*, 51, 1966, p. 339-376.

[3] A. BERGMANS, *Middeleeuwse muurschilderingen...* (voir note 1).

[4] Etat de la question pour la Région flamande dans: Marjan BUYLE et Anna BERGMANS, *Middeleeuwse muurschilderingen in Vlaanderen (M&L cahier, 2)*, Bruxelles, 1994; A. BERGMANS, *Middeleeuwse muurschilderingen...* (voir note 1), p. 262-277 et 296-337.

[5] Les nombreuses études de Jürgen Michler ont abouti à une synthèse fondamentale sur l'évolution du décor peint gothique: Jürgen MICHLER, *Grundlagen zur gotischen Wandmalerei*, dans *Jahrbuch der Berliner Museen*, 32, 1990, p. 85-136.

[6] Je tiens à remercier Thomas Coomans, Ilona Hans-Collas et Walter Schudel pour leur soutien dans le cadre de cet article.

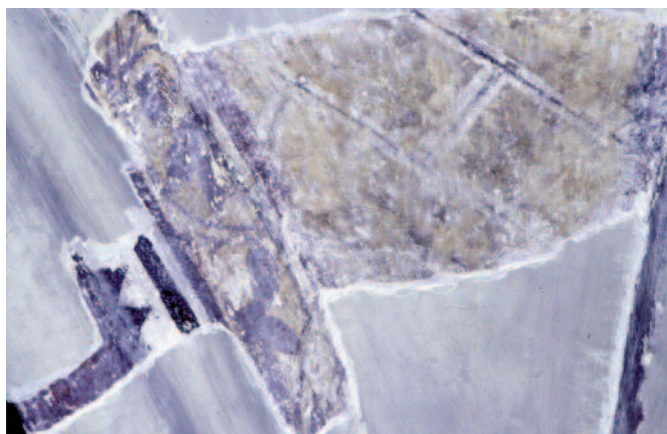


Figure 1. Louvain. Église des Dominicains, sacristie, premiers sondages sur les voûtes (photos A. Bergmans, 1995).

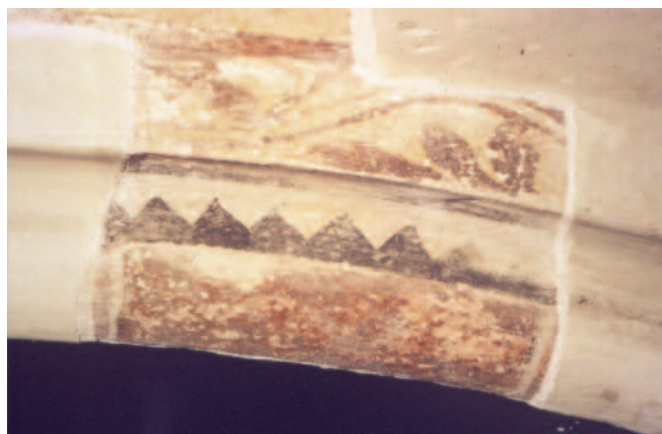


Figure 2. Louvain. Église des Dominicains, sacristie, premiers sondages sur les voûtes (photos A. Bergmans, 1995).

moyens optiques la masse homogène des pierres qui constituent le gros œuvre, elle constitue la finition expressive de l'architecture et souligne par la couleur la distinction structurale entre les parties portantes et clôturantes [7]. Le haut degré de perfection auquel ce système de polychromie a abouti est démontré dans le cas de la cathédrale de Chartres [8]. Les exemples de polychromie architecturale du XIIIe siècle sont cependant très rares; des fragments se retrouvent tantôt dans les ruines, tantôt sous les combles ou simplement sous des couches de badigeon. Dans ce cas, les couches peintes sont généralement bien conservées. Contrairement aux peintures murales figuratives dont l'attrait était incontestable, les décors à faux joints ne retiennent guère l'attention jusqu'il y a peu.

Ainsi en va-t-il de la sacristie de l'église des Dominicains à Louvain [9]. Cette église fut bâtie en deux phases principales: d'abord le chœur et la partie orientale de la nef (1251-1265d), puis les quatre travées occidentales de la nef (première moitié du XIVe siècle). Le duc de Brabant Henri III et son épouse Alix de Bourgogne offrirent le terrain et se firent inhumer dans la chapelle orientale du bas-côté nord. La partie orientale de l'église fut vraisemblablement conçue comme un édifice funéraire et érigée peu après la mort inopinée du duc [10]. Les bâtiments conventuels étaient

répartis autour du cloître au sud de l'église. Tous furent détruits après la Révolution de la fin du XVIIIe siècle, à l'exception des premières travées de l'aile orientale, comprenant la sacristie accolée à l'église et le dortoir à l'étage. Le bois de la charpente du dortoir a été dendrodaté de 1253-1263d [11].

La sacristie développe un plan pratiquement carré (8,20 m sur 8,70 m) divisé en quatre modules couverts d'autant de voûtes d'ogives retombant sur une colonne centrale (diamètre 42 cm) et des consoles sculptées. Le niveau du sol a été rehaussé au fil du temps d'environ 1,20 m [12], ce qui modifie considérablement la perception de l'espace intérieur. Cependant, la sacristie a conservé un haut degré d'authenticité grâce à la présence d'une couche de finition intérieure appartenant au XIIIe siècle. En effet, une peinture décorative couvre toute la surface de la salle sous une douzaine de couches de badigeon [13].

Sur les murs et les voûtains, des joints blancs parcourus en leur centre par un trait sombre se détachent sur un fond ocre clair. Sur les murs, cette couche picturale couvre une polychromie architecturale plus ancienne à double joint blanc sur fond rouge foncé [14]. Par contre, aucune couche polychrome antérieure n'a été repérée sur les voûtes. Les deux couches de faux appareil peuvent être datées du XIIIe siècle – la première, après la fin de la construction; la deuxième à la fin du XIIIe siècle –, mais ne suivent pas la structure du parement. Les joints en sont tout à fait indépendants. Les nervures des voûtes et les arcs doubleaux sont décorés de bandes ornementales comportant divers motifs de frises: des lignes diagonales, des rinceaux en forme de S, des palmettes, des

[7] Jürgen MICHLER, *Über die Farbfassung hochgotischer Sakralräume*, dans *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, 39, 1977, p. 29-64.

[8] Jürgen MICHLER, *La cathédrale Notre-Dame de Chartres: reconstitution de la polychromie originale de l'intérieur*, dans *Bulletin monumental*, 147, 1989, p. 117-131.

