
LES
ARTS
ANCIENS
DU
HAINAUT
SALON
D'ART
MODERNE
1911
CONFÉRENCES
Prix :
2 francs.

LES ARTS ANCIENS
DU HAINAUT

Il a été tiré de cet ouvrage :
une édition de luxe comportant :
3 *exemplaires sur papier impérial du Japon,*
réservés à
LL. MM. le Roi Albert et la Reine Elisabeth,
et à
S. A. R. Madame la Comtesse de Flandre;
50 *exemplaires*
sur papier de Hollande van Gelder Zonen à la cuve,
numérotés de 1 *à* 50.

EXPOSITION DE CHARLEROI 1911

SOUS LE HAUT PATRONAGE DE SA MAJESTÉ LE ROI DES BELGES

GROUPE DES BEAUX-ARTS

LES ARTS ANCIENS DU HAINAUT

CONFÉRENCES

PUBLIÉES SOUS LA DIRECTION DE M. JULES DESTRÉE

G. VAN OEST & Cie, ÉDITEURS
16, PLACE DU MUSÉE, 16
BRUXELLES
1911

Enfants, petits enfants de Wallonie à qui l'on remettra ce volume en récompense de vos succès scolaires, que n'étiez-vous avec moi par ce matin de printemps où je m'arrêtai sur la route blanche qu'on appelle l'M de Bomerée! Comme vous eussiez senti avec moi le charme de cette heure délicieuse et compris la beauté de notre pays et l'amour qu'il mérite!

Nous étions partis dès l'aube pour une de ces longues courses, à travers la région, vers les découvertes des témoignages esthétiques de notre passé. Et tandis que l'on s'occupait de regonfler les pneus de notre automobile en panne, je m'étais assis sur le rebord du fossé, presque heureux de ce contre-temps qui me

forçait à m'arrêter devant la douce splendeur de l'horizon.

Des laboureurs lents creusaient la terre brune; des pommiers fleuris brandissaient leurs bouquets roses vers le naissant soleil et des alouettes chantaient éperdument au-dessus des sillons. Le petit château de Bomerée cachait sa tour ancienne dans les arbres, et toute la vallée de l'Heure, de Jamioulx à Montigny-le-Tilleul, était un poème de fraîcheur et de tendresse rustiques. Plus loin, dans les brouillards du matin, les coteaux s'étendaient hérissés de cheminées d'usines. La vie, la vie formidable de la contrée s'éveillait dans le gracieux calme printanier.

Que tout cela était paisible et accueillant! De quelles voix familières et caressantes cela parlait à mon cœur, à mes souvenirs et à mes espoirs! Et ces confidences inoubliables du paysage, combien souvent je les reçus encore au cours de ces promenades dans notre chère Wallonie! Jamais les verdures ne m'ont semblé plus neuves, les aubes plus vaporeuses, les midis plus éclatants, les soirs plus reposants. Jamais je n'ai mieux senti la prenante beauté de nos plaines et de nos collines, de nos

forêts et de nos rivières. Certes, c'est une beauté douce et un peu mystérieuse, que le voyageur qui passe est incapable de saisir; mais nous, nous devons la comprendre et l'aimer pour les mille liens qui nous rattachent à sa simplicité affectueuse, pour tout ce qu'elle a mis de bon dans nos existences; nous devons l'aimer comme on aime ses parents.

Ce sont ceux de la race dont nous sommes, ceux que nous continuons à travers les temps, qui ont marqué les paysages de leurs douleurs et de leurs espérances. Ce sont eux qui, aux âges chrétiens, ont bâti l'église romane de Lobbes et l'église gothique de Walcourt, complétant toutes deux de façon si harmonieuse le décor de nature.

Et qui n'aimerait d'ailleurs ces humbles églises wallonnes aux vieux clochers de moellons irréguliers, parfois couvertes de lierre, ou entourées d'un petit cimetière enclos de murs? Entrons-y; elles sont pauvres et désertes; nul ne les garde que l'honnêteté des populations; et pourtant il en est qui conservent de précieux témoignages du passé, des châsses comme à Saint-Ghislain, à Malonne, à Saint-Symphorien, des retables comme à Boussu, à Renlies,

à Givry, à Buvrinnes, à Blaugies, à Bouvignes, des reliquaires et des calices où s'atteste l'art des orfèvres de jadis, de vieux bois, souvent barbarement repeints, où l'on retrouve l'accent sincère et naïf des tailleurs d'images, des pierres tombales d'anciens seigneurs usées par les pas des fidèles. Il en est peu qui n'aient point quelque écho charmant d'autrefois à faire entendre pour qui veut se donner la peine d'écouter...

Et les calvaires aux carrefours! Les grands calvaires où le Christ meurt en croix au-dessus de la Vierge et de saint Jean, les petits calvaires où dans une niche grillagée en losange, une pauvre petite statue de porcelaine dit humblement un modeste rêve pieux ! Les calvaires aux arbres magnifiques : tilleuls, chênes et hêtres, les arbres superbes de notre pays, qui deviennent respectables et beaux comme des œuvres d'art quand on a laissé grandir librement les rameaux séculaires!

O vieux arbres isolés dominant les campagnes! Vieux ancêtres, cléments protecteurs de nos vies! Je voudrais, petits enfants de Wallonie, vous les faire vénérer pour leur beauté profonde! Si vous êtes bien sages, je vous lirai

une belle histoire de Louis Delattre évoquant l'Entre-Sambre-et-Meuse, ou, mieux, je vous emmènerai dans nos bois y respirer l'air pur et rafraîchir vos yeux de sensations vertes. Qu'ils étaient beaux, les bois où nous passâmes ! Ramures tendres se détachant sur les fonds sombres, harmonies exquises des mille nuances de la même couleur, et l'impression d'espace et de liberté !

Je me souviens d'un petit bois que je longeai en allant à Merbes-Sainte-Marie; il y sentait délicieusement la feuille morte et le muguet. Je me souviens des grands bois de Baudour; d'innombrables fleurettes y faisaient au-dessus du sol comme un nuage bleu. Et les parcs, les vastes parcs autour des châteaux : les futaies de Mariemont, d'Acoz, de Loverval ou de Ham-sur-Heure, par exemple; les parcs faisant un cadre opulent, solennel ou pittoresque, aux vieilles habitations des seigneurs! Certains castels ont encore leurs fossés, et des tours féodales, et des pièces d'eau où glissent, avec une paresseuse majesté, des cygnes. Et les vieilles fermes de jadis, carrées et puissantes comme des forteresses, avec leur cour intérieure aux plantureux fumiers et leurs angles flanqués de tours à pigeonniers.

Aimez votre pays, petits enfants de Wallonie! Aimez ses vieilles églises, ses vieux arbres, ses vieilles fermes. Attachez-vous à connaître ce que nous avons été : notre pays vous révélera les plus lointains témoignages de la civilisation humaine : des hommes, dans des temps si reculés qu'ils sont en dehors de l'histoire, ont creusé des carrières de silex à Spiennes et ont dressé la Zeupire de Gozée.

Des ruines vous diront l'importance qu'ont eue les abbayes de la Sambre. Des plaines vous apprendront quelques-unes des grandes batailles de l'histoire. Et de petites villes de bon accueil, d'un pittoresque aimable, Thuin, Beaumont, Walcourt vous donneront une idée de l'existence d'autrefois.

Aujourd'hui on vit fiévreusement. Notre région depuis cent ans gronde du tonnerre des usines. Les fumées traînent dans le ciel et la poussière salit les verdures. Les maisons, massées autour des centres du travail, paraissent souvent tristes et sombres. Pour se distraire, la foule se rue vers des divertissements clinquants et médiocres.

Or, retenez ceci, petits enfants de Wallonie, ce n'est pas le tapage, la dépense folle au milieu du bruit, la bombance, la fête parmi les

dorures et les lumières, qui fait le prix de la vie. Les jouissances les plus pures et les plus durables ne sont point aussi grossières et l'art seul nous les donne inépuisablement.

L'art qui est, qui devrait être partout, non seulement dans les tableaux et les sculptures, mais dans les objets divers de l'existence quotidienne : il peut y avoir de la beauté dans la ferronnerie d'une serrure, la courbe d'un pot, la forme d'un meuble, le rythme d'une chanson populaire. Cela, il en est qui le sentent d'instinct; il en est d'autres qui doivent y être préparés. C'est pour la joie des premiers, pour l'éveil des seconds que nous avons réuni, à l'occasion de cette exposition des Arts Anciens du Hainaut, les résumés des conférences qu'y feront les premiers de nos écrivains et de nos critiques. Ainsi sera glorifiée notre région que les anciennes cartes appellent fièrement : Terre tenue de Dieu et du Soleil ; ainsi seront affirmées les énergies de notre race dans le passé vers un idéal de beauté variée, dans les divers domaines où elle se peut exprimer; ainsi seront jetées aux sillons, peut-être, les semences d'un art futur qui viendrait ennoblir et adoucir la dure oppression du travail industriel d'aujourd'hui.

JULES DESTRÉE

CONSTANTIN MEUNIER. — *Le Marteleur.*

I

Le Hainaut
Terre d'Art et de Travail.

par

CAMILLE LEMONNIER

CAMILLE LEMONNIER est né à Ixelles en 1845.

On ne pouvait mieux ouvrir, pensons-nous, cette série de conférences que par un discours de Camille Lemonnier.

M. Camille Lemonnier inaugura, il y a bientôt trente ans, le roman littéraire et la critique d'art dans notre pays. Une étude sur *Courbet* date de 1878, *Un Mâle* de 1881. Ce fut autour de lui et de son œuvre que se groupèrent les « Jeune Belgique » en 1885. Le Banquet Lemonnier reste une grande date de l'histoire des lettres belges.

Depuis, dans le respect de tous, le maître a poursuivi son œuvre multiple et robuste ; il a donné à notre littérature toute une série de romans dont plusieurs sont des chefs-d'œuvre et dont la nomenclature remplirait toute cette page ; citons, un peu au hasard : *Le Mort*, *Happe-Chair*, *La Fin des bourgeois*, *Thérèse Monique*, *Le Vent dans les moulins*, et récemment *La Chanson des carillons*.

Parallèlement à cette série de romans et de contes, dont il en est de délicieux pour les enfants, se poursuivit l'œuvre du critique d'art, toujours soucieux d'annoncer les manifestations nouvelles de la beauté. *Nos Médailles* a un ton presque goguenard de polémique, mais *L'Histoire des Beaux-arts en Belgique* (1887) est composée avec le talent et l'érudition qui cherchent à être équitables et complètes. Un volume sur *Alfred Stevens* (1906), un autre sur *Constantin Meunier* sont comme des arbres puissants dans des parterres d'articles éclatants.

Non seulement Meunier a trouvé en Camille Lemonnier un chantre à la hauteur de ses accents héroïques, mais peut-être faut-il attribuer aux hasards de la publication de *La Belgique*, cette magnifique description de la patrie, l'éveil du génie du grand peintre-sculpteur. Le volume de C. Lemonnier devait être illustré et il demanda à Constantin Meunier quelques dessins de gens et de paysages du pays noir. Alors et depuis, Meunier en comprit et en exprima la beauté pathétique ; son nom et celui de Camille Lemonnier s'inscrivent dans la reconnaissance de tous ceux qui veulent croire que, comme tous les spectacles de la vie, le décor industriel peut avoir aussi sa grandeur et sa beauté.

J. D.

I

Il a paru intéressant de marquer le caractère du pays de Charleroi à travers un tempérament de grand artiste. On a donc choisi, dans l'évolution générale, le type d'art qui s'adapte le mieux au caractère de la contrée. C'est de Constantin Meunier qu'il s'agit. Il est non seulement le plus imposant dans la hiérarchie des talents ; il est aussi le premier qui tira de cette région de forcené labeur un art d'humanité que le monde ignorait encore.

Constantin Meunier apparaît bien l'homme de la race et de la contrée. Qu'importe qu'il ait vu le jour ailleurs si c'est ici qu'il ouvrit les yeux au monde sensible de la pensée ! (1)

(1) Constantin Meunier naquit à Etterbeek, près de Bruxelles, le 12 avril 1831.

Charleroi, la grande forge à laquelle s'alluma la sienne, ne comptait encore dans l'histoire de l'art que par un peintre grave, académique et appliqué, Navez. Dans le passé, c'est à Tournai, à Liége, à Dinant, à Bouvignes qu'est le grand foyer d'art. Le songe des belles figures s'en va au fil de la coulée mosane avec le reflet des beaux paysages. Encore n'est-ce ici, chez les imagiers tournaisiens, « précurseurs du réalisme septentrional » (Fierens Gevaert), chez Roger de le Pasture, dit van der Weyden, chez Jacques Daret qui est peut-être le maître de Flémalle, chez Gossart ou Mabuse, chez Patenir et Blès, merveilleux animateurs de sites wallons, que s'exprime l'âme chatoyante des peintres.

Il faut remonter à Beauneveu, de Valenciennes, duquel Froissart disait « qu'il n'avait pour lors ni meilleur ni pareil en nulle terre », à cet autre génie luxuriant et fécond, le Montois Jacques du Broeucq, et plus tard à ce modeleur de la grâce liégeoise, Jean Del Cour, pour établir une filiation des maîtres de la sculpture. C'était la terre d'art wallon du temps : Valenciennes faisait encore partie du pays de Hainaut duquel Froissart, un de nos

pères spirituels, était lui-même. « Hanin de Hainaut » s'appelle-t-il dans ce « joli buisson de Jonèze » dont le parfum, selon le mot charmant de Maurice des Ombiaux, nous caresse le visage comme celui d'un buisson d'églantines.

Meunier ne les connut guère : il dut se chercher en lui-même. Il pousse ses racines à travers le jardin aride des Fraikin et des Geefs. Le jour où il modèle ses premières figures de travailleurs, il ne fait que revenir à son art initial.

Entre ses débuts comme sculpteur et ce retour aux plastiques statuaires, une longue part de sa vie est consacrée à la peinture, qu'il n'abandonnera jamais d'ailleurs.

II

Il commence par travailler dans l'atelier du peintre Charles De Groux. Ce grand artiste, si émouvant, si miséricordieux aux dénués, fut son véritable initiateur. Dans la besogneuse petite maison de la rue du Moulin, à Bruxelles, où le peintre du *Conscrit*, du *Viatique*, de la *Rixe*, de l'*Ivrogne*, des *Derniers*

moments de Charles-Quint dominait d'une âme héroïque le mal qui devait l'emporter, les sources de sa sensibilité s'alimentent à l'observation attendrie des tristesses de la vie quotidienne qui faisaient le fond de l'art frémissant du maître.

Constantin Meunier appartient en peinture à la forte génération des deux Stevens, Félicien Rops, Louis Dubois, Artan, Verwée, Boulenger, Baron, Smits, Speekaert. Avec eux il crée chez nous le naturisme d'observation et d'accent qui fut le point de départ d'une renaissance de notre art.

En sculpture, Meunier, sans prédécesseur immédiat, s'égala, s'il ne la dépassa, à la somme totale d'invention, de sentiment, de génie et de beauté qu'ils représentaient ensemble dans l'école.

Avec lui naît un art social qui a les deux aspects du temps, le moment et l'éternité. Mais à l'époque du groupe de l'Art Libre dont il fait partie, il n'est encore qu'un peintre souvent original et qui a toutefois gardé des attaches avec le groupe. Ce n'est pas un traditionaliste à proprement dire : de style et d'inspiration il s'est affranchi, bien qu'une

tendance mystico-réaliste l'incline à des œuvres d'un caractère grave et religieux.

Un bref passage à la Trappe est l'occasion de sa première grande œuvre. Le spectacle d'une humanité taciturne et rigide se solennise dans l'*Enterrement d'un Trappiste* (Musée de Courtrai).

Il a alors vingt-sept ans, il a déjà charge de famille. Il connaît les amertumes du pain quotidien qu'il faut gagner pour les siens. Il fait des chemins de croix ; il peint des portraits, des sujets de genre, des communiantes, des coins de plage, de l'anecdote et du drame. Il accepte de n'être qu'une main hâtive pour assurer la tranquillité de son soucieux logis. Cependant, en dépit de ses besognes inégales, on le tient pour un des bons peintres de l'école : il peint avec vigueur ; il recherche les empâtements bruns ; on admire son métier solide, maçonné et monotone.

Une toile, son *Saint Etienne martyrisé*, culmine : elle a le réalisme tragique qui plus tard s'accordera avec le caractère des œuvres qu'il rapportera d'Espagne. Il se révèle dès lors comme le plus espagnol des peintres de la Flandre.

III

Une date, une circonstance décide de sa vie. La librairie Hachette lui ayant commandé pour *La Belgique*, qui paraissait dans le *Tour du Monde*, une série de dessins se rapportant au pays des charbonnages et des laminoirs, il monte, un matin, aux terrasses du Château de Mons. A la vue de la grande plaine hérissée d'installations industrielles et cabossée de terrils, il éprouve une émotion qui le laisse pâle et frissonnant et lui arrache des larmes.

Rentré à Bruxelles, la vision l'hallucine et l'obsède; il fait de grands fusains ; il ébauche des toiles. Ce n'est encore toutefois que l'expression extérieure : elle ne se débrouillera qu'après qu'il aura vu de près la vie d'un charbonnage, au Val-Saint-Lambert.

Dans le fracas des tôles rabotées par le roulement des berlaines, il assiste à la péripétie dramatique des cufats précipités dans la bure. Ce fut la secousse définitive et la *Descente de mineurs* sortit de là.

Personne encore n'avait songé qu'il pouvait y avoir un élément d'art dans un genre qu'on

appelait encore « la peinture industrielle ». Les plus compréhensifs sentirent une force jeune, vivace, sans prévoir encore quel monde cette force portait en elle. Le grand public, lui, se désintéressait; ou s'il prenait parti, c'était pour dénigrer un art à son sens grossier, inélégant, sans conformité avec la tradition des rythmes académiques. Meunier connut l'amertume et le découragement.

IV

Dans cette épreuve, la direction des Beaux-Arts, à la tête de laquelle avait été porté le critique d'art Jean Rousseau, lui confie la copie d'un Kempeneer, italianisé en Campana, une *Mise en Croix* reléguée dans un fond noir de chapelle, à Séville. L'œuvre n'a qu'un mérite historique. Il accepte toutefois cette besogne secondaire; il se soumet avec la résignation tranquille et souriante qu'il manifestera à tous les moments de sa vie.

Il part pour l'Espagne, voit Madrid, séjourne à Séville. Son fils Karl, peintre et graveur, l'accompagne.

Leurs albums se remplissent de croquades : hidalgos, muletiers, gitanes, marchés, tauromachies, coins de chapelles, processions, d'un caractère farouche d'Inquisition. Meunier s'assimile l'âme barbare d'un Ribera, l'austérité sombre d'un Zurbaran. L'ardent génie réaliste et mystique des Espagnes se concilia au fond de lui avec le génie naturiste de sa race. Plus tard, quand il peindra, au lendemain des hécatombes de l'Agrappe, la sombre *Veillée des Morts*, il se souviendra des pourrissoirs de là-bas.

C'est un tournant dans sa carrière : il se sent en contact avec une expression d'art et de race confinant aux mouvements qu'il portait en lui-même. Une toile pochonnée, comme peinte avec du sang, la *Fabrique de tabacs* (au Musée Moderne de Bruxelles) — moins saisissante que l'esquisse, d'un ragoût superbe — atteste cette période, à laquelle se rattachent ses mendiants, ses scènes de flamengos, ses taurils, ses quadrilles d'arènes, ses charniers, visions d'amour et de mort.

Sa pensée désormais reste tendue vers les destinées tragiques. Il se reprend à la sculpture : il crée l'ouvrier des grandes usines métallurgiques.

Sa première grande sculpture, le *Marteleur*, barre aux poings, sous son masque de cuir, se place au seuil de sa vie nouvelle. Il apparaît déjà comme une des cariatides du *Monument au travail.*

Presque dès le début, Meunier conçoit un groupement figuratif d'éléments d'humanités et d'industries. Il combine les maquettes du *Port* et de la *Moisson* : il prépare son haut-relief de l'*Industrie.*

Les œuvres se pressent : jamais il n'a montré un tel emportement au travail. A Paris, le génie fraternel d'un Rodin, un des premiers, s'émeut et le réclame parmi les maîtres absolus. La cinquantaine a sonné pour lui : personne n'a subi davantage les amertumes du sort; et pourtant, quand enfin la gloire tardivement lui sourit, on dirait qu'il s'éveille seulement à la vie.

Médaille d'honneur au Salon. Ceux qui le niaient croient le découvrir. Le voilà célèbre, mais guère plus riche qu'auparavant. Il est obligé de solliciter une place de professeur à l'un des cours supérieurs de l'Académie de Louvain. On l'oblige à quitter Bruxelles pour occuper son emploi ; il s'en va comme on s'exile.

La ville lui a fait aménager la rotonde de l'ancien amphithéâtre de dissection. C'est là qu'il installe son atelier, mais la mort y entre avec lui ; successivement elle frappe ses deux fils, l'un son Georges, le marin, qui s'en va mourir de la fièvre jaune à San Francisco, l'autre, ce Karl qui l'avait accompagné en Espagne et qui avait donné de si précieuses promesses d'art.

Passage affreux dans cette vie tourmentée. Il vit parmi les ombres et ne peut plus se reprendre à la paix du travail.

Il décide d'abandonner son cours ; il revient à Bruxelles.

L'art alors petit à petit opère le miracle de pacifier son cœur ulcéré. C'est le temps de sa plus grande production. L'œuvre suprême, son *Monument au travail*, surtout le requiert ; il en établit les grandes lignes, les figures, les groupes et les motifs. Tout son immense travail antérieur aboutit à cette ordonnance grandiose.

Un sculpteur doué d'un rare sens ornemental, Charles Vander Stappen, imagine vers ce temps un vaste ensemble décoratif de groupes et de statues pour le Jardin Botanique de

Bruxelles. Meunier y eut, pour sa part, deux grandes figures, le *Semeur* et le *Faucheur*, qu'il appela *Juin*. Le grand caractère simpliste et héroïque de son art s'y dessine. C'est alors qu'il commence vraiment à réaliser le noble rythme qui l'égale à l'antique. Il semble que, dans ces figures qui symbolisent la terre, il ait voulu donner un complément à ses aspects du travail industriel. L'ouvrier du sol, et successivement l'homme des abattoirs, le marin, le carrier achèvent le cycle des alchimies du feu et des métaux. Cependant il n'abandonne pas ses frères du charbonnage et du laminoir. Il demeure à leur égard l'artiste qui le premier les arracha à la nuit du globe et leur départit, si on peut dire, la personnalité de l'art. Son cerveau s'est simplement élargi; il veut, dans une vaste synthèse, embrasser toutes les formes du travail et l'âme multitudinaire des plèbes.

V

Avec Meunier une nouvelle Renaissance se produit.

Comme les grands Florentins qu'il évoque,

il se rattache à la tradition classique, mais en la renouvelant, en la reforgeant sur les enclumes de la douleur et du travail. Il se crée ainsi à lui-même sa tradition : il en trouve la forme d'expression dans l'homme-machine et il se fait que ce paria, cet éternel opprimé des âges en qui se perpétue le servage antique, devient le symbole de son art et à la fois d'un art nouveau. Meunier peut-être seul, en ne croyant créer qu'un genre, ignora qu'il créait un art et inaugurait un siècle. Il se trouva que le labeur d'un artiste instinctif correspondit à une sorte d'élargissement de la conscience générale.

VI

L'art de Meunier se classe historiquement une des grandes dates de l'évolution et cette date est toute une révolution. Il reflète un temps et il en évoque un autre qui doit venir. Il apparaît d'abord terrible comme tout ce qu'on ne connaissait pas et qui porte en soi l'avenir. Le maître des mains duquel il sortit était pourtant le paisible et candide artisan à la longue barbe et au dos voûté, à l'abord

craintif et timide en qui ses simples ancêtres étaient restés visibles. Il prend entre ses mains l'être fruste, mi-captif des animalités élémentaires. Le paria calciné par les fontes, laminé par les cylindres, il le replonge aux brasiers, il le coule aux creusets en fusion, pour l'en retirer plus vivant et éternel.

On vit alors une création vierge : l'art s'emplit d'une humanité inconnue; les bornes idéales encore une fois furent reculées, comme à l'apparition de chaque grand imaginatif nouveau. Il avait suffi qu'un artiste plébéien, un sculpteur d'humanité foncier et non plus d'école allât prendre ses modèles là où nul encore ne s'était avisé de les chercher, dans le peuple même, et que, par le caractère, par la simplicité et l'ampleur de la transposition, il les égalât à la beauté pondérée et rythmique des types héroïques du passé.

Le stigmate professionnel, en particularisant ses personnages, ne les déforma pas. Ses ouvriers sont une expression de beauté différente, voilà tout : ils nous révèlent un état d'humanité générale dans un de ses aspects particuliers.

En réalité l'effort industriel ne se fait, chez

lui, sentir qu'au relief du muscle, à la carrure, aux mains, à tels autres détails de la forme qui évoquent les marteaux, les pics et les ringards. L'artiste excelle à les indiquer sans insistance, d'un renflement léger de la ligne qui marque la spécialisation du travail et fait d'une apophyse ou d'un calus, comme un des signes paléontologiques auxquels se reconnaissent les faunes primitives. Un genou, un torse, un humerus, la malléole des chevilles, l'arête d'une ossature en biseau de silex, ont la particularité essentielle et, négligeables pour les non initiés, concourent au caractère de vitalité et de beauté qu'il innova dans l'art.

Le sien, d'ailleurs, s'interdisait l'excès : il ne voulait rien qui détruisît l'harmonieux ensemble d'un corps en action. Il estimait que l'action, avec son jeu de muscles et ses dépenses d'énergies, était la beauté même de la sculpture à travers les âges, aussi bien chez les Assyriens et les Grecs que chez les Romains et les grands artistes des cathédrales. Un rythme naturel de force continue, qui se sous-entend jusqu'en les pauses du repos, le ramène lui-même à ce sens de la Beauté qu'il discernait dans l'histoire des plastiques.

Ce fut là l'un des secrets de son art. Personne moins que lui n'eut les qualités secondaires du talent, savoir-faire, adresse manuelle, métier correct. Personne, en revanche, plus que lui n'eut l'accent, la force concentrée, le génie constructif, la sobriété dans la plénitude, la trouvaille du geste, l'affleurement de la vie à la peau. Rappelez-vous *le Marteleur*, *le Puddleur*, *le Débardeur*, *le Faucheur*, *le Semeur*, *l'Abreuvoir* et toute cette suite innombrable de petites ou grandes statues où la grandeur résulte du style plutôt que de la dimension.

Quelle leçon d'art et qui trouve le moyen de concilier ce qui en apparence est incompatible : la beauté et la violence, la force massive et le geste délié qui soumet la matière, l'héroïsme bourru d'un ouvrier moderne et l'athlétisme élégant d'un gladiateur antique !

VII

Les éléments du *Monument au travail* enfin ont pris corps et se sont coordonnés. Il a terminé les grands bas-reliefs qui se placent aux soubas-

sements. Cependant il hésite encore quant à la forme d'ensemble, à la silhouette extérieure de son œuvre. Il voudrait réaliser le schema d'une sorte d'autel trapu et barbare plutôt qu'une belle ordonnance régulière, pondérée et classique. Mais la ligne architectonique l'embarrasse; Meunier, étant moins un cerveau de culture qu'un génie instinctif, ne parvenait pas à édifier une statique normale où eût réussi un esprit plus méthodique. Les maquettes se succédaient, disaient sa recherche et son effort sans le satisfaire. Il s'aida de conseils; il recourut à la maîtrise d'un Horta. Ce lui fut une lumière : elle fit prévaloir l'idée d'un cube massif, appuyé sur des degrés.

Cependant il semble que le gabarit édifié après sa mort au Cinquantenaire et ensuite à Louvain ait reconstitué une forme primitivement adoptée par lui. On ne contesta pas ce qu'elle avait d'harmonique et d'élégant : on regretta toutefois qu'elle n'eût rien conservé du caractère hiératique et massif où il avait cherché la ressemblance d'un autel primitif.

Un mouvement s'organisa pour que le monument lui fût commandé par l'Etat en vue d'une destination publique; mais des

difficultés venues des pouvoirs paralysèrent l'élan. Finalement, on décida de créer au Musée Moderne une salle où fût réuni partiellement son Œuvre et qui portât son nom.

VIII

La chance enfin conjurée, il s'est bâti une demeure de bourgeois riche, où il connaît tardivement la tranquillité d'esprit qui présidera à l'achèvement magnifique de son œuvre. Il y vit sans orgueil, avec une simplicité où passe quelque chose de la vie du grand Rude de qui il parlait souvent. De partout, mais surtout de France, de Norwège, d'Autriche, d'Allemagne, on arrivait le voir et l'admirer.

Il mourut (Ixelles, 4 avril 1905).

Meunier, sorti d'une terre de grand travail ouvrier, créa une terre d'art, avec Charleroi pour centre. Il n'est pas le seul grand ouvrier wallon : mais Rousseau et Vinçotte sont d'ailleurs. Lui est d'ici. C'est Meunier que fête le monde en célébrant les industries du Pays rouge et noir où s'alimenta son génie.

On fait des vœux pour que sa grande leçon

ne soit pas perdue. En regard de son Œuvre, qu'on aimerait voir, partiellement, au moins, réuni sur les places et dans les édifices, il serait désirable qu'une école d'art trouvât ici ses assises. Comme à Nuremberg s'atteste partout l'image d'un Kraft et d'un Visscher, un Meunier éternisé dans la pierre et le bronze multiplierait sa présence spirituelle de grand éponyme de la cité et de la contrée entière. Ce jour-là, Charleroi aura mérité plénièrement le nom glorieux de « Terre d'art et de travail », choisi par le conférencier pour titre à sa conférence.

CAMILLE LEMONNIER.

Références :

HELBIG. — *La peinture au pays de Liége et sur les bords de la Meuse.*

DEHAISMES. — *L'art dans le Hainaut et le Nord de la France.*

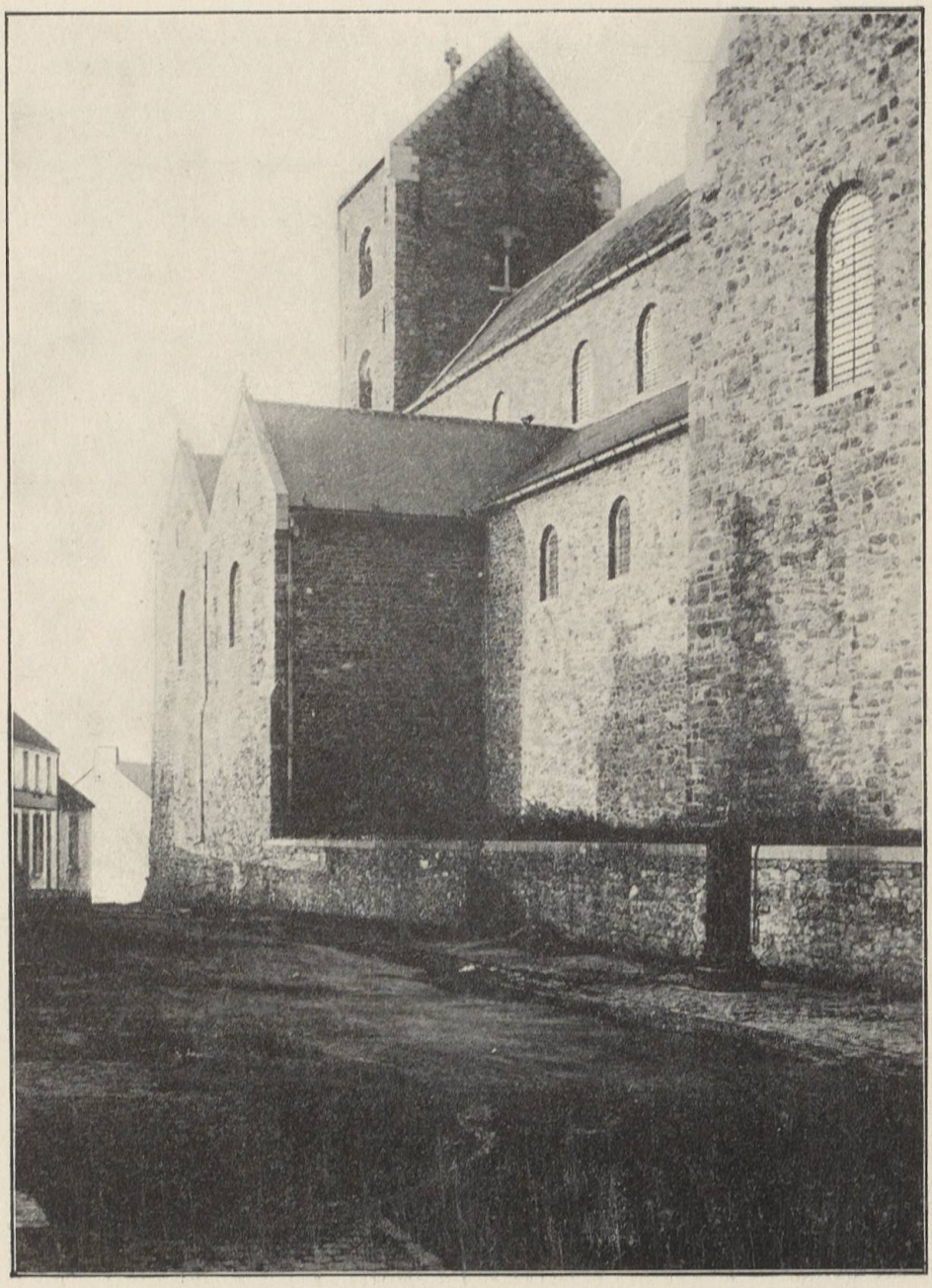
FIERENS-GEVAERT. — *Les Primitifs flamands.*

EUGÈNE DEMOLDER. — *Constantin Meunier.*

JULES DESTRÉE. — *Conférences.*

MAURICE DES OMBIAUX. — *L'art franco-wallon.*

Articles dans *La Meuse* et *Les Marches de l'Est.*



L'Eglise abbatiale de Lobbes.

ARCHITECTURE

II

L'Architecture en Wallonie
et spécialement dans
le Hainaut

par

MARCEL LAURENT

MARCEL LAURENT est né à Mussy-la-Ville (près Virton), le 25 décembre 1872.

Docteur en philologie classique de l'Université de Liége (1896). Élève des cours d'archéologie et d'épigraphie grecques aux universités de Paris et de Strasbourg (1897-1898). Membre étranger de l'École française d'Athènes (1900-1902). Professeur d'histoire de l'art et d'archéologie (antiquité classique, moyen âge, à l'Université de Liége (1902).

M. Marcel Laurent est l'auteur de travaux critiques très remarqués sur l'archéologie et l'épigraphie grecques, les miniatures, ivoires et objets d'orfévrerie de l'époque romane; il a fait paraître récemment un ouvrage en deux volumes : *L'Art chrétien primitif* (Bruxelles, Vromant, 1911) qui peut être considéré comme classique en la matière.

J. D.

A aucune époque, il n'a existé en Wallonie un style particulier d'architecture, nous voulons dire un style qui ait été adopté de Liége à Tournai, du Brabant aux Ardennes, avec une même série de caractères spécifiques. Le pays wallon est trop petit, trop varié de nature et d'aspect, son histoire est trop dissociée en soi pour qu'un tel style ait pu naître; et l'on sait de plus que les styles se propagent et s'influencent, sans que les frontières imposées par la politique ou la langue leur soient des barrières infranchissables. Il serait donc inexact de parler d'une « architecture wallonne » ; mais on peut affirmer que depuis le XIIe siècle jusqu'à nos jours, pas un style n'a passé sans laisser en Wallonie des monuments

du plus haut intérêt ; pas un n'a vécu sans que notre race n'ait contribué à sa richesse, parfois à sa gloire. Dans les quelques pages qui vont suivre, nous essayerons d'évoquer ce passé monumental et de montrer jusqu'à quel point le peuple wallon se reflète en lui. Si nous faisons aux monuments du Hainaut une place de choix, ce n'est pas seulement à cause des sollicitations actuelles de l'Exposition de Charleroi, mais aussi parce qu'en cette province, l'architecture d'autrefois fut remarquablement belle, originale, variée, et qu'elle y reste très aimée.

*
* *

L'histoire de l'*architecture religieuse*, en Wallonie, ne commence qu'avec Charlemagne, car les édifices antérieurs à lui (première cathédrale de Tournai, abbatiale de Sainte-Gertrude à Nivelles) n'étaient pas construits pour durer et n'offraient, sans doute, qu'une pâle imitation des basiliques romaines. Tout autre fut la situation sous le grand empereur d'Occident. D'une part, la cathédrale d'Aix-la-Chapelle fut bâtie sur le modèle de Saint-Vital de Ravenne et fut plusieurs fois

imitée ; en sorte que quelques fleurs de l'architecture orientale vinrent éclore parmi les Francs ; d'autre part, les églises abbatiales se modifiaient : le plan de la basilique se transformait par l'adjonction du chœur et des tours, par la construction des cryptes, le changement des supports, — piliers au lieu de colonnes : l'église romane, en un mot, sortait peu à peu du type basilical.

C'est alors (2e moitié du IXe siècle) que s'éleva l'abbatiale de Lobbes, dont un annaliste nous dit qu'elle était d'une magnificence unique dans le pays. Elle avait trois nefs, des colonnes avec bases et chapiteaux. Sans doute qu'on y remarquait, comme à Saint-Gall, comme à Saint-Riquier, l'abbaye picarde, quelques-unes des nouveautés que nous venons d'énumérer et par quoi se distingue l'architecture carolingienne.

Les Normands couvrirent le pays de ruines ; mais au Xe siècle, sous le règne pacifique de la dynastie othonienne, la richesse croît, les villes se développent, les abbayes se multiplient. A Liége, un grand évêque, Notger, dote la ville de cette fille tardive de Notre-Dame d'Aix, Saint-Jean, et de deux églises au

type germanique : Saint-Denis, dont une tour reste, et Saint-Lambert, transformé, puis malheureusement détruit. A Stavelot, Saint-Poppon introduit le style clunisien. A Soignies, enfin, s'élève cette église de Saint-Vincent par laquelle doit proprement commencer, chez nous, l'histoire de l'architecture religieuse.

Saint-Vincent de Soignies, avec la clarté un peu aveuglante de son plan, — une croix latine—, le sombre aspect de ses murs, sa structure élémentaire, sa nudité d'ornementation au dedans comme au dehors, nous représente, par delà le temps des cathédrales, avant que fût rêvé le somptueux vêtement des églises romanes, un art à la fois timide et robuste, austère au point d'en paraître pauvre, presque barbare, mais majestueux et qui émeut par sa simplicité. Si lointaine que soit l'époque, deux styles s'opposent pourtant déjà dans notre Wallonie, l'un meusien et d'origine germanique, l'autre scaldien et français par son parentage.

Ceci se marque bien plus clairement au XIIe siècle, si glorieux à beaucoup de titres pour notre pays. Liége eut Sainte-Croix, Saint-Jacques, Saint-Barthélemy ; Tournai vit sa cathédrale reconstruite sur un plan nou-

veau qui fit école. Désormais, l'opposition était complète : la vallée de la Meuse était toute vouée aux plans et aux formes de l'école rhénane ; la vallée de l'Escaut, associée aux destins de l'école du nord de la France, puisait ses inspirations aux mêmes sources que les écoles de Champagne et de Normandie.(1) Ainsi nos provinces nous apparaissent comme les marches où deux civilisations, qui alors n'étaient pas rivales, se rencontraient et se fondaient ensemble.

Au pays de Liége, on trouve, comme dans la vallée du Rhin, les doubles chœurs circulaires, les décorations d'arcatures et de bandes lombardes, les clochers à quatre pignons, les galeries à jours, les narthex fermés. Le clocher s'élève d'habitude à l'Occident devant la façade, les entrées sont latérales, et ces derniers caractères sont dus aussi à l'imitation de l'Allemagne. Pourtant, il y a loin de nos édifices liégeois, assez petits, avec leur nef non voûtée, leur façade souvent dénuée de

(1) Les indications qui vont suivre sont loin de constituer des règles générales, sans exceptions. On les trouvera bien sériées dans les chapitres que le professeur Lemaire a placés en tête de son ouvrage : *Les Origines du style gothique en Brabant*, Bruxelles Vromant, 1906.

tours, à de vastes et beaux édifices comme ceux de Spire, de Worms, d'Andernach, de Mayence... Qu'importe? Si ce n'est pas toujours un sujet d'orgueil que nous découvrons par l'étude de nos vieux monuments nationaux, c'est toujours un sujet de mieux aimer! Le Liégeois, qui adore sa ville, ne donnerait pas pour tous les édifices rhénans son église de Saint-Barthélemy, debout, au milieu des vieux quartiers; le paysan ardennais, lorsqu'il contemple ses humbles églises romanes de Waha, de Wéris, sent battre son cœur, et devine, au lointain des années, une vie simple et cachée, qui ressemble à la sienne.

Mais regardons vers l'ouest : le comté de Namur est meusien : il relève de l'Empire; beaucoup de ses abbayes, seigneuries et villages dépendent de l'évêque, de Liége. Au nord, le Brabant est attiré, lui aussi, dans l'orbite artistique du grand évêché voisin : une église comme Sainte-Gertrude de Nivelles est apparentée étroitement à des monuments purement germaniques, comme ceux de Celles et d'Hastière. Mais, à mesure qu'on s'éloigne vers le sud-est, l'influence rhé-

nane diminue d'énergie. Contemplez Saint-Ursmer de Lobbes, allongée comme un sphinx lourd et mystérieux sur les vallées thudiniennes : le plan général, le clocher en façade, le transept de niveau plus bas que la nef, quelques arcatures au chevet du chœur sont bien des indices meusiens, mais non des plus caractéristiques. De plus, l'entrée est de face, la tour est couverte d'un toit en batière. Dans toute cette partie du Hainaut (Marcinelle (1), Couillet, Familleureux), le clocher est à l'Occident, mais plus d'avant-corps, d'arcatures. Le même clocher occidental, est à Marcq, près d'Enghien, mais plus à Chièvres, à Hoves, à Saint-Vaast, à Deux-Acren. Un peu plus loin, c'est la région de Soignies-Tournai, où règne le second style wallon de l'époque romane.

Ici, les tours-clochers, carrées et finissant parfois en octogones, s'élèvent au-dessus de la croisée du transept; les façades, où est placée l'entrée, sont couronnées de leurs pignons; les chevets sont rectangulaires ; à l'intérieur, des

(1) Ne menace-t-on pas de détruire la pittoresque église de Marcinelle! Ce serait un attentat à la beauté, à l'histoire, contre lequel il convient de protester avec énergie.

tribunes sont ménagées au-dessus des bas-côtés, la nef et le transept ont la même hauteur. Ces caractères qui distinguent les églises du Tournaisis (Esquelmes, église disparue d'Antoing), qu'on retrouve aussi, en partie, dans d'autres églises du Hainaut (Chaussée-Notre-Dame, Ere), sont aussi ceux de l'école du nord de la France, en général. Quant à Soignies, à Tournai surtout, ce sont des œuvres de premier rang, dans lesquelles des efforts originaux se fortifiaient d'exemples étrangers.

