Pôle Recherche

Manuel d'histoire de la Wallonie

Chapitre 07

La peinture wallonne sous l'Ancien Régime

Synthèse

Février 2013

07.00. Introduction

Le territoire wallon actuel a vu évoluer quelques grands noms de la peinture sous l'Ancien Régime. Mais existe-t-il un art typiquement wallon ? Cette question n'est pas simple et a fait l'objet de nombreux débats dès le début du XXe siècle, dans les milieux politiques et culturels, notamment ceux qui donneront naissance au Mouvement wallon. En effet, « de plus en plus, les milieux artistiques wallons se sentent exclus et spoliés. Ils ne supportent plus l'accaparement des artistes ayant œuvré ou qui sont nés en Wallonie, par des Flamands qui nourrissent avant tout des fins politiques »[1]. Julien Delaite écrit à ce sujet, dans le premier numéro de *L'Âme wallonne* de 1898, qu' « il n'est pas un musée en Flandre, il n'est pas d'ouvrages publiés en Flandre, où les œuvres des plus wallons de nos Wallons ne soient impudemment cataloguées "œuvres flamandes" » et qu'il faut dès lors « rendre à César ce qui lui appartient et arracher net au geai flamand les plumes brillantes dont il se pare ». Cette idée sera également relayée par Jules Destrée, dans sa *Lettre au roi* en août 1912 (**doc. 07.00a.**).

Par ailleurs, le Congrès wallon de 1905 qui se déroule à Liège, du 30 septembre au 2 octobre, pendant l'Exposition universelle, s'efforce de définir la spécificité wallonne. Plusieurs personnalités du monde des Arts et des Lettres sont ainsi amenées à s'exprimer sur le *Sentiment wallon* dans divers domaines, tels que l'architecture, la musique, la sculpture, la littérature d'expression française, ainsi que la peinture. Le peintre liégeois Auguste Donnay sera chargé de rédiger ses *Quelques idées sur le Sentiment wallon en peinture* (**doc. 07.00b.**), qui seront lues par un congressiste à l'assemblée.

Dès le début du XXe siècle, se multiplient les initiatives visant, d'une part, à vérifier l'hypothèse de l'existence d'un art wallon et, d'autre part, à rétablir la vérité sur l'origine des œuvres d'artistes wallons jusque-là présentée comme « flamande ».

La Ligue wallonne de Liège encourage les voyageurs à lui envoyer de l'étranger des cartes ou photos reproduisant les œuvres d'art liégeois (1908) ; elle charge aussi l'un de ses membres de dénoncer auprès du Musée de Liège les « cadres des peintres wallons catalogués école flamande et de présenter une liste des œuvres wallonnes qui sont dans les principaux musées d'Europe ». En outre, elle critique une publication récente qui range tous les peintres wallons parmi les primitifs flamands et les musées qui décrochent les peintres wallons pour les placer dans les bibliothèques populaires et les remplacent par des peintres flamands (juillet 1908). Au conseil communal de Liège, Victor Chauvin réclame qu'une salle du Musée liégeois soit exclusivement réservée aux artistes wallons (novembre). La Ligue de Liège, encore, exige une politique d'achat des pouvoirs publics qui s'intéresse aux œuvres wallonnes et émet le vœu de voir se créer un musée permanent des œuvres du sculpteur Delcour (février 1909). Après un vaste pétitionnement en ce sens, la Ligue obtient de voir Liège entrer dans le « cycle triennal des salons de peinture en Belgique » (1909) : ce sera chose faite en mai 1911[2]. Si l'on ajoute les protestations de la revue *Wallonia*

---

[1] Paul DELFORGE, « Art wallon et Mouvement wallon », dans Paul DELFORGE, Philippe DESTATTE et Micheline LIBON, sous la dir. de, *Encyclopédie de Mouvement wallon*, t. I, Charleroi, Institut Destrée, 2000, p. 62.

[2] *La Gazette de Liège*, 18 mai 1911.

contre l'absence totale d'artistes wallons à l'occasion de la grande exposition de Bruxelles, intitulée *L'Art belge au XVIIe siècle*, et le petit ouvrage de Maurice Des Ombiaux *Essai sur l'art wallon ou gallo-belge* publié en 1910, on appréhende mieux le contexte dans lequel s'inscrit Jules Destrée lorsqu'il accepte de présider à la réalisation de l'exposition rétrospective et du salon moderne de l'Exposition de Charleroi de 1911.

C'est en septembre 1910 que le Conseil du comité d'organisation de l'Exposition confie à Jules Destrée[3] la présidence de la section artistique de la grande manifestation (**doc. 07.00c**). Il mesure d'emblée l'intérêt de déborder le cadre réduit de Charleroi et de donner une dimension régionale à la partie de l'Exposition dont il a la responsabilité. Son collaborateur, le jeune Richard Dupierreux, insiste sur sa volonté de placer côte à côte les maîtres mosans, les artistes du Brabant wallon, et ceux d'un Hainaut étendu aux limites de l'ancien comté, afin de faire émerger une conscience wallonne.

> « C'est donc toute la Wallonie, de la Meuse à l'Escaut et de Nivelles à Cambrai qui se célèbre ici par les toiles de ses peintres, les bronzes et les marbres de ses sculpteurs »[4].

De surcroît, le regard n'est pas tourné seulement vers le passé (*Exposition des Arts anciens du Haynaut*) ; il accorde beaucoup d'espace à de jeunes artistes promis à un bel avenir (*Salon d'art moderne*).

Le rassemblement des œuvres constitue une vraie découverte pour les néophytes mais n'aboutit pas à une définition claire de la part des experts ; ceux-ci se montrent circonspects au moment où ils doivent se prononcer sur l'existence d'un art wallon, ou d'une école wallonne[5]. Proche collaborateur de Jules Destrée, Richard Dupierreux en convient :

> « Depuis quelques années seulement, la Wallonie s'exerce à s'étudier. Mais jusqu'à présent, avouons-le, elle n'a donné à son originalité propre aucune définition sans appel (…). Les critiques et savants (…) éprouvent la crainte visible de s'aventurer dans une formule hasardeuse ».

Les raisons, selon Dupierreux, sont à trouver dans la nouveauté du sujet, mais surtout dans la difficulté de cerner la psychologie des masses. Se gardant d'attribuer des caractéristiques absolues à une collectivité humaine, et conscient du poids à la fois de l'internationalisation de la haute culture et de celui de l'individualisme, il souligne :

> « Pour la Wallonie, le problème est plus subtil que pour toute autre terre (…) : nous sommes ici dans un pays de transition, où passèrent successivement des

---

[3] Jules Destrée (1863-1936), avocat, homme politique socialiste et militant wallon. Cfr Philippe DESTATTE, dans *EMW*, t. 1, p. 483-490.

[4] Richard DUPIERREUX, *L'Exposition des Beaux-Arts de Charleroi*, dans *Wallonia*, juillet-août 1911, n° 7-8, p. 245.

