

L'EGLISE SAINT-JACQUES ET LE XIX^e SIECLE

Journées du Patrimoine, 12-13 septembre 2026



Reliquaire-monstrance des Saints-Jacques

Recueil d'articles consacrés aux travaux et ornements réalisés à
l'église Saint-Jacques au XIX^e siècle,
publiés par le Cercle historique des Guides de Saint-Jacques à Liège.

Le XIXe SIÈCLE RESSUSCITE SAINT-JACQUES.

Point de départ.

Le XIXe siècle s'ouvre avec une lettre du 26 janvier 1801 par laquelle Desmousseaux, préfet du département de l'Ourthe, s'oppose formellement à la vente et à la démolition de l'église Saint-Jacques.

Le Concordat de 1801 entre Bonaparte Premier Consul et le pape Pie VII, applicable chez nous depuis le rattachement de la Principauté à la France, conduit à la réouverture de Saint-Jacques comme église paroissiale en 1803. Cette nouvelle affectation justifiera d'importants travaux de restauration s'étalant sur tout le XIXe siècle.

Après les déprédations de l'époque révolutionnaire et les vicissitudes des régimes français puis hollandais, les églises en général étaient dans un état critique.

Pour Saint-Jacques : "En 1825, le délabrement de l'édifice est tel que son effondrement est jugé imminent."

Premier tableau : sauver la structure délabrée.

Stimulée par deux visites du roi Léopold Ier en 1832 et 1847, l'entreprise va s'étendre à Saint-Jacques de 1834 à 1869, les périodes d'intense activité alternant avec des arrêts soudains du chantier, faute de financement.

-Un premier travail fut la restauration des contreforts et le remplacement des pinacles, en commençant par la façade nord puis le chœur.

-Puis, au bas-côté sud, le remplacement des contreforts surmontés de pinacles, la démolition du mur du cloître qui y était adossé, et un nouveau parement en pierre du mur ainsi dégagé (Gilles & Tonon, p.292).

-En 1850, important problème de stabilité détecté sur un pilier du vaisseau principal qui s'écroule sous le poids des voûtes (Pour le détail

Gilles & Tonon, p. 293). Le chanoine DEVROYE écrit, sous la rubrique *Reconstruction en sous-oeuvre des piliers de la grande nef* : *“L’église fut fermée au culte depuis le 27 mai 1852 jusqu’au 27 janvier 1854. Après avoir étré sillonné les voûtes et les archivoltas, on a enlevé la pierre de sable des piliers, un quart à la fois, pour la remplacer par le petit granit”*. *“Travail hardi “* comme l’indique p.20, le *Carnet du patrimoine*.

-1864-1870: Isolement complet de l’église et démolition progressive des anciens bâtiments de l’abbaye, notamment la salle capitulaire, adossée au transept sud.

-1868, façade sud, restauration du pignon du transept et construction d’une chapelle selon les plans d’Evariste Halkin.

-Les travaux, interrompus en 1870, reprendront après 1876 sous la direction de l’architecte gantois Auguste Van Assche, appelé par le doyen Schoolmeesters.

-Viendront enfin s’ajouter, en 1895, la reconstruction de la tribune sud du chœur (architecte Edmond JAMAR); puis après 1914, la reconstruction de la tribune nord du chœur (architecte Fernand LOHEST).

Deuxième tableau : Instauration de l’unité de style.

Au début du XIXe siècle, partout en Europe - en Grande-Bretagne, en Allemagne, en France - se développe un engouement pour l’art médiéval, spécialement pour le pittoresque de l’art gothique, chacun de ces pays le revendiquant d’ailleurs comme l’expression de son génie national dans une ambiance romantique.

Dans la Belgique qui vient de se constituer, la Commission royale des Monuments est fondée en 1835, avec pour objectif de protéger les monuments médiévaux, de valoriser le gothique brabançon et mosan et de construire une mémoire nationale belge.

En contrôlant chaque projet de restauration, elle exercera un rôle fondamental, notamment pour les travaux à l’église Saint-Jacques.

La restauration des églises au XIXe siècle est conduite selon le principe de l'« unité de style », c'est-à-dire *rendre au monument une cohérence stylistique complète, même si cela implique de modifier ou supprimer des éléments qui n'appartiennent pas au style dominant. Autrement dit, il ne s'agissait pas seulement de conserver, mais de recréer un état idéal du monument.*

VIOLLET-LE-DUC écrit dans son *Dictionnaire raisonné de l'architecture française* (1854-1868) :

« *Restaurer un édifice, ce n'est pas l'entretenir, le réparer ou le refaire, c'est le rétablir dans un état complet qui peut n'avoir jamais existé à un moment donné.* »

Jean-Charles DELSAUX, entré en fonction comme architecte provincial en 1845, publie une série de lithogravures de Saint-Jacques. Dans son ouvrage *L'architecture et les monuments du Moyen Âge à Liège*, publié en 1847, il écrit : *“Heureusement pour l'art, l'Europe entière, l'Angleterre, la France et l'Allemagne surtout ont admis une base uniforme pour les restaurations : elles doivent se faire dans le style primitif et avec les mêmes matériaux.”*

Les historiens d'art font encore observer que -plus que les destructions révolutionnaires- ce sont les transformations Renaissance, Baroque ou rococo qui sont considérées comme des “barbarismes”.

A Saint-Jacques ce principe va conduire à faire disparaître, principalement, tous les éléments du décor baroque ou rococo installés au XVIIe et au XVIIIe siècles -apports que G.RUHL et L.HENDRIX qualifient encore de vandalisme.

- Dé-badigeonnage des murs, des piliers et des tribunes réalisé en 1843, sous la direction de Jénicot ; l'enlèvement précautionneux des couches de lait de chaux couvrant en partie les parements et voûtes, faisant reparaître les couleurs primitives.

Puis, de 1860 à 1864, restauration des peintures des voûtes du chœur et du vaisseau central par **Jules HELBIG** et Edouard Van Marcke, sous

le contrôle de la Commission royale des monuments qui leur enjoint de se conformer “*tant pour le dessin que pour les coloris, aux peintures anciennes*”.

- Enlèvement des 24 statues baroques ornant le chœur, le vaisseau et le mur ouest (Del Cour, Hontoire, Cognoulle, Hans et Vander Veken) ; relégation puis vente de 15 statues baroques ;

- Suppression de tous les autels baroques et vente de l'autel de la chapelle de la Vierge, en 1858 à l'église de Suarlée (conférence de Pierre-Yves Kairis, 3 octobre 2025) ;

- Disparition des 12 tableaux ovales, sur le thème des miracles de saint Benoît, ornant les bas-côtés (conférence de Pierre-Yves Kairis) ;

- 1864 : enlèvement des boiseries Rocaille ornant le chœur et le séparant de la nef, installées par l'abbé RENOTTE en 1751.

La décoration du chœur en style rococo est bien visible sur le tableau de Victor-Jules GENISSON de 1844, *intérieur de l'église Saint-Jacques*, acquis en 2025 et visible dans la tribune sud.

Mais le principe de l'unité de style conduit également :

- à l'enlèvement du cancel roman ornant le mur ouest de la nef (1857), dont les vestiges sont exposés au Grand Curtius;
- au projet non réalisé de remplacement du frontispice Renaissance du porche nord, attribué à Lambert Lombard (1834);
- à l'ouverture d'un portail néo-roman dans le Westbau roman (1892, architecte Auguste Van Assche).

* * *

Observons cependant que les deux groupes statuaire créés au XIX^e siècles -les apôtres de Simonis et le Chemin de croix de Jules Halkin- ne trouvent pas leur inspiration dans l'art gothique.

Les 14 statues d'**Eugène SIMONIS**, 1846, offertes par le doyen van Hex, sont, pour 12 d'entre elles, directement inspirées des statuette des apôtres entourant la châsse de saint Sebald de l'église de

Nuremberg ; ces statuettes, attribuées aux fils du sculpteur Peter Vischer sont généralement présentées comme la première manifestation de l'influence de la Renaissance italienne en Allemagne du sud.

Le Chemin de croix de **Jules HALKIN**, 1862-1865, -d'une facture classique dérivée de l'antique- présente une communauté d'inspiration évidente avec le Chemin de croix de la basilique Sainte-Clotilde à Paris, oeuvre des sculpteurs James Pradier (pour les stations 1 à 7) et Francisque Duret (pour les stations 8 à 14).

Il n'a d'ailleurs pas reçu l'agrément de la Commission royale des monuments.

Troisième tableau : créer un décor néo-gothique.

Trois transformations de l'intérieur de l'église vont ouvrir la voie à des décorations intérieures nouvelles, inspirées par le courant néo-gothique conduit par **Jean-Baptiste BETHUNE** (1821-1892), secondé par **Jules HELBIG**, exécuté par l'équipe d'artisans qui l'entourent, et qui sera diffusé par les écoles Saint-Luc créées à partir de 1864 à cet effet.

Ce courant néo-gothique veut être l'affirmation des dogmes chrétiens exprimés par des formes et des techniques médiévales, c'est-à-dire antérieures à la Renaissance, suivant le précepte que le seul art chrétien est celui du XIIIe siècle.

1. La démolition de la salle capitulaire attenante au transept sud donne lieu à la création de la chapelle du Sacré-Cœur.

- Autel du Sacré-Cœur selon les plans de BETHUNE (1876), sculpté en 1880.

Les caractéristiques de ce mouvement néo-gothique sont ici présentes, tant par le style décoratif archaïque et pieux que par le sujet : la dévotion au Sacré-Coeur, étendue en 1856 à toute l'Eglise catholique par le pape Pie IX, et illustrée de manière docte par la représentation de saint

Bernard, sainte Gertrude de Helfta et sainte Marguerite-Marie Alacoque, que réunit la vénération du Coeur de Jésus.

- La chapelle dans son ensemble illustre aussi la volonté de créer une œuvre totale, un univers sacré, polychromé par **Jules HELBIG**.