Déjà, nous avons cité Saint-Vincent de Soignies dont les linéaments primitifs du Xe siècle se reconnaissent sous des remaniements postérieurs. La nef de Tournai, une des plus belles du nord de la France date, non du XIe, mais du XIIe siècle. Avec sa majestueuse superposition d'étages, séparés par la fuite tranquille des lignes horizontales, ses tribunes profondes et harmonieuses, ses galeries hautes et son clair-étage, elle marque sur Soignies un progrès décisif. Elle affirme l'énergie et la clarté de son organisme par la forme de ses piliers, le tracé de ses arcades, la correspondance étroite des supports et des masses à soutenir ; elle a

la grâce décorative de ses chapiteaux qui comptent parmi les plus beaux et les plus variés qui soient : en un mot, sa beauté serait totale, si l'architecte l'avait conçue voûtée.

Mais Saint-Vincent de Soignies ne l'était pas non plus, malgré l'alternance des supports ; on dirait que l'école du Nord semblait attendre, pour accomplir ces grands ouvrages, une époque héroïque : on le vit bien, à Tournai, quand fut construit, vers 1200, le transept de la cathédrale. Une ampleur merveilleuse ! A quarante-trois mètres de hauteur, la voûte d'ogives s'éploya ; le vaisseau porté sur de nouvelles arcades en arc brisé, couronné, comme la nef, par une galerie haute, restait un peu massif ; mais une grâce d'enchantement unique parait les extrémités des croisillons, terminés en hémicycles. Quatre étages s'y superposent : un premier d'arcades étroites et hautes, ouvertes sur la profondeur d'un bas-côté, un deuxième d'arcades plus petites derrière lesquelles s'aperçoit l'ample ceinture de la tribune, un troisième marquant la galerie haute ou triforium ; au-dessus, enfin, c'est la lumière du clair étage et le rayonnement des cintres convergeant au sommet. Le vais-

seau de la nef, malgré ses belles proportions, était inactif; dans le transept la vie circule ; le premier avait la force, le second a l'énergie, l'activité et l'on ne sait quelle fierté gracieuse.

Au dehors, la tour lance sa flèche au-dessus de la croisée ; aux quatre angles de cette dernière, les clochers glorieux sont comme la pensée maîtresse de l'architecte proclamée en plein azur. Ils disent, en effet, ces clochers, que le centre vivant de l'édifice est entre eux, que toute masse y a son appui, toute ligne son point attractif, toute composition le pivot de son équilibre. Ce sont les fiers minarets de ce temple chrétien.

*
* *

Il ne faut pas s'y tromper, la cathédrale de Tournai n'était pas seule de son genre : elle faisait partie d'un groupe qui comprend Noyon, Soissons, Notre-Dame de Cambrai, Notre-Dame-la-Grande de Valenciennes (disparue), et ce groupe, qui occupe toute la période de transition, s'apparente aux églises de Champagne et de Normandie (1). « Il ne

(1) L. Serbat, *l'Église Notre-Dame-la-Grande à Valenciennes* (Rev. de l'Art chrétien, 1908, p. 366.)

faut pas, dit le professeur Lemaire, chercher dans l'entourage de la cathédrale, ses prototypes, mais bien plutôt ses imitations. »

De fait, Saint-Piat et Saint-Pierre (démoli) furent construits à Tournai en s'inspirant d'elle. Un style tournaisien se forma, reconnaissable notamment à la forme et à la place des clochers, à la composition des façades, à des particularités comme les triforiums intérieurs et extérieurs, les portes en arc trilobé, les fenêtres à triple lancette (triplets), et ce style fit sentir son influence tout le long de l'Escaut : à Audenarde, où le maître Arnold de Binche éleva Notre-Dame de Pamele, à Saint-Jacques de Gand et jusqu'à Aardenburg, en Zélande. Il va de soi que Saint-Quentin, Sainte-Marie-Madeleine, à Tournai, s'y rattachent, au moins par de notables caracteres (tourelles de façade, triplets). — Liége, au XIIe siècle, était un centre d'art germanique ; Tournai, la française, ouvrait largement aux influences du Midi les portes des villes de Flandre. Entre elles, le Hainaut était un pays de transition.

*
* *

Un nouvel âge commence vraiment pour l'architecture religieuse en Wallonie, avec la construction du chœur de Tournai (1242), sous l'évêque Gauthier de Marvis. C'est un monument qui évoque les merveilles de la France, le chœur de Beauvais et la Sainte-Chapelle, dont il est à peu près contemporain. Il échappe aux influences indigènes.

Mais n'en sera-t-il pas de même pour la plupart de nos grandes églises ogivales, jusque vers la fin du XIVe siècle ? C'est que le gothique, avant de nous parvenir, avait déjà toute une histoire. Il s'imposait, dans sa vigueur achevée, comme un triomphateur. Ce « style français », comme on l'appelait, toutes les nations l'accueillaient avec une ferveur grandissante; il devenait partout l'image même de la piété et le type parfait de l'amour mystique. Il était si beau, si parfait, dès qu'il parut à l'étranger, qu'on ne pouvait le modifier, selon les pays et les races, sans le déformer.

Au vrai, nous pouvons passer rapidement sur le XIIIe et le XIVe siècle, encore qu'il y ait de cette époque de très nobles édifices en Wallonie : Saint-Paul de Liége, et ces abbatiales qui sont de glorieux chefs-d'œuvre :

Orval, Aulne, Villers. Mais quoi ! Ces édifices étaient construis par les Cisterciens de France. Contenaient-ils rien que le grand pays voisin n'eût fait connaître ? Et ailleurs, on note bien des caractères particuliers dans le tracé des arcs et des nervures, l'ornementation ; mais c'est peu, il faut l'avouer, pour constituer une originalité. L'observation la plus importante à faire, c'est que nos belles églises gothiques du XIIIe siècle sont dénuées de sculpture monumentale et pauvres, en somme, de décoration. La faute en est, dira-t-on, à l'austérité cistercienne. Il n'en résulte pas moins que le gothique, en attendant qu'il nous offrît des revanches, avait singulièrement diminué notre pouvoir de créer. Au XIVe siècle, Notre-Dame de Huy et Notre-Dame de Dinant sont des édifices intéressants ; la tour de Saint-Julien d'Ath, avec son cantonnement de tourelles cylindriques, n'est pas sans originalité. Le vrai intérêt serait de citer les petites églises de village, où, malgré la forme des portes et des fenêtres, le souvenir se conservait, assez fidèle, des anciens monuments du pays.

L'architecture religieuse, en Wallonie, redevient magnifique et originale aux XVe et

XVIe siècles. Tandis que le style perdait de sa beauté et de sa rigueur primitives, il était plus facile aux pays limitrophes de la France de manifester leurs goûts particuliers. La Wallonie se distingue alors par un grand amour de la simplicité et ses édifices ont une grandeur inattendue. A Saint-Jacques de Liège, en plein XVIe siècle, la construction s'inspire des plus beaux exemples classiques; les ornements de la Renaissance parent les formes ogivales sans les dénaturer. Sainte-Waudru, de Mons, plus ancienne d'ailleurs, a encore plus de majesté simple et noble.

Entre beaucoup de maîtres qui participèrent à sa construction, il faut citer Jehan Spiskin, premier maître de l'œuvre (1450-1458), Mathieu de Layens, le célèbre architecte de Louvain qui lui succéda (1458-1462) et qui, dès le début, avait été consulté, Antoine Le Val (1484), Jehan Repu, à qui est due la construction du transept achevé en 1525-1527. Jean de Thuin avait dessiné le plan de la tour en 1547. La tour de Sainte-Waudru! Elle imitait celle de Saint-Rombaut, à Malines, elle devait surpasser en hauteur celle de Notre-Dame d'Anvers. Hélas! on y tra-

vaillait encore en 1669, et les Montois s'en gaussaient déjà disant qu'on n'en verrait jamais la fin (1).

Malgré tant de vicissitudes, on resta fidèle au plan primitif et la plus parfaite unité de construction ne cessa de régner dans l'édifice. La beauté de l'église est due à l'harmonie des lignes, à l'ampleur des proportions, à la sûreté de la distribution organique. Le pilier reste admirable, parce que la nervure continue d'y jouer, comme à Saint-Jacques de Liége, plus tard, son rôle de clarté ; les arcades aiguës rappellent l'élan du chœur tournaisien. Pas de détails en surcharge. Les prodigalités parfois excessives du flamboyant, c'est plutôt dans les édifices d'importance secondaire, à Walcourt, par exemple, qu'il faut les chercher.

*
* *

La Renaissance dota Liége d'un bijou architectural : le portail septentrional de Saint-Jacques, attribué à Lambert Lombard ; mais

(1) Sur l'*Histoire de Sainte-Waudru* voir l'excellent livre de M. Gonzalès Decamps, *Mons, Guide du Touriste*, Mons, 1894.

ce n'est pas avant le XVIIe siècle que l'architecture religieuse se rallia au style nouveau. Suivant une opinion généralement accréditée, ce sont les Jésuites qui popularisèrent en Belgique les formes et les ornements d'Italie (1). En réalité, le mouvement ultramontain partit de Bruxelles, où résidait la Cour, et d'Anvers, ville riche et commercante ; il avait pour principaux représentants Wenceslas Cobergher, auteur du Mont-de-Piété de Tournai, comme de beaucoup d'autres, et surtout Jacques Francquart (1577-1651), à qui plusieurs communautés religieuses, aussi bien que les Jésuites, firent bâtir des églises. Les Jésuites ne se rallièrent au style italien qu'entraînés par leur pays et leur temps. Le frère Huyssens et le P. Aguilon furent leurs principaux architectes selon le style victorieux, mais en Wallonie on a l'impression que l'ordre lutta pour le gothique. Le frère Jean Hoeimaker, né à Tournai en 1559, et le frère Jean du Blocq, né à Mons en 1583, ne construisirent que des églises gothiques, et cela jusque dans

(1) SCHOY, *Histoire de l'influence italienne sur l'architecture dans les Pays-Bas.* (Mémoires couronnés, publiés par l'Académie royale de Belgique. 1879.)

la première moitié du XVIIe siècle (Tournai, Mons, Valenciennes, Maubeuge, à quoi il faut ajouter les églises proches d'Arras et de Saint-Omer).

A Douai (1583), on avait copié le *Gesu* romain, le fait est exact; mais le style italien ne réapparut dans les églises des Jésuites qu'en 1606, à Maestricht. Encore Huyssens, qui le fit triompher, l'aimait-il plus pour sa décoration que pour sa structure. Il construisit l'église de Namur, aujourd'hui Saint-Loup (1).

Au XVIIIe siècle, il n'y a de proprement italien, en Wallonie, que l'église de Saint-Aubain, à Namur, construite par Pirozzi en 1750. Toutes les autres églises procèdent des modèles du siècle précédent et s'inspirent des monuments civils. Il convient de citer avec honneur l'œuvre qu'accomplit dans le Hainaut Claude-Joseph de Bettignies, né à Mons en 1675, mort dans cette ville en 1740. Élève de Louis Ledoux (voir plus loin), il reconstruisit les façades de Saint-Nicolas-en-Havré (1702), de Sainte-Elisabeth (1722-23) ; maître des

(1) J. Braun S. J., *Die belgischen Jesuitenkirchen*, Fribourg, 1907.

œuvres de la ville en 1711, il fut l'auteur du couvent et de la chapelle des Ursulines (1711). En 1718, il élevait l'église un peu discutable au point de vue des proportions mais charmante, des Filles de Marie (musée de peinture).

Au reste, Bettignies, comme de Brissy, Ouvertus, Fonson, — vraie école d'architectes montois au XVIIIe siècle, — mettait tout son esprit à créer des édifices à la fois nobles et gracieux. La sève de l'architecture religieuse était tarie. C'est dans l'architecture civile que ces artistes exprimaient le mieux leur sentiment de la beauté.

*
* *

La Wallonie ne peut rivaliser avec la Flandre pour le nombre et la beauté des grands monuments civils. Là, une prospérité sans seconde, aux XVe et XVIIe siècles, avait fait naître un faste décoratif inouï ; ici régnait, par habitude, plus de sobriété dans le décor, plus de sévérité dans les lignes ; l'ornementation plus géométrique s'incorporait davantage à la maçonnerie. Il semble que, chez nous, l'ordre et la clarté soient prisés

plus haut que les grâces éblouissantes des décorations superficielles. Le beffroi de Tournai (XIIIe et XIVe siècles) a une allure toute militaire, avec des caractères bien wallons (tourelles). Dans l'hôtel de ville de Mons, dont les plans furent peut-être donnés par Mathieu de Layens, — nous savons que l'architecte fut appelé en 1479, pour arrêter le devis des travaux —, un peu du faste flamand est reconnaissable, comme aussi certaines particularités de dessin qui distinguent l'hôtel de ville de Louvain (arcs brisés, croisillons). On sait que, comme la tour de Sainte-Waudru, il ne fut pas achevé.

Le chef-d'œuvre du gothique tardif, dans l'architecture civile de Wallonie, est à Liége : c'est le palais des princes-évêques, construit sous Erard de la Marck, à la même époque que Saint-Jacques. Est-ce un hasard que dans le pays où l'on avait tant affectionné les arcatures et les bandes lombardes en maçonnerie, le caractère le plus apparent de la grande œuvre du XVIe siècle soit précisément les grandes divisions verticales taillées sur le dur et réunies au sommet de la façade par des arcs surbaissés ? De même, si une admirable

fantaisie créa et décora les piliers des cours ; si les feuilles, les fleurs, les masques les plus inattendus bizarrement se multiplient et s'épanouissent sur les fûts et les chapiteaux, qu'on ne croie ni à une découverte purement individuelle, ni surtout à je ne sais quelle influence du style espagnol : c'étaient, avec la Renaissance pour complice, toute la profusion de motifs, toute la richesse de formes de l'époque romane, qui semblaient ressusciter au jour (1).

Au XVIIe siècle, Tournai put s'enorgueillir de sa Halle-aux-Draps (1610), le pur chef-d'œuvre de Quentin Ratte. Un portail majestueux où des arcades ogivales cantonnent hardiment une large baie Renaissance, un pignon qui, malgré ses enroulements, rappelle les façades aiguës du temps ancien : ce sont là des souvenirs précieux à reconnaître. Pour le reste, un ensemble d'une noblesse insigne. Comme on devine l'influence d'un tel monument sur la ville! Bientôt la physionomie de celle-ci changea.

(1) Ce serait le lieu de citer ici Jacques du Broeucq, archichitecte aussi bien que sculpteur (1583) ; mais le château de Mariemont, son chef-d'œuvre, est en ruines, comme ceux de Binche et de Boussu.

Quelque cinquante ans plus tard, Mons eut son beffroi, par lequel fut remplacée l'ancienne tour de l'Horloge (1661). Louis Ledoux, un Montois, avait, selon les règles, divisé l'édifice en trois étages et superposé les ordres. Il y eut quelque chose de symbolique dans le paisible orgueil du beffroi, dominant la ville : il était indiqué par là que le règne de la tradition médiévale était bien fini. A partir de la fin du XVIIe siècle, les beaux monuments civils deviennent rares en Wallonie. Citerons-nous l'hôtel de ville actuel de Liége (1714-1718), la façade du Palais dans la même ville, par Anneessens (1735)? Cette dernière n'est pas sans grandeur. L'hôtel de ville de Tournai, œuvre de l'architecte De Wez, nous amène à la fin du XVIIIe siècle.

Mais laissons les grands monuments, halles, palais, hôtels de ville. Si nous devions nommer un groupe d'édifices où le passé ne cessa de se survivre, tandis que les formes extérieures se transformaient, ce seraient les hospices. A Mons notamment, il en est une suite remarquable, depuis l'hospice de Bouzanton (Renaissance) jusqu'à l'hospice des Chartriers, construit par de Brissy. Il est

vrai que les hospices sont à rapprocher des maisons privées. On en peut dire autant des couvents : leur style ne doit-il pas être étudié avec celui de l'habitation ? Notre sujet, ici, change de thème. Nous avons à parler des vieilles demeures de nos pères, de ces maisons encore souvent alignées aujourd'hui dans la confusion des styles, où le passé se rappelle d'époque en époque, et où il semble que notre vie ait palpité déjà, avant que nous fussions.

*
* *

A Tournai (1), il en existe une série unique qui va du XIIe au XIXe siècle. Qui ne connaît les maisons romanes de la rue Barre-Saint-Brice et de la rue Saint-Piat, avec leurs façades divisées en bandes horizontales, leurs fenêtres rectangulaires, leurs pignons à la pointe aiguë ? C'est surtout aux colonnettes qui séparent en deux la fenêtre que se recon-

(1) Voir l'excellent ouvrage de M. Soil de Moriamé : *L'Habitation tournaisienne du XIe au XVIIIe siècle* (Annales de la Soc. hist. et archéol. de Tournai, 1904). — Sur les maisons wallonnes en général, voir : L. Cloquet, *Les Maisons anciennes en Belgique*, série d'articles commencée dans la *Revue de l'Art chrétien*, 1908, p. 30.

naît l'époque. Déjà le style domestique était formé et l'on peut dire qu'il répondait bien aux besoins et aux goûts du peuple, car on ne l'avait pas encore totalement oublié au XVIIe siècle (réduit des Sions). Les maisons de bois, nombreuses jusqu'au XVIe siècle, ont généralement disparu, mais le style est marqué dans la pierre : les cordons, les cadres, les soubassements sont de moellons taillés, le fond est construit d'un appareil irrégulier. Quant à la brique, elle n'apparut, comme dans toute la Wallonie d'ailleurs, qu'à la fin de l'époque gothique.

Par rapport à la période romane, la suivante innova peu. L'arc brisé fut toujours rare, au moins pour les fenêtres, de même que les arcatures et meneaux qui firent pittoresques tant de maisons françaises et flamandes. Nous l'avons vu souvent, la sobriété est une qualité bien wallonne. A l'époque gothique, il est des façades à pignons et à corniches horizontales; il est des rampants en escalier et des rampants rectilignes; ce qui ne change pas, c'est la division de la façade en étages par des cordons-larmiers, la forme des fenêtres : on notera seulement qu'un croisil-

lon, parfois, recoupe le trumeau. C'est l'âge ou apparaît la croisée, datée par les chanfreins. Mais n'est-ce pas là, dira-t-on, l'indice de quelque pauvreté d'imagination? C'est plutôt le signe d'une originalité impénitente. D'ailleurs, comme le fait bien remarquer M. Soil de Moriamé, une infinité d'accessoires rehaussait les façades de ces maisons si simples de composition et leur restituait aussi bien par la forme que par la couleur, un pittoresque très varié.

Comme elles s'opposaient au style du centre de la France, les maisons tournaisiennes du XVe siècle s'opposèrent au style flamand : c'est ainsi qu'une maison comme celle de la rue de Paris, si souvent reproduite, n'est qu'un accident, un type étranger qui resta isolé. Et quand la Renaissance battit son plein, — on peut indiquer comme dates celles de la domination espagnole 1521-1667, — rien encore ne fut transformé : il n'y eut que des modifications superficielles. Dans la fameuse Grange-aux-Dîmes — 1633 — (Maison des Brasseurs), des enroulements aux pignons ont remplacé les escaliers, le faîte s'est couronné d'un fronton, les arcs d'une clé en ressaut, mais l'image

des vieilles maisons romanes resta intacte. N'étaient-ce pas les mêmes croisées rectangulaires occupant toute la hauteur d'un bandeau, les mêmes cordons parallèles, le même aspect général fait de grâce et d'élégance? Si la physionomie de la ville se transforma, ce fut surtout à cause de la disparition de certains détails, comme le surplomb d'étage, — jamais fréquent d'ailleurs —, les auvents en appentis qui avaient fait le charme de la cité jusqu'au commencement du XVIIe siècle.

Les grandes modifications de style datent du règne de Louis XIV; non qu'à cette époque de grande prospérité le passé ait été oublié, mais les belles demeures s'assouplissent au style régnant, les pignons sur rue aux rampants aigus tendent à ne plus servir qu'aux maisons du commun. Du seuil à la corniche, les ouvertures se répondent régulièrement; les verticales, en fort ressaut, s'accusent avec énergie; le plein est évidé par les rangées serrées de fenêtres, tandis que les étages intermédiaires sont réduits à de simples filets. La brique joue un rôle décisif : elle occupe le fond tandis que la pierre taillée constitue toute la membrure. L'ensemble est

heureux : sous les corniches en surplomb, aux belles consoles ouvragées, un charme robuste s'allie au style harmonieux et lui fait perdre un peu de sa froide solennité.

Et ceci, au moins dans les traits généraux, pourrait s'appliquer à la Wallonie tout entière. Liége montrerait la maison Henvart (début du XVIIe siècle), l'hôtel Curtius et l'hôtel d'Ansembourg. A Beaumont, comme à Thuin (Poste, XVIe siècle), le style meusien avec ses accolades, son travail à même le bloc, inspire les maçons. Ath, la petite ville, a conservé des « cités » vieillotes du XVIe et du XVIIe siècle. L'hôtel de l'Etang, décoré de sculptures (XVIe siècle) peut être comparé aux plus belles demeures de Tournai. Et à ceux que l'habitation dans son évolution lente et sa naïveté foncière intéresse, nous dirions volontiers : Allez à Mons! Mons qui, autour de Sainte-Waudru et dans l'ancien quartier d'Havré, conserve pieusement des maisons qui sont des joyaux d'art. C'est tout le XVIe siècle avec ses arcs de décharge en pierre, ses étages surplombants, ses belles portes aux nervures conjuguées (rue de la Chaussée, rue Courte, rue d'Havré, hôtel de

Patoul, 1543); c'est le XVIIIe surtout avec un ensemble de maisons, couvents, hospices, hôtels particuliers, dont nulle part, en Belgique, on ne trouverait l'équivalent. Il va de soi qu'à Mons, comme à Tournai, le gothique se survécut longtemps (maisons de 1648, rue de la Grosse Pomme); mais il est à remarquer que dans l'habitation il est un style montois qui s'oppose, à toutes les époques, au style tournaisien : c'est une originalité faite de détails parfois minimes et que seul aperçoit l'archéologue. Mais n'est-ce point par de tels détails accumulés que se font les chères physionomies de nos villes ? Elles diffèrent et pourtant se ressemblent : ce sont les filles qui se reconnaissent et qui s'aiment de notre vieille terre wallonne.

*
* *

Si nous n'avons point parlé des campagnes, des humbles maisons des laboureurs, des fermes et des granges, des manoirs et des châteaux, des jardins et des pavillons (1), c'est

(1) Voir les articles de L. Cloquet, *loc. cit*

que le sujet est trop riche, et que l'érudition défaille là où il faudrait le pinceau du peintre et l'âme émue du poète. Nous avons dû aussi laisser de côté l'architecture contemporaine; mais celle-là, c'est demain qui lui donnera sa forme définitive et ses caractères distinctifs. Qui sait? L'historien qui en parlera plus tard ne portera plus tant ses yeux, peut-être, vers les plaines de l'Escaut, et la vallée meusienne. Nous aimons à croire qu'il contemplera sur les bords de la Sambre une cité nouvelle, à l'énergie tranquille mais au souffle héroïque, une ville industrielle où la beauté de l'art s'associera intimement à la joie de la vie et à l'effort du travail. Charleroi écrira, nous l'espérons, le dernier chapitre de l'histoire de l'architecture dans le Hainaut.

MARCEL LAURENT.

ROGER DE LE PASTURE. — *La Descente de Croix.* (Madrid, Musée du Prado).

PEINTURE

III

La Contribution Wallonne à la peinture des XVe et XVIe siècles.

par

ERNEST VERLANT

ERNEST VERLANT est né en 1862. Il fut intimement lié, dès l'Université avec les poètes et les prosateurs de la *Jeune Belgique*. Il publia dans cette revue, et plus tard dans la *Revue générale*, quelques-uns des meilleurs articles de critique littéraire, des plus complets, des mieux documentés et des plus pénétrants qui aient été écrits sur nos écrivains.

Après un passage au ministère de la Justice, M. Ernest Verlant, lors du départ de M. Joseph Nève, fut nommé directeur puis directeur général des beaux-arts au ministère des Sciences et des Arts.

M. Ernest Verlant a donné de nombreuses conférences et des cours sur l'histoire des Beaux-Arts, notamment aux *Cours d'art et d'archéologie de Bruxelles*.

J. D.

La région que nous avons à considérer se composait au XVe siècle de plusieurs unités territoriales, dépendant les unes de l'Empire, les autres de la France, mais habitées toutes par des Wallons de dialecte picard. Il y avait tout d'abord le Hainaut, au nord et au sud de la frontière franco-belge, comprenant Mons, dont le château était depuis des siècles le centre militaire du comté, Valenciennes, la ville principale, et maintes villes de faible importance telles que Hal, Soignies, Ath, Binche, Chimay, Bavay, Avesnes, Maubeuge. Un petit pays annexe, l'Ostrevant, à l'ouest au delà de l'Escaut, entre celui-ci et la Scarpe, se rattachait à la suzeraineté française, comme le Tournaisis, l'Artois et la Flandre. Tournai

avec son territoire formait une sorte de ville quasi libre, de république municipale sous la dépendance du roi de France. Arras et l'Artois allaient avec la Flandre qui comprenait Lille et Douai. Cambrai et le Cambrésis étaient une principauté ecclésiastique, rattachée à l'Empire, ne jouant d'ailleurs qu'un rôle politique très effacé. L'Entre-Sambre-et-Meuse appartenait en partie au petit comté de Namur, en partie à l'évêché de Liége dont le territoire était remarquablement irrégulier et déchiqueté.

Les populations réparties entre les diverses dominations semblaient ignorer leur unité ethnographique, que les frontières des circonscriptions religieuses et politiques morcelaient. La communauté linguistique était peu de chose au moyen âge. Elle n'unissait pas davantage les gens de Mons, de Tournai et de Douai, par exemple, que la diversité du langage ne séparait ceux de Douai ou de Lille de ceux de Bruges et de Gand.

La pensée de grouper les Hennuyers de Belgique et de France, les Namurois, les Tournaisiens, les Cambrésiens, les Artésiens, les Wallons de Flandre, et de considérer ainsi

dans son ensemble une région qui va de la Lys à la Meuse, est une conception toute moderne, très légitime d'ailleurs, car elle correspond à une réalité, mais au moyen âge cette réalité n'était guère sentie. Spécialement dans le domaine des arts, chaque petit centre de culture avait sa vie particulière et si des influences de voisinage agissaient nécessairement, on ne voit pas qu'il y eût des liens plus étroits entre les villes de la région qu'entre telle d'entre elles et telle ville extérieure. La wallonne, la française Tournai, par exemple, aura bien plus de points de contact avec Gand la flamande, où la conduit son fleuve, qu'avec Mons, Namur ou Maubeuge.

La région, d'ailleurs, n'a pas de véritable centre. Elle n'a pas de ville d'importance majeure. Le Hainaut du moyen âge est un pays agricole, très peu industriel, un pays de châteaux et d'abbayes. La richesse qui est la compagne de marchandise et de bourgeoisie n'y a pas encore pris de développement sérieux. Partout et toujours, on peut constater que les écoles artistiques naissent et prospèrent dans les étapes du commerce, dans les villes à industrie d'exportation : à Florence, à

Venise, à Nuremberg, à Cologne, à Paris, à Bruges, à Anvers, à Séville, par exemple. Le Hainaut et les contrées voisines ne présentent ni au moyen âge ni au XVIe siècle les conditions économiques voulues pour qu'un centre analogue pût s'y former. La principale ville, Valenciennes, fait exception jusqu'à un certain point, et c'est aussi le point où l'on voit surgir ou apparaître ce qui ressemble le plus à une tradition d'art dans la contrée. C'est le siège de deux artistes considérables en leur époque : André Beauneveu et Simon Marmion.

Il y aurait aussi à tenir compte des grands établissements ecclésiastiques, des cathédrales, Tournai, Cambrai, Arras. Elles déterminent d'ordinaire un afflux d'artisans d'art, et une activité notable, surtout dans le domaine de l'architecture et des arts du décor. Seulement, à l'époque que nous avons en vue et qui est celle du développement des écoles de peinture, les grands édifices religieux de la contrée ne sont plus dans la période de leur édification et de leur splendeur. Si Tournai, Cambrai, Arras, peuvent être appelées, en leur qualité de métropoles ecclésiastiques, de

petites capitales d'art, ce fut au XIe, au XIIe, au XIIIe siècle, en tout cas avant l'apparition de la peinture dans nos contrées.

Le pays dont nous parlons n'est donc pas précisément un pays où l'on doit s'attendre à rencontrer des écoles de peinture, comme l'école de Gand, celle de Bruges, celle de Bruxelles, celle de Louvain, celle d'Anvers. La partie orientale de la Wallonie, Liége, la Hesbaye, le Condroz, l'Ardenne, est d'ailleurs dans le même cas.

Faut-il supposer de moindres aptitudes foncières? Pas nécessairement. L'inégalité des conditions économiques entre la partie septentrionale et la partie méridionale de la Belgique du moyen âge, doit faire écarter, comme vaine, l'idée de cette comparaison. On serait plutôt tenté de croire à des aptitudes naturelles très marquées, puisque la Wallonie, ou du moins la région occidentale, la région du dialecte picard, a fourni aux écoles d'art du Nord une série notable de recrues, parmi lesquelles il en est d'illustres. Seulement, ces rejetons de la terre wallonne se sont généralement déracinés, et n'ont porté leurs fruits que dans un autre air, loin de leur terroir natal,

dans les milieux de leur transplantation. C'est le cas notamment pour le Tournaisien Roger de le Pasture, pour les Montois Prévost et Neufchâtel, pour Jean Gossart de Maubeuge, pour les Mosans Patinir et Bles. Le Hainaut du moyen âge, qui n'exportait rien, sauf un peu de blé, a exporté des peintres. Il n'en attirait guère du dehors, comme Bruges qui n'a engendré ni Jean Van Eyck, ni Memling, ni Gérard David, ni Lancelot Blondeel, ni Pierre Pourbus. Mais il ne gardait pas au dedans ceux qu'il avait mis au monde, çà et là, on ne sait trop comment. Et il ne gardait pas non plus leurs tableaux, ni dans ses églises, ni dans ses abbayes, ni dans ses hôtels de ville ou ses châteaux. A l'heure qu'il est, Tournai n'a pas un Roger, ni Mons un Prévost ou un Neufchâtel, ni Maubeuge un Mabuse, ni Valenciennes un Beauneveu ou un Marmion. Les Patinir et les Bles authentiques sont plutôt rares et nulle part plus que sur les bords de la Meuse, où l'on en parle beaucoup.

*
* *

Personne n'a, jusqu'à présent, démontré qu'il ait existé à Tournai au XIVe et au XVe siècle une vraie école de peinture, c'est-à-dire une succession de maîtres et d'élèves formant d'autres élèves à leur tour, qui se soient consacrés à la création de tableaux à personnages tels que ceux que l'on rassemble dans les pinacothèques. Encore moins a-t-on pu déterminer les caractères propres à un art pictural tournaisien, établir son importance et le rôle qu'il aurait joué dans l'évolution de l'art des Pays-Bas, du nord de la France et de la Bourgogne à l'époque qui précède les Van Eyck, à l'époque de transformation qu'ils dominent, et à l'époque qui les suit.

Pour établir pareil chapitre dans l'histoire de la peinture moderne, il faudrait commencer par montrer des tableaux tournaisiens sur lesquels la critique pourrait s'exercer, et c'est ce que l'on n'a jamais pu faire. La prétendue école de peinture tournaisienne est la seule au monde dont l'existence ne soit fondée que sur des documents écrits, et c'est vraiment trop peu. Et si l'on vient à examiner de près ce que disent ces documents, on constate que ce n'est presque rien.

Selon les opinions les plus récentes formulées par un chercheur des mieux informés et des plus ingénieux, M. Georges Hulin, le personnage le plus important de l'école tournaisienne, le chef et le maître des deux autres les plus importants après lui, serait Robert Campin, car ce serait définitivement avec Robert Campin qu'il faudrait identifier le Maître de Flémalle, le maître mystérieux d'une série considérable d'œuvres disséminées partout, commandées par les trois panneaux du Musée de Francfort que l'on dit provenir de Flémalle, et qui sont assurément des productions de premier rang.

S'il était démontré que la *Vierge* de Francfort, auguste entre toutes, est née sous le pinceau de Robert Campin et de souche tournaisienne, la vieille cité épiscopale des bords de l'Escaut, illustre dans les fastes architecturaux de nos contrées, réputée dans la sculpture des bas-reliefs funéraires et votifs, active dans le domaine des arts du métal et de la laine, pourrait se parer d'une gloire nouvelle, car, à vrai dtre, aucun souvenir de son excellence dans la peinture n'avait survécu.

Sans doute, on faisait de la décoration

peinte à Tournai. On polychromait des statues, on dorait des tabernacles ou des bretèches, on avait comme ailleurs des étendards armoriés pour le beffroi, des bannières brodées pour les processions, des drapelets aux vives couleurs pour les trompettes, on peignait à la détrempe de grandes toiles dont nous ne savons plus au juste ce que c'était. Précisément, selon les documents d'archives, Robert Campin confectionnait des choses de ce genre. Peignit-il des tableaux d'autel? On en attend la preuve.

Où sont, d'autre part, les peintures de Jacques Daret, élève de Campin, connu seulement par des mentions d'archives? Le rang élevé qu'on lui octroya il y a une dizaine d'années, alors que rien ne semblait lui promettre cette tardive gloire, ce rang semble devoir lui échapper depuis que M. Hulin lui a substitué son maître Campin dans l'emploi, difficile à soutenir, de « Maître de Flémalle », pour lequel on a déjà proposé vainement tant de personnalités, gantoises, brabançonnes, voire artésiennes ou rhénanes. M. Hulin a renoncé récemment à sa première hypothèse, bien qu'elle eût fait fortune. Il a apporté à

l'appui de la seconde des arguments qu'on ne saurait exposer ici, parce qu'il faudrait entrer dans une foule de menus détails; qu'il nous suffise de dire que nous ne les croyons pas décisifs et que M. Hulin s'est réservé d'ailleurs de les développer.

Que s'est-il donc passé à Tournai, dans le domaine de la peinture, aux premières décades du XVe siècle? Cela est très mystérieux, n'en déplaise à ceux qui croient, avec quelque ingénuité, que l'histoire de l'art à cette époque dans nos contrées existe et qu'elle est écrite. Cette histoire est encore très incomplète; elle le sera toujours, vu la rareté et l'imprécision des documents. Elle n'est aidée en rien par la multiplicité des travaux sans critique, qui répètent, copient, démarquent hâtivement la littérature antérieure du sujet.

Laissons donc par prudence l'entité vague qu'est le provisoire et toujours énigmatique maître de Flémalle. Ce qui est devenu certain, depuis lontemps, par le fait de Génard, archiviste anversois et de Barthélémy Dumortier, patriote tournaisien, c'est que le grand peintre Roger Van der Weyden, chef et honneur de l'école de Bruxelles, naquit à Tournai au

déclin du XIVe siècle et que son nom authentique est Roger de le Pasture, dont Roger Van der Weyden est l'équivalent flamand et Rogerius de Pascius l'équivalent latin. Quelle fut son ascendance, c'est ce qui est demeuré obscur. Quelle fut son éducation ? Je ne crois pas que la question soit tranchée, comme on le dit communément, par une mention des archives tournaisiennes. Ce texte, selon lequel Roger, âgé de 34 ou de 35 ans, marié, qualifié de maître depuis des années, auteur d'œuvres qui avaient déjà fait leur chemin dans le monde, se serait trouvé, de 1426 à 1432, en apprentissage chez l'obscur Campin, nous en avons fait la critique, dès 1905, dans un enseignement oral, et nous n'avons rien rencontré depuis qui ait modifié cette manière de voir.

Quoi qu'il en soit, il est certain que dès sa jeunesse Roger fut peintre en titre de la ville de Bruxelles, qu'il alla plus tard en Italie, que sa gloire s'étendait au loin, et qu'il mourut à Bruxelles en 1464. Que doit-il au Tournaisis ? Personne ne le sait. D'autant plus que le catalogue des œuvres de Roger est des plus flottants, des plus conventionnels et des plus arbitraires. Même pour les tableaux qu'on lui assigne avec

le plus de sécurité, tels que la *Descente de croix* de l'Escurial, dont rien dans l'art chrétien ne dépasse la force et la gravité pathétique, il y a des difficultés non résolues, et pour les autres il y a autant de degrés de certitude pour ainsi dire que d'attributions. Certaines connexions sont indiscutables ; dans d'autres cas, il y a ressemblance, air de famille, communauté de certains caractères, dépendance, filiation, imitation, voisinage plus ou moins immédiat. Roger exerça sur toute l'école des Pays-Bas et même en dehors d'elle une grande influence ; il créa les types populaires de certains tableaux de dévotion répandus à un grand nombre d'exemplaires qu'aujourd'hui collectionneurs et marchands lui attribuent volontiers et qui sont, en effet, en quelque manière de lui.

***

De toutes les villes du Hainaut propre, c'est assurément Valenciennes qui compte le plus dans l'histoire de la peinture. Un mouvement artistique assez important s'y était formé au XIVe siècle et se continua au XVe. La figure d'André Beauneveu se situe

aux confins des deux siècles, et attire spécialement l'attention.

André Beauneveu a pour lui un passage de son compatriote Froissart, qui lui fait le plus grand honneur : « N'avait pour lors meilleur ni le pareil en nulles terres, ni de qui tant de bons ouvrages feust demouré en France *ou en Haynnau, dont il estoit de nacion*, ou royaume d'Angleterre. »

Beauneveu naquit probablement à Valenciennes comme aussi peut-être Campin ; du moins il est désigné dans des comptes sous le nom de « maistre André de Valenciennes. » Mais sa vie semble avoir été assez nomade, comme celle des principaux illustrateurs de manuscrits de ce temps-là, Jean de Bruges, Jacquemart de Hesdin, Jacques Cône, Jean Malouel, Pol de Limbourg et ses frères, Haincelin de Haguenau et autres. Et leur art était international à proportion, mêlé de flamand, de français et d'italien. Celui de Beauneveu s'exerçait dans diverses directions. Il était sculpteur « maistre ouvrier de thombes ». Il y a de lui des statues royales à Saint-Denis, et peut-être la belle statue du premier Valois, Philippe VI, qu'on voit au Louvre, est-

elle de sa main. Il décorait des salles et des galeries en même temps qu'il illustrait des livres. De ses grands travaux de décoration il ne reste rien. Les lignes de Froissart, citées ci-dessus, furent écrites à propos de ceux qu'il fit en 1390 à Mehun-sur-Yèvre, château du duc de Berry, et que des artistes de valeur venaient voir de loin, tels que Jean de Beaumetz, Claus Sluter, le puissant sculpteur du *Puits des prophètes*, et les maîtres des œuvres de Hesdin, en Artois.

Comme miniaturiste, il est à peu près sûr que Beauneveu fit dans un psautier du duc de Berry conservé à Paris, à la Bibliothèque nationale, une série de 24 figures alternées, de prophètes et d'apôtres, d'un coloris séduisant par sa discrétion délicate, d'un dessin ferme et plein de caractère. L'importance des sièges décorés sur lesquels sont posées les figures rappelle que Beauneveu pratiqua l'architecture en même temps que les autres arts.

Il mourut au commencement du XVe siècle. On doit rapprocher de lui un autre artiste, cité comme son collaborateur à Valenciennes en 1361, ce Jean de Beaumetz déjà nommé, qui, s'il ne naquit pas à Valenciennes, fut du

moins bourgeois de cette ville et s'y rattache comme à son centre naturel. Beaumetz fut peintre et valet de chambre de Philippe-le-Hardi, duc de Bourgogne ; il travailla à Paris et à Dijon. Mais ses œuvres ont péri.

Dans la seconde moitié du XVe siècle, Valenciennes eut Simon Marmion. La plupart des autres artistes que nous considérons, natifs du Hainaut ou des régions voisines, allèrent porter leur art au dehors. Ici, au rebours, nous avons affaire à un Picard, né à Amiens, qui vint s'établir à Valenciennes. Il y est en 1458 et jusqu'à sa mort, en 1489. La peinture, la sculpture, l'orfèvrerie, la tapisserie et la broderie y occupaient d'assez nombreux artistes et artisans, parmi lesquels on cite des étrangers. De ce nombre était Simon Marmion.

Il n'est pas douteux que son renom n'ait été grand et l'on sait que les artistes du XVe siècle les plus réputés en leur temps sont encore ceux que l'on tient aujourd'hui pour les principaux de leur temps. Jean Lemaire de Bavai dans sa *Couronne Margaritique* dit :

Et Marmion, prince d'enluminure,
Dont le nom croist comme paste en levain.

Et dans la *Plainte du désiré*, il prend Marmion et Fouquet comme termes de comparaison, voulant signifier des artistes illustres, équivalents modernes des Parrhasius et des Apelles.

Guichardin déclare que Simon Marmion fut « peintre très excellent. » *Nobilissimus pictor*, confirme Molanus. Louis de La Fontaine, dans ses *Antiquités de la Ville de Valenciennes*, affirme : « maistre Simon avait, en la noble science de poincture, un don très magnifique, tellement qu'il excédait tous aultres poinctres, résidens non seulement en ladite ville, mais aux villes et citez circonjacentes et voisines. » On peut lire dans Mgr Dehaisnes, *Recherches sur le retable de Saint-Bertin et sur Simon Marmion* (1892), le détail de ces preuves et maintes autres, parmi lesquelles le texte de l'épitaphe en six strophes de huit vers que fit pour Marmion Jean Molinet, chanoine à Valenciennes, poète considéré, chroniqueur de Philippe le Beau. C'est l'usage que les épitaphes louangent à l'excès et mentent un peu. Celle-ci abuserait de la permission si ce n'avait été un vrai peintre important celui qu'elle fait parler ainsi :

Ciel, soleil, feu, ayr, mer, terre visible,
Métaulx, bestaulx, habitz rouges, bruns, pers,
Bois, bledz, campz, pretz et toutte rien pingible,
Par art fabrille ay attainct le possible,
Autant ou plus que nulz des plus expers...
Les yeux ont prins doulce refection
En mes exploictz, tant propres et exquis
Qu'ilz ont donné grande admiration
Ryant objet et consolation
Aux empereurs, rois, comtes et marquis.
J'ay décoré, par art et sens acquis,
Libvres, tableaux, cappelles et autelz,
Telz que pour lhors ne sont ghaires de telz.

On doit concéder à Jean Molinet que son mort n'est pas le premier venu. Marmion peignit-il réellement la *Vie de Saint-Bertin*, du Musée de Berlin? Il y a de grandes probabilités, mais on ne peut dire plus, et il faut noter ici le dissentiment récent d'une haute autorité, celle de M. Paul Durrieu, qui attribue l'œuvre à Jehan Hennequart, mentionné en 1467 comme peintre et valet de chambre dans les comptes de la maison de Bourgogne. Acceptons provisoirement l'opinion générale. Nous pouvons dire que Simon Marmion fut un maître de premier rang, à placer à côté de Memling, à qui l'on fit longtemps honneur de ces mer-

veilleux volets. Le Hainaut et Valenciennes pourraient alors revendiquer, en face de la Flandre et de Bruges, qui reçut Memling du pays rhénan, Simon Marmion, qui leur advint du pays picard. Les œuvres se ressemblent d'ailleurs, plus qu'elles ne s'opposent, et c'est de l'art des Pays-Bas, avec sa tradition établie depuis les Van Eyck, qu'elles relèvent exclusivement.

