



PORTRAIT DE JOHANNES NEUDÖRFER ET DE SON FILS. 1561. Par Nicolas Neufchâtel. Nicolas Neufchâtel, dit Lucidel, qui naquit à Mons vers 1527, fut un excellent portraitiste. Il dut s'expatrier vers 1560 et œuvra notamment en Bavière. Il mourut à Nuremberg vers 1567. Trop peu connu de ses compatriotes wallons, Neufchâtel figure pourtant dans les plus grands Musées. Munich, Pinacothèque (Photo A.C.L. Bruxelles).

I - GOTHIQUE ET RENAISSANCE

Tradition vivace et ferments nouveaux. Lambert Lombard, Jacques du Broeucq et les arts de leur temps

Au XVI^e siècle, la capitale des arts, dans ce qui deviendra la Belgique, c'est Anvers. Lorsqu'en 1520-1521, Albert Dürer séjourne aux Pays-Bas, il fait de la ville, alors éclatante de prospérité, son quartier général. Le peintre montois Jean Prévost, alias Provost (1462-1529), dont il est l'hôte à Bruges, a acquis la maîtrise à Anvers en 1493. Joachim Patinier (Dinant, vers 1485 - Anvers, 1534) a fait de même en 1515, puis est devenu Anversois d'adoption. Henri Blès (Bouvignes, vers 1510 - Ferrare, vers 1550) est admis vingt ans après dans la gilde; il quitte ensuite nos régions pour l'Italie. Nicolas Neufchâtel dit Lucidel (Mons, 1527 - Nuremberg, vers 1590) est inscrit comme apprenti en 1539; calviniste convaincu, il fera carrière en Allemagne. Anvers n'est pas moins accueillante aux graveurs, attirés par les peintres, et surtout par les imprimeurs; si le Robbrecht van Luyck qui est inscrit en 1519 sur les registres de la gilde s'identifie bien avec ce Robert Péril qui grava *Le Triomphe de Charles Quint à Bologne* (1530) et la *Généalogie et Descente de la Maison d'Autriche* (1535), le plus remarquable des xylographes anversoises est d'origine liégeoise. Autant d'éloquents témoignages de l'attraction exercée par la métropole scaldienne sur les artistes des actuelles provinces wallonnes.

Et cependant Liège n'est pas sans leur offrir de belles possibilités, en tout cas sous le règne d'Érard de la Marck (1505-1538). Ce prince-évêque de haute stature, animé par la volonté d'effacer les séquelles de la lutte contre les Bourguignons et de la guerre civile, riche à la

fois de plantureux revenus et d'authentique culture, a le goût des arts, l'ambition de relever de leur éclat celui de son règne.

LE MÉCÉNAT D'ÉRARD DE LA MARCK

À peine élu, il a repris à son compte un projet qui végétait depuis longtemps, celui d'enchaîner dans une œuvre de métal précieux une relique chère entre toutes au cœur des Liégeois, le crâne de saint Lambert. Il en a confié l'exécution à Hans von Reutlingen, prestigieux orfèvre d'Aix-la-Chapelle. Terminé en 1512, le reliquaire prend rang parmi les chefs-d'œuvre de l'orfèvrerie religieuse médiévale. Il superpose une effigie à mi-corps, légèrement plus grande que nature, et un socle de proportions inusitées, creusé de six niches où sont représentées, à la façon des retables brabançons, les scènes les plus marquantes de la légende du saint. Il appartient à l'art gothique par tous ses éléments d'inspiration architecturale, et à la tradition eyckienne par le réalisme de la figuration; mais il montre des figurines d'angelots nus, des *putti* à l'italienne, avant-coureurs caractéristiques de la Renaissance; il est orné par ailleurs de bijoux à l'antique, probablement de fabrication vénitienne, acquis en 1509 par le prince, qui prenait part à l'expédition du roi de France Louis XII. Providentiellement sauvé de la destruction pendant la Révolution, le reliquaire, jusqu'alors conservé à la cathédrale Saint-Lambert, est

passé dans le patrimoine de son héritière, Saint-Paul.

Le tombeau qu'Erard de la Marck fait ériger de son vivant, en 1527-28, dans le chœur de sa cathédrale, a été détruit comme elle au cours de la période révolutionnaire. Fait principalement de laiton doré, il montrait le prince agenouillé devant un sarcophage, dans lequel la Mort, représentée par un squelette, l'invitait du geste à prendre place. Conception macabre, bien dans l'esprit du moyen âge finissant, mais traduite dans des formes inspirées de l'art italien et de ses sources antiques. Alors qu'on connaît l'identité du doreur, le Bruxellois Pierre le Comte, on ignore celle de l'auteur. Doit-on penser à l'atelier 'italo-liégeois' fondé par Nicolas Palardin, sculpteur d'origine transalpine décédé à Liège en 1522 au plus tard?

On attribue à cet atelier toute une série d'œuvres de caractère italianisant taillées dans le marbre noir. La plus belle d'entre elles est la dalle funéraire de Jean de Coronmeuse, alias de Cromois, abbé de Saint-Jacques, décédé en 1525; acheminée vers la France pendant la Révolution, elle est passée dans les collections du Louvre; elle est complètement affranchie de la tradition gothique et inféodée à l'art italien, à l'art lombard, pour préciser, dont elle a le raffinement et la richesse ornementale. Pour l'apprécier à sa vraie valeur, on la comparera à la dalle, datée de 1531, de Guillaume Cordier, abbé de Lobbes, pleine de savoureuse gaucherie dans sa candide ambition de se référer à l'art d'Outre-Monts.

La sculpture sur bois, quant à elle, produit deux *Vierges à l'Enfant* à citer hors pair. La première est l'*Immaculée Conception* de l'église Saint-Jacques (1523), vigoureuse synthèse du gothique et de la Renaissance, qu'on a pu rapprocher de gravures d'Albert Dürer. La seconde est la *Madone de Berselius*, exécutée vers 1530-1535, à la demande d'un moine humaniste de l'abbaye Saint-Laurent, par le sculpteur souabe Daniel Mauch, réfugié à Liège pour fuir la Réforme et l'agitation iconoclaste; œuvre gracieuse entre toutes que les bouleversements révolutionnaires ont fait



ÉRARD DE LA MARCK DEMANDANT À SAINT LAMBERT D'INTERCÉDER EN SA FAVEUR AUPRÈS DU CHRIST, détail du socle du buste-reliquaire de saint Lambert, 1508-1512, par Hans von Reutlingen. Liège, trésor de la cathédrale Saint-Paul (Photo A.C.L. Bruxelles).