[5] « Des critiques et des savants » sont consultés par le comité de l'Exposition. D'autre part, durant toute la durée de l'Exposition, des conférences se tiennent à Charleroi et un volume les rassemblant sera publié, en plus du catalogue général. *Les Arts anciens du Hainaut*. Conférences publiées sous la direction de Jules Destrée, Bruxelles, Van Oest, 1911, 444 p. (réédité en 1912 par Les Amis de l'Art wallon) ; *Les Arts anciens du Hainaut. Salon d'art moderne. Catalogue général*, Bruxelles, Van Oest, 1911, 560 p.

régimes politiques et économiques trop divers et trop fugaces pour l'avoir marqué au coin d'une sentimentalité unitaire rapidement discernable ».

Enfin, Dupierreux observe cette curiosité singulière : les habitants du pays wallon apparaissent comme de joyeux drilles, aimant rire et faire la fête et ses artistes sont par contre d'un sérieux, parfois proches de l'angoisse, en tout cas très « cérébraux ». À défaut de donner une formule définitive de l'art wallon, les expositions artistiques de Charleroi font naître d'autres initiatives ayant pour objectif de populariser l'idée d'une Wallonie capable de créer le beau[6], en plus d'être au firmament de la production industrielle.

Durant les années vingt et trente, le débat se poursuit et l'on tente de définir ce qu'est l'art wallon dont on revendique l'existence depuis plusieurs années. La presse et les revues sont particulièrement loquaces à ce sujet et les principaux protagonistes publient nombre d'articles, dans les *Nouvelles littéraires*, *La Terre wallonne*, *La Vie wallonne*, *La Meuse*, *Le Soir*, entre autres. Parallèlement à ces écrits, des projets naissent. Ainsi, en novembre 1938, se réunit, à Charleroi, sous les auspices de l'Assemblée wallonne, le premier Congrès culturel wallon. Le débat quant à l'existence d'un art wallon et à sa définition connait une étape importante, en 1952, avec la création d'un Musée de l'Art wallon, mais la question n'est pour autant pas close : les destructeurs du musée sont nombreux, beaucoup remettant en question l'existence-même d'un art wallon.

Finalement, quelle définition pouvons-nous donner de l'art wallon ? Jules Destrée, dans un article publié dans *Le Soir* du 2 septembre 1927, affirme l'art wallon, « comme il y a un art anglais, un art italien… Les artistes de ces pays ne réalisent pas les mêmes œuvres ; il en est de même pour les Wallons ». Il ajoute qu'il existe, en Wallonie, « une sensibilité particulière, une manière spéciale et spécifique d'interpréter la nature ». Bien plus tard, en 1954, dans une analyse critique de l'œuvre du Binchois Louis Buisseret, Richard Dupierreux écrit : « Ce que je ne peux m'empêcher de souligner au moment où je parle d'un peintre si authentiquement wallon, c'est que le Flamand va tout droit vers la couleur et qu'il est un œil qu'aucune violence dramatique n'effraie ou ne rebute, tandis que le Wallon est, avant tout, un cœur et un esprit qui cherchent à donner une forme aux nuances infinies du sentiment ». Et il termine par cette observation : « Entre le Wallon qui écrit et le Wallon qui peint existent ainsi d'étroites identités ».

Dans les années septante, Jacques Stiennon[7], dans son article consacré aux principaux artistes wallons, relève, pour chaque personnalité traitée, les caractéristiques de son œuvre, permettant ainsi de dégager les traits permanents de l'art wallon : expressivité, recherche d'un certain réalisme, équilibre, clarté et cohérence dans la composition et la mise en page et – particulièrement pour ce qui est du domaine de la peinture –, inspiration et parfois même représentation des réalités wallonnes (villes, paysages, architecture, intérieurs, activités), enracinement de l'artiste dans sa terre natale, la Wallonie.

Quels sont, dès lors, les principaux représentants de cet art typiquement wallon durant l'époque moderne ? Quelles œuvres synthétisent l'ensemble de ces caractéristiques ?

---

[6] Cfr article *Art wallon*, Paul DELFORGE, dans *EMW*, t. 1, p. 62-66.

[7] Cf. Jacques STIENNON, « Les arts plastiques », dans Freddy JORIS, sous la dir. de, *Wallonie. Atouts et références d'une région*, s.l. [Bruxelles], Labor, 1995, p. 287-342.

07.01. Robert Campin

L'art wallon nait véritablement au XVe siècle, avec Robert Campin – le Maitre de Flémalle – et son apprenti puis collaborateur Roger de la Pasture. Le Maitre de Flémalle, dont l'identité a longtemps été sujet à discussions, est véritablement enraciné en Wallonie : dans plusieurs œuvres, l'artiste, natif de Valenciennes mais installé à Tournai, représente les réalités urbaines wallonnes. Ainsi dans *La Nativité* (**doc. 07.01**), conservée au Musée de Dijon, voit-on, en arrière-plan, la ville de Huy et son environnement rural : André Joris a notamment identifié la collégiale Notre-Dame, avec sa haute flèche, ainsi que l'enceinte urbaine.

07.02. Roger de le Pasture

Le tournaisien Roger de la Pasture, devenu Van der Weyden lors de son installation à Bruxelles et peintre officiel de la cité, concentre quant à lui son œuvre sur la représentation de l'aspect tragique du destin du Christ et de la Vierge Marie. Dès lors, de par les sujets traités – la mort et la résurrection du Christ, notamment –, le spectateur est véritablement confronté à la tragédie vécue par les personnages, représentés en profonde souffrance. Dans la *Descente de Croix* du Prado (**doc. 07.02.**), le chef d'œuvre de l'artiste, la Vierge, blême, est représentée évanouie, dans une position similaire à celle du Christ. Par ailleurs, « [Roger de la Pasture] individualise les acteurs du drame par une expression gestuelle appropriée tout en les réunissant dans un même sentiment de douleur silencieuse qui adoucit les corps et les âmes »[8].

07.03. Joachim Patinier

Au XVe siècle, certains peintres se spécialisent dans la représentation de paysages. Ainsi, Joachim Patinier, natif de Dinant qui fait carrière à Anvers, est véritablement révolutionnaire dans sa manière de peindre la nature : rochers, lacs, nuages et ciels turquoise voisinent avec quelques personnages – la Vierge, Saint Antoine, Saint Jérôme… – ceux-ci n'étant que secondaires, le sujet-même des tableaux étant le paysage. À cet égard, l'historienne de l'art polonaise Hemel-Bernasikowa dira, en 1972, que « Joachim Patinier fut le premier artiste pour lequel le site cessa de servir uniquement de fond à une scène religieuse et devint en soi un des éléments majeurs de la conception »[9]. Joachim Patinier a imposé une nouvelle conception de l'espace, construit de toute pièce, qui s'éloigne donc de celui que le spectateur a sous les yeux dans la réalité. Néanmoins, en artiste wallon attaché à sa ville natale, Patinier a transposé au sein de ses compositions de paysages, des éléments du relief dinantais – ainsi les pics rocheux – comme dans le *Paysage avec saint Jérôme* (**doc. 07.03.**), du Prado.

