La Renaissance Septentrionale au quatorzième siècle.

WALLONIA

XVIIIe année — Nos 8-9 Août-Septembre 1910

[TIRAGE A PART]

La Renaissance Septentrionale

au quatorzième siècle

PAR

LOUIS BOUMAL

Candidat en philosophie et lettres

BUREAUX DE LA REVUE :

LIÉGE, 138, RUE FOND-PIRETTE

Un an : Belgique, 6 francs. — Étranger : 7 fr. 50. — Ce no : fr. 1,00.

La Revue paraît chaque mois, sauf en août.

Va paraître à Paris

En Novembre, paraîtra *La Gazette Belge de Paris*, journal hebdomadaire à grand tirage destiné à entretenir les Belges installés à Paris des choses du pays et à les tenir au courant de tout ce qui se passe dans la colonie belge de Paris. Un feuilleton littéraire sera ouvert aux poètes et conteurs belges qui voudront bien envoyer des vers, des nouvelles ou des essais inédits.

L'abonnement est de 5 fr. pour Paris, 7 fr. pour la province française, 8 fr. pour l'étranger.

Directeur-Rédacteur en chef : O. THIRY, 69ter, rue Damrémont, à Paris.

Sommaire du n° d'Août-Septembre

A mon cher ami
Joseph Reinach
en souvenir cordial
Louis Bonnet

La Renaissance Septentrionale

au quatorzième siècle

Quand on eut exploré suffisamment les trésors inouïs que la Renaissance avait accumulés dans Florence et dans Rome et dans l'Italie entière, on se prit à creuser plus avant dans cette période incertaine et confuse qui précéda directement le Renouveau du quinzième siècle et que l'on appelait encore : Décadence de l'Art Gothique.

De ces recherches mêmes surgirent d'âpres querelles qui divisèrent en deux clans hostiles, et les admirateurs de l'art gothique, et les tenants de la Renaissance dès avant le quinzième siècle.

Au cours de sensationnelles leçons professées au Louvre, Louis Courajod formula ce principe audacieux que la Renaissance aurait pris son origine dans la France du Nord au quatorzième siècle.

« Aux environs de l'année 1400, écrit-il, l'art italien, encore dans » l'enfance, sauf dans la peinture, incapable de donner des con- » seils, subissait bien plus l'influence extérieure qu'il n'en trans- » mettait à ses voisins. » (1)

Et ces influences, Courajod les suit dans leur route pèlerinante du Nord vers la Loire et le Midi français jusqu'en Italie. Tour à tour éduquée à Paris, à Dijon, la péninsule du quinzième siècle garda pour les draperies de ses statues et parfois pour l'ordonnance de ses tombeaux la méthode compliquée et bien septentrionale de ses initiateurs.

---

(1) Louis Courajod : *Leçons*, t. II : « Les Origines de la Renaissance » (Paris, Picard, 1901), p. 14.

Un autre historien de l'art, émerveillé par la gloire qu'une thèse aussi impressionnante et aussi probable, ne manquerait pas de jeter sur les arts de sa patrie, alla jusqu'à faire du mouvement septentrional une renaissance autochtone qui partirait de JEAN DE HUY pour s'épanouir dans l'œuvre de CLAUS SLUTER et s'achever avec le pèlerinage des savoureux « plourants » de CLAUS VAN DE WERVE [1].

Il est regrettable que les historiens, s'appuyant sur quelques influences bourguignonnes relevées dans l'art italien, aient voulu placer cet art sous la tutelle du Nord, du moins jusqu'en l'année 1450 où, pour COURAJOD, la sculpture italienne se libéra définitivement.

Quelle que soit l'influence que l'on attribue ou que l'on conteste au quatorzième siècle dans le domaine de l'art, son étonnante fécondité et son réalisme ne sont plus aujourd'hui choses qui se discutent. Tant de preuves accumulées par COURAJOD, coordonnées et supérieurement exploitées par M. FIERENS-GEVAERT, soutiennent d'une base inébranlable l'hypothèse d'une Renaissance du Nord dès le quatorzième siècle.

Problème complexe et dont il importe de demander la solution à l'histoire sociale et politique du moment plutôt qu'à n'importe quelle donnée psychologique, c'est à des artistes des Pays-Bas qu'échoit la gloire et la hardiesse de rénover les formules gothiques à la cour des princes français. Et encore, ce problème en suscite un autre, aussi logiquement que dans une chaîne les anneaux s'enchevêtrent dans une interdépendance irrésistible.

Innovateurs d'un réalisme inconnu dans l'Ile de France avant qu'ils y eussent résidé, ces artistes avaient dû connaître dans leur patrie des manifestations nouvelles, des interprétations plus franches de l'art gothique. A moins que l'on ne demande à la psychologie la solution du problème. Les régions du Nord ont toujours, en effet, passé dans l'histoire pour la patrie des sentiments réalistes. Mais il ne faut pas abuser de cette sorte d'axiome plusieurs fois séculaire et qu'une bonne partie de la peinture flamande semble justifier. Il n'y a pas que du réalisme chez VAN EYCK et MEMLING, les plus proches du quatorzième siècle. Au surplus les

---

[1] FIERENS-GEVAERT : *La Renaissance Septentrionale* (Bruxelles, Van Oest, 1904). — A consulter aussi les très remarquables articles de KOECKLIN sur : « *La Sculpture belge et l'influence Française* » in « *Gazette des Beaux-Arts* », t. 30 (1903).

protagonistes des formules nouvelles, avant CLAUS SLUTER, sont, pour la plupart, issus des provinces wallonnes... c'est-à-dire plus rapprochés de l'esprit latin. La psychologie ne solutionne donc pas le conflit d'une manière définitive. Il faut demander aux Pays-Bas eux-mêmes une tradition réaliste lointaine, qui se perpétue en marge des créations gothiques plus nombreuses alors et plus artistiques, à en juger par ce qu'il nous en reste.

*
* *

A vrai dire les Pays-Bas ont conservé peu d'œuvres écloses au douzième et au treizième siècles : quelques monuments plus fréquents en Flandre qu'en Wallonie, et souvent usés, effrités, martyrisés par le temps et les hommes. Du douzième siècle où la tradition gothique semble figée dans une immobilité désastreuse, quelques œuvres se détachent, d'une originalité plus brutale et plus franche, ainsi que d'un souci plus persévérant de vérité.