De l'histoire médiocrement intéressante d'un saint bénédictin, l'auteur des panneaux de Berlin, qui comprennent chacun cinq scènes différentes, et auxquels il faut ajouter deux panneaux plus petits qui sont à Londres, a fait une chose exquise, raffinée, amusante, toute pleine de détails charmants. C'est arrangé avec goût, raconté avec clarté, harmonisé avec une élégance particulière dans la richesse du coloris. Les figures sont d'une expression très juste, les portraits excellents, l'espace savamment rendu. Quels petits chefs-d'œuvre de composition et d'ingéniosité que les deux scènes représentant les entretiens de moines uniformément vêtus de noir, dont les arrière-plans nous montrent un cloître ensoleillé joliment décoré d'une frise de la *Danse des*

morts ! Alfred Michiels s'est imaginé, on ne sait pourquoi, que Simon Marmion était hanté d'idées funèbres ; il est parti de là pour lui attribuer, à tort et à travers, des tableaux à sujets macabres. Si l'auteur de la *Vie de saint Bertin* est réellement Marmion, Molinet a vu beaucoup plus juste : l'auteur de la *Vie de saint Bertin*, comme son Marmion, peint avec amour toute chose *pingible*, il donne aux yeux *douce réfection* et s'il y a des tableaux qui peuvent consoler *empereurs, rois, comtes et marquis*, ce sont les siens.

Sans connaître l'auteur de ces volets, Rubens disait qu'il les couvrirait volontiers de ducats d'or, pour pouvoir les emporter. Il les vit à Saint-Omer, où ils formaient le retable-reliquaire de riche orfèvrerie au maître-autel de l'abbaye de Saint-Bertin. Ce retable, achevé en 1459 pour l'abbé Guillaume Fillastre, l'un des hommes d'Etat de Philippe le Bon, resta en place jusqu'à la Révolution. Plus tard les volets furent vendus par le marchand Nieuwenhuys au roi de Hollande. A la vente de la collection royale, qui avait été longtemps à Bruxelles, le Musée de Bruxelles les laissa échapper, avec tant d'autres trésors qui

auraient dû rester nôtres. Et c'est ainsi qu'ils passèrent à la princesse de Wied, qui les vendit en 1905 au Musée de Berlin. L'Angleterre avait acquis les deux petits panneaux, vendus séparement par Nieuwenhuys. Triste sort d'une œuvre admirable ! méconnue, démembrée, elle échappe à nos contrées qui la virent naître, à la France où sont Saint-Omer, Amiens et Valenciennes, à la Belgique où l'art dont elle relève naquit et s'épanouit magnifiquement ; une fois de plus, de riches étrangers se partagent nos dépouilles.

*
* *

On appelle Clouet, en France, ou Janet, l'auteur de la plupart des portraits peints ou dessinés, admirablement individualisés et minutieusement caractéristiques, qui nous ont conservé les traits d'une foule de princes, seigneurs et dames de haut parage du temps des derniers Valois. En réalité, il y eut trois Clouet. François, fils de Jean, est le seul dont on ait conservé des portraits certains, qui tiennent leur place entre Holbein et Ingres. Jean résida à Tours, au service de François Ier.

Il n'était pas du pays ; il venait des Pays-Bas, le fait n'est pas douteux. Mais quelle fut au juste son origine ? Il y eut un Cloët qui travaillait en 1475 à Bruxelles et qui faisait partie de la maîtrise des peintres brugeois. D'autre part, on a relevé récemment le nom de Clouet, sous diverses formes, à Douai, à Cambrai et surtout à Valenciennes. Dans les comptes de la succession de Simon Marmion, il y a plusieurs Clouwet, notamment un beau-frère de Simon. Son fils Michel est cité comme peintre à Valenciennes dès 1492 ; il eut lui-même deux fils, Janet et Polet. Janet pourrait être le Jean Clouet de Tours ; et son frère Polet, le Clouet dit de Navarre, au prénom inconnu, qui devint peintre officiel de Marguerite de Navarre, sœur de François Ier, vers 1527. Si cette hypothèse, très vraisemblable, se vérifiait, l'art illustre des « crayons » français du XVIe siècle se trouverait avoir des origines hennuyères, comme l'art français du XVIIIe qui atteint sa valeur suprême avec un autre enfant de Valenciennes, Antoine Watteau.

*
* *

Valenciennes encore, et Marmion, nous fournissent une transition pour passer à un maître qui fit son œuvre à Bruges, Jean Prévost, dont le nom s'est écrit en Flandre Jan Provost. Prévost naquit à Mons, qui s'en est peu souvenu depuis, en 1462. Anvers l'attira, où il devint maître en 1493, puis Bruges, où il acquit la bourgeoisie en 1494 Il avait conservé des relations avec le pays wallon, puisque nous voyons des documents de 1498 qui nous apprennent qu'il avait épousé la veuve de Simon Marmion, laquelle trépassa en 1506. Il n'est pas invraisemblable de supposer, avec M. A.-J. Wauters, que Jean Prévost, avant d'aller à Anvers, avait étudié son art dans son pays de Hainaut, à Valenciennes, chez le maître dont il devait épouser la veuve. Quoi qu'il en soit, Prévost s'incorpora à l'école de Bruges. Son œuvre-type, authentiquée par des documents que révéla M. Weale, est un *Jugement dernier*, de 1525, peint pour l'hôtel de ville de Bruges et conservé dans le Musée. En présence de Gérard David et des peintres de sa suite, qui personnifient l'esprit de conservation et de tradition dans l'école brugeoise, Jean Prévost apparaît comme touché par

l'esprit des temps nouveaux ; mais ce n'est pas Marmion qui a pu le lui communiquer ; c'est Quentin Metsys, à preuve le groupe charmant de l'ange et de la bienheureuse ressuscitée, à gauche du tableau, et deux autres figures de femmes nues, peintes avec l'amour des belles formes et la souplesse des mouvements vivants. Prévost décora les rues de Bruges à la Joyeuse Entrée de Charles-Quint en 1520. En 1521 il vit à Anvers Albert Dürer, qui dessina son portrait et qu'il conduisit à Bruges. Le musée de Weimar conserve ce portrait, qu'on a pris longtemps pour celui de Patinir. Prévost mourut en 1529.

*
* *

Le Brabant et la Hollande et leurs résidences de cours attirèrent un autre enfant du Hainaut, placé lui aussi à la limite des deux âges, gothique par ses origines et son éducation traditionnelle, renaissant, voire italianisant grâce à l'excitation d'une vie voyageuse qui le mit en contact avec un monde nouveau. Il s'agit de Jean Gossart, dit Mabuse, c'est-à-dire Jean de Maubeuge, qui naquit dans cette petite ville du comté de Hainaut vers 1465, dit-

on, ou 1470. Quoique les documents relatifs à Mabuse, tableaux authentiques et textes d'archives, ne soient pas rares, ce curieux et séduisant artiste n'a pas encore fait l'objet d'une monographie satisfaisante. Une exposition Mabuse, si elle pouvait se réaliser, apporterait à l'histoire de l'art dans nos provinces la contribution la plus précieuse. Il semble que l'Angleterre pourrait réaliser ce désidératum le plus facilement et le plus efficacement.

La part du pays natal dans la formation de cette individualité intelligente et remuante, de cet esprit ouvert et mobile, perméable à toutes les influences qui s'entrecroisaient à une époque intéressante entre toutes, il est impossible de la préciser. Nous savons que Gossart sortit de Maubeuge, mais nous ne savons ce que Maubeuge lui avait donné et quels furent ses premiers contacts. En 1503, un certain Jennyn de Hainaut, qui doit être lui-même, devint maître à la Gilde d'Anvers. Quand Marguerite d'Autriche envoya de Malines à Jules II un ambassadeur qui était Philippe de Bourgogne, bâtard de la vieillesse de Philippe le Bon, Mabuse accompagna ce prince auquel il était attaché. En 1508 et 1509, il vit Vérone, Florence,

Rome, où il dessina d'après l'antique. Puis, il suivit son protecteur qui s'établit en Zélande en sa qualité d'amiral de la mer, puis à Utrecht en sa qualité d'évêque, et créa des résidences de luxe à Suytburg et à Duerstede. Philippe de Bourgogne était un prélat mondain qui aimait les beaux châteaux, les belles femmes et les belles fontaines, et son peintre favori partageait ses goûts, son œuvre nous le montre assez.

Bon portraitiste, Mabuse travaillait également au service de la cour, et Malines ou Bruxelles devaient le voir souvent. La Zélande toutefois était sa résidence habituelle et plus que jamais quand Philippe de Bourgogne, mourut, en 1524 et que Mabuse fut repris par un autre prince de Bourgogne de la lignée illégitime, petit-fils d'Antoine, grand bâtard de Bourgogne, Adolphe, seigneur de Beveren et de Veere. Adolphe était un amateur moins sérieux que Philippe et un seigneur moins magnifique. C'est à Middelbourg, vraisemblablement, que Mabuse mourut, à la fin 1533 ou au commencement de 1534. On ne voit pas que sa petite patrie hennuyère l'ait beaucoup occupé ; cependant il y conservait certains biens qui se retrouvèrent dans son héritage.

Jean Gossart fut certainement un maître éminent. Nous n'invoquerons pas pour le prouver l'histoire de ce chef-d'œuvre qu'il avait peint, quinze années durant, pour l'abbaye de Middelbourg et qu'un ambassadeur du roi de Pologne, expert inattendu, aurait estimé valoir quatre vingt mille ducats. Ce tableau a été incendié par la foudre en 1568 et l'on ne sait même pas ce qu'il représentait. Mais l'auteur de l'*Adoration des Mages* qui appartient au comte de Carlisle (château de Naworth), doit être placé à un rang élevé parmi les virtuoses. Cette œuvre brillante, avec ses orfèvreries raffinées et ses costumes somptueux, avec sa mise en scène théâtrale, est pénétrée d'un esprit mondain plutôt que vraiment religieux, et les archiducs Albert et Isabelle ne manquèrent pas de sens lorsqu'ils l'achetèrent aux bénédictins de Grammont, et l'installèrent dans la chapelle de leur palais de Bruxelles. En 1781, les héritiers de Charles de Lorraine le vendirent, et il passa à l'étranger.

Un autre chef-d'œuvre, où l'artiste a exprimé avec une abondance, une précision et un éclat merveilleux, son amour pour les formes archi-

tecturales de la renaissance, c'est le *Saint Luc dessinant la Madone* du Musée de Prague. Ce tableau fut exécuté en 1515 à la requête des peintres de Malines, pour leur chapelle à Saint-Rombaut. L'archiduc Mathias l'emporta sans cérémonie quand il quitta les Pays-Bas. Plus tard, quand il devint empereur, les Malinois réclamèrent; ils ne furent honorés d'aucune réponse. Le tableau alla à la cathédrale de Prague, d'où il passa au Musée. L'exemple du *Saint Luc*, comme celui de l'*Adoration des Mages* s'ajoute à beaucoup d'autres pour nous montrer comment nos aïeux se laissèrent traiter par les étrangers qui les gouvernaient.

Les Madones et les portraits de Mabuse dénotent le même esprit pittoresque et plastique. Les figures ont une existence réelle, un volume, un relief. L'idéal italien n'a pas enlevé au peintre des Pays-Bas la force de sa technique traditionnelle qui remonte à Van Eyck.

*
* *

Un contemporain de Gossart, Jean Bellegambe, de Douai, ville wallonne de Flandre, né vers 1480, mort vers 1535, apparaît comme

bien moindre, quoique ses contemporains l'aient surnommé « le maître des couleurs ». Bellegambe était oublié lorsqu'Alphonse Wauters lui restitua son œuvre principale, et ce sont les recherches de Mgr Dehaisnes qui l'ont ressuscité, et sans doute exalté outre mesure. A l'encontre du voyageur Mabuse, qui vit le monde et les hommes et fut le familier des princes, Bellegambe semble n'avoir bougé de sa ville natale et c'est très arbitrairement qu'on a voulu le rattacher à l'école de Bruges. On penserait plutôt à quelque contact avec Metsys. Gracieuses, mais un peu faibles, un peu molles, ses longues figures d'expression superficielle manquent d'accent, d'éclat, et de resplendissement. Ce n'en est pas moins une œuvre considérable que le polyptyque à doubles volets qu'il acheva en 1520 pour l'abbaye d'Anchin, et qui, démembré à la Révolution, se trouve aujourd'hui recomposé, mais très fatigué, dans la sacristie de l'église de Notre-Dame à Douai. Ce polyptyque représente, avec un luxe de détails extraordinaire et une complaisance inouïe dans le refouillement des accessoires, l'*Adoration de la Sainte Trinité*, et l'on y voit

que la contemplation des formes architecturales élégantes et compliquées de l'époque où l'art gothique se noue à la Renaissance était considérée par Bellegambe comme une des joies principales réservées aux élus. Son paradis est un rêve pieux d'architecte et d'orfèvre.

*
* *

C'est de la vallée de la Meuse, extrémité orientale du territoire que nous considérons, que sont sortis deux maîtres successifs, inégaux certes, car le second ne fit, croyons-nous, que d'imiter et d'amoindrir le premier, Joachim Patinir, que les Flamands ont appelé Joachim De Patenier, et Henri qu'ils ont surnommé Henri à la houppe, Harry met de Bles, et que les Italiens connaissent sous le nom de Maître à la Chouette, Civetta.

Quelle nuance de sensibilité proprement wallonne Patinir put apporter au paysage, qu'il développa le premier au point d'y absorber presque les figures, par un renversement audacieux des valeurs traditionnelles, c'est ce qui paraît difficile à dire avec précision ; on n'a pas réussi davantage à montrer dans

les sites dinantais les originaux qui auraient fourni des modèles aux amples paysages panoramiques, aux vastes estuaires reflétant des ciels de féerie, par quoi se particularise Patinir. On lui a souvent attribué des œuvres de troisième ordre, par lesquelles il serait injuste de juger l'auteur, avec Metsys pour les figures, de la merveilleuse *Tentation de Saint Antoine* et, à notre avis, du *Repos en Egypte* du Prado. Madrid et Vienne, principalement, détiennent l'essentiel de l'œuvre de Patinir. Même à Anvers, où il exerça son art, il n'est pas possible de se rendre un compte suffisant de sa valeur.

L'appréciation exacte de celle de Bles a été troublée par le fait que, sur la foi d'une signature suspecte d'un tableau de Munich, on a voulu lui attribuer une série indéfinie d'ouvrages, les uns très agréables ou du moins très amusants, les autres insignifiants et sans nul intérêt, qui présentent la production de plusieurs peintres et même de plusieurs groupes de peintres des écoles brabançonnes au temps où Gossart, Orley et Metsys y occupaient les premières places.

L'œuvre du vrai Bles n'est peut-être pas si

difficile à démêler. Elle est à celle de Patinir ce que Bouvignes, que l'on dit être le lieu natal de Bles, est à Dinant, patrie de Patinir, comme l'exprime l'inscription du portrait gravé par Wiericx :

> Sed quantum cedit Dionanto exile Bovinum,
> Joachime, tantum cedit Henricus tibi.

*
* *

La vie de Bles se prolonge jusqu'au milieu du XVIe siècle. La région wallonne dont nous nous occupons avait encore donné le jour à un peintre important, le dernier qui se rattache à l'ancienne école des Pays-Bas : Nicolas de Neufchâtel, dit Lucidel, né à Mons en 1527. Celui-ci est le plus déraciné de tous. Tout jeune, il fut à Anvers élève de Pierre Coecke; mais les Pays-Bas ne le retinrent pas, comme ses prédécesseurs wallons, dans leur orbite. Ce Wallon devint allemand. Depuis 1561, il est mentionné à Nuremberg, puis on le voit à Prague, mais c'est Nuremberg qui devint sa ville d'adoption, vers le même temps où un autre Montois, le plus illustre musicien du siècle avec Palestrina, Roland de Lattre, se

fixait à Munich. C'est à Nuremberg sans doute que Lucidel mourut en 1590.

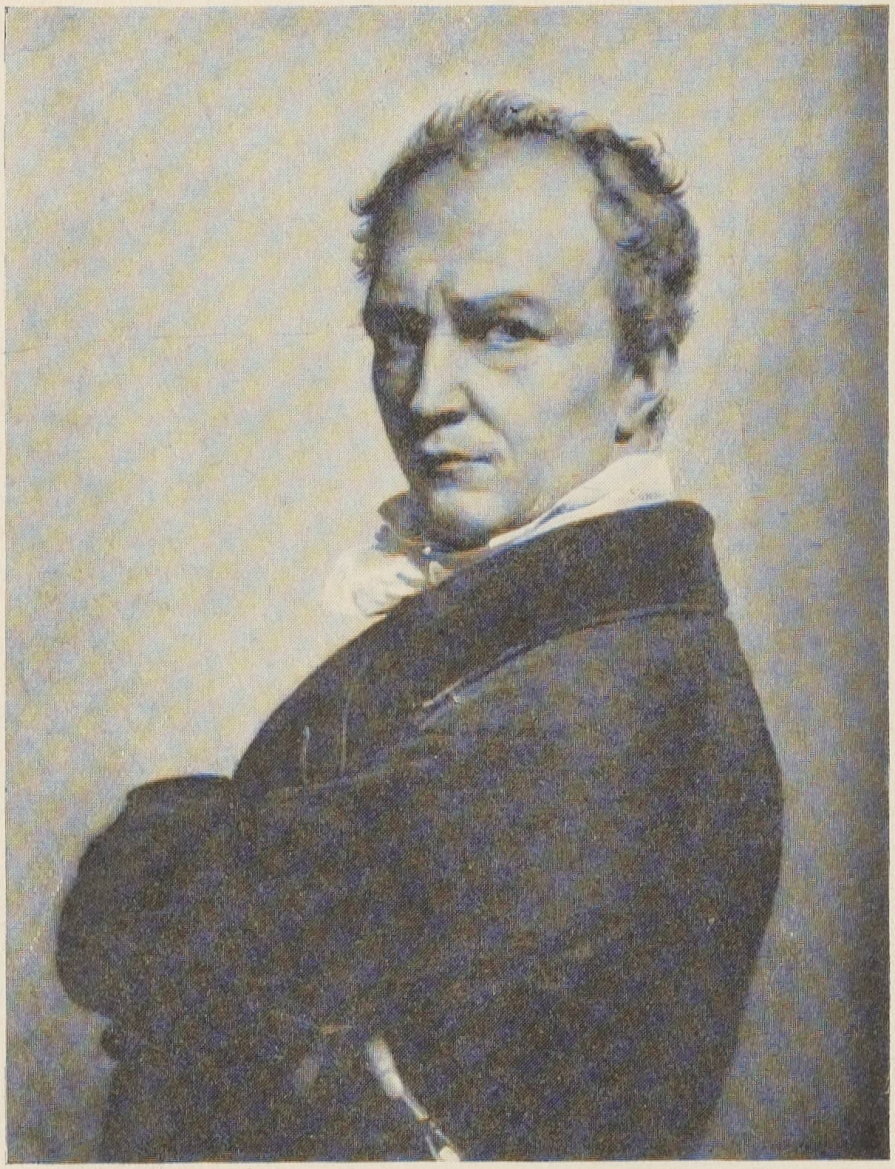
Les musées d'Allemagne et d'Autriche-Hongrie sont presque seuls à garder des portraits de Nicolas de Neufchâtel. Portraitiste, il ne semble pas être sorti de cette spécialité, où il occupe un rang supérieur, au point qu'on a donné de ses œuvres à Holbein. Elles sont plus proches assurément du groupe des portraitistes des Pays-Bas, tels que Van Cleef le fou, Anton Mor, les Key, Pierre Pourbus. A une époque où les vertus traditionnelles de la peinture dans nos contrées fléchissent et s'abâtardissent, l'art du portrait y conserve sa puissance. Substantiels et solides, tels nous apparaissent les portraits de Nicolas de Neufchâtel. Ses modèles sont des bourgeois, des savants, des magistrats à bonnet noir, à manches de fourrure, exprimés dans leur réalité d'un trait assuré, net, sans recherche d'effet, ni de coloris, ni de lumière.

*
* *

Ces brèves indications indiquent les points essentiels d'une recherche qui aurait pour objet la contribution des terroirs wallons

à la peinture de la plus ancienne école des Pays-Bas. Poussée à fond, cette recherche fournirait-elle les éléments d'une synthèse, qui viendrait prendre sa place dans une étude générale de la psychologie de race des populations hennuyères et circonvoisines ? Nous n'osons l'affirmer. Les éléments d'appréciation sont trop rares, trop épars, trop difficiles à saisir et à interpréter avec l'objectivité nécessaire. Ceux que nous groupons ici, dans une série d'en-têtes de chapitres à écrire, attestent du moins qu'en dépit de conditions sociales et économiques défavorables, le Hainaut et les territoires adjacents n'ont pas été stériles dans le domaine de l'art pictural, et qu'ils ont fourni quelques germes vivaces, capables de fleurir magnifiquement dans les jardins florissants où ils furent transplantés.

ERNEST VERLANT.



F.-J. Navez. — *Portrait de l'artiste.*
(Musée de Bruxelles.)

PEINTURE

IV

Le Portrait de Lucidel à Navez.

par

GUSTAVE VAN ZYPE

GUSTAVE VAN ZYPE est né à Bruxelles en 1869.

Il débuta jeune dans la presse où ses articles, solidement écrits, lui valurent immédiatement une réputation méritée.

Prosateur intéressant, il a publié les *Histoires bourgeoises*, contes; *Romanesque*, nouvelle; *Claire Fantin*, roman; la *Révélation*, roman; l'*Instinct*, contes.

Mais le théâtre surtout le sollicita. Il l'aborda avec courage car si le public belge n'accueillait qu'avec méfiance les œuvres de nos nationaux, il témoignait plus de froideur encore aux auteurs qui, moins soucieux de l'amuser que de le faire penser, lui offraient des pièces à thèses. Successivement l'*Enfant*, la *Gêne*, l'*Échelle*, le *Gouffre*, *Tes Père et Mère...*, le *Patrimoine*, la *Souveraine*, l'*Aumône*, les *Étapes*, les *Liens* virent le feu de la rampe; d'œuvre en œuvre le succès s'affirma et l'opinion publique tout entière applaudit la décision du jury qui décerna à M. Gustave Van Zype le Prix triennal de littérature dramatique.

Collaborateur à la *Gazette* depuis de longues années, M. Van Zype y assume les devoirs souvent difficiles du critique d'art. Il les exerce avec une franchise qui lui a valu l'estime et la sympathie de ceux-là même qu'il critiqua le plus.

Il a publié enfin trois monographies excellentes sur Vermeer de Delft, sur Eugène Laermans et sur Franz Courtens.

J. D.

Lorsque le comité de la section des Beaux-Arts de l'Exposition de Charleroi m'a fait l'honneur de me demander cette étude sur le portrait, j'ai, évoquant mes souvenirs de musées, entrepris de déterminer tout d'abord les caractères qui distinguent, qui devaient distinguer les portraits des peintres hennuyers de ceux des peintres flamands. Je me suis rappelé les portraits de Roger de le Pasture, ceux de Mabuse, ceux de Lucidel-Neufchâtel ; et je les ai rapprochés de ceux de Van Eyck, de Memling, et de Moro. Je me suis efforcé de trouver entre ceux-ci et ceux-là des dissemblances frappantes que l'on pût attribuer non seulement à la sensibilité personnelle de chacun de ces artistes, mais à des caractères ethniques

particuliers, à une conception collective propre à la race.

Je l'avoue tout de suite : je n'ai pas trouvé; je n'ai pas trouvé cette différence profonde qui distingue de la peinture flamande les rares productions de la peinture dans le pays de Liége, et qui me parut si évidente dans le portrait attribué à Jean Lombard au musée de Brunswick, effigie âpre, aiguë, à l'expression de laquelle la couleur ne contribue point, ne communique point cette joie latente dont elle domine toujours le langage des artistes de la Flandre et du Hainaut.

De cette exploration je reviens plus fortement convaincu de ceci : il ne faut pas songer à introduire dans l'histoire glorieuse de l'art des Provinces belges, une division rigoureuse, il ne faut pas parler de la peinture « flamande » et de la peinture « wallonne » ; et si l'expression « école flamande » est impropre, est injuste parce qu'elle semble oublier, méconnaître, la large part fournie par les artistes hennuyers à notre patrimoine d'art, il est pourtant naturel que l'on ait confondu, en un ensemble prestigieux, les œuvres de la Flandre et celles du Hainaut, car il n'y a point entre elles les diffé-

rences essentielles qui distinguent de l'art flamand, l'art mosan.

Certes, les peintres du Hainaut méritent qu'on les étudie avec attention, avec respect, avec passion, qu'on leur rende un hommage éclatant. Ils le méritent parce qu'ils ont donné à l'école des Pays-Bas beaucoup d'œuvres admirables, parce que plusieurs d'entre eux sont parmi les plus grands maîtres de ce que l'on appelle l'école flamande, et ont exercé sur elle des influences décisives. Et cela s'explique aisément : Hennuyers, Flamands et Brabançons sont soumis directement à la répercussion des mêmes événements historiques. Ils ont, en même temps, les mêmes relations avec les Bourguignons et les Provençaux et avec les ateliers de Paris ; ils travaillent côte à côte dans les ateliers de Maubeuge, de Valenciennes, de Tournai, de Bruges, de Gand, de Bruxelles, de Middelbourg ; ils ont les mêmes maîtres qui sont tantôt des Flamands, tantôt des Hennuyers ; en même temps ils prennent contact avec l'art de l'Italie. Pour que des différences profondes subsistassent quand même, entre les œuvres des uns et celles des autres, il eût fallu des

dissemblances profondes aussi entre l'état politique des deux contrées, entre les mœurs respectives de leurs populations et surtout entre les aspects de la nature, ici et là. Or, l'histoire est presque commune à ces provinces; elles ont les mêmes institutions, les mœurs procèdent des mêmes traditions, des mêmes conditions sociales ; et enfin, élément essentiel, la nature a la même expression, à des nuances près, en Flandre, en Brabant et dans le Hainaut; c'est dans la même lumière, devant des spectacles presque semblables, devant les mêmes ciels, sur les mêmes plaines fertiles, devant les mêmes arbres que se sont ouverts à la contemplation, les yeux éblouis de tous ces artistes. Ils vont de Maubeuge à Middelbourg, de Tournai à Bruges, sans jamais souffrir d'une transplantation ; ils se sentent toujours dans le même pays et leur art ne subit point d'hésitation, de transformation.

Il en fut ainsi toujours. Il en est ainsi aujourd'hui encore. Nous voyons se confondre à Bruxelles des peintres originaires du Hainaut et de la Flandre ; nous voyons des artistes hennuyers évoquer avec aisance et avec passion le paysage flamand ou brabançon, tandis

que très rarement un artiste de la vallée de la Meuse, l'un de ceux dont les regards se sont éveillés loin de la plaine et de la mer, devant les collines et les rochers, entreprendra cette transplantation.

En réalité, la délimitation entre les écoles est tracée non par des divisions politiques, non par des frontières linguistiques, mais par les aspects du sol, par le caractère du paysage, par la qualité de la lumière. Or, entre le paysage du Hainaut et celui des provinces flamandes, il y a peu de différence; ici et là l'homme apprend à regarder devant les mêmes horizons vastes et devant les mêmes fortes harmonies de couleur vigoureuse, enveloppées de la même lumière très mouvante sous les caprices des nuages, de la même atmosphère lourde de l'haleine de la mer. Sans doute, cette atmosphère se modifie graduellement à mesure que l'on s'éloigne de la côte ; mais elle a toujours la même saveur aussi longtemps que les nuages ne rencontrent point les collines et les rochers. Et entre les hommes dont les yeux se sont ouverts devant le même ciel, qui contemplent les mêmes lignées d'arbres et les mêmes nuées, il y a forcément communauté de sensibilité. Si

ces hommes sont des peintres, ils pourront travailler n'importe où, évoquer n'importe quel aspect : il subsistera entre eux une analogie dans la vision, dans l'expression. C'est pourquoi entre un portrait de Van Eyck et des portraits de Roger de le Pasture et de Mabuse, on ne découvrira que des différences de personnalités ; c'est pourquoi encore Lucidel, œuvrant loin de son pays, fixant les traits des bourgeois de Nuremberg, gardera, dans la couleur, la vision commune aux artistes du Hainaut et de la Flandre.

On a attribué au milieu dans lequel il travailla, à l'influence de l'ardente pensée de la Réforme, le caractère si intensément, si austèrement individualiste des portraits de Neufchâtel. C'est parce qu'il peignait à Nuremberg, dit-on, parce qu'il fixait les traits, et évoquait la pensée de ces premiers réformés conquérant la liberté de conscience, que Neufchâtel est si détaché du mysticisme des premiers peintres des Pays-Bas, qu'il exprime si fièrement, avec tant d'acuité, des caractères individuels. Mais regardez cette œuvre de Mabuse qui est à la National Gallery : le portrait d'un homme et de sa femme. Et

vous trouverez la même expression individualiste intense, grave et concentrée, la même expression d'orgueil humain, de volonté humaine, très éloignée de l'humilité mystique. Et pourtant, Mabuse mourait au moment où Neufchâtel commençait à peindre, Mabuse avait voyagé beaucoup mais n'avait pas subi l'influence allemande, et à l'heure où il disparaissait, la Réforme naissante n'avait point encore eu d'écho dans les Pays-Bas.

Et ces mystérieux portraits de Philippe le Bon, qui sont à Anvers, à Windsor, à Madrid, à Ath et que l'on considère comme des répliques d'une œuvre de Roger de le Pasture, ont, eux aussi, un caractère d'altière, d'orgueilleuse, d'impérieuse volonté individuelle.

Mais ces portraits de Philippe le Bon sont-ils bien des répliques d'une œuvre du grand primitif Van der Weyden? Il y a, à ce sujet, des controverses. De même, on doute au sujet du portrait d'un chevalier de la Toison d'or, au musée de Bruxelles. On a cru longtemps que c'était une effigie du Téméraire par Roger; aujourd'hui l'on se demande si l'on ne se trouve pas en présence d'une œuvre de Hugo Vander Goes, le Flamand. De même encore, on

se demande si les deux portraits du musée de Berlin attribués au maître de Flémalle ne sont pas d'un peintre de l'école flamande proprement dite. Et la personnalité de ce maître admirable est encore enveloppée de mystère. Est-ce Jacques Daret de Tournay, comme le suppose M. Hulin ? Est-ce un Gantois, comme le croient d'autres érudits ? Je me garde de me prononcer. Mais je constate que l'on hésite devant les œuvres : ici l'on attribue un portrait tantôt à Roger de le Pasture, tantôt à Vander Goes, là on se demande si tel maître mystérieux est un Flamand ou un Hennuyer ; et j'ai donc raison de ne pas voir entre la peinture du Hainaut et celle de la Flandre, d'Anvers et du Brabant, des dissemblances notables, dépassant celles des personnalités, d'estimer simplement que le Hainaut apporta, à l'effort merveilleux des artistes de nos provinces au XVe et au XVIe siècle, une contribution considérable et prestigieuse, mais qu'il n'y eut, en réalité, qu'une école.

Cela fut aussi vrai au XIXe siècle. Et nous assisterons à ce phénomène décisif : un artiste du Hainaut présidera à la renaissance de ce que l'on appelle la peinture flamande.

C'est avec Navez que commence cette renaissance, ou plutôt qu'elle s'affirme. Elle s'était annoncée, hésitante, à la fin du XVIIIe siècle, avec Herreyns, avec Lens, avec Van Brée, en manifestations solennelles, grandiloquentes, excellentes dans les intentions, mais médiocres dans les résultats. Elle avait commencé à l'heure où naissait, dans les livres, un idéal nouveau, où s'annonçaient, dans les écrits des encyclopédistes, les événements qui allaient bouleverser l'Europe et faire s'écrouler un monde affadi par le plaisir insouciant. Il suffira de rappeler que, en dépit d'efforts louables, en dépit de l'exemple, sans cesse invoqué, de Rubens et de Van Dyck, dont Herreyns et Lens, malgré leurs désaccords et leurs querelles retentissantes, se croyaient également les héritiers, elle n'a rien laissé que l'on puisse admirer, rien surtout en quoi se retrouve la puissance d'un passé pourtant encore proche. Il semble, à contempler les froides compositions de Herreyns, de Lens, de Van Brée, que ces artistes flamands, animés surtout du désir de réagir contre les tendances frivoles de l'art de leur temps, et s'inspirant des sujets les plus austères de l'histoire et de la légende classique,

aient craint toujours de n'être point assez sévères, aient eu peur du mouvement, de la couleur, peur de la volupté, déformée et souillée par la licence.

David, qui exercera sur nos peintres, au début du siècle, une grande influence, ne les rapprochera pas de leurs qualités originelles. Il est animé de l'esprit de la Révolution ; il est dominé par un idéal de civisme admirable mais qui trouve ses expressions dans les souvenirs classiques. Et les événements qui ont eu chez nous une immédiate répercussion, ont préparé nos artistes à subir cet esprit.

L'imagination est pleine d'images anciennes et l'on est tenté de peindre Lucrèce plutôt que la Femme. Navez, le plus notoire élève de David, et celui qui va susciter la naissance d'une nouvelle école belge, débutera par des compositions d'un classicisme correct et froid. Lorsqu'on étudie sa vie et l'histoire de ses débuts encouragés par la Société des Beaux-Arts de Bruxelles, on comprend qu'il ne pouvait faire autre chose ; les lettres et les discours que lui adressaient ses protecteurs avaient l'accent de proclamations ; une solennité régnait sur toutes les actions ; on était

encore très près de l'épopée ; tout ce qui ne rappelait point les sentiments héroïques paraissait indigne de l'art. En 1811, Navez obtenait son premier grand prix en peignant *Junius Brutus jurant, sur le corps de Lucrèce, de chasser les Tarquins de Rome*, et *Agar chassé par Abraham* ; en 1812, il était médaillé au Salon de Gand pour un tableau portant ce titre : *Virgile lisant le quatrième livre de l'Enéide à Auguste, en présence d'Octavie, mère de Marcellus et de Julie, veuve du jeune prince romain*. Et l'on éprouve quelque peine, aujourd'hui, devant ces compositions au dessin impeccable, mais à la couleur indigente, timide, à croire qu'elles sont du même peintre que certains portraits si vigoureux, à admettre que le même artiste ait peint cette Octavie impassible et exsangue et cette forte image de femme chastement voluptueuse des portraits de la famille de Hemptinne.

La première leçon qu'offre l'histoire de la peinture belge au XIXe siècle est dans le contraste entre les compositions de Navez et ses portraits. Il montre comment l'influence de David fut une influence d'idées, salutaire parce qu'elle apportait un enthousiasme, une

énergie, une noblesse dans l'effort, mais non une influence d'exemple. Dès que Navez abandonne l'idée, dès qu'il se trouve simplement en présence de la nature, on sent renaître le caractère originel de la peinture flamande, sa saveur forte. Et c'est après 1830, après l'apparition de Wappers qui se réclame exclusivement du passé flamand, de Rubens, et se pose en adversaire du classicisme, que s'accentuera chez Navez le retour aux vigueurs réalistes.

On a compris, il n'y a pas bien longtemps, l'immense mérite de Navez. Le triomphe du romantisme, les railleries faciles que pouvaient justifier les compositions classiques de l'élève de David l'avaient fait traiter avec beaucoup d'injustice. Aujourd'hui, il est placé dans l'estime de ceux qui connaissent l'histoire de l'art contemporain bien au-dessus des peintres dont le succès passager l'écrasa. Parmi ceux-ci, assurément, il en fut qui n'étaient point dépourvus de valeur. Le plus notoire, Wappers, l'impétueux apôtre du romantisme, qui croyait se rapprocher de Rubens et demeurait si éloigné du prodigieux génie flamand dans ses grandes pages anecdotiques, était assurément un peintre;

autrement inspiré, plus simplement réaliste, il eût sans doute été un bel exécutant. Le nu si sanguin du musée d'Anvers : *Jeune mère* est peut-être la première figure de femme vigoureuse, sainement vivante, en laquelle s'annonce le réalisme large qui va venir, et qui est, d'autre part, dans certains portraits de Navez. Et il est curieux de constater que ces deux artistes rivaux, tous deux ambitieux de régénérer l'école belge, tous deux apportant, pour cette tâche, un programme orgueilleux et trop plein d'idées, idées classiques chez l'un, romantiques chez l'autre, ne vivront en somme que par la splendeur plastique de quelques figures très simples, et par ces évocations de vie palpitante, mais sans expression compliquée, par ces seules œuvres-là, exerceront l'influence à laquelle ils prétendaient.

L'influence de Navez fut incontestablement celle qui prévalut. On ne retrouvera rien de l'art de Wappers chez son glorieux élève Leys; au contraire, il sera facile de démêler une parenté entre les portraits de Navez et les œuvres de la pléiade de peintres qu'il va former. C'est qu'il restera plus près des instincts permanents de la race non seulement dans ses por-

traits, mais même dans ses compositions classiques. Les héros de l'antiquité, de la lointaine histoire et de la légende sont des entités humaines en lesquelles ne vivent que les caractères essentiels des hommes, leurs beautés et leurs instincts éternels. Presque plus rien ne les particularise. Le temps a sans cesse simplifié, en les usant, leurs contours. Nous voyons plus nettement les personnages du romantisme ; leurs actions sont plus près de nous. Il ne sont point encore devenus, comme les figures antiques, des statues, des types d'humanité. On peut voir en la nudité immobile d'un beau modèle n'importe quel héros de la Grèce ou de Rome, n'importe quel dieu de l'Olympe ; pour voir en ce modèle un personnage romantique il faudra le vêtir d'un costume et lui faire prendre un mouvement. Ainsi le classicisme est plus près que le romantisme des réalités que nous contemplons. Et comme nous sommes, comme nous avons toujours été d'avides contemplateurs de ces réalités, comme la peinture vit de cette contemplation, Navez nous conduisait au but beaucoup plus directement que Wappers.

Dans l'atelier qu'il avait ouvert d'abord, puis

à l'Académie de Bruxelles, Navez eut de nombreux élèves. Il suffira de citer Portaels, Stallaert, Eugène Smits, Gustave de Jonghe, Van Camp, Alfred Stevens, Cluysenaar, Charles Hermans, Aug. Danse, d'ajouter qu'après lui son gendre Portaels eut à son tour un atelier fameux dans l'histoire de l'art belge, où passèrent Agneessens, Hennebicq, Verheyden, les deux Oyens, Frédéric, E. Charlet, Wauters, plus tard Laermans, Lévêque, Gouweloos, de constater que son élève Cluysenaar eut lui aussi des élèves, parmi lesquels Emile Sacré, de Lalaing, Delvin, pour percevoir clairement la trace très nette laissée par Navez dans l'art belge. Et l'on remarquera tout de suite que la plupart de nos peintres se rattachent ainsi plus ou moins directement au vieux peintre classique. Chez lui, bien plus que chez Wappers, que dans le romantisme, ils devaient retrouver leur instinct originel, sans doute timide, affaibli, mais tout de même subsistant. Si froide qu'elle soit, la peinture classique procède de l'art païen ; entre celui-ci et celui-là, il n'y a qu'une différence de hardiesse, d'intensité, de température. Et nous restons très près de la vision ardente, de la conception héroïque de

la vie considérée dans ses aspects éternels, qui a toujours guidé l'art flamand, même chez ses peintres les plus purs, même chez les mystiques qui, les premiers, audacieusement et respectueusement en même temps, découvraient un peu de la nudité voluptueuse des vierges.

L'élève de David, le très classiqueN avez, ira avec aisance, dans ses innombrables portraits, au plus savoureux réalisme ; son réalisme gardera seulement de ses admirations classiques une gravité qui imprimera toujours au modèle, fidèlement peint, un accent de grandeur, de vérité simplifiée et très noble, le même accent d'humanité puissante, d'humanité générale qui fait du portrait de Bertin, par Ingres, une œuvre de grand art. Les portraits de Navez auront seulement, dans la couleur, plus de sonorité et de forte saveur, par quoi ils se rattachent à la vision frémissante, gourmande, des grands Flamands du passé, et de leurs pairs les grands peintres du Hainaut, confondus avec les premiers par la postérité. C'est incontestablement en Navez que se réconcilient les aspirations nouvelles et les traditions de la race. C'est de lui que part notre nouvelle fécondité. Un Hennuyer retrouve les

secrets de la splendeur de ce que l'on appelle l'école flamande, de ce que, pour être juste, on devrait, pour le passé comme pour le présent, appeler l'école belge, puisque tant d'artistes du Hainaut ont contribué à sa gloire, puisque des hommes comme Van der Weyden, comme Mabuse, comme plus tard Navez, lui ont montré la voie, ont déterminé son évolution.

GUSTAVE VANZYPE.

Henri de Bouvignes. — *Les Minières.*
(Florence, Musée des Offices.)

PEINTURE

V

Les Paysagistes Wallons

du XVme au XXme Siècle

par

H. FIERENS-GEVAERT

H. FIERENS-GEVAERT, né à Bruxelles, en 1870.

M. Fierens-Gevaert est professeur d'esthétique et d'histoire de l'art à l'université de Liége, professeur aux cours d'art et d'archéologie de Bruxelles, secrétaire de la Commission des Musées Royaux de Peinture et de Sculpture. C'est dire déjà la haute situation qu'il occupe dans la critique esthétique. Cette situation est amplement justifiée par de nombreux travaux. Un essai d'ordre philosophique et historique, mais dans lequel l'art avait déjà la place prépondérante, *Psychologie d'une ville : Bruges*, parut en 1902 chez l'éditeur Alcan et attira l'attention sur son auteur. Depuis, des ouvrages considérables tels que ceux que publia l'éditeur Van Oest : *La renaissance septentrionale et les premiers maîtres des Flandres* (1905) et les *Primitifs Flamands* (en cours de publication) témoignent d'un labeur constant, d'un goût éclairé, d'une érudition solide. M. Fierens-Gevaert a été l'un des premiers à signaler la contribution wallonne au splendide épanouissement de l'art aux XVe et XVIe siècles. Et si nous pouvons ajouter qu'il est encore un brillant conférencier, on conviendra que nul n'était plus qualifié pour prendre la parole dans cette série de discours sur *les Arts anciens du Hainaut.*

J. D.

Deux maîtres wallons, Joachim Patinir et Henri de Bouvignes, plus connu sous le nom de Bles, sont tenus pour les émancipateurs du paysage et pour les interprètes initiaux des sites mosans. Cette double gloire leur vaut un prestige marqué parmi les peintres de nos provinces méridionales. Ils représentent une tradition qu'on invoque volontiers et l'idée de consacrer dans ce volume une étude spéciale aux « paysagistes wallons » ne serait peut-être pas née, si l'œuvre de ces deux ancêtres ne rehaussait le sujet de sa noblesse historique. Patinir et Bles ont ouvert des voies indépendantes au paysage ; leur mérite à cet égard semble incontestable — surtout celui de Patinir. Leur art s'est-il inspiré de la nature mo-

sane, comme on se plaît à le répéter ? Nous ne le pensons pas, — et Bles, pas plus que Patinir, n'est le peintre de la terre wallonne. Que notre admiration pour ces deux paysagistes d'autrefois n'en soit point diminuée. Elle se justifie, même si on lui enlève ses bases conventionnelles, comme nous devrons nous y résigner. Saluons les noms des deux peintres mosans au seuil de cette très incomplète étude et ne cessons point de considérer ces vieux maîtres comme de très parfaits représentants de la race wallonne et par conséquent comme de grands précurseurs.