[9] Anna BERGMANS, *Leuven, Onze-Lieve-Vrouw-ter-Predikherenkerk*, dans Marjan BUYLE et Anna Bergmans, *Middeleeuwse muurschilderingen in Vlaanderen (M&L cahier, 2)*, Bruxelles, 1994, p. 152-153; Anna BERGMANS et Walter SCHUDEL, *La polychromie de la sacristie de l'église des Dominicains à Louvain*, dans *Preparatory Architectural Investigation in the Restoration of Historical Buildings. Papers of the international updating course held at the Raymond Lemaire International Centre for Conservation, Leuven, May 25-Juni 1, 1996, published to mark the 20th anniversary of its creation*, éd. Krista DE JONGE et Koen VAN BALEN, Louvain, 2002, p. 167-170.

[10] Hypothèse émise dans: Thomas COOMANS, *L'architecture médiévale des ordres mendiants (Franciscains, Dominicains, Carmes et Augustins) en Belgique et aux Pays-Bas*, dans *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, 70, 2001, p. 90-92, avec bibliographie.

[11] David HOUBRECHTS et Jérôme EECKHOUT, *Analyse dendrochronologique de l'église des Dominicains à Leuven*, rapport inédit, Liège, 23 juin 2000.

[12] Voir le rapport d'étude archéologique de Dirk Van Eenhooge (1994).

[13] Rapport inédit de Walter Schudel, Intitut royal du Patrimoine artistique (1995). Les travaux de dégagement par le Service des Monuments et des Sites de la Communauté flamande ont commencé en mars 1998 et se poursuivent chaque hiver sous la direction de Marjan Buyle. Une publication des résultats est prévue dans *Monumenten en Landschappen*.

[14] Étude inédite de Linda Van Dijk (1997).



Figure 3. Floreffe. Eglise abbatiale, comble de la nef, mur est, décoration peinte: fond ocre avec joints à double trait blanc, sommé par une frise de larges rinceaux (© IRPA, Bruxelles).

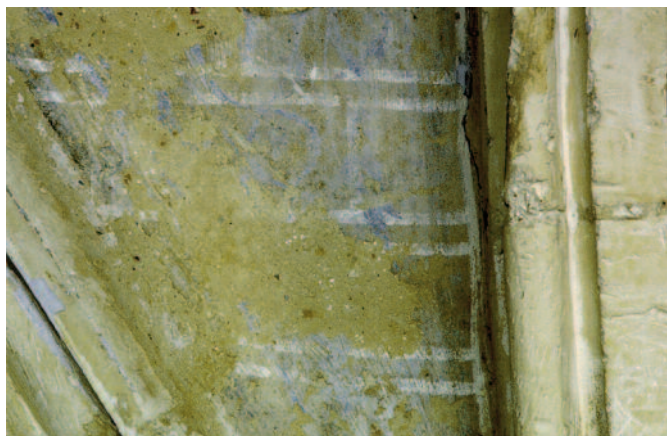


Figure 5. Val-Saint-Lambert. Ancienne abbaye cistercienne, salle capitulaire, voûte, peinture vers 1233-1234: fond ocre foncé à double joint blanc (© THOC, mai 1994).

motifs en dents de scie. Ces ornements géométriques témoignent de la persistance d'une tradition romane.

Dans l'état actuel de nos connaissances, la sacristie de l'église des dominicains à Louvain est l'unique espace dans l'ancien diocèse de Liège à conserver son ensemble polychrome du XIIIe siècle. Les autres rares exemples sont beaucoup plus fragmentaires. Des restes de polychromie ont été trouvés sous les combles de l'abbatiale de Floreffe (mi-XIIIe siècle: joints à double trait blanc sur fond ocre foncé) [15], à plusieurs endroits dans l'abbaye de Villers (église: deux couches

[15] La polychromie dans les combles de l'église avait déjà été remarquée par les membres de la Gilde de Saint-Thomas et de Saint-Luc lors de leur visite en 1866: *Bulletin la Gilde de Saint-Thomas et de Saint-Luc*, 1, 1863-1866, p. 19. Elle fit plus tard l'objet d'un relevé: René MAERE, *L'église du Petit-séminaire de Floreffe, ancienne abbatiale norbertine*, dans *Bulletin de l'Académie royale d'Archéologie de Belgique*, 1910, p. 218, fig. 8-9. Voir également: A. BERGMANS, *Middeleeuwse muurschilderingen...* (voir note 1), p. 308 avec bibliographie; Mathieu PIVAUX, *La nef de l'église abbatiale de Floreffe: étude archéologique*, dans *Annales de la Société archéologique de Namur*, 74, 2000, p. 236-237.



Figure 4. Villers. Ancienne abbaye cistercienne, église, croisillon sud du transept, triforium ouest, première travée sud. Deux couches de peintures superposées: fond ocre avec joints à double trait blanc, mi-XIIIe siècle; ocre avec joints à simple trait blanc traversé par un filet rouge, vers 1280 (© THOC, avril 1990).

superposées: fond ocre avec joints à double trait blanc, mi-XIIIe siècle; ocre avec des joints à simple trait blanc traversé par un filet rouge, vers 1280 - réfectoire: ocre à doubles joints blancs, mi- XIIIe siècle) [16], dans la salle du chapitre de l'abbaye du Val-Saint-Lambert (1233-1234: fond ocre foncé à double joint blanc) [17] et dans la sacristie de l'abbatiale d'Aulne (deuxième quart du XIIIe siècle ?) [18]. Des recherches approfondies ont récemment révélé des restes de polychromie architecturale dans le chœur de l'église Saint-Mort à Huy (charpente de 1225-1240d) [19]. Les fragments sont

[16] Thomas COOMANS, *L'abbaye de Villers-en-Brabant. Construction, configuration et signification d'une abbaye cistercienne gothique* (Cîteaux, *Studia et Documenta*, 11), Bruxelles-Brecht, 2000, p. 239-243 et 368-369.

[17] Thomas COOMANS, *Le bâtiment des moines de l'ancienne abbaye cistercienne du Val-Saint-Lambert (1233-1234)*, dans *Preparatory Architectural Investigation in the Restoration of Historical Buildings. Papers of the international updating course held at the Raymond Lemaire International Centre for Conservation, Leuven, May 25-Juni 1, 1996, published to mark the 20th anniversary of its creation*, éd. Krista DE JONGE, Koen VAN BALEN, Louvain, 2002, p. 150-151.

[18] Information signalée par Th. Coomans.