- Des vitraux d' **OSTERRATH**, ne subsiste que "La dernière cène" (1880) restaurée en 2000.

2. Le déplacement des deux autels latéraux -vestiges du jubé 1602 de Martin Fanchon vers le mur ouest des collatéraux (1883-84) - permet la réouverture des chapelles du chœur.

- Chapelle Saint-Antoine:

- polychromée par **Jules HELBIG**;
- vitrail *Arbor vitae* de **OSTERRATH**, 1891.

- Chapelle Notre -Dame de Saint-Remy :

- Vitrail *l'Arbre de Jessé* de **OSTERRATH**, 1889.
- Le retable de l'autel représentant les sept douleurs de la Vierge est d'Auguste van ASSCHE, les parties sculptées de de Boeck et van Wint et les panneaux peints de **Jules HELBIG**, 1885

3. La suppression de la clôture de chœur (1864), la vente du maître-autel Baroque conduisent à une transformation néogothique du chœur.

- A l'entrée du chœur, saint Joseph dessiné par BETHUNE et sculpté par Léopold Blanchaert.

- Théothèque, porte dorée de J.G.Butkens (1862) ;

- Vitraux d'**OSTERRATH** dans les absidioles (1891) ;

- Polychromie du chœur, par **Jules HELBIG**, (1892-1897). Travaux achevés à la satisfaction de la Commission royale des monuments ;

- Maître-autel réalisé par Peters Anvers et **J. WILMOTTE** fils, (1897).

Assez différent du style propre à Jean-Baptiste Bethune, caractérisé par un grand retable au dessus de la prédelle, dont un projet (ca.1870-80)

n'aurait pas abouti (*Vers la modernité, le XIXe siècle au pays de Liège*, Liège, 2001, n°190, p.356).

Pour conclure : deux oeuvres remarquables

- L'aigle-lutrin de l'atelier **DEHIN** (1905).

La création de Maurice de Mathelin (1854-1906) présente cependant des caractéristiques assez différentes, beaucoup plus proches de créations baroques que des aigles-lutrans néogothiques, droits et figés dans leur symbolisme.

- le reliquaie des saints Jacques, projet de Jean-Baptiste BETHUNE réalisé par Joseph et Georges **WILMOTTE**, (1889).

Cette pièce fut exposée notamment à Paris au musée de Cluny dans le cadre de l'exposition *Le Moyen Âge du XIXe siècle, créations et faux dans les arts précieux* (7 octobre 2025 -11 janvier 2026) catalogue, p.88-89.

BIBLIOGRAPHIE.

DOGNÉE Eugène, *Les restaurations de l'église St-Jacques*, Annales de la société: l'Union des Artistes, 1872, tome 4, p.182-227;
RUHL Gustave, *L'église Saint-Jacques à Liège*, 1907;
HENDRIX Louis, *L'église Saint Jacques*, 1928;
FORGEUR Richard, *L'église Saint-Jacques de Liège*, Liège, 2005, 2e édition;
ALLART D.,PIAUAUX M.,VAN DEN BOSSCHE B.,WILKIN A., dir., *L'église Saint-Jacques de Liège*, Namur, 2016;
COLMAN P. et .PAQUET P., *Carnet du patrimoine,L'église Saint-Jacques à Liège*, Namur, 2018,

Sur le sauvetage de la structure, lire:

- Chanoine T.J.DEVROYE, *Les restaurations de l'église Saint-Jacques, Rapport sur les travaux exécutés à l'église Saint-Jacques à Liège de 1828 à 1870*, à la demande de la Commission royale des monuments, avec le concours de Jules HELBIG;
- la contribution de Isabelle GILLES et Xavier TONON, *Les restaurations, du XIXe siècle à aujourd'hui*, dans ALLART D.,PIAUAUX M.,VAN DEN BOSSCHE B.,WILKIN A., dir., *L'église Saint-Jacques de Liège*, Namur, 2016,p. 289 à 304.

Bernard DEROUAUX.

LA RESTAURATION DU CHŒUR DE SAINT-JACQUES, DU TRANSEPT ET DES CHAPELLES LATÉRALES

Les travaux de restauration du chœur, des chapelles latérales et du transept se déroulent en grande partie sous le pastoralat du doyen Emile Schoolmeesters (Saint-Jacques 1876-1901), lui-même médiéviste et auteur de plusieurs travaux scientifiques et publications de documents historiques.

Pas moins de 13 artistes et artisans, venus des quatre coins de la Belgique ont travaillé à cette restauration. Le chœur, les chapelles latérales et le transept de Saint-Jacques constituent, encore aujourd'hui, un ensemble remarquable, représentatif de l'idéal artistique et religieux du mouvement néogothique belge mené par Jean-Baptiste Béthune.

Le Néogothique

Parti d'Angleterre à la fin du 18^e siècle, le Néogothique s'inscrit dans la tendance générale qui se manifeste, après 1815 au sein des Etats européens, de puiser de nouvelles valeurs, de nouvelles sources d'inspiration, non plus dans l'Antiquité romaine, mais dans le passé national, dans les périodes historiques considérées, à tort ou à raison, comme prospères ou glorieuses (Historicisme). C'est le cas de la nouvelle Belgique en quête d'identité nationale. On cherche à mettre à l'honneur les périodes dégagées de toute influence étrangère (espagnole, autrichienne ou française) et susceptibles de renforcer l'unité entre Belges wallons, Belges flamands et Liégeois. Le choix se porte sur le 14^e siècle, le siècle des mouvements communaux, de la prospérité des villes et de l'art gothique.

Dans un premier temps, pinacles, ogives, rosaces, trilobes et autres emprunts à l'architecture médiévale envahissent le décor intérieur ou extérieur de nouveaux édifices privés ou publics (palais provincial de Liège) et autres artefacts, de façon disparate, sans grand souci d'unité de style ou de chronologie ; on parle de « *style Troubadour* ».

Cependant très vite, sous le contrôle de la Commission royale des Monuments (1835), la restauration des édifices médiévaux induit une connaissance plus rigoureuse des techniques et des styles et leur diffusion à travers livres et revues puis à travers l'enseignement des universités et des académies. Le style dit « *à la cathédrale* » fait preuve d'une plus grande conformité (chaire de vérité de la cathédrale Saint-Paul).

« C'est plus qu'un style, c'est une doctrine » (Henry King 1850)

Si le Néogothique apparaît d'abord comme un mouvement esthétique, l'architecte anglais Auguste Welby Pugin va lui donner une signification inédite : il considère que l'art médiéval est l'unique langage formel de l'Eglise et de la Foi. Il expose ses théories en 1841 dans un ouvrage au titre révélateur : *Les vrais principes de l'architecture ogivale ou chrétienne*, traduit en français à Bruges en 1850, à Liège l'année suivante.

Cette nouvelle conception va être reprise, développée et mise en application en Belgique par le baron Jean-Baptiste Béthune (Courtrai 1821-Marcke 1894).

Comme Pugin, il considère que seul l'art médiéval est capable d'exprimer la profondeur de la Foi chrétienne. Pour lui, le 13^e siècle marque l'apogée de la chrétienté ; l'art ogival en est la parfaite expression. Il considère cette période comme un siècle d'harmonie entre les différentes composantes de la société, laïcs et religieux (au contraire de la situation belge en cette seconde partie du 19^e siècle où Catholiques et Libéraux s'opposent). Dès lors, en recherchant et en retrouvant l'essence spirituelle de l'art ogival, en en reprenant et en appliquant les principes et les modèles dans leurs œuvres nouvelles, les artistes contemporains contribueront à la « rechristianisation » de la société du 19^e siècle, société clivée, intoxiqué par 3 siècles d'art inspiré d'une civilisation antique, étrangère dans son esprit comme dans ses formes au christianisme. Cet idéal trouve son application première dans le renouveau de l'art d'église, selon le principe d'une rigoureuse unité de style.

« Le Vrai, le Beau, le Bien », reflet du divin.

L'art néogothique béthunien laisse peu de place à l'expression du moi de l'artiste dont le seul espace de liberté semble se réduire à la couleur. Par contre, il exige une profonde connaissance des techniques et des modèles médiévaux, de leur valeur religieuse et symbolique, mise en rapport et actualisée avec la liturgie et les dévotions contemporaines (culte du Sacré-Cœur).

Jean-Baptiste Béthune crée la *Gilde de Saint-Thomas et de Saint-Luc* qui entretient et diffuse ses idées à travers revues et études. En réaction contre l'enseignement laïc des Académies cultivant le modèle antique, il crée les *Ecoles Saint-Luc* où sont formés les artisans de ce nouvel art chrétien (Gand 1862/63, Liège 1880...).

Sur le plan social, il entend rendre à l'artisan ses lettres de noblesse et encourage la collaboration entre les différents corps de métier, en référence avec un pseudo-corporatisme médiéval.

Par opposition au principe de la production industrielle en série, il encourage l'artisanat d'excellence, l'usage de matériaux nobles et de techniques anciennes (renouveau de l'art du vitrail, l'art de l'émail...). Par la suite, les architectes n'hésiteront pourtant pas à incorporer à leurs œuvres des matériaux nouveaux comme l'acier (église des Salésiens à Liège, aujourd'hui disparue)

S'il n'évite pas une certaine « sécheresse d'inspiration », une certaine répétitivité, le mouvement Néogothique selon Béthune perdurera jusque dans les années 1920, bénéficiant d'un contexte politique favorable (maintien du parti Catholique au pouvoir jusqu'en 1914).

Anne Godinas-Thys.



Jean-Charles DELSAUX,
Architecte restaurateur audacieux.
Herstal, 1821-Uccle, 1893.

Formé à l'Académie royale de Liège (médaille d'argent, 1839).

Nommé architecte provincial en 1845, il intervient à ce titre en trio avec Rémont (Ville) et Evariste HALKIN (Fabrique) dans la restauration de St-Jacques.