échouer dans l'église de Dalhem, et à laquelle une restauration savamment conduite a récemment rendu son aspect premier.

En montant sur le trône, Erard avait trouvé le palais épiscopal dans un état lamentable. La reconstruction intégrale qui s'imposait présentait un avantage auquel un tel personnage ne pouvait manquer d'être sensible: la possibilité d'une création prestigieuse. Elle avait un grave inconvénient: la dépense devait être considérable. Elle ne commença qu'en 1526. Elle n'était pas encore achevée sept ans plus tard, quand le prince-évêque s'y établit. Les travaux se poursuivirent après sa mort. Ils n'ont pour ainsi dire jamais cessé. Ils ont pris une particulière ampleur au milieu du XVIII^e siècle, lorsque la façade sud fut reconstruite



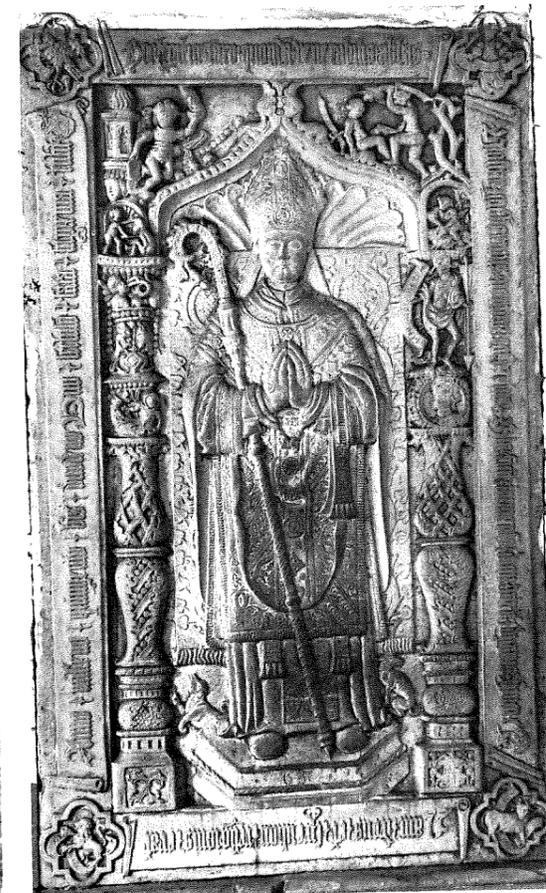
après un incendie; et encore au milieu du XIX^e, quand Charles Delsaux, le Viollet-le-Duc liégeois, conduisit d'amples et radicales restaurations (le palais, pillé par les révolutionnaires, puis longuement laissé à l'abandon, avait été menacé de démolition pure et simple) et ajouta, au flanc ouest, l'hôtel du Gouvernement provincial; et enfin au cours de ces dernières années, la stabilité du bâtiment ayant donné des inquiétudes. Le plan de cet ensemble architectural que Victor Hugo jugeait avec raison étrange, morose et superbe juxtapose deux vastes cours quadrangulaires; la plus grande, dotée des deux accès principaux, présentait à l'origine quatre tours d'angle, dont aucune ne subsiste; envahie jadis par des boutiques, elle l'est aujourd'hui par des automobiles parkées; l'autre, moins régulière, ornée d'un bassin à jet d'eau, a depuis

toujours un caractère plus intime. Elles sont entourées de galeries, la première sur ses quatre côtés, la seconde sur deux seulement. Les façades sont gothiques, avec leurs accents verticaux, leurs arcs surbaissés, leurs fenêtres à meneaux et croisillons, leurs lucarnes-pignons et leurs pseudo-garde-corps ajourés alternant au bas d'un haut toit d'ardoises à comble aigu. Les colonnes des galeries sont d'une surprenante diversité. Leur fût, simple cylindre à décor géométrique varié dans la seconde cour, est formé, dans la première, de deux tambours d'égale hauteur séparés par un nœud discoïde; ces tambours sont soit cylindriques et lisses, soit renflés en balustre — élément typique des débuts du style Renaissance — et ornés; dans les quatre façades s'observent trois combinaisons différentes: le balustre en dessous du nœud au sud et à l'ouest, au-dessus au nord, deux balustres superposés

DALLE FUNÉRAIRE DE
JEAN DE CROMOIS,
ABBÉ DE SAINT-JAC-
QUES À LIÈGE († 1525).
Paris, Musée du Louvre
(Photo des Musées Natio-
naux, Paris).

DALLE FUNÉRAIRE DE
GUILLAUME CORDIER,
ABBÉ DE LOBBES, 1531.
Lobbes, église Saint-Ursmar
(Photo A.C.L. Bruxelles).

L'IMMACULÉE CON-
CEPTION, Liège, église
Saint-Jacques (Photo
Francis Niffle, Liège).