[19] Patrick HOFFSUMMER et David HOUBRECHTS, *Analyse dendrochronolo-*

malheureusement insuffisants pour reconstituer le système décoratif. Enfin, la peinture dans la sacristie de l'église Saint-Jean-Baptiste au Grand Béguinage de Louvain, mise au jour derrière le lambris du XVIII^e siècle, date du début du XIV^e siècle. Les joints y sont blancs sur fond gris clair [20].

La documentation graphique de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle constitue une source d'information précieuse pour les décors disparus: ainsi, pour l'église Saint-Jean à Hoxem (Hoegaarden), un dessin du peintre-décorateur louvaniste Oscar Algoet (1862-1937) documente une polychromie architecturale dont le type à doubles joints blancs sur un fond ocre foncé suggère une datation au XIII^e siècle [21].

Ces exemples s'inscrivent dans le développement de la polychromie architecturale telle qu'elle a été décrite dans les études de Jürgen Michler [22]: le fond des faux joints évolue de couleurs très foncées vers des couleurs plus claires. Les faux joints disparaissent dans le courant du XIV^e siècle et la polychromie architecturale des églises gothiques de nos contrées sera désormais uniformément blanche avec des accents polychromes ponctuels sur les éléments structurels et la sculpture monumentale (nervures, clés de voûtes, etc.).

Le XIV^e siècle: la peinture murale

C'est autour de 1300 que réapparaît l'art de la peinture murale, au sens strict du terme. Dans un premier temps, elle est encore fortement liée aux composantes du bâtiment ou au mobilier.

Peu après la fondation du béguinage de Saint-Trond en 1258, la construction de l'église Sainte-Agnès fut entamée à partir de l'ouest; le chœur était achevé vers 1300 [23]. L'église doit sa grande renommée à ses peintures murales [24].

gique de l'église Saint-Mort à Huy, rapport inédit, Liège, 1995; Goedele REYNIERS et Sophie DE RIDDER, *Huy, église Saint-Mort. Investigation des décors peints*, rapport inédit, s.l., 2002; Catherine PEETERS, *L'église Saint-Mort à Huy: monument classé et site archéologique*, dans *Les Cahiers de l'Urbanisme*, 44, 2003, p. 48-54.

[20] Anna BERGMANS, Chris DE MAEGD, W. A. OLYSLAGER et Dirk VANDE GAER, *De Sint-Jan-de-Doperkerk van het Groot Begijnhof in Leuven*, dans *Monumenten en Landschappen*, 4/4, 1985, p. 20.

[21] A. BERGMANS, *Middeleeuwse muurschilderingen...* (voir note 1), p. 316.

[22] J. MICHLER (voir notes 5, 7, 8); sur les antécédents de l'appareil peint gothique: Peter AUTENRIETH, *Structures ornementales et ornements à motifs structuraux: les appareils peints jusqu'à l'époque romane*, dans *Le rôle de l'ornement dans la peinture murale du Moyen Âge. Actes du Colloque international tenu à Saint-Dizier du 1er au 4 juin 1995 (Civilisation médiévale)*, 4, Poitiers, 1997, p. 58-71.

[23] Dans l'attente des résultats de l'étude archéologique en cours.

[24] Sur les peintures murales et leur restauration en 1972-1974, voir surtout: Marjan BUYLE, *De muurschilderingen in de begijnhofkerk van Sint-Truiden (13de tot de 17de eeuw). Een kunsthistorische, ikonografische en technische studie*, mémoire inédit, Louvain, 1974; Marjan BUYLE, *De muurschilderingen in de begijnhofkerk van Sint-Truiden (13de tot 17de eeuw)*, dans *Archivum artis Lovaniense. Bijdragen tot de geschiedenis van de kunst der Nederlanden opgedragen aan Prof. Em. Dr. J.K. Steppe*, éd. Maurits SMEYERS, Louvain, 1981, p. 1-14; Marjan BUYLE, *Een vroege Vera Icoonvoorstelling in de begijnhofkerk te Sint-Truiden*, dans *Historische bijdragen ter nagedachtenis van G. Heynen (Historische Bijdragen over Sint-Truiden,*



Figure 6. Louvain. Eglise du grand béguinage, sacristie, peinture du début du XIV^e siècle derrière le lambris: fond gris clair avec joints blancs (photo A. Bergmans, 1984).

Le groupe des peintures les plus anciennes est de peu postérieur à l'achèvement du chœur, c'est-à-dire du début du XIV^e siècle [25]. Au-dessus des colonnettes engagées du chœur sont peintes des figures d'apôtres. Ils symbolisent traditionnellement le fondement de l'Église et sont ici disposés en relation avec la structure de l'édifice. Des croix peintes indiquent les points de consécration du bâtiment [26]. Ces deux thèmes ne sont donc pas spécifiques à une église de béguinage.

Sur le mur à gauche de l'arc triomphal qui marque l'entrée du chœur subsistent les fragments très peu lisibles d'un Couronnement de la Vierge. Marie est considérée comme le modèle idéal et joue un rôle prépondérant dans la spiritualité des religieuses au Moyen Âge [27]. Une description de 1868 rapporte qu'un Jugement dernier se trouvait au-dessus de l'arc triomphal [28]; il exhortait les béguines à mener une vie exemplaire. Mais c'est surtout la figure féminine peinte en bas à droite de l'arc triomphal qui retient l'attention au point que de nombreuses hypothèses d'identifica-

4), Saint-Trond, 1984, p. 47-51; Els DECONINCK (éd.), *Met fluwelen paltrocken en hoeykens met plumagiën. Het kostuum op de muurschilderingen in de begijnhofkerk te Sint-Truiden*, Saint-Trond, 1987; A. BERGMANS, *Middeleeuwse muurschilderingen...* (voir note 1), p. 62-63, 257-258, 274-275 et 330-331, avec bibliographie.

[25] Nous n'envisageons pas ici les peintures postérieures qui datent du début du XVI^e siècle et plus tard encore.

[26] Une des croix, derrière le maître-autel, porte des armoiries non identifiées: Raf VAN LAERE, *Wapenschilden in een wijkruis van de begijnhofkerk te Sint-Truiden*, dans *Limburg*, 68, 1989, p. 201-202.

[27] Paul VANDENBROECK, *Tu m'effleures, moi qui suis intouchable*, dans *Le jardin clos de l'âme. L'imaginaire des religieuses dans les Pays-Bas du Sud depuis le 13^e siècle*, cat. d'exposition, éd. Paul VANDENBROECK, Bruxelles, 1994, p. 72.

[28] J. GÉRARD, *Découverte de peintures murales dans l'église du béguinage à Saint-Trond*, dans *Revue d'Histoire et d'Archéologie*, 1861, p. 187-196.