Il publie en 1845 une extraordinaire série de 15 gravures

“accompagnées d'un texte explicatif et d'une notice historique” (celle-ci rédigée par Edouard Lavalleye), le tout dédié au roi Léopold Ier :

“Sire,

Le temps frappait de ses lésions profondes un majestueux édifice que plus de quatre siècles avaient respecté. Quelques réparations insuffisantes s'efforçaient d'en retarder la destruction imminente.

VOTRE MAJESTÉ honora Liège de sa présence, et à l'aspect des restes splendides d'une des plus belles et des plus riches époques de l'art, sa puissante sollicitude conçut la grande et généreuse pensée de la restauration.”

En 1848, lauréat du concours pour la construction du Palais provincial, il dessine un des premiers bâtiments civils en style néogothique.

Il restaure également la première cour du palais des princes-évêques pour y restituer le style gothique.

En 1850, il fait partie des membres fondateurs de l'Institut Archéologique liégeois.

En 1858 il publiera un recueil de 21 planches *“Les monuments de Liège reconstruits, agrandis ou restaurés”* justifiant son travail au palais, à la cathédrale Saint-Paul, à Sainte-Croix et à la basilique Saint-Martin.

Son travail de restauration comporte une “liberté créatrice”: il harmonise et unifie le style de l'édifice. Mathieu PIAVAUX écrit : *“Il s'agit avant tout, pour l'auteur (de la restauration), de rendre à l'architecture son état supposé primitif et si celui-ci devait s'avérer trop sobre, ou simplement trop éloigné des grands stéréotypes de l'architecture médiévale véhiculés à l'époque, le rôle de l'architecte est alors de corriger, d'améliorer l'architecture ancienne par les transformations qu'il juge adaptées “.*

L'exposition itinérante montée par [M.Di](#) Campli et le musée d'Herstal s'intitulait d'ailleurs : “*Jean-Charles Delsaux, le Viollet-le-Duc liégeois*.” L'expression serait trompeuse si elle induisait l'image d'un élève appliquant les principes de son maître : Delsaux et Viollet-le-Duc sont contemporains -leur carrière respective démarre vers 1843- et ils développent de manière concomitante le souci d'une étude minutieuse, archéologique, du bâtiment à restaurer, le parti de supprimer les apports antérieurs jugés “*de mauvais goût*”, la volonté d'établir une unité de style et de rendre à l'édifice la pureté de son état primitif.

Parmi les églises dessinées par Delsaux, la plupart en style néoclassique, on peut encore voir à Grivegnée l'église-halle néogothique Notre-Dame-de-la-Visitation et saint Capraise (1857).

BIBLIOGRAPHIE :

Biographie générale, par M.Devigne; I 454

DELSAUX J. C., *L'église St-Jacques à Liège, ouvrage dédié au Roi*, 1845;

DELSAUX J. C., *L'architecture et les monuments de Liège au Moyen âge*, 1847;

DELSAUX J.-C. *Monuments de Liège, reconstruits, agrandis ou restaurés*, Liège, 1858;

DI CAMPLI Flavio, *Jean-Charles Delsaux, architecte provincial*, Herstal, 1987, Catalogue dactylographié de l'exposition, Musée de Herstal, 1987;

DI CAMPLI Flavio, *Jean-Charles Delsaux, architecte provincial*, Herstal, 1990;

VAN DER HEYDEN Emmanuel, *Carnet du patrimoine*, n°14, *Vers l'architecture néogothique en région verviétoise*, p. 3-4.

GODINAS Julie, *Le palais de Liège*, Namur, 2008;

PIAUAUX Mathieu, *La collégiale Sainte-Croix à Liège*, Namur, 2013, p.27-28;

POUCET Léa, *Jean-Charles Delsaux : le Viollet-le-Duc liégeois ? Etudes comparatives de cas*, Mémoire de Master en architecture, [U.Lg](#), 2020-2021;



Signature de Delsaux dans le pavement de la galerie de la première cour du palais des princes-évêques.

Bernard DEROUAUX.

LE SCULPTEUR JULES-EUGENE SIMONIS

Jules-Eugène Simonis, né à Liège le 11 juillet 1810, étudie à l'Académie des beaux-arts de Liège. Il est un des élèves les plus doués de François-Joseph Dewandre, qui exerça une grande influence sur le développement des arts dans la principauté liégeoise. En 1838, Simonis reçoit de la fondation Lambert Darchis une bourse d'études, grâce à laquelle il peut partir en Italie y poursuivre sa formation : il va résider à Bologne, puis à Rome, où il étudiera tout d'abord auprès de Matthieu Kessels, ensuite chez l'illustre Carlo Finelli, qui a été lui-même le meilleur disciple de Canova¹.

En 1836, fort de cette formation à l'italienne, il est de retour en Belgique. A Liège, il est sollicité pour occuper un poste de professeur de sculpture. Préférant s'adonner librement à son art, il s'établit à Bruxelles au cœur du renouveau artistique². Il devient professeur puis directeur de l'Académie à Bruxelles, tout en poursuivant son cours de composition historique et d'expression. Le 1^{er} décembre 1845, il est élu membre de l'Académie royale de Belgique dans la classe des beaux-arts.

En 1838, Eugène Simonis se marie avec Nathalie Van Schoubroeck, qui décède deux ans plus tard. En 1846, il épouse Hortense Orban, fille de l'industriel liégeois Henri Joseph Orban. Il acquiert ainsi un statut social qui le lie aux milieux politiques. Il établit alors son atelier dans la campagne de Koekelberg. Il bénéficie désormais de commandes officielles. Par après, il sera considéré par certains comme "le sculpteur du sentiment national".

Il aura donc œuvré essentiellement à Bruxelles, où son œuvre la plus connue est la statue de Godefroid de Bouillon (1843-1848), placée au centre de la Place Royale ; citons également le fronton de la Monnaie (1852-54), un buste en marbre de Walthère Frère-Orban³, placé dans le grand vestibule de l'Hôtel de Ville de Bruxelles et, à la Colonne du

¹ Antonio Canova (1757-1822), issu d'une famille de tailleurs de pierre, est renommé pour la délicatesse de ses sculptures de marbre. Il est également un peintre célèbre. Son disciple Carlo Finelli (1782-1853) connaît également un grand succès en tant que sculpteur.

² Depuis le Salon de 1833, Gustave Wappers et Guillaume Geefs ont donné le coup d'envoi à la sculpture romantique.

³ Walthère Frère-Orban, né à Liège en 1812 et décédé à Bruxelles en 1896, fut avocat et homme politique libéral belge. Il a été premier ministre de la Belgique de 1868 à 1870, puis de 1878 à 1884. Il est le beau-frère d'Eugène Simonis.

Congrès, les deux lions placés devant le monument et la statue symbolisant la liberté des cultes (1859).

A Liège, il laisse une statue de André-Dumont (1866) installée à la place du XX-Août, un buste de Frère-Orban en bronze (1860) au musée de l'Art wallon (KIK-IRPA), intégré au musée de la Boverie. Il est également l'auteur des grandes statues dites « des Apôtres » ornant le chœur et les bras du transept de l'église Saint-Jacques, à la base des grandes verrières. Elles sont réalisées et installées à partir de 1846.

Simonis décède le 11 juillet 1882 à Koekelberg. La même année, la place où était situé son atelier a été renommée place Simonis. En 1982, la station de métro qui s'y trouve porte également son nom.

* * *

LES STATUES DES APÔTRES A SAINT-JACQUES

Les statues réalisées par Eugène Simonis au XIX^e siècle pour l'église Saint-Jacques se retrouvent, au nombre de quatorze : dix d'entre elles font le tour du chœur, les quatre autres sont disposées dans les bras du transept.

Or, les Apôtres sont traditionnellement au nombre de douze.

- Saint Paul n'en a pas fait partie : sa conversion est postérieure à la vie du Christ. Toutefois, il a souvent remplacé Judas dans les figures proposées du groupe des Douze.

- Il en reste alors treize dans notre église : qui est ce 13^e personnage ? Il s'agit de saint Matthias, qui avait remplacé Judas après sa trahison : selon les Actes des Apôtres (1 : 15-26), il a été désigné par tirage au sort parmi les disciples ayant suivi Jésus depuis son baptême jusqu'à l'Ascension.

-> Pour réaliser les statues des apôtres qui se font suite, le sculpteur s'est inspiré des douze statuettes présentes dans la structure gothique protégeant la châsse de saint Sébald à Nuremberg⁴. Les deux œuvres supplémentaires sont des créations.

⁴ Bernard Derouaux s'est livré à une étude comparative des statues faisant le tour de la structure en bronze et des statues présentes dans l'église Saint-Jacques.

Les statues en bronze entourant la châsse de saint Sébald



D'après la légende, saint Sébald était un ermite et un missionnaire. Il a vécu dans la région de Nuremberg au XI^e siècle. Il y est et y a été enterré. Vénéré depuis le XII^e siècle, il a été canonisé par le pape Martin V en 1425. Bien qu'après la Réforme de Luther, l'église Saint-Sébald ait été affectée à l'église luthérienne, la châsse du saint a été maintenue en place.

La châsse de saint Sébald est une œuvre en argent du XIV^e siècle. Elle recevra ensuite une protection très imposante : un véritable monument en bronze l'entoure de près.

Réalisé dans le dernier quart du XV^e siècle, ce monument en bronze est l'œuvre de l'atelier renommé de Peter Vischer, célèbre « Tombier », travaillant avec ses fils, Peter le Jeune et Hermann. La création s'étale sur plus de quarante ans, ce qui explique son caractère hybride : la structure de gothique tardif, l'évolution vers le style Renaissance italienne dénoté par les chercheurs au niveau des ornements (putti, vertus, divinités antiques, Apôtres).



Les statues des douze apôtres, réalisées en pied, sont posées à mi-hauteur, au plus près de l'œil humain. Les chercheurs ont évoqué le nom de Peter Vischer « le Jeune »⁵, dont ils évoquent deux voyages effectués en Italie pour lui attribuer la création de statuette posées sur la structure et, en particulier, celles des Apôtres.