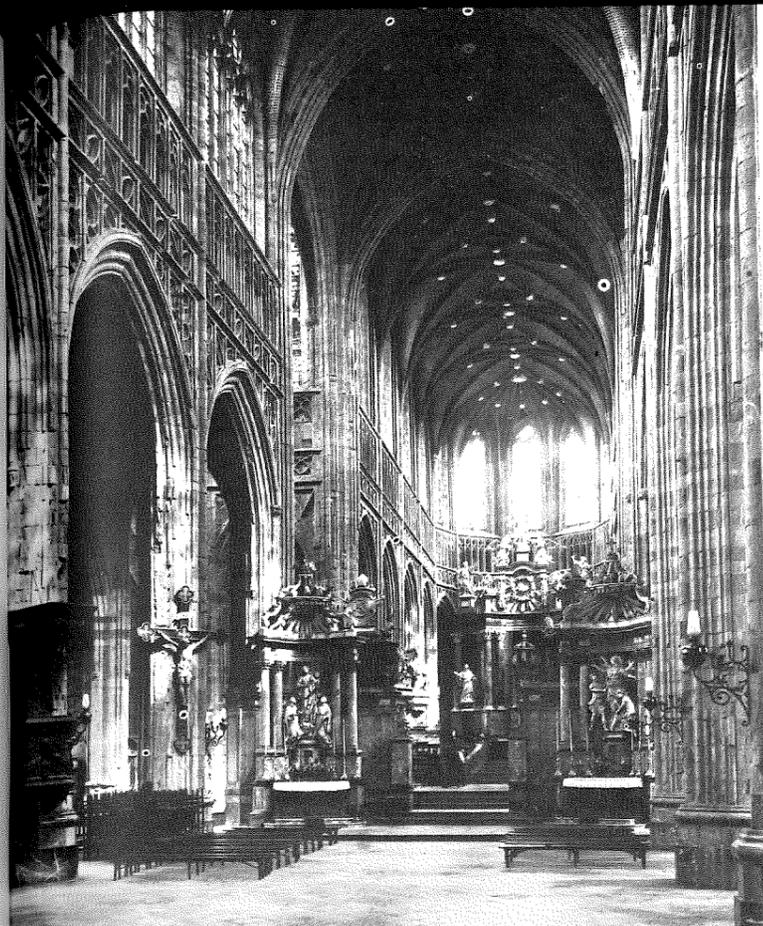
LAMBERT LOMBARD. PORTRAIT DE L'ARTISTE. AUTOPOR-
TRAIT? Toile. Liège, Musée de l'Art wallon (Photo Discothèque Nationale de
Belgique, Bruxelles).



L'ANCIEN PALAIS DES PRINCES-ÉVÊQUES À LIÈGE. Vue de la première cour (Photo A.C.L. Bruxelles).

TAPISSERIE D'ENGHIEN. XVI^e siècle. Amsterdam, Rijksmuseum. Comme l'a écrit Jean-Paul Asselberghs, les 'verdures' ont constitué le plus grand titre de gloire des liciers d'Enguien au XVI^e siècle (Photo A.C.L., Bruxelles).

à l'est. Les bases et les chapiteaux sont d'un intérêt iconographique exceptionnel: on y voit des allusions au thème de la folie, cher aux humanistes, et des motifs évoquant la conquête du Nouveau Monde. On se plaît à expliquer ces particularités par l'intervention personnelle du prince; et si les colonnes bulbeuses n'appartiennent pas à la conception première, si elles en ont remplacé de moins originales au prix d'une hardie reprise en sous-œuvre, comme divers indices peuvent le faire accroire, c'est à n'en pas douter sous son règne encore. La conception générale elle-même semble être de son invention, nourrie de ses souvenirs de l'Italie du Nord, du château de Blois (il y rencontre Louis XII en 1506 et en 1511, peu après la fin de la construction) et du château de Gaillon (il est lié avec le cardinal Georges d'Amboise, qui l'a transformé en *palazzo*). Quant à l'exécution, elle fut confiée au maître d'œuvre Aert van Mulken, qui dirigeait aussi les chantiers de l'abbatiale Saint-Jacques et de la collégiale Saint-Martin.



BASILIQUE DE SAINT-HUBERT, 1525-1564. Vue générale vers le chœur. Le mobilier baroque n'est guère en harmonie avec cette architecture élégante et savante, d'inspiration brabançonne; mais il est assez remarquable en son genre pour que s'impose sa conservation in situ (Photo A.C.L., Bruxelles).

DÉTAIL DU BUFFET D'ORGUE, vers 1530. Quenast, église Saint-Martin (Photo A.C.L. Bruxelles).



Le palais n'a guère gardé de témoin de sa décoration intérieure d'origine. Une porte en chêne sculpté conservée au Musée Curtius passe pour en être un vestige. Ce musée montre aussi une armoire où l'on reconnaît le blason princier; témoin, fleurant bon le terroir, de la vogue des profils 'à l'antique' dans l'ornementation. Erard avait fait tisser pour le palais des suites de tapisserie d'une originalité marquée, montrant des sujets tirés de la littérature antique et de la mythologie païenne, en particulier des *Métamorphoses* d'Ovide. Ce n'était là qu'une petite partie de l'extraordinaire collection qu'il avait formée. Il avait passé des commandes à Paris, à Tournai, dont les ateliers brillaient alors d'un dernier éclat, à Enguien, petit centre en plein essor, et probablement à Bruxelles, reine en cet art, et d'un prestige encore grandissant; il avait en outre profité de diverses successions pour faire des acquisitions à meilleur compte. Sa mort entraîna la dispersion de ce trésor textile. Cinq pièces ont été suivies à la piste: une se trouve à New York, deux à Chicago, deux à Glasgow.

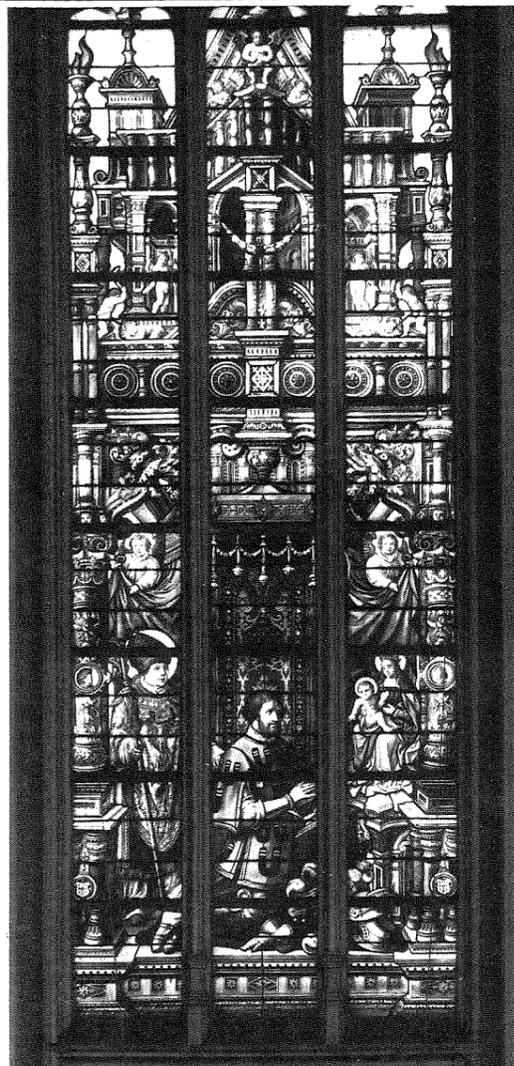
L'exemple du prince-évêque fut pour son entourage le meilleur des stimulants. Louis de Cortembach, scelleur et vicaire général, se fit bâtir entre 1532 et 1548 à deux pas du palais un hôtel qui offre le même genre de décor sculpté et une ordonnance de deux galeries ouvertes superposées dont le modèle ne se trouve pas chez nous, mais bien à Rome. Longtemps oublié derrière des constructions adventices, cet édifice s'est trouvé mis sur le pavois en 1966... et bientôt après livré aux démolisseurs pour cause de 'rénovation urbaine'; sa façade sera, promet-on, reconstruite un peu plus loin.