Figure 7. Saint-Trond. Eglise Sainte-Agnès du béguinage, *Marie Madeleine* (?), peinture murale, début du XIVe siècle (© Afdeling Monumenten en Landschappen. Photo O. Pauwels).

tion aient été formulées à son propos [29]. Elle se trouve dans une niche-portique feinte et se détache d'un fond sombre décoré d'un motif végétal. Elle porte une robe rouge tombant jusqu'aux pieds et nouée à la taille par une longue ceinture. Un manteau rouge, fourré d'hermine lui couvre les épaules et retombe jusqu'au sol. Ses cheveux sont dissimulés sous un voile. Contre sa poitrine, la femme tient des deux mains un buste représentant le Vrai Visage ou Sainte Face du Christ, aussi appelé «Vera Icoon». Des niches avec des figures sont peintes de part et d'autre de la femme; celle de droite est plus grande, celle de gauche plus petite. Malheureusement endommagé, l'ensemble est vraisemblablement conçu comme un retable [30]. La figure se trouvait au-dessus d'un autel qui aurait été dédié à sainte Agnès, patronne de l'église [31], mais l'iconographie de la peinture murale ne correspond pas à l'i-

[29] Anna BERGMANS, *Un mariage mystique en l'année 1300. La douce Madeleine?*, dans *Le jardin clos de l'âme. L'imaginaire des religieuses dans les Pays-Bas du Sud depuis le 13e siècle*, cat. d'exposition, éd. Paul VANDENBROECK, Bruxelles, 1994, p. 264-270.

[30] Un bel exemple de ce type de peinture est celui du retable peint de sainte Foy à l'abbaye de Westminster à Londres (début du XIVe siècle): *Age of Chivalry. Art in Plantagenet England*, cat. d'exposition, éd. Jonathan ALEXANDER et Paul BINSKI, Londres, 1987, p. 443-444.

[31] Leon SMETS, *Twee antependia uit de begijnhofkerk te Sint-Truiden*, dans *Historische bijdragen ter nagedachtenis van G. Heynen (Historische Bijdragen over Sint-Truiden, 4)*, Saint-Trond, 1984, p. 319-325.

mage traditionnelle de cette sainte. Dans la tradition iconographique (mis à part le thème de la Vierge Marie *Blacherniotissa* ou *Platytera*), nous ne connaissons qu'une seule femme qui porte le Vrai Visage du Christ sur la poitrine: Marie-Madeleine, l'épouse mystique par excellence. La plupart des représentations de celle-ci se trouvent dans la peinture italienne sur panneau du XIVe siècle [32]. Ces images italiennes sont appelées 'Marie Madeleine comme *Christoforè*': «celle qui porte le Christ» [33].

La peinture murale de Saint-Trond correspond parfaitement à l'image traditionnelle de nombreuses représentations de la sainte. En raison de son origine princière légendaire, elle porte souvent un manteau fourré d'hermine. La tête est toujours couverte et l'absence de nimbe fréquente. Compte tenu du succès de la sainte au Moyen Âge, de la spiritualité des béguines, de la relation particulière entre Marie-Madeleine, le Christ et les béguines, ainsi que de la tradition iconographique, nous pensons pouvoir identifier cette figure à Marie-Madeleine [34]. L'image de dévotion de la Vera Icoon – un instrument de contemplation religieuse – se trouvait renforcée avec force par la relation avec Marie-Madeleine. Comme image d'autel, où se renouvelait la Rédemption au moment de la célébration eucharistique quotidienne, sa présence était également particulièrement judicieuse. Dans l'iconographie des peintures murales des églises des béguinages dans les Pays-Bas méridionaux trois thèmes sont plus particulièrement mis en valeur: Marie et les saintes femmes, la Passion du Christ, et l'amour mystique [35]. Ces thèmes s'intègrent parfaitement dans la tradition iconographique des religieuses dans les Pays-Bas méridionaux, comme elle a été établie et telle qu'elle s'exprime dans d'autres formes artistiques telles que la peinture sur bois, la sculpture et les arts décoratifs [36].

[32] Par exemple: *'la Vierge à l'Enfant, et les saintes Dorothee et Madeleine'* par Ambrogio Lorenzetti. Sienna, Pinacoteca Nazionale. Représentation de Marie Madeleine sur le volet gauche; ill. dans Pietro TORRITI, *La Pinacoteca Nazionale di Sienna, i dipinti dal XII al XV secolo*, Genève, 1977, p. 110. *'L'extase de Marie-Madeleine'* par Paolo Veneziano, Worcester (Mass.), Art Museum; ill. dans Marga ANSTETT-JANSSEN, *Maria Magdalena*, dans *Lexikon der christlichen Ikonographie*, éd. Engelbert KIRSCHBAUM et Wolfgang BRAUNFELS, 7, Rome-Vienne, 1974, col. 538. *'La Crucifixion'* par Paolo Veneziano, Parme, Galleria Nazionale: représentation de Marie-Madeleine sur le volet droit; ill. dans: Augusta Ghidiglià QUINTAVALLE, *La Galleria Nazionale di Parma*, Milan, 1966, pl. II. *'L'Extase de Marie-Madeleine'* par Luca di Tomé, abbaye de Hautecombe (Savoie); ill. dans: *L'art gothique siennois. Enluminure, peinture, orfèvrerie, sculpture*, cat. d'exposition, Avignon, 1983, p. 245. *'Scènes du Nouveau Testament'* par Cristofano di Bindoccio, Sienna, Pinacoteca Nazionale; ill. dans: Pietro TORRITI, *La Pinacoteca Nazionale di Sienna, i dipinti dal XII al XV secolo*, Genève, 1977, p. 211.

[33] M. ANSTETT-JANSSEN (voir note 32), col. 537-538.

[34] Voir notre article, note 29. L'hypothèse n'a pas été réfutée. Elle a été acceptée par Barbara BAERT, *Het literaire en ikonografische beeld van Maria Magdalena*, dans *Onze Alma Mater*, Louvain, 1997, p. 65.

[35] Cette question a fait l'objet d'une étude: Anna BERGMANS, *Femmes saintes, la Passion du Christ et l'amour mystique. Iconographie des peintures murales médiévales dans les églises des béguinages (Pays-Bas méridionaux)*, dans *"Als ich can". Liber amicorum in Memory of Professor Dr. Maurits Smeyers*, éd. Bert CARDON, Jan VANDERSTOCK et Dominique VANWIJNSBERG, cat. d'exposition, éd. Paul VANDENBROECK, Bruxelles, 1994.