Le travail de Simonis à Saint-Jacques

Le sculpteur a préalablement préparé son travail en réalisant des *modelli*, sortes de miniatures⁶. Les grandes statues en pied sont réalisées dès 1846 et installées sous le décanat de Jean Vanhex ; elles se dressent sur des consoles néogothiques.

Les deux premières et les deux dernières, laissées sans colorisation, se retrouvent au niveau du transept. Les dix suivantes, qui font le tour du chœur, ont été polychromées par Jules Helbig, entre 1892 et 1897 dans un même souci d'*art total* marquant une sacralisation des chœurs.

⁵ Dans l'ouvrage « *Dürer et son temps, Dessins allemands de l'Ecole des Beaux-Arts* », Paris, 2012, p.126, Emmanuelle Brugerolles écrit à ce sujet : "Son second séjour en Italie vers 1512-1513, au cours duquel il rencontre Andrea RICCIO à Padoue, marque un changement de son style vers une esthétique plus épurée et renaissante, qu'attestent ses statues en pied des apôtres majestueusement drapés, aux silhouettes élancées et légèrement déhanchées".

⁶ Deux modelli sont exposés au niveau de la Tribune Sud : l'un de saint Thomas (création originale) dans une vitrine et l'autre de saint André, sur une étagère. Il est prévu de les amener dans la 4^e absidiole dans un proche avenir.

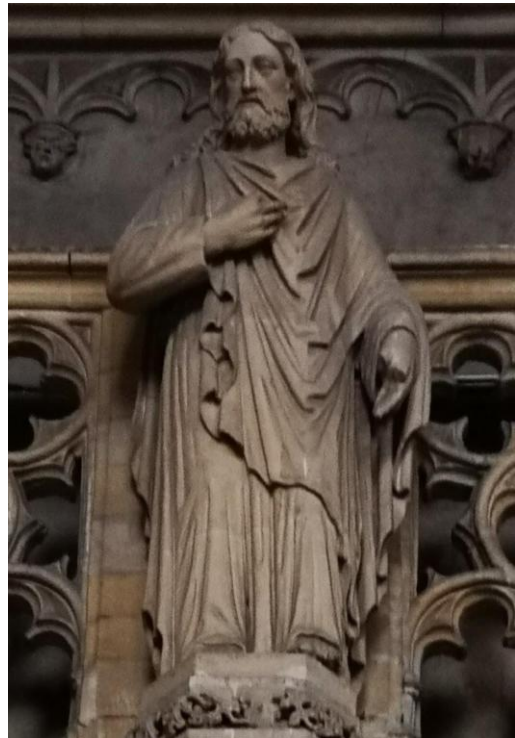
C'est en commençant par les statues situées dans le transept nord, qu'il faut les découvrir. La description⁷ se fait donc logiquement en partant du bras nord du transept, en poursuivant dans le chœur (du nord vers le sud) et en terminant par le bras sud du transept.

Nous retrouvons tout d'abord un Christ, placé à la tête des apôtres ; il est suivi de saint Thomas. Ce sont deux œuvres originales.

Transept nord

1° Le Christ enseignant

Voici une création originale de Simonis ; à Nuremberg, il n'existe pas de statue correspondante. Le sculpteur y voit le Christ comme le fils de Joseph et, pourtant, il ne lui donne pas le vêtement d'un charpentier. Il le vêt d'un pallium (manteau grec) sorte de toge portée par des sages. La main et deux doigts sont tendus (signes de l'enseignement), le personnage s'appuie sur la jambe gauche (domination de l'auditoire)⁸. Le Christ est présenté comme le chef de file des apôtres.



2° Saint Thomas

Étêtée à la suite d'un bombardement en 1944, l'œuvre est parfaitement identifiable par l'équerre portée de la main gauche (et dont le *modello* se trouve dans la vitrine de la tribune sud). Le saint Thomas de Simonis diffère complètement de celui de Saint-Sébald, qui porte comme emblème la lance, de la main droite. Ceci est donc une deuxième création originale de Simonis, par rapport aux modèles de Nuremberg.

⁷ Souvent les mains sont révélatrices : leur observation permet de mieux comprendre une œuvre.

⁸ Dans son ouvrage « *Le Christ dans l'art française* », tome premier, Paris, 1939, le père Paul Doncoeur explique, p.28-29, comment la représentation du Christ a évolué du bon Pasteur, en tenue courte, vers celle d'un philosophe portant le manteau grec enveloppant le corps de beaux plis, le bras droit posant l'avant-bras sur la poitrine, le corps porté sur la jambe gauche, la physionomie, grave et calme, s'interdisant toute autre action que la pensée.

Chœur

3° Saint Philippe.

4° Saint Jacques-le-Majeur, reconnaissable par son bâton de pèlerin.

5° Saint Barthélemy.

6° Saint Jacques-le-Mineur.

7° Saint Paul porte le glaive.

8° Saint Pierre, avec sa clef.

9° Saint André, plus âgé (il est le frère aîné de Pierre), porte la croix en X sur le côté.

10° Saint Simon, avec une scie.

11° Saint Matthias⁹ (faussement étiqueté « Jude »). L'inspiration vient aussi de Nuremberg, mais elle est prise sur la statue de saint Jacques-le-Majeur.

12° Saint Jude (faussement étiqueté « Matthieu ») : la comparaison ne tient pas ! Même si elle est présentée comme telle par Richard Forgeur, ce doit être saint Jude.

Transept sud

13° Saint Jean. Bien qu'ayant perdu sa tête et ses bras, cette statue supporte parfaitement la comparaison avec le saint Jean à Nuremberg, au niveau des plis, des épaules... Le moignon indique une position de la main propre à porter un ciboire (comme à Nuremberg).

14° Saint Matthieu.

* * *

Pour résumer le travail de comparaison réalisé par Bernard Derouaux, la plupart des statues correspondent à leurs modèles sur la structure en bronze entourant la châsse de saint Sébald à Nuremberg.

⁹ Saint Matthias est l'apôtre qui a remplacé Judas après sa trahison : selon les Actes des Apôtres (1 : 15-26), il a été désigné par tirage au sort parmi les disciples ayant suivi Jésus depuis son baptême jusqu'à l'Ascension.

Relevons quelques particularités :

- Le **Christ enseignant** et **saint Thomas** n'ont pas de correspondant connu. Le saint Thomas de Nuremberg sert de modèle à une autre statue de Simonis. Celles-ci sont des créations originales !
- Le saint **Jacques-le-Majeur** de l'église Saint-Jacques est inspiré du saint Thomas de Nuremberg.
- Le saint **Matthias** de l'église Saint-Jacques est inspiré de saint Jacques-le-Majeur de Nuremberg.
- La statue étiquetée « saint Mathieu » à l'église Saint-Jacques est **Jude** !

Conclusion

Ce qui semble intéressant pour la présentation des statues d'Eugène Simonis, c'est le fait qu'il prend comme modèle des statuette inspirées de la Renaissance et de la redécouverte de l'Antique, et non de statues gothiques du XII^e ou du XIII^e siècle.

Par conséquent, la statuaire dont il est ici question n'a rien de néo-gothique : Simonis s'inspire d'œuvres réalisées à la fin du XV^e siècle, ce qui situe la création des statues à la même époque que la reconstruction de l'église Saint-Jacques, dans laquelle nous nous trouvons aujourd'hui. L'intérieur de l'édifice a reçu l'ornementation Renaissance voulue par l'abbé de l'époque, Jean de Cromois : celle-ci est particulièrement remarquable au niveau des vitraux du chœur et des voûtes. Au même moment, à Nuremberg, les sculpteurs œuvrant sur les statues ornant la châsse de saint Sébald s'inspirent de ce même style, celui de la Renaissance.

Les dix statues du chœur risquent malheureusement d'être vues comme des œuvres néo-gothiques, car elles semblent se fondre dans le chœur depuis le traitement qu'elles ont reçu à la fin du XIX^e siècle, à savoir que le chœur est entièrement colorisé dans un esprit *d'art* total cher au mouvement néo-gothique, sous le pinceau de Jules Helbig. Celles qui ornent les bras du transept ont échappé à ce traitement.

Bernard Derouaux et Françoise Langhendries.

Bibliographie

Monumen.be : <https://share.google/EmqG8Ap0G5JeeVzoJ>

Edmond MARCHAL, dans la *Biographie nationale* publiée par l'académie royale de Belgique, t. 22, col. 572579, Bruxelles, 1914-1920.

M. Devigne dans le *Thieme/Becker, Allgemeines Lexikon der bildende Künstler...* t. 31, Leipzig, 1937.

Richard FORGEUR, L'église Saint-Jacques (2^e édition) Liège, 2006.

Louis REAU, Peter Vischer, 1904

Jules HALKIN, STATUAIRE LIEGEOIS.

Né le 24 octobre 1830 à Liège, y décédé le 16 juillet 1888.

Élève à l'Académie royale des Beaux-arts de Liège, il y fut formé par un bon maître Gérard BUCKENS, Anversois d'origine, passé par Munich et Paris.

Pensionnaire à la fondation Darchis à Rome (1851-1853), il voyage ensuite en France et en Allemagne, de sorte que sa carrière débute en 1861.

Portraitiste, il est surtout connu pour ses bustes en bronze ou en marbre de personnalités locales -Albert d'Otreppe de Bouvette, Auguste Chauvin, Barthélemy Vieillevoye - conservés au Musée de La Boverie. Pour la façade du Palais provincial, il créa vers 1880 plusieurs figures et reliefs :

Bas-relief : *la mort de saint Lambert, Notger répandant l'instruction, la sortie des Franchimontois.*

Figures : *les évêques Francon et Rathier, Jean Del Cour, Mathias de Louvrex, Charles de Méan.*



Son œuvre la plus connue, pour les Terrasses d'Avroy, en 1885, est le groupe en bronze «*Cheval de halage*». Le sujet nous paraît aujourd'hui anecdotique, et pourtant au XIXe siècle, toutes les pierres de taille des façades alentour arrivaient par ce moyen de transport.