*
* *

La contribution de nos provinces méridionales, — ou plus exactement de la partie romane de nos populations, — à l'histoire de notre art durant les XIVe, XVe et XVIe siècles, est très considérable (1). L'étude très spéciale du paysage met en relief l'ancienneté de cet

(1) Cf. pour les admirables « tombiers » wallons du XIVe siècle, notre *Renaissance septentrionale* et pour les peintres wallons du XVe et du XVIe siècles : Roger de le Pasture, le maître de Mérode, Jean Prévost, Jean Gossart, Patinir, Bles, etc., nos *Primitifs flamands*.

apport. Flamands, les van Eyck sont toutefois originaires du pays de Liége et s'il est bien difficile d'admettre que le peintre de la *Vierge au Donateur* du Louvre a représenté la capitale des princes-évêques et le Pont-aux-Arches dans les radieux lointains de ce chef-d'œuvre, — comment expliquer les sommets neigeux du fond? — en revanche les peintres de l'*Adoration de l'Agneau* sont certainement des familiers de la vallée mosane comme le révèlent les stratifications de leurs roches calcaires.

Le paysage intervient largement dans les œuvres cataloguées sous la rubrique : maître de Mérode ou de Flémalle. Plusieurs artistes, on le sait, se groupent sous cette mention. L'un d'eux est un puissant émule des van Eyck. Est-il vraiment originaire de Tournai? Hier on l'identifiait avec Jacques Daret, lequel travaillait encore en 1468 au décor ordonné par Bruges à l'occasion des noces du Téméraire et de Marguerite d'York; aujourd'hui on songe au maître Daret, à Robert Campin, dont les années d'apogée furent entre 1420 et 1430. Les paysages de ce grand artiste sont de la finesse la plus

minutieuse ; presque toujours limités par le rectangle étroit d'une baie gothique, (*Vierge* de Somzée, *Sainte Barbe* du diptyque Heinrich Werle, *Saint Joseph* du triptyque de Mérode) ils découvrent brusquement de vastes échappées sur la nature. La conception des van Eyck se reconnaît à la facture, au caractère des décors urbains et des personnages minuscules ; mais les espaces n'ont plus la même ampleur panoramique. En outre le charmant conteur qu'est le peintre du triptyque de Mérode, l'artiste amusé par les détails familiers des vieilles demeures, se trahit souvent par quelque épisode anecdotique ; aux foules qui se promènent dans les cités fluviales des van Eyck, le grand maître anonyme préfère les petites scènes de mœurs et dans la figuration qui anime les rues médiévales des volets de l'*Annonciation* de Mérode, on aime s'arrêter un instant devant les vieilles gens qui hument le frais. Les peintres à qui l'on doit l'*Adoration des Bergers* du Musée de Dijon, et la *Madone* d'Aix, rangées dans le catalogue du maître de Mérode, mettent très spirituellement leurs paysages en accord avec leurs figures, le second en adoucissant son modelé

avec quelque excès, le premier en déployant une campagne claire et joyeuse autour de la divine bicoque où se pressent les paysans émerveillés.

Le grand Roger van der Weyden, — qu'on m'excuse de le désigner sous la forme flamande de son nom, l'habitude est trop forte, — encadre rarement ses sites de fond dans le rectangle d'une haute fenêtre. Il développe ses drames et ses œuvres cycliques sur des ors glorieux ; mais dans sa *Nativité* de Berlin, dans son *Adoration des Mages* de Munich où vibre comme un écho des accents somptueux et ingénus de Gentile da Fabriano, les grands espaces agrémentés de collines, de rivières, de rideaux d'arbres, d'agglomérations urbaines apportent à ces petites œuvres l'illusion d'un horizon étendu. Les éléments de ces paysages ne sont pas toujours très organiques, et, de plus, les figures groupées au premier plan s'isolent de cette nature un peu traitée en hors-d'œuvre. Chaque détail toutefois semble vivre et l'on comprend l'admiration d'un Cyriaque d'Ancône devant le triptyque qu'il vit chez Lionel d'Este (la partie centrale pourrait bien être aux Offices), on

conçoit l'émotion de ce lettré enthousiaste en présence d'un retable où les arbres, les feuilles, les petites plantes, les fleurettes paraissaient douées d'une âme et semblaient respirer, tout comme les figures tragiques disposées en haut-relief autour du Christ mort. Aucun des détails relevés si complaisamment par Cyriaque d'Ancône dans le triptyque de Ferrare, ne se retrouve dans le paysage de la *Pietà* du Musée de Bruxelles. Un sol âpre, nu, quelques touffes d'arbres, un ciel de sang et de triomphe ; — il n'y a point d'autre accompagnement au quatuor des sublimes figures. Jamais dans aucune œuvre de nos « primitifs » la nature n'a aussi étroitement épousé l'humanité ou la divinité des figures. La page est unique dans l'œuvre si lyrique pourtant de Roger van der Weyden ; et jamais le paysage ne fut à ce point un « état d'âme ».

*
* *

Les écoles de Louvain avec Thierry Bouts, et de Gand avec Hugo van der Goes mènent notre art vers des interprétations de plus en plus réelles de la nature inanimée, en y ajou-

tant des préoccupations d'atmosphère ; on peut admettre qu'elles reçoivent à cet égard une impulsion de l'école de Harlem à laquelle van Mander confère la gloire d'avoir créé le paysage et qui compte en effet les plus hardis représentants du luminisme et du clair-obscur naissants : Albert van Ouwater et Gérard de Saint-Jean (1). Il semble même que cette aspiration où la vérité s'émeut si délicieusement d'une modeste part d'impressionnisme — voyez les charmants volets de la *Cène* de Thierry Bouts à Munich et à Berlin et le suave jardin où rêve le *Précurseur* de Gérard de Saint-Jean à Berlin — dépasse un peu les désirs de l'époque. Memlinc, le grand éclectique de notre quattrocento, se contente d'une nature élégante et parfois banale où interviennent toujours les mêmes éléments : petits arbres sphériques, étang bleuâtre où glisse un cygne. Son grand disciple Gérard David retourne, pour le paysage aux traditions des maîtres harlemois; avec lui et quelques-uns de ses disciples (notamment le

(1) Nous avons étudié la naissance et le développement du clair-obscur de van der Goes à Rubens dans une étude publiée par les *Melanges Kurth* (Liége, 1908).

charmant artiste qui peignit la *Fête en plein air au château de Rumbeke*), l'école de Bruges à son déclin est devenue sans rivale dans l'art d'associer les beautés d'un site réel et doucement poétique aux émotions des belles figures pieuses. Mais déjà les lointains bleuâtres de Gérard David voudraient s'embellir d'un peu de mystère. Une évolution se prépare. Le *romantisme* de nos italianisants des débuts du XVIe siècle apparaît.

*
* *

Quelques-uns de ses protagonistes sont wallons et parmi eux nous trouvons Joachim Patinir et Henri Bles. Avant de nous arrêter à ces deux maîtres mosans, essayons de marquer les origines de l'esthétique nouvelle. Assurément il n'est point difficile de les découvrir. Elles sont dans les paysages de Léonard de Vinci, dans les sites mystérieux que le maître des maîtres semble tirer de son rêve et dont les moindres détails ont pourtant été rigoureusement étudiés sur nature. Est-il vrai que Corot s'est écrié devant le paysage de la *Joconde* : « Mais

voici l'inventeur du paysage moderne ! » Il avait bien le droit de considérer comme un annonciateur de son art le peintre de ces dolomites voilés de brume idéale. Mais Corot n'est-il pas unique et les paysagistes du XIXe siècle se sont-ils beaucoup souciés de mystère ? Le romantisme de Léonard et de ses disciples milanais devait s'imposer à toute la peinture septentrionale au début du XVIe siècle. Albert Dürer sans doute contribua fort à sa diffusion. Mathias Grünewald en est très imprégné. Et c'est très vraisemblablement le Vénitien Jacopo dei Barbari, ami de Dürer, peintre du bâtard Philippe de Bourgogne puis de Marguerite d'Autriche, qui en répandit la mode dans les Pays-Bas. Ce maître un peu étrange et pas encore très connu, supprime généralement tout paysage de ses célèbres gravures ; mais il y a de lui au Musée de Berlin une *Madone avec l'Enfant Jésus et des saints* où le fond de montagnes léonardesques annonce avec précision la formule chère à Patinir.

Jean Gossart de Maubeuge vécut aux côtés de Jacopo dei Barbari à la cour de Philippe de Bourgogne et les deux peintres, le Vénitien

et le Wallon, accompagnèrent le prince-mécène à Rome. Faut-il s'étonner de voir Gossart s'éprendre, l'un des premiers, des savoureuses étrangetés de ce romantisme encore gothique? Avant son départ pour l'Italie, il manifeste déjà son penchant pour le nouvel idéal dans son *Adoration des Mages* de lord Carlisle, que l'on doit rapprocher de celle de Dürer conservée aux Offices, car l'une des deux œuvres est le prototype des innombrables *Adorations* compliquées et souvent très séduisantes que produisit l'école d'Anvers dans la première moitié du XVIe siècle. A Rome, Gossart dessine des monuments antiques, comme le feront tant de peintres après lui, — et c'est dans un mélange de réminiscences romaines et de visions alpestres qu'il puisera les motifs de ses paysages. Avec lui et autour lui, tous nos peintres sans exception adoptent pour les fonds de leurs tableaux la poésie des sites léonardesques. Ils n'en gardent pas toujours le mystère ; ils accumulent rochers sur rochers ; tous leurs horizons montrent les mêmes dentelures bleues ; leurs décors artificiels se peuplent de détails terre-à-terre ; ils n'ont aucun souci de logique, mais

ils vouent un égal amour à l'idéal nouveau. Et cet idéal, on en trouvera des expressions infiniment délicates et hautes chez Quentin Metsys, van Orley, van Clève, van Coninxloo, Blondeel, — chez des maîtres wallons tels que Jean Bellegambe de Douai, Jean Prévost de Mons, Joachim Patinir de Dinant, Henri Blès de Bouvignes. Au début de sa carrière Peter Bruegel l'ancien est encore tributaire de ces visions convenues; après son retour d'Italie, il dessine force panoramas du Tyrol ou du Frioul, où il se souvient dirait-on des exemples de Bles et de Patinir. Parmi tous ces peintres septentrionaux qui renonçaient à peindre leur milieu natal, plusieurs avaient vu les Alpes d'ailleurs, et la réalité de certaines formes laisse percer leur âme de réalistes impénitents dans le mensonge attrayant de leurs paysages.

*
* *

Joachim Patinir — ou Patenier, ou encore Pateniers, — naquit à Dinant en 1485 et mourut à Anvers le 5 octobre 1524. Il a très probablement travaillé à Bruges, avant d'obtenir

en 1515 la maîtrise à Anvers. On croit qu'il fut, dans la vieille capitale des Flandres, l'élève de Gérard David et certains même ont pensé qu'il avait peint l'admirable paysage du triptyque exécuté par « maître Gheeraert » pour Jean des Trompes et conservé au Musée de Bruges. Mais les paysages de Gérard David, très précis, où les rochers et les arbres s'individualisent avec une énergie parfois digne des van Eyck, restent différents de ceux du maître dinantais tout en portant le germe des paysages italianisants. Quand Dürer visita Anvers en 1521, il se lia d'amitié avec Joachim et le grand maître allemand assista au second mariage du peintre mosan. A deux reprises, l'illustre nuremburgeois fit le portrait du maître dinantais qu'il appela *den guten Landschaftsmaler*.

Le grand titre de Patinir est bien, semble-t-il, d'avoir le premier traité le paysage comme genre spécial. Ce goût des aspects panoramiques et accidentés — que nos maîtres avaient puisé sûrement dans la vue de la nature et des œuvres du nord de l'Italie — est souvent souligné chez lui par une fantaisie de détails peut-être inspirée de Jérôme Bosch. Des rochers

fantastiques, avec burgs et villes, se profilent dans ses lointains. On y veut voir des motifs mosans. Sans doute il n'est pas étonnant qu'un peintre dinantais se sentît du penchant pour les sites de ce genre. Mais, répétons-le, l'idée première de ces fonds montagneux, adoptés par tous les Flamands au début du XVIe siècle — et quoique Dinantais, Patinir appartient à l'école d'Anvers — vient de la Lombardie et de la Vénétie.

Le classement des œuvres de maître Joachim présente les plus grandes difficultés, les caractères de la peinture de paysages étant beaucoup moins aisés à déterminer que ceux des compositions à grandes figures. On ne connaît que quatre tableaux indiscutablement authentiques du maître : le *Baptême du Christ* au Musée impérial de Vienne, le *Saint Jérôme* de Carlsruhe, la *Tentation de saint Antoine* de Madrid et la *Fuite en Egypte* du Musée d'Anvers. Il faut reconnaître que dans cette dernière œuvre, les rochers n'ont pas ces formes déchiquetées à l'excès dont quelques Flamands de ce temps ont abusé ; ils sont peints d'une venue, avec une sorte de calme et beaucoup de respect de la vérité. Toute

l'œuvre est d'ailleurs fort délicate. Comme le *Baptême du Christ* de Vienne et le *Saint Jérôme* de Carlsruhe, le tableau du Musée d'Anvers est signé OPUS.JOACHIM. D. PATINIR. Des critiques tenaient plutôt la lettre D pour un O et en concluaient que JOACHIMO avait visité l'Italie. Bien qu'établie sur une base fragile, cette supposition n'avait rien d'invraisemblable.

Un inventaire de l'Escurial dressé en 1574, dit en parlant d'une *Tentation de saint Antoine* : « Les figures de maître Quentyn, le paysage de maître Joachim. » Il est donc à peu près certain que Patinir exécuta des fonds de paysage pour les œuvres des peintres contemporains. Toutefois l'hypothèse d'une collaboration du maître dinantais avec Gérard David pour le retable de Jean des Trompes, et avec Quentin Metsys pour le retable de la *Légende de saint Anne* ne nous paraît pas devoir être maintenue. Si maître Joachim aidait ses contemporains pour leurs paysages, il en était aidé pour les figures qu'il peignait souvent d'après des modèles fournis par ses plus illustres amis. Il empruntait même aux morts et dans un *Repos sur la route d'Egypte*

qu'on lui attribue au Musée de Berlin, le groupe principal est une réminiscence du maître de Flémalle.

Joachim Patinir n'est point un créateur de formes et de visions inédites. Ses œuvres entrent dans le cycle « romantique » de nos premiers italianisants ; mais il a le premier l'idée de mettre l'attrait principal de ses tableaux dans le paysage et de subordonner à celui-ci le sujet et les figures. Henri Bles — celui que nous tenons personnellement pour le vrai Blès — ne fut point un paysagiste aussi exclusif. Mais en revanche il est incomparablement supérieur à Patinir comme inventeur de types et de compositions.

*
* *

Henri, Hendrik, Herri Bles ou met de Blesse, appelé également en France Henri à la Houppe et en Italie *Civetta*, naquit à Bouvignes, près de Dinant, vers l'année 1485. Ce nom de *Blès* ne serait qu'un sobriquet qu'on aurait appliqué à l'artiste parce qu'il avait une mèche de cheveux blancs (*alsoe gheheeten nae een witte bles van hayr*, écrit van Mander). Le

surnom de *Civetta* lui fut donné par les Italiens à cause du hibou, parfois difficilement visible, qu'il peignait souvent — pas toujours — dans ses œuvres. L'auteur du *Schilderboek* et le poète-chroniqueur Lampsonius disent qu'il fut le contemporain et l'émule de Joachim Patinir ; on en fit dans la suite un élève du peintre dinantais ; la dernière hypothèse de la critique est de voir en lui un neveu de maître Joachim et d'identifier Henri Blès avec un certain Henri de Patenier reçu maître dans la Gilde d'Anvers en 1535. Mais la parenté des deux artistes ferait reculer d'une trentaine d'années la date traditionnellement admise pour la naissance du peintre au hibou. Il est certain que Blès séjourna longtemps en Italie où son surnom de *Civetta* et ses œuvres restèrent populaires. Il existe des gravures représentant, d'après ses dessins, des vues de Rome et de Naples. De nombreux tableaux conservés dans ces deux villes — œuvres très caractéristiques et insuffisamment étudiées jusqu'à présent — ne laissent point de doute sur l'importance de sa production en Italie. Revenu dans les Pays-Bas, Henri Blès se serait établi à Malines (?) en 1521 et il y

aurait eu comme élève Franz Mostaert, natif de Hulst. Le maître, d'après l'inscription qui accompagne son portrait gravé par Wiericx, serait mort aux environs de l'année 1550. Ce portrait montre Blès en pourpoint brodé, — le costume caractéristique des cours italiennes et des gentilshommes français du temps de François Ier, ce qui rend plus précaire encore l'identification de Civetta avec Henri de Patenier (1).

Tels sont les maigres renseignements que l'on possède sur la carrière de l'artiste. Qui veut se faire une idée de son œuvre, ne rencontre pas moins d'obscurité. « Herri met de Blès, a-t-on dit justement, est le titre d'un chapitre difficile et confus. » Sous le nom de Blès sont cataloguées les productions d'un grand nombre d'artistes, aux tendances diverses. Tâchons d'y mettre un peu d'ordre La pinacothèque de Munich conserve une *Adoration des Rois* signée HENRICUS BLESIUS. F. La composition procède de l'*Adoration des Mages* de Gossart conservée chez lord Carlisle. Des ruines et un paysage fantastique

(1) Lanzi (1816) dit que Blès vécut dans la Vénétie et mourut à Ferrare!

encadrent la scène. Des critiques ont avancé que la signature — la seule que l'on puisse citer du peintre à la houppe — était fausse ; il se peut. Ce retable néanmoins est l'une des productions capitales d'un groupe d'œuvres du plus haut intérêt qu'on ne saurait attribuer qu'à Blès et qui comprend notamment : le *Marchand ambulant entouré de singes* du Musée de Dresde — décrit et commenté par van Mander, — une belle *Nativité* de la collection Cook et le précieux petit triptyque du Musée d'Anvers représentant l'*Adoration des Mages*. Cette dernière peinture, exécutée avec une délicatesse de miniaturiste, ne contredit nullement les renseignements que van Mander fournit sur le genre pratiqué par le maître de Bouvignes. « Hendrik met de Bles, dit-il, était paysagiste et peignait des arbres, des rochers et des villes qu'il étoffait de petits personnages. »

Nous avons rencontré en Italie un certain nombre d'œuvres de l'auteur de cette *Adoration*. C'est à lui que nous attribuons le fameux *Chevalier en prière* de la collection Doria (panneau d'un diptyque dont le second volet, d'une autre main, est une réplique de la

Vierge dans l'église, œuvre perdue de l'un des van Eyck). Les uns ont attribué ce délicieux chef-d'œuvre à Simon Marmion ; les autres ont pensé à Gossart. C'est très vraisemblablement une production maîtresse de Civetta. Le paysage est tout à fait exquis avec ses hautes roches où s'abritent une église et des maisonnettes, avec son ruisselet qui baigne un bel iris au premier plan, avec ses légers nuages qu'un arbuste élancé va rejoindre. C'est comme une première version de l'art de Jean Brueghel de Velours auquel est attribuée d'ailleurs une autre œuvre de la collection Doria, un *Repos sur la route d'Egypte* que l'on finira très vraisemblablement par restituer à Blès. Le prince Doria possède du même artiste un petit *Calvaire* avec de nombreux personnages, aux types curieux, aux costumes pittoresques exécutés avec la plus grande finesse et le coloris le plus frais. Un *Calvaire*, conçu dans un esprit semblable, appartient à l'Académie des Beaux-Arts de Vienne ; nous en avons rencontré un troisième exemplaire dans la collection Chiaramonte à Palerme. Au Musée de Naples, le même Civetta se retrouve avec une *Vue de ville*,

une curieuse *Marine*, un *Saint-Pierre marchant sur les eaux*, et trois versions du *Bon Samaritain* dont une particulièrement gracieuse. L'auteur de toutes ces peintures est bien pour nous le maître dont parle van Mander, un artiste qui peint avec un fini extrême de petites compositions où les personnages ont des attitudes étudiées et mièvres, des costumes recherchés, des visages d'un caractère très accentué, — la lèvre supérieure en général très courte, comme celle du saint moine encapuchonné debout derrière le *Chevalier* de la collection Doria.

A côté de ce premier groupe de tableaux où l'importance du paysage ne l'emporte pas sur celle des figures, il existe une autre série d'œuvres attribuées à Bles, où les petits personnages sont pour ainsi dire perdus dans le vaste cadre de la nature. Un des meilleurs exemplaires de ce second ensemble est au Musée de Bruxelles : *Paysage avec prédication de saint Jean-Baptiste*. Certains critiques sont disposés à voir en l'auteur de cette *Prédication* le vrai maître à la chouette. Dans ce cas on ne peut attribuer à Bles les peintures que nous groupons autour de l'*Adoration des*

Mages de Munich et qui sont d'un artiste de premier ordre. La *Prédication*, — toute menue dans le vaste décor d'un panorama azuré, rose et doré — relève d'une autre esthétique ; quoique finement traitée, on ne peut y voir la création d'un grand artiste, — et certainement Bles est un maître supérieur au peintre de cette *Prédication*. De ce dernier nous citerons encore en Belgique de beaux paysages dans les collections Mayer van der Bergh et Cavens et un singulier tableau symbolique du Musée d'Anvers.

Le côté étrange et presque fabuleux des scènes religieuses que *Henricus Blesius* présentait dans des architectures où le gothique le plus flamboyant se mêlait à une Renaissance très fleurie et très fantaisiste, impressionna, semble-t-il, très vivement ses contemporains. La formule qu'il exprimait généralement sous un petit format — c'est du moins notre *sentiment* — fut adoptée par plusieurs artistes qui vécurent à Anvers et à Bruxelles entre 1520 et 1550. L'*Adoration des Mages*, telle qu'elle est traduite dans le petit triptyque du Musée d'Anvers, devient comme une sorte de parangon pour ces maîtres. Ils l'inter-

prètent presque toujours en l'*agrandissant*, mais on reconnaît les caractères de Blesius : figures élancées, vêtements compliqués, aspect fantastique de l'ensemble, architecture mélangée et grandiose, coloris chatoyant et plein de convention. La Belgique conserve un grand nombre de tableaux de ces pseudo-Bles.

*
* *

Quelle fut ensuite la part des « paysagistes wallons » dans l'histoire de notre peinture à la fin du XVIe siècle et dans le courant du XVIIe siècle ? Point de réponse possible à cette question. Les peintres de nos provinces wallonnes ne suivent pas l'exemple de Patinir et de Bles. Nous ne connaissons point d'ailleurs l'originalité d'un Lambert Lombard comme paysagiste, le témoignage d'œuvres conservées faisant défaut. Douffet et Jean Bologne de Liége ne paraissent pas avoir manifesté des dons spéciaux dans l'art du paysage. La grande *Adoration des Bergers* de Bertholet Flémalle que conserve le Musée de Caen accorde une sérieuse importance au décor naturel ; mais l'artiste est soumis à l'es-

thétique décorative de Rubens. Le paysage wallon est mort et nul peintre hennuyer ou liégeois ne se range, croyons-nous, à côté des paysagistes bruxellois et anversois : les d'Arthois, les de Vadder, les van Uden, les Wildens, les Achtschellinck, les Siberechts, les Huysmans. A la fin du XVIIe siècle l'académique Gérard de Lairesse, — qui le croirait? — cherche à prouver que les maîtres mosans gardent un profond respect à la nature. Dans son énorme tableau du Musée de Caen la *Conversion de saint Augustin,* les figures de l'ange et du saint ne semblent qu'accessoires. « Toute la gauche du tableau est remplie par une suite de palais et de jardins qui fuient en perspective vers le fond où l'on aperçoit, dans le lointain, une ville et des montagnes (1) ». Il est vrai que les jardins de Lairesse, aux verdures assombries et rigoureusement disciplinées, portent le deuil du monde végétal.

Pouvons-nous, osons-nous ranger Watteau parmi les maîtres wallons? On sait son admiration pour Rubens et pour les Vénitiens, précurseurs du maître d'Anvers. Les *Conversa-*

(1) Catalogue du Musée de Caen.

tions à la mode de Pierre-Paul, animées d'une vie shakespearienne, préparent aux *Fêtes galantes* du peintre valenciennois. Est-il téméraire en outre de reconnaître dans les artifices divins du peintre de l'*Embarquement* une poésie, peut-être identique en son fond d'irréalité et de fantaisie, à celle d'un Blès? Mais redoutons le ridicule dont se couvrent les annexionnistes à la foi robuste. Né en Wallonie, descendant de Rubens, lointainement apparenté à nos italianisants, imprégné du charmant italianisme de la Commedia del Arte, quel maître est plus français que Watteau, quel artiste appartient plus étroitement au siècle français par excellence, le XVIIIe — et pourtant quel enchanteur eut mieux le don de nous faire oublier toute réalité de temps et de lieu : « Watteau tombait du ciel des féeries, a dit M. Muntz. Poète aux inventions romanesques, maître des perspectives élyséennes, inépuisable créateur de caprices et de costumes, il apportait un idéal nouveau, il donnait la vie à un monde ».

*
* *

Le paysage au XIXe siècle est un chapitre considérable de l'histoire de l'art et les Belges — constamment attentifs aux suggestions de la sensibilité française — y occupent une large place. Dans la fort belle pléiade des paysagistes belges contemporains, les artistes wallons ne sont point les indignes successeurs de Joachim Patinir et Henri Bles. Le classicisme et le romantisme de notre école renaissante trouvèrent dans la Wallonie (ne craignons plus d'employer cet heureux néologisme à présent que nous parlons des artistes modernes) trois de ses plus significatives incarnations : Navez, Gallait et Wiertz. Mais tout leur effort reste acquis à l'interprétation de la figure humaine. L'homme est le centre de l'art pour Navez, excellent portraitiste, Gallait, grand ordonnateur de drames historiques, Wiertz peintre de rêveries humanitaires Le paysage n'est pour eux qu'un accessoire d'importance presque nulle. Ils laissent à un autre Wallon le soin de faire parler les bois, les nuages, les plaines, les collines de la terre natale. Fourmois (né à Presles, Hainaut, en 1814, mort à Ixelles

en 1871) est le rénovateur du paysage belge. Il composait soigneusement ses tableaux en disciple des grands Hollandais du XVIIe siècle, avec une couleur séduisante et riche dans ses harmonies assourdies. Il doit au pays wallon même des pages extrêmement vivantes ; il excellait à enfermer dans un petit espace les vastes horizons ardennais (vraiment on est en droit d'évoquer à son propos le sens panoramique de Blès et de Patinir) ; il avait un plaisir extrême à peindre, à Dinant, d'archaïques logis de bois hélas ! disparus, et hier encore, on a vu passer de lui dans une vente bruxelloise une exquise étude du *Parc d'Enghien*, claire, fraîche, et de la facture la plus impressionniste.

Dans l'ensemble de son œuvre, Fourmois reste un classique. Les prétentions des fondateurs de la Société Libre des Beaux-Arts (créée en 1866) à se passer du concours de l'imagination, à substituer le culte exclusif de la nature à celui de l'idéal, ne le trouvaient sans doute pas très enthousiaste. Une sorte de tristesse lyrique fut le lien moral entre tous les fougueux adeptes de cette Société Libre ; l'idée, niée par l'animateur du groupe Louis

Dubois, s'exprimait ainsi par les voies d'une poésie pessimiste. L'art de Charles de Groux (né à Commines en 1825, mort à Bruxelles en 1870) et celui de Félicien Rops (né à Namur en 1833, mort à Paris en 1898) en témoignent autant et plus que celui des Flamands appartenant à ce célèbre cénacle belge où Courbet était dieu. Charles de Groux fut, à l'occasion, paysagiste remarquable et il n'y a plus l'ombre de pessimisme dans ses *Glaneuses* du Musée de Bruxelles où il s'inspire des accents bibliques de Millet. Que dire de Rops, ce maître terrible « qui a tout profané même l'amour », mais qui fut le génie du dessin en personne? Le paysage est intervenu dans son œuvre et il n'y a point de moulin plus honnête que celui qui tourne dans son joyeux (plus que joyeux!) croquis : *Spiritus flat ubi vult*, — et il n'y a point dans tout l'art moderne une vision de ville plus juste que l'amas de maisons et de tours tragiques, tassés sur les rives d'un fleuve et sous l'immensité d'un ciel blafard où *Satan semant l'ivraie* allonge son spectre sans fin! — Je crois bien qu'Eugène Smits, cet Anversois élevé à Arlon, se rallia à la Société Libre;

son idéalisme impénitent qui s'est exprimé non seulement dans d'admirables compositions de la plus plus classique noblesse — *Les Saisons*, *Roma*, *Diane*, etc. — mais aussi dans un grand nombre de paysages, devait vraiment s'y sentir un peu dépaysé. Et le paysagiste Verdyen (né à Liége en 1836, mort en 1903) respecta lui aussi les droits de l'imagination, — un peu trop peut-être comme le montre sa *Meuse* à Dave, du Musée de Bruxelles.

En marge des courants académiques ou libres s'est formé et affirmé le tournaisien Hippolyte Boulenger (né en 1837, mort à Bruxelles en 1880). Peu sociable, rebelle aux formules d'atelier, très doux, très bon, mais estimant que l'arbre est un ami plus sûr que l'homme, prêt à tout quitter pour vivre dans les plaines ou les bois, — il a réalisé l'œuvre capital du paysage belge au XIXe siècle. Les maîtres de Fontainebleau l'impressionnèrent vivement ; mais la nature l'impressionna davantage. Et il l'aima sous tous ses aspects, qu'elle fût majestueuse comme dans les allées des grands bois, avilie comme aux abords des grandes villes, frissonnante dans

les tiédeurs du printemps ou mourante sous les caresses de l'automne. C'est au cœur de la forêt de Soignes qu'il éprouva ses plus grandes joies et l'on sait qu'il y fonda l'école de Tervueren. Mais c'est au pays wallon qu'il doit son chef-d'œuvre. Un jour il campa son chevalet à Bouvignes, patrie de Blès, — et se mit à peindre le fleuve, les rochers et la ville — Dinant, patrie de Patinir, — qu'il avait sous les yeux. Quelques artistes villégiaturaient au pays mosan et par hasard l'aperçurent.

— « Mais c'est fou, s'écrièrent-ils, de perdre son temps à peindre ces roches et cette église. Il n'y a rien à tirer de ça ! »

Boulenger en tira l'émouvante et somptueuse *Vue de la Meuse à Dinant*, joyau national, l'une des gloires du Musée moderne de Bruxelles.

Certains sites wallons, au surplus, n'exercent-ils pas une véritable attirance sur les peintres de notre pays, à quelque région qu'ils appartiennent et faut-il évoquer les noms et les œuvres de Baron, de Mellery, de Khnopff, de Fréderic? Ce que Meunier dut au pays wallon, la tendresse avec laquelle il en traduisit les aspects restés champêtres, la vérité

avec laquelle il révéla le drame de sa vie industrielle, faut-il le rappeler? D'autres sans doute en assumeront le soin dans ce volume. Adepte de la Société Libre, Meunier partagea la tristesse de de Groux qui fut pour lui un directeur. Mais la bonté le sauva du pessimisme. Comme j'essayais au temps de son grand et décisif succès parisien d'analyser devant lui l'âme que je sentais dans ses figures, il me dit :

— « Je n'ai pas cherché tout ça. Ces pauvres gens, je les ai simplement aimés. »

L'amour le conduisit à la plus heureuse sérénité et lui fit dépasser l'idéal qu'il confiait un jour à l'un de ses amis : faire du Millet en sculpture. Ce que Meunier a fait surtout c'est de la vie, de la vie simple et grande...

*
* *

Dans l'abondante production des peintres belges, les paysagistes wallons restent chaque année en très belle place : Marcette avec ses marines lyriques ; Emile Berchmans avec ses compositions noblement rythmées ; le graveur Maréchal dont les interprétations de la cam-

pagne romaine sont parmi les plus justes ; Auguste Donnay, chantre adorable et inépuisable de l'Ourthe. Et, sans doute, il faudrait citer encore d'autres noms. Mais on m'a demandé de retracer, à grands aspects, l'histoire des paysagistes wallons ; en renonçant à l'énumération finale, je reste fidèle à mon programme et je suis plus certain de n'oublier, — et de ne mécontenter personne.

H. FIERENS-GEVAERT.

Antoine Watteau. — *L'Embarquement pour Cythère*
(Paris, Musée du Louvre.)

PEINTURE

VI

Les Peintres des Fêtes galantes, Watteau et Pater

par

JULES DESTRÉE

Nous avions annoncé une conférence de M. Thiébault-Sisson, notre distingué confrère du *Temps* sur les Peintres des fêtes galantes. Des circonstances indépendantes de sa volonté l'ayant empêché de donner suite à la promesse qu'il avait bien voulu nous faire, j'ai dû le remplacer au dernier moment. Aussi m'excusera-t-on de quelques emprunts faits aux ouvrages de MM. Séailles et Edmond Pilon, et de l'insuffisance de ces notes hâtives. J. D.

« La destinée de ce peintre charmant a été mêlée d'étranges vicissitudes ; bien accueilli par les amateurs de son temps, après sa mort admiré et plus ou moins imité par les artistes du XVIIIe siècle qu'inspire son œuvre ; tombé dans le discrédit, méprisé, honni quand l'école française, par une réaction légitime en un sens, se prend de visées héroïques et fait concurrence à la statuaire antique avec David, dont les élèves criblent de boulettes le chef-d'œuvre du maître relégué dans une salle d'études de l'Académie ; — puis renaissant à la gloire, poète fêté par les poètes, remis enfin à son rang, au rang de ceux qui ont su découvrir en leur âme et exprimer pour tous une

nuance nouvelle de la sensibilité humaine... »

Ainsi M. Séailles résume l'excellente étude qu'il a consacrée au maître. Son admiration, ardente et éclairée à la fois, salue dans Antoine Watteau l'un des grands peintres français, l'un des très grands peintres de tous les temps.

On est si habitué à considérer Watteau comme l'une des plus certaines des gloires de l'art français qu'on s'étonnera sans doute de le voir revendiqué par l'art wallon. Il n'est point cependant de revendication plus légitime. Watteau est né à Valenciennes, le 10 octobre 1684. Valenciennes avait pendant longtemps fait partie du Hainaut et ce n'est pas sa réunion à la France, quelques années auparavant (1678), qui peut avoir brisé et modifié tous les liens qui attachaient cette région à celle de Mons et de Tournay.

Au surplus, les écrivains français ont bien senti que tout en étant de leur famille, Watteau appartenait à une branche distincte de l'ensemble français. Julienne déjà, au temps de Watteau, l'appelle « peintre flamand de l'académie ». Un biographe postérieur, M. Cellier, écrit : « Watteau est un peintre flamand ; il

n'a rien pris à l'art français ». Nous retrouvons ici l'erreur des critiques qui, comme Courajod, attribuèrent à des Flamands l'influence salutaire de certains sculpteurs wallons du XIVe siècle, l'erreur des romanciers, comme Hugo, faisant de Dinant une petite ville flamande, l'erreur des journalistes confondant facilement toutes nos géographies.

En réalité, « flamand » désigne souvent à Paris tous les gens du Nord, et l'on a si peu le souci d'une précision scientifique que l'on ne songe pas à reconnaître que parmi ces gens du Nord, il en est qui, sans être des Français, sont cependant leurs frères ethniques et sont moins éloignés, physiquememt et moralement, de la France, que les Flamands, les Hollandais et les Germains de l'Extrême Nord.

Un Beauneveu, un Pepin de Huy ne sont pas des Flamands. Roger de le Pasture de Tournai, Bellegambe de Douai, Gossart de Maubeuge, ne sont pas des Flamands. Watteau et Pater, non plus. C'est évident Mais ce ne sont pas des Français non plus. La vérité est qu'ils sont les expressions les plus magnifiques et les plus charmantes du génie esthétique d'une race mi-française, mi-flamande: la race

wallonne. Ses expressions ont-elles assez d'importance pour réclamer la revision des anciennes classifications et pour faire admettre une école wallonne entre la française et la flamande? Des noms comme ceux que je viens de citer répondent : Roger de le Pasture et Watteau seuls suffisent pour illustrer le groupe dont ils font partie.

Mais les artistes de ce groupe ont-ils des caractères communs, me demandera-t-on, et à quoi reconnaîtrez-vous votre école wallonne? A cela je réponds que nos mémoires sont enclines à adopter, pour la distribution des écoles, les indications de la géographie et de l'histoire; la critique vient ensuite qui cherche, sans les trouver toujours, les caractères communs. Ecole française, école vénitienne, école flamande, sont des terminologies acceptées; toutefois qu'y a-t-il de commun entre l'art de Lesueur, de Boucher, de David, de Delacroix et de Claude Monet; entre l'art de Crivelli, du Titien et de Tiepolo; entre l'art de Memling et celui de Rubens? Les divisions dans les temps sont plus nettes que celles déterminées dans l'espace; il y a dans toute l'Europe cen-

trale, au XVe, au XVIIIe, au XIXe siècle, un art qui a des caractères assez apparents, une civilisation générale qui ne laisse qu'une place secondaire aux expressions régionales.

Reconnaissons donc aisément tout ce que ces compartiments ont de relatif et d'approximatif; dès qu'on les dresse avec rigueur et absolu, ils vous mènent à l'absurde. Mais si on les comprend avec une certaine souplesse, seulement comme une indication, comme une facilité pour le classement et la coordination des souvenirs et des études, ils sont au contraire précieux.

Ainsi l'on ajoute dans son érudition une nuance lorsqu'on situe une école wallonne entre la flamande et la française. On parvient à une approximation plus exacte de la science de l'art et du passé.

D'ailleurs, est-on bien sûr qu'il n'y ait pas entre les artistes wallons certains traits de famille au moins aussi accentués que ceux qui permettent de rapprocher un Van Eyck ou un Jordaens? Les a-t-on jamais regardés? A-t-on jamais soupçonné la possibilité d'une comparaison entre Roger de le Pasture, Jacques Du Broeucq et Antoine Watteau?

Trois maîtres wallons, l'un dont l'origine s'est oubliée sous l'influence flamande au point que c'est sous la traduction de son nom en cette langue qu'il est célèbre, l'autre qui passe pour un italianisant, à l'égal de Jean Bologne, cet autre Wallon tout à fait italianisé, le troisième que M. Séailles découvre si français, regardons-les de tout près, négligeons ces vêtements de races proches mais étrangères, et écoutons battre leur cœur.

Un trait frappe tout d'abord : ce sont des lyriques. Ils ont tous les trois des âmes de poète, Roger de le Pasture est pathétique, Du Broeucq harmonieux, Watteau charmant; mais leur sensibilité à tous trois est une sensibilité de rêveur au-dessus de la vie. Aucun d'eux ne représentera la vie normale, comme l'ont fait les Flamands et les Hollandais, pour son pittoresque, ou comme les Espagnols, pour son caractère; non, tous trois se créent un monde en dehors et au-dessus de la vie. Ils composent leurs œuvres comme on ordonne un poème. Ces « compositeurs » ont, de plus, un sens inégalé du rythme. Que Roger de le Pasture dise les mères douloureuses, que Du Broeucq pare de noblesse grave la grâce

allongée de ses figures, que Watteau les fasse lestes et frivoles sous les grands arbres d'un parc, c'est toujours, à un degré supérieur, un concert parfait des lignes et des couleurs, une cadence mesurée et harmonieuse qui fait songer à la musique.

Tous trois encore, bien qu'enivrés de leur émotion, et voulant vivre leur vie à eux, ne sont pas dédaigneux de la vie du surplus de l'humanité. Ils dominent la nature, mais ils la connaissent, ils l'observent, ils l'étudient. Ce sont des idéalistes que la sûreté de leur goût retient loin des conventions et des répétitions sans saveur de modèles consacrés. Quand Roger de le Pasture peint une Pieta, c'est une vierge qui pleure sur le Crucifié, mais c'est surtout une mère, une femme vieillie et crispée par l'épouvantable détresse, et nul réaliste n'a creusé plus âprement les rides et le désespoir. Quand Jacques Du Broeucq évoque dans l'albâtre le grouillement du *Jugement dernier* ou de *la Création*, nul n'a noté mieux que lui, avec des accents plus justes, la variété des attitudes; enfin il n'est pas d'observateur plus perspicace qu'Antoine Watteau ; ses admirables dessins révè-

lent jusqu'à quel point étonnant il pouvait fixer la vérité d'un geste ou d'une révérence, jusqu'à la vérité psychologique :

> Tout en chantant sur le mode mineur
> L'amour vainqueur et la vie opportune
> Ils n'ont pas l'air de croire à leur bonheur.

Mais laissons ce jeu des similitudes et revenons à Watteau.

M. Séailles tient à démontrer qu'il est Français. Pourtant il est forcé de nous apprendre que l'imagination de Watteau était peuplée des personnages de la comédie italienne : Gilles, Colombine, Scaramouche et autres joueurs de guitares et de mandolines ; et que son métier était tout imprégné du souvenir de Rubens. On a de l'admiration de Watteau pour Rubens des témoignages touchants, et ne les aurait-on pas qu'il suffirait de signaler ses blonds roux, ses rouges dorés, ses ciels nacrés et la forme de ses grands arbres pour montrer tout ce que le peintre de Valenciennes doit au peintre d'Anvers.

Watteau a su retrouver le secret de la chaude couleur de Rubens, mais si les moyens sont analogues, que les âmes sont dif-

férentes ! Écoutez tous deux chanter l'amour ; voyez au Louvre, dans des salles presque voisines, la *Kermesse flamande* et l'*Embarquement pour Cythère*, et comparez !

L'Embarquement pour Cythère est, sinon un chef-d'œuvre, tout au moins l'un des tableaux les plus fameux d'Antoine Watteau. Il a été légué au Louvre par un collectionneur, M. La Caze. Une variante, un peu plus fournie en personnages, fut peinte par Watteau et achetée par son ami Julienne. Elle est aujourd'hui dans les collections de l'empereur d'Allemagne.