C'est, à la cathédrale de Tournai, sous les cinq clochers aux structures gothiques, la légende de Sainte-Marguerite, sur un fond bleuâtre et en couleurs pâlies au cours des ans. La toile n'est pas à composition unique, ramenée dans ses moindres détails au sujet capital qui l'occupe. Mais les épisodes s'enchevêtrent dans l'amalgame naïf qui est l'originalité de ces peintres primitifs. D'une part le gouverneur Olybrius faisant enlever la sainte par des hommes d'armes, plus loin, l'interrogatoire devant le tyran... puis Marguerite en prison... la tentation diabolique... le dragon qui la dévore... la mort par le glaive et le triomphe au Ciel. Tout cela d'une peinture qui est restée d'un grand charme, malgré les « teintes plates et peu variées » que lui reproche FIERENS-GEVAERT (1).

Cette toile s'originalise particulièrement par le cadre de vie familière où elle place ses personnages... telle cette Marguerite paissant ses troupeaux. Le réalisme s'infiltre peu à peu dans la composition gothique, qui évolue au point que Mgr DEHAISNE a pu écrire de cette œuvre, qu'elle avoue « l'art naturaliste des maîtres flamands de l'époque primitive » (2).

La Principauté de Liége, à pareille époque, présente une vie artistique autrement intéressante et originale.

---

(1) FIERENS-GEVAERT, *op. cit.*, p. 20.

(2) DEHAISNE : *Histoire de l'Art* (Lille, Quarré, 1886), p. 107.

Foulques y peint délicatement la miniature; Wazelin, abbé de Saint-Laurent, est à la fois excellent peintre et musicien; et le chanoine Hezelon, du chapitre de Saint-Lambert, dirige, à Cluny, la construction de la vaste église fondée par saint Hugues, alors la plus grande du monde (1).

Entre 1138 et 1142, Regnier de Huy compose l'admirable baptistère de Saint-Barthélemy à Liège. Le temps y a mis sa patine et limé patiemment bien des physionomies parmi les personnages du baptême du Christ. La cuve où sont travaillés en relief plusieurs types admirablement candides, repose sur une dalle noire que semblent supporter plusieurs bœufs aux positions diverses, tous aussi bien ouvragés et aussi profondément vrais. Ce baptistère constitue un des morceaux les plus exquis de la dinanderie et de la scupture au douzième siècle (2). La facture en est classique et il s'en dégage une poésie grave et profonde... André de Pise, mais deux siècles après, retrouvera de tels accents pour les portes du baptistère de Florence.

Le réalisme de Regnier de Huy ne se manifeste qu'incidemment dans les détails de la cuve. Les flots du Jourdain où le Christ est plongé, n'évoquent rien de semblable dans la nature... mais à côté de cette scène un soldat revêtu d'une cotte de mailles protectrice, esquisse un geste du bras extrêmement naturel, avec une tension du corps prise sur le vif. D'ailleurs la pose des bœufs, rangés en cercle, sous la cuve, affirme que Regnier n'excellait pas uniquement à buriner de petites physionomies spiritualistes.

Avec le treizième siècle, nous voici contemporains de Philippe-Auguste et de saint Louis. C'est alors que le royaume français se développe en une efflorescence inconnue, et que son attraction sur les peintres et sculpteurs des Pays-Bas s'exerce irrésistible. Ceux qui demeurent ne semblent pas avoir travaillé beaucoup. Le spiritualisme français sévit. Les draperies sont maniérées et ridicules, telles que les inventèrent les ymagiers de Chartres. Les septentrionaux reprennent avec plus de routine que de ferveur la tradition gothique. « Les ateliers belges sont de petites académies où règne la superstition de la beauté française » (3). C'est à

---

(1) Jules Helbig : *La peinture au Pays de Liége et sur les bords de la Meuse.* (Liége, Poncelet, 1903), p. 22-23.

(2) Godefroid Kurth : *Regnier de Huy auteur véritable des fonts baptismaux de St Barthélemy de Liége et le prétendu Lambert Patras* (In Bull. Académie Royale de Belgique, 1903).

(3) Fierens-Gevaert, op. cit., p. 24.

peine si dans les délicates peintures de la châsse de sainte Odile à Kerniel, près de Looz, quelques gestes un peu sincères sont risqués (1292). La tradition réaliste semble perdue jusqu'à ce que JEAN DE HUY la retrouve, dans le premier quart du siècle suivant.

Dans les Pays-Bas flamands, exception faite pour un sergent d'armes de Gand et quatre masques en bois des Halles d'Ypres, il faudra attendre jusqu'en 1375 pour retrouver le réalisme avec les ymagiers tournaisiens dans le remarquable rétable d'Hackendover près de Tirlemont.

Quelques vestiges respectés par les années permettent donc de suivre du douzième au treizième siècle l'évolution pénible et lente des formules gothiques... encore que ces vestiges soient très rares. L'âme septentrionale, plus proche de la nature, a peu à peu fixé les regards de l'artiste sur la vie quotidienne. REGNIER DE HUY, au douzième siècle, qui modèle si scrupuleusement les bœufs du baptistère qu'on pourrait les croire en prairies superbes, humant l'air et l'odeur des foins, n'a pas vu ses formules complètement abandonnées par les ciseleurs plus raffinés qui ouvragèrent, au siècle suivant, les châsses de saint Servais à Maestricht et de saint Remacle à Stavelot. Et plus tard, dès l'an 1317, c'est JEAN DE HUY, son compatriote, qui sculptera le premier tombeau réaliste.

Ainsi, avec des lacunes creusées par les années improductives, pourrait-on reconstituer la filiation des manouvriers wallons qui illustrèrent, au quatorzième siècle, la Renaissance de Charles V.

Il n'est pas étonnant qu'ils soient venus de la Principauté liégeoise où les arts en grand honneur s'épanouissaient dans une efflorescence radieuse, qui ne devait avoir son déclin qu'au lendemain d'Arzincourt. Leur réalisme s'explique aussi lorsqu'on a connu le chef-d'œuvre de REGNIER et les dinanderies multiples façonnées au treizième siècle.