Parmi ses oeuvres à sujet religieux :

- Saint Lambert, statue ornant le gâble sud de la cathédrale Saint-Paul ;
- Au fronton cintré de l'église Saint-Lambert de Seraing, un martyr de saint Lambert (1861) dont la composition se retrouvera sur le bas-relief du palais provincial(1880).

Jules Halkin à Saint-Jacques.

- L'immaculée conception (1868 ou 69) provenant du gâble du transept nord, actuellement déposée dans le croisillon sud du transept ;
- Saint Benoit en pierre de France (1874), quatrième absidiole;
- Les 14 stations du Chemin de croix, en pierre de France (1862-1865).

Elles présentent une proximité manifeste avec le Chemin de croix de la basilique Sainte-Clotilde à Paris dont les sept premières stations sont de James Pradier (1790-1852), et les sept autres de Francisque Duret (1804-1865).



Ces stations figurent par ailleurs en un format réduit sur les murs de l'église Saint-Lambert à Seraing.

L'ensemble ne manque pas de qualités dont les principales sont sans doute :

- clarté /lisibilité de la composition indiquant le sens du cheminement;
- sobriété dans le nombre de personnages ou de détails pittoresques;
- profondeur du relief en trois degrés ;
- retenue dans l'expression de la douleur; dignité plutôt que pathétique ou apitoiement.
- inspiration plutôt classique, antique.

Ce chemin de croix ne fut pas accepté par la Commission royale des monuments qui, face à la résistance de la fabrique d'église, demanda une décharge de responsabilité.

En 1872 Eugène DOGNÉE fit au contraire un bel éloge de cette oeuvre :
“En étudiant le style de l’église, nos artistes peuvent, au prix de peu d’efforts, composer des représentations qui, loin de déparer l’ornementation architectonique, la complètent, l’enrichissent. C’est ce qu’a fait M. Jules Halkin pour les quatorze grands bas-reliefs sculptés en pierre pour l’église St-Jacques, et dont nous publions deux stations. Dans le cadre tracé par l’architecture, le bas relief avait à lutter contre des difficultés sérieuses; les saillies étaient strictement régies par les lignes architectoniques, et cependant l’unité du sujet devait se révéler au moindre coup d’œil dans un ensemble correct et harmonieux.”

Jules BOSMANT écrit pour sa part : *“Le chemin de croix de St-Jacques, sans être transcendant, est heureusement composé mais manque de caractère.”*

Thieme/Becker, Lexicon,tome 16, p. 504.

DOGNÉE Eugène, *Les restaurations de l’église St-Jacques*, Annales de la société: l’Union des Artistes, 1872, tome 4, p.182-227 et p.377-378;

BOSMANT Jules, *La peinture et la sculpture au Pays de Liège de 1793 à nos jours*, Liège, 1930,p. 121-122

GODINAS Julie, *Le palais de Liège*, Namur, 2008

Sites : www.chockier

www.connaître la wallonie Paul Delforge.

wikipedia Jules Halkin.

Bernard DEROUAUX.

QUI EST Jules HELBIG ?

Helbig, Jules Chrétien Charles Joseph Henri, historien de l'art, peintre et graveur liégeois, né le 8 mars 1821 et décédé à Liège le 15 février 1906.

Érudit, pionnier de l'histoire de la peinture et de la sculpture au Pays de Liège, promoteur de l'art mosan, sa bibliographie est impressionnante.

Très présent et influent dans les cercles littéraires, historiques et archéologiques, comme à la Commission royale des monuments.

Ami du baron Jean-Baptiste BETHUNE avec lequel il oeuvra très activement à imposer un art chrétien enraciné dans le Moyen Âge, et porteur de la doctrine chrétienne : le néo-gothique dispensé dans les écoles *Saint-Luc* qu'il contribua à créer, diffusé dans la *Revue de l'art chrétien* dont il était rédacteur en chef, et insufflé par la *Guilde de Saint Thomas et Saint Luc*, dont il fut co-fondateur.

Parmi ses grandes réalisations :

Les peintures murales de la collégiale Notre-Dame à Saint-Trond, et celles de la basilique du Saint-Sang à Bruges.

Jules HELBIG à Saint-JACQUES.

1. la restauration des peintures de la voûte (1860-1864);

Distinguer deux interventions :

- dé-badigeonnage par Jénicot, ce qui révèle les vestiges de peinture du XVI^e siècle;
- restauration des peintures à la détrempe confié à Jules Helbig et Edouard Van Marcke en deux phases : 1860 -1862, le chœur; 1862-1864, la nef;

sous le contrôle vigilant de la Commission royale des monuments :

“Il a été expressément stipulé qu’on rétablira ce qui existe, tant pour le dessin que pour le coloris, et que la moindre innovation ne pourra être introduite.” BCRAA, , p.172.

Et en 1862, lors de l'achèvement de la première phase de restauration :
"Il a été particulièrement recommandé à MM. Helbig et Van Marcke de ne modifier en rien l'oeuvre première, et d'éviter surtout les tons trop vifs et trop foncés"

Parmi les repeints, on trouve de manière certaine les anges ornant à l'origine les arcs doubleaux du transept," renouvelés" selon Helbig, en 1860 (BCRAA 1892, tome 31, p.400).

2. les panneaux peints du retable de la Vierge de Saint-Remy (1885).

Le retable est l'oeuvre d'Auguste van ASSCHE et présente les sept douleurs de la Vierge.

Les quatre panneaux peints sont de Jules HELBIG; les aplats de couleurs vives, l'absence de modelé plastique, des attitudes hiératiques, le parti pris d'archaïsme témoignent de l'influence de Fra Angelico et des peintres Nazaréens.



3. la polychromie de l'ensemble du chœur (1892-1897),

pour remplacer les lambris rococo, encore visibles sur le tableau de Victor-Jules GENISSON (1844), et pour habiller dix des Apôtres d'Eugène SIMONIS (1846);

Ce travail illustre parfaitement le mouvement idéologique néo-gothique conduit par le baron Jean-Baptiste BETHUNE, secondé par Jules Helbig, pour lesquels l'église dans son ensemble, et le sanctuaire plus encore, doivent constituer une œuvre totale, un lieu d'inspiration sacrée.

La polychromie du chœur à Saint-Jacques est une pure composition de Jules Helbig, qui finalement s'harmonise avec les tonalités du chœur, en évitant les tons trop vifs ou trop sombres.

Colonnnettes, décor très structuré, géométrique, répétitif; reproduction de tissus; usage de symboles ; citations bibliques, en latin, écriture gothique.



BIBLIOGRAPHIE :

- THIEME/ BECKER, Allgemeines Lexikon...,t.16, Leipzig, p. 323-324;
- Biographie nationale, Helbig, 429 à 431, par Jacques LAVALLEYE.
- Jules BOSMANT, La peinture et la sculpture au pays de Liège de 1793 à nos jours, Liège, 1930,p.80 et p.94.
- Albert LEMEUNIER, L'historicisme et l'art religieux à Liège au XIXe siècle, in *"Le néo-gothique dans les collections du MARAM"* p.10 à 12,
- Régine REMON et Albert LEMEUNIER in *"De Roger de la Pasture à Paul Delvaux"* sous la direction de Jacques STIENNON, J-P.DUCHESNE et Y.RANDAXHE,Bruxelles, 1988, p. 223 à 230.
- David BRONZE, in *"Vers la modernité, le XIXe siècle au pays de Liège"*, Liège 2001, p.62.
- *"Liège et l'Exposition universelle de 1905"* sous la direction de Christine Renardy, Bruxelles, 2005, p.204.
- Anna BERGMANS, Thomas COOMANS et [J.De](#) MAEYER, *Le style néogothique dans les arts décoratifs en Belgique*, in C.LEBLANC, "Art nouveau et design. les arts décoratifs de 1830 à l'Expo 58", Bruxelles,2005, p.44-53.
- Anna BERGMANS 2008, Jules Helbig (1821-1906): un peintre frontalier entre Rhin et Meuse, in *"Lumières, formes et couleurs ,Mélanges en hommage à Yvette VANDEN BEMDEN"*,Namur,2008, p.49 à 64.
- PIAVAUX Mathieu, La collégiale Sainte-Croix à Liège, Namur, 2013,p.91-92;
- Richard FORGEUR, L'église Saint-Jacques à Liège, 2ème édition 2015, p.27 et 45.
- Pierre COLMAN, Jules Helbig, in *Carnets du patrimoine 154, L'église Saint-Jacques à Liège*, Namur, 2018, p.19.
- *"L'église Saint-Jacques à Liège"*, sous la direction de D.ALLARD, M.PIAVAUX, B.Van den BOSSCHE, A.WILKIN, Namur, 2015 :
 - Anna BERGMANS, La peinture des voûtes, p.207 à 215, et La polychromie du choeur, p.305.
 - Isabelle GILLES et Xavier TONON, Les restaurations, p. 289 à 304.

Bernard DEROUAUX.

LE RELIQUAIRE NEOGOTHIQUE DE SAINT-JACQUES.

C'est en 1889 que « le Doyen médiéviste de choc », Emile Schoolmeesters fait appel aux orfèvres liégeois Joseph et son fils Georges Wilmotte pour réaliser un reliquaire destiné à recueillir les reliques des deux saints Jacques.

La relique du Majeur avait été retrouvée par le Doyen Schoolmeesters au sein même de l'église, et celle du Mineur avait été rapportée de Rome par Monseigneur l'Evêque Doutreloux en 1888.

Faut-il rappeler qu'en 1056, le moine Robert de l'abbaye de Saint Jacques s'est rendu avec une délégation conduite par Herman, comte de Grez, à Saint-Jacques de Compostelle, avec pour but de ramener des reliques ? Celle-ci est partie de Liège le 25 février 1056 et est rentrée triomphalement environ deux mois et demi après, ce qui, pour l'époque, constituait une véritable prouesse.