M. Séailles, après avoir joliment décrit ce tableau délicieux, le définit ainsi : «*L'Embarquement pour Cythère*, c'est le poème de l'amour délicat, où l'esprit s'émeut avant le cœur, où l'imagination se trouble avant les sens, le poème des sympathies soudaines, des abandons sans résistance, des rencontres qui font les bonheurs d'un jour inoubliables, c'est un pays féerique où tout se dispose de soi-même pour cet enchantement du caprice amoureux, les guirlandes de roses et d'amours envolés, le bruissement des feuillages légers, les bosquets qui offrent leur retraite aux

couples lassés, le reflet mélancolique du paysage, au soleil couchant, dans les eaux dormantes. Dans ce monde du rêve, on ne connait ni le regret, ni les remords, ni les tumultes de la passion, ni les déchirements des sentiments contraires; les âmes descendent une pente douce qui de la causerie spirituelle et galante, avec des lenteurs de menuet, les mène à l'amour sans déranger les plis des robes de satin aux cassures lumineuses ; de la vie il ne reste que l'amour, et de l'amour que le rêve d'un poète soudain épris un soir de tout, dont l'enchantement se mêle de la mélancolie secrète des réveils prochains... »

Il existe d'autres tableaux de Watteau qui, sans avoir la célébrité de l'*Embarquement pour Cythère*, ne lui sont point inférieurs. Mais, chose curieuse, la plupart de ses tableaux sont hors de France. Ceux que l'empereur d'Allemagne conserve à Potsdam sont fameux ; ceux des musées de Munich, de Dresde, de Vienne et de Londres, le sont peut-être moins, mais sont pour la plupart des chefs-d'œuvre. Il semble que cette circonstance prouve que la thèse du caractère éminemment français du génie de Watteau

soit assez artificielle, puisque en plus d'un siècle et demi la faveur française ne s'est point attachée à lui et qu'il a fallu le hasard d'une donation particulière pour qu'il fût représenté au Louvre.

Ce merveilleux poète avait d'ailleurs été injustement délaissé. Les critiques qui font et défont les renommées en avaient parlé sans respect. C'est un poète qui en s'inspirant de Watteau, traduisit en vers, avec une subtilité attristée, les sujets du peintre. En publiant les *Fêtes galantes*, Verlaine contribua puissamment à créer l'état d'esprit qui convenait pour aimer les œuvres de Watteau. Leurs âmes étaient sœurs et leurs confidences éveillèrent chez ceux qui les pouvaient goûter de secrètes correspondances. Or, Verlaine est, comme Watteau, un Wallon.

Et l'élève préféré de Watteau, le seul qui l'ait compris, continué et parfois égalé, c'est encore un Wallon : Pater de Valenciennes. M. Edmond Pilon, un critique qui est un poète, imagine ainsi la rencontre suprême du disciple et du maître :

« Tout à coup le jardinier entra, sentant la terre et les fleurs, et tenant une lettre à la

main pour Watteau. Le peintre en lut l'adresse, appliquée, respectueuse :

Monsieur Antoine Watteau,
peintre ordinaire du Roy,

et un peu plus bas, d'une écriture tremblée : *De la part de Pater.* Watteau sortit en hâte, les autres le suivirent, tous savaient l'histoire de Pater, de ce compatriote de l'artiste, venu de Valenciennes pour apprendre chez Watteau et que celui-ci avait eu, autrefois, sans motif, la dureté de renvoyer.

Ils virent Pater. Il se tenait sur la terrasse, intimidé, roulant son chapeau dans ses mains; c'était un garçon un peu gauche et d'aspect provincial. Dès que Watteau vint vers lui, il eut un mouvement de recul. Quoi ? cet homme amaigri, à la figure osseuse, aux mains longues et fluettes, l'aspect d'un vieillard, était-ce bien ce Jean Antoine qu'il avait connu jadis ?

— Ah ! Pater ! mon bon Pater ! disait Watteau d'une voix où il s'efforçait de mettre tout l'oubli du passé...

Le petit Flamand avait les yeux baignés

de larmes. Il était plein de pitié et de reconnaissance.

— Ah! maître! maître! disait-il, faisant mine de ployer le genou.

Mais Watteau de toute la force qui restait en lui allait vers l'arrivant, le saisissait, l'étreignait en un grand mouvement fou. Et l'autre, appuyé sur le cœur douloureux qui se donnait tout entier, écoutait le battement désordonné, étrange et un peu faible.

Ils restèrent une longue minute ainsi, se contemplant, contemplant la campagne autour d'eux, la belle Marne et le ciel et les bois. Mais ce que voyait Watteau, en admirant Pater, ce n'était plus le ciel subtil d'Ile de France, les hauts peupliers élégants, les clochers et l'azur de l'air; c'était sa patrie, c'était Valenciennes, c'étaient les maisons flamandes coiffées de tuiles rouges, l'eau grise du Vieil Escaut, les joueurs d'épée passant au milieu des bannières, les marchés et tout le populaire, la halle aux drapiers, enfin « plus hauts de quelques lignes, affleurant aux ailes des moulins, le campanile des Dominicains et la flèche des Urbanistes, le vaisseau de Notre-Dame-la-Grande,... les clochetons de St-Jacques, les

lances de St-Géry et de St-Sauve,... le mât de fer du beffroi communal ». (1)

Cependant Pater nomme des parents qui sont un peu les parents de Watteau, il a des mots soumis, des façons pleines d'humilité.

— Oui, oui, disait Watteau, voilà, venez, venez, vous travaillerez ici, avec moi, *sur la nature même.*

Et il montrait les champs, la vallée, les terres de Beauté, de Moyneaux, de Cher Amy et les îles de la Marne, tout le riant séjour. Mais comme il s'animait et malgré le grand soleil, Pater vit bien qu'il toussait et qu'il tremblait un peu... »

J'extrais cette belle page d'un volume exquis : le *Dernier jour de Watteau*, dont voici l'argument :

« De retour de Londres, à la fin de l'été de 1720, Watteau était descendu à Paris près le pont Notre-Dame, chez son ami le marchand Gersaint. Puis le mal de poitrine empirait chaque jour il avait fui la ville, ses amis La Roque, Vleughels, Molinet, le bon musicien Rebel, il avait tout quitté, tout laissé

(1) Virgile Josz : Watteau.

derrière lui, avait gagné les champs et fui ce beau domaine de Nogent-sur-Marne où M. Philippe Le Fèbvre, intendant des Menus Plaisirs de Sa Majesté, sur l'instante prière de l'abbé Haranguer, son ami, l'avait si galamment convié à guérison.

Sa vie, à vrai dire, n'avait jamais été jusque là une vie de bonheur et de repos. Et depuis le temps où il avait quitté son cher Valenciennes et était venu à Paris gagnant trois francs la semaine et une soupe de charité (Dargenty), jusqu'aux heures moins sombres de sa vie incertaine, où. dit M de Caylus, il ne faisait qu'errer de différents côtés, sans logis fixe, au milieu de gens de hasard, il avait contracté de secrètes habitudes de souffrance.

Le 18 juillet 1721, l'inoubliable peintre de tant de délicates œuvres, de visions si chastes, si azurées, si belles, s'éteignit doucement dans les bras de Gersaint, de Pater et du curé de Nogent Né le 10 octobre 1684, il était alors dans sa trente-septième année.

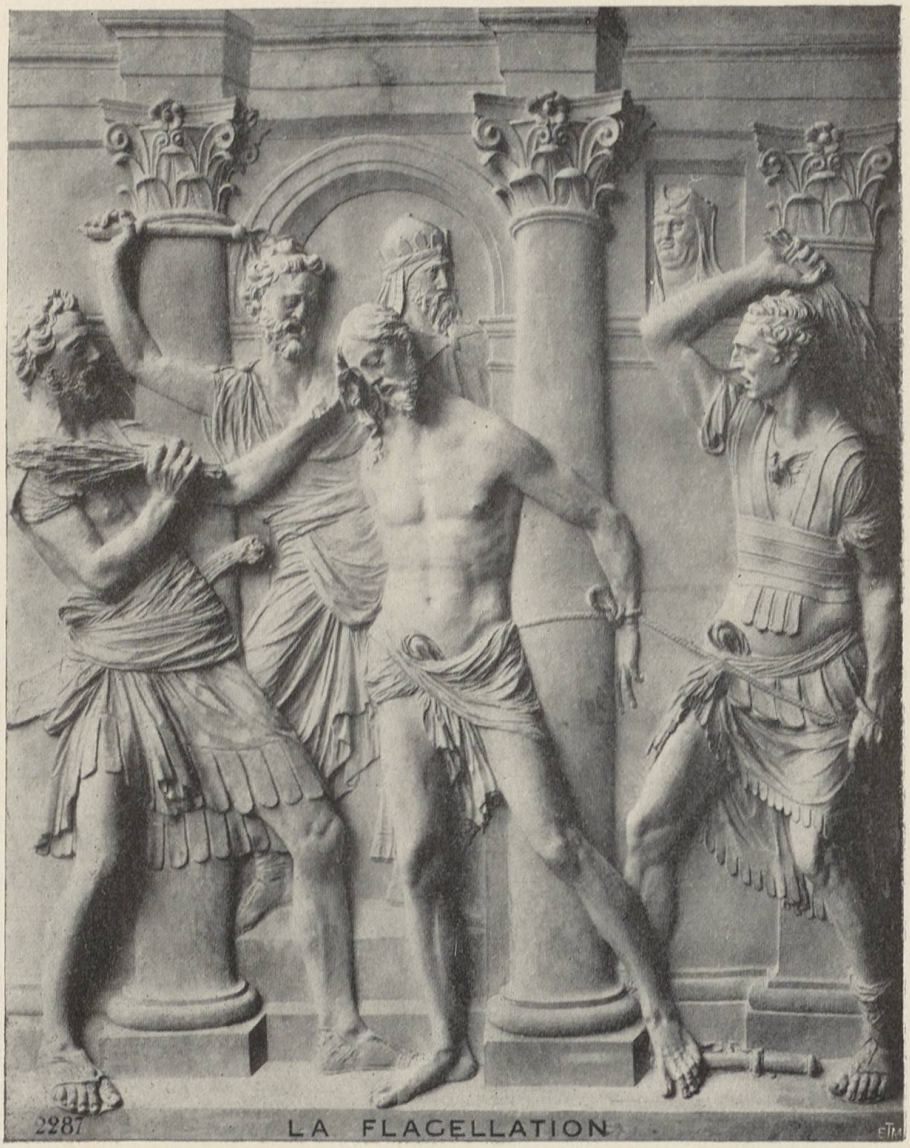
C'est le récit d'un des derniers beaux jours que Watteau dut vivre avant l'accomplissement final de ce grand acte que l'auteur a eu le dessein de conter ici. »

Et tout l'essentiel de la biographie est là, car la vie de Antoine Watteau est dépourvue d'événements et d'anecdotes. Les témoignages des contemporains nous décrivent Watteau comme une âme délicate, très pure et scrupuleuse, dans un corps ruiné par la maladie. Il connut le bonheur de quelques affections sûres. M. Edmond Piton en entoure, en quelques traits discrets, son émouvante agonie.

Pater, né en 1645, mourut à son tour en 1736.

Deux peintres ont encore porté le nom de Watteau : Louis Joseph, né à Valenciennes le 20 avril 1731, mort à Lille le 28 août 1798, neveu d'Antoine Watteau, et François-Louis-Joseph, fils du précédent, né à Valenciennes le 18 août 1758, mort à Lille le 1er décembre 1823. La plupart de leurs œuvres sont à Lille et dans la région.

JULES DESTRÉE.



JACQUES DU BRŒUCQ — *La Flagellation du Christ.*
(Mons, Eglise Sainte-Waudru.)

SCULPTURE

VII

La Sculpture wallonne.

Des Imagiers à Victor Rousseau.

par

MAURICE DES OMBIAUX

MAURICE DES OMBIAUX est né à Beauraing en 1868.

M. Maurice des Ombiaux est un de ceux qui ont exprimé avec le plus de vérité l'âme de Wallonie : il a dit sa gaillardise et son héroïsme, sa gaîté et sa vaillance au cours de près de trente volumes : contes, romans, essais et critiques d'art ; il a célébré les fastes historiques de son pays en des œuvres pleines de vie et frémissantes de couleurs, comme le *Joyau de la Mître* (1901); il en a conté la joyeuse hagiographie ; il en a noté les jeux dans *La Petite Reine blanche* (1909) et les rancunes dans le *Maugré* (1911); la tragédie dans *Mihien d'Avène*. Sa langue est faite de bonhomie et d'humour : il regarde la vie avec indulgence et lui sourit doucement.

On lui doit encore *Le Petit Manuel de l'Amateur de Bourgogne* que seul un Wallon pouvait écrire avec compétence, et deux volumes de critique d'art, l'un sur le sculpteur *Victor Rousseau*, l'autre sur *Quatre Graveurs liégeois*.

J. D.

L'art apparut fort tôt en Hainaut, quand le monde occidental sortit de la barbarie qui avait suivi la chute de l'empire romain d'occident. L'abbaye de Lobbes, déjà célèbre au temps de Charlemagne, fut une véritable école d'art. La sculpture, la gravure sur bois, le fer forgé, la miniature, la fresque, les lettres y furent en grand honneur. Vers 945, le trésor de Lobbes contenait une couronne royale en or, des châsses et de nombreux reliquaires. La châsse de saint Ursmer, qui en provient, se trouve aujourd'hui à Binche. Vers 960, Folcuin, abbé de Lobbes, plaça sur le devant de l'ambon une image du Christ, que le chroniqueur qualifie de « vivante » et pour laquelle l'artiste qui l'exécuta

fut payé à prix d'or. Cette image, dit l'annaliste, était incomparablement plus belle que toutes celles de la région, ce qui fait supposer qu'il existait déjà une certaine quantité d'œuvres semblables dans la contrée. Un frère Jean, qui résida à Lobbes entre les années 1137 et 1149, travaillait les métaux précieux pour les façonner en objets d'art.

Nous savons aussi qu'en 1096, l'abbaye de Lobbes dut aliéner, pour subvenir aux frais de la première croisade, un retable en argent orné de figures.

Qu'était, en ce temps, l'art que l'on pratiquait chez nous ?

Les innombrables fonts baptismaux qu'envoyaient en France et en Angleterre nos ateliers et notamment ceux de Tournai, sont d'une rudesse toute primitive, mais certains monuments d'un art supérieur attestent déjà le génie de la race wallonne et montrent son degré de civilisation.

Autant que l'effritement de la pierre permet d'en juger, la porte Mantile, de la cathédrale de Tournai, est une œuvre de haute importance.

La collégiale de Sainte-Gertrude à Nivelles

se décore aussi, au porche intérieur de gauche, de sculptures que l'on considère comme des plus intéressants spécimens de l'art au XIe siècle; elles montrent l'identité symbolique entre les exploits de Samson et les actes de la vie du Christ.

Au XIIe siècle, les œuvres d'orfèvrerie étaient exécutées chez nous avec un si grand luxe que saint Bernard, le fondateur de l'abbaye de Villers, s'écriait :

« On place dans les églises, non des couronnes, mais des roues garnies de perles, qui brillent autant que les lampes par l'éclat des pierreries que l'on y a enchâssées. Les candélabres sont de véritables arbres en bronze d'un poids considérable qui resplendissent à la fois par la superposition de leurs lumières et par les perles dont on les a ornés. »

L'art est supérieur dans la région de la Meuse, un grand chef-d'œuvre y apparaît au XIIe siècle : les fonts baptismaux qui sont aujourd'hui à l'église Saint-Barthélemy de Liége. Comme l'a dit le critique Waagen, qui fut directeur du Musée de Berlin, cette production révèle un artiste de premier ordre et donne une preuve surprenante du degré de

perfectionnement que la sculpture mosane atteignit dans ces temps reculés. Elle est bien wallonne cette œuvre d'une beauté presque classique par la noblesse du style et des figures!

A Regnier de Huy, auteur de ce monument, succède Godefroid de Claire qui, aux dires de Falke et Frauberger, met l'école wallonne d'émaillerie au même rang que celles de Cologne et de Limoges. Cette école wallonne se reconnaît à l'emploi fréquent dans les émaux de la figure humaine dont l'artiste se plaît à accuser la musculature, au type des visages et à la manière de traiter les cheveux.

On doit à Godefroid, notamment, la célèbre châsse de saint Hadelin, que les gens de Visé enlevèrent nuitamment à l'église romane de Celles, si l'on en croit la tradition populaire.

Après lui, le frère Hugo d'Oignies fait rayonner l'art sur les bords de la Sambre. Son talent était si remarquable qu'on disait de lui : « que d'autres chantent le Christ de bouche, Hugo le chante par l'art de l'orfèvrerie. »

Plusieurs de ses œuvres sont conservées au

couvent des Sœurs de Notre-Dame à Namur. Il marqua son originalité par la façon d'associer les éléments anciens avec des influences plus rapprochées. Comme les imagiers de France, il aima la nature pour elle-même, pour sa beauté fraîche et vivace et non plus pour les formes stylisées qu'on en dégageait auparavant dans la décoration.

C'est un précurseur du réalisme.

On ne peut, non plus, négliger la châsse de Notre-Dame, à Tournai, que Nicolas de Verdun exécuta en 1205, ni la châsse de saint Eleuthère, que les Tournaisiens, lorsqu'il pleut, vont lever pour ramener le beau temps, si l'on en croit le folklore. C'est une des plus admirables œuvres d'orfèvrerie que nous ait léguées le XIIIe siècle. Un critique disait que ni la France, ni l'Allemagne n'avaient produit à cette époque rien qui lui fût comparable. On ne connaît pas l'orfèvre qui la travailla, mais il est à peu près certain qu'elle sortit d'un des nombreux ateliers tournaisiens qui existaient alors. Elle est admirable avec ses émaux translucides, ses émaux champlevés, ses pierreries, ses filigranes et ses sculptures.

On considère le grand portail de la cathé-

drale de Tournai comme aussi important pour l'histoire de la sculpture au XIIIe siècle et au XIVe siècle que les motifs d'ornementation de la porte Mantile le sont pour l'époque romane. Les sculptures de la zone inférieure, en pierre de Tournai, datent du XIIIe siècle.

Ce sont les statues en bas-relief des prophètes et des docteurs de l'Église, ainsi qu'Adam et Eve. Chacune d'elles est inscrite sous une arcature gothique. Elles ont une haute valeur artistique et figurent parmi les meilleurs spécimens de la sculpture du moyen âge.

M. Rousseau, dans l'histoire de la sculpture en Belgique du XIe au XVe siècle, les proclame les chefs-d'œuvre de la statuaire tournaisienne et ne craint pas de leur donner dans l'art des XIIIe et XIVe siècles, une valeur égale à celle des sculptures du Parthénon dans l'art grec.

C'est vers cette époque, comme l'ont établi De la Grange et Cloquet, c'est-à-dire au commencement du XIVe siècle, que Tournai atteignit l'apogée de sa puissance. C'est alors qu'elle était le siège de la célèbre confrérie des chevaliers de la « Table Ronde », et

qu'elle donnait la fête splendide des « 31 rois » à la fleur de la Chevalerie du pays.

Une telle prospérité devait féconder magnifiquement l'art de la sculpture ; l'école tournaisienne est, dès lors, assez puissante pour envoyer au loin ses artistes. Les sculpteurs tournaisiens vont travailler à Mons, à Douai. La célébrité artistique de Tournai est telle qu'on vient s'y initier à l'art de la sculpture, de Lille, de Valenciennes, de Bruxelles, de Hollande, d'Angleterre et d'Espagne.

Ces sculpteurs ont nom : Jacques De la Croix, Pierre Polait, Maître Gillebert, Jehan Aloul, Guillaume Dugardin, qui exécuta de nombreux tombeaux ; Jacques d'Escamaing, Jean de Sandre, collaborateur de ce Robert Campin que l'on a une tendance à identifier avec le maître de Flémalle.

On retrouve les sculpteurs tournaisiens à Anvers, Bois-le-Duc, Utrecht, Bréda, Forest, Ham, à Sains en Picardie, à Abbeville, à la Chartreuse de Gosnay.

Les rouliers transportent les ouvrages jusqu'à Amiens et Laon. Les sculptures tournaisiennes ornent les sépultures des princes ; celle de la comtesse Mahaut d'Artois à la Thieulay

près d'Arras, celle de la reine Blanche, mère de saint Louis à Montbuisson ; celles des comtes de Hainaut et de Flandre.

En 1383, Philippe le Hardi, qui avait alors à Dijon d'habiles sculpteurs, fit amener de Tournai dans sa capitale une image de Notre-Dame. Trois ans plus tard, le même duc appelait auprès de lui, pour exécuter « certaines ymages de pierre » Nicolas Hans, qui résidait à Tournai.

Louis Maeterlinck, conservateur du Musée des Beaux-Arts de Gand, dans un mémoire couronné par l'Académie de Belgique, émet une curieuse hypothèse. Peut-être Roger de le Pasture, qui naquit à Tournai et y passa sa jeunesse, mania-t-il le ciseau et l'ébauchoir. Il n'avait pu manquer de s'intéresser au grand mouvement artistique de sa ville natale. C'est ce qui expliquerait les rapides progrès qu'il fit lorsqu'il s'adonna à la peinture. Quoi qu'il en soit, c'est bien de l'art si vivant et si humain des imagiers de Tournai que procèdent les œuvres de Roger.

Deux bas-reliefs votifs mis au jour dans l'ancien cimetière des Frères Mineurs, à Tournai, peuvent être considérés comme des

spécimens typiques du style réaliste qui se substitue à la formule idéaliste. Ils sont d'autant plus intéressants qu'ils reproduisent en un sujet familier le thème des pleureurs et des porteurs que l'on retrouve dans les somptueux tombeaux bourguignons, dus en partie au ciseau des sculpteurs tournaisiens.

Waagen n'hésite pas à affirmer que le réalisme flamand est né à Tournai, en Wallonnie, et que les Van Eyck ont eu des précurseurs dans les imagiers qui taillaient, aux bas-reliefs tournaisiens, les portraits des donateurs.

On a dit que dans ces bas-reliefs il ne s'agissait pas de portraits, attendu qu'on représentait parfois des gens morts depuis longtemps. Mais comment concilier l'impossibilité où était l'imagier de travailler d'après nature avec l'air de vie répandu sur ces visages? Il faut bien admettre que quelques-unes de ces images ont été prises sur le vif. Pour les autres, les sculpteurs se contentèrent de donner un air de vérité à des figures. N'était-ce déjà pas un grand effort vers le réalisme?

Car, ainsi que l'a indiqué Joseph Destrée et démontré à sa suite Raymond Koechlin, de

ce que, durant la période de son plus vif éclat, l'art des Pays-Bas fut foncièrement réaliste, on a conclu qu'il l'avait toujours été. L'erreur apparaît pour peu que l'on examine les ouvrages des époques antérieures. L'art appelé longtemps flamand et que les critiques les plus autorisés appellent maintenant l'art belge, a été influencé par les écoles wallonnes et n'existe que par elles. D'abord par l'art mosan qui a, avec l'art rhénan, beaucoup de parenté, puis par l'art du Hainaut qui va de pair avec celui des imagiers de Chartres et de Reims.

Mais c'est avec André Beauneveu que le réalisme devient la principale caractéristique de l'art.

C'est Valenciennes, ville de Hainaut, qui donne au XIVe siècle le plus grand sculpteur grâce à qui l'art de l'imagier va subir une évolution considérable. Valenciennes a gardé avec notre contrée de nombreux liens de parenté, à preuve que Carpeaux, de qui Valenciennes s'honore, était d'une famille originaire de Lobbes-lez-Thuin.

Parlant de la peinture et de la sculpture de son compatriote Beauneveu, Froissart dit

« qu'il n'y avait pour lors meilleur ni le pareil en nulle terre, ni de qui tant de bons ouvrages fussent demeurés en France ou en Hainaut, dont il était de nation et au royaume d'Angleterre. »

Charles V régnait en France. Il avait succédé à son père Jean II, dit le Bon, dont les quatre fils, Charles, le duc d'Anjou, le duc de Berri et Philippe le Hardi, duc de Bourgogne, se montrèrent encore plus amoureux que lui des œuvres d'art.

Ces Valois voluptueux précédaient, par leur faste et leur mécénisme, les grands seigneurs et les papes de la Renaissance italienne. Ce Charles V, si averti, ne pouvait certainement s'adresser qu'à l'artiste le plus renommé, le plus glorieux d'alors. Or c'est à André Beauneveu qu'il confie l'exécution de son tombeau. Pourtant les imagiers ne manquaient point, car, sous ce roi, des ateliers de sculpteurs et de peintres se voyaient dans les principales rues de Paris.

A propos de la statue de Charles V, à Saint-Denis, dont le Musée du Cinquantenaire à Bruxelles possède un moulage, et d'autres encore, Gonze, dans *l'Art gothique*, s'exprime ainsi :

« Elles caractérisent nettement le vigoureux individualisme de sa manière et son magistral sentiment de nature. Beauneveu était un artiste personnel entre tous, il mettait dans l'accent des têtes une conviction qui ne va pas sans une certaine lourdeur, qui touche parfois à la trivialité, mais qui, lorsqu'on l'analyse, donne cette sensation de force, de grandeur et de vérité que seules possèdent les productions des grands anatomistes de la physionomie humaine ».

Le duc de Berry, qui raffolait d'art, voulut, à son tour, avoir à son service le grand imagier de son frère. Il le fit venir à son château de Mehun-sur-Jèvre, près de Bourges, aujourd'hui détruit.

Il ne reste rien des sculptures de Mehun, mais il faut croire qu'elles avaient fait sensation, car Philippe le Hardi, qui les avait vues, tint à les faire étudier par les artistes qu'il employait. Claus Sluter, dont la renommée devait être portée si haut, fut envoyé par le duc avec Jean de Beaumez pour les voir.

Beauneveu a-t-il influencé Sluter? Question presque insoluble. Aujourd'hui que l'on veut retirer autant que l'on peut aux Wallons, on

prétend que rien n'est moins probable. Mais le chanoine Dehaines, qui ne se préoccupait point de question de races, penchait pour l'affirmative. Ayant découvert dans un inventaire des comtes de Flandre relatif au château de Lille, la mention de deux grandes statues et de six autres plus petites, de prophètes, qui provenaient du tombeau de Louis de Mâle par Beauneveu, Dehaines a rapproché ces figures de celles du puits de Moïse et conclu que Sluter put avoir connu l'œuvre commencée par le sulpteur valenciennois.

A l'époque de la Renaissance, c'est encore la sculpture des Wallons du Hainaut qui, dans notre pays, tient la première place. Mons donna naissance à un grand artiste : Jacques du Brœucq.

Après avoir appris son métier, croit-on, avec Jean de Thuin, tailleur d'images, du Brœucq partit pour l'Italie et ne tarda pas à y acquérir de la renommée. Vasari le cite et Vinchant rapporte que le chapitre de Sainte-Waudru l'appela de Rome parce qu'il était ouvrier renommé de son temps dans la péninsule. C'est en 1534 que les chanoinesses de Sainte-Waudru prirent cette décision, ainsi que d'autres

fort importantes pour la décoration et l'achèvement de leur église. Jacques du Brœucq présenta, en 1535, au chapitre noble, le plan d'un magnifique jubé en style Renaissance, qui fut démoli d'après les ordres de la Convention. Ce plan fut aussitôt accepté. L'artiste se mit à l'ouvrage et en 1547 le jubé était fait.

On rapporte que le maître qu'il avait eu à Rome, entendant parler de l'excellence de sa besogne, prit la peine de venir à Mons, où étant, il présenta grande somme de deniers aux chanoinesses pour lui laisser enlever la pièce de la résurrection, ce qui ne lui fut pas accordé. Toutefois, il emporta plusieurs patrons et modèles de la maison du dit du Brœucq.

Du Brœucq n'avait guère plus de trente ans quand il commença la construction du jubé de Mons, un des plus beaux morceaux que la Renaissance ait produits. A lui seul, il composa un monument grandiose formé d'une multitude de colonnes, de majestueuses arcades, de riches médaillons dans lesquels s'encadraient gracieusement des bas-reliefs, des statues, des sculptures sans nombre.

Ce jubé était composé de trois grandes ar-

cades; celle du milieu servait d'entrée au chœur, les deux autres d'autels.

Nicolas de Guyse en parle :

« L'entrée du chœur, dit-il, que les Montois appellent doxal, ne le cède, au jugement même des étrangers, à aucun ouvrage des royaumes voisins, soit que l'on examine l'expression naturelle des figures, le fini des colonnes incrustées d'animaux et d'autres ornements, soit que l'on considère la beauté des voussures, reliées ensemble par des pièces de marqueterie. On peut dire avec certitude que les sculptures de Saint-Denis et de Westminster le cèdent de beaucoup à celles-ci. »

Un auteur, appréciant le chef-d'œuvre, le place à côté des merveilles architecturales de la France : « Portrait de Reims, nef d'Amiens, chœur de Beauvais, doxal de Mons ».

Grâce au génie de du Brœucq, la magnifique église de Sainte-Waudru fut dotée d'une riche décoration intérieure qui, pour n'avoir pas le mérite d'être conçue dans l'esprit de l'édifice, correspondait du moins avec lui par sa majesté et sa perfection.

Jean de Thuin père apporta à du Brœucq une active collaboration, ainsi que Guillaume

Dacquin. Jean de Louwez, Henri Faineau, Laurent Lefèvre, Collart de Halloy, Nicolas Bauveau, Jean et Cleto Fourmanoir, de Thuin fils.

Jacques du Brœucq travaillla avec Jacques Le Poivre, tailleur d'images, et Lambert de Vaulx, écrinier, à la décoration du chœur de l'église Saint-Germain à Mons. Il travailla aussi pour Jean de Hennin, comte de Boussu, grand écuyer de l'empereur Charles-Quint, et fit son tombeau.

On l'appela à Saint-Omer pour faire le mausolée d'Eustache de Croy, évêque d'Arras, et celui de Philippe de Sainte-Aldegonde, grand bailli de la ville.

Il donna ses soins au palais de Beaumont. La reine Marie de Hongrie le fit venir à Binche. Le vieux château de la Salle n'était guère habitable pour elle. Du Brœucq dressa les plans d'un nouveau corps de logis qu'il orna. Ses élèves reproduisirent sur bois ses dessins, que Michel de Neuchâteau, peintre à Binche, se chargeait de colorier.

Ce fut du Brœucq qui dirigea la reconstruction de la chapelle castrale et sculpta les bas-reliefs destinés à l'ornementation du riche logis de la sœur de Charles-Quint.

Le château de Mariemont fut aussi construit d'après ses plans.

Le palais de Binche était si magnifique, aux dires de Brantôme, qu'il faisait honte aux sept merveilles du monde, tant renommées de l'Antiquité.

Mais ces palais de Binche et de Mariemont et tous les splendides ouvrages qu'ils contenaient devaient bientôt devenir la proie des flammes.

Le roi de France Henri II se vengea de Folembray en ravageant la contrée.

Il n'y a pas de pays qui fut plus dénaturé que le nôtre et dépouillé de ses chefs-d'œuvre par les invasions, les rapines, les incendies. C'est pour cela que nous avons quelque peine à reconstituer l'image de notre terre wallonne à travers les siècles.

Jean de Bologne, qui était de Douai, vint apprendre la sculpture à Mons, dans l'atelier de du Brœucq.

Du Brœucq laissa un fils, aussi tailleur d'images, dont Van Dyck fit le portrait.

Mons, Tournai, Namur, Dinant continuèrent dans la suite à avoir des sculpteurs, dont on ne peut nier le mérite, mais bientôt, comme

le dit Jean Rousseau, la Renaissance flamande tourne le dos à l'art national pour chercher ses modèles en Italie.

Rubens est le premier à qualifier ses précurseurs de gothiques et de barbares ; il a l'orgueil des génies créateurs, il veut que l'école date de lui. On avait eu des iconoclastes, maintenant la destruction continue, moins bruyante qu'autrefois, mais non moins grave ; elle se fait au nom du progrès, et le vandalisme est qualifié embellissement. Il n'a pas fallu moins que Rubens pour que les peintres flamands fissent oublier nos imagiers.

Au XVIIe siècle cependant, Laurent Delvaux, que Nivelles revendique, illustre encore l'art wallon de productions importantes. Il travaille pour Jean V de Bragance, roi de Portugal, pour l'archiduchesse Marie-Élisabeth, gouvernante des Pays-Bas, pour Nivelles, pour l'abbaye de Floreffe. Il fait école et Henrion de Nivelles est son meilleur disciple.

A Liége, Jean Del Cour, né à Hamoir, arrive à une telle renommée qu'on lui commande la statue de Louis XIV destinée à orner, à Paris, la place de Notre-Dame-des-Victoires. Mais

trop vieux pour se déplacer encore, il refusa, ne voulant plus quitter le sol natal.

Pour avoir renié ses origines nationales et ses parentés françaises au profit de l'art italien qui entrait lui-même dans la décadence, l'art croupit chez nous plus d'un siècle et demi dans un vague classicisme. Mais il se réveille, et c'est la haute figure d'un sculpteur wallon inspiré par le pays wallon, Constantin Meunier, qui domine dans notre pays le XIXe siècle. Il fait le sujet d'une autre conférence.

C'est encore un Wallon qui porte le plus haut, en ce moment, le renom de la sculpture belge. Il importe qu'on s'y arrête davantage, car c'est lui qui apparaît en ce moment comme l'expression la plus synthétique de l'art des Wallons.

Victor Rousseau est de cette contrée de roc aux coteaux abrupts, arrosée par la Samme, wallonne-hennuyère, de la Wallonie des carrières.

La maison paternelle, construite sur le banc granitique, dominait les carrières à ciel ouvert qui se déployaient devant elle en éventail. De l'autre côté, les vergers escaladaient la crête de la colline. L'artiste se souvient des printemps

tièdes où, dans l'atmosphère vaporeuse des jours ensoleillés, il neigeait sous les pommiers blancs des fleurs parfumées. Il s'asseyait parmi les pâquerettes qui étoilaient le gazon et se laissait pénétrer par le charme du paysage familier.

Les carrières et les vergers fleuris nous indiquent la vocation et l'art de Rousseau, comment il devint tailleur de pierre et pourquoi il évoque si souvent, dans ses œuvres, la tendresse ineffable, la grâce et la fraîcheur des formes.

A onze ans, il fut embauché par les entrepreneurs du Palais de Justice de Bruxelles. Sur les gigantesques échafaudages de l'édifice, il tailla la pierre et sculpta quelques ornements.

Cette jeunesse n'évoque-t-elle pas la vie des vieux tailleurs de pierre wallons qui quittaient les carrières natales pour aller travailler aux cathédrales, qui édifièrent tant de monuments dont beaucoup, hélas ! subirent l'injure des iconoclastes et des différents démolisseurs qui dénaturèrent le visage de la terre wallonne ?

En Rousseau, une tradition très ancienne se perpétue. L'effort inconscient de toute une

dynastie d'artisans de la pierre a en lui son aboutissement. En lui fleurit l'âme d'une race industrieuse adonnée au rêve. Il n'est pas un produit artificiel, tel qu'en distillent les académies, il fait songer aux artistes d'autrefois qui, avant de devenir des maîtres, avaient été astreints à des besognes de manœuvre, avant de gâcher la glaise ou broyer les couleurs, avaient commencé par balayer l'atelier.

Il débuta dans l'art, mûri par une nostalgie qui développa en lui les qualités d'émotion et d'imagination infiniment précieuses parce que les années ne tardent pas à les émousser, tandis qu'on a tout le loisir, par la suite, d'observer ce qui doit être observé et d'apprendre ce qu'il est indispensable de savoir.

Depuis lors, peut-être a-t-il constaté, comme d'autres grands artistes, quel trésor les impressions de son enfance et de son adolescence pensive lui constituèrent, tant il est vrai que l'art monte tout entier, en nous-mêmes, des premières tendresses et des plus lointains souvenirs.

Rousseau travailla sept ans sur les échafaudages du Palais de Justice de Bruxelles, après

quoi il entra aux ateliers d'un sculpteur ornemaniste.

En même temps, il suivit les cours de l'Académie. Mais le théâtre servit davantage à son développement. Le bâton de chef d'orchestre de Joseph Dupont, un autre Wallon, déchaînait les polyphonies wagnériennes qui inondaient les âmes d'émotion et d'enthousiasme. Le paradis de la Monnaie était bondé de jeunes musiciens, de jeunes peintres, de jeunes sculpteurs, de jeunes écrivains tous plus chevelus les uns que les autres, dont l'exaltation se traduisait, aux entr'actes, par des discussions vibrantes. Les escaliers du théâtre déliraient. Aux cafés d'alentour, il y avait de la dynamite dans l'air.

Rousseau se donna tout entier aux épopées wagnériennes. Les moindres intentions polyphoniques du maître prirent pour lui une importance capitale. Elles lui apprirent tout ce qu'une éducation, qu'il s'était créée à lui-même, au hasard des lectures, ne lui avait laissé qu'entrevoir. Aux représentations de la *Walkyrie* et des *Maîtres chanteurs*, il ressentait les mêmes impressions que Siegfried lorsque celui-ci comprend enfin le chant de

l'oiseau. Wagner servit à lui ouvrir les yeux de l'esprit. Il fut l'initiateur.

Le maître de la *Neuvième symphonie* acheva ce que celui de *Tristan et Yseult* avait commencé ; Wagner avait révélé l'art à Rousseau, Beethoven l'éleva dans la conscience universelle. L'*Héroïque* lui proposa le héros idéal. La *Pastorale* coordonna et sublima les sensations qu'il avait éprouvées durant son enfance devant la nature ; personne n'aima jamais aussi complètement que Beethoven les fleurs, les nuages et toute la nature. La *Septième* lui fit connaître une joie dyonisiaque qu'il n'avait point goûtée jusqu'alors : Bacchus lui révéla le précieux nectar, il lui donna « la divine frénésie de l'esprit ». La *Neuvième* le spiritualisa, lui communiqua ce merveilleux altruisme par quoi l'âme fraternelle de Beethoven embrassa l'humanité entière. Il comprit le sens de ces paroles dictées par le génie : « Celui qui aime et comprend ma musique sera affranchi de beaucoup de misères. » A partir de ce moment, toute sa vie morale en est animée. Beethoven illumina sa vie intérieure et lui fit entendre le « son profond de la joie spirituelle, de la vraie joie ».

Rousseau se demanda quelque temps s'il ne deviendrait pas musicien-compositeur, tant il avait été impressionné par Wagner et Beethoven. Depuis son enfance, il avait, de même que beaucoup de Wallons, une disposition marquée pour la musique. Si les circonstances eussent été autres, si la vocation atavique de la sculpture avait été moins impérieuse en lui, peut-être eût-elle succombé dans la lutte que l'autre lui livrait. Elles firent mieux, elles s'accordèrent. La sculpture subsista, mais elle s'immatérialisa, s'idéalisa jusqu'à devenir, en quelque sorte, la forme visible d'une harmonie pure.

Il eût composé de la musique évocatrice de formes sculpturales, il crée des formes qui éveillent en nos âmes des sonorités ineffables.

Les deux arts pour lesquels les Wallons semblent le plus prédestinés se marient chez Rousseau. C'est ce qui fait actuellement de lui l'artiste le plus représentatif du génie de la race wallonne; il traduit le mieux, le plus complètement et le plus noblement les aspirations de sa race.

Un autre artiste avait reçu des fées de son pays les mêmes dons. Ses conceptions parti-

cipaient aussi de l'esthétique musicale. C'était Jean Del Cour, sculpteur liégeois, né à Hamoir, en 1627, qui fut un précurseur de l'art du dix-huitième siècle.

Rousseau a repris une tradition en l'élargissant. Tandis que les peintres de la Renaissance flamande et plus particulièrement ceux de la pléiade rubénienne inspirent Jef Lambeaux, c'est de César Franck, c'est de la chanson populaire que surgissent les œuvres du Liégeois Joseph Rulot ; c'est Beethoven, c'est, en général, la musique et la danse qui déterminent chez Victor Rousseau l'enthousiasme créateur. Chez lui on voit, le mieux appariés, le sens architectural et le sens musical des Wallons.

MAURICE DES OMBIAUX.

GRAVURE

VIII

Les Graveurs Wallons

par

ROBERT SAND

ROBERT SAND est né à Bruxelles le 11 mars 1876.

Il a passé quelques années dans le journalisme de Paris. Rentré à Bruxelles, il devint secrétaire de l'Association des Écrivains belges, puis rédacteur en chef du *Guide musical* et s'occupa avec succès de critique d'art.

Il a fondé avec quelques amis, MM. Combaz et Meunier, un cercle d'art, *l'Estampe*, dont il est le secrétaire actif. Il organise chaque année un Salon de blanc et noir qui a conquis une place en vue parmi les expositions particulières de la capitale et a contribué pour beaucoup au développement et à la prospérité de notre école de gravure. M. Sand a épousé Mlle Louise Danse, l'une des deux filles du maître Auguste Danse. Il a donné de nombreuses conférences dans les cercles artistiques et les universités populaires sur des sujets d'art.

Signe particulier : repris de justice. A été, en effet, condamné à 1 franc d'amende conditionnellement pour avoir lacéré une affiche insultante pour la France placardée par les flamingants sur les murs de Bruxelles.

Il est assez curieux de constater que les provinces méridionales des Pays-Bas, qui virent naître tant de peintres au dessin ferme, précis, serré, tant de sculpteurs chez lesquels le souci de la ligne élégante, de la silhouette harmonieuse et belle est toujours dominant, ne comptent parmi leurs artistes illustres aucun graveur.[1]

On signale de Gossart quelques pièces; deux des plus rares figurent à l'Exposition. Au XVIIe siècle, on trouve quelques artistes de second et de troisième rang, comme J. Damery et J.-B. Monnoyer, dont les œuvres décoratives sont intéressantes à feuilleter; Popels et Hugo Allard, qui exécutèrent des copies probes mais sans grand sens de la couleur;

Antoine Waterloo, dont on possède toute une série de paysages ; enfin le groupe des Vaillant parmi lesquels il faut citer en première ligne Walerand Vaillant, qui exécuta à la manière noire — procédé aujourd'hui tombé presque dans l'oubli — une suite de portraits et de croquis de la société élégante de son temps.

Le XVIIIe siècle est plus pauvre encore ; il ne compte guère que des copistes parmi lesquels N. Dandeleau et G. De Vivier.

Enfin, au XIXe siècle, il semble que les plus grands peintres aient négligé complètement l'estampe. C'est à peine si on connaît quelques lithographies et quelques gravures de Gallait, quelques eaux-fortes de T'Scharner, des paysages de J. François, des œuvres de genre de Pierre Le Roy, des animaux de Paul Noël, des portraits de Bron et un certain nombre de copies de Boëns, de Falmague, de David Desvachez, de Sauveur Legros, souvent remarquables par l'exécution fidèle, mais peu intéressantes, il faut bien le reconnaître, au point de vue artistique.

Parmi tous ces artistes, on peut dire qu'aucun n'avait un tempérament original, une véritable personnalité.

La race wallonne n'a point connu encore de brillante école de gravure et de lithographie. Nulle part et à aucune époque nous ne trouvons dans les provinces méridionales de la Belgique un atelier comparable à ceux qui furent une des gloires de l'art néerlandais.

Et cependant, cet art que les Wallons avaient négligé allait être repris par eux avec un enthousiasme tel, une maîtrise si puissante, une originalité si forte qu'à la fin du XIXe siècle on pouvait soutenir qu'en Belgique l'art de la gravure était surtout un art wallon.

Pour changer brusquement ces traditions séculaires, il fallut plus que le concours de circonstances heureuses, il fallut l'éclosion d'un génie admirable comme celui de Félicien Rops (1).