*
* *

Ayant ainsi dénoué la trame complexe des prédécesseurs de JEAN DE HUY, en qui, depuis COURAJOD, on se plaît à reconnaître le premier réaliste du quatorzième siècle, et jeté quelques lumières sur les origines d'un talent si conforme en son audace à celui de cet autre manouvrier hutois, le ciseleur du baptistère, la psychologie du mouvement nouveau paraîtra plus explicite et plus facilement justifiable par l'histoire.

Au surplus convient-il de ne pas se méprendre sur le réalisme de JEAN DE HUY. Il n'est ni tapageur ni multiforme... c'est la révélation première et combien imparfaite encore d'un souci de réalité dans l'art tombal. Les « gisants » ouvragés par l'artiste à la cour de la comtesse Mahaut d'Artois pour les tombes de Jean d'Artois et de son fils Robert (1317) témoignent de ses efforts pour atteindre dans la physionomie à l'expression réelle, — et ces morceaux de sculpture que polychromait un autre artiste de la Principauté Liégeoise, JEAN DE HASSELT, passent pour les plus remarquables de l'art parisien à cette époque (1). Ce ferment de réalisme va se développer peu à peu en une végétation luxuriante qui finira par étouffer l'éclosion des œuvres gothiques dans le Nord de la France.

La guerre de cent ans retardera bien de plusieurs années la formation des méthodes nouvelles ; mais lorsque Charles V aura signé la paix de Brétigny, lorsque par de sages négociations il aura ramené le calme et l'opulence en son royaume, les artistes reprendront les travaux inachevés, les ébauches incomplètes. Une floraison inconnue naîtra du sol.

*
* *

De tout temps les Valois avaient protégé les arts. Ils avaient fait de leur cour « le rendez-vous des lettrés et des artistes, non seulement de toutes les provinces françaises, mais encore de toutes les nations » (2). Et le règne de Charles V ne sera que la réalisation adéquate d'une tradition longuement poursuivie par ses prédécesseurs. Bien avant les types sociaux définis par BURCKHARDT (3), il innove le mécénat princier. L'artiste prend place à sa cour parmi les pages, les sergents d'armes, les gardes du corps ; il devient un rouage complémentaire dans la machine si compliquée déjà du gouvernement royal. Christine de Pisan déclare de Charles V lui-même, qu'il était « sayge artiste, vray architecteur, deviseur certain, prudent ordonneur » (4), et ses

---

(1) A. MICHA : *Les Maitres Tombiers et sculpteurs Liégeois* (Liége, Thône, 1909,) chap. IV.

(2) COURAJOD : *Op. cit.* t. II, p. 7.

(3) J. BURCKHARDT : *La Civilisation en Italie au Temps de la Renaissance*, traduction SCHMITT (Paris, Plon, 1885). T. I chap. VI.

(4) CHRISTINE DE PISAN : *Mémoires du Livre des faits et bonnes mœurs du Sage Roy Charles V.* « Collection universelle des Mémoires particuliers relatifs à l'histoire de France ». (Paris, 1785). T. V, p. 197.

habitudes, ainsi qu'il ressort d'un texte d'E. DAVID cité par COURAJOD, (1) affectaient une pompe inconnue à ses prédécesseurs. Toujours à cheval, il emmenait avec lui dans un cortège aux toilettes chamarrées et rutilantes, les officiers de son entourage, les pages, les valets et les gardes.

En peu de temps il rebâtit le Louvre, éleva le vaste hôtel Saint-Paul, construisit la Bastille, fonda et embellit les châteaux de Vincennes et de Beaulté-sur-Marne, restaura les maisons royales de Saint-Germain-en-Laye, de Saint-Ouen, de Creil, de Melun, de Montargis (2). Une pléiade d'architectes, de sculpteurs, de peintres et d'orfèvres encombraient la cour, venus de partout, de l'Ile-de-France et des Pays-Bas. Il y avait là, travaillant ensemble ou s'inquiétant d'une œuvre commune comme l'escalier du Louvre, RAYMOND DU TEMPLE, l'architecte royal, JEAN DE SAINT-ROMAINS, JEAN DE LIÉGE, ANDRÉ BEAUNEVEU, de Valenciennes, JEAN DE THORY, bourgeois de la même ville, THOMAS PRIVÉ qui sculpta le tombeau de Duguesclin, JEAN DE MARVILLE qui commença la Chartreuse de Champmol, FRANÇOIS d'ORLÉANS, l'orfèvre HENNEQUIN de Fribourg, les peintres PIERRE DE BRUXELLES et JEAN DE BRUGES.

La plupart des travaux achevés à cette époque ne nous sont parvenus que maladroitement restaurés ou en ruines. L'escalier du Louvre n'existe plus que dans le dessin hypothétique de VIOLLET-LE-DUC ; les merveilles de Mehun-sur-Yèvre, que composa BEAUNEVEU, ne sont plus qu'une tradition précieuse conservée par les Chroniques.

Chacun des travaux ainsi commencés par la Cour, réunissait un grand nombre d'artistes, et l'on devine combien il eût été intéressant pour l'historien qu'une œuvre d'ensemble telle que l'escalier du Louvre eût été conservée.

La tradition gothique, ainsi qu'on peut le voir dans les statues de *Charles V* et de *Jeanne de Bourbon*, dites des Célestins, perdait peu à peu de son arbitraire pour évoluer vers une compréhension de la Beauté plus proche de la vie. Cependant cette évolution ne se manifestait pas sans tomber à son tour dans un certain maniérisme de draperies.

---

(1) COURAJOD, Op. cit. p. 8, T. II.

(2) Sur la journée, la vie du roi, cf. CHRISTINE DE PISAN, *op. cit.* chap. 16, p. 108 et suivantes ; chap. 18, p. 112 et suivantes.

Puis le problème surgit tout à coup, semblable à ces milliers de questions secondaires qui se posent dans l'histoire et que rendent plus pénibles encore l'absence de documents et la frénésie des chauvins : lequel de JEAN DE LIÉGE ou de JEAN DE SAINT-ROMAINS, occupa la première place dans le mouvement nouveau ?

Sans doute, ainsi que l'apprennent les Comptes royaux, JEAN DE SAINT-ROMAINS travaille d'avantage ; mais l'artiste wallon jouit du privilège considérable de sculpter les statues royales (1). Et c'est à l'ébauchoir de JEAN DE LIÉGE que COURAJOD attribue le fameux *couronnement de la Vierge*, de la Ferté-Milon, ainsi que le couple royal dit des Célestins où la laideur de *Charles V*, tête couronnée aux cheveux tombants, arrêtés nets sur la nuque, traits émaciés, rides multiples, corps nerveux et maigrelet dans une robe adroitement plissée, plaide bruyamment en faveur d'une formule nouvelle, plus perpicace et plus vivante, à laquelle n'échappe point d'ailleurs la demi-beauté de la *reine Jeanne*.