On conçoit facilement que l'accueil des Liégeois fut particulièrement enthousiaste vu qu'effectivement, ils ramenaient, comme prévu, des reliques constituées d'ossements dont un attribué à Jacques le Majeur.

Le récit de cette incroyable expédition a été rédigé sous l'abbatiate d'Etienne le Grand entre 1095 et 1112. Le texte a disparu mais sera évoqué plus tard par Gilles d'Orval dans une chronique du 13^{es} (*Gesta episcoporum leodensium*). Rappelons également que le professeur Jacques Stiennon, de l'ULG, a confirmé la véracité de ce voyage.

JOSEPH WILMOTTE & Fils :

La maison fut fondée en 1830 par Jean-Baptiste Wilmotte, potier d'étain.

Son fils Joseph (1824-1893), qui avait reçu une formation artistique à l'Académie des Beaux-Arts de Liège, lui succéda. Il donna à l'entreprise une orientation nouvelle en fabriquant des objets d'orfèvrerie religieuse inspirés des modèles médiévaux. La maison prendra le nom de « Joseph Wilmotte et Fils » lorsque le fils, Georges (1863-1895) s'associera avec son père.

Après la mort de Joseph (1893) puis de Georges (1895), l'entreprise sera poursuivie par sa veuve et son gendre jusqu'à sa fermeture en 1946.

Le siège de l'entreprise se trouvait au 104, Boulevard de la Sauvenière, les bureaux et les ateliers, rue Lonhienne, 10. La maison Wilmotte deviendra un prestigieux atelier spécialisé dans l'orfèvrerie religieuse au 19^{ème} et début du 20^{ème} siècle. Y seront occupés de ciseleurs, dessinateurs, émailleurs, filigraneurs, doreurs et autres qui produiront en grande quantité des objets d'art médiéval, de caractère chrétien, tels que calices, ostensoirs, ciboires, reliquaires, croix processionnelles, candélabres, statues de bronze et mobilier liturgique.

Joseph Wilmotte avait adhéré au mouvement néogothique, créé à Liège par Jules Helbig, inspiré lui-même par le grand fondateur en Belgique Jean-Baptiste Béthune.

La production de la maison Wilmotte était d'une excellente qualité, et connut un grand succès tant en Belgique qu'à l'étranger. La Châsse de saint Lambert de la Cathédrale de Liège peut être considérée comme le plus beau chef d'œuvre de cette maison. A Saint-Jacques, les Wilmotte sont intervenus pour la dinanderie de l'autel du Sacré-Cœur, ainsi que pour le Maître-Autel du chœur.

Notre reliquaire a fait l'objet d'une restauration complète à l'occasion de son prêt à l'exposition « Chemins d'étoiles, Reliques et Pèlerinages au Moyen-Age » au musée de Saint Antoine l'Abbaye en Isère en 2019.

Il était donc dans le même état que lorsqu'il a été exposé à L'Exposition Universelle de Paris de 1889, où une médaille d'argent a été attribuée au ciseleur ainsi qu'au dessinateur, deux collaborateurs de Wilmotte.

Philippe George a parfaitement décrit cet œuvre-d 'art, et nous ne pouvons mieux faire qu'à vous inviter à prendre connaissance de cette description dans le Bulletin de la Société Royale, Le Vieux Liège, (n°369-371 Tome XXVIII n°3-5, pp 67 et 68).

En résumé, on retrouve dans cette œuvre le répertoire néogothique, notamment : une architecture très élaborée, des pinacles élancés, des

arcs brisés, des statuettes finement sculptées, des émaux colorés et une ciselure d'une grande précision.

On relèvera également quatre lévites portant un brancard supportant un cylindre de verre qui abrite les reliques, quatre colonnettes décorées d'émaux champlevés soutenant un dais tel un ciborium. Les quatre gables de cette architecture gothique nous offrent les statues des deux saints Jacques entourés de phylactères sur lesquels on peut lire : « Sancte Jacobe ora pro nobis »

En ce qui concerne les reliques, et plus particulièrement le fragment de l'avant-bras de saint Jacques Le Majeur, ramené triomphalement par les pèlerins liégeois en 1056, il semblerait malheureusement, qu'il proviendrait d'un individu décédé au milieu du 11^{es}. C'est en tout cas ce qu'a révélé une étude scientifique récente réalisée par l'Université d'Oxford.

BIBLIOGRAPHIE :

J. STIENNON : « Le voyage des Liégeois à Saint Jacques de Compostelle en 1056, dans « Mélanges Felix Rousseau, Bruxelles 1958. P 553-581, réimprimé dans « Un Moyen-Age pluriel, Liège-Malmedy, 1999, p181-207

PH. GEORGE : p62 à 88 « Un grand reliquaire liégeois aux pieds la toute nouvelle tour Eiffel en 1889 « Bulletin de la Société Royale le Vieux Liège n°369-371 (tome XVIII, N° 3-5), p62 à 68 Publication trimestrielle avril 2020-déc 2020

Jean-Pierre SHERRINGTON

LES MAÎTRES VERRIERS OSTERRATH

HISTORIQUE DE LA FAMILLE ET DE L'ATELIER

Joseph Osterrath senior (1845-1898) né à Magdebourg le 20 mars 1845. Henri Jules Joseph Osterrath montre très tôt des dispositions pour les arts. Suivant les conseils d'Auguste Reichensperger, collègue de son père à la chambre prussienne et ami du peintre verrier Jean-Baptiste Béthune, il s'inscrit comme élève sous la direction de ce dernier dont les ateliers de grande renommée se situent à Gand. Joseph Osterrath est rapidement convaincu de la supériorité de ses principes et des procédés techniques du Moyen-Age auxquels son maître se référait.

Après ces années d'apprentissage et l'acquisition des préceptes et modèles de Béthune, Joseph retourne en Allemagne. Il y fonde pour son propre compte un atelier de peinture sur verre dans le bas Rhin, à Xanten. Le voisinage de nombreuses églises gothiques et l'absence de toute concurrence lui assurent la prospérité. Lorsque la guerre franco-prussienne éclate en 1870, le jeune maître verrier est enrôlé dans l'armée allemande, mais après la capitulation française de Sedan, il rejoint son florissant atelier de Xanten.

En 1872, en raison des persécutions orchestrées par Bismarck contre les catholiques, Osterrath est contraint de quitter l'Allemagne. Le peintre verrier établit alors son nouvel atelier sur les rives de l'Ourthe à Tilff, près de Liège. De nouveau les commandes affluent : il dote de verrières bon nombre d'églises belges, mais aussi françaises, allemandes, hollandaises. Joseph Osterrath meurt le 6 octobre 1898.

Joseph Osterrath junior (1878-1958). Lorsque son père décède, Adrien Marie, Aloïs, Joseph Osterrath, né à Tilff le 31 août 1878, prend la direction des affaires paternelles. Il choisit de porter son dernier prénom pour garder intact le nom de l'atelier. Il semble que ce soit dans l'atelier familial qu'il ait appris l'art du vitrail : « formé à l'école de son père, pénétré des traditions les plus sûres, initié à une pratique longue déjà à tous les détails de la fabrication. » (Archives du M.A.R.A.M, fonds Osterrath).

Dans les premiers temps, Joseph doit continuer les travaux commencés par son père et faire face aux nouvelles commandes. En 1905, il publie des brochures publicitaires en français, anglais et allemand, ce qui laisse supposer que son activité de peintre verrier est prospère. Une brochure publicitaire de 1908 informe les clients potentiels que la maison Joseph Osterrath possède des représentants en Espagne, au Canada, en République d'Argentine, en Australie, au Chili, dans les Indes Hollandaises, en Egypte, au Mexique, sur l'Île de Malte, en Turquie d'Europe et d'Asie et en Uruguay.

L'année 1914 est marquée par le début de la première guerre mondiale. Durant de conflit, la production des vitraux ralentit mais continue néanmoins.

En 1922, Joseph Osterrath junior s'associe avec André Gustave Biolley, maître verrier de la région de Verviers, né le 3 juillet 1887. C'est à partir de ce moment qu'il forme l'association de fait « Osterrath-Biolley ». La maison Osterrath quitte Tilff ; elle s'installe 4, rue de l'Evêché à Liège, sous sa nouvelle dénomination. Les affaires prospèrent. Cet état de grâce perdure une dizaine d'années. Pendant cette période, les ateliers réalisent de nombreux vitraux, tant pour la Belgique que pour l'étranger. Ils participent également à l'Exposition de Paris en 1925. L'activité des ateliers Osterrath se poursuivra encore jusqu'en 1966, date à laquelle la production cessera à la suite graves problèmes financiers survenus après la seconde guerre mondiale.

On peut dire qu'entre 1872 et 1930, les ateliers Osterrath sont les plus représentatifs de la production verrière belge et plus particulièrement wallonne.

Joseph Osterrath junior décède en 1958. Son fils et petit-fils s'expatrient au Canada où ils exercent leur art.

Aujourd'hui, au Québec, existe toujours un atelier de verrerie Osterrath, à voir sur Google.

STYLISTIQUE :

Le style de Joseph Osterrath est nettement tributaire de sa formation chez Béthune et de la technique du marcottage.

Ses principales sources d'inspiration étaient des modèles tirés de manuels et d'images pieuses classées par siècle de référence ou par ordre alphabétique.

Ceci lui servait pour chacune des commandes de base de données qu'il assemblait toujours différemment. Il se référait systématiquement à ces deux types de modèles selon les conditions iconographiques et stylistiques imposées par les commanditaires et le style de l'édifice. Selon le siècle de référence adopté, il sélectionnait tel type de mains, de couronnes, de fond, de bordure. Il introduisait toujours une variante, différenciant ainsi la production de modèles médiévaux. Osterrath père était surtout influencé par des images des firmes Saint-Augustin de Bruges, Desclée de Tournai ou encore Düsseldorf, mais jamais du quartier Saint-Sulpice de Paris. Ce choix s'inscrit logiquement en rapport avec le style néogothique de l'artiste.