Vers 1854, s'ouvrit à Bruxelles, rue aux Laines, un atelier libre, l'Atelier Saint-Luc, où une douzaine d'artistes s'étaient réunis, payant à frais communs, loyer, modèle et combustible. Il y avait là Constantin Meunier ébauchant ses premiers essais de sculpture, son frère Jean-Baptiste, graveur et des-

(1) Né à Namur le 9 juillet 1833, mort à Essones (France, Seine-et-Oise) le 23 août 1898.

sinateur austère, plus sévère encore pour lui-même que pour les autres, Louis Dubois, Léopold Speekaert, Charles de Groux, revenu de son voyage en Allemagne sans en avoir rien rapporté qui le tentât, et hanté du désir de se faire le peintre des miséreux, des déshérités, des lamentables.

« Un jeune homme fringant, écrit M. Camille Lemonnier, qui s'amenait par passades, avait toujours des histoires à raconter. Il possédait un matériel coûteux, s'installait comme pour la vie, faisait d'étonnants dessins et refilait pour des mois. C'était Rops; on aimait le voir camper son bonhomme en dix coups de crayon et par là-dessus pulvériser au pouce de la mine de plomb avec des gras de couleur. Quelqu'un ensuite arrivait dire qu'on l'avait rencontré perché tantôt au bord d'un marais en Campine, comme le héron, ou grimpant une côte ardennaise d'un coup de talon ailé, ou découvrant au pays d'Anseremme le gîte cordial qui devint le grand relai d'été et se dénommait *Au Repos des Artistes*.

« Personne ne lui avait connu de maître et il savait tout. Il était bourré d'art jusqu'aux

moelles. Il avait eu tout de suite l'œil et la main.

« L'atelier Saint-Luc dura trois ans, de 1854 à 1857. Un beau jour, Rops cessa de venir : on apprit qu'il caricaturait au *Crocodile.* »

Le *Crocodile* eut le sort de la plupart des journaux d'étudiants : il mourut très jeune. Mais ses fondateurs, nullement découragés, lancèrent alors, à l'instar du *Charivari* de Pierre Véron, l'*Uylenspiegel*, journal des ébats artistiques et littéraires, qui parut la première fois le 3 février 1856 et publiait dans chacun de ses numéros deux lithographies originales. Félicien Rops et Charles de Groux en furent les collaborateurs artistiques les plus remarqués et les plus assidus.

Comme Gavarni, Rops groupe ses illustrations par rubriques. Il y a les *Bourgeois* et les *Framboisy* — qui annoncent déjà son célèbre *Ecce Homais*, — *les Faillites de Cupidon*, *le Faubourg de Cologne*, *les Crinolinographies*, *le Château des Fleurs*, œuvres légères, charmantes, alertes où l'artiste se révèle à la fois un homme d'esprit brillant et un dessinateur remarquable.

Rops à cette époque était passionné de lithographie; en parcourant l'Ardenne il y note quelques savoureuses scènes de mœurs et y crayonne des portraits d'un réalisme étonnant; qu'il publie l'*Uylenspiegel au Salon*, et ce sont des charges étourdissantes des œuvres des peintres officiels; qu'il fasse de la caricature politique, son dessin dépasse en vigueur et en solidité les articles les plus féroces.

Mais il ne se borne pas à ces œuvres légères et faciles. Il publie en même temps quelques-unes de ses grandes planches lithographiées qui restent parmi ses œuvres maîtresses : *Chez les Trappistes*, *L'ordre règne à Varsovie*, *La peine de mort*.

Bientôt Rops se rend compte que la lithographie ne lui suffit plus et il se met à l'eau-forte dont les ressources multiples, les procédés variés et les mâles vigueurs devaient donner à sa pensée un mode d'expression aux effets illimités. Ses premières planches sont âprement discutées, mais dans leurs défauts même on reconnaît l'artiste supérieur et habile. Quelques œuvres saisissantes appartiennent à cette série : les illustrations pour les *Légendes flamandes*, de Charles De

Coster (1), *Nephten* et la *Soetkin* au masque sculptural, admirable de caractère et de beauté plébéienne.

C'est à cette époque que l'éditeur Poulet-Malassis lui confia l'illustration de la plupart de ses livres, que son ami Alfred Delvau réclama sa collaboration pour ses ouvrages qui paraissaient chez Dentu. Pour la première fois il trouva un éditeur à Paris, Cadart, qui publia ses deux plus admirables lithographies : *L'enterrement au pays wallon* et *Un Monsieur et une Dame*; à peine en vendit-on quelques épreuves à huit francs et à six francs, puis on effaça les pierres.

Malgré cet insuccès, Rops commençait à être connu des artistes de Paris. Il fréquente chez de Bériot et y rencontre Daumier. Sa vie se passe agitée et fiévreuse entre Paris, Bruxelles et son château de Thozée. C'est l'époque la plus troublée de son existence d'artiste; découragé par ce qu'il appelait l'insuffisance de son métier, il ne montre plus que des dessins; mais en secret, pour lui-même, de 1869 à 1874, il grave toute une série d'essais qu'il appelle ses *Pédagogiques*.

(1) Paris, Hetzel, éditeur, 1858.

Rien n'est plus intéressant ; certes il n'y faut chercher ni composition, ni émotion ; mais on peut y suivre l'évolution presque entière du métier de Rops qui voulait faire rendre à la gravure tout ce qu'elle peut donner comme dessin, comme couleur, comme effets. Il ne se contente pas des procédés connus : la pointe sèche et l'eau-forte, la manière noire, l'aquatinte et le vernis mou. Il les étudie, les combine, les perfectionne, cherche avec patience et pendant des années une formule de vernis qui lui donne satisfaction.

Non content de travailler avec opiniâtreté, il veut entraîner les autres et fonde en 1875, sous la présidence d'honneur de S. A. R. Madame la Comtesse de Flandre, la Société internationale des Aquafortistes. Il dirige la publication de l'album et, pour en corser l'intérêt, y publie sous son nom et sous le pseudonyme de Niederkorn quelques charmantes eaux-fortes : *Jean Brouette, la Barque, la Chasse au lièvre, Mon bourgmestre, l'Ariette.* Certaines de ces planches servirent à illustrer les *Contes vraisemblables* d'Émile Leclercq.

De cette époque date l'un des chefs-d'œuvre de Rops : *la Tentation de saint Antoine*, un

dessin rehaussé, gravé plus tard en format réduit par Charles Courboin. L'œuvre est saisissante; délaissant les compositions traditionnelles, les diableries ou les visions extraordinaires des anciens, les mièvreries de la plupart des modernes, Rops représente le moine épouvanté apercevant Satan qui précipite le Christ de la croix sur laquelle s'offre aux regards du saint la vision qui le hante. Un peu plus tard il composera une œuvre célèbre aussi et d'inspiration semblable : la *Pornokratès*.

Ces années de 1878 à 1881 comptent parmi les plus fécondes; il a entrepris un travail de longue haleine, *Les Cent croquis*, qu'il n'achèvera d'ailleurs jamais, et il grave en même temps une importante série de frontispices, les uns pour les œuvres du XVIIIe siècle, d'autres pour les œuvres des romantiques.

Mais peu à peu son génie évolue; l'anecdote aimable, l'expression du plaisir disparaissent de ses planches. Rops devient alors le philosophe puissant, amer, hautain, passionné qui cherche à exprimer toute la sensualité humaine. Une série de chefs-d'œuvre domine

cette époque de sa vie : *Les Sataniques*, cinq vernis mous d'une puissance et d'une audace jusqu'alors inconnues, les frontispices du *Vice suprême* et de *l'Initiation sentimentale*, *Messaline*, *la Dame au Carcel*, les *Diaboliques*, la *Foire aux amours*, et tant d'autres œuvres qui avec celles-ci mériteraient non seulement d'être citées mais analysées en détail.

Pour réaliser ses conceptions nouvelles il lui faut pousser plus loin toutes les recherches du métier. Ni l'eau-forte, ni la pointe sèche qu'il manie pourtant avec une habileté surprenante, ne donnaient entière satisfaction au peintre admirable; la manière noire paraissait insuffisante au dessinateur précis et nerveux. Pendant des années il s'attacha à perfectionner l'emploi du vernis mou, il essaya des formules nouvelles, les combinant, les modifiant avec l'aide d'un jeune artiste liégeois, Armand Rassenfosse, qui fut à la fois son ami le plus fidèle et son disciple le plus parfait. En souvenir de cette collaboration, une des formules de vernis mou inventée par eux fut baptisée le Ropsenfosse. Il est particulièrement intéressant de voir les effets surprenants, variés et sûrs que Rops parvint à tirer de ce

procédé si délicat, si difficile à manier, tantôt employé seul, tantôt combiné avec l'eau-forte ou la pointe sèche. Il n'est pas de graveur qui ait possédé à un degré plus complet les ressources de son art.

La dernière fois qu'il vint en Belgique, ce fut en 1896, à Knocke, pour assister à l'inauguration du monument que quelques amis avaient érigé à la mémoire d'Alfred Verwée. Très malade déjà, il supporta avec peine les fatigues du voyage et l'émotion de se retrouver parmi les anciens camarades qu'il avait laissés au pays. Peu de temps après, le mal qui le minait le terrassa et il passa deux années encore, au bord de la Seine, à Essones, sans lutter davantage, perdu comme en un rêve, n'ayant d'autres joies que celle de contempler la nature et les fleurs, les roses surtout qu'il adorait.

Le 23 août 1898, un télégramme toucha Armand Rassenfosse en voyage. L'ami fidèle accourut et recueillit avec le dernier regard, le dernier sourire de Félicien Rops qui mourut, serrant sa main dans la sienne.

Rien n'est plus difficile que de caractériser son art, tant on trouve dans son œuvre de

tendances diverses, d'expressions différentes. Il fut tout d'abord un ouvrier admirable, un dessinateur parfait ; Rops sous ce rapport est un classique, parfois même en dépit de toute la verve gouailleuse qu'il dépensa contre Cabanel et son école, un académique, car il y a parmi ses planches quelques œuvres, au sujet peu intéressant et surtout peu mûri, qu'on n'eût pas hésité à qualifier d'académiques si elles avaient été d'inspiration classique au lieu d'être de caractère léger.

A un autre point de vue, Rops peut être considéré comme un des plus parfaits traditionalistes français. Avec le grand sculpteur valenciennois Carpeaux, il restera parmi ses contemporains un des continuateurs admirables de l'école du XVIIIe siècle. C'est surtout dans ses illustrations qu'il se révèle ainsi : sa manière de traiter les ornements, l'élégance raffinée, souple, joyeuse, spirituelle et un peu licencieuse de ses personnages, la grâce adorable des amours pimpants, gais et mutins qu'il sème parmi tant de ses compositions, font de lui un successeur des Watteau, des Boucher, des Pater, des Fragonard ; il n'en garde pas moins sa manière personnelle, mais il puise son in-

spiration aux mêmes sources que la leur; il est de leur famille, il a les mêmes penchants, les mêmes instincts, le même esprit; il voit souvent comme eux, mais sans jamais les copier.

Contraste surprenant, dans d'autres œuvres il semble être exclusivement de son époque. Pensons à ces planches si belles et si sobres : les *Lessiveuses*, les *Champs*, le *Bout-du-Sillon* et l'on croit humer en les regardant ce parfum fort, puissant et enivrant de la terre paysanne qui semble monter des tableaux de Millet.

Mais où il est tout entier, où sa personnalité est le plus fortement marquée, c'est dans les œuvres qu'il consacra aux passions humaines, éternellement inassouvies. Il en a exprimé le tragique, l'horreur, la puissance, la grandeur; il a osé plus qu'aucun autre ; il a été jusqu'aux limites de la force sans jamais tomber dans la violence, toujours contenu dans les bornes de l'art par la perfection et l'équilibre harmonieuse de son métier.

Félicien Rops domine tout l'art de l'estampe de la fin du XIXe siècle; il n'est pas de graveur qui, à quelque point de vue, ne doive se reconnaître son élève. Il eut sur l'évolution de la gravure une influence souveraine.

*
* *

Deux grandes écoles de graveurs se partagent la Wallonie; celle de Liége et celle de Mons.

Au premier rang des Liégeois il faut citer M. Adrien De Witte; sa modestie excessive, une indifférence complète au succès et aux honneurs font qu'il n'a point, parmi le grand public, la réputation que son talent aurait dû lui conquérir. Le Musée de Liége doit être seul à posséder quelques-unes de ses œuvres, et cependant, quand on feuillette le portefeuille de ses eaux-fortes, quelle sûreté de métier, quel dessin précis et expressif, libre et impeccable, quel peintre aussi l'on sent sous le graveur ! Une série d'études de femmes, des intérieurs, quelques portraits puissamment construits, des croquis de voyage — lauréat du Prix Darchis, M. Adrien De Witte a séjourné quelques années à Rome et en a rapporté une suite de fort belles études, — dans toutes ces œuvres se révèle la vision et la main d'un maître. Son influence a été décisive sur quantité d'artistes liégeois qui depuis 1885 ont passé par l'atelier qu'il dirige à l'Académie.

M. Armand Rassenfosse, que son éducation ne semblait pas destiner aux beaux-arts, eut la bonne fortune de le rencontrer au moment où tout seul, sans autre guide qu'un vieux manuel trouvé à l'étal d'un bouquiniste, il s'efforçait avec persévérance à reconstituer par ses propres moyens tout le métier du graveur. Les conseils du maître furent précieux et féconds; mais malgré beaucoup d'affinités de caractère, l'idéal de De Witte ne pouvait contenir tous les désirs du jeune homme. L'art de Félicien Rops fut pour lui une révélation éblouissante ; devenu l'ami du maître, le voyant fréquemment, correspondant avec lui lorsqu'ils étaient séparés, passionné comme lui de la recherche du vernis mou idéal, il apprit en la compagnie de cet artiste admirable, sans jamais pourtant travailler avec lui, plus qu'en des années d'académie ou d'atelier.

Certes l'influence de Rops fut considérable sur Rassenfosse. Mais cependant, combien l'idéal poursuivi est différent. Rops chercha partout la passion, jusque dans ses expressions les plus violentes; Rassenfosse, au contraire, est un artiste patient et réfléchi, sensible avant tout à la beauté plastique.

Son œuvre est considérable : dessins, gravures, lithographies, tableaux. C'est un laborieux infatigable et persévérant qui n'hésite pas à entreprendre des œuvres de longue haleine comme l'illustration à l'eau-forte en couleurs des *Fleurs du mal* de Baudelaire, qu'il passa cinq années à graver pour la Société des Cent Bibliophiles de Paris.

Quand il touche aux arts mineurs, c'est avec un rare bonheur et on peut citer de lui des ex-libris, des affiches, des dessins décoratifs pour des livres et des revues, aussi intéressants, aussi remarquables que ses meilleurs portraits, ses nus les plus sincères, ses hiercheuses les plus caractéristiques.

A côté de lui s'affirme la personnalité d'un des grands graveurs de notre pays, M. François Maréchal. Fils d'un ouvrier armurier, ayant surtout fréquenté l'école buissonnière, Maréchal sentit sa vocation d'artiste s'éveiller la première fois qu'il alla voir à son atelier, un ami peintre. Il entra à l'académie, y obtint même un prix *ex-aequo* avec Auguste Donnay. Mais ce furent surtout les conseils d'Adrien De Witte et de Rassenfosse qui lui

furent utiles et firent brusquement éclore son talent.

Une série de planches admirables, presque toutes exécutées directement sur nature, composent actuellement son œuvre : vues de Liége, paysages mosans, chemins déserts, coins de banlieue, effets de soir, lumières éclatantes dans la nuit des ruelles, visions de fêtes populaires, grands paysages industriels hérissés de cheminées fumantes, type d'ouvriers, de hiercheuses, pierreuses tragiques promenant leur misère navrante le long des quais, tout un monde revit dans ses eaux-fortes aux noirs profonds, puissants et veloutés, aux gris fins et lumineux, aux blancheurs éclatantes de lumière.

Et à côté de sa Série liégeoise si caractéristique et si belle, il y a sa Série romaine qui compte des planches de tout premier ordre, comme les Oliviers, les vues de la campagne romaine, les Ruines. De tous les graveurs originaux que compte la Belgique, Maréchal semble devoir être un jour l'un des plus grands.

Nous ne pouvons passer sous silence ni M. Auguste Donnay, ni M. Emile Berch-

mans, non point qu'ils se soient fait une spécialité exclusive des arts de l'estampe, mais parce que, s'ils s'y sont plus rarement essayés que d'autres, leurs eaux-fortes et leurs lithographies n'en sont pas moins nettement caractéristiques de leurs talents.

Dans les planches d'Auguste Donnay, on découvre ce sens personnel et délicat du paysage qui fait le charme de ses tableaux; il a en outre composé pour la revue *Wallonia* une suite d'ornements du goût le plus sûr et le plus rare. Chez M. Emile Berchmans on retrouve, comme dans ses œuvres de peinture, la beauté plastique et harmonieuse des personnages, la noblesse de la composition, la simplicité des moyens employés et une aptitude surprenante à la décoration. Enfin, pour être complet, il me faut signaler encore le peintre Richard Heintz dont les eaux-fortes, peu nombreuses, sont touchées avec habileté et vigueur.

*
* *

Le peintre André Hennebicq était directeur de l'Académie des Beaux-Arts de Mons lorsqu'une place de professeur de dessin devint

vacante. Il fit appel à son camarade d'enfance Auguste Danse, élève de Navez et de Calamatta (1).

Danse avait eu des débuts difficiles; sans aucune fortune, il lui avait fallu accepter, pour vivre, des travaux industriels chez les frères Wiener qui, à cette époque, n'avaient point encore la grande réputation que leur talent de graveurs en médaille leur conquit par la suite, et dans les usines de Hemptinne à Gand où il grava pendant des années les cylindres de cuivre servant à l'impression des cotons de couleurs.

En sortant de l'atelier, le soir, à la lueur d'une chandelle, il reprenait ses travaux personnels et poursuivait ses études de gravure commencées à l'atelier de Calamatta en compagnie de Biot, Desvachez, Demannez, Léopold Flameng, Davidson, Jean-Baptiste Meunier.

Sa nomination de professeur de dessin à Mons représentait pour les siens et pour lui l'existence assurée et il commença immédiatement l'exécution de quelques-unes des grandes

(1) Né à Bruxelles le 13 juillet 1829.

planches de reproduction qui lui valurent la réputation d'un maître graveur.

Il était installé depuis peu à Mons lorsqu'il reçut la visite d'un jeune homme, modeste employé au Gouvernement provincial, qui venait lui soumettre une série de dessins. Dansé fut frappé par leur fermeté, leur caractère, la solidité rare du métier. Il l'engagea vivement à essayer de la gravure, le fit travailler sous sa direction, et quatre ans plus tard l'envoya concourir à Anvers où il obtint à l'unanimité le Grand Prix de Rome. Ce jeune homme s'appelait Louis Le Nain.

Sa carrière fut laborieuse et féconde. Il a gravé toute une suite de grandes planches d'après Rubens qui comptent parmi les meilleures reproductions des œuvres du maître, le tableau *Les Lances* de Velasquez, *Toute la Flandre* de Verwée, le *Groupe de famille* de De Vos, une de ses œuvres capitales, et quelques portraits remarquables parmi lesquels ceux de Léon Cladel et de Camille Lemonnier.

Louis Le Nain a conquis dès sa jeunesse une place prépondérante parmi nos graveurs au burin et il l'a conservée au cours d'une existence déjà longue.

Son succès au concours de Rome décida enfin la Ville de Mons à donner satisfaction à Danse, en créant une école de gravure dont la direction lui fut confiée.

C'est de son atelier que sortirent tant de graveurs hennuyers : Louis Greuse, second Prix de Rome, aujourd'hui son successeur à la chaire de gravure, auteur de bonnes reproductions d'après Rubens (*le Combat des Amazones, Hélène Fourment et son fils*) ; Charles Bernier, second Prix de Rome, peintre et graveur original, au talent parfois un peu dispersé, mais bien doué comme artiste — sa *Visite au malade* d'après Struys, ses impressions du Borinage lui ont valu une réputation méritée ; — Victor Dieu, Grand Prix de Rome, qui s'annonçait comme un buriniste de premier ordre, n'a pas donné jusqu'à présent tout ce qu'on était en droit d'attendre de lui ; enfin Alfred Duriau, Grand Prix de Rome, le plus jeune de tous, dont l'œuvre déjà considérable, surtout en gravures originales, révèle un des futurs maîtres de l'eau-forte et de la pointe sèche.

Dans son atelier, Danse eut la joie de former deux élèves dignes de lui, ses filles : Marie

(Mme Jules Destrée) qui grava à l'eau-forte une série importante de tableaux de maîtres italiens, *le Pèlerinage* de Charles De Groux, *le Géographe* d'Henri De Braeckeleer, une suite de sculptures gothiques ; et Louise dont l'œuvre nombreuse compte en majeure partie des compositions originales, des portraits et des paysages de Belgique et d'Italie.

La vie de Danse est une magnifique existence d'artiste faite à la fois de labeur opiniâtre, de dévouement à ses élèves et de suprême modestie.

Il sentit rapidement, malgré le grand succès qu'obtenaient toutes ses gravures de reproductions — il y en a plus de cent — que cet art limité ne lui permettrait pas de donner toute sa mesure, et il entreprit de graver des planches originales parmi lesquelles il y a les études de nu les plus gracieuses, les paysages les plus lumineux, les portraits les plus expressifs.

L'eau-forte et la pointe sèche, maniées par lui avec une égale habileté, donnent à ses œuvres originales une puissance de coloris, une souplesse de métier, une variété d'effets lumineux qui révèlent, chose rare, un tempé-

rament de peintre s'exprimant par les moyens du graveur.

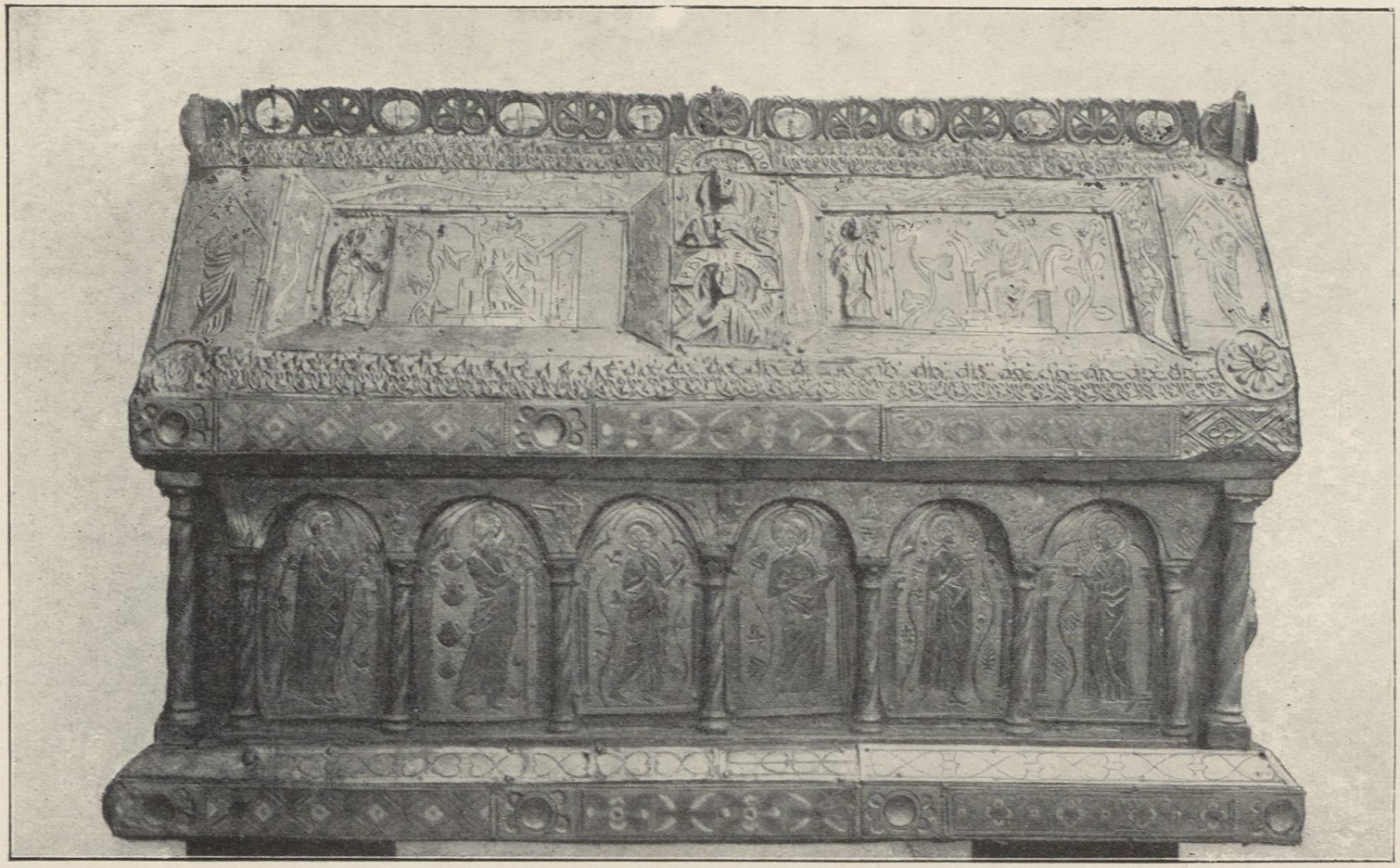
Il reste, malgré son âge vénérable, le plus grand des artistes de l'école de Mons et l'on ne peut que souhaiter que la plupart de ses élèves, délaissant un peu la gravure de reproduction et suivant l'exemple que leur donne leur maître au déclin de l'âge, se consacrent plus particulièrement, comme leurs meilleurs confrères liégeois, à la gravure originale.

C'est là qu'est l'avenir de l'art de l'estampe ; c'est vers ce but que doit tendre l'école montoise si elle veut garder le rang qu'elle s'est conquis par de si beaux efforts.

ROBERT SAND.

Références :

Félicien Rops, par ERASTHÈNE RAMIRO, Paris, G. Pellet et H. Floury, éditeurs, 1905. — *Félicien Rops, l'Homme et l'Artiste*, par CAMILLE LEMONNIER, Paris, H. Floury, éditeur, 1908. — *Félicien Rops*, numéro spécial de *La Plume*, Paris, 15 juin 1896. — *Peintres et Aquafortistes wallons*, par LUCA RIZZARDI, Bruxelles, Association des Écrivains belges, 1906. — *Quatre Artistes liégeois*, par MAURICE DES OMBIAUX, Bruxelles, G. Van Oest et Cie, éditeurs, 1907. — *Attraverso gli Albi e le Cartelle*, par VITTORIO PICA, Bergame, Instituto italiano d'arti grafiche, éditeurs, 1904-1910.



La Châsse de Saint-Symphorien-lez-Mons.

ARTS INDUSTRIELS

IX

Les Arts industriels du Hainaut

par

LÉON HENNEBICQ

LÉON HENNEBICQ est né à Mons le 3 décembre 1871.

M. Hennebicq est le fils d'André Hennebicq, le peintre dont la contribution à notre Exposition des Arts anciens du Hainaut sera particulièrement remarquée. Né en Wallonie d'un artiste wallon, M. Hennebicq a toujours aimé l'art de sa race, mais les hasards de la destinée l'ont entraîné vers le Barreau, vers les études juridiques et sociales. Il n'a point tardé à y prendre une place en vue; de gros volumes sur les *Principes du Droit maritime*, la direction de la *Revue maritime et coloniale*, de la *Revue économique internationale* l'attestent suffisamment.

Dès 1892, M. Hennebicq avait donné à la *Revue universitaire* divers articles audacieux; plus tard, il fut le directeur belge de l'*Humanité nouvelle* et fit en faveur de l'Université nouvelle de Bruxelles une propagande inlassable. En 1897, il a publié un volume de vers : *Poèmes d'hier et d'aujourd'hui*; plus tard encore, en collaboration avec les avocats de la rédaction du *Journal des Tribunaux*, un étrange roman de mœurs judiciaires : *Me Deforges*.

Mais ce Wallon aime à sortir de son pays, à courir le monde il rapporte de ses aventures l'amusant *Journal d'un Pestiféré* et des conférences émues sur la Grèce; il est, pour la Belgique et son rôle futur, plein d'espoirs énormes : il est colonial, impérialiste, expansionniste et célébra, dans une conférence faite à Ostende, le roi Léopold II.

Esprit spontané, indépendant, parfois déconcertant, M. Hennebicq aime pourtant à proclamer tout ce qu'il doit au grand exemple d'Edmond Picard.

J. D.

La Wallonie du XXe siècle est le support économique de la Belgique. Les principales industries sont au sud de la limite des langues. Mais cette prospérité, tout en ayant des origines lointaines, est de date rapprochée. Il ne faut pas remonter plus haut que le XIXe siècle pour voir le travail de la pierre, de la houille, du verre et des métaux sortir d'une vie auparavant végétative.

L'histoire de Charleroi est, sur ce point, expressive de toute l'industrie wallonne. La cité de la Sambre a poussé en quelques années son pullulement de faubourgs comme si nous étions dans le Far West. C'est, le long des chaussées, un égrènement de maisons frustes, et de bourgades sans élégance. De même

l'industrie hennuyère faisant sa trouée au milieu des redoutables compétitions internationales, a commencé par produire des matériaux bruts ou à peine ouvrés. Le renouvellement de son outillage technique, qui n'est pas encore terminé, n'a pas modifié ce caractère.

La métallurgie belge par exemple n'est qu'à demi engagée dans la production raffinée, elle demeure un organisme de demi-produits.

*
* *

Nos chances dans la concurrence internationale ont jusqu'à présent reposé sur une alimentation abondante, de bas salaires et de longues journées de travail. Voici que la nécessité des choses et une meilleure organisation du prolétariat amènent une hausse des salaires et une réduction du travail tandis que d'une année à l'autre la population augmente, l'argent afflue et la vie renchérit.

Il faut nourrir les nouvelles bouches, maintenir et améliorer la moyenne des conditions de la vie, s'assurer dans la concurrence internationale un handicap favorable, et conquérir des débouchés.

Il existe, pour y parvenir, des moyens extérieurs, une poussée vers le dehors, une meilleure organisation du commerce, un crédit monétaire perfectionné, des colonies, une marine. Mais quelle que soit leur importance, ils sont peu de chose à côté des moyens intérieurs, de la concentration et de la discipline au dedans.

Parmi ces derniers, les perfectionnements de la technique jouent un rôle essentiel. Le principal effet que leur assigne l'utilitarisme industriel, c'est une réduction du prix de revient.

Presque toujours, cette transformation ne se fait qu'au prix d'un congédiement de main-d'œuvre, ce qui amène de la misère, une crise, un affaiblissement national.

Cette situation instable, que la concurrence rend plus sensible dans un pays qui ne peut pas compter sur la protection douanière, appelle des remèdes.

Le plus efficace est certainement celui d'une culture professionnelle rénovée.

Le cadre de cette exposition, sa tendance historique et archéologique ne permettent pas d'insister sur le rôle social, actif et utili-

taire d'un enseignement technique. Mais le milieu lui-même, où cette résurrection d'autrefois s'érige, nous fait un devoir de raccorder le passé au présent.

Aussi bien, la province de Hainaut et la ville de Charleroi ont donné l'exemple. Et je fais de l'histoire en disant qu'elles luttent à la fois pour la nation belge et pour la Wallonie et qu'elles construisent, seules en Belgique à peu près, et par leurs seules forces, malgré l'hostilité d'un gouvernement depuis trop longtemps inspiré d'autres intérêts que les intérêts wallons, une culture professionnelle scientifiquement exemplaire.

*
* *

Mais la science n'est pas toute la culture. A côté des méthodes scientifiques il en est d'autres plus délicates, plus difficiles à acquérir, plus fécondes encore, et plus durables. Ce sont les méthodes esthétiques, c'est l'Art. On ne se souvient plus exactement de la science des vieux Empires, mais le Sphinx et les Pyramides en témoignent toujours. La Babylonie de Sargon dort sous l'alluvion des fleuves, mais les stèles

de pierre dure nous apportent gravé le profil des rois, et la médaille austère que trouve un laboureur, sous terre, revèle un Empereur.

Un ouvrier d'art qui sculpte ou grave un pouce de métal enferme plus d'éternité dans son œuvre que mille techniciens multipliant les gros produits. Et pour en traduire l'importance vénale, il y enferme plus de valeur.

C'est donc un moyen de défense, de lutte et de prédominance nationale, celui qui met aux mains de nos ouvriers l'instrument glorieux qui leur permettra de vivre et de survivre.

Comment en réaliser pratiquement le miracle?

Telle est la question qui se pose, et à laquelle il est inutile de répondre autrement que par des actes, parce qu'elle est à la portée de toutes les volontés.

Que la Wallonie tressaille et se réveille, que cette Exposition en soit le témoignage, voilà qui n'est pas douteux. Il ne manque à cette renaissance que deux choses, un idéal visible et la possibilité de le réaliser, c'est-à-dire, au fond, la confiance en soi. Telle est la seule lacune à la résurrection complète de l'art et de l'intellectualité dans nos provinces.

En cet entretien je n'ai pas d'autre but que de collaborer avec tant d'autres au mouvement qui tend à rendre à la Wallonie menacée le contrôle de ses énergies.

*
* *

Toutes les conférences de ce ce cycle apporteront à leurs auditeurs la même surprise. Depuis cent ans, il est de croyance vulgaire que le berceau des arts en Belgique c'est la Flandre. Et rien n'est plus faux.

Vous entendrez d'autres bouches affirmer, dans tous les domaines de l'art, la réhabilitation de nos provinces du sud et leur âme vous apparaîtra, Cendrillon délaissée et solitaire au foyer, et cependant plus belle et plus fraîche que ses sœurs flamandes, vouées à une exceptionnelle destinée que, du reste, nous espérons plus glorieuse encore.

Mais quelles que soient leur science et leur énergie, ils ne pourront, pas plus que moi aujourd'hui, vous faire apparaître autre chose qu'une partie des multiples erreurs, dénigrements, dénaturations et dénis de justice, dont on a chargé discourtoisement et malhonnête-

ment la mémoire de nos provinces. Dans le passé comme dans le présent, en matière d'histoire comme ailleurs, il faut défendre son bien. Nous n'avons pas assez surveillé nos terres. Nos voisins ont dérobé peu à peu tous les fruits de nos vergers. Ils ont géré notre patrimoine intellectuel. Ils ont étendu la main sur notre âme. Oui, les églises et les beffrois se dressent avec orgueil sur la plaine de Flandre, mais ils sont bâtis avec les rochers de nos côteaux ! Dans les maisons des cités flamandes les cuivres battus luisent comme des soleils, mais ils devraient refléter la gloire de Dinant. On chante la bière flamande qui mousse dans les brocs de pierre, et on oublie que les pots dans lesquels elle pétille viennent de Bouffioulx ou de Châtelet.

*
* *

Nous allons nous occuper aujourd'hui de l'art industriel wallon. Mais que faut-il entendre par ces mots, et où commence l'art dans l'industrie et l'industrie dans l'art?

Toute expression esthétique a un support technique. Le vrai peintre doit cuisiner l'alchi-

mie des couleurs, le vrai sculpteur manier les mystères du Paros et du bronze. Aucune technique n'échappe à l'influence esthétique. Un dessinateur de locomotives ou d'automobiles la subit. Entre ces deux extrêmes quel est le domaine qui revient à l'art industriel ? La définition qui me paraît la plus satisfaisante est celle qui fait de l'œuvre d'art une œuvre unique, individualisée au point qu'elle en devient impossible à refaire, tandis que l'œuvre industrialisée reproduit indéfiniment, à des milliers d'exemplaires parfois, un produit esthétique. L'une agit par sa rareté, en méthode homéopathique, l'autre s'impose par son abondance. La première, hermétique, parle aux sensibilités les plus aiguës de l'âme ; la seconde, vulgaire, la circonvient de ses continuelles et inconscientes suggestions.

Mais cette distinction, si nette à notre époque, ne remonte guère au delà des temps modernes. Plus nous nous enfonçons dans la magnifique forêt qui, depuis le moyen âge, s'étend sur nos origines, et plus la démarcation s'efface. Le forgeron, le fébure, le febvre, type de l'artisan wallon, fils de la sylve charbonnière, se confond avec l'artiste

primitif. Notre coutellerie mosane et nos armes liégeoises ne font que rappeler les temps très anciens où nos ancêtres fournissaient l'Europe de casques et d'épées. Nos bijoutiers locaux de Namur ou de Liége sont les débris des grands orfèvres dont les bas-reliefs, à Waulsort ou à Gembloux, marquent les premières œuvres d'art du moyen âge. Nos premiers imagiers, nos premiers peintres, nos premiers tailleurs de pierre sont des groupes d'artisans où les disciples recopient en art industrialisé le modèle original, le chef-d'œuvre.

Mais qu'il s'agisse des Beaux-Arts, des arts majeurs, et du grand art, qu'il soit question des industries esthétiques, des arts mineurs, de l'Art tout court, qu'on soit au début du moyen âge où ils sont confondus, à l'époque moderne, où ils se séparent, l'activité productrice de nos populations porte des marques distinctives. L'Art wallon a ses expressions favorites. On reconnaît son domaine.

*
* *

Ce domaine, qui n'est pas géographiquement très vaste, comprend des éléments pris à la Belgique actuelle, mais s'étend aussi vers le sud au delà de nos limites. En effet, quelle que soit la frontière que nous abordions, notre pays, tel qu'il est à cette heure politiquement délimité, n'est que le noyau d'une domination fort ancienne et beaucoup plus étendue. La Flandre n'est plus représentée aujourd'hui que par ses chefs-villes, Ypres, Gand, Bruges, alors qu'elle s'étendait jusqu'aux bords de la Somme, à travers l'Artois et la Picardie. A côté de la Flandre flamingante, dont on parle toujours, il y avait une Flandre wallonne, dont on ne parle jamais et qui, en amont des cités du Bas Escaut, dont la reine était Gand, avait des villes de première importance sur le Haut Escaut et sur la Scarpe, Tournai, Cambrai, et surtout Valenciennes et Arras. Sur les grandes routes reliant l'Occident à l'Orient par les foires de Champagne et par la haute Italie, ces cités représentèrent une des étapes les plus importantes. L'art flamand est glorieusement connu par le monde, mais il s'est élancé des coteaux de la Flandre wallonne, et il descend de

Tournai, de Valenciennes et d'Arras, avec les eaux de l'Escaut

Les bateliers de Tournai y conduisirent avec les pierres des églises et des beffrois, le style de ses sculpteurs, l'école de ses imagiers, et enfin Roger de le Pasture. De Valenciennes et de Douai s'élance toute une épopée d'Art, toute une légion d'artisans ; derrière le voile de ses dentelles on voit luire les yeux bleus des fleurs de lin. Les tisserands d'Arras, enfin, sauront si bien exprimer la beauté chantante des métiers que, dans l'Italie du XVe siècle, métropole des arts, les tapisseries dites de Flandre s'appelèrent et s'appellent encore : *Arrazi*.

Tandis que la Flandre wallonne prépare, en mère attentive, les splendeurs de Bruges et de Gand, la civilisation mosane descend, elle aussi, le cours de son fleuve. D'ou vient-elle? Des abbayes françaises, par le chemin des marchands champenois? Ou bien est-ce la vallée du Rhin, Trêves et la Moselle romanisée qui remontent à travers l'épaisse forêt des Ardennes? Les bouffées byzantines qui soufflent quand Othon II épouse, en 972, Théophanie, fille du basileus Romain le

Jeune, se fixent aussitôt. Comment pouvaient-elles germer, en ce pays de métal et de forges, si ce n'est en émaux splendides?

Voilà bien la caractéristique wallonne : Par le fer et par le feu! Dès la préhistoire, quand, dans l'Europe occidentale, pointe l'usage du métal, la Wallonie, et surtout l'Entre-Sambre-et-Meuse, apparaissent à chaque poussée civilisatrice, comme le paradis des forgerons.

Sombre et fantastique Eden! Les villas romaines font dans la nuit rougeoyer les coteaux. Aux premières heures du moyen âge, la vallée mosane retentit d'un bruit de glaives. Et quand enfin un rayon d'art brille, c'est à travers le lourd effort de la forge et des marteaux.

Ainsi se dégagent les instruments plastiques de l'art wallon : le métal et la pierre. Ils sont l'un et l'autre puisés, comme le verre et la céramique, au sol sur lequel, en floraisons naturelles, poussent les hommes.

Certes, là-bas, vers les coteaux languissants de la Flandre wallonne, l'Occident de nos provinces, dans le tissage du lin et de la laine, et dans les belles images, va préparer l'effort ultérieur des chefs-villes de Flandre, et attester ainsi que dans la variété picarde, tout

autant que chez l'ardennaise, notre bouquet de productions est capable de toutes les nuances, mais tandis que les grandes villes d'aval, dans le jeu des couleurs et des trames, surpasseront plus tard leurs éducatrices d'amont, le fer, le feu, la forge demeureront à travers les siècles, sur nos coteaux et nos forêts, la maîtrise de notre peuple.

*
* *

Est-ce le soufflet de la forge, l'ardeur de la flamme, la sonorité de l'airain, qui donnent aussi, dans le Bel Art, à notre Wallonie, l'âme pathétique, l'entrain rythmique où vont s'affirmer ses aptitudes musicales? Ceci n'est plus de mon sujet, mais il n'est pas inutile de le dire. Pepin de Huy, Beauneveu de Valenciennes, fixent dans la ligne des pierres dures le rythme sûr et ferme qui anime et conduit les chœurs de Roland de Lattre ou de Josquin des Prés.

*
* *

Vous n'attendez pas que je fasse de cette conférence un catalogue — les objets sont sous vos yeux — et que j'illustre de nombreux

exemples cette affirmation fondamentale que, malgré les tapisseries d'Arras et les dentelles de Valenciennes, la principale orientation de l'art wallon est guidée par le Rythme et s'exprime aussi bien dans la ligne des pierres taillées que par le feu des fonderies et des forges. Vous la vérifierez vous-mêmes.

Il vaut mieux se demander comment ces destinées, qui s'annonçaient à ce point brillantes, se sont bornées sans profit et sans gloire personnelle à ne servir qu'à autrui.

La situation géographique et politique de la Wallonnie l'explique.

Elle occupait à cette époque comme aujourd'hui un arrière-pays incertain dans ses débouchés vers la mer. Au début du moyen âge, la grande voie entre la Flandre et l'Italie passe par la Picardie. Bavai, puis Valenciennes deviennent des centres. C'est la route française. A celle-là, s'en oppose une autre qui suit la Meuse et aboutit en Brabant. On y trouve Louvain, Bruxelles, Anvers, Liége et c'est la route d'Allemagne.

Sur la première, qui réunit les lainages et les tissus anglais aux étoffes d'Italie, on rencontre le lin de la plaine, la tapisserie familiale

des maisonnées et toutes les utilisations du fil, matière propre aux arts industriels flamands.

Sur la seconde surgissent les œuvres nées de la fonte et du battage des métaux, matière particulière aux arts industriels wallons.

Mais à la différence des villes de Flandre qui, telles Bruges ou Gand, posséderont au moins un temps l'étape finale des marchandises, les hauts plateaux wallons n'ont comme issue que le marché local et transitoire de la principauté liégeoise, avec de basses terres où se rencontre le parler thiois, Louvain, Malines, Bruxelles, Anvers.

