

La peinture sur panneau

La peinture mosane du moyen âge est représentée par de rarissimes peintures sur panneau, de remarquables miniatures, nombreuses et bien connues surtout pour l'époque romane, et de trop rares vestiges de peinture murale. Les quelques précieux témoins de la peinture mosane sur panneau qui ont figuré à l'Exposition internationale d'Art mosan à Liège en 1951, de même qu'à l'Exposition Rhin-Meuse (Cologne et Bruxelles, 1972), ne sont pas les seuls qui existent; le bien-fondé de leur attribution, leur qualité artistique ou leur importance historique avaient commandé la priorité du choix. Cette peinture, dont l'œuvre la plus ancienne date de l'extrême fin du XIII^e siècle, ne saurait s'expliquer exclusivement par elle-même. Pour en comprendre la portée exacte, il faut en confronter les données avec l'enseignement fourni non seulement par l'étude des miniatures, mais par celle des peintures murales (voir notre contribution consacrée à cette matière) qui n'a guère sollicité les efforts des chercheurs.

A partir du milieu du XIII^e siècle, l'influence française l'emporte. Ainsi l'attestent les vestiges de peintures murales tant dans la partie romane que dans la partie thioise de l'ancien diocèse de Liège: à Saint-Hubert-en-Ardenne; au Béguinage de Saint-Trond et à Alden-Eyck (vers 1300). Les peintures d'Alden-Eyck, surtout, sont curieuses par la référence sensible aux dessins si vivants de Villard de Honne-court. Or, c'est dans ce courant que se situe l'un des rares témoins dont nous avons à parler ici: la châsse de Huy, dite longtemps de Kerniel (1292), où elle est aujourd'hui conservée.

La châsse de Huy. La provenance hutoise et la date précise de la châsse de Huy ne peuvent être mises en doute. C'est la peinture préeyck-

ienne la plus significative pour l'ensemble des anciens Pays-Bas. Elle est postérieure en date d'un quart de siècle environ à la délicate effigie évoquant des miniatures françaises au temps de saint Louis qu'est le Saint Evêque peint au revers de la croix mosane d'Oplinter (vers 1250-1270), en Brabant, dont le type de Christ se rattache à la châsse de Nivelles et au polyptyque de Floreffe. Dans le style et la technique, la châsse de Huy paraît transposer sur panneau les façons de faire des peintres 'muraliers', aussi bien dans la forte préparation des panneaux semblable à l'enduit d'un mur, que dans le procédé lui-même. Mais un traitement de conservation de cette pièce, entrepris en 1951-1952 à l'Institut Royal du Patrimoine artistique de Bruxelles, a permis de constater que, sans toutefois changer la composition primitive, un remaniement ancien, postérieur au XV^e siècle, recouvre la presque totalité de la peinture originale. Ce remaniement est à l'origine de la couche de préparation plus épaisse.

Les scènes représentées sont empruntées à la légende de sainte Odile, l'une des compagnes de sainte Ursule; elles suivent de près la légende hagiographique. Leur charmant conteur les a chronologiquement rythmées par les étapes de Rome, de Cologne, de Paris et du Pays de Liège: l'arrivée de sainte Odile et de ses compagnes à Rome, où elles sont reçues par le pape Cyriaque; leur arrivée à Cologne, d'une part; d'autre part, l'attaque des vierges par les Huns; un frère croisier séjournant à Paris, Jean Novelanus d'Eppe, auquel la sainte a révélé l'endroit où se trouvent ses reliques, retire celles-ci du sépulcre caché dans les jardins du riche bourgeois Arnulphe et les remet à ce dernier accompagné de sa femme; pendant le transfert solennel des reliques de



sainte Odile par les Croisiers de Huy, s'accomplit le miracle de la guérison de la femme estropiée. Aux deux pignons de la châsse : les vierges reçoivent la bénédiction du pape Cyriaque; sainte Odile étend, en signe de protection, son manteau sur ses sœurs Ima et Ida.

La châsse fut conservée au couvent des Croisiers de Huy jusqu'à la Révolution française, époque où un religieux de cet établissement la transporta à Looz, pour la déposer en 1829 dans une église proche de cette localité, Kerniel. La hauteur primitive de la châsse était plus considérable. Mais un menuisier de Looz, en 1829, fut chargé d'adapter les dimensions de la châsse à celles d'une niche dans laquelle on voulait la placer. Un des panneaux de la toiture est ainsi perdu. L'autre, scié en deux, forme les deux versants de la toiture.