Dans le domaine du vitrail religieux, Joseph Osterrath junior s'illustre dans un style correspondant à celui en vigueur lors de son apprentissage et qu'il a hérité de son père : le néogothique. Ses sources d'inspiration sont les vitraux gothiques des 13^{ème} et 14^{ème} siècle. C'est d'ailleurs ce que mentionnent les étiquettes des projets. Il faut signaler que s'il a utilisé des tonalités propres à ces époques, il a également profité de la gamme plus étendue des couleurs proposées par les verreries contemporaines.

L'ARBRE DE JESSE

Vitrail se trouvant dans la chapelle Notre-Dame de Saint-Remy.

Le Nouveau Testament contient deux généalogies de Jésus-Christ : l'une en tête de l'Evangile de Matthieu 1,1-17, la seconde dans le corps de l'Evangile du Luc 3, 23-38. La critique biblique n'a pas eu de peine à découvrir que ces deux listes d'ancêtres ne concordaient pas : de David à Jésus, Luc donne 42 noms, et Matthieu, seulement 26, ce qui fait une différence de 16 générations, soit environ 4 siècles. La conclusion adoptée par les rationalistes est que ces générations fictives, fondées sur la symbolique des nombres, ont été inventées pour justifier la croyance messianique d'après laquelle le Messie devait être le « Fils de David », c'est-à-dire descendant des anciens rois d'Israël dont la dynastie était éteinte.

S'il en était ainsi, pourquoi l'arbre généalogique du Christ a-t-il reçu le nom d'Arbre de Jessé plutôt qu'Arbre de David ? Il faut renvoyer à la célèbre prophétie d'Isaïe 11,1-3. Le prophète annonce au peuple d'Israël, durement châtié pour ses péchés, la naissance du Messie : « Il sortira un rejeton du tronc d'Isaï et une fleur naîtra de ses racines. » Le tronc d'Isaï n'est autre chose que l'arbre de Jessé. Isaï est la forme hébraïque et Jessé, la transcription grecque de la Version des Septante.

La préférence pour la forme Jessé qui a été adoptée par la Vulgate et qui a prévalu en Occident s'explique par le souci d'éviter une confusion entre Isaï, père de David, et le prophète Isaïe, son homonyme.

Jessé descendait de Booz et de Ruth, et appartenait à la tribu de Juda. Il était né à Bethléem et eut 8 fils dont le plus jeune était David. Grâce à une ligne d'Isaïe et aux commentaires des théologiens, cet homme qui semblait voué à l'oubli, a connu une extraordinaire fortune iconographique.

LA SIGNIFICATION DE LA PROPHÉTIE D'ISAÏE :

Comment la prophétie d'Isaïe a-t-elle été interprétée par les Pères de l'Eglise et les théologiens du Moyen-Age ? Tous sont d'accord sur le sens qu'il convient de lui donner. La tige sortie de Jessé, c'est la Vierge Marie, la fleur, c'est Jésus. L'art chrétien s'empare de ce symbole généalogique, mais en l'enrichissant. La prophétie d'Isaïe ne comporte que 3 éléments : la racine, la tige, la fleur qui, traduits en clair, donnent 3 personnages : Jessé, La Vierge, Jésus. Or de nombreuses générations s'intercalent entre Jessé et Jésus : il fallait, pour leur ménager une place, ramifier l'arbre généalogique.

On a suivi la nomenclature de Matthieu, placée en tête des Evangiles. En résumé, les sources scripturaires de l'Arbre de Jessé se ramènent à 2 : la prophétie d'Isaïe et la généalogie dressée au seuil de son Evangile par saint Matthieu. Le thème se trouve ainsi au confluent de l'Ancien et du Nouveau Testament.

L'ORIGINE DE L'ICONOGRAPHIE DE L'ARBRE DE JESSE.

C'est dans un vitrail de Saint-Denis, commandé par l'abbé Suger vers le milieu du XII^e siècle (1144) que l'on peut saisir le germe d'un thème qui va s'épanouir dans l'art chrétien jusqu'à la fin du XVI^e siècle. Le vitrail de Suger existe encore aujourd'hui, mais il a été fort restauré vers 1840, de sorte qu'on en jugera mieux par la copie à la cathédrale de Chartre qui date d'environ 1150.

Le vitrail de Saint-Denis n'est pas, tant s'en faut, la plus ancienne représentation de l'Arbre de Jessé. Ce motif se rencontre à la fin du XI^e siècle, dans une miniature de l'Evangélaire de Vysehrad à Prague et se retrouve sur plusieurs manuscrits liturgiques allemands tels que l'Antiphonaire de la Collégiale Saint-Pierre à Salzbourg, les Evangélaire de Trèves et d'Aschaffenburg.

En France, il faut dater du premier quart du XII^e siècle (antérieur au vitrail de Suger) des miniatures bourguignonnes telles que celles qui ornent la Bible de Saint-Bénigne de Dijon et le « Légendaire de Cîteaux » (Bibliothèques de Dijon)

ANALYSE DU VITRAIL DE SAINT-JACQUES

Jessé, souche de l'Arbre généalogique du Christ, est toujours représenté sous les traits d'un vieillard à longue barbe pour indiquer qu'il était très âgé quand son huitième fils David vint au monde. Il est coiffé du bonnet pointu des Juifs comme tous les personnages de l'Ancienne Loi. Il est couché, attitude de méditation ou même de sommeil, la tête appuyée sur la main.

L'arbre plonge ses racines dans les entrailles de Jessé. La plus grosse racine qui en sort va directement au sommet où trône la Vierge couronnée ayant dans ses bras l'enfant Jésus.

Les différentes ramifications donnent les noms des rois de Juda depuis David jusqu'à la déportation de Babylone.

A gauche : David-Salomon-Roboam-Abia-Asa-Josaphat

A droite : Joram-Osias-Joatam-Acham-Ezechias-Manassès.

Au -dessus de l'architecture :

A gauche : Dei Sancta Mater (Sainte Mère de Dieu)

A droite : Sancta Maria O.P.N (Sainte Marie priez pour nous)

Au sommet dans les triscèles : 3 anges musiciens jouent pour honorer la Vierge :

- Un jouant de l'orgue portatif

- Un jouant sur un petit colascione (3 cordes XVIIe siècle)

- Un jouant de la bombarde (XVIIe siècle)

Le vitrail n'est pas facile à dater. Monsieur Broers, qui vient de terminer un mémoire sur les vitraux d'Osterrath à Saint-Jacques, relève chez G.Ruhl ce qui suit : « Le vitrail représentant l'Arbre de Jessé a été offert par les paroissiens à l'occasion du jubilé de 25 ans de vicariat à Saint-Jacques de Emile Malherbe. » Vu que Emile Malherbe est devenu vicaire en 1864, il en déduit que la verrière a été installée en 1889.

L'ARBOR VITAE :

Vitrail se trouvant dans la chapelle Saint-Antoine.

Un certain Simon de Léodio qui, de chanoine et chantre à Notre-Dame de Tongres, devient moine à Saint-Jacques vers 1307, offre à cette occasion, à la bibliothèque des moines deux manuscrits. Ceux-ci se trouvent toujours à la bibliothèque de Hesse à Darmstadt.

Au folio 43r du manuscrit 2777 appelé « livre de Simon », se trouve une miniature représentant l'Arbre de Vie et, à droite à la base du tronc, l'artiste a dessiné un moine agenouillé au-dessus duquel il a inscrit le nom de « Symon » rappelant le donateur aux lecteurs du codex.

A la fin du XIXe s, Monseigneur Schoolmeester, alors doyen à Saint-Jacques, découvre à Darmstadt la miniature « Arbor Vitae » et demande au maître verrier Osterrath d'en réaliser un vitrail.

Analyse du Vitrail.

Le mot latin « vitae » se traduit par : existence, mais aussi vie racontée, biographie, histoire. Le vitrail va donc nous raconter une histoire.

Le tronc est représenté par la croix de Jésus crucifié. De cette croix, partent des « rubans » appelés phylactères. Ils sont **jaunes**, y sont inscrits les différents noms de Jésus. Ils sont doublés d'une tige **verte**.

Au bout des phylactères jaunes s'enroulent harmonieusement des phylactères **bleus** : le prophète est représenté, touchant et présentant le phylactère.

Au début est inscrit son nom, puis ensuite le numéro du verset et enfin le verset en latin :

A gauche : Job 30.12 -Ezéchiel 47.12 -Zacharie 11.12 -Amos 8.9 -Daniel 9.26 -Esaïe 53.12 -David psaume 68.22

A droite : Malachie 3.1 -Moïse Ex 12.6 -Job 16.11- Salomon sag 2.13- Lam de Jérémie 4.19.20 – Osée 13.14

Les tiges **vertes** longeant les phylactères jaunes ainsi que les feuilles et fruits qui parsèment le vitrail et les triscèles font référence à l'Apocalypse (ch22 p2)

Au sommet dans les triscèles : Dieu le Père, avec sa tiare ; en-dessous Marc et Luc.

De part et d'autre, Matthieu et Jean (l'ensemble formant le tétramorphe, symbole des quatre évangélistes)

Au sommet de la croix, le symbole du pélican.

Le vitrail est daté « Anno 1891 » et c'est un petit clin d'œil qui nous est fait par la défunte bibliothèque de l'illustre ex-abbaye bénédictine Saint-Jacques le Mineur.

LA THEOTHEQUE DE SAINT-JACQUES

Dans l'abside, sur le pan Nord, se trouve une

Théothèque

Théo=DIEU

Thèque=armoire

C'est la réserve des hosties.

La très belle porte dorée mérite votre attention.

Aux quatre coins, se trouve le symbole des évangélistes ; c'est le tétramorphe. - En haut à gauche : LUC

-En haut à droite : MARC

-En bas à gauche : JEAN

-En bas à droite : MATTHIEU

Tétramorphe : tétra=4 morphe=forme

Au centre, l'agneau portant la croix apparaît comme le double du Christ crucifié. De la blessure de son flanc s'échappe un jet de sang recueilli dans un calice.