[8] *Ibid.*, p. 297.
[9] Citée dans *Ibid.*, p. 298.

07.04. Henri Blès

Quant à Henri Blès, originaire de Bouvignes ayant également fait carrière à Anvers, il a longtemps été considéré – à tort – comme le simple suiveur de Patinier. Il s'en distancie d'une part par sa palette orientée vers les tons ocre, bruns et verts et d'autre part par « l'intérêt que prend l'artiste à représenter l'activité métallurgique, particulièrement intense à cette époque, dans sa région d'origine, la vallée mosane »[10]. Ainsi, dans *Paysage avec travaux de la mine* (**doc. 07.04**) conservé aux Musée des Offices à Florence, l'artiste livre ici une brillante représentation des mines et des forges en activité.

07.05. Lambert Lombard

Lambert Lombard est également une figure marquante du XVIe siècle. Natif de Liège, il est tout un temps au service d'Érard de la Marck, monté sur le trône épiscopal en 1506. « Ce prince-évêque de haute stature, […] riche à la fois de plantureux revenus et d'authentique culture, a le goût des arts, l'ambition de rehausser de leur éclat celui de son règne »[11]. Ses initiatives sont nombreuses : à peine élu, il entreprend le projet déjà ancien de faire enchâsser la relique du crâne de saint Lambert dans une œuvre de métal précieux, il fait ériger son tombeau de son vivant et lance encore la reconstruction intégrale du palais épiscopal. Un document daté de 1532 renseigne Lambert Lombard comme « poinctre du pallaix de M[onseigneu]r le R[everendissi]me Cardinal de Liège ». En 1538, sur les recommandations et muni d'une pension du prince-évêque, Lambert Lombard se rend à Rome. À son retour, il fonde son Académie de Liège où s'éveillent et se rencontrent de nombreux talents, parmi lesquels les wallons Lambert Suavius (*ca* 1510 - *ca* 1576), Jean Ramey (*ca* 1540-1604) et Pierre Dufour (*ca* 1549 - *ca* 1626). Artiste polyvalent, Lambert Lombard s'illustre aussi bien dans la peinture et l'architecture que dans le dessin et la gravure. Le *Portrait de l'artiste* (**doc. 07.05**), conservé au Musée de l'Art wallon et dont la question de savoir s'il s'agit ou non d'un autoportrait a fait couler beaucoup d'encre, est un véritable chef d'œuvre. « Lambert Lombard devait être, incontestablement, une forte personnalité. Stature puissante, regard profond et scrutateurs, visage charnel, aux traits burinés par le travail, ce tableau exerce, depuis toujours, une étrange fascination. Et il le mérite, par ses évidentes qualités plastiques, par la restitution d'une présence vivante, la saisie instantanée du créateur surpris en plein travail, la sobriété vigoureuse de l'ensemble »[12].

---

[10] *Ibid.*

[11] Pierre COLMAN, « Gothique et Renaissance. Tradition vivace et ferments nouveaux. Lambert Lombard, Jacques du Broeucq et les arts de leur temps », in Rita LEJEUNE et Jacques STIENNON, sous la dir. de, *La Wallonie, le pays et les Hommes. Lettres – arts – culture*, t. II : *Du XVIe siècle au lendemain de la Première Guerre mondiale*, Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1978, p. 143.

[12] Jacques STIENNON, « De l'intellectualisme humaniste au spectacle de la vie. Lambert Lombard et ses disciples, Robert Péril à Bologne », in Jacques STIENNON, Jean-Patrick DUCHESNE, Yves RANDAXHE, *De Roger de le Pasture à Paul Delvaux. Cinq siècles de peinture en Wallonie*, Éditions Lefebvre & Gillet, Les Éditeurs d'Art Associés, Art & Fact, 1988, p. 73.

07.06. Gérard Douffet

Le XVIIe siècle est marqué par des artistes comme les liégeois Gérard Douffet et Gérard de Lairesse. La peinture liégeoise de cette période est résolument tournée vers le classicisme et le clair-obscur et les artistes se rendent à Rome pour y parfaire leur formation[13]. Gérard Douffet est véritablement la figure de proue de cette mouvance. Le chef d'œuvre de l'artiste, *La Visite du pape Nicolas V au tombeau de saint François* (**doc. 07.06**), conservé à l'ancienne Pinacothèque de Munich, est « admirable par la science de la mise en page, la cohérence des structures, le mouvement général qui relie les scènes apparemment fragmentées, […] »[14]. Gérard de Lairesse, quant à lui, poursuivra sa carrière à Amsterdam. Là-bas, il refusera de suivre la mouvance de Rembrandt, son exact contemporain et restera fidèle à l'art de Douffet.

07.07. Léonard Defrance

Des talents de diverses disciplines, tels le sculpteur Guillaume Evrard ou encore le graveur Joseph Dreppe, évoluent au XVIIIe siècle dans la principauté de Liège. L'accession au trône épiscopal de François-Charles de Velbrück d'origine germanique signifie, pour la principauté, « l'ouverture d'une période qui [la] place dans le rayonnement direct des Lumières »[15]. Le prince-évêque crée en 1775 une Académie de peinture, de sculpture et de gravure et fonde en 1779 une Société libre d'Émulation. Il place à la tête de l'Académie le peintre Léonard Defrance, qui développe un genre tout à fait nouveau : les sujets industriels. Dès la fin du XVIIIe siècle, la principauté connait un développement et un perfectionnement techniques importants et entame donc déjà la révolution industrielle. Les *Visite* et *Intérieur* sont l'un des volets les plus frappants de l'œuvre de Defrance. Ce sont de véritables sources iconographiques nous permettant d'appréhender le sujet. Ainsi, *Intérieur d'une forge* (**doc. 07.07.**) prouve, encore une fois, à quel point l'artiste wallon qu'il est – et plus généralement tous les artistes wallons – veut « vivre son temps », selon l'expression de Jacques Stiennon, et est en prise directe avec les réalités quotidiennes wallonnes qu'il intègre dans ses tableaux.

Plusieurs portraitistes se sont illustrés dans le courant du XVIIIe siècle. Ainsi, le Namurois Pierre-Joseph François dont l'œuvre tranche avec la tradition du genre dans nos régions, car il concentre son attention sur la psychologie des personnes qu'il représente, et Pierre-Joseph Lion, qui travaillera pour les grands des capitales européennes (Vienne, Paris, Londres et Bruxelles) et deviendra peintre de la cour impériale de Marie-Thérèse et de Joseph II. Spécialiste de la technique du pastel, l'artiste s'attache à représenter avec exactitude l'expression et la physionomie de ses modèles.

---

[13] Le XVIIe siècle dans les Pays-Bas est en effet marqué par de nouvelles tendances venues de Rome. La succession de papes, particulièrement dévoués au prestige et à la grandeur de Rome, permet l'émergence d'une figure emblématique de ce début de siècle dont le réalisme et la lumière présents dans ses œuvres marqueront l'ensemble des productions des peintres du XVIIe siècle : Michelangelo Merisi da Caravaggio, le Caravage.