La châsse de Huy est le témoin le plus ancien de la peinture sur panneau au Pays de Liège. Elle a été exécutée à Liège ou à Huy en 1292, cinq années après l'invention et l'exaltation des reliques de sainte Odile — transférées de Cologne à Liège, puis solennellement à Huy —, comme l'atteste un document sur parchemin renfermé dans la fierte. Ce document reproduit le texte en vieux français d'une inscription sur parchemin datant de 1292, trouvée dans la châsse quand celle-ci fut ouverte en 1440.

La composition est claire. Une grâce naïve se manifeste dans l'attitude et les gestes des personnages aux proportions généralement courtes qui l'animent. Les tons sont intenses et peu variés. Les fonds, sur lesquels se détachent les groupes, sont rouges ou verts.



LA MESSE DE SAINT GRÉGOIRE. ATTRIBUÉ À ROBERT CAMPIN,
DIT LE MAÎTRE DE FLÉMALLE (*Valenciennes? 1375 – Tournai 1444*).
Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts. Bois, 85 × 73 cm. Une légende veut que le pape Grégoire Ier le Grand (590-604), célébrant la messe en l'église Santa Croce à Rome, vit apparaître soudain sur l'autel le Christ lui-même, portant les stigmates de sa Passion. Henri Hymans avait déjà noté que les spires déroulées du cierge que tient le diacre confèreraient au luminaire une longueur considérable. Il s'agit là d'une tradition tournaisienne: au XIV^e siècle, les habitants de la ville avaient voué à la Vierge un cierge qui avait la longueur du grand tour de la procession.



TRIPTYQUE NORFOLK.
Rotterdam, Musée Boy-
mans - van Beuningen (Pho-
to A.C.L.).

Le Triptyque Norfolk. Dans la peinture sur panneau, il faut attendre les années 1400 pour trouver, dans l'ancien Pays de Liège, des œuvres significatives et dont l'importance est capitale pour l'étude des origines de l'art eyckien. Si, dans les premières années du XV^e siècle, 'La Légende de la vie de la Vierge' (Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts), avec ses inscriptions thioises et une certaine manière proche du maître F1 (il n'est pas impossible qu'il s'agisse d'un mosan) du manuscrit de Turin, atteste une origine lossaine, le 'Triptyque Norfolk' (Rotterdam, Musée Boymans), de l'ancienne collection D.-G. van Beuningen, nous ramène à Liège même au début du XV^e siècle. Ici, nous ne trouvons plus les fonds d'architecture et le traitement en relief des arrière-plans à l'aide d'une pâte

crayeuse familiers en Italie et en Bohême dans le courant du XIV^e siècle.

Le triptyque Norfolk, qui avait jadis été daté trop tardivement entre 1430 et 1440, s'impose comme une œuvre raffinée du début du XV^e siècle dont l'iconographie ressortit intimement au milieu diocésain liégeois, avec vingt-quatre saints et saintes dont vingt-six fondations religieuses de Liège bénéficiaient du patronage, ce qui donne à penser avec la plus grande vraisemblance qu'il était destiné à une église du Pays de Liège. Une tendance au réalisme de nature préeyckienne le marque, et elle épouse un certain mysticisme qui n'est pas l'apanage de la proche Rhénanie.