L'architecture religieuse a connu elle aussi un magnifique épanouissement. Saint-Jacques est reconstruite de 1515 environ à 1538, avec une hardiesse qui n'a pas fini de donner des insomnies aux architectes-restaurateurs; elle proclame la créativité intacte du gothique, ouvrant grands les espaces intérieurs et grandes les baies, tout en faisant audacieusement fi

des arcs-boutants, prodiguant la dentelle de pierre; elle révèle une certaine curiosité, centrée sur les motifs décoratifs, à l'égard du style Renaissance. Saint-Martin se réédifie aussi, mais avec lenteur — les travaux du chœur s'étendent de 1511 à 1530, puis ceux de la nef de 1540 jusqu'à la fin du siècle — et avec un parti-pris de simplicité imputable à la fois, sans doute, à quelque méfiance envers les innovations et à des problèmes d'ordre financier. L'Ardenne voit s'élever pendant la même période (1525-1564) la majestueuse abbatale de Saint-Hubert; le gothique y régnerait sans partage n'était la clôture monumentale de la trésorerie, avec ses balustres comparables, en petit, à ceux du palais d'Erard.

Des aménagements intérieurs subséquents, bien peu de chose est conservé. Le jubé qui s'érige à Saint-Jacques en 1538 sera remplacé au début du siècle suivant, et partiellement réemployé pour orner la paroi occidentale de la grande nef. Quant au mobilier de bois, c'est à Malonne, à Fosses et à Quenast qu'on en trouve les témoins les plus attachants. Malonne a la clôture de l'ancienne abbatale Saint-Berthuin; ornée des armoiries de Charles Quint, d'Erard de la Marck et de l'abbé Cornelis, le donateur, elle se situe entre 1523 et 1538; son ornementation offre une parenté frappante avec celle du palais de Liège. Fosses a des stalles datées de 1524 environ; encore tout intégrées à la tradition gothique, elles l'enrichissent gauchement de motifs décoratifs Renaissance. Quenast a le buffet d'orgues fait pour Saint-Barthélemy vers 1530; la composition est calme, équilibrée; le décor fait la part belle à des médaillons présentant un buste sculpté en fort relief, d'allure antiquisante.

Liège connaît un superbe épanouissement de l'art du vitrail. Le chœur de Saint-Jacques s'orne de 1525 à 1531, celui de Saint-Martin en 1526 et 1527. Les principaux donateurs sont, d'une part, l'abbé Jean de Cromois, différents membres de la famille de Horne, Everard IV de la Marck, la Cité de Liège, et d'autre part, le prince-évêque, Philippe de Clèves, Florent d'Egmont. Les auteurs ne sont pas identifiés;



VITRAIL MONTRANT JEAN DE HORNES PRÉSENTÉ PAR SAINT LAMBERT ET AGENOUILLÉ DEVANT LA VIERGE TENANT L'ENFANT, vers 1525-1531. Liège, église Saint-Jacques (Photo A.C.L. Bruxelles).

pour Saint-Jacques, on a pensé au peintre verrier bruxellois Nicolas Rombouts; pour Saint-Martin, on a une signature présumée, encore énigmatique, RIFHART SOHM. Le style contraste avec celui du support architectural: le flux de la Renaissance a renouvelé radicalement le vocabulaire; la syntaxe, moins claire que verveuse, reste pourtant dans la ligne de la tradition. À ces prestigieux vitraux s'ajoute encore celui du transept sud de Saint-Paul; commandé en 1530 au peintre-verrier liégeois Jean de Cologne par le prévôt Léon d'Oultres, il est le plus vaste de tous. Pour lui comme pour les autres, un regret: les restaurations qu'ils ont subies ne les ont pas assez respectés.

LAMBERT LOMBARD

Parmi les titres de gloire d'Erard de la Marck comme mécène, le moindre n'est pas d'avoir accordé sa protection au plus fameux des artistes liégeois du XVI^e siècle: Lambert Lombard. 'Poinctre du pallaix de M[onseigneur] le R[everendissime]me Cardinal de Liège' dit de lui un document daté de 1532. Jeune encore,

DEUX DEMEURES CANONIALES METTENT EN VALEUR L'INFLUENCE ITALIENNE INTRO-DUITE DANS L'ARCHITECTURE LIÉGEOISE PAR LAMBERT LOMBARD. La première, l'hôtel de Bocholtz, dont la restauration s'achève et qui va devenir un des foyers de la vie culturelle de la Cité Ardente. La seconde, l'hôtel d'Eldereren, dont la dégradation va s'aggravant et dont l'avenir est tristement incertain (Photos J. Mascart, Liège).



puisqu'il était né en 1505 ou en 1506, il était bien engagé déjà dans une carrière prometteuse. Il avait reçu sa première formation d'un maître tout à fait obscur, nommé Jean Demeuse, qui passe pour lui avoir donné le goût de l'antiquité ressuscitée. Il s'était mis ensuite à l'école d'un peintre qui avait ressenti ce goût une génération plus tôt, s'était rendu en Italie dès 1508-1509 et faisait brillante carrière dans l'orbe bourguignonne: Jean Gossart, alias *Malbodius*, alias Mabuse (Maubeuge, alors comté de Hainaut, entre 1478 et 1488 - Middelbourg, en Zélande, 1532). Il avait aussi pris des leçons de l'Anversois *Ursus* (Jan ou Aert de Beer) et du Hollandais Jan van Scorel.