L'artiste wallon qu'une telle gloire auréolait, à la cour même du roi, formait une école de jeunes artistes initiés aux formules nouvelles et qui devaient les propager en des œuvres remarquables, tel cet autre wallon, JEAN DE MARVILLE, qui fonda l'école dijonnaise et entreprit les premiers travaux de *la Chartreuse de Champmol*.

Quoiqu'il en soit de ce rôle prépondérant que l'on peut contester à JEAN DE LIÉGE dans les premières années de la Renaissance septentrionale, il appartient à un sculpteur de Valenciennes, autre coin de la terre wallonne, de faire triompher définitivement le réalisme dans la sculpture officielle. Et l'œuvre de cet artiste nouveau, grandi de toute l'énergie qu'il apporta à la conquête de la vérité, se répandit en Hainaut « dont il était de nation », comme dit FROISSART, et même en Angleterre où plusieurs de ses travaux furent exécutés ou transportés.

Mais la Guerre de Cent ans avait recommencé d'agiter l'Ile-de-France et il n'y eut bientôt plus dans ce pays ravagé par les troupes anglaises, qu'un pauvre roi de Bourges attendant sans espoir l'épée vengeresse de Jeanne d'Arc. Les artistes s'étaient évanouis comme un essaim de mouches, les uns réfugiés en

---

(1) Les « *Mandements et Actes Divers de Charles V* » publiés par DELISLES, (Paris, imprimerie Nationale 1874), se taisent sur Jean de Saint-Romains, mais parlent de Jean de Liége, p. 243 n° 479, A (a).

Bourgogne où les protégeait la toute puissance des ducs et où les attendaient les labeurs inaugurés par JEAN DE MARVILLE ; les autres, avec BEAUNEVEU, recevant l'hospitalité des princes du Berry, et tous persévérants dans les travaux ébauchés, malgré les chocs répétés des troupes anglaises et françaises.

Envisageant dans une conclusion générale l'œuvre tout entière de BEAUNEVEU, GONSE la déclare débordant de réalisme « d'une sorte de réalisme épais, violent, impitoyable, à la flamande » (1). Et pourtant, nul, certaines fois, ne sculpta figures plus magistrales et plus suaves que cet artiste wallon, qualifié bien à tort de flamand.

Suivant les recherches de M. FIERENS-GEVAERT, on peut reconstituer assez adéquatement la carrière pèlerinante et laborieuse de BEAUNEVEU (2). Un mandement royal de 1361 lui ordonne de tailler les tombes de Philippe VI, de Jeanne de Bourgogne, de Jean II, de Jeanne de Bourbon et de Charles V lui-même (3). Louis de Maele lui commande un mausolée pour la chapelle de Sainte-Catherine à Notre-Dame de Courtray... ce qui permet d'attribuer à BEAUNEVEU l'admirable *Sainte-Catherine* découverte en cette église et qui semble bien contemporaine de l'artiste. Telle est du moins la précieuse opinion de Mgr DEHAISNES, de HENRI ROUSSEAU et de FIERENS-GEVAERT. Treize ans après (1374), BEAUNEVEU ornemente et peint des toiles pour la Halle des Jurés de Valenciennes. Ypres lui commande, en 1377, une *Vierge* pour le Beffroi... puis c'est à la cour de Jean, duc de Berry, qu'il s'absorbe dans la longue et magnifique éclosion des merveilles de Mehun-sur-Yèvre, la page la plus intéressante de ce premier chapitre de l'art moderne, malheureusement délabrée, ravagée, effacée par le temps. Aucun artiste, à cette époque, qui ne pélerine vers ce chef-d'œuvre. CLAUS STUTER, lui-même, le génie le plus tumultueux, le plus étonnant de la période bourguignonne, y vient achever son apprentissage, après les premières statues de Champmol, sur les conseils de Philippe le Hardy. Mais d'un travail aussi considérable il reste peu de vestiges. Quant aux œuvres de BEAUNEVEU que posséderait l'Angleterre, suivant les *Chroniques* de FROISSART, il n'en reste pas un souvenir.

---

(1) GONSE : *L'Art Gothique,* (Paris, Quantin), p. 435.

(2) FIERENS-GEVAERT. *Op. cit.* Chap. III.

(3) DELISLES. *Op. cit.* p. 55, n° 109, et p. 70, n° 144.

Les siècles nous ont cependant gardé les statues de *Philippe VI*, de *Jean II* et de *Charles V* à Saint-Denis. Un moulage de ce dernier travail est conservé au Musée du Cinquantenaire à Bruxelles. Cette œuvre en tous points remarquable, mais dont le moulage n'a sauvegardé que le buste, manifeste dans ses lignes les plus infimes un travail méticuleux autant que des soucis profonds de traduire la vie elle-même sur le visage du roi. Jean de Liége, pour la tête du même personnage, a eu des accents moins tempérés par la recherche d'une certaine harmonie des traits. La noblesse de Beauneveu se traduit, combien plus éloquemment encore, dans la *Sainte Catherine* de Courtray. La Vierge est debout, dans une robe admirablement drapée, où se révèle un peu du maniérisme français; de la main droite elle s'appuye sur un glaive; la tête se dresse, suavement idéalisée, aux traits réguliers et purs de divinité grecque, avec des cheveux qui retombent en boucles sur les épaules. C'est un morceau de sculpture unique à ce moment de transition, à ce coin de route de l'art gothique. Courajod dans cette œuvre si différente du Charles V de Saint-Denis, n'a pas voulu reconnaître l'ébauchoir de Beauneveu ; mais, incontestablement spiritualisée, la *Sainte-Catherine* a pour excuse d'avoir eu l'idéal à traduire, une vierge à qui l'harmonie des traits, la douceur des formes, le calme de l'ensemble et la majesté de la stature, devaient apporter leurs contributions d'hommages. Tout autrement, et dans quel esprit réaliste, Beauneveu dut-il concevoir la statue du roi, c'est à dire un portrait!