Les panneaux de Walcourt. Des mêmes années 1400, plutôt que de la fin du XIV^e siècle, le Musée de Namur conserve deux panneaux peints sur chêne, avec préparation à base de craie et de colle animale, formant pendants: une *Annonciation* (H. 1m325 x L. 0m685) et une *Visitation* (H. 1m33 x L. 0m675), à l'origine d'une largeur plus considérable. Ils ne sont mosans que par leur provenance d'utilisation: la collégiale Saint-Materne à Walcourt, sise dans le diocèse de Liège au sein d'une seigneurie qui dépendait de la Principauté de ce nom. Non sans archaïsme, ces peintures de belle qualité aux personnages statiques se situent parfaitement dans le courant esthétique du style dit international où, ici même, l'accent bohémien (celui d'un art surclassant tout ce que les terres d'Allemagne ont pu esquisser) n'est pas absent. Cet accent devient manière dans la *Vierge dite de saint Luc* provenant de l'ancienne cathédrale Saint-Lambert à Liège et aujourd'hui exposée dans le trésor de la cathédrale Saint-Paul. Découverts en 1866 dans la collégiale Saint-Materne de Walcourt, ces panneaux — qui avaient été utilisés comme portes d'armoire — entrèrent peu après au Musée de Namur. A l'opposé de l'art eyckien qui va naître et s'imposer, leur maniérisme se situe encore dans le style international français. D'où le maître des panneaux de Walcourt, contemporains du reliquaire à volets de



PANNEAU DE WALCOURT. ANGE DE L'ANNONCIATION. Peint vers 1400. Namur, Musée archéologique (Photo A.C.L.).

Notre-Dame de Tongres, était-il originaire? Était-il Mosan ou Tournaisien? Il fut pour le moins en contact avec le milieu tournaisien, plus proche que Liège. A en juger particulièrement par la miniature (et tout spécialement le folio 210 v^o) du 'Songe du pèlerinage de vie humaine' de Guillaume de Digulleville (Bruxelles, Bibliothèque Royale), ainsi que par les œuvres des tombiers tournaisiens (voir le monument funéraire de la famille Cottrel, en la cathédrale de Tournai), nous devons situer son action vers 1400, en dehors de la zone mosane orientée par l'art liégeois. C'est pour cela que nous n'avons pas fait figurer l'œuvre à l'Exposition d'Art mosan à Liège en 1951.

La peinture à Liège. Et la peinture à Liège même, avant le sac de 1468, dira-t-on? Nous avons écrit ailleurs: 'Dans le courant du XV^e siècle — encore si mystérieux —, en un temps où l'activité des peintres 'muraliers' semble avoir été grande, plusieurs peintres — Guillaume Van der Cleyen (1456) et le Tongois Jean Rukelous, par exemple — sont attestés à Liège par des sources d'archives, mais nous n'avons conservé aucune de leurs œuvres. Cependant, il est certain que le milieu liégeois offre des possibilités aux peintres puisque des maîtres étrangers s'y sont établis: de 1454 à sa mort, le Gantois Antoine Cautel († 1513-1514) — un contemporain de Roger de le Pasture et de Hugo Van der Goes — acquit de la vogue dans la cité des princes-évêques par des œuvres que, pourtant, les textes nous révèlent traditionalistes, à ne considérer que les mentions de l'emploi généralisé de l'or.

Cet archaïsme, nous le trouvons matérialisé en 1459 dans une œuvre d'un style monumental accusé, où se rencontrent des inflexions issues des Pays-Bas méridionaux et de Rhénanie, la *Vierge de Pierre a Molendino* (Liège, cathédrale Saint-Paul). Son auteur anonyme ignore en tout cas les progrès réalisés en Flandre et en Brabant. C'est, par une forme d'ingénuité, un disciple attardé de Jean van Eyck et de ses émules des Heures de Milan-Turin: la filiation spirituelle est attestée par la Madeleine dont le profil répète d'une manière presque textuelle le profil d'une sainte femme, placée à gauche de la Vierge dans l'une des miniatures (*La Vierge et l'Enfant Jésus entourés de saintes*) des Heures de Milan-Turin. Cet emprunt à une miniature eyckienne, dans un tableau exécuté, dix-huit ans après la mort de Jean van Eyck, pour le doyen de la collégiale Saint-Paul à Liège, est de nature à confirmer que les van Eyck n'étaient pas des inconnus dans la capitale de la principauté liégeoise. A d'autres titres, mais toute traditionnelle aussi, et se présentant comme une transposition d'un panneau en peinture murale (voir notre contribution sur ce sujet), *l'Annonciation* — connue par les relevés de Jules Helbig — de la

voûte de la chapelle du château de Ponthoz près Huy, peinte en 1466 pour un autre chanoine de Saint-Lambert, Walther de Corswarem, s'apparente aux miniatures par les rinceaux fleuris qui sertissent la scène et qui annoncent la peinture décorative en manière d'enluminure des voûtes gothiques d'églises mosanes, caractéristique dans la peinture mosane de la première moitié du XVI^e siècle.