[14] Jacques STIENNON, « Les arts plastiques », dans Freddy JORIS, sous la dir. de, *Wallonie. Atouts et références*…, p. 304.

[15] Jacques STIENNON, « Florilège du XVIIIe siècle », in Rita LEJEUNE et Jacques STIENNON, sous la dir. de, *La Wallonie, le pays et les hommes*…, p. 247.

07.08. Pierre-Joseph Redouté

Pierre-Joseph Redouté développe quant à lui une passion pour la botanique. Installé à Paris, sa rencontre avec Charles-Louis L'Héritier de Brutelle (1746-1800), en 1784, botaniste fortuné, sera décisive. Celui-ci lui confiera en effet la réalisation de plusieurs planches des *Stirpes novae* (« Nouvelles plantes »). Il le formera par ailleurs à la botanique et fera du peintre un véritable homme de science, soucieux de rendre la nature avec exactitude. L'Héritier « lui apprend à disséquer les plantes, à les dessiner, à en présenter les principales caractéristiques »[16]. Plus tard, Pierre-Joseph Redouté se met à la gravure. Gérard Van Spaëndonck (1746-1822), professeur de peinture de fleurs au Jardin du Roi et directeur de la Collection des Vélins, lui enseigne les raffinements de l'aquarelle et une nouvelle technique de gravure, l'eau-forte au pointillé, que Redouté amène à un très haut niveau de perfection. L'Héritier l'introduit ensuite à Versailles où sa carrière explose enfin. Nommé Dessinateur et Peintre du Cabinet de la Reine, Dessinateur de l'Académie des Sciences, il participe à l'illustration de plusieurs ouvrages, notamment *La Botanique* de Jean-Jacques Rousseau. Mais ce sont surtout les représentations de roses qui font la renommée de l'artiste. Son chef d'œuvre, *Les Roses* (**doc. 07.09.**), recueil d'une grande perfection technique publié en trois volumes de 1817 à 1824, est un hommage posthume à l'impératrice Joséphine de Beauharnais, devenue sa protectrice en 1798, et qui cultivait une véritable passion pour les roses. Si le travail de Pierre-Joseph Redouté témoigne surtout d'une tradition naturaliste, le recueil qu'il livre ici traduit plutôt « un goût nouveau de l'artiste pour l'élégance au détriment de la rigueur scientifique, penchant qui ne fera que s'accentuer jusqu'à la fin de sa vie »[17]. En 1836, il publie un dernier ouvrage, *Choix de soixante roses*, qu'il dédie à la première reine des Belges. Il mourra à Paris en 1840.

---

[16] Marylène Laffineur-Crepin, « Le Raphaël des fleurs : Pierre-Joseph Redouté », in Jacques STIENNON, Jean-Patrick DUCHESNE, Yves RANDAXHE, *De Roger de le Pasture à Paul Delvaux. Cinq siècles de peinture en Wallonie*, Éditions Lefebvre & Gillet, Les Éditeurs d'Art Associés, Art & Fact, 1988, p. 144.

[17] *Ibid.*, p. 161.

Bibliographie

Paul DELFORGE, Philippe DESTATTE et Micheline LIBON, sous la dir. de, *Encyclopédie de Mouvement wallon*, t. I, Charleroi, Institut Destrée, 2000, p. 62-66.

Bruno DEMOULIN, sous la dir. de, *Histoire culturelle de la Wallonie*, Fonds Mercator, 2012.

Richard DUPIERREUX, *L'Exposition des Beaux-Arts de Charleroi*, dans *Wallonia*, juillet-août 1911, n° 7-8.

Freddy JORIS, sous la dir. de, *Wallonie. Atouts et références d'une région*, s.l. [Bruxelles], Labor, 1995, p. 287-342.

Rita LEJEUNE et Jacques STIENNON, sous la dir. de, *La Wallonie, le pays et les Hommes. Lettres – arts – culture*, t. II : Du XVIe siècle au lendemain de la Première Guerre mondiale, Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1978.

Philippe ROBERTS-JONES, *Histoire de la peinture en Belgique du XIVe siècle à nos jours : depuis les maitres des Anciens Pays-Bas méridionaux et de la Principauté de Liège jusqu'aux artistes contemporains*, Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1995.

Jacques STIENNON, Jean-Patrick DUCHESNE, Yves RANDAXHE, *De Roger de le Pasture à Paul Delvaux. Cinq siècles de peinture en Wallonie*, Éditions Lefebvre & Gillet, Les Éditeurs d'Art Associés, Art & Fact, 1988.

Pôle Recherche

Manuel d'histoire de la Wallonie

Chapitre 07

La peinture wallonne sous l'Ancien Régime

Documents

Février 2013

07.00a. Extrait de la *Lettre au roi* de Jules Destrée (août 1912)

« Ils nous ont pris nos artistes. Le maître pathétique de Tournai, Roger de le Pasture, l'un des plus grands artistes du XVe siècle, est incorporé parmi les Flamands sous le nom de Vander Weyden. L'art flamand brille d'un éclat radieux. L'art wallon est ignoré.

Je me souviens, Sire, de l'honneur que j'eus de guider Sa Majesté la Reine et Vous dans cette exposition des Beaux-arts de Charleroi qui fut un essai de réagir contre l'erreur courante. Je n'ai pas oublié Vos étonnements et Votre attention bienveillante et compréhensive. Vous avez voulu tout voir. Vous avez voulu apprécier la variété et l'éclat de ces fleurs de Wallonie.

On peut discuter encore s'il y a un art wallon ; on ne peut plus contester qu'il y ait eu des artistes wallons, à toutes les époques de l'histoire. La filiation de Jacques Dubroeucq et de Victor Rousseau est saisissante et si l'on joint à ces deux noms ceux de Beauneveu et de Constantin Meunier, on peut affirmer, contrairement à l'opinion généralement répandue, que nous ne sommes pas exclusivement des peintres. Je m'illusionne sans doute, en raison de la part que j'y ai prise, sur la portée d'une démonstration comme celle qui fut tentée à Charleroi ; mais j'espère qu'elle a rendu à la Wallonie conscience de son glorieux passé méconnu, et stimulé ainsi les possibilités de l'avenir. »

Jules DESTRÉE, *Lettre au Roi sur la séparation de la Wallonie et de la Flandre*, Extrait de la Revue de Belgique, 15 août-1er septembre, Bruxelles, 1912, p. 14.

07.00b. Extrait du rapport d'Auguste Donnay lors du Congrès wallon de 1905

Il est de mode actuellement d'attacher quelque mépris à l'intellectualité en manière de peinture, le peintre devient, grâce à l'influence dominante de la critique flamande, uniquement un œil sensible aux manifestations de la couleur, et rien de plus.

De la couleur, de la couleur et rien de plus.

Est-il besoin de prouver l'inanité charmante d'une affirmation dont l'envers serait plus amusant à démontrer : la couleur est absolument négligeable en peinture.