Sa mort, survenue entre 1402 et 1413, ravit aux arts le plus brillant protagoniste de la Renaissance des Valois.

Sculpteur et peintre, Beauneveu réalisa dans un heureux équilibre, le spiritualisme gothique et le réalisme nouveau. La page liminaire qu'il peignit en grisaille pour le *Livre d'Heures* du duc de Berry nous découvre la délicate douceur avec laquelle il traitait ses toiles. Autour de lui gravitent peintres et ouvriers des Pays-Bas, flamands, pour la plupart, suivant un phénomène psychologique curieux qui attache, dès les périodes anciennes, la race flamande à l'idolâtrie des couleurs. A leur tour et peu à peu, ils évoluent vers des formules nouvelles, depuis Broederlam jusqu'aux Van Eyck, en passant par Jean de Bruges et Malwael ou Malouel. Courant parallèle dans la sculpture et la peinture, dont la Wallonie et les Flandres multiplient les manifestations sur le sol français, telle est bien la formule de ce mouvement qui devait découvrir la Renaissance, un demi-siècle avant l'Italie.

*
* *

Courajod a accordé au style bourguignon : « un caractère à la fois simple, original, imposant, sans prétention théâtrale et sans convention académique, très naïf et très vigoureux ainsi que très coloré, il se complaît dans une étude passionnée de la nature, qui lui tient lieu d'idéal » (1).

Ce n'est pas une définition aussi rigoureuse et aussi sévère que l'on aurait pu donner du style de Jean de Liége et de Beauneveu, à une époque de conquête et de nouveautés que ne suppose plus l'école dijonnaise, éclose en pleine maturité de la Renaissance septentrionale.

La Bourgogne allait recueillir la lourde succession des Valois. Il appartenait à ses ducs tout puissants d'hospitaliser et de protéger ces artistes que la reprise des hostilités entre la France et l'Angleterre expulsait si brutalement de Paris. Et Jean de Marville, ce Wallon du Luxembourg, que Jean de Liége avait initié au labeur écrasant du statuaire, vint à Dijon fonder l'école nouvelle.

Ce premier en l'histoire d'une extraordinaire lignée d'artistes, n'eut malheureusement qu'une carrière trop écourtée. En 1383 il commence le tombeau de Philippe le Hardy. Sous ses ordres travaillent Philippot Van Erem, Gillequin Tailleleu, Liefvin de Hanc, Hannequin Van Claire et Claus Sluter, dont les noms trahissent éloquemment l'origine septentrionale.

Au surplus, par le mariage du duc de Bourgogne avec la fille de Louis de Maele, comte de Flandre, les deux pays, que des liens nouveaux attachent, vont s'influencer l'un l'autre et se pénétrer mutuellement.

A peine Jean de Marville a-t-il achevé certaines parties du tombeau du duc Philippe, et s'est-il inquiété de l'ordonnance du portique de la Chartreuse de Champmol, qu'il disparaît, en 1389. Son rôle n'en reste pas moins considérable : « Fondateur de la sculpture bourguignonne, ses origines artistiques le rattachent à la Renaissance des Valois, tandis que son activité à Dijon prépare l'extraordinaire affirmation de son génial élève, Claus Sluter » (2).

---

(1) Courajod, *op. cit.*, t. II, p. 16.

(2) Fierens-Gevaert, *op. cit*, p. 60.

Mais dès à présent la Wallonie va descendre du piédestal où l'ont élevée ses artistes; et si BEAUNEVEU, contemporain de SLUTER, persiste à concentrer en lui seul l'attention des princes du BERRY, à Dijon, les Néerlandais vont apparaître et atteindre d'un bond gigantesque à la renommée la plus fameuse comme la plus incontestable.

D'où vient ce CLAUS SLUTER, artiste grandiose, à la vie taciturne et tourmentée? Les documents parlent des « Orlandes », mais on ne sait s'ils désignent Hollande ou Gueldre, car le successeur et neveu de SLUTER, CLAUS VAN DE WERVE, lui assigne comme berceau Hatheim, en Gueldre. Il reprend la lourde succession de JEAN DE MARVILLE ; mais s'inquiétant peu du tombeau de Philippe le Hardy, où son indépendance d'action devait être entravée, il s'absorbe dans les travaux de la Chartreuse et du Puits des Prophètes qui resteront ses créations les plus admirées.

Son atelier, au cœur de la vieille ville, est une maison à pans de bois. Une cour la sépare de la rue et, chose étrange, ses portes ne s'ouvrent pas sur elle, mais bien sur de vastes jardins qui s'enfoncent entre les habitations. L'étage reçoit la lumière de quatre fenêtres lambrissées, tandis que les combles sont éclairés d'une simple lucarne. Au rez-de-chaussée l'atelier s'allonge de toute la longueur du bâtiment. Mais SLUTER le divise en deux, en sorte qu'il possède un atelier propre. De là, il suit les allées et venues des ouvriers qui travaillent dans leurs loges. Il besogne lui-même ardemment au milieu de fièvres intenses qui ruinent son corps, gravant sur des planches recouvertes d'une légère couche de plâtre, les « trais » du dessin que ses aides taillaient ensuite dans la pierre, ou retouchant les œuvres terminées, d'un ciseau magistral. Ses ouvriers roulent dans la toile, afin de les préserver des mouches, les pierres blanches de Bourgogne, d'Asnière et de Tonnerre, l'albâtre que les Genevois vendent à Paris, le marbre de Liége et de Dinant que SLUTER achète lui-même au loin.

Lorsqu'on entreprend un travail « on place la matière à sculpter sur de gros bancs de chêne disposés pour la recevoir et ouvrer dessus les ymaiges » (1). Parfois, dans les moments de labeur intense, le maître renvoie les ouvriers, ne retenant que les plus habiles. Il multiplie aux portes les verrous, les serrures com-

(1) KLEINCLAUSZ : *Claus Sluter*, in « Gazette des Beaux-Arts », t. 29 (1903). — FIERENS-GEVAERT, *op. cit.*, chap. IV.

pliquées et les barres de fer. Il commence alors les journées inquiètes, les nuits laborieuses, les créations épuisantes.