[36] *L'imaginaire des religieuses dans les Pays-Bas du Sud depuis le 13e siècle*, cat. d'exposition, éd. Paul VANDENBROECK, Bruxelles, 1994. GHE (*Corpus of Illuminated Manuscripts*, 11. *Low Countries Series*, 8, éd. Bert CARDON), Louvain, 2002, p. 141-163.



Figure 8. Relevé d'une peinture murale disparue, découverte en 1897 sur une arcature gothique trilobé du chevet dans la collégiale Sainte-Gertrude à Nivelles. Atelier Bressers-Blanchaert, vers 1897 (Louvain, KADOC).

Le Calvaire de la collégiale Sainte-Gertrude à Nivelles appartient à cette même catégorie de peintures du XIV^e siècle qui sont fort liées au cadre architectural. Découverte en 1897 lors de travaux préparatoires à la restauration de la collégiale, cette peinture se trouvait sur une arcature gothique trilobée du chevet, adjacente au mur nord du chœur. Elle a disparu lors du rétablissement des arcatures primitives (1064), pendant la restauration menée sous la direction de Arthur Verhaegen [37]. Un relevé réalisé par l'atelier gantois Bressers-Blanchaert [38] montre la peinture murale inscrite dans un décor architectural trilobé, donc parfaitement intégrée au décor architectural gothique en pierre. Deux scènes occupaient le registre inférieur, sous des arcatures retombant sur des culs-de-lampe ouvragés. Ce décor architectural rappelle l'orfèvrerie.

À gauche, un homme agenouillé accompagné d'un écuyer ou d'un saint patron offre une châsse à sainte Gertrude, debout, la crosse abbatiale en main. Il est permis de faire le lien entre cette peinture et la célèbre châsse de sainte Gertrude qui, commandée par le chapitre en 1272, était prête pour la trans-

lation des reliques de la sainte survenue le 30 mai 1298 [39]. La référence iconologique de la châsse de Nivelles à celle de la Sainte-Chapelle, permet d'établir une parenté avec l'art parisien. Nous ne croyons pourtant pas que le commanditaire de la châsse de sainte Gertrude fut Marie de Brabant, fille du duc Henri III et épouse du roi de France Philippe III le Hardi (décédé en 1285), fils de Louis IX [40]. Il est en effet très clair que la peinture murale représente un homme comme commanditaire [41].

À droite, les Rois mages offrent leurs présents à la Vierge. Assise sur un trône richement sculpté, elle tient l'Enfant debout sur les genoux. Le thème des cadeaux précieux des Mages suggère un lien iconologique avec le reliquaire offert à sainte Gertrude (à gauche). Une autre relation s'impose entre le petit Enfant et la Rédemption de l'humanité par la mort du Christ sur la croix, telle que représentée dans le registre supérieur.

La datation d'une peinture murale disparue à partir d'un dessin aussi précis soit-il, reste évidemment très délicate. Cependant, dans le cas présent, la représentation du Christ en croix réfère de façon convaincante au type de Crucifixion qui s'est développé dans le nord de la France autour de 1300: le corps est fléchi en forme de S, les bras sont étirés et un large *perizonium* drape les hanches. Marie détourne la tête tandis que saint Jean est à peine visible. La ressemblance avec les crucifixions des enluminures parisiennes de l'époque est frappante [42]. Cette datation correspond à la date d'achèvement de la précieuse châsse de sainte Gertrude (1298), ce qui nous porte à croire que la peinture murale était destinée à rappeler l'acte fondateur de cette œuvre exceptionnelle.

L'histoire de l'église Sainte-Anne d'Aldeneik est liée à celle des saintes Harlinde et Relinde, premières abbesses de l'abbaye bénédictine fondée dans le village au VIII^e siècle. Plus tardifs, le *Westbau* et le chœur gothique datent du XIII^e siècle [43]. L'ancienne église collégiale conserve des peintures murales sur les retombées des arcades de la nef principale qui, elle, date de la seconde moitié du XII^e siècle. Les représentations d'apôtres et de saints vénérés – saints en pied, scènes de martyre et épisodes de leur vie légendaire – forment l'essentiel du programme iconographique: s'y trouvent notamment la Vierge et l'Enfant avec Harlinde et Relinde,

[37] Namur (Jambes), Archives de la Commission royale des Monuments, Sites et Fouilles, dossier Nivelles, église Sainte-Gertrude, Restauration intérieure, correspondance 1897-1901; Edgar DE PRELLE DE LA NIEPPE, *Les peintures murales de la collégiale de Sainte-Gertrude à Nivelles*, dans *Revue de l'Art chrétien*, 1897, p. 303-308; Jan DE MAEYER, *Arthur Verhaegen 1847-1917. De rode baron (KADOC-studies, 18)*, Louvain, 1994, p. 448-449; A. BERGMANS, *Middeleeuwse muurschilderingen...* (voir note 1), p. 156-157.

[38] Louvain, KADOC, relevé non numéroté; Bruxelles, Musées royaux d'Art et d'Histoire, section des arts décoratifs, nr. 335B. Sur l'atelier Bressers-Blanchaert, voir: Rie VERMEIREN et Anna BERGMANS, *Inventaris van het neogotische tekeningenarchief Bressers-Blanchaert ca. 1860-1914*, Louvain, KADOC, 1993; Rie VERMEIREN, *Het archief van de ateliers Bressers en Blanchaert*, dans *Monumenten en Landschappen*, 19/6, p. 52-62.

[39] Sur le reliquaire de Nivelles, voir: *Schatz aus den Trümmern. Der Silberschrein von Nivelles und die europäische Hochgotik* (cat. d'exposition), Cologne, 1995.

[40] Brigitte KURMANN-SCHWARZ, *Der Schrein der hl. Gertrud und das Problem der französischen Hofkunst im 13. Jahrhundert. Stand der Forschung und Probleme*, dans *Ibidem*, p. 237-249; Daniëlle GABORIT-CHOPIN, *Die Schatzkunst*, dans *Ibidem*, p. 250-259.

[41] Nous reviendrons sur ce sujet dans une autre publication.

[42] Anton VON EUW, *Die Buchmalerei*, dans *Ibidem*, p. 261-274. Par exemple p. 269, ill. 7: Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, Ms. 6329, fol. 2r; p. 271, ill. 11: Cambrai, Médiathèque municipale, Ms. 154, fol. 98v; p. 388, ill. 71: Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, Ms. 595, fol. 243v.

[43] H.E. KUBACH et A. VERBEEK, *Romanische Baukunst am Rhein und Maas. Katalog der Vorromanischen Denkmäler deutscher Kunst*, Berlin, 1976, p. 26-27.