Est-il un artiste wallon qui peignit jamais pour le plaisir de juxtaposer des taches de couleurs ? Tous ces vieux peintres ignorèrent la nature morte qui est bien de la peinture pour de la peinture - uniquement.

Les premiers, ils regardent sous le ciel, la grande nature ; ils deviennent paysagistes pour le plaisir de rendre le paysage. Ils ont inventé le paysage en art.

Un pays bleu où s'aperçoit apaisée la manifestation des forces du commencement – où apparaît visible la structure de la Terre – où la stratification des roches perpendiculaires, horizontales ou tourmentées raconte les merveilles de la transformation lente.

La créature humaine est perdue dans ces paysages, elle n'y est point nécessaire : complément infime aux lignes sinueuses des sommets, elle disparaît dans la vallée.

PATENIER et BLÈS, les premiers comprirent cela. Ils inventèrent l'aspect de la Terre, et leur géologie légendaire n'est que l'admirable synthèse d'une vision pensive et réfléchie.

Ils entendirent parler la grande âme de la Terre qui retient la vie éparse des hommes.

Les aspects de la terre wallonne, si rapidement différents et changeant vite selon la lumière, ne sont point pour la tranquillité et la régularité d'une seule idée.

L'artiste wallon doit penser.

La vision du paysage chez LÉONARD DE VINCI est parallèle ou plutôt identique à celle de PATENIER et de BLÈS.

Y aurait-il là, simplement un hasard quelconque ?

ALBERT DÜRER a dessiné l'intelligente figure de PATENIER, il le nomme " le bon peintre de paysage ".

Cela a bien quelque valeur.

Des tableaux qui sont des accords de tons rares et fins, des nuances et non de la couleur, avec, très souvent, comme dominante, une note bleue, – d'un bleu superbe et très particulier et qui joue le rôle de la tache de vermillon qui éclabousse presque toujours les tableaux flamands – il me semble que beaucoup d'anciens tableaux wallons laissent cette impression.

Pas un seul rouge, pas une couleur, mais les tons les plus distingués, les plus variés, les mieux opposés les uns aux autres – un dessin d'un merveilleux savoir, une composition qui musèle la critique – un art pondéré, raisonné, mathématique – l'émotion habillée d'une hautaine science.

Cependant il faut admettre que nos vieux artistes sont TOUS mordus au talon d'une étrange tarentule littéraire.

Une idée d'abord, le tableau ensuite.

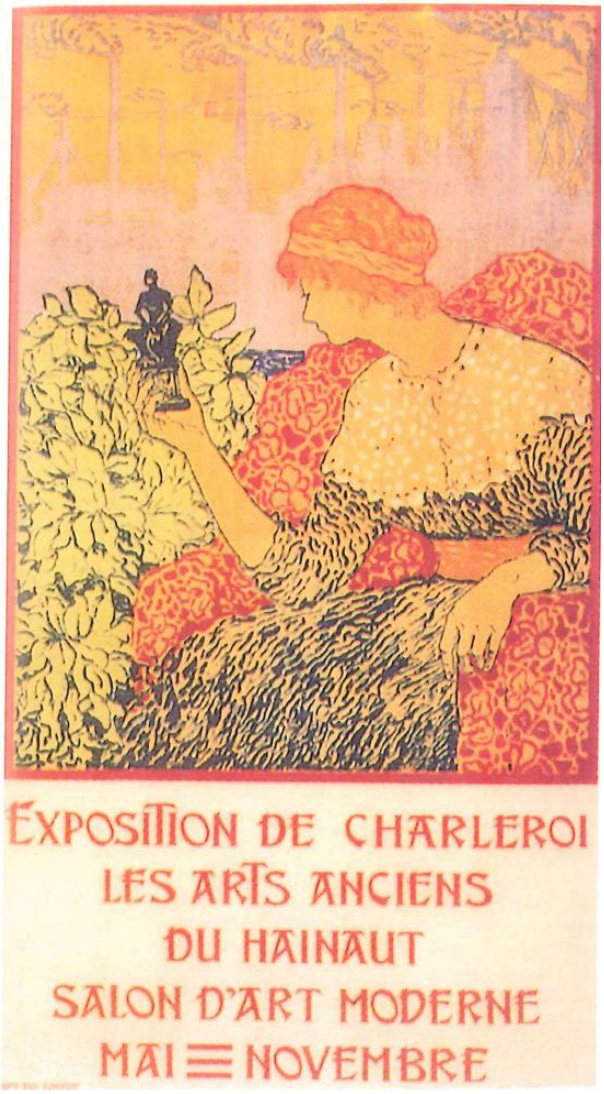
Copier la Nature ? - On copie l'écriture d'un manuscrit, oui.

L'artiste interprète et plus son interprétation s'éloigne logiquement d'une impossible copie, plus certainement il est artiste.

Pour être quelque peu affirmatif, pour pouvoir déterminer à peu près exactement la valeur de ces curieux artistes légendaires et si vrais, – la légende n'étant que la vérité habillée, il faudrait avoir vu tous ces tableaux éparpillés en Europe et autre part.

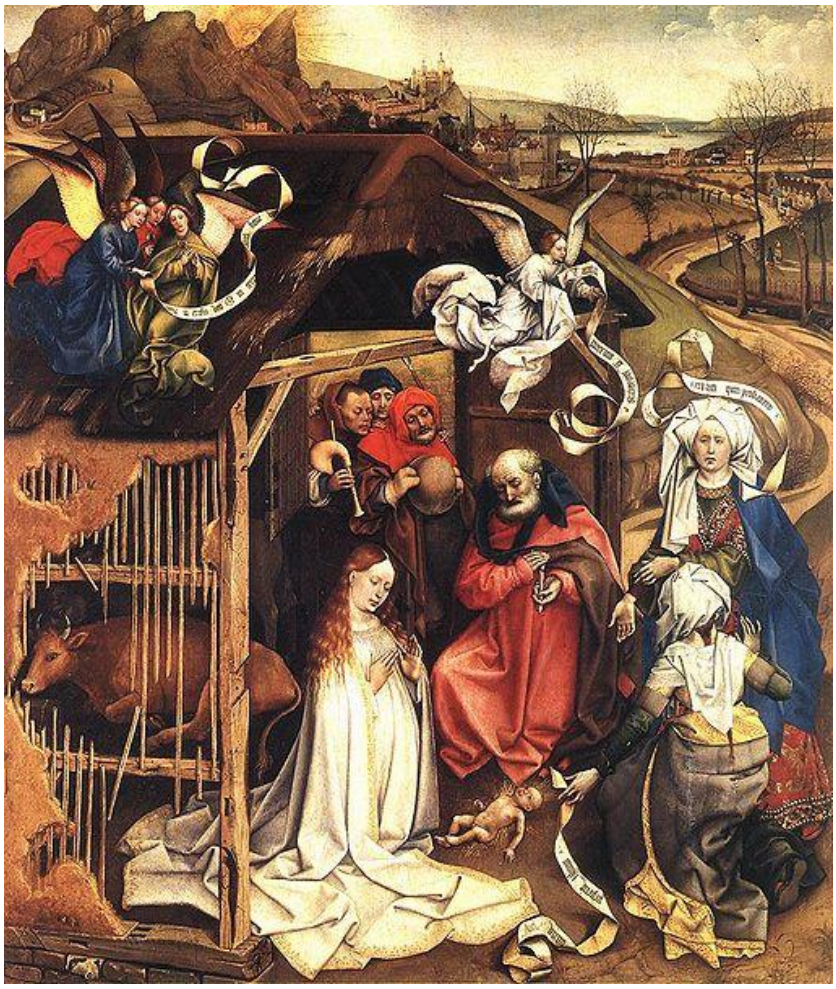
Reproduit dans Liliane SABATINI, « Donnay Auguste », dans Paul DELFORGE, Philippe DESTATTE et Micheline LIBON, sous la dir. de, *Encyclopédie du Mouvement wallon*, t. I, Charleroi, Institut Destrée, mars 2000, p. 507.