Peu à peu, il achève l'admirable *Portail* de la Chartreuse de Champmol que la Révolution Française respecta. Mais il n'est pas encore en possession de ce style emphatique et puissant qui originalisera d'une manière si nouvelle le *Puits des Prophètes*. La *Sainte Catherine* et le *Saint Jean* du Portail ne laissent pas de garder certaines lourdeurs de draperies. C'est alors que Philippe le Hardy envoie son ymagier à Mehun, et SLUTER en rapporte un maniérisme gracieux, une facture noble qui est bien personnelle à BEAUNEVEU. Il sculpte, dans ce genre, *La Vierge et l'enfant* du Portail. Puis il s'affranchit brusquement, il secoue les formules anciennes et achève le Portail par deux créations demeurées célèbres : les statues de *Philippe le Hardy* et de *Marguerite de Maele*, à genoux, aux portes du monastère.

Aux environs de 1395, il s'attache à la création du *Puits des Prophètes*, creusé cette même année et englobé dans la Chartreuse. Le puits lui-même était alimenté par une source qui jaillissait à fleur de terre (1). Au milieu de cette eau s'élevait un piédestal dont les six faces figuraient les six prophètes qui annoncèrent le Christ, supportant sur une plateforme en rocaille, un calvaire aujourd'hui disparu (2). Mais cette œuvre de CLAUS SLUTER manque de sincérité et, peut-être aussi, de pathétique. La physionomie de Jérémie est indifférente et la robe de Moïse serait ridicule sans la majesté de la tête. Les six Prophètes, d'une composition très large, très sûre et très mystique, manquent de la ferveur qu'on attendrait de leurs gestes prophétisant. Mais il reste du calvaire une tête de Christ qui suffirait à elle seule à illustrer son auteur. Cette face douloureuse, encore bien qu'une sorte de classicisme retienne sous l'épiderme les convulsions tétaniques que l'on devine, peut être considérée comme l'œuvre la plus parfaite du grand SLUTER. Ce n'est plus d'un pathétique de convention que se tord cette bouche angoissée, mais c'est d'une douleur intense et qui fut vécue, que l'artiste observa, qu'il scruta avec la tenacité d'un Michel-Ange penché sur des cadavres, et qu'il rendit d'un ciseau magistral.

Écrasé par ce labeur, épuisé, malade, le grand artiste se retira

---

(1) COURAJOD : *op. cit.*, t. II, p. 358.

(2) FIERENS-GEVAERT, *op. cit.*, p. 69.

au monastère de Saint-Etienne à Dijon, libre d'aller, de venir, de travailler à l'aise. Ce que fut cette retraite cloîtrée, aucun document ne l'a dit. SLUTER tout à coup retourne à son ébauchoir. Il traite avec Jean sans Peur l'achèvement du cénotaphe de Philippe le Hardy; mais il ne termine plus aucune œuvre. Il succombe en 1406.

Élevée tout à coup par le seul effort d'un génie à la célébrité la plus fameuse, l'école dijonnaise ne devait plus connaître une fortune aussi grande. Peu à peu les ducs de Bourgogne installés dans les Pays-Bas se désintéressent de la province lointaine, qui fut le berceau de leur gloire, et de ce vieux Dijon que leurs artistes, depuis bien des années, ornementent et enjolivent. Le séjour de Malines et de Bruxelles, aux portes d'une Flandre gorgée de richesses et d'une Wallonie matée où l'on pille, saccage, vole et brûle à l'aise, aux côtés du roi de France, convient aux appétits plantureux des ducs.

A Dijon, CLAUS VAN DE WERVE, qui achève le cénotaphe de *Philippe le Hardy*, commencé déjà par JEAN DE MARVILLE, réclame en vain des rétributions plus larges. Il poursuit au milieu de l'indifférence cette œuvre éloquente et forte dont il ne reste guère aujourd'hui que des fragments conservés au musée de la ville. Le duc Philippe, étendu sur le marbre, aux côtés de son épouse, n'a plus cette expression de vie intense qu'on lui connaît depuis la statue de la Chartreuse. La mort a fixé sur son visage une paix éternelle où les paupières se sont closes et les lèvres fermées irrémissiblement. Les mains jointes parlent de prière suprême et tout le corps repose dans une immobilité rigide. Ainsi son épouse: un calme identique a figé ses membres. Personne ne réclamera pour ces statues tombales un réalisme plus indiscret.

Sur le socle et faisant le tour du tombeau, VAN DE WERVE a sculpté *les plourants*, une procession qui s'avance dans l'ordre liturgique. Ces plourants ont des poses d'une vérité savoureuse; tandis que l'un psalmodie les psaumes, l'autre, un doigt dans son livre d'Heures, esquisse un geste d'étonnement. D'autres encore égrènent des chapelets énormes ou portent les objets du culte. Les bures harmonieusement plissées, les gestes, les physionomies, surtout, si expressives, tout cela constitue un ensemble d'une telle harmonie et d'une telle originalité que ce sera le point de départ d'un renouveau complet dans l'art tombal.

Cependant CLAUS VAN DE WERVE n'a rien inventé. Selon KLEINCLAUSZ ces plourants ont une origine bourguignonne anté-

rieure aux créations de l'artiste gueldrois [1]. Les moines de VAN DE WERVE n'en demeurent pas moins une œuvre unique que les maîtres Tombiers imiteront longtemps encore sans y rien toucher, si ce n'est pour le cénotaphe de *Philippe Pot*, seigneur de la Rochelle, où les plourants porteront eux-mêmes, sur les épaules, la dalle de marbre où repose le trépassé.

Lorsqu'il eut achevé le tombeau du duc Philippe, CLAUS VAN DE WERVE entreprit l'exécution de celui de *Jean sans Peur*, chef d'œuvre composite et multiforme auquel participèrent après lui JEAN DE LA HUERTA et ANTOINE LE MOUTURIER. Mais à cette époque prend place, dans l'histoire, l'épisode sanglant des Armagnacs. A Dijon, les artistes sont de plus en plus oubliés et VAN DE WERVE disparaît le huit octobre 1439.

Dès lors, la décadence de l'école dijonnaise se précipite. Les VAN EYCK ont, d'ailleurs, commencé, dans le Nord, leurs prodigieux travaux. La Flandre répare ses anciens désastres. Elle atteint à l'apogée de la fortune et de la gloire.