Figure 9. Aldeneik. Eglise Sainte-Anne, mur sud de la nef, première retombée est, *Martyre de sainte Barbe*, première moitié du XIVe siècle (photo W. Schudel, 1991).

saintes Catherine d'Alexandrie, Barbe, Agathe, Marguerite, saints Georges, Paul, Thomas (?) et Jean Baptiste [44].

Ayant beaucoup souffert au moment de leur dégagement lors du décapage de l'église au milieu du XIXe siècle, les peintures sont amputées de plus de 30 % de leur surface. Lors de la dernière restauration, survenue en 1991, les peintures ont été consolidées, quelques restes de couches de badigeon ont été dégagés et les lacunes intégrées [45]. Au moment de ces derniers travaux, de très belles peintures, aux traits précis, furent découvertes. Nous les situons dans la première moitié du XIVe siècle. Le dessin vif, les gestes expressifs et un drapé élaboré aux plis profonds mettant en évidence les formes et les attitudes des personnages, révèlent un peintre de talent.

Le remplacement de la sculpture par un décor peint était courant au Moyen Âge: l'exemple au béguinage de Saint-Trond a montré qu'une peinture murale pouvait remplacer un retable d'autel. Dans le chœur de l'église Notre-Dame à Tongres, des peintures murales disparues évoquaient manifestement un décor sculpté au-dessus des stalles [46]. L'histoire de la construction de cette église est complexe: le bâtiment actuel date du XIIIe siècle (1240), mais le chœur a reçu un nouveau chevet au XIVe siècle [47]. Il est impossible

[44] Marjan BUYLE, *Maaseik, Sint-Annakerk te Aldeneik*, dans Marjan BUYLE et Anna BERGMANS, *Middeleeuwse muurschilderingen in Vlaanderen (M&L cahier, 2)*, Bruxelles, 1994, p. 158-159 ; A. BERGMANS (voir note 1), p. 44, 55, 67-68, 31, 119, 192 et 323-324.

[45] Sur la restauration: Walter SCHUDEL, *Sint-Annakerk Aldeneik. Restauratie van 14de-eeuwse muurschilderingen*, rapport inédit, Gand, 1991.

[46] A. BERGMANS, *Middeleeuwse muurschilderingen...* (voir note 1), p. 59-63 et 334-335. L'église a été décapée pendant la restauration des années 1860.

[47] *Bouwen door de eeuwen heen. Inventaris van het cultuurbezit in België. Architectuur*, 14 n 1. Provincie Limburg. Arrondissement Tongeren. Kantons Riemst-Tongeren, Turnhout, 1990, p. 147-153. Des fouilles et une analyse archéologique du bâtiment sont en cours dans le cadre de la restauration de l'église; sur les résultats de la première phase voir: Peter VAN DEN HOVE, Alain VANDERHOEVEN et Geert VYNCKIER, *Het archeologisch onderzoek in de*



Figure 10. Relevé (détail) d'une peinture murale disparue, découverte en 1862 sur la paroi sud du chœur de l'église Notre-Dame de Tongres. Jean Van der Plaetsen, 1864 (Bruxelles, Musées royaux d'art et d'histoire).

de dater les peintures sur base du dessin grandeur nature (hauteur 2,48 m) [48] car son auteur, le peintre d'histoire Jean Van der Plaetsen (1837-1877), y a mis trop de son propre style du XIXe siècle. Cependant, le type d'architecture, la forme des quadrilobes et la sculpture des écoinçons sont fréquents dans l'art français du XIVe siècle, notamment dans les retables sculptés et les œuvres en ivoire. De même, le thème du collège apostolique était souvent choisi pour les sculptures monumentales en pierre des intérieurs d'église [49].

Sur le mur septentrional du chœur, dans des arcatures aveugles au couronnement trilobé, étaient représentés la Vierge Marie avec saint Jean et onze prophètes. Au-dessus des arcatures, une frise avec des médaillons quadrilobés contenait des scènes du Nouveau Testament décrivant la Passion, la Résurrection et la Pentecôte. Sur la paroi sud étaient représentés le Christ et les douze apôtres. Plus haut se développaient des scènes de l'Ancien Testament depuis la Création jusqu'à la Chute d'Adam et Ève. Les proclamateurs de l'Ancien et du Nouveau Testament sont ainsi reliés les uns aux autres: sibylles et prophètes portaient des phylactères sur lesquels étaient inscrits leurs propres paroles. Le Credo des apôtres était représenté dans les petits quadrilobes. La place privilégiée qu'occupent les apôtres à proximité immédiate du maître-autel, lieu quotidien du mystère eucharistique, met en évidence leur rôle de témoins directs de la Rédemption.

O.L.V.-basiliek van Tongeren, fase 1: 1999-2001, dans *Monumenten en Landschappen*, 21/4, 2002, p. 12-37.

[48] Bruxelles, Musées royaux d'Art et d'Histoire, section des arts décoratifs, nr. 547.

[49] *Les fastes du gothique. Le siècle de Charles V*, cat. d'exposition, Paris, 1981: François BARON, *Sculptures*, p. 63-166; Danielle GABORIT-CHOPIN, *Les ivoires*, p. 167-203.



Figure 11. Sint-Huibrechts-Hern. Eglise Saint-Hubert, coin sud-est du chœur, *deux Rois mages*, vers 1300-premier quart du XIVe siècle (© IRPA Bruxelles).

À la fin du XIIIe et dans la première moitié du XIVe siècle, les programmes iconographiques complexes étaient réservés à des espaces privilégiés. Tel est notamment le cas dans le chœur de l'église Saint-Hubert à Sint-Huibrechts-Hern, exemple exceptionnel dans le diocèse à cette période [50]. La petite église a conservé un chœur de la fin du XIIIe siècle et une tour occidentale du XIVe siècle tandis que la nef, moderne, date de 1963. Les peintures qui couvrent la totalité des murs du chœur ont été réalisées en une seule campagne. Les scènes se développent sur plusieurs registres séparés par des bandes ornementales. Le registre inférieur est entièrement peint en rouge tandis que le deuxième montre au nord des scènes de la vie de saint Hubert, patron de l'église. Dans le coin sud-est sont représentés sous un dais commun trilobé, deux Rois mages avec leurs présents et, à côté, sans doute le troisième portant un coffret (son chapeau rabattu dans le dos porterait encore

[50] Michel SAVKO, *Les peintures murales de l'église de Hern-Saint-Hubert. Traitement et essai d'identification*, dans *Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique*, 13, 1971-1972, p. 90-130; Marjan BUYLE, *Hoeselt, Sint-Hubertuskerk te Sint-Huibrechts-Hern*, dans Marjan BUYLE et Anna BERGMANS, *Middeleeuwse muurschilderingen in Vlaanderen (M&L cahier, 2)*, Bruxelles, 1994, p. 136-137; A. BERGMANS, *Middeleeuwse muurschilderingen...* (voir note 1), p. 316-317 avec bibliographie.