Le peintre Lambert qui reçoit en 1533 du chapitre de Saint-Denis d'importants paiements, c'est lui, à n'en pas douter; et selon toute vraisemblance pour avoir représenté la légende du saint sur les volets du superbe retable sculpté alors placé au maître-autel, ultérieurement transféré dans le transept et dépouillé de ses parties peintes. Ce qui subsiste de ces dernières est aujourd'hui dispersé entre Liège (église Saint-Denis et Musée de l'Art wallon) et Bruxelles (Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique). La *Légende de saint Denis* relève de la tradition du XV^e siècle flamand tout en trahissant un grand effort pour s'insérer dans la tendance antiquisante et italianisante. En cette même année 1533, Lambert Lombard dessine et mesure un des bas-reliefs du monument funéraire gallo-romain d'Igel, près de Trèves; 'anticq et fort ruineux' note-t-il sous ce dessin révélateur de ses curiosités.

Le 21 août 1537, il quitte Liège pour Rome, dans la suite du cardinal anglais Reginald Pole, hôte du prince-évêque. Il a reçu de ce dernier une mission de confiance propre à le mettre au comble de la joie: acheter des peintures, statues et vases antiques destinés à l'ornementation du palais. Tout en la remplissant, il va dessiner avec passion, surtout des sculptures. Mais le 16 février 1538, Erard meurt. Son envoyé reçoit des instructions qui le jettent assurément dans la consternation: il

doit revendre sur place ses acquisitions... Il rentre au pays quelques mois plus tard, riche d'expérience, d'idées et de matériel documentaire.

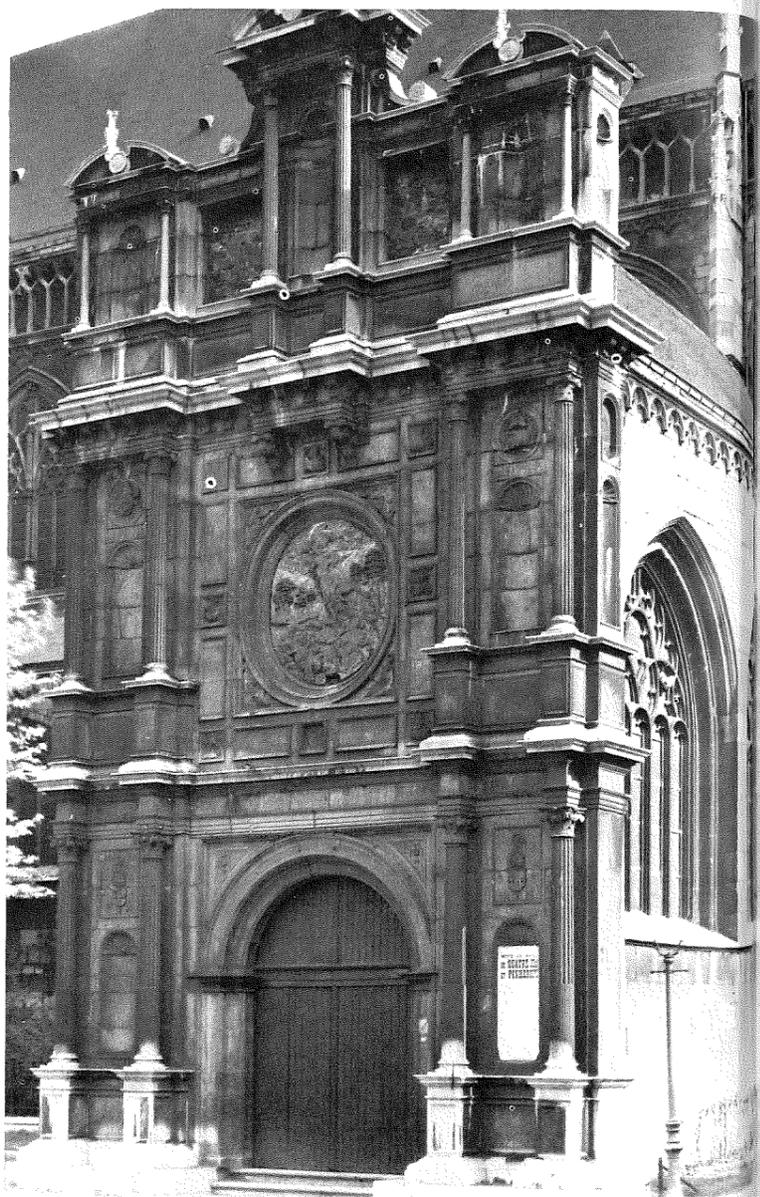
Il reprend ses pinceaux, ajoute au retable de Saint-Denis des panneaux représentant la Passion du Christ et formant le haut des volets (telle est du moins l'opinion des spécialistes les mieux au fait du problème), peint le magistral et célèbre *Autoportrait* du Musée de l'Art wallon (mais l'œuvre est-elle vraiment de sa main? On en a beaucoup débattu, sans trouver d'argument assez fort pour réduire les préjugés au silence), brosse le burlesque *Filouquet* du même musée (encore moins d'unanimité à son sujet). Il réalise aussi des peintures murales, mais rien n'en subsiste, sinon un assez modeste *Calvaire* dans une absidiole de la cathédrale Saint-Paul (et derechef l'attribution est peu sûre).

Parallèlement, il entreprend une œuvre d'architecte, à l'instar des génies universels dont l'Italie lui a proposé le modèle. Il dirige l'édification, vers 1540-1548, de l'imposante demeure — malheureusement démolie en 1828 — d'un chanoine de la cathédrale; il y superpose l'ordre corinthien et l'ordre composite; 'on commença, écrira vers 1700 l'historiographe Louis Abry, à juger du bon goût italien ou de l'antique contre le gothique, dont le palais était bâti'. En 1565, un autre tréfoncier, Liévin van der Beke, alias Torrentius, futur évêque d'Anvers, s'adresse de même à lui, avec un programme plus modeste. L'œuvre, dont l'auteur ne vit sans doute pas l'achèvement, puisqu'il mourut l'année suivante, est encore debout; les façades ont souffert de remaniements successifs; l'intérieur n'a rien gardé des séductions vantées en 1575 sur le mode dithyrambique. Un troisième hôtel de maître est mis à l'actif de l'artiste; plus grand et plus orné, il est dans un état qui vraiment crie vengeance.