07.00c. Affiche de l'exposition de 1911



Reproduite dans Paul DELFORGE, « Art wallon et Mouvement wallon », dans Paul DELFORGE, Philippe DESTATTE et Micheline LIBON, sous la dir. de, *Encyclopédie du Mouvement wallon*, t. I, Charleroi, Institut Destrée, mars 2000, p. 63 (Collection Institut Destrée).

07.01. Maître de Flémalle, *La Nativité* (Musée de Dijon)



Œuvre tirée de : http://www.mariedenazareth.com/15822.0.html?&L=0

Maître de Flémalle, *La Nativité*

Huile sur bois, 85,7x72 cm, Musées royaux des Beaux-Arts (Dijon)

Traditionnellement, aux XIVe et XVe siècles, les sujets traités par les artistes s'inspirent de la Bible, des légendes apocryphes et des visions des saints. Les paysages ne sont généralement pas traités. La *Nativité* du Maître de Flémalle présente ici la particularité de mêler récit biblique (la Nativité et l'Adoration des Mages) et récit légendaire (la présence des deux sages-femmes), et d'intégrer un paysage en arrière-plan.

Selon l'Évangile, l'enfant Jésus reposait nu à même le sol, comme il est représenté ici. Sur la droite, les deux femmes présentes sont deux sages-femmes. En effet, dans *La Légende dorée* et l'évangile de Jacques, Joseph part à la recherche d'une sage-femme qui assiste à la Nativité. Quand celle-ci quitte le lieu de la naissance du Christ, elle rencontre Salomé à qui elle raconte la naissance miraculeuse. Cette dernière refuse de croire ce que lui raconte la première femme et veut examiner la Vierge Marie. Au moment de s'approcher de la Vierge, sa main se dessèche. Un ange lui dit alors de toucher l'enfant pour être guérie.

Tous les personnages de la scène sont partiellement abrités par une étable en ruine, symbole de l'écroulement du monde sans Dieu. Cette étable reprend les techniques de construction en usage au XVe siècle : torchis et toit de chaume. Le spectateur du tableau se trouve donc plongé dans son environnement quotidien, ce qui donne à la scène une dimension plus accessible et familière. Chaque visage représenté est en outre individualisé, différencié des autres et expressif : l'artiste a représenté des individus animés par leurs émotions. Marie et Joseph, au premier plan, sont peints de façon très humanisée. Le regard des bergers, au centre du tableau, converge vers l'enfant. Ils sont spectateurs de la scène et nous invitent à s'identifier à eux et donc à partager la scène religieuse. Le spectateur est ainsi amené à participer émotionnellement et personnellement à la thématique développée par l'artiste.

À côté de ces détails réalistes, la peinture revendique son caractère sacré par des signes de l'au-delà. Ainsi, l'enfant Jésus qui rayonne, les trois anges tenant des phylactères reprenant les paroles du *Gloria*, l'ange survolant le couple sacré, les phylactères entourant les deux sages-femmes… Éléments réalistes et signes sacrés se côtoient donc étroitement.

Par ailleurs, les liens entre le Maître de Flémalle et le pays mosan ont dû être étroit, comme le suggère le paysage peint à l'arrière-plan. L'œil est attiré vers ce paysage par le chemin sinueux qui y conduit à partir de l'étable. Ce paysage représente Huy dans ses réalités urbaines et rurales ; André Joris, historien médiéviste, spécialiste de la cité mosane au Moyen Âge, a identifié la collégiale Notre-Dame avec sa haute flèche, l'enceinte urbaine, quelques monuments, parmi lesquels le château et le donjon, ainsi que quelques constructions, dont une ferme. Par ailleurs, on a également voulu voir dans ce paysage une synthèse des composantes du relief wallon, à savoir la Meuse, les collines, les roches et rochers, les chemins serpentant le long des arbres dénudés – c'est l'hiver –, etc. Des traces d'activité humaine sont également visibles : trois personnages au milieu d'un pré, des cavaliers… L'arrière-plan du tableau est donc traité avec autant de minutie que le premier plan.

07.02. Roger de la Pasture, *Descente de Croix* (Prado)

Œuvre tirée de : http://toutregard.blogspot.be/2010/04/van-der-weyden-roger-de-la-pasture.html

Roger de la Pasture, *Descente de Croix*

Peinture à l'huile sur panneau de bois, 218x262 cm, Musée du Prado (Madrid)

En 1438, la corporation des arbalétriers de Louvain commande à Roger de la Pasture la *Descente de Croix*, aujourd'hui exposée au Musée du Prado, à Madrid, et qui est le véritable chef-d'œuvre de l'artiste. La présence d'arbalète dans les coins supérieurs rappelle les commanditaires de l'œuvre.

Le peintre va à l'essentiel : neuf personnages assistent à la descente de croix du Christ : Marie Cléophas (demi-sœur de la Vierge Marie), à gauche se tient la tête ; Jean et Marie Salomé (autre demi-sœur de la Vierge Marie) soutiennent Marie évanouie ; Nicodème soutient le corps de Jésus sous les aisselles ; Joseph d'Arimathie (en rouge et en or) le tient par les jambes (certains spécialistes inversent l'identité de ces deux personnages, Joseph et Nicodème) ; l'homme barbu qui tient une jarre est certainement un serviteur ; Marie-Madeleine à l'extrême droite complète le tableau. Quant au jeune homme, derrière la croix et au-dessus d'une échelle, il semble être coincé par le cadre fictif du tableau.

La scène ne comporte pas de détails inutiles : les figures se détachent en fort relief sur un fond neutre. Chaque personnage est mis en place dans la scène et participe à l'action. Chacun visage et chaque geste sont individualisés, mais tous sont réunis dans un même sentiment de douleur. Les larmes de Marie Cléophas sont d'une expressivité extrême ; l'axe du regard de Nicodème est fixé sur le crâne d'Adam (entre Jean et Marie).

Au centre de la composition, la Croix attire le regard et semble organiser les personnages de part et d'autre. En première lecture, on a l'impression que tous les personnages sont placés sur un même plan ; une plus grande observation fait ressortir une profondeur décentrée : la Vierge apparaît alors comme à l'avant-plan ; vient ensuite le corps du Christ ; autour d'eux, figurent les personnages qui les portent physiquement et les soutiennent moralement ; la croix et l'assistant sur l'échelle constituent l'arrière-plan.