Figure 12. Louvain. Eglise Saint-Jean-Baptiste du grand Béguinage, mur sud, *Légende de sainte Barbe* (détail), deuxième quart du XIVe siècle (© Afdeling Monumenten en Landschappen, photo O. Pauwels).

les traces d'une couronne). La Vierge et l'Enfant qui devaient à l'origine compléter la scène ne sont plus lisibles. Sur le troisième registre au-dessus de la porte trilobée du mur nord, sont représentées d'autres scènes de la vie de saint Hubert. Au point le plus élevé du chœur, entre la fenêtre axiale et la voûte, s'inscrit la représentation du Christ glorieux [EGO SUM VERITAS (ET) VITA] entre l'Église et la Synagogue. Ce décor monumental couvre la totalité du mur et s'adapte parfaitement à l'espace architectural. Le dessin des dais d'architecture, la silhouette allongée des Rois mages, le modelé, le drapé et la physionomie sont très proches du style des enluminures de la fin du XIIIe siècle [51].

Au cours du XIVe siècle, la peinture murale devint de plus en plus indépendante et se libéra des contraintes architecturales en déroulant des images en de long registres horizontaux, comme à l'église Saint-Jean-Baptiste du grand Béguinage de Louvain. La construction de cette église fut entamée en 1305 et six travées ont été bâties au XIVe siècle. Elle fut poursuivie et terminée dans les années 1421-1468. Les voûtes, les sculptures des apôtres et le mobilier de l'époque de la Contre-Réforme donnent à l'intérieur un aspect baroque. Les peintures murales ont été mises au jour à l'occasion de la dernière restauration (1978-1985) [52].

Le mur sud de la nef conserve deux ensembles peints organisés en registres horizontaux. Le premier ensemble montre à gauche, Dieu représenté en Juge du monde tenant le globe terrestre; à sa gauche, le Christ montrant sa plaie au côté. Lors du Jugement dernier, le Christ joue le rôle d'inter-

[51] Comme par exemple celles du Livre d'images de Madame Marie (Hainaut, Mons ?, vers 1285-1290). Paris, Bibliothèque nationale de France, *Nouvelles acquisitions françaises* 16251: fol. 45v. Voir: *Le livre d'images de Madame Marie*, éd. Alice STONES, Paris, 1997.

[52] Anna BERGMANS, Chris DE MAEGD, W. A. OLYSLAGER et Dirk VANDE GAER, *De Sint-Jan-de-Doperkerk van het Groot Begijnhof in Leuven*, dans *Monumenten en Landschappen*, 4/4, 1985, p. 6-28.



Figure 13. Leffe. Eglise Saint-Georges, paroi sud du chœur, *les Rois mages offrant leurs présents à la Vierge avec l'Enfant*, seconde moitié du XIVe siècle (© IRPA Bruxelles).

cesseur. À sa gauche sont représentées trois saintes (les trois Marie ?). Celle qui est le plus à droite est Marie-Madeleine, identifiable à son attribut, le vase à onguent. Le second registre montre des épisodes de la légende de sainte Barbe comme elle fut popularisée en Occident au XIIIe siècle par l'archevêque de Gênes, Jacques de Voragine, dans sa *Légende dorée* [53]. Les scènes de sa vie et de son martyre sont juxtaposées. Les petites figures gesticulantes sont représentées à des échelles différentes. Ces peintures dont il ne reste pratiquement plus que le dessin préparatoire peuvent être datées du deuxième quart du XIVe siècle, d'après leur dessin vif et la stylisation en forme de S de la silhouette des personnages. Le style rappelle les miniatures françaises du deuxième quart du XIVe siècle [54]. Les saintes occupent une place importante dans l'iconographie des églises de béguinages; cela a déjà été dit à propos de l'église du béguinage de Saint-Trond.

Dans le courant de la seconde moitié du XIVe siècle, les registres se développent, la peinture murale reconquiert l'espace et remplit progressivement des murs entiers. Les figures deviennent plus monumentales. Les peintures murales dans le chœur de l'église Saint-Georges à Leffe (édifice construit vers 1230 avec d'importants remaniements, spécialement aux XVIIe et XVIIIe siècles, qui lui ont donné son aspect classique à l'intérieur [55]) représentent sur le mur nord la Cène avec Marie-Madeleine aux pieds du Sauveur (une particularité iconographique) et sur le mur sud les Rois mages qui offrent leurs présents à la Vierge assise avec l'Enfant sur ses genoux [56]. Le piètre état de conservation de

[53] Description dans A. BERGMANS, *Femmes saintes...* (voir note 35), p. 142.

[54] François AVRIL, *Manuscrits*, dans *Les fastes du gothique. Le siècle de Charles V*, cat. d'exposition, Paris, 1981, p. 283-318.

[55] *Le patrimoine monumental de la Belgique. Wallonie, 22/2. Province de Namur. Arrondissement de Dinant*, Sprimont, 1996, p. 492.

[56] A. BERGMANS, *Middeleeuwse muurschilderingen...* (voir note 1), p. 307 avec bibliographie.



Figure 14. Spalbeek. Chapelle Notre-Dame de la Visitation, abside, décor peint de la fin du XIVe siècle (© Afdeling Monumenten en Landschappen, photo O. Pauwels).

ces peintures n'autorise guère une analyse très précise. Néanmoins, les lignes fluides de la silhouette et du drapé suggèrent la seconde moitié du XIVe siècle.

Enfin, la chapelle Notre-Dame de la Visitation à Spalbeek (Kuringen, près de Hasselt) – le domicile de la sainte mystique et stigmatisée Elisabeth de Spalbeek – se présente comme un édifice à nef unique (XIIIe et XIVe siècles) [57]. Son abside semi-circulaire conserve un ensemble de la fin du XIVe siècle. On y voit le Trône de grâce, saint Corneille, saint Hubert, un saint guerrier, la Vierge assise tenant son Fils, saint Jean avec les armes de la Passion à l'arrière-plan, sainte Elisabeth de Spalbeek (?) avec un cierge allumé par un ange et éteint par le diable, saint Bernard de Clairvaux et sainte Gertrude de Nivelles [58]. L'iconographie des saints n'est pas univoque et l'interprétation laisse encore à désirer. La restauration interprétative des années 1954 et 1961 a changé l'aspect des peintures qui ne pourront être étudiées que lors d'une nouvelle restauration.