Une autre attribution, unanimement admise, a fait davantage pour la renommée de Lambert Lombard; elle vise cette fois une œuvre d'architecture religieuse: la façade du porche de l'église Saint-Jacques, chef-d'œuvre de la

Renaissance plaqué sur un chef-d'œuvre gothique. Elle a certes plongé dans l'ébahissement la plupart des Liégeois qui l'ont vu s'élever en 1558-1560. Quelle différence avec celle qu'avait reçue vers 1540 le porche du cloître de Saint-Paul! Ici, une structure encore toute gothique, caractérisée par une grande baie sous un arc brisé et par un pignon triangulaire, une ornementation hybride, faisant gauchement une place à des motifs italianisants sculptés en faible relief. Là, une composition complètement affranchie des traditions

PORTAIL DE L'ÉGLISE SAINT-JACQUES À LIÈGE, 1558-1560, attribué généralement à Lambert Lombard (Photo A.C.L. Bruxelles).



médiévales, claire, noble et forte. Son auteur montre sa connaissance directe de l'architecture de la Rome antique et de l'Italie du *Quattrocento* et du début du *Cinquecento*, connaissance enrichie par l'étude des traités nouvellement édités, à commencer par ceux de Sebastiano Serlio et de Pierre Coecke.

Comme architecte et comme peintre, Lambert Lombard est loin d'être prolifique; comme dessinateur, c'est tout le contraire. Deux catégories principales sont à distinguer: les relevés et les projets. Les premiers ont été faits pour la plupart en Italie; ils constituaient pour l'artiste-archéologue une documentation précieuse. Les seconds étaient le noyau de son œuvre de créateur, d'*inventor*. Pour lui, comme pour Léonard de Vinci, la capacité d'inventer comptait plus que les réalisations elles-mêmes. Elle attirait à lui quantité d'artistes moins doués à cet égard, qu'il accueillait avec générosité. A partir de 1544 au plus tard, il donne ses dessins à graver, multipliant ainsi leur pouvoir de rayonnement; l'édition est assurée en ordre principal par la florissante officine anversoise de Jérôme Cock, l'exécution par différents graveurs aux talents inégaux.

Rien d'étonnant, dans ces conditions, si son influence se manifeste dans maints domaines de l'art: vitrail (verrières du chœur de Saint-Paul, datées de 1557 et 1559, et de l'église Saint-Servais, datées de 1586 et 1587, 'vitraux de cloître' en médaillons, tels ceux qui ont été réemployés à Saint-Antoine), sculpture (série d'œuvres en général attribuées à l'atelier Palardin-Fiacre, principalement des monuments funéraires, dont celui d'un chanoine de Sainte-Croix, remarquable à la fois par son harmonieuse composition et par ses hiéroglyphes), mobilier (retable de Saint-Pierre-lez-Librumont, conservé aux Musées royaux d'Art et d'Histoire, retable d'Enhet, entré dans les collections de la Société archéologique de Namur), orfèvrerie (châsse de sainte Begge, à Andenne).

Cette influence s'explique encore autrement.

Rentré d'Italie, l'artiste avait ouvert à Liège une académie inspirée sans doute de celle de Baccio Bandinelli. Conception neuve, étrangère au système corporatif, dont l'hostilité n'a pu manquer d'être un obstacle à surmonter. Les élèves, bien loin d'être des apprentis tout juste bons à broyer les couleurs, étaient déjà formés. Ils allaient à Lambert Lombard comme il était lui-même allé à Jean Gossart. Ils vinrent de différents horizons, et certains de la fastueuse Anvers; tel Frans Floris, qui n'allait pas tarder à conquérir une véritable gloire, aujourd'hui passablement ternie; on cite encore, parmi d'autres, Willem Key, de Breda, Hubert Goltzius, de Venlo, et Dominique Lampson, de Bruges. Le maître ne parlait pas seulement peinture et architecture, mais archéologie, numismatique, belles-lettres, philosophie même. Il disait son admiration pour Raphaël, Titien, Mantegna, Michel-Ange, Baccio Bandinelli, et par-dessus tout pour l'art antique, spécialement la sculpture. Il prit rang de chef d'école. Goltzius rendit hommage à sa science dans un ouvrage d'érudition paru en 1557; Lampson publia son panégyrique en 1565; les historiographes Guicciardini et Vasari le citèrent avec éloges, peu après son décès, dans leurs écrits largement répandus; Karel van Mander le rangeait, en 1604 encore, parmi les meilleurs peintres 'néerlandais' des temps passés et présents. Autre genre d'hommage, plutôt pernicieux, à bien y réfléchir: un flot d'attributions plus ou moins gratuites. Les critiques de notre siècle les ont passées au crible, et d'aucuns sont allés jusqu'à présenter le grand homme comme un fort petit maître. Lombard s'est défendu par avance: quand, vers la fin de sa carrière, on lui reprochait de ne pas avoir produit plus de grandes œuvres, dignes de son génie, il répondait, rapporte Lampson, que les princes de Liège avaient toujours projeté de lui confier des travaux importants, mais qu'ils étaient morts ou sortis de charge avant de réaliser leurs projets...

Parmi les disciples liégeois de Lambert Lombard, le plus réputé est sans conteste le frère de sa seconde épouse, Lambert Zutman, connu