Le corps du Christ, peint dans tous ses détails, décrit une courbe au centre du tableau (que certains ont analysé comme symbolisant l'arbalète des commanditaires), que la Vierge qui défaille reproduit à l'avant-plan. Les bras du Christ évoquent les ailes d'un oiseau blessé et sa main droite semble chercher le contact avec la main gauche de sa mère, évanouie au visage d'autant plus blême qu'il est entouré des couleurs soutenues des tissus bleu, vert et rouge.

07.03. Joachim Patinier, *Paysage avec saint Jérôme* (Prado)

Œuvre tirée de :
http://www.museodelprado.es/en/the-collection/online-gallery/on-line-gallery/obra/landscape-with-saint-jerome/

Joachim Patinier, *Paysage avec saint Jérôme*

Huile sur bois, 74x91 cm, Musée du Prado (Madrid)

Ce tableau est l'un des plus représentatifs de l'œuvre de Joachim Patenier.

Plusieurs détails représentés dans ce tableau conservé au Prado sont tirés de l'histoire de saint Jérôme telle qu'elle est relatée par Jacques de Voragine dans *La Légende dorée*. Ainsi, au premier plan, on peut voir saint Jérôme soigner un lion blessé. À droite, ce même lion pourchasse des marchands qui avaient volé l'âne du saint. À gauche, dans le monastère surplombant un éperon rocheux, les marchands viennent demander le pardon de leur faute. À droite encore, la représentation d'un enfant conduisant un vieillard aveugle rappelle que saint Jérôme, patron des érudits, accorde également sa protection aux personnes malvoyantes.

Dans ce tableau, comme dans l'ensemble de l'œuvre de Joachim Patenier, les personnages représentés ne s'imposent plus sur le paysage peint. Celui-ci ne sert plus uniquement de fond à la scène religieuse. Il devient, comme les figures du tableau, un des éléments majeurs de celui-ci. Même si Joachim Patinier reste encore toujours un peintre religieux, il a pu affirmer sa prédilection pour les paysages et leur accorder une place importante dans ses tableaux. Précurseur, l'artiste wallon est ainsi à l'origine de l'évolution qui allait progressivement mener à l'autonomie de la peinture de paysage.

Rochers, lac, nuages et ciel turquoise sont sa marque de fabrique. Ses compositions de paysages semblent éloignées des réalités que peuvent contempler les spectateurs : d'un site sauvage et montagneux, on se retrouve à la campagne, d'un village, on arrive à la ville, en passant par le cours sinueux d'un fleuve. Ces paysages cosmiques, adjectif auxquels on a volontiers recours pour qualifier certains paysages de Joachim Patenier, ne sont toutefois pas dénués de tout réalisme. Le *Paysage au saint Jérôme* est une transposition d'éléments visibles dans le relief dinantais : les pics rocheux, l'eau, le vallonnement. L'artiste puise donc dans les éléments naturels qu'il a sous les yeux pour recomposer un monde merveilleux de paysages imaginés. On observera enfin que la chaleur des couleurs va en s'atténuant au fur et à mesure que le regard entre dans le tableau. Cette technique (couleur chaude à l'avant-plan, froide à l'arrière-plan) est utilisée pour donner un effet de profondeur et de perspective.

07.04 Henri Blès, *Paysage avec travaux de la mine* (Offices)

Œuvre tirée de :
http://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Hendrick_met_de_Bles_001.jpg

Henri Blès, *Paysage avec travaux de la mine*

Huile sur bois, 83x114 cm, Musée des Offices (Florence)

La reconstitution de l'œuvre de Henri Blès est assez délicate en l'absence de signature autographe sur les tableaux, et il faut le plus souvent se fier aux attributions des inventaires anciens.
Le *Paysage avec travaux de la mine*, conservé au Musée des Offices à Florence, lui est attribué. En Italie, il est connu sous le nom de *il Civetta* par le fait qu'il cache, dans tous ses tableaux, une chouette. Dans ce tableau, on la distingue dans le coin inférieur gauche, confirmant que Henri Blès en est bien l'auteur.

Un regard général sur l'œuvre permet de réfuter l'idée longtemps admise selon laquelle Henri Blès n'aurait été qu'un simple suiveur de Joachim Patenier. Il apparaît en effet clairement que l'iconographie du paysage s'est largement enrichie depuis Patenier : le tableau n'est plus la représentation d'une scène religieuse, mais bien d'un sujet profane, en l'occurrence l'activité des mines et forges. En outre, alors que Patenier reste un peintre de scènes religieuses, Henri Blès s'ancre plutôt dans les réalités de son temps : il s'est notamment illustré dans la représentation de l'activité métallurgique, particulièrement intense à son époque, surtout dans sa région d'origine, la vallée mosane. En outre, la palette de Henri Blès se distancie également clairement de celle de Patenier et s'oriente plutôt vers les tons ocre, bruns et verts, bien représentés dans son *Paysage avec travaux de la mine*. Il conserve néanmoins la technique ancienne des couleurs chaudes et froides pour marquer la perspective.

Le paysage est l'un des traits communs caractéristiques de la peinture en Wallonie.

07.05. Lambert Lombard, *Autoportrait* (Hermitage)

Œuvre tirée de :
http://fr.wikipedia.org/wiki/Lambert_Lombard

Lambert Lombard, *Autoportrait*

Huile sur panneau, 62x79 cm, Musée de l'Hermitage (Moscou)

Ce portrait représentant Lambert Lombard a fait l'objet de nombreuses discussions au sujet de son attribution : s'agit-il ou non d'un autoportrait ? Selon plusieurs historiens de l'art, ce tableau est incontestablement l'œuvre de l'artiste qui a choisi de se représenter. D'autres, par comparaison avec les dessins, tableaux et autre gravures attribués avec certitude à Lambert Lombard, se montrent plus prudents. En effet, l'art du maître liégeois se caractérise habituellement par le statisme, la raideur des figures représentées, par une absence totale de naturel, par des volumes et des gestes rendus maladroitement et de façon artificielle.
Le regard profond, les traits détaillés du visage, la stature puissante du personnage, la mise en scène d'un effet de surprise de l'artiste dérangé en plein travail et la sobriété de l'ensemble sont autant de caractéristiques qui font de ce tableau un véritable chef d'œuvre, comme l'écrit Jacques Stiennon dans *De Roger de le Pasture à Paul Delvaux. Cinq siècles de peinture en Wallonie*, et qui laissent penser que Lambert Lombard, qu'il soit l'auteur ou non de ce tableau, devait être une forte personnalité. Le portrait est l'un des traits communs caractéristiques de la peinture en Wallonie.