En ajoutant à la croix une oriflamme, le symbole de la Crucifixion devient le symbole de la Résurrection.

L'agneau s'empare de la croix comme d'un trophée et la serre contre sa poitrine avec une patte repliée. Dans l'iconographie chrétienne, c'est l'agneau Vexilifère, du latin Vexillum= étendard.

L'ensemble est parsemé de feuilles, de grappes de raisin, symbole de l'Eucharistie.

L'œuvre est signée J.G. Butkens 1862

Simone Artus

L'AIGLE-LUTRIN
Atelier J.Dehin & Frères
1905



La maison Dehin est une des grandes entreprises d'orfèvrerie religieuse dont le savoir-faire était renommé non seulement dans notre diocèse, mais également hors de nos frontières. Nous citerons notamment le Campanile de l'église Saint-Epvre de Nancy, ainsi que des statues en bronze et appliques en cuivre qui décorent l'intérieur de cette église.



Le fondateur de cet atelier, Jean-Joseph Dehin, né à Liège en 1809, apprend auprès de son père le métier de chaudronnier, puis devient dinandier. Son entreprise s'installe d'abord rue d'Agimont en 1843 et cet artiste adhère rapidement au courant néo-gothique et profondément religieux de ce milieu du 19^ès.

A la fois religieux et philosophique, ce mouvement est soucieux d'appliquer l'idéologie de *Béthune* héritée de *Pugin*, et qui peut se résumer à cette définition du Gothique : « Le *Style gothique* est l'expression au 13^ès, d'une chrétienté à son apogée, et qui devra par sa renaissance, influencer profondément la société du 19^è en voie rapide de déchristianisation et marquée par l'art païen des trois derniers siècles, la Renaissance et le Baroque, héritages de la culture gréco-romaine. »

Ainsi, à l'instar de ce style moyenâgeux, et soucieux de le faire respecter à la lettre, le Néo-gothique voudra tout régler, ordonner, définir, laissant très peu de place à la création et à l'originalité. Les anciens modèles médiévaux vont être réemployés, tels que les arêtes agressives, la rigidité de lignes, les pinacles. Ajoutons à cela toute la

symbolique religieuse, malheureusement souvent hermétique pour le grand public.

A la mort de Joseph Dehin en 1871, ses cinq fils poursuivent l'activité paternelle en signant dorénavant leurs œuvres : « J. Dehin et Frères » telle la signature se trouvant au bas de l'ouvrage qui nous intéresse.



L'AIGLE-LUTRIN.

Dans le cadre de la restauration de la prestigieuse église Saint-Jacques, en 1905, les ateliers Dehin livrent un lutrin en laiton doré, dessiné par Maurice de Mathelin, à la fois peintre, médailler et sculpteur. Car, bien entendu, une création artistique se trouve toujours en amont du travail d'un fondeur.

Ce dernier est né à Tintigny le 3 juillet 1854 et est décédé à Liège, le 2 avril 1905. Il était renommé aussi bien à Bruxelles qu'à Liège : notre cité lui doit une des sculptures en bronze de la façade de l'Université de Liège, place du XX août, les grandes statues du Palais des Fêtes de l'Expo Universelle de 1905, ainsi que les statues réalisées pour la Grand Poste. L'ouvrage qui nous intéresse est à lui seul une magnifique synthèse de toute la symbolique religieuse médiévale. Il mesure 1,90m et est en laiton doré



L'aigle majestueux déploie ses ailes pour y accueillir les livres saints, tandis que ce rapace, réputé pour son intelligence et sa capacité à s'élever très haut dans le ciel, symbolise l'apôtre Jean qui nous portera vers les mystères célestes et la divinité.



Ses serres puissantes terrassent Satan et ses forces infernales présentes dans le dragon, alors que le globe terrestre qu'il transporte nous rappelle la souveraineté du Christ sur le monde et sa puissance à vaincre le mal.





Vient ensuite un socle où s'emmêlent un paisible bœuf, autrefois objet de sacrifice, qui n'est pas sans rappeler le message messianique du Christ ainsi qu'une allusion à saint Luc, et les ailes déployées d'un ange maintenant à distance le redoutable basilic, créature hideuse et fantastique, dont on disait que son regard était fatal. Ainsi, au même étage, sainteté et damnation s'affrontent.



Malheureusement dépouillée de ses pinacles mystérieusement disparus, une colonne centrale légèrement sculptée s'appuie sur un plateau circulaire nous présentant deux groupes animés qui évoquent les débuts de la chrétienté dans nos régions : d'une part, saint Pierre confiant à saint Materne la charge d'évangéliser les régions mosanes et rhénanes, et d'autre part, la conversion de saint Hubert reconnaissant la croix divine au milieu des bois du cerf, autre symbole du Christ.

Il est cependant bon de noter que cet ouvrage 1905 perd déjà un peu de sa rigidité et de son intransigeance à respecter les codes, et insère un peu de souplesse dans sa création. La fin de ce courant artistique n'est pas loin.



Tout cet ouvrage repose sur un plateau qui semble écraser de tout son poids ces êtres fantastiques, incarnations du mal.

Cette œuvre d'art n'est évidemment pas la seule sortie de l'atelier liégeois : on notera celui de la cathédrale de Tournai, de l'église Notre-Dame de Huy, de l'église Notre-Dame du Rosaire, à Bressoux, tous du même modèle et répertoriés à l'IRPA avec la signature : « J.Dehin et Frères ».

Cependant, l'IRPA prend soin de mentionner pour toutes ces œuvres :

« Copie du lutrin de l'église de Tongres ».



L'œuvre originelle, attribuée au fondeur dinantais Johannès Josès a été exécutée en 1370, et très certainement créée par un orfèvre anonyme. Il est en laiton coulé d'environ 1.85m et est actuellement conservé dans l'église Sainte Catherine d'HOUFFALIZE ; il fait partie d'un des Trésors classé le 20 février 2012, paru au moniteur belge le 9 mai de la même année.

Ainsi, notre aigle-lutrin étudié précédemment d'une part, concrétise à lui seul l'esprit néo-gothique de l'après révolution française : il est en effet issu d'un des réemplois des modèles antérieurs, nous offre une allégorie des dogmes chrétiens et de l'Apocalypse, et une perfection technique plutôt qu'une œuvre originale. Mais d'autre part, ses grandes ailes, déployées avec force et harmonie, son plumage si réaliste, et son bec légèrement ouvert, tel le rapace prenant son envol, tous ces mouvements confèrent à l'œuvre une vitalité qui l'éloigne de l'austérité néo-gothique. De même, la scène évoquée sur le plateau inférieur n'a plus

rien de la rigidité médiévale, elle semble capter sur le vif des moments importants de la vie religieuse, comme l'art baroque voulait nous le suggérer dans son mouvement.

Ainsi, notre aigle-lutrin s'envole-t-il symboliquement vers plus de libertés artistiques, vers un art nouveau ?

A quand sa restauration complète ?

BIBLIOGRAPHIE :

-ALLARD Dominique ; PIAVAUX Mathieu ; VAN DEN BOSSCHE ; WILKIN Alexis : « L'église Saint-Jacques à LIEGE » Institut du Patrimoine Wallon. PP289 à 304 : GILLES Isabelle et TONON Xavier : « Les restaurations du XIXe à aujourd'hui »

-J. TOUSSAINT : « CONFLUENT-Hors-série. Le mensuel du Centre de la Wallonie :Le Néo-gothique en Wallonie-octobre 1991. »

-C. GIBSON : « Comprendre les symboles. Tout sur la signification des symboles dans l'art ». Editions Larousse 2013

-Denis R.MacNAMARA: « Comprendre l'art des églises. Décoder l'architecture chrétienne et ses décors ». Editions Larousse 2012

-<https://be-monumen.be/> Répertoire participatif des bronzes et fontes belges

- <https://www.kikirpa.be/fr/infotheque/phototeque>

-Pierre COLMAN et Pierre PAQUET : « L'église Saint-Jacques à Liège »Carnets du Patrimoine. Agence wallonne du Patrimoine. 2018

Micheline Sherrington

Fabrique d'Orfèvreries & Bronzes d'Église



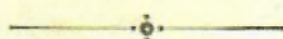
JOS. DEHIN & FRÈRES

BUREAUX, MAGASINS & ATELIERS :

Rue du COQ & rue DEHIN, près la gare du Haut-Pré
LIÉGE



Autels, Châsses à reliques, Ostensoirs, Calices, Ciboires, Crosses d'évêque, Chrismatoires, Pixides, Couronnes de Vierge et de lumières, Porte-Missels, Lutrins, Lustres, Girandoles à gaz et autres, Bancs de Communion, Encensoirs, etc., etc.



Travaux importants exécutés en cuivre :

Le Campanille de St-Epvre, à Nancy (France), exécuté tout en cuivre rosette *martelé*, mesurant 25 mètres de hauteur.

A la Cathédrale de Liège : les — Maître-Autel (12 mètres de hauteur) — du Saint-Sacrement — de Saint-Joseph et de la Sainte-Vierge. — Chasse de la Bienheureuse Julie Billart à Namur, —

L'autel de la Collégiale de Huy, — les autels de la Sarte-Huy, — les autels du Val-Dieu, — autel des Sœurs de la Providence à Herve, — de Waremmes, — de Mons, — de Notre-Dame du Perpétuel Secours (église des R. P. Rédemptoristes à Bruxelles) — de Courtrai, — de Flémalle-Grande, — de l'établissement des Frères de Malonne, — de Goffontaine, — de Roubaix, — de St-Jacques, à Aix-la-Chapelle, etc., etc.

Fournisseurs des Objets de Trousseaux de
Missionnaires et de l'Œuvre des églises pauvres.

Téléphone 1886

Typ. Spée-Zelis, Liège

PLANS, ÉCHANTILLONS, DEVIS, FRANCO SUR DEMANDE

RÉPARATION DES VASES SACRÉS. — ENCENS