Pourtant, cela pourrait, à la rigueur, suffire et, de même que le Bruxelles d'à présent, ville mixte et point de fusion nationale, est depuis quatre-vingts ans profondément colonisé par les Wallons, on voit alors le Hainaut et même Namur et l'Entre-Sambre-et-Meuse descendre vers le Brabant.

Des événements sociaux et politiques entravent au XVe siècle, le mouvement qui, de nos jours, se développe en toute liberté.

Dans le suprême conflit entre l'Etat bourguignon et les communes, Liége et Dinant supportent toute la colère du duc.

Au lendemain du sac des deux villes, la vallée mosane, si prospère la veille, est réduite à la misère et au silence. Plus tard, les guerres de religion, fatales aux Wallons protestants, achèvent le désastre. Les uns émigrent à Bruxelles, à Anvers, en Hollande, d'autres révèlent la métallurgie à la Suède grandissante ; ou bien ce sont nos tisserands verviétois et nos fondeurs hennuyers qui vont, en exilés, créer les premiers embryons de l'industrie anglaise.

*
* *

Nous voici au XVIIe siècle. L'ère des épreuves n'a pas pris fin, hélas ! Après la vallée mosane, le tour des provinces picardes. Le temps sonne des guerres de Flandre, et la Flandre flamingante ne paie pas le tribut de ruine et sang. C'est à travers toute la Belgique moyenne que piquiers et mousquetaires vont de Douai à Seneffe ou de Ramillies à Fontenoy sonner la marche de Lulli. Comment dans une pareille tourmente asseoir la fécondité des arts industriels, quand l'industrie elle-même survit à peine? Quoi d'étonnant si les artistes wallons se réfugient là où une paix

relative leur garantit le travail, c'est-à-dire à Malines, à Bruxelles, à Anvers, à Liége ? Dispersion, là encore, rupture des liens régionaux, mais moins sensible et moins vive dans ces petites cours princières, paisibles et endormies, comme des résidences allemandes, et d'où surgiront cependant, malgré tous les revers, expressions irrésistibles de la race, les chefs-d'œuvre de du Brœucq, de Duquesnoy, de Del Cour, et la chanson de Grétry. A la suite du grand Art, les arts industriels se font eux aussi courtisans, l'orfèvrerie de Beghin est une orfèvrerie de prince, et c'est pour les tables des châteaux qu'est faite la porcelaine de Tournai.

*
* *

Le XIXe siècle et notre révolution de 1830 marquèrent le réveil wallon.

Notre destinée se redressait enfin après combien de siècles d'attente, et après quel abîme de désastres !

L'âge du machinisme ranima les vieilles aptitudes. Ce fut comme autrefois : Par le fer et par le feu. On vit se rallumer aux lieux mêmes des forges éteintes, l'incendie mons-

trueux des hauts fourneaux, et l'on produisit par milliers de tonnes les lingots de fonte et les rails, tandis que, des fours géants, sortaient les produits bruts des industries verrières, et des carrières de Soignies, de Quenast ou d'Ecaussines, le petit granit et les pavés.

C'était là du gros œuvre, reposant sur l'énergie physique avant tout, mais pourtant point de façon exclusive. Les techniciens peuvent attester quelle est la part miraculeuse d'aptitude héréditaire dans un carrier de Quenast, dans un métallurgiste de La Louvière, ou dans un verrier de Jumet.

Mais à côté de cette grosse industrie, en satellites grandissants, on vit repousser aussi, aidées par le machinisme et la division du travail, les spécialités des vieilles manufactures. La verrerie liégeoise d'antan se redresse avec la puissante usine du Val-Saint-Lambert. La céramique et les grès se réinstallent dans le Centre, la faïence reparaît à Nimy, l'industrie des armes, la coutellerie, l'émaillerie prennent une extension croissante à Liége, à Namur, en Hainaut. Des produits bruts, des matières ouvrées à moitié, on voit sortir, de

plus en plus spécialisés et finis, des produits plus précis et plus précieux.

Nous sommes encore dans cet âge. Mais déjà, de toutes parts, son insuffisance, tout le monde l'aperçoit, elle éclate. Dans la dure concurrence que nos industries soutiennent, elles s'imposent, à peine de mort, la discipline du métier, spécialisation momentanée, aussi poussée que possible, alliée à une culture technique générale. Déjà l'Université du Travail, œuvre exemplaire, se dresse à deux pas d'ici. Tout le monde le réclame, l'enseignement obligatoire technique et professionnel à tous les degrés.

On ne réclame une réforme d'ensemble, on ne crée un pareil exemple, que pour parer aux contingences immédiates, que pour obéir à l'instinct de conservation, que pour chanter la nécessité de vivre. Et pourtant, il existe, dans le problème d'enfermer en la même matière inerte, une valeur et une dignité de vie de plus en plus grandes, mystère et miracle humains, un aspect que nos modernes techniciens n'aperçoivent qu'à peine et que seuls ont réalisé nos artistes.

*
* *

Oui, depuis quatre-vingts ans que la Wallonie a commencé de se ressaisir, ils l'ont réalisé déjà, dans l'aspect hermétique et exceptionnel du grand Art. Tournai s'est ressouvenu des temps anciens de son école avec Hennequin, Hennebicq et Gallait. Charleroi a produit Navez.

Mais ne se prend-on pas à croire que la taille du carrier, qui héréditairement caressa la pierre, a guidé la main de Rousseau et que l'âme des forges wallonnes travailla les bronzes de Meunier ?

Et n'y a-t-il donc pas une place, à côté des chefs-d'œuvre solitaires, pour toutes les énergies ouvrières qui manient elles aussi la pierre et le feu !

L'enseignement technique et professionnel, la lutte économique, c'est bien. La conquête hautaine et individuelle du chef-d'œuvre, c'est mieux. Mais de quoi sort-elle si ce n'est du fonds populaire où tout se retrempe et se refond, et d'où tout, à nouveau, germine? Et comment concevoir sa fécondité permanente si, au-dessous de sa floraison toujours rare, la poussée des arts mineurs ne relie perpétuellement le chef-d'œuvre à la vie?

Il faut donc, sur la base économique, si brillamment, par nous, en quatre-vingts ans reconquise, ajouter la construction possible et qui manque. Sur le terrain fécond des industries techniques où plus de valeur incorporée tous les jours s'impose, l'heure a sonné d'un enseignement esthétique ajoutant à leur abondante production la supériorité d'une allure et d'un style.

Puisse l'Exposition de Charleroi en pénétrer l'esprit ingénieux de mes compatriotes! Puisse le spectacle des Arts anciens du Hainaut donner à nos industriels le projet d'imposer aux marchés qui les font vivre des produits animés d'un style qui les rende précieux par leur seule origine! Puissent des industries d'art éterniser la mémoire d'un labeur aujourd'hui obscur! Puisssent enfin les faibles paroles que je prononce aujourd'hui en être annonciatrices!

LÉON HENNEBICQ.

LITTÉRATURE

X

L'Ancienne Littérature française du Hainaut

par

MAURICE WILMOTTE

MAURICE WILMOTTE est né à Liége le 11 juillet 1861.

M. Wilmotte est, à l'Université de Liége, professeur de philologie romane et chargé d'un cours libre sur la littérature française. Il est depuis 1902 membre de l'Académie de Belgique. On se tromperait fort si, sur la foi de ces titres, on s'attendait à trouver en lui un esprit dogmatique et solennel. Il a, du professeur, l'érudition et la science, mais il sait ajouter à ces dons sévères toutes les grâces d'une originalité narquoise et toujours avertie.

Il a collaboré avec autorité à diverses revues consacrées aux études spéciales qui lui furent chères, *La Revue des Langues Romanes*, *Le Folklore*, *Moyen-Age*, *Romania*, *Revue des palais gallo-romains*, etc., et ses recherches linguistiques qui paraissaient devoir tant l'éloigner du peuple l'y ont au contraire rattaché. Les patois wallons ont été scrutés par lui avec amour, de même que la tradition et la chanson populaires. A l'heure présente M. M. Wilmotte est une des personnalités wallonnes les plus en vue. Nul n'est plus qualifié que lui pour détailler avec compétence les raisons multiples que nous avons d'aimer le parler de notre race.

M. Wilmotte n'a cessé un instant de défendre la culture française. Profondément wallon, il sent en même temps combien la France est de notre famille. Paris a d'ailleurs fait fête à ce Français de Belgique.

A la Sorbonne, ses conférences furent applaudies par la foule, mais des hommages plus précieux encore lui ont été réservés. Il fut le disciple préféré du maître Gaston Paris, et, admis jadis chez Mallarmé (ou il y avait deux catégories d'invités, ceux qui avaient le droit de prendre la parole, et ceux qui étaient admis seulement à écouter), Maurice Wilmotte était de ceux que le maître autorisait à parler.

Nous devons à M. Wilmotte un livre préfacé par Faguet : *La Belgique morale et politique* (1902) ; de multiples écrits sur le Wallon ; la direction de la *Revue de Belgique*, une collaboration aux *Marches de l'Est*, la fondation de la *Ligue pour la culture et l'extension de la langue française*. C'est enfin un causeur délicieux, admirablement renseigné et d'un esprit savoureux ; ses conférences sont parmi les chefs-d'œuvre de ce genre un peu galvaudé. Qui donc eût pu, mieux que lui, parler de nos anciens écrivains du Hainaut ?

J. D.

Rien n'est plus malaisé à écrire que l'histoire d'une littérature provinciale. Il est rare qu'un écrivain ait passé toute sa vie dans les lieux obscurs où il est né. Les centres de culture l'ont attiré souvent dès sa jeunesse, et un esprit critique est pris de scrupules, lorsqu'il s'agit de faire la part du régionalisme dans la formation d'un talent littéraire ou artistique. Si Froissart avait passé toute sa vie à Valenciennes, aurait-il composé sa célèbre chronique? Evidemment non. Dès lors, qu'est-ce qui revient au juste à la province de Hainaut, dont Valenciennes était une des principales villes au XIVe siècle, de la gloire universelle

du célèbre chanoine? C'est, pour employer une expression bien moderne, le cosmopolitisme de ce grand curieux, doué d'ambition et expert dans l'art de flatter les princes et de plaire aux dames, qui lui a valu les meilleurs suffrages; sa naissance valenciennoise pourrait n'être qu'un accident, si l'on n'était fondé, en louant sa bonhomie, sa finesse narquoise, son abondance verbale, à y retrouver des qualités natives et un prétexte suffisant pour reporter sur sa petite patrie quelques parcelles de son mérite littéraire.

Mais il est d'autres difficultés que celle de restituer à l'indigénat ce qui lui appartient dans l'élaboration du talent. Au moyen âge, l'anonymat est la règle des ouvrages de l'esprit; les auteurs qui ne s'y soumettent point se contentent d'indications vagues sur leur origine, sur les lieux où ils ont vécu, sur les circonstances dans lesquelles leur est venue l'inspiration. Que nous voilà éloignés des précisions, parfois puériles, à l'aide de quoi le plus humble de nos grimauds nous fait assavoir à quelle heure et en quel lieu le mal d'écrire l'a pris plus ou moins subitement! Et de là d'étranges incertitudes. Le plus grand

écrivain du Hainaut avant Froissart serait, sans conteste, Raoul de Houdeng si Raoul de Houdeng nous appartenait. Longtemps on a cru que c'était le cas. Encore en 1863, M. A. Dinaux se rangeait à cette opinion hasardée. Mais déjà les Français l'avaient revendiqué. L'*Histoire littéraire de la France* voulait qu'il fût né à Hodenc-en-Bray, près Beauvais. Il cessait d'être un Hennuyer pour devenir un Picard. C'est l'avis auquel semble s'être rallié M. Aug. Scheler en 1879, ce qui ne l'empêche pas de réimprimer trois des ouvrages de cet auteur dans sa « nouvelle série » des *Trouvères belges*. M. Scheler se fondait sur un vers de la *Voie de Paradis* :

Dame, je sui de Picardie (603).

Fort bien. Mais Raoul est-il l'auteur de ce poème? On va le lui disputer. Il a composé un *Songe d'Enfer*, et rien ne prouve, malgré l'analogie du ton, qu'il ait écrit la contre-partie. Gaston Paris ne le croit point (*Manuel*, 156), ni non plus M. Friedwagner, le dernier éditeur du principal ouvrage de Raoul, du *Méraugis*.

On voit combien sont chancelantes les bases sur lesquelles repose souvent une attribution destinée à enrichir littérairement une province. Raoul n'est plus Belge; il n'est même plus Picard (en dépit de nouvelles recherches, dues à des érudits locaux, MM. Vuilhorgne et Delignières); il semble qu'il soit originaire de Houdan (Seine-et-Oise); en tout cas, il écrit le plus pur français (1).

Mais à son sujet, on l'a vu, se pose une autre question que celle du lieu de naissance, celle de savoir quels écrits on est en droit de lui attribuer. Pour la *Voie de Paradis* d'abord, ensuite pour la *Vengeance Raguidel* qu'on lui a tantôt accordée, tantôt refusée complètement, et dont il serait plus probable qu'il n'a composé qu'une partie. Ainsi opinent MM. Zenker et Kaluza; vers la fin de sa vie, Gaston

(1) Un autre exemple, et non moins caractéristique, est fourni par le poème agréable du *Tournoi de Chauvenci*. Comme il en existe un manuscrit à Mons (le meilleur est à Oxford; voyez *Romania*, X) on s'est mis en tête qu'il était l'œuvre d'un Montois. A. Dinaux et d'autres ont appuyé cette hypothèse. Or, de Jacques Bretel, son auteur, on ne sait presque rien de précis, sinon qu'il porte un nom qu'Arras a rendu fameux. Ce n'est pas une raison suffisante pour faire de Bretel un Montois. Plus d'une omission apparente dans notre résumé s'explique par des considérations analogues.

Paris (voyez *Romania*, XIX, 117) donna l'autorité de son nom à cette vue mitoyenne, et il n'est point sûr qu'on n'en changera plus.

On voit à quelles difficultés se heurte tout essai de régionalisme littéraire dans les siècles passés. Il arrive qu'on ne sache même pas à qui attribuer un texte; est-il signé, c'est son auteur dont la localisation historique est imprécise; ou encore c'est l'identification d'un auteur, que nous ne connaissons que par son prénom, avec un écrivain notoire et dont la biographie est moins sommaire, qui embarrasse la critique. Au XVIe siècle, le phénomène n'est point rare, il est extrêmement fréquent dans les temps qui ont précédé.

*
* *

Si haut qu'on puisse remonter dans nos annales littéraires, on trouve des vestiges significatifs de culture d'abord latine, puis romane en Hainaut. Déjà vers la fin du IXe siècle nous possédons un court poème religieux qui n'est pas totalement dénué d'intérêt, la cantilène de *Sainte-Eulalie*. C'est le plus ancien texte rimé de notre langue. Il est conservé dans un manuscrit déposé à la bibliothèque de Valen-

ciennes et provient de l'abbaye d'Elno. L'initiateur du mouvement flamand, J.-F. Willems, se chargea de traduire et d'annoter le texte mis au jour par un savant allemand, Hoffmann von Fallersleben. Ainsi flamingantisme et pangermanisme allaient déjà de pair ; mais cette fois, et fort involontairement, ils travaillaient pour la plus grande gloire de la culture française en notre pays.

Eulalie est un texte fortement nuancé au point de vue dialectal, il appartient au Sud-Est de l'ancien Hainaut, c'est-à-dire à la région wallonne. Si artificielle, en effet, que paraisse la division des idiomes populaires de la même famille en patois régionaux, on ne peut en contester l'utilité et même, dans une certaine mesure, la réalité historique. C'est un fait social avec lequel il faut compter, et qui implique une sorte d'irradiation, distincte de l'extension par proximité ou de l'évolution sur place. On s'illusionnerait fort en admettant, comme l'ont fait certains maîtres de la philologie, une dégradation insensible, qui exclurait les efforts centralisateurs dus à une action politique et administrative, dus aussi à l'existence de foyers littéraires et artistiques. C'est

ce que M. Horning a notamment démontré en s'appuyant sur une connaissance personnelle des patois lorrains et wallons. Or, l'ancien Hainaut ne correspondait nullement, au point de vue de la configuration géographique, à la province actuelle de ce nom. Une grande portion, à l'Est, était englobée dans l'ancienne principauté de Liége ; à l'Ouest, en revanche, il connaissait une extension dont la conquête française n'a laissé subsister que de vagues souvenirs.

On ne m'en voudra pas, j'espère, d'avoir usé d'une tolérance qui était nécessaire — et présupposée — en combinant les limites les plus larges de l'ancien Etat (1) et celles de la

(1) Je ne m'illusionne pas sur ce qu'ont d'artificiel, à d'autres égards, des délimitations dans le passé. On se tromperait fort en leur assignant la même rigueur qu'à celles de maintenant. M. Blanchard dans sa monographie sur *La Flandre* (Paris, Colin, 8°) a consacré tout un paragraphe à ce qu'il appelle les « Incertitudes des limites historiques » Ces incertitudes se constatent également en Hainaut, et si l'on tient compte de ce fait que souvent la désignation toponymique ne démontre nullement qu'un auteur a vécu dans le lieu qui sert à l'individualiser, qu'au contraire il faut présupposer qu'il l'a quitté pour que cette désignation ait un prix quelconque si réellement on la lui applique de son vivant, on comprendra dans quel fourré d'hypothèses contradictoires, de doutes sans cesse renaissants, de complications inattendues s'empêtre, quoi qu'elle tente, la critique littéraire aux prises avec les écrivains du moyen âge.

province actuelle; sinon il faudrait retirer *Eulalie* et le fragment de sermon sur *Jonas* (de date peu postérieure, extrait du même manuscrit provenant d'Elno et publié par Génin dès 1850), plus tard l'admirable chantefable d'*Aucassin* à la littérature de cette région, envisagée sous le seul angle du passé géographique; à des titres divers, ce serait faire une amputation douloureuse. Or, à une autre configuration administrative que celle d'aujourd'hui a correspondu un autre parler. La région de Charleroi et de Thuin était « liégeoise » et parlait wallon Mons, Valenciennes et Tournai, avec les contrées avoisinantes, se rattachaient à la Flandre française par des contacts intellectuels, par des intérêts momentanément dynastiques, enfin et surtout, par des rapports commerciaux. Et c'est ainsi que s'y explique la persistance uniforme d'un dialecte peu différent de l'artésien ; l'unité politique réunissait Hennuyers et Flamands sous un même gouvernement dès le milieu du XVe siècle, tandis que les habitants de la partie orientale de la province actuelle de Hainaut restaient, jusqu'à la fin du XVIIIe, sujets des princes-évêques de Liége. Il ne faut donc

point s'étonner si l'on peut encore tracer aujourd'hui une ligne de démarcation, isolant à l'Ouest et assignant au dialecte picard Braine-le-Comte, Ecaussines, Soignies, Rœulx, La Louvière, Binche, Merbes-le-Château, Solre-sur-Sambre, tandis que le dialecte wallon revendique, au Sud de Braine-l'Alleud, Gosselies, Courcelles, Lodelinsart, Charleroi et sa banlieue, Acoz, Gerpinnes, Nalinnes, Montigny-St-Christophe, etc. (1).

Mais c'est trop insister sur ces prolégomènes ; ce le serait du moins si la question dialectale ne primait parfois toutes les autres et si, grâce à une rime établissant la couleur d'une voyelle tonique chez un poète (par exemple chez Gontier de Soignies), on n'était plus assuré de découvrir son lieu natal qu'en recourant aux chartes et aux chroniques du temps. Sans une ou deux rimes d'*Eulalie* et d'*Aucassin* nous ne pourrions nous enorgueillir de posséder, en Hainaut, le plus ancien poème français et le joyau de la nouvelle en vers avant l'époque moderne. Il y a plusieurs raison de

(1) Voyez *Mélanges wallons*, page 99, sq.

cela ; la meilleure, et la plus évidente, c'est que ces deux ouvrages ne sont point signés.

*
* *

La littérature de l'ancien comté de Hainaut offre certains caractères qui persistent à travers les temps et qui la différencient de celle des Etats voisins. Elle est surtout aristocratique, tandis qu'en Flandre elle revêt de bonne heure une forme corporative et, par conséquent, s'adresse plutôt à la bourgeoisie et y recrute ses représentants (Maître Willem, l'auteur de *Reinaert*, et Maerlant ont un « sentiment bourgeois ». Pirenne, I, 324). Elle est surtout profane, tandis que en Flandre, en Picardie et dans le Liége, les thèmes pieux sont traités avec une prédilection manifeste. Le plus beau document des lettres françaises en Flandre, avant le XVe siècle, est le poème sur la Mort, d'Helinand, un émigré qui avait gardé toutes les qualités de sa race ; de même à Liége, le *Poème Moral*, écrit vers 1210, est l'écrit en vers le plus remarquable qui nous ait été conservé. Puis, ce sont des vies de saints mises en rimes un peu frustes, dans une

préoccupation d'édification et de correction des mœurs sur quoi il serait puéril d'insister. Si l'on songe que Lambert le Bègue, le grand réformateur du XIIe siècle, est Liégeois, que la Flandre donna au mysticisme Ruysbroeck, que Thomas A Kempis a une mentalité peu différente de celle des Néerlandais du Sud, que c'est ceux-ci qui fournissent à Gérard de Groote, au XVe siècle, ses meilleurs adhérents, qu'en Picardie où Hélinand vivra dans un cloître, naîtra et écrira aussi le reclus de Moliens, on sera étonné de ne point trouver dans la province intermédiaire l'équivalent de toute cette ferveur, si abondamment communicative.

La littérature pieuse, en Hainaut, n'est point totalement ignorée, et notamment à Valenciennes a vécu, vers la fin du XIIe siècle, un clerc du nom de Herman, qui composa en vers alexandrins un long poème, *La Bible et l'Assomption Notre-Dame*. Il eut pour parrains le comte Baudouin V et sa mère Yolande. Le grand nombre de copies (on dirait maintenant d'éditions) qui nous restent de son ouvrage atteste l'immense succès qu'il obtint : « Herman est un homme de talent, qui emploie la

forme grave des chansons de gestes et qui a pour but unique l'édification ». (P. Meyer). Et il n'y a pas que lui qui ait écrit « pour amender la gent ». Le bon Gillon le Muisit, de Tournai, ne se propose pas autre chose au XIVe siècle.

Néanmoins la thème préféré de tous les écrivains qui ne se contentent point de chanter les plaisirs de ce monde, c'est le récit des événements dont ils ont été les témoins plus ou moins intéressés ; à Tournai un Gillon le Muisit, à Mons un Gislebert ont consacré leur attention aux faits de leur temps. Mais antérieurement n'avons-nous pas Henri de Valenciennes, qui écrit un livre en l'honneur de l'empereur Henri, successeur de Baudouin à partir de 1206, comme Joinville le fit à la gloire de saint Louis ? N'avons-nous pas déjà sous Baudouin VI (1195-1202) un recueil « sous une forme abrégée » de « toutes les histoires depuis la création du monde jusqu'à son temps, *spécialement celles qui touchaient son pays et sa famille* » recueil rédigé en français ? Nulle part, en pays français, on ne constate dès ce temps un effort aussi continu et aussi heureux pour la vulgarisation des événements historiques.

Mais déjà Baudouin III avait tenu sur les fonts Herman de Valenciennes (on l'a dit précédemment) ; c'est pour lui que Gautier d'Arras se décida à achever son beau roman d'Eracle :

Fait m'en a mainte assaillie
Cil qui a Hainau en baillie
(6554-6). Que je traisisse l'uevre a fin...

Au XIVe siècle, cette tradition courtoise n'est pas interrompue. Philippine de Hainaut épouse le fameux Edouard III (1328) ; parmi les gens de sa suite on trouve la future concubine, puis l'épouse du prince anglais Jean de Gand, celle-là dont la sœur deviendra — est-ce assez symptomatique ? — la femme de Chaucer. Philippine est la nièce de Jean de Hainaut (1280-1304) ; elle accueille Froissart qui rime ses plus jolis ouvrages en son honneur. Dans deux séjours successifs, il éprouve qu'elle est restée fidèle aux souvenirs de sa petite patrie. C'est à elle que nous devons la première version — la version anglophile — de ses chroniques. Il la rédigera, lui dit-elle (*Court de may*, si l'on admet l'interprétation de M. Kervyn de Lettenhove) :

Pour mes biens plus recommander
Et pour les bons faire meilleurs.

Et c'est à « ses coustages » qu'il fera les recherches longues et lointaines que suppose une telle entreprise.

En tout cas, on ne devait être ni moins curieux de littérature, ni moins généreux à Beaumont même, où Jean de Hainaut avait pris à son service le maître de Froissart, Jean le Bel, de Liége, poète et chroniqueur ; celui-ci devait rédiger des récits, pleins de saveur et de vérité pour ce personnage, lequel ne dédaigne pas de le « corregier » avant que l'œuvre soit mise « en fourme ».

Sous le bon comte Guillaume beau-père du roi d'Angleterre et de l'Empereur d'Allemagne, il semble que le Hainaut ait connu une prospérité sans égale. « La noblesse hennuyère... donnait l'exemple de toutes les vertus et de toutes les élégances chevaleresques » (Pirenne II, 24). Elle donna alors « ce gentil sire Gautier de Maunier » dont on nous dit qu'il fut « le type accompli de l'homme féodal ». (Id. II, 422). Il nous en reste un souvenir ému dans les « regrets Guillaume » de Jehan de le Mote et de Jean de Condé. Du

premier, Gillon le Muisit fait l'éloge le plus senti, puisqu'il nous dit :

> K'a honneur est venus
> Et des milleurs faiseurs tenus. (I, 89).

Il nous apprend aussi qu'il eut un digne confrère en ce Collart Haubiert, dont nous n'avons rien conservé :

> S'il n'est letrés, s'est boins faisières

et que les *puis* le couronnèrent à l'envi.

Car déjà nous avons des associations de gens de lettres et d'artistes sur lesquelles, depuis Hécart, Dinaux et quelques autres, il est malheureux que nous manquions de travaux d'approche. Ces associations, semble-t-il, se rattachent au mouvement corporatif, qui a produit en Flandre et en Wallonie, dans ces cités industrielles à gouvernement démocratique, des fruits plus abondants et meilleurs. Ici le régime du passé, entre des mains expertes, semble s'être plus longtemps conservé. Surtout agricole, le Hainaut sera la terre des chevaliers, des chanteurs d'amour et des chroniqueurs ; il s'illustrera aussi (mais ce n'est plus notre sujet) par

ses architectes, ses peintres, ses sculpteurs, ses argentiers, etc.

La poésie de cour, voilà donc ce qui a surtout fleuri là-bas, et particulièrement au XIVe siècle. On n'a pas encore étudié les relations de cette poésie avec celle de France, surtout avec les derniers trouveurs aristocratiques, au XIIIe siècle, (rapports frappants chez Gontier de Soignies), avec l'école d'Arras qui a dû exercer une grande action sur elle, avec Machaut et Dechamps. C'est ce qui rend difficile une appréciation sur son originalité relative (thèmes et variétés du lyrisme, style et langue). Une autre difficulté provient de l'incertitude où nous sommes, dans l'état actuel des études philologiques, sur la provenance exacte de plusieurs des écrivains qui prendraient une place importante dans cette section de notre étude. Rien ne prouve que nous soyons justifiés de mentionner et de caractériser ici Baudouin de Condé et son fils Jean, bien que l'un parle de Marguerite de Flandre dans des termes significatifs, de St-Pierre de Hasnon (village voisin du Condé situé au confluent de la Haisne et de l'Escaut), etc., et que l'autre ait, à la mort du bon comte Guillaume,

célébré ses vertus. Au surplus Jean fut au service de ce comte, qui le

Viestoit
Des robes de ses escuyers.

Mais il semble avoir aussi mené, soit avant, soit après, une vie errante, qui rappelle l'existance agitée, instable et famélique de Rutebeuf. Comme celui-ci il a écrit des satires et des fabliaux. Comme son père, il a parfois une allure prêcheuse, en tout cas didactique ; il moralise pesamment, il plaisante plus pesamment encore (voyez chez son père le dit de *la Pomme* écrit en calembours), et cela n'empêche pas les gauloiseries les plus débraillées de fleurir sous sa plume. Il abuse de l'allégorisme et annonce déjà les rhétoriqueurs du XVe siècle, dont le dernier sera un de ses compatriotes, Jean Le Maire. A tous ces points de vue il serait intéressant de le comparer avec son contemporain, Watriquet de Couvin, si celui-ci n'était, selon qu'on fait abstraction des délimitations géographiques actuelles ou de celles du passé, un Liégeois ou un Namurois. (1)

(1) Encore savons-nous, par un acte de 1218, que les seigneurs de Chimay étaient châtelains de Couvin (Scheler, préface de l'édition, p. X).

Pourtant il a été au service de seigneurs du Hainaut (1), (*Trois chanoinesses de Cologne*, 82-3), amis et proches de ce sire de Beaumont que nous avons rencontré chemin faisant. Aussi bavard et gaillard que Jean de Condé, il l'emporte par un sentiment plus élevé de la tâche qu'il avait assumée, à savoir, « de sauvegarder, dans la société aristocratique où il avait pris service, les principes qui, selon lui, font l'honneur et le mérite du gentilhomme aux différents degrés de sa carrière ». (Scheler). Et ainsi s'explique que la notion des devoirs de la chevalerie, dans la littérature du royaume anglais au temps de Chaucer, ait été peut-être importée de Hainaut dans l'Ile, selon les présomptions qu'a réunies M. Schofield.

Seul Froissart, qui n'est pas seulement le plus grand chroniqueur du moyen âge mais un lyrique abondant et le romancier infati-

(1) Un demi-siècle plus tard, c'est encore le cas de Gillebert de Lannoy, qui, en qualité de jeune écuyer, s'attacha au sénéchal de Hainaut, Jean de Warchin. Avec lui (et avec ses notes de voyage) nous entrons dans la littérature bourguignonne que je me dispense d'étudier ici, à l'exception du seul Jean Le Maire, qui y échappe d'ailleurs et par la date et en partie par le ton. On trouvera des détails sur ce vaste sujet, où le régionalisme n'a plus grand chose à faire, dans le livre de M. G. Doutrepont (Paris, Champion, 8°).

gable de *Meliador*, peut être représentatif, sans faiblesses ni banalité, d'un genre dont la vie à la cour de Hainaut, aventureuse, raffinée et galante aussi, justifie la vogue presqu'au même degré que le goût capricieux de l'époque. Lui-même s'y peint avec une fidélité très visible, sans dissimuler ni sa précocité amoureuse (*L'espinette amoureuse*, 23, sv.), ni son sentiment très vif de la nature (*Court de mai*, 348, sv.), usant avec adresse de formes qui semblaient désuètes, tant elles avaient servi depuis deux siècles, maître de sa langue et de son rythme, mais assujetti à l'allégorisme et aux autres conventions chères à ses contemporains, certes moins à l'aise ici, malgré son ingéniosité jamais à court, que dans l'admirable prose de sa chronique.

De Froissart et de ses imitateurs dérivera, en partie, l'art plus massif et moins personnel encore des rhétoriqueurs, dont nous n'aurions pas à nous occuper si l'avant-dernier, Molinet, n'avait exercé ses talents à Valenciennes, et le dernier, son neveu, n'était né à Bavai et ne nous appartenait à ce titre. Jean le Maire, d'ailleurs, se soustrait à notre attention par son activité, qui se dépense surtout au dehors,

à la cour de Marguerite d'Autriche; il l'accompagne en France et en Italie, puis il se fixe à Blois où il donne à Clément Marot les premières leçons de son art; Marot lui revaudra cela en proclamant qu'il

eut l'esprit d'Homère le Grégeois,

ce qui est excessif; mais dans ses broussailles il y a bien des plantes aux tiges vigoureuses, à la floraison saine et drue. Dans ses *Illustrations* il annonce Rabelais, comme ses vers préparent Marot, sinon la Pléiade, et on a pu dire que « sous *ses* draperies trop solennelles se retrouve aisément la cordialité wallonne ». (Stecher). S'il est, d'ailleurs, l'homme de son temps, il se souvient aussi des règles imposées dans les *puis*, où nous avons vu qu'on couronnait, un siècle plus tôt, Collart Haubiert. Ces *puis* n'avaient pas tous disparu, ni non plus le goût corporatif du théâtre dont le manuscrit de passion (1501) conservé à Mons et le grand mystère joué à Valenciennes en 25 journées (1547), sont des témoignages précieux (1).

(1) Et point isolés, car en 1559, des représentations fréquentes sont attestées à Mons; en 1592, 1602, 1613 à Valenciennes. Pour Tournai, je relève les dates de 1541, 1549, 1599, etc. Voyez Lanson, *Revue d'Histoire littéraire de la France*, t. X. (1903) p. 193 sv. (la plupart des exemples pris dans Faber, *le Théâtre français en Belgique*).

Certes il n'y a ici ni création artistique, ni personnalité émergente.

Mais il n'est pas indifférent que des deux parts on emprunte de toutes mains, surtout à Gréban et Jean Michel, les grands *facteurs* parisiens. Il ne l'est pas non plus, comme l'a montré M. Cohen, qu'une troupe de St-Quentin, vienne, vers la même date, jouer un drame religieux à Mons ; on peut espérer qu'on reconstituera un jour tout ce chapitre des plaisirs littéraires des anciens Hennuyers.

*
* *

Tournai a été laissé de côté jusqu'ici. C'est que Tournai a une existence à part et que, ville française et dans des rapports particuliers soit avec le comté de Hainaut, soit avec l'Artois et même l'Angleterre, elle demanderait une étude spéciale.

Elle a été, à toutes les époques, riche en artistes ; ses monuments de la pierre, plusieurs des peintres, *ymagiers* et enlumineurs qu'elle a possédés ou donnés à ses voisins, ont un renom universel. Mais ses écrivains ne sont point à dédaigner non plus. On lui doit la plus ancienne farce qui nous reste, le poème de *Gilles*

de Chin (1220-40) dû à un certain Gautier, élève appliqué des romanciers français du siècle précédent et le seul Hennuyer dont il soit établi qu'il avait l'imagination épique ; la chronique de Philippe Mousket, vaste répertoire de croyances et de faits ; les poèmes déjà mentionnés de Gillon le Muisit, etc. Son *pui* de rhétorique fut célèbre et les représentations dramatiques s'y succédèrent sans grande interruption depuis la fin du XVe siècle, sinon depuis 1288, jusqu'aujourd'hui.

MAURICE WILMOTTE.

LITTÉRATURE

XI

Les Wallons et l'esprit européen.

Le prince de Ligne et Octave Pirmez

par

LOUIS DUMONT-WILDEN

LOUIS DUMONT-WILDEN est né à Gand en 1875.

Il débuta dans le journalisme où ses articles par leur excellente tenue littéraire, par la pénétration de la pensée et la sensibilité esthétique qui s'y révélait, le classèrent parmi nos meilleurs écrivains.

Ayant longuement fréquenté les philosophes, il a gardé de ses lectures un goût très vif de la controverse et de la discussion des idées générales. Il a publié notamment : *Visages de décadence*, *Coins de Bruxelles*, *Les soucis des derniers soirs*, ouvrage qui lui valut le prix de la Libre Académie (fondation Edmond Picard). Il a donné à la *Revue bleue* une suite d'articles très remarqués sur la situation politique en Belgique et vient de publier à la librairie Larousse, à Paris, un grand ouvrage : *La Belgique*.

Critique d'art subtil et averti, aimant les œuvres du passé, mais très sensible aussi aux charmes des œuvres les plus avancées de tendances, il a publié d'excellents ouvrages sur *Le portrait en France au XVIIIe siècle*, sur *Fernand Khnopff* et donné de nombreux articles à la *Grande Revue*, à la *Revue de l'Art*, aux *Arts*, etc.

J. D.

Si profondément imprégnée qu'elle soit de la bonne sève populaire, une littérature quand elle s'élève à de certains sujets ne peut demeurer purement régionale. Alors même qu'ils se contentent de dépeindre les aspects et les mœurs de leur pays, les écrivains wallons collaborent à la littérature française ; mais quelques-uns d'entre eux par leur culture, leur destinée, la nature même de leur gloire nous apparaissent comme des esprits européens. Ils nous montrent comment la civilisation éclose sur ce petit coin de terre peut participer au plus vaste rayonnement,

Deux Wallons, de par la différence qui les sépare vont nous permettre de mesurer d'un point de vue qui nous est propre le boulever-

sement qui s'est produit en quarante années dans l'Élite européenne. De la philosophie précise et légère du prince de Ligne, bon connaisseur d'hommes et merveilleux observateur d'une société finissante, à la mélancolie désabusée d'Octave Pirmez, il y a toute la distance qui sépare la société du XVIIIe siècle de la société du XIXe. Dans l'œuvre de l'un, nous voyons l'image exacte de cette aimable Europe à la française dont parlait Rivarol, tout imprégnée encore de l'esprit de Voltaire malgré la vogue de Rousseau ; dans l'œuvre de l'autre nous découvrons le reflet d'un crépuscule endeuillé de brumes germaniques, nous retrouvons avec des nuances wallonnes ce demi-jour dont, selon Nietzsche, l'Europe était baignée lorsqu'elle avait rêvé avec Rousseau, lorsqu'elle avait dansé autour de l'arbre de la liberté, lorsqu'elle s'était enfin presque mise en prière aux pieds de Napoléon.

Il serait vain et même un peu puéril de tenter un parallèle entre le prince de Ligne et Octave Pirmez. Ils sont trop loin l'un de l'autre. Pourtant tous deux, Wallons d'origine, appartiennent à cette race aristocratique qui, par le fait même qu'elle a plus de commodité

pour accéder à la haute culture intellectuelle, se déracine plus aisément.

Certes, au point de vue nobiliaire, au point de vue du d'Hozier, on ne peut comparer la noble maison de Ligne avec l'honorable famille de gentilshommes campagnards dont était issu Octave Pirmez. Mais les deux écrivains, autant par la qualité de leur esprit que par leur genre de vie n'en appartiennent pas moins à la même élite sociale. Parmi tant d'écrivains wallons généralement sortis du peuple ou de la bourgeoisie moyenne, ces deux aristocrates apportent un accent particulier Ils ne se sont pas contentés de découvrir le monde du haut du beffroi de leur petite ville, ou du haut de la colline qui domine leur village, ils ont parcouru les grands chemins et pourtant tous deux -- peut-être verrait-on là un trait wallon — ont toujours gardé selon des formes différentes un même attachement, plus ou moins avoué, à la terre natale.

Dans sa maison de Vienne, où il mourut entouré du respect de l'Europe, le prince de Ligne ne cessait de regretter ce beau château de Belœil dont il avait hérité les boulingrins dessinés par Lenôtre, mais qu'il avait embelli

lui-même de mille fantaisies charmantes et que la Révolution lui avait pris. Plus heureux sur ce point, Octave Pirmez finit de vivre dans le poétique château d'Acoz où il avait passé sa jeunesse et il ne quitta que pour y revenir, toujours plus épris, ce coin de terre wallonne dont il aimait entre toutes les beautés agrestes.

C'est bien une famille wallonne que la famille de Ligne. Depuis le XIe siècle on la voit mêlée à l'histoire du Hainaut et les distinctions et les titres dont l'honorèrent les divers souverains étrangers des Pays-Bas ne la détachèrent pas de son pays d'origine. Elle était de culture exclusivement française comme toute la noblesse des Pays-Bas.

Je ne me souviens plus quel critique a remarqué que de tous les étrangers qui écrivirent en français le prince de Ligne est peut-être le seul qui d'imitateur devint modèle. « Le prince de Ligne qui vint souvent à Paris, écrit M. Lanson, s'était fait tout Français d'esprit : il est impossible de soupçonner à le lire qu'il ne soit pas né en plein Versailles. Aucun des étrangers qui ont si bien écrit notre langue au XVIIIe siècle n'a le style plus français. »

Cela tient peut-être à ce qu'Autrichien de nationalité, ce grand seigneur wallon était purement français de race, d'éducation et de civilisation. La notion que nous avons aujourd'hui des nationalités n'existait du reste pas encore en ce temps-là ; le prince de Ligne se disait lui-même autrichien en France, français en Autriche et l'un ou l'autre en Russie, ce qui était peut-être la meilleure manière de montrer qu'il était wallon. Le patriotisme, alors c'était le loyalisme et malgré l'attrait qu'exerçaient sur lui la cour de Versailles et les nombreuses amitiés qu'il y comptait, il fit ses premières armes dans l'armée autrichienne avec un zèle admirable.

Pendant la guerre de Sept ans il se distingua de telle manière qu'il fut fait colonel sur le champ de bataille et peu après général. La guerre fut toujours du reste la première de ses préoccupations. Ce n'est que beaucoup plus tard qu'il s'avisa que la gloire littéraire pouvait valoir la gloire militaire et encore n'en convint-il que lorsqu'il fut assuré qu'il n'aurait jamais le commandement qu'espérait son mérite.

Il avait eu une éducation bizarre et décou-

sue. Comme la plupart des jeunes nobles de son temps, il avait été élevé par les domestiques. « Mon père ne m'aimait pas, écrit-il, je ne sais pourquoi, car nous ne nous connaissions point. Ce n'était pas alors la mode d'être ni bon père ni bon mari. Ma mère avait grand peur de lui. Elle accoucha de moi en grand vertugadin. »

En ce temps-là, on avait encore coutume de vivre en grand vertugadin. Les mœurs étaient plus décoratives que faciles, et les parents préféraient se faire craindre que se faire aimer. Mais le vieux prince de Ligne dépassait peut-être un peu la mesure commune. Notre auteur racontait gaiement la correspondance qu'il avait eue avec son père, le jour qu'il fut nommé colonel du régiment de son nom, dont cet homme altier était propriétaire.

Monseigneur, j'ai l'honneur d'informer Votre Altesse que je viens d'être nommé colonel de Son régiment. Je suis avec un profond respect, etc.

La réponse ne se fit pas attendre ; elle était conçue en ces termes :

Monsieur, après le malheur de vous avoir pour fils,

rien ne pouvait m'être plus sensible que le malheur de vous avoir pour colonel. Recevez, etc.

On possède une lettre du fils du prince de Ligne, tué pendant la première guerre de la Révolution, dont le ton permet de mesurer le changement des mœurs familiales à trente ans de distance. Elle est écrite au lendemain de la prise de Sabacz, dans la guerre contre les Turcs.

Nous avons Sabacz ; j'ai la croix. Vous sentez bien, mon cher papa, que j'ai pensé à vous en montant à l'assaut.

Ce joli billet nous montre que le prince de Ligne, qui ne faisait pas profession d'avoir des sentiments de famille, parce qu'il avait horreur de tous les grands sentiments, était tout de même un excellent père.

Il détestait les grands sentiments et voulait qu'on traitât toute chose avec légèreté. C'était l'air du temps. Mais sans doute le prince de Ligne exagérait-il un peu et c'est cette exagération, cette « manière », qui étaient peut-être ce qu'il avait conservé d'un peu provincial. Les bons juges des salons de Paris où il parut

pour la première fois en 1767 la lui reprochèrent d'abord.