07.06. Gérard Douffet, La Visite du pape Nicolas V au tombeau de *saint François* (Pinacothèque)

Œuvre tirée de :
http://fr.wikipedia.org/wiki/%C3%89cole_li%C3%A9geoise_de_peinture

Gérard Douffet, La Visite du pape Nicolas V au tombeau de *saint François*

Huile sur toile, 450x400 cm, Ancienne Pinacothèque (Munich)

L'école liégeoise dont Gérard Douffet est l'initiateur s'éveille au cours du deuxième quart du XVIIe siècle. À Rome, où il séjourne dix années durant, il côtoie le milieu des caravagistes français. Rentré à Liège autour de 1624, il introduit dans la cité épiscopale les conceptions caravagesques. La *Visite du Pape Nicolas V au tombeau de saint François*, conservée à la Pinacothèque de Munich, perçue par ses contemporains comme le chef d'œuvre de l'artiste, s'inscrit dans cette mouvance, par le réalisme populaire des personnages figurés. Ce tableau révèle également d'autres influences. Ainsi, l'agencement des figures dans un espace architectural complexe est-il fréquemment visible dans les décorations murales maniéristes des palais romains du XVIe siècle. Cette œuvre s'inscrit aussi dans la tradition classicisante de la peinture liégeoise des XVIe et XVIIe siècles.

En outre, le sujet même de la toile – la visite du pape au tombeau de saint François – est relégué au coin inférieur gauche si bien que le reste de la composition lui semble étranger. Mais si les scènes semblent fragmentées, elles sont toutefois reliées par un mouvement général qui leur donne une cohérence. Par ailleurs, le tableau est l'un des premiers exemples peints de la découverte légendaire du corps intact du *poverello*, debout dans son tombeau situé sous la basilique de la ville italienne. Il semble également qu'il soit le premier exemple liégeois d'un sujet propre à la Contre-Réforme. Celle-ci a en effet souvent guidé les choix iconographiques en exaltant les thèmes qui faisaient l'objet d'attaques de la part des réformés, comme les saints fondateurs des ordres religieux.

07.07. Léonard Defrance, *Intérieur d'une forge*

Œuvre tirée de :
http://www.bilder-der-arbeit.de/Museum/Bilder/large/Defrance.jpg

Léonard Defrance, *Intérieur d'une forge*

Huile sur bois, 41,5 x 60 cm, c. 1777

Les premières peintures avec des scènes de travail (grandes industries, exploitation minière, traitement du fer et autres activités économiques) sont dues à Léonard Defrance et au Suédois Hillestroem et datent de la période 1775-1800. Intéressé par les détails à la fois des techniques et de la vie sociale, Léonard Defrance doit mettre ses tableaux en scène pour justifier la cohabitation des ouvriers au travail et des bourgeois en « visiteurs improbables ». Il s'agit du simulacre de la rencontre de deux mondes, d'une mise en scène où chaque acteur est figé dans son statut, de manière réaliste, sans cependant que la représentation soit celle de la réalité. Insistant sur la différence de classes, Léonard Defrance joue sur les vêtements et la posture des individus pour insister sur l'utilité et la productivité des travailleurs face à des visiteurs trahis par certains détails de leur accoutrement (chaussures, canne, éventail, etc.).

En décryptant le message social, les « *Visite* » et « *Intérieur* » que peint Léonard Defrance sont autant de photographies de réalités wallonnes du XVIIIe siècle. Caractéristiques de son œuvre, ces tableaux offrent l'occasion unique de se rendre compte du travail et du contexte de vie des artisans de son temps, et d'une révolution en cours qui mène au machinisme : clouterie, fabrique d'armes, fonderie, forge, fenderie, manufacture de tabac, imprimerie, carrières, rien n'échappe à l'œil de l'artiste qui se fait le photographe original de son temps, sans jamais verser dans la caricature ou dans l'idéalisation d'une classe sociale. L'*Intérieur d'une forge* en est un bel exemple. On y voit cinq forgerons reconnaissables au même tablier de travail qu'ils portent. Chacun d'eux s'occupe de tâches différentes ; celles-ci constituent l'arrière-plan de la scène. À gauche, par exemple, l'un chauffe une pièce de métal, sous le regard d'un autre, représenté de dos. Un troisième homme, visiblement opulent, se joint au petit groupe ; on peut évidemment s'interroger sur la place qu'il occupe dans cette scène, et surtout sur son utilité dans l'activité en cours... À droite, un troisième forgeron paraît alimenter le haut-fourneau, la main droite appuyée contre celui-ci. À l'avant-plan et plus au moins au centre du tableau, un couple d'autres visiteurs, reconnaissables à leurs riches vêtements colorés et à leur coiffe, s'entretient avec un quatrième forgeron, peint dans une attitude humble, de respect, voire même de soumission envers le couple. L'artiste a donc volontairement établi un lien – artificiel – entre les riches visiteurs et les ouvriers. En introduisant plusieurs franges de la société dans un même espace, Léonard Defrance se montre engagé dans les luttes de son époque. La représentation du réel, de la vie du peuple, est l'un des traits communs caractéristiques de la peinture en Wallonie.

07.08. Pierre-Joseph Redouté, Les Roses (Rosa centifolia bullata)

Œuvre tirée de :

http://www.art-prints-on-demand.com/a/pierre-joseph-redoute/rosa-centifolia-bullata.html

Pierre-Joseph Redouté, *Rosa centifolia bullata*

Eau forte au pointillé, 27x21 cm, Collections artistiques de l'Université de Liège (Legs Wittert)

Entre 1817 et 1824, Pierre-Joseph Redouté mène à bien l'édition des *Roses*, son véritable chef-d'œuvre, d'une grande perfection technique. Plus tôt, Gérard Van Spaëndonck (1746-1822), professeur de peinture de fleurs au Jardin du Roi à Paris et directeur de la Collection des Vélins, lui avait enseigné les raffinements de l'aquarelle et une nouvelle technique de gravure, l'eau-forte au pointillé, que Redouté avait amenée à un très haut niveau de perfection.

C'est cette technique qu'il a utilisée pour reproduire la *Rosa centifolia bullata*, le rosier à feuilles de laitue, et les planches de l'ensemble du recueil des *Roses* d'ailleurs, peintes à l'aquarelle sur vélin. Le dessin n'est plus reproduit par des traits, mais par une multitude de points creusés dans le cuivre avec une aiguille ou une roulette dentée. Avec ce procédé, les gradations de couleurs et de modelés sont rendues avec un raffinement que Pierre-Joseph Redouté n'aurait jamais pu atteindre autrement. Cependant, un des inconvénients demeure qu'une retouche des détails reste quand même nécessaire après l'impression.

La *Rosa bullata* appartient à la famille des rosiers à cent feuilles, dite aussi Centifolia, non pas en raison des feuilles, mais du grand nombre de ses pétales. Originaire du Caucase, elle est bien connue aux XVIe-XVIIIe siècles.

Les multiples planches des *Roses* trahissent une évolution dans l'art de Pierre-Joseph Redouté. En effet, l'élégance prime ici sur la rigueur scientifique qui avait jusque-là été sa principale préoccupation, un penchant qui ira en s'accentuant jusqu'à sa mort en 1840.