sous le nom latinisé de Suavius. Fils d'orfèvre, il s'oriente fort naturellement vers la gravure; artiste de la Renaissance, il ne craint pas de se lancer aussi dans l'architecture; il est par surcroît peintre et poète. Il est au nombre des graveurs de Lombard, mais il est capable d'inventer. Ses estampes datées s'échelonnent de 1544 à 1567: thèmes chrétiens, personnages de l'antiquité romaine, portraits, entre autres celui de Michel-Ange et celui de Dürer. Il se montre curieux de techniques inusitées: il achète une pointe de diamant; il essaie l'eau-forte, invention nouvelle. Il entre en contact avec les éditeurs anversois Jérôme Cock et Christophe Plantin. Sur les rives de l'Escaut, il est connu comme architecte aussi: en 1561, il touche 50 carolus d'or pour s'être occupé du nouvel hôtel de ville. L'année suivante, il fait un projet, qui n'est pas retenu, pour un portail à construire devant l'hôtel de ville de Cologne. Il meurt, en 1576 au plus tard, à Francfort, où il s'était réfugié après avoir embrassé la religion réformée, suppose-t-on. Pierre du Four, alias de Forre, alias Furnius, alias de Jalhea ou Jalheau, autre disciple du maître, a sans doute été parmi les derniers, car il est né, sauf erreur, en 1549; peintre et graveur, il a, comme Suavius, Cock et Plantin pour éditeurs; son art est moins subtil que le sien. Jean de Ramet, alias Ramey (vers 1540-vers 1604), peintre, et accessoirement créateur de cartons de vitraux, est considéré comme l'épigone le plus fidèle de tous; on sait peu de chose de sa vie, et moins encore de son œuvre. Le gendre de Lombard, Thomas Tollet (1537-1621), 'meilleure maître sculpteur qu'il y eust dans Liège, ny par tout le pays', atteste Gilles Fiacre en 1662, a vraisemblablement été lui aussi son élève. Il a exécuté, parmi d'autres travaux, le monument funéraire du duc Louis de Gonzague, en la cathédrale de Nevers, dont ne subsistent que de pauvres vestiges, et celui d'Antoine Carondelet, en la collégiale Sainte-Waudru, à Mons, gravement endommagé. On lui attribue par conjecture le jubé édifié à Saint-Jacques en 1602 pour remplacer celui de 1538, et partiellement conservé sous la forme de deux autels adossés à la paroi occidentale des collatéraux; la Renaissance

tardive y couve subrepticement l'art baroque: une certaine vigueur, une certaine animation... Ce côté novateur explique la préférence — discutable — d'un voyageur de passage en 1615, s'exclamant: 'pour le faire bref, ce doxal excède en art, en beauté et en richesse tout autre que j'eusse veu jusques lors, sans excepter celui de Ste Wauldrud à Monts, que l'on estime entre les plus beaux et les plus coustageux de l'Europe'.

D'autres témoins remarquables du mobilier religieux de la fin du siècle subsistent dans l'ancienne principauté: le buffet d'orgue de Saint-Denis à Liège (1589, altéré par des remaniements successifs), celui de Saint-Mathias à Flémalle-Haute (1598, proviendrait de l'ancienne abbaye du Val-Saint-Lambert) et celui de Saint-Jacques encore (1600, garde sa riche polychromie à base de bleu et d'or). Ils sont touchés par la vogue des inventions ornementales de Corneille Floris et de Hans Vredeman de Vries. Ce dernier, d'ailleurs, a séjourné à Liège de 1573 à 1575.

En ce temps-là, le bassin de la Meuse voyait naître un style architectural bien particulier. Il a été baptisé 'Renaissance mosane' par des archéologues pour qui le premier terme avait une acception très large, tombée depuis en désuétude. Il se maintiendra un siècle durant, et davantage dans la construction rurale.

La partie du pays wallon englobée dans les possessions de Charles Quint eut sa période faste un peu plus tard que la Principauté. Le 'pavillon montois de 1531' (Musée Chanoine Puissant), restauré à deux reprises au moins — naguère avec le scrupule requis, jadis avec quelque désinvolture —, n'a pas fini de piquer la curiosité des chercheurs; ses deux façades de pierre largement ajourées et son plafond de chêne à poutres apparentes sont sculptés de motifs hybrides, traduisant avec l'accent du cru et une verve bruegelienne la curiosité pour les nouveautés ultramontaines. La maison du *Blanc Lévrier* (1530), toute proche dans l'espace comme dans le temps, est encore toute traditionnelle. Elle est bien plus représentative

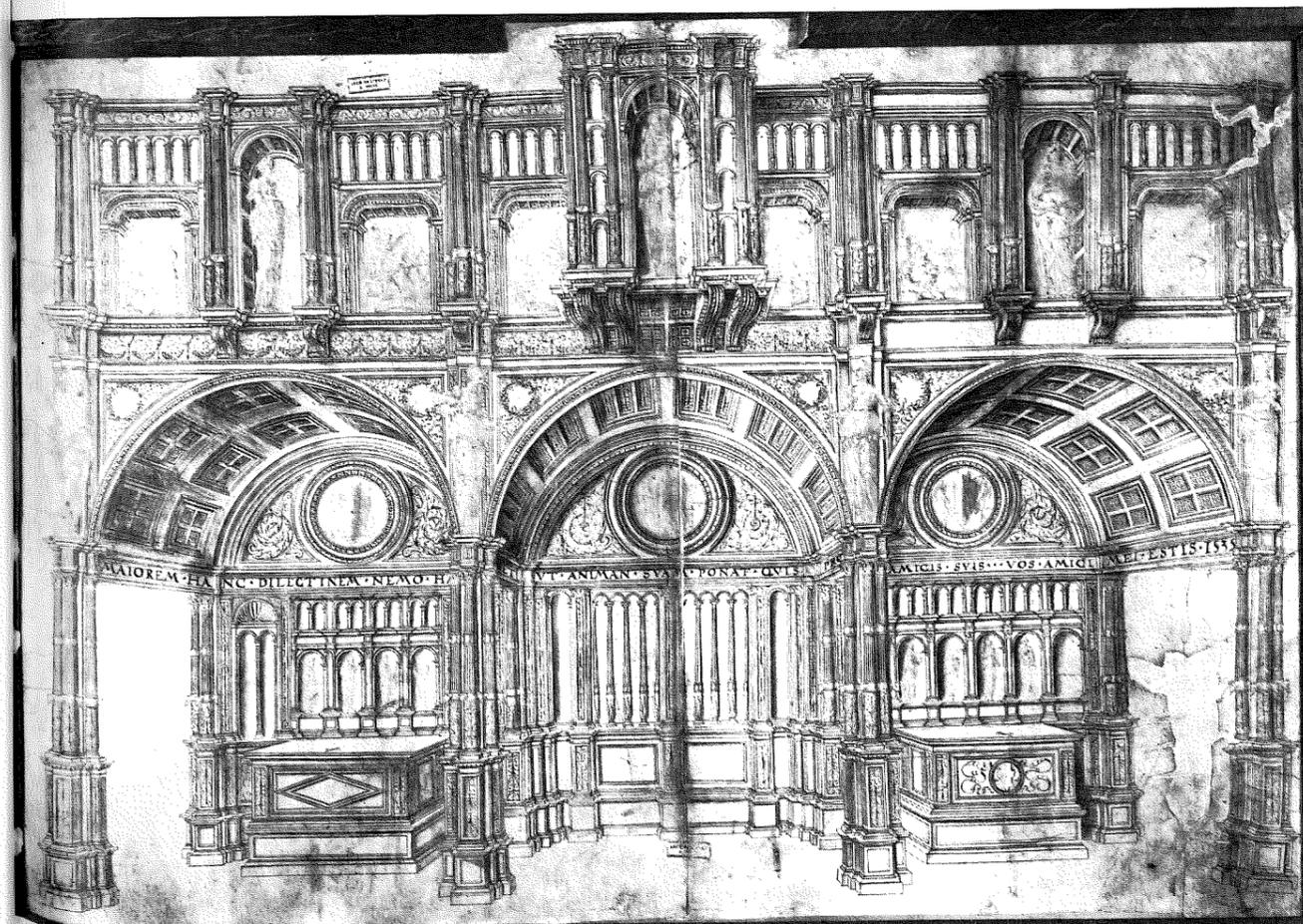
du goût général. À preuve — témoin parmi d'autres dont il est bon que je laisse la présentation à plus compétent que moi —, la collégiale Sainte-Waudru, dont l'édification se poursuit en pur style gothique.