Le sac de 1468 et les désastres qui suivirent pesèrent sur la vie artistique du Pays de Liège. Sans doute, fallait-il orner à nouveau les murs dépouillés par les soldats des ducs de Bourgogne. Mais l'appauvrissement des églises et du pays, la fuite des meilleurs artistes devaient entraver cet effort. Un tableau en offre ici un témoignage d'autant plus touchant qu'il est naïf et tout rempli encore des horreurs dont la cité de saint Lambert venait d'être le théâtre : le *Diptyque de Henri ex Palude* (Liège, Musée diocésain), exécuté vers 1478. Il s'agit d'une œuvre (les deux panneaux mesurent 0m38 x 0m25) ayant figuré à Liège aux Expositions de l'Art ancien au Pays de Liège en 1881, 1905 et 1951.

Le *Martyre de saint Lambert* et de ses deux acolytes (Pierre et Andolet), qui fait face à la *Nativité*, se réfère d'une tradition iconographique liégeoise qui remonte au XIII^e siècle.

Placé à droite de la scène et agenouillé dans l'attitude de la prière, le donateur est le grand chantre (mentionné en 1478 et décédé en 1515) qui a donné son nom à ce diptyque provenant de l'ancienne cathédrale Saint-Lambert de Liège. Il porte le costume de sa dignité et tient entre les mains le bâton cantorial.

Ce grand drame de 1468 nous a certainement ravi des pièces capitales de la peinture du Pays de Liège au XV^e siècle. Pure supposition, dirait-on. Peut-être! Mais si nous ne trouvons guère la trace de Jean van Eyck dans cette peinture, attestée par des œuvres conservées, la gravure sur bois et la céramique viendront — timidement certes — à notre aide pour témoigner du rayonnement direct de l'art eyckien en terre liégeoise : le livre chiroxylographique 'Légende de saint Servais', qui date du milieu du XV^e siècle; les terres cuites de l'atelier de potier de la rue Entre-Deux-Ponts à Liège (fin XV^e siècle), qui a produit des madones de style nettement eyckien.

Liège et son Pays ont non seulement des titres sérieux à faire valoir dans la formation de Jean van Eyck, mais comme tels, ils ne peuvent plus être ignorés dans l'histoire de la peinture des temps gothiques.

Joseph PHILIPPE

ORIENTATION BIBLIOGRAPHIQUE

J. PHILIPPE, *La peinture*, dans *Catalogue de l'Exposition d'Art mosan et des arts anciens du pays de Liège*, Liège, 1951, pp. 107-112, 236-238, pl. LXVII-LXXI; J. LEJEUNE, *Les Van Eyck, peintres de Liège et de sa cathédrale*, Liège, 1956 (Sur le triptyque Norfolk, pp. 23-27); J. PHILIPPE, *Les Van Eyck et la genèse mosane de la peinture des anciens Pays-Bas*, Liège, 1960, pp. 25-38 (Avec références bibliographiques); P. COLMAN, *Les panneaux préeyckiens de Walcourt*, dans *Bulletin de l'Institut royal du patrimoine artistique*, Bruxelles, t. III (1960), pp. 35-54.

Voir aussi A. DUSAR, *Het Sint-Odiliaschrijn*, Hasselt, 1965 (Bibliographie p. 58); J. LEJEUNE, dans *Liège et Bourgogne. Catalogue de l'Exposition*, Liège, 1968; J. STIENNON, *La peinture mosane*, dans *Catalogue de l'Exposition Rhin-Meuse*, édition en français, Cologne-Bruxelles, 1972, pp. 422-428 avec bibliographie limitée aux principaux ouvrages cités dans la notice. J. PHILIPPE, *Aspects de la peinture mosane de l'époque préromane au XV^e siècle*, dans *Annales de la Société Royale d'Archéologie de Bruxelles*, t. LII (1967-1972), pp. 3-26.

LE LIEU D'ORIGINE
DU MOUVEMENT BÉ-
GUINAL. L'église Saint-
Christophe à Liège, vers
1850, avant la restaura-
tion de l'édifice. (Photo
Musée de la Vie Wallonne,
Liège).