Au surplus, les Pays-Bas, gravitant autour de la toute puissance des princes de Bourgogne, forment peu à peu un état redoutable et puissant que la seule astuce de Louis XI empêchera d'atteindre au royaume autonome. Dijon n'est plus qu'un souvenir parmi les préoccupations des princes.

Et puis, brusquement, la peinture détrône la sculpture au ciel de l'art. L'ouvrier « de dorer à plat » perfectionne son métier ; il se refuse à demeurer plus longtemps au service du sculpteur. Il crée, il trouve le paysage. Il le rapporte peut-être d'Italie avec CAVAEL dont on ne possède rien, ou bien avec BROEDERLAM dont il reste des volets de rétable au paysage italien [2].

Mais, à un degré plus proche, la filiation des VAN EYCK rencontre les enlumineurs de Paris : JACQUES COENE de Bruges, artiste encore inconnu, qui crève la toile du fond pour y laisser apparaître le futur paysage des VAN EYCK, mais qui porte une empreinte italienne sensible [3] ; et HAINCELIN DE HAGUENAU qui agrandit

---

(1) KLEINCLAUSZ : *L'art funéraire de la Bourgogne au moyen-âge*, in « Gazette des Beaux-Arts », 1903. T. 29. Et « *Claus Sluter et la scupture bourguignonne au 15e siècle* », ibid. 1901, T. I.

(2) Rétable de Jacques de Baerze, pour la Chartreuse de Champmol.

(3) DURIEU : *Exposition des primitifs français* « Revue de l'Art Ancien et Moderne ». T. I, 1904. p. 258 et suivantes. — FIERENS-GEVAERT, *op. cit.*, p. 92 et suivantes.

le paysage, mais qui le traite dans la façon naïve des primitifs. Puis les enlumineurs de Bourges, JACQUEMART DE HESDIN, les frères DE LIMBOURG, qui commentent en images naïves les *Livres d'Heures* du duc de Berry (1). Puis les VAN EYCK apparaissent qui perfectionnent les formules nouvelles appliquées dans un art encore rudimentaire.

La peinture aux Pays-Bas connaîtra dès ce moment l'admirable floraison d'une renaissance originale et célèbre. Avec eux le premier chapitre de l'histoire de la peinture flamande est achevé. Les pages se succéderont sans fin, tour à tour, mystiques et tendres avec les VAN EYCK et MEMLING, troublantes avec JERÔME BOSSCH, pour aboutir au chapitre éclatant de RUBENS.

La Wallonie et la Gueldre ont sculpté les rois et les saints du quatorzième siècle. La Flandre s'est obstinée à peindre. Maladroits au début, ses essais devinrent tout à coup l'éclosion des chefs-d'œuvre des VAN EYCK. Cette page liminaire de « l'art belge »— pour employer un néologisme historique de mil huit cent trente, — trop ignorée et trop confuse encore, est un admirable mouvement qu'il importe de conserver à la gloire de nos lointains ancêtres.

Sans doute l'unanimité des avis n'est pas obtenue devant les tableaux d'HUBERT et de JEAN VAN EYCK. L'art flamand dans sa forme toute de réalité, mais aussi de poésie grave, ne peut plaire à toutes les âmes ; car il faut bien avouer que s'il fut souvent un prodige, il ne connut pas toujours le principe du rythme et de la mesure qui fut le privilège de l'art antique, et, plus près de nous, de la renaissance italienne.

Il ne pouvait d'ailleurs en être autrement, le Flamand et l'Italien ne possédant pas un âme commune et ne pouvant se réclamer de même instincts raciques, de même milieu et de même tradition, n'auraient pu sculpter ni peindre dans une formule identique.

Pour MUNTZ, à cause de cette antipathie qui l'étreint en face des tableaux flamands plus vrais que spiritualistes, les VAN EYCK ne peuvent se réclamer de la Renaissance italienne (2). La remarque est juste lorsqu'elle ne porte que sur cette comparaison. Mais, dans les Pays-Bas, et durant ce même quinzième siècle qui devait

---

(1) DURIEU : *Débuts des Van Eyck.* « Gazette des Beaux-Arts, 1903, T. 29.

(2) MUNTZ. « *La civilisation en Italie et en France à l'époque de Charles VIII.* » Paris. Firmin-Didot, 1885, p. 5.

connaître les merveilles de la peinture et de la sculpture italiennes, les VAN EYCK furent d'incomparables créateurs de visions, des magiciens au pinceau prestigieux.

Que l'on discute l'importance de leur œuvre, comme l'influence du quatorzième siècle, parmi les Tomes volumineux de l'histoire de l'art, c'est affaire à chicanes.

Au surplus, faut-il bien ne pas s'enthousiasmer outre raison, et ne pas imposer, vaille que vaille, aux Italiens, du début du quinzième siècle, la prépondérance septentrionale. Il semble que l'on oublie, aux confins du treizième et du quatorzième siècle, l'éclosion de l'œuvre giottesque qui prétendit retourner au réalisme. Si les disciples du peintre de *Saint François d'Assises* s'immobilisèrent dans l'imitation d'un type, inspiré sans doute de la nature, mais figé dans une forme immuable, si ANDRÉ DE PISE et ORCAGNA, après les créations brutales de JEAN DE PISE, retournèrent à la source gothique, il ne faut pas en conclure que la tendance réaliste dut, pour renaître, attendre la clarté du Nord : les Italiens du quinzième siècle connurent, sur leur terre patriale, une source où puiser l'inspiration nouvelle.

Le problème cependant est d'une solution difficile, rendu plus complexe encore par l'absence de documents, particulièrement en ce qui concerne les voyages des peintres septentrionaux, tels que CAVAEL, dans la Péninsule, d'où, vraisemblablement, ils revinrent avec le paysage.

Ne suffit-il pas d'ailleurs, à la gloire des artistes du Nord, d'avoir créé et développé, au quatorzième siècle, une Renaissance féconde, et d'avoir exercé sur le quinzième siècle français une influence décisive ?

Ne leur suffit-il pas encore d'avoir converti l'Espagne, qui ne voulait pas parler le dialecte d'art arabe, à leurs formules audacieuses ? (1)

Il leur manqua pour aboutir et n'être pas éclipsés par les Italiens d'une autre Renaissance, incomparablement plus glorieuse, l'éducation des modèles antiques que les siècles avaient respectés sur le sol de la Péninsule, et peut-être aussi l'esprit de mesure entre la truculence et le spiritualisme, cet atticisme de pensée et de forme, difficilement accessible aux races du Nord, à raison même de leur tempérament et de leur âme.