JACQUES DU BROEUCQ ET MARIE DE HONGRIE

Et cependant les chanoinesses voulurent pour leur jubé une conception résolument émancipée de la tradition. Un projet leur est présenté en 1535. Conservé comme par miracle (Archives de l'État à Mons), il met sous nos yeux une composition d'une harmonieuse élégance: sous trois voûtes en berceau égales, en plein cintre et à caissons, portées par de fins piliers

composés, prennent place une double porte ajourée et les deux autels qui la flanquent; chacun des tympanes est occupé par un *tondo*; les piliers antérieurs offrent un support à quatre statues dressées sur toute la hauteur des écoinçons, représentant les Vertus cardinales; les Vertus théologiques occupent trois niches qui scandent le haut de la composition, flanquées chacune de deux bas-reliefs surmontés d'un garde-corps; la niche centrale forme le devant d'une chaire en encorbellement; l'ornementation, raffinée, montre principalement des rinceaux, des guirlandes et des couronnes de triomphe. On ne saurait faire un contraste plus frappant avec le jubé de la collégiale de Walcourt, érigé en 1531 par un atelier brabançon, où le gothique flamboyant règne en maître, admettant tout au plus de discrets *putti* et des *tondi* ornés d'un buste de

LE PROJET DU JUBÉ DE SAINTE-WAUDRU À MONS, 1535. Mons, Archives de l'Etat (Photo A.C.L. Bruxelles).



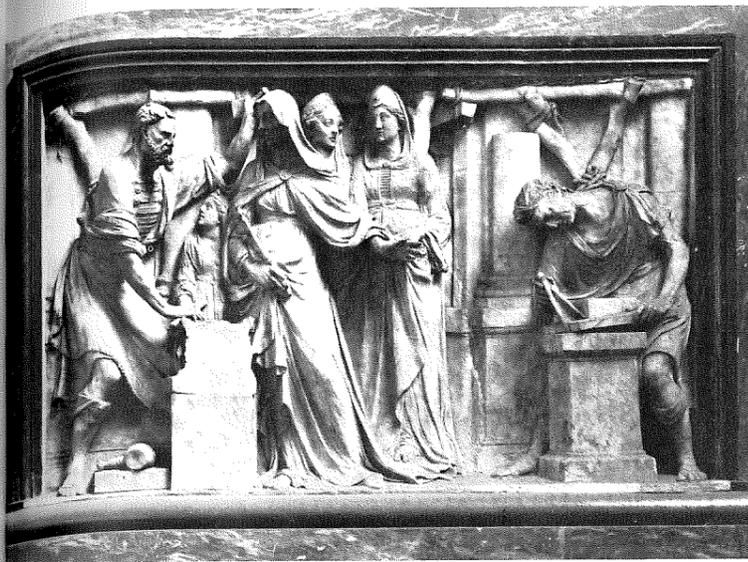
profil. Qui donc a bien pu concevoir le projet? Jacques du Broeucq, un enfant du pays, rentré tout exprès d'Italie après y avoir assimilé les tendances nouvelles, et qui sera chargé de la réalisation, a-t-on généralement répondu. Un artiste inconnu, sans doute italien, a soutenu voici peu M^{elle} Micheline Sonkes, étrangère à la cité de Mons; voici ses arguments: la présence de Jacques du Broeucq à Mons ne serait irréfutablement attestée qu'à partir de 1539-1540; son nom n'apparaît point dans le contrat passé en 1535 avec le Dinantais Hubert Nonnon au sujet du marbre noir destiné au jubé, et pas davantage dans le premier contrat, daté de 1538, relatif aux stalles, objet de ses soins par la suite; le dessin conservé s'avérerait plus inféodé à l'art italien que la réalisation; les célèbres statues de Vertus paraîtraient de deux mains différentes. Ce débat, non clos, ne saurait en rien atténuer l'admiration due à ce qui subsiste du jubé, démoli sous la Révolution: les sept statues de Vertus, si belles dans leur diversité (un musée imaginaire des chefs-d'œuvre de la sculpture universelle devrait mettre en place d'honneur la tête de la Charité), *tondi* de la Création, du Jugement Dernier et du Triomphe de la Religion, reliefs de la Passion du Christ. La connaissance de l'art antique et de l'art italien s'y combine avec un souci d'expression qui s'inscrit dans la tradition issue de Roger de la Pasture, alias van der Weyden.

La signature du sculpteur se lit gravée dans l'albâtre du grand bas-relief de la Résurrection. Elle se retrouve sur deux œuvres conservées en la cathédrale de Saint-Omer. D'une part, une *Vierge à l'Enfant* en bas-relief, très italianisante de conception, dont la destination primitive et la date sont sujettes à discussion. D'autre part, le monument funéraire érigé à la mémoire de l'évêque Eustache de