Le prince de Ligne, écrit alors Mme du Deffand à Horace Walpole, n'est point le beau-fils de la princesse de Ligne-Luxembourg : c'est son cousin ; il est de ma connaissance, je le vois quelquefois. Il est doux, poli, bon enfant, un peu fou. Il voudrait je crois, ressembler au chevalier de Boufflers, mais il n'a pas, à beaucoup près, autant d'esprit : il est son Gilles.

Grimm, d'autre part, parlant de la lettre par laquelle le prince offrait à Jean-Jacques Rousseau une retraite à Belœil, dit :

« Cette lettre n'a pas eu de succès à Paris, parce qu'on n'y a pas trouvé assez de naturel, et que la prétention à l'esprit est une maladie dont on ne relève pas en ce pays. »

Auteur belge en cela, le prince de Ligne voulait être plus parisien que les Parisiens. Mais il se guérit bien vite de cette manie. En tout cas, Mme du Deffand se montrait très injuste en lui préférant Boufflers qui avait peut-être plus d'esprit et de goût, mais qui avait moins d'imagination et d'originalité vraie. Et puis, sous la frivolité du prince de Ligne, il y avait un fond de sérieux dont le contraste,

avec le ton de la plaisanterie qu'il emploie toujours, fait la rare saveur de ses écrits. Mais au moment où Mme du Deffand le vit, il était dans tout le feu de la jeunesse, dans toute la joie que lui avaient donnée ses premiers succès militaires. Il était venu à Paris pour la première fois à la fin de la campagne de 1759, pour annoncer au roi de France, de la part de Marie-Thérèse, le succès de l'affaire de Maxen. Depuis, la paix faite, il y revint très souvent ; en dehors de la guerre, qu'il aimait avec passion, et où il se distingua dès sa dix-septième année, il ne voyait d'autre raison de vivre que les agréments de la société.

Paris était alors le centre du monde civilisé, le seul endroit où il y eût gloire à plaire ; malgré les restrictions de Mme du Deffand et de Grimm, le prince de Ligne y plut, tant à la ville qu'à la Cour. Il fréquenta les meilleures maisons, celles des gens de lettres comme celles des gens du monde, fut des soupers de Mme Geoffrin et de ceux de Mme du Deffand, fut reçu avec éclat par Voltaire à Ferney, et avec quelque considération par Rousseau dans son humble logis de la rue Plâtrière. Pour un souper, pour une repré-

sentation à l'Opéra, il venait en poste de son château de Belœil, et y retournait le lendemain, brûlant les étapes et crevant ses chevaux. Ainsi, entre les salons de Paris et les délicieux jardins qu'il avait hérités de son père, mais qu'il avait su embellir au goût du jour, la vie du prince de Ligne était celle d'un épicurien aimable et spirituel. Il était en correspondance avec tout ce qu'il y avait de distingué en Europe en fait de princes, de gens de lettres, de femmes aimables et de philosophes, écrivant pour se distraire des fragments de mémoires, des considérations sur l'art militaire ou sur l'art des jardins, observant les hommes avec indulgence en grand seigneur fastueux et en philosophe optimiste.

Ce fut la vie de beaucoup d'hommes du monde du XVIIIe siècle. Mais son heureuse destinée qui lui avait fait voir les camps avant de voir les salons, devait lui offrir des spectacles infiniment plus nourrissants pour une imagination vive que ceux, toujours les mêmes, que fournit le monde, même le plus brillant.

L'avènement de Joseph II fut pour lui une bonne fortune. Il fut l'ami et l'un des conseillers favoris de ce souverain dont il avait

les goûts et à peu près l'âge. Joseph II envoya le prince de Ligne en mission auprès de Catherine II, et les impressions qu'il reçut de cette cour de Russie brillante et barbare, où l'on faisait de la philosophie rationaliste et de la politique réaliste, où les mœurs de Versailles couvraient comme d'un vernis superficiel un fond encore à demi-tartare, ajoutent je ne sais quel parfum d'exotisme à la physionomie de ce Parisien de Vienne et de Belœil. Il plut extrêmement à la Grande Catherine. Aussi fut-il de ce fameux voyage de Crimée (1787), où l'impératrice de Russie reçut à la fois comme femme et comme souveraine les hommages de l'empereur d'Autriche, et du roi de Pologne.

Cette promenade qui, dans le fond, avait pour objet de préparer la guerre contre le Turc et d'y entraîner l'Autriche a l'air d'une féerie organisée de concert par un philosophe et un maître de ballet. Entre deux feux d'artifice, deux bals ou deux soupers, on y agitait les grands problèmes de politique, de morale et de philosophie. Au commandement du prince Potemkine qui, pour la joie et l'illusion de l'impératrice et de ses hôtes, avait

planté le long du Dniéper désert un décor de jardins, de châteaux et de villages provisoires, les Khans de Tartarie, somptueusement et bizarrement vêtus à l'orientale, venaient à la tête de leurs tribus porter leur hommage à la Souveraine. On passait la revue, on distribuait des faveurs et des provinces, puis on repartait pour la ville prochaine. Le prince de Ligne eut sa part de ces libéralités. Catherine II lui donna des terres en Crimée dans les environs de Parthénizza, près des ruines du temple de Diane taurique, en plein pays de Mithridate. Les souvenirs mythologiques qu'évoquait à l'esprit du prince son nouveau domaine, nous ont valu une des plus jolies lettres de la délicieuse correspondance qu'il eut de Crimée avec la marquise de Coigny.

Ce qui fait le charme de cette correspondance, c'est le mélange de fantaisie exotique et de badinage mondain, de politique européenne et d'imagination voyageuse qu'on y trouve d'un bout à l'autre. Le prince de Ligne a trop d'esprit et trop de goût pour s'abandonner au lyrisme solennel ou aux effusions archéologiques où serait nécessairement tombé un homme de notre temps. Mais tout de même?

ce voyage le renouvelle. D'avoir pris contact avec le monde musulman, d'avoir passé des charmilles françaises, des parcs anglais à ces grandioses paysages de la Crimée tout peuplés des souvenirs de l'histoire et de la légende antique ; d'avoir entendu sur le champ de bataille la clameur des janissaires, d'avoir assisté au spectacle sanglant des villes prises, d'avoir passé de la conversation de Mme de Coigny à celle de Catherine-la-Grande, de celle de Frédéric II à celle de Potemkine, voilà qui, dans ce XVIIIe siècle galant, spirituel et paré, donne à notre auteur une physionomie toute particulière. C'est ce qui rend son œuvre si variée.

Il faut avouer qu'il y a, dans cette œuvre, beaucoup de fatras ; il la publia à Vienne de 1795 à 1809, en 32 volumes, sous le titre bizarre : « Mélanges militaires, littéraires et sentimentaires ». Cette publication fut le passe-temps de sa vieillesse.

La mort de Joseph II mit un terme à sa fortune diplomatique et militaire ; il fut bien nommé feld-maréchal, mais n'obtint jamais aucun commandement supérieur. La Révolution l'ayant privé de ses domaines

de Belgique, il était alors à peu près ruiné. Il avait du reste toujours dépensé beaucoup plus que ses revenus. Sans influence réelle dans une Cour qui avait pris les grâces françaises — dont il était le représentant — en horreur, il jouissait cependant d'une grande considération. Mais pour un homme qui a été à la mode de Paris vers 1770, à ce moment dont Talleyrand disait que ceux qui ne l'avaient pas connu ne savaient pas ce que c'était que le plaisir de vivre, pour un homme qui avait fait brillamment la guerre contre Frédéric II, contre le maréchal de Saxe et contre les Turcs, que valait la considération d'une cour maussade et désemparée. Aussi se mit-il à vivre dans ses souvenirs et dans ses pensées, laissant courir sa plume sur le papier avec une aimable négligence et parfois aussi avec une fâcheuse prolixité.

Sa dernière heure de gloire fut le Congrès de Vienne, pendant lequel il mourut. Les diplomates européens réunis en 1814 rêvaient de reconstituer l'ancien régime; le prince de Ligne était peut-être le seul homme du monde qui en avait conservé parfaitement le bon ton. L'Europe, bien qu'elle tâchât à se refaire con-

tre la France, regrettait le temps où elle avait subi l'ascendant de l'ancienne France. Le prince de Ligne était pour elle le représentant de cette ancienne France. Déjà, en 1807, parlant de Talleyrand au prince d'Arenberg, l'ancien ami de Mirabeau, il écrivait : « Jugez de son plaisir d'être reçu par moi car il n'y a plus de Français au monde que lui, et vous et moi qui ne le sommes pas. »

Il avait le droit de parler ainsi. Car pour peu qu'on sache faire un choix dans ses œuvres trop longues et trop nombreuses, on constate que ce Wallon européanisé est un des esprits les plus purement français que compte la littérature. Certes, on trouverait de son temps bien des esprits plus formés, plus vastes, plus profonds, mais aucun ne représente mieux la haute société de cette Europe française dont parle Rivarol. Il est très purement français et sa qualité d'étranger fait qu'il a sur le monde des clartés que n'ont pas les Français de son temps, habitués généralement à ne rien voir que du point de vue de Paris ou de Versailles. C'est avant tout un « bon européen » qui montre qu'on n'est vraiment un bon européen qu'avec la culture française.

*
* *

Du prince de Ligne à Octave Pirmez il y a toute la distance de l'ancienne société européenne qui avait une culture unique, la culture française, à cette société nouvelle où la culture s'est nationalisée ; mais il est intéressant de constater que, malgré cette circonstance, le solitaire d'Acoz s'élève lui aussi à la conception d'un esprit européen.

Je ne voudrais pas comparer les deux écrivains. Je serais injuste pour Pirmez. Après avoir fréquenté le prince de Ligne, si aimable, si amusant, si original, si vivant, alors même qu'il radote, on ne peut s'empêcher de trouver Octave Pirmez un peu solennel. Le prince de Ligne est de ces auteurs qu'on lit d'abord uniquement par plaisir, n'y voyant qu'agrément, légèreté, plaisanterie et dont on découvre soudain, à la relecture, les profondeurs d'abord insoupçonnées. Le ton, chez Pirmez, au contraire, nous avertit sans cesse que ce qu'il nous dit est extrêmement grave. C'est un philosophe qui se prend au sérieux.

Peut-être est-ce le ton du siècle qui le voulait ainsi. Car si Pirmez est grave, pensif, il n'y met aucune affectation et ce qui fait la

valeur de ses pensées, de ses heures de philosophie, c'est leur parfaite sincérité. Mais, comme tous les hommes de son temps, il est nourri de Chateaubriand, et plus encore peut-être de ces disciples de Chateaubriand qui n'eurent point son génie, mais qui crurent beaucoup plus que lui à ce qu'ils disaient. Il y a, chez Chateaubriand, un fond d'ironie, une pensée secrète dont on n'est pas sûr. Senancour, Henri de Latouche, et même Benjamin Constant crurent toujours que « c'était arrivé »; Pirmez le crut plus encore s'il est possible et c'est ce qui le rend intéressant. Nulle part mieux que chez lui peut-être, on ne peut étudier le mécanisme de cette mélancolie romantique qui a si longtemps coloré les pensées de l'Europe entière.

Né à Châtelet en 1832, Octave Pirmez était le fils d'un gentilhomme campagnard qui passait sa vie à surveiller ses terres et à chasser, et d'une mère pieuse et lettrée qui eut sur son éducation et son caractère une influence considérable. Ce fut un enfant pensif et solitaire que les spectacles de la nature enivraient déjà.

« Vagabonder par les prés le long des eaux

courantes, dit-il, tout observer, jusqu'au balancement insensible des herbes, me causait un charme indicible, mais les instincts meurtriers naturels à l'enfant libre se mêlaient parfois à ma curiosité. Plus tard, ces instincts se développèrent en une passion pour la chasse que je ne pus jamais maîtriser...

« Ces heures-là (les heures passées aux champs) je crois que je m'énamourai de la nature, au point de vouloir un jour exprimer ses attraits par la plume. Que m'importait alors la vie des hommes illustres de Plutarque? La biographie et les faits et gestes de Clareau, Ramette, Rustaud, Blandier, était pour moi d'un bien autre intérêt. »

Pirmez n'oublia jamais ses goûts d'enfant. Le sentiment de la nature emplit son œuvre entière, la réchauffe et l'embellit. Aussi bien Pirmez ne passa-t-il qu'une année au collège Saint-Michel à Bruxelles; il fut instruit au logis paternel par un précepteur qui fut plutôt pour lui un ami qu'un maître.

Il termina ses études à l'Université de Bruxelles, puis il voyagea en Allemagne et en Italie. En 1860, il se fixa dans la romantique vallée d'Acoz, « dont le paysage recueilli, dit-il,

s'accorde si bien avec mes goûts, et qui fut pour ma pensée une source continue d'inspiration. » C'est là qu'il écrivait *les Feuillées*, *les Jours de solitude*, *les Heures de philosophie* et *Rémo*, sorte de biographie poétique de son frère Fernand qu'il aima tendrement et qui mourut à 28 ans. Il ne faudrait pas chercher dans les essais de Pirmez une philosophie bien originale, mais une âme pure, claire et noble s'y confesse avec complaisance.

Élevé loin du monde, le solitaire d'Acoz en a la crainte et la terreur. Il a, pour les combats de la vie, un aristocratique dédain. Il craint de se souiller au contact de ses contemporains ; profondément religieux, il s'écrie comme le poète :

N'espérons plus, mon âme, aux promesses du monde,

et il se complaît dans des méditations d'un fond pessimiste et d'une forme un peu vague. Certaines de ses maximes sont d'un La Rochefoucauld timide, et ses pages de méditations font songer à du Lamartine en prose. Mais une mélancolie assez douce se dégage de ses livres qui ont le charme d'une fin de jour en septembre au pays wallon.

« Toute mélancolie, écrit-il, indique le sentiment d'une disproportion que l'on prend pour une injustice du sort. Telle mélancolie est rongeante, telle autre creusante. La première se résout en ennui, la seconde en amour universel. La couche personnelle de celle-ci une fois percée, on trouve le fonds humanitaire. »

Le fonds humanitaire chez Pirmez se découvre sans cesse, mais c'est un humanitarisme purement contemplatif. Pour conserver intact son amour des hommes, Pirmez aime mieux ne pas les voir. Cette mélancolie manque un peu de fermeté. Elle n'a rien de la haute et noble tristesse d'un Pascal dont pourtant Pirmez était imprégné. Elle se complaît aux rêveries vagues, aux grands sentiments un peu confus, aux effusions dans le sein de la nature ; on y retrouve, sous une forme un peu édulcorée, les tristesses de Senancour, écho lointain des grandes et douloureuses symphonies de Chateaubriand. Mais précisément parce qu'elle n'est point d'une qualité très originale, cette pensée attristée caractérise à merveille l'esprit du temps. Ce spiritualisme pessimiste, ce goût de la solitude, ce dédain d'un

monde qui ne laisse plus beaucoup de place aux natures contemplatives, est l'attitude caractéristique de toute la classe d'hommes à laquelle Pirmez appartenait et qui, ne trouvant plus guère de place dans la société qui se formait, s'en consolait en la méprisant. Pirmez figure très bien dans la longue théorie des « enfants du siècle » qui va de René à des Esseintes. Il y fait nombre, il représente la moyenne, il n'a ni le génie des uns, ni le ridicule des autres. C'est un ascète modéré, un solitaire bourgeois, un philosophe à la portée de tous les honnêtes gens ; un désespéré dont le désespoir n'a rien d'insupportable ; un pessimiste dont le pessimisme s'est modéré au contact du bon sens wallon. Mais par le fait même qu'il demeure toujours à mi-côte, il n'en représente que mieux le romantisme embourgeoisé du milieu du XIXe siècle.

Il traduit, lui aussi, un des grands courants de pensée qui traversèrent l'Europe. Comme le prince de Ligne, cet aristocrate wallon qui promène sa mélancolie d'Allemagne en Italie, d'Italie en France, est un écrivain européen.

L. DUMONT-WILDEN.

LITTÉRATURE

XII

Les écrivains français de Wallonie, de 1880 à 1911

par

LOUIS DELATTRE

LOUIS DELATTRE est né à Fontaine-l'Evêque en 1870.

Il y avait un grand inconvénient à confier cette conférence sur les écrivains wallons actuels à Louis Delattre : c'est qu'elle devait être forcément incomplète et que le conférencier serait amené à parler avec sa bienveillance habituelle de tous les écrivains de Wallonie, hormis un seul qu'on ne peut pourtant pas négliger : Louis Delattre lui-même. Réparons donc cette lacune inévitable en disant que M. Louis Delattre est non seulement, dans la vie civile, un docteur fort apprécié, et, à ses moments perdus, un journaliste plein d'humour et de bonhomie qui a donné maintes preuves de sa science toute wallonne du bien manger, mais encore l'auteur d'une série de volumes dont le décor est wallon.

C'est dans sa région natale : Leernes, Landelies, Charleroi et l'Entre-Sambre-et-Meuse qu'il a situé les héros de ses *Contes de mon village* ; de ses *Miroirs de jeunesse* (1894); d'une *Rose à la bouche*, livres pleins de fraîcheur et d'émotion optimiste qu'il a réunis par la suite, sous ce titre heureux : *Avril* (1908). Il a écrit encore *Le Jeu des Petites Gens* (1908) et *Marionnettes rustiques*, *La Loi de Péché* (1899); *Carnets d'un Médecin de Village* (1910); *Contes d'avant l'amour* (1910) et en collaboration avec sa femme, des livres pour les enfants : *Le Jardin de la Sorcière* (1906), par exemple.

Dans tous ses ouvrages on retrouve la même simplicité charmante et attendrie, n'ignorant rien des tristesses et des cruautés de la vie, mais recourant à l'indulgence et à l'espoir pour les braver. Et cette impression réconfortante est obtenue par la sincérité même de l'écrivain qui se soucie peu d'imiter des modèles ou de se hausser à des accents sonores, et cherche simplement, modestement, à dire des gens, des bêtes et des choses, surtout des paysages de son terroir, ce qu'ils ont dit à son âme ingénue. Mon verre n'est pas grand, mais je bois dans mon verre, pourrait répéter Louis Delattre, Son originalité, ainsi, est nette. Elle s'atteste encore par une forme aisée, souple, familière et pleine de trouvailles charmantes. Il fait bon dans les livres de Louis Delattre comme dans un petit bois au printemps, lorsqu'on devine, à leur odeur, les muguets en fleur.

J. D.

Si l'on vient à jeter un coup d'œil général sur la production littéraire des écrivains des pays wallons de langue française, on fait une remarque bien curieuse !

Pour peu qu'on soit familiarisé avec les origines, les lieux de naissance ou de séjour de nos auteurs, en même temps que l'on connaisse leurs livres, on voit que contes, romans, poésies se sont levés du sol wallon, en ces trente dernières années, avec tous les caractères ingénus d'une flore jouissant, d'une région à l'autre, des caractères les plus spéciaux, les plus autochtones, répétons le mot : les plus régionaux.

Les productions littéraires de Wallonie prennent aux yeux de qui les contemple dans

leur ensemble, d'assez haut, dans un coup d'œil aéroplanique peut-on dire en un néologisme excusable dans la patrie de Lanser — les livres des auteurs wallons prennent un caractère de nécessité, de jaillissement fatal et naturel véritablement émouvant.

Il semble qu'on assiste au jeu des sèves d'une aube naïve où chaque élément se montre en sa vie véridique et sans fard, s'étale en sa beauté native, sans aucun souci de composition ou de tergiversation.

Nous sommes témoins, en Wallonie, d'un pareil enfantement. Aucun mot d'ordre n'a limité encore aucune imagination. Aucune école n'a encore éliminé aucune originalité. Aucune mode n'a imposé aucun tic. Notre jeunesse, notre inexpérience font que nous devons être nous-mêmes, rien que nous-mêmes, avec le sans-façon qui ressemble si bien, chez les enfants, à l'audace et à la témérité réfléchie.

Et ainsi sur le terroir qui s'étale, de la forêt de Soignes au pays gaumais et à l'abbaye d'Orval ; depuis Tournai jusque la Haute-Fagne, je vois la carte littéraire fleurie de véritables bouquets de poètes aussi fièrement

dressés, aussi nettement séparés les uns des autres que les plus droits clochers montant au ciel leurs coqs d'or...

Pour le bonheur de l'historiographe littéraire, le Wallon individualiste outrancier, régionaliste impénitent, a conservé, jusque dans la plus libre des fonctions, je veux dire la fonction intellectuelle ; jusque dans la plus libre des libres fonctions intellectuelles, je veux dire la fonction de création littéraire, le Wallon a conservé sa vertu ou son défaut — si vous aimez mieux — par excellence : Il est resté de son village!

Ceci dit, et sans idée de faire de mon idée un programme ou une thèse, sans, surtout, vous faire passer par les ennuis d'une administration des preuves, je vous prierai cependant de remarquer, dès le début, que je n'ai à m'occuper, dans ma conférence, ni de littérature dramatique, ni de critique littéraire, ni de philosophie. De ma faute, ou de par ma volonté? Non...

La littérature wallonne d'expression française actuelle, si prodigieusement active et nombreuse, eh bien, elle est quasi-exclusivement lyrique ou romancée. Elle a mis au jour

une quantité merveilleuse de pièces de poésie, de romans, de nouvelles, de contes. Elle n'a pas, à ma connaissance du moins, produit une œuvre de philosophie, une œuvre de critique littéraire générale, et à peine quelques œuvres dramatiques importantes auxquelles j'aurai rapidement rendu hommage sous les noms de MM. Henri Maubel, auteur de *l'Eau et le Vin*; Garnir, auteur de la *Défense du Bonheur*; de M. Paul André, auteur de *Maître Alice Hainaut*; de M. Félix Bodson, auteur de *Pierrot millionnaire*; de M. Lejeune, auteur de *Fidélaine*; de M. Henvaux, auteur de *Maucroix*. Vous le voyez, hélas, c'est bien vite fait. Et encore dans ces actes dramatiques n'en trouvé-je que peu qui témoignent d'un tempérament de mise en scène vraiment original.

C'est que pour l'optique des planches, l'idéal du Wallon est trop individuel, son rêve trop intime; son art trop régionaliste. La critique, la philosophie, le drame demandent, exigent des vues générales sur l'humanité. Le Wallon n'en a pas; du moins pas encore. Jusqu'à présent, on dirait même qu'il ne veut pas en avoir. Il est de son village, il en reste. Il

semble se dire, à part lui : critique, philosophie passent, changent de mode aussi rapidement que les chapeaux de dames, et même meurent avant d'avoir été portés, comme la philosophie du futurisme, comme la jupe-culotte. Le Wallon veut tenir dans ses paumes fermées le cœur toujours chaud, l'âme de son nid, de sa race.

Au surplus, c'est cette chaleur, cette douceur, cette réserve d'inspiration, qui rendent à nos yeux si troublante l'évocation d'un tableau de la littérature comme je suis chargé d'en dresser ici, devant vos yeux.

Troublante évocation ! Car comment ne pas être ému à ce spectacle d'une littérature sortie pour ainsi dire des entrailles de la terre, dont les accents ont l'intonation de cris de la race ; dont les couleurs révèlent l'harmonie même des fonds des paysages. Comment n'être pas ému quand on songe qu'il serait possible, entre lecteurs un peu initiés, de faire une causerie sur la littérature française en Wallonie sans devoir prononcer un *nom* d'auteur, mais en désignant seulement leur village, la région qu'ils ont consacrée par leurs chants, le hameau qu'ils ont magnifié par les scènes de leurs

contes ou les péripéties de leurs romans!

Est-ce que *Marcinelle*, dans cette langue verte, ne voudrait pas dire : Jules Destrée? *Hastière*, ne serait-ce pas Henri Carton de Wiart? *Saint-Ghislain* n'est-ce pas Marius Renard? Et *Thuin* n'est-ce pas Maurice des Ombiaux et T. Rouvez ?

*
* *

Je me propose donc ici, négligeant la classification par rang de date, négligeant la classification par genres littéraires, d'évoquer les principales figures de notre terroir littéraire, — tenez-vous bien, elles sont près de cent! — comme je les découvrirais au cours d'une excursion où j'aurais le dessein, à travers la Wallonie, d'aller saluer chez eux, dans leur erme ou leur villa, au fond des bois ou du préau de la petite ville, une centaine d'amis des lettres wallonnes.

Que si l'on ne trouve ma façon d'opérer, mon Dieu, ni toujours tout à fait exacte dans le plus minime détail, ni tout à fait scientifique jusque dans le dernier facteur de déterminisme artistique, on voudra bien m'excuser

en songeant qu'il n'y a, en définitive, en aucun domaine, aucune classification qui réponde totalement à la réalité des faits, faits de science ou surtout faits de pensée. Dès lors, qu'on veuille bien m'accorder qu'il n'est pas trop banal d'avoir trouvé le moyen de me rappeler quarante années de production littéraire sans trop m'ennuyer, et même en m'y plaisant beaucoup. Et puisqu'en art, la notion de plaisir prime toutes les autres, passez-moi donc la fantaisie du procédé, si fantaisie il y a, en faveur de l'agrément.

Si nous jetons les yeux (des yeux rétrospectifs !) sur le champ littéraire de Wallonie, en l'an déjà lointain hélas, de 1880, que voyons-nous? Une terre nue, ou quasi-nue de toute littérature, et ne nourrissant que quelque vague production artificielle poussée à la mode de Paris ; quelque chose comme du foin arrosé d'eau de toilette.

Il nous faut de très haut regarder jusqu'au nord extrême de nos provinces wallonnes, pour voir dans la frondaison de la forêt de Soignes s'esbaudir un braconnier chevelu, roux, souple, agile, qui bondit dans les halliers.

C'est « Cachaprès », le *Mâle* de CAMILLE LEMONNIER, qui garde, qui plante, au nord, dirai-je, la limite du domaine de notre Muse.

Lemonnier né d'un père wallon, d'une mère flamande, Lemonnier dont les épanchements de poésie panthéiste ouvrirent l'aube de littérature wallonne d'expression française, Lemonnier apparaît, au seuil de notre histoire littéraire. Il nous montre le chemin ayant à la main un livre qui demeure l'un des plus beaux livres wallons dans son écriture à grands traits, robuste et saine, sa psychologie fruste, ses descriptions vivantes et colorées... L'art du *Mâle* est si large, sa pâte si généreuse, que ses miettes ont longtemps suffi aux festins de tempéraments doués de plus d'appétit que d'originalité foncière.

Cependant que paraît le *Mâle*, aux bords voisins de la Sambre, ou plutôt de l'Orneau, Acoz abrite encore OCTAVE PIRMEZ qui va mourir bientôt (1883). Pirmez, châtelain mélancolique, d'une âme virginale et harmonieuse, Pirmez des *Jours de solitude*, de *Rémo* et des *Heures de philosophie*, n'est pas de mon sujet. Un ingénieux conférencier, un critique avisé, un peu conteur aussi à ses heures

perdues, presque un Wallon, M. DUMONT-WILDEN, en même temps que de l'autre prince de notre littérature, en même temps que du prince de Ligne vous a parlé de notre aristocrate pessimiste et si doux, si triste, si tendre et si sombre. Il vous a fait sentir l'amer parfum de cette fleur de la pensée poussée dans les régions du rêve philosophique plutôt que de ce vigoureux terroir; Pirmez, insigne exception à mon système, si j'avais un système, et en même temps précieuse confirmation de mes vues si j'en avais de préconçues sur l'origine terrienne de notre art littéraire.

Mais au sud, touchant le ciel, se perdant dans le bleu violet des collines boisées, un autre monument, autrement savoureux et remarquable enclôt notre patrimoine de 1880 : *La Forge Roussel* d'EDMOND PICARD. Camille Lemonnier au nord, Edmond Picard au sud... Ah ! que nous voilà désormais bien gardés; et ayant posé ces deux vigilants ancêtres en sentinelles, qu'il va nous être facile, délicieux, de cultiver notre jardin wallon !

Lemonnier qui gagne, à coup de chefs-d'œuvre et de succès retentissants, notre droit de tout dire, de tout peindre, de tout montrer.

Picard, qui fait éclater, jusque dans le ciel de la métaphysique, le phare étincelant de la pensée vive, forte, violente.

« Heureux qui peut dire : tout ce que j'ai, tout ce que je suis, je le dois à la lutte, et quand le hasard m'a offert quelque chose sans bataille, je me suis donné la fière satisfaction de le dédaigner. »

Picard, qui nous révèle le merveilleux de l'aventure, de l'aventure intellectuelle.

Désormais, entre ces deux géants, la Belgique wallonne, du nord au sud, est livrée à nos incursions. Désormais en Wallonie, tout ce qui sera description, extériorisation d'âme, vie en dehors, goûtera le Lemonnier ; tandis que tout ce qui se réclamera de l'intellectualité, de l'esprit, de la pensée, du monde intérieur des passions et de la psychologie, du combat intense, bref du monstre personnel, aura toujours la saveur du Picard.

Entre ces deux grands foyers dominant la littérature française de Wallonie, nous verrons, un à un, s'allumer ces feux de diverses grandeurs dont la succession fait aujourd'hui la plus précieuse écharpe à la patrie.

*
* *

Or donc entre ces deux dieux-limites, commençons notre voyage.

Le Tournaisis, où les hommes sont d'une originalité si foncière, chose étrange, ne nous a pas donné le grand nombre d'écrivains auquel on eût pu s'attendre.

Avec M. ARTHUR BALAND, le poète directeur du *Florilège* d'Anvers qui a fait des vers charmants, et quelques poètes du Cabaret wallon, dont M. WATTIEZ, j'ai dit tout ce que la Ville des *chonq-clotiers* abrite de littérature nouvelle.

Les grasses plaines à blé de Leuze ont leur chantre : GEORGES DELAUNOY qui, dans ses *Contes*, a pu mériter les éloges de J.-K. Huysmans et d'être appelé, en Belgique, « le poète paysan » ; conteur simple et touchant, cherchant dans la matière de ses nouvelles, plutôt que dans une forme tourmentée, les secrets de son émotion toujours sincère.

FERDINAND BOUCHÉ nous révèle les mœurs patriarcales du pays d'Ath, avec une douceur, une sensibilité, une bonhomie qui, des *Mourlons*, sa première œuvre, aux récits des *Chry-*

salides, sa dernière œuvre, n'a fait que s'accentuer et s'épurer.

A Ath, FRANZ MAHUTTE avait trouvé, avant Bouché, les documents de ce volume *Gens de province*, où sont étudiées sans pitié, mais non sans talent, les bonnes gens du cru dont le sarcastique conteur n'a pas toujours, semble-t-il, compris la finesse narquoise ni la naïveté dans son œuvre originale mais amère.

Plus au nord, dans le Brabant aux moelleux vallonnements, aux horizons gris-perlé, aux vertes prairies qu'enrichit déjà une légère brume qui couvrira la Flandre, WILLIAME de Nivelles a écrit l'histoire charmante des *Pinsons*, et GEORGES RENCY, plus septentrional encore, a découvert ou situé les types si vivants de ses *Contes de la Hulotte* et de ses *Frissons de vie*, contes bien wallons par leurs soucis constants et heureux de psychologie, par leur continuelle préoccupation de vie intérieure, de haute moralité et de sociabilité supérieure.

C'est dans le Brabant et le nord du Hainaut aussi que la plus charmante de nos conteuses, Mme BLANCHE ROUSSEAU, a rêvé ses délicieuses proses de *Nany à la fenêtre*. C'est

dans ces paysages de paix et de lumière qu'elle a abrité quelques-unes des plus émouvantes scènes de son roman *l'Éventail* qui est bien une des productions les plus charmantes de la féminité wallonne, tout en jeux de nuance, en sensibilité, en timidité, en ardeur contenue : pas de cris; pas de drame violent; mais des sanglots, des soupirs, des pâleurs, de douces mélopées de ravissements.

C'est un art semblable qui fait la beauté des vers de MARIE CLOSSET (Jean Dominique). C'est une âme de la même qualité, fière, libre et aimante qui résonne dans ses recueils : *La Gaule blanche*, *l'Aile mouillée*, *l'Anémone des mers*, *l'Ombre des roses*, où une inspiration délicate et harmonieuse n'a pas attendu le succès, à Paris, de Mme de Noailles, pour chanter la douceur du silence des champs et la splendeur diaprée des jardins.

Mons, le Mons cultivé, le Mons bourgeois nous a donné HENRY MAUBEL, d'un père tournaisien; Maubel qui, dans un temps où toute la *Jeune Belgique* était romantique avec splendeur, notait, des âmes, la fluidité mouvante, la vie toute en nuances. Il est le poète méditatif de *Quelqu'un d'aujourd'hui*, de

Miette, des *Ames de couleurs*, des *Etudes de jeunes filles*. Il est l'auteur de ces pièces de théâtre qui, sans avoir vu le feu de la rampe, ont conquis l'élite d'un public spécial.

A Mons aussi, nous saluons l'ombre du généreux FERNAND BROUEZ, le fondateur désintéressé de cette magnifique Revue : *la Société nouvelle* dont on n'a pas dit assez la merveilleuse influence sur tout un côté réfléchi et avancé du public belge ; et à Frameries, LOUIS PIÉRARD, chantre bien vivant, celui-ci, des arbres et des paysages.

La paix des champs, des vastes plaines de blé du Hainaut, des fermes aux enclos ombreux, est passée. Nous pénétrons, par Saint-Ghislain, avec MARIUS RENARD, dans la géhenne du monde industriel.

Un art à peine dessiné, mais toujours expressif ; une générosité souvent unilatérale mais toujours ardente, telles paraissent les maîtresses qualités des *Vieilles boraines*, de *Gueule Rouge*, du *Roman de Mélie*, de *la Révolte*... On ne peut lui en vouloir de voir toujours de la misère et de la tristesse quand il n'y a que du manque d'ordre ou d'intelligence dans les populations ouvrières qu'il met en

scène : tout, chez Renard, vision, expression, est subordonné à une chaleur de sang, à une générosité de sentiment qui prime le reste. Sur le pays noir des houillères et des terrils, Marius Renard est la fleur simple et éclatante qui convient comme une cocarde de revendication; et son rôle se vante, non sans raison, d'être plus social qu'esthétique. Il fut certes de la plus humaine utilité.

Plus complexe apparaît l'autre artiste du pays industriel que je propose à votre contemplation en poursuivant ma route à travers le centre du Hainaut! Plus difficile à caractériser en ses multiples aspects, surgit l'activité prodigieuse de JULES DESTRÉE.

Ecrivain et styliste précieux des *Chimères* et des *Lettres à Jeanne*; conteur du *Bon Dieu des Gueux* et des *Secrets de Frédéric Marcinel*; juriste sentimental des *Paradoxes professionnels* et des *Quelques Histoires de Miséricorde*; juriste scientifique par un nombre considérable de travaux de législation; critique et esthéticien de la peinture italienne primitive et de l'estampe japonaise; tribun, homme politique, organisateur de vastes spectacles d'art, ou modeste autant qu'infatigable éducateur du peu-

ple Jules Destrée, véritable protée de la vie intellectuelle, est cependant bien « un » sous le point de vue général de l'âme. Jules Destrée, c'est l'artiste de la vie; c'est celui qui a voulu mettre et a mis autant d'art à vivre noblement et généreusement, à combattre l'injustice, à relever le faible, à instruire l'ignorant, qu'il en dépensa à chanter les émotions les plus délicates de la sensibilité la plus raffinée. Par sa physionomie ardente et passionnée, son activité infatigable, son inlassable charité, son goût incompressible de poésie vitale, il me semble composer — tel un de ces bronzes du moyen âge italien qu'il aime tant — tourmenté et élégant, enfiévré et harmonieux, méditatif et enthousiaste, le type suprême de l'homme qui, sans repousser aucune contingence de la vie pratique, n'a jamais laissé, dans son âme, s'éteindre la flamme de l'idéal, de l'art et de la beauté.

Le dirai-je? Quand je pensais, jadis, à Charleroi, à ce pays richissime où l'or de l'industriel me semblait étouffer les plus simples et les plus nobles aspirations du cœur, si je doutais de la réalité d'une civilisation où se voyait si maigrement célébrer la beauté, eh

bien, c'était le souvenir de Jules Destrée qui me rendait espoir dans l'avenir de mon pays ! Et songeant à lui, je me disais : « Il est là ! Il fera bien revenir, au cœur de cette race énergique et puissante, sa race et ma race, un peu de cet idéal qui ne s'est employé jusqu'à présent qu'à gonfler les poches... Dites si j'avais raison !... Que je salue donc en cet écrivain, l'artiste et l'esthète le plus chaleureux du coin le plus noir du monde !

Fort différente de caractère, apparaît l'inspiration d'un autre enfant de Charleroi, MAURICE DES OMBIAUX. C'est le passé de l'histoire de la race wallonne, la vie du peuple dans ses usages, dans ses fêtes, dans ses solennités, dans ses fastes historiques que nous conte cet écrivain. Les romans de M. des Ombiaux, sans grand raffinement de sensibilité inutile, sans effort d'inquiétude intellectuelle, nous campent, en pleine lumière, une foule amusante et bariolée de types frustes et simples qui mangent, boivent, chantent, célèbrent la vie rondement. *Le Joyau de la mître*, *Mihien d'Avène*, *Saint-Dodon*, *les Farces de Sambre-et-Meuse*, et nombre d'autres livres tous gaiement venus au monde, expriment avec facilité,

avec abondance, sans ambage, sans restriction, le bonheur d'être bien endenté Wallon et beau buveur, sain d'esprit et de riche complexion.

Des Ombiaux, illustre ainsi à merveille un côté du type wallon, dont on ne peut certes dénier la réalité. On aime à répéter les paroles dont le maître Camille Lemonnier, saluait l'auteur de *Yo-Yé, bec de lièvre,* et de *Guidon d'Anderlecht :*

« Des Ombiaux, c'est de la Wallonie filtrée à travers de clairs, sonores, joyeux et vivants récits. C'est la perdurance d'un groupe humain en des manifestations foncières, en ses parcelles héroïques et sentimentales. Quand on l'a lu, on a, de la vie, de la tradition et de l'âme wallonne à peu près la conception ethnique que donne de la vie flamande un tableau de Brueghel. De part et d'autre, le coup de pouce de l'artiste a inspiré au vrai authentique la transfiguration qui caractérise l'œuvre d'art. »

C'est à Charleroi aussi que EUGÈNE HINS, qui enseigna les lettres françaises à tant de Carolorégiens, jeunes alors; cet esprit si éveillé, cet infatigable combattant composait des chroniques de Diogène qui eurent jadis

tant de succès. C'est à Charleroi qu'il publiait, retour de Russie, ses notes qui firent connaître à la Belgique, bien avant la France, les auteurs russes, et entre autres Dostojewsky qui est, depuis, devenu le dieu de tant d'esprits épris de son génie bouillant, inquiet et agité. C'est sur le modèle du grand Russe que Eugène Hins composa un roman plein de bonnes pages : *Le Crime de la rue du Houblon*.

Ici, enfin, DEFFERNEZ chanta ses *Fleurs de mauves*, ses *Coins perdus* avec une verve charmante, une bonhomie pleine d'esprit ou brillait la petite fleur bleue du rêve.

Nous ne quitterons point le pays noir sans traverser les vallées idylliques des confins de Leernes, et avant d'arriver à Landelies, nous saluerons à Fontaine-l'Évêque, où il naquit, le souvenir d'ÉMILE LECLERCQ, l'auteur de nombreuses nouvelles, de romans, d'œuvres de critique, peintre à ses heures, dont il reste présents, à toutes les mémoires, les *Contes vraisemblables* et *Nos amis les Animaux* qui, malgré une recherche de morale un peu fade, firent les délices de tant de petits enfants sans imagination !

Par l'Abbaye d'Aulne, remontons le

« tienne » à travers les bois d'Ham-sur-Heure; d'une petite traite, allons jusque Montigny-le-Tilleul donner la main, dans son jardin, au poète JULES SOTTIAUX, le chantre enthousiaste de *l'Effort du Sol natal*, des *Poèmes de la Houillère*, de *Confins Boisés*, de *l'Ame des Nôtres*, de maints poèmes où il a dit le dualisme tragique parfois, touchant toujours, de la nature la plus délicieuse et de l'activité industrielle la plus audacieuse. En l'âme de Sottiaux il y a la mobilité, la douceur et la rudesse soudaine des ciels qu'on aperçoit du haut des collines de Montigny, quand, après avoir contemplé le bleu-violet du bois de Fontaine, on vient à fixer les yeux sur le gouffre fuligineux qui contient, à l'Est, Marchienne dans sa forêt de cheminées, toute la formidable agitation de notre Manchester belge.

Plus simple en sa mélancolie harmonieuse, PAULIN BROGNEAUX laisse chanter son âme accordée aux paysages de Jamioulx : une idylle qui viole sans cesse les contingences d'une vie utilitaire insatiable.

A Thuin, T. ROUVEZ, chantre savant et ému des *Cités belges* et des mœurs bon-

hommes, a trouvé les leçons harmonieuses d'une nature tout en nuances. Son art fait de bons sens, de clarté, de lumière est bien issu de la même esthétique que la psychologie du peuple thudinien, pour excès, pour folie, pour outrances. Les contes, les nouvelles, les poèmes, comme les études de géographie et d'histoire de T. Rouvez, apparaissent proportionnés et nets, ainsi que, sur le fond du ciel, les lignes des collines de Lobbes et la silhouette simple comme un signe de croix de l'antique cathédrale romane.

Continuant l'ascension de l'Entre-Sambre-et-Meuse, j'irai à la Molignée, jusqu'à la maison de Dieu où un grand artiste, après une jeunesse consacrée tout entière à l'art, offre à présent les trésors de son art à Dieu. OLIVIER-GEORGES DESTRÉE, en religion Dom Bruno, nous offre l'exemple d'un haut écrivain consacrant soudain sa vie à la religion sans rétrécir son idéal, et modifiant les sources de son imagination sans la diminuer.

On lisait avec une respectueuse estime les proses distinguées de ses *Poèmes sans rimes* mais sans croire très pertinemment à la sincérité de son enthousiasme ; on ne doute plus

aujourd'hui de la sainte et paisible harmonie du cœur qui chante : *Au milieu du chemin de notre vie*. Et je n'ai jamais sans émotion relu ces pages exquises de la *Maison paternelle*, moi qui eus l'honneur de connaître et le bonheur d'aimer la physionomie paternelle que l'auteur y évoque avec une piété si tendre.

Ce n'est pas la paix sereine de l'asile que cherche plus au Sud, à la frontière de France, au bord du Viroin, l'impétueux JOSEPH CHOT. Parmi les contrebandiers, les braconniers et les fraudeurs, il chauffe les passions les plus sauvages, animé de l'ardeur de la lutte, provoque le hasard des escarmouches avec les gardes. *Carcassou*, les *Légendes et Nouvelles de l'Entre-Sambre-et-Meuse*, *A la Frontière*, étincellent du soleil cru des collines polies de Nismes ou de Vierves aux lignes arrondies si harmonieusement. Jusque dans son roman *Monsieur le Professeur*, où l'auteur tarabuste ses anciens confrères, c'est l'humeur d'un batteur de hallier, à l'affût du gibier, le doigt sur la détente, qui, bien plutôt que la patiente analyse, triomphe d'un sujet difficile entre tous : la critique d'une profession dont on fut et dont on s'évade et dont il semble d'ailleurs