LOUIS BOUMAL.

---

(1) COURAJOD, *op. cit.*, t. II, p. 322 sq.

PRINCIPAUX COLLABORATEURS (1)

MM. Victor CHAUVIN, prof. à l'Université de Liége ; Dr DWELSHAUVERS, professeur à l'Ecole libre de musique de Liége ; Jules FELLER, professeur à l'Athénée royal de Verviers ; Henri LEFORGEUR, instituteur communal à Ocquier; Félix MAGNETTE, professeur à l'Athénée royal de Liége ; Fernand MALLIEUX, professeur à l'Ecole des Hautes-Etudes de Liége ; Alphonse MARÉCHAL, professeur à l'Athénée royal de Namur ; Louis DARRAS, professeur à l'Athénée royal de Mons ; N. CUVELLIEZ, régent à l'Ecole moyenne de Quiévrain ; Félicien LEURIDANT, Dr en philosophie et lettres, à Beloeil ; Mademoiselle Rosa THIRY, régente à Liége ; Louis BOUMAL, candidat en philosophie et lettres, à Liége.

MM. l'abbé L.-J. COURTOIS, curé de Saint-Géry ; le pasteur Arnold REY, secrétaire de la *Société d'Histoire du Protestantisme belge*, à Liége ; l'abbé N. PIETKIN, curé de Sourbrodt.

MM. H. ANGENOT, conservateur de la Bibliothèque publique de Verviers ; Albin BODY, archiviste de Spa ; DD. BROUWERS, conservateur des Archives de l'État à Namur ; Armand CARLOT, attaché aux Archives de l'État à Mons ; Ernest CLOSSON, conservateur-adjoint du Musée instrumental au Conservatoire royal de musique de Bruxelles ; Jules DEWERT, archiviste de la ville d'Ath ; Émile FAIRON, conservateur-adjoint des Archives de l'État à Liége ; Oscar GROJEAN, attaché à la Bibliothèque royale de Belgique ; Dr S. RANDAXHE, archiviste de la *Société de Littérature wallonne*.

MM. François COLLETTE, notaire à Erezée ; René DUBOIS, secrétaire du *Cercle hutois des Sciences et Beaux-Arts* ; Justin ERNOTTE, à Donstienne ; Dr G. JORISSENNE, archéologue, à Liége ; Ernest MATTHIEU, archéologue, à Enghien ; Dr TIHON, archéologue, à Theux.

MM. Georges WILLAME, littérateur à Bruxelles ; Charles DELCHEVALERIE, L. JEANCLAIR, Paul MÉLOTTE, Henri NAUS, littérateurs à Liége ; Albert MOCKEL, littérateur à Paris ; Frans OLYFF, publiciste à Hasselt ; Hubert KRAINS, littérateur à Berne ; Jules SOTTIAUX, littérateur à Charleroi ; Louis DUFRANE, littérateur à Frameries ; Hector VOITURON, littérateur à Jemappes ; Charles GHEUDE, littérateur à Bruxelles ; Marcel TRICOT, publiciste à Ecaussines-Lalaing ; Dr V. VAN HASSEL, littérateur à Pâturages ; Pierre WUILLE, littérateur à Namur ; Emile JENNISSEN, secrétaire des *Amitiés françaises*, à Liége ; Oscar THIRY, littérateur à Paris ; Edmond DOUMONT, littérateur à Falisolles ; Edouard PARMENTIER, publiciste à Nivelles ; Louis BANNEUX, chef de division au Secrétariat du Ministère des Travaux publics.

MM. Arille CARLIER, président de la *Jeune garde wallonne*, Charleroi ; Joseph HENS, auteur wallon à Vielsalm ; Nicolas LEQUARRÉ, président de la *Société de Littérature Wallonne* ; Gaston TALAUPE, président de l'*Association des Auteurs dramatiques et Chansonniers wallons montois* ; Jules VANDEREUSE, président de l'*Association littéraire wallonne de Charleroi* ; Charles SEMERTIER, Joseph VRINDTS, auteurs wallons à Liége.

MM. George DELAW, dessinateur à Paris ; Auguste DONNAY, artiste peintre, professeur à l'Académie royale des Beaux-Arts de Liége ; Georges KOISTER, artiste peintre à Liége ; Nestor OUTER, artiste peintre à Virton ; Armand RASSENFOSSE, dessinateur et graveur, à Liége.

MM. Pierre DELTAWE, publiciste à Liége ; Adolphe DEMOUSTIER, avocat à Mons ; Ernest SENTE, photographe ; Léon TROCLET, député ; Oscar COLSON, folkloriste, etc.

---

(1) La liste des personnes que WALLONIA a l'honneur de compter comme collaborateurs a pris des proportions qui nous empêchent de la publier désormais tout entière à cette place. Nous en sommes réduits à citer seulement les collaborateurs *effectifs* du tome XVII ; nous ajouterons au fur et à mesure les noms inscrits ou réinscrits en 1910.

WALLONIA

ARCHIVES WALLONNES

D'AUTREFOIS, DE NAGUÈRE ET D'AUJOURD'HUI

Recueil mensuel, illustré, fondé en décembre **1892** par O. Colson
Jos. Defrecheux et G. Willame; honoré d'une souscription du Gouvernement, subsidié par la Province et par la ville de Liége

Honoré en 1906 du prix Rouveroy, au concours réglé par la Société libre d'Emulation de Liége.

Affilié à l'**Union de la presse périodique belge**

Publie des travaux originaux, études critiques, relations et documents sur tous les sujets qui intéressent les Etudes wallonnes, (Ethnographie et Folklore, Archéologie et Histoire, Littérature et Beaux-Arts) avec le compte-rendu du Mouvement wallon général. Recueil impersonnel et indépendant, la Revue reste ouverte à toutes les collaborations.

DIRECTEUR : *Oscar COLSON, 138, rue Fond-Pirette, Liége*

Abonnement annuel : Belgique, **6** fr. Étranger, **7** fr. **50.**

Les nouveaux abonnés reçoivent les numéros parus de l'année courante.
Les abonnements se continuent de plein droit, sauf avis contraire avant le 1er janvier.

Impr. H. Vaillant-Carmanne (s a.) Liége