[57] *Bouwen door de eeuwen heen Inventaris van het cultuurbezit in België. Architectuur*, 6 n 1. Provincie Limburg. Arrondissement Hasselt, Gand, 1981, p. 421-423.

[58] Walter SIMONS et J. E. ZIEGLER, *Phenomenal Religion in the Thirteenth Century and Its Image: Elisabeth of Spalbeek and the Passion Cult*, dans W.J. SHEILS et Diana WOOD, *Women in the Church. Papers Read at the 1989 Summer Meeting and the 1990 Winter Meeting of the Ecclesiastical History Society (Studies in Church History, 27)*, Oxford, 1990, p. 117-126; Marjan BUYLE, *Hasselt, Onze-Lieve-Vrouw-Boodschapkapel van Spalbeek in Kermt*, dans Marjan BUYLE et Anna BERGMANS, *Middeleeuwse muurschilderingen in Vlaanderen (M&L cahier, 2)*, Brussel, 1994, p. 134-135; Judith H. OLIVER, *The Herkenrode Indulgence, Avignon, and Pre-Eyckian Painting of the Mid-Fourteenth-Century Low Countries*, dans *Flanders in a European Perspective. Manuscript Illumination Around 1400 in Flanders and Abroad. Proceedings of the International Colloquium. Leuven, 7-10 September 1993*, éd. Maurits SMEYERS et Bert CARDON (*Corpus of Illuminated Manuscripts, 7. Low Countries Series, 6*), Louvain, 1995, p. 198; A. BERGMANS, *Middeleeuwse muurschilderingen...* (voir note 1), p. 314 avec bibliographie.



Figure 15. Louvain. Logis abbatial du Parc, *le Christ*, détail d'un décor du début du XIV^e siècle (photo abbaye du Parc).



Figure 16. Tongres. Eglise Notre-Dame, *saint Pierre* (?) sur une colonne de la nef, début du XV^e siècle (photo Ch. Vanthillo, 2002).

Ces quelques exemples montrent bien comment les peintures murales ont progressivement repris possession de toute la superficie du mur.

L'évolution stylistique

L'évolution stylistique de la peinture murale au XIV^e siècle dans le diocèse de Liège peut être illustrée au moyen des deux exemples parlants. D'une part, la tête du Christ datant du début du XIV^e siècle, dans le logis abbatial du Parc près de Louvain (aujourd'hui cachée derrière un revêtement mural) [59]; d'autre part, l'image de saint Pierre sur une colonne de l'église Notre-Dame à Tongres, découverte récemment derrière la chaire [60]. Alors que la première est marquée par un style linéaire, idéalisé et sans relief, l'autre tend davantage vers un style plastique qui se caractérise par des volumes plus accentués et plus naturalistes bien que toujours empreints d'une certaine idéalisation (surtout dans la retombée des plis). Cette évolution se déroule bien sûr parallèlement à celle d'autres techniques picturales comme la peinture sur bois, sur verre ou sur parchemin.

Une belle peinture murale, encore peu connue, peut

servir de fin au cadre chronologique ici présenté. Elle se trouve dans le chœur de l'église Saint-Quentin de Louvain et daterait, à notre avis, du premier quart du XV^e siècle [61]. Cette peinture représente la découverte du corps et de la tête de saint Quentin dans la Somme par la dame romaine Eusébie. La scène faisait partie d'un cycle relatant la vie du saint dans cette église de Louvain qui était un important lieu de pèlerinage à saint Quentin. Le corps nu martyrisé, taché de sang, et les visages sont modelés d'une manière précise avec des nuances grises. La tête lourde et volumineuse du saint suggère le gonflement par l'eau. Elle contraste avec les autres visages aux traits fins. Des rehauts de couleur soulignent les mèches de cheveux blonds et bruns tandis que des rehauts blancs animent les visages. Ces éléments stylistiques sont caractéristiques de la peinture des années 1400.

Conclusion

S'il est permis de brosse les grandes lignes du développement de la peinture murale dans le diocèse de Liège aux XIII^e et XIV^e siècles, et d'interpréter la fonction et la signification des œuvres conservées, il reste bien des aspects à explorer. Dans l'état actuel des connaissances, nous disposons de peu

[59] Anna BERGMANS, *Leuven, Parkabdij te Heverlee*, dans Marjan BUYLE et Anna BERGMANS, *Middeleeuwse muurschilderingen in Vlaanderen (M&L cahier, 2)*, Bruxelles, 1994, p. 156-157.

[60] Anna BERGMANS, *Een muurschildering [her]ontdekt*, dans *Monumenten en Landschappen*, 21/4, 2002, p. 34-35.

[61] Anna BERGMANS, *Leuven, Sint-Kwintenskerk*, dans Marjan BUYLE et Anna BERGMANS, *Middeleeuwse muurschilderingen in Vlaanderen (M&L cahier, 2)*, Bruxelles, 1994, p. 154-155; A. BERGMANS, *Middeleeuwse muurschilderingen...* (voir note 1), p. 321 avec bibliographie.



Figure 17. Louvain. Eglise Saint-Quentin, paroi sud du choeur, *Découverte du corps et de la tête de saint Quentin*, détail, premier quart du XVe siècle (© Afdeling Monumenten en Landschappen, photo O. Pauwels).

d'éléments sur la conception de l'œuvre d'art ainsi que sur les techniques et les matériaux utilisés par les artistes [62]. Bien entendu, seul l'examen visuel sur l'échafaudage, combiné à des prises de vues photographiques permettent une réelle analyse de l'œuvre d'art.

La rareté des décors peints de cette période, conservés dans le diocèse de Liège, impose une extrême prudence pour les attribuer à des écoles précises. Toutefois, une influence générale de l'art français est évidente. Au plan stylistique, les peintures murales doivent être replacées dans les paysages culturels de leur temps et leurs interactions. Grâce à une nouvelle attitude, hélas encore trop peu courante, en matière de restauration et de mise en valeur des monuments historiques, beaucoup d'études préalables peuvent enfin avoir lieu. Chaque année, des nouvelles découvertes de peintures murales viennent enrichir les connaissances et invitent tous les acteurs des chantiers à la plus grande prudence.

[62] Afin de résoudre de nombreuses questions scientifiques et afin de donner un nouvel élan à la recherche, nous travaillons à l'élaboration d'un projet d'étude avec l'IRPA (Bruxelles) et le Laboratoire de Chimie analytique de l'Université de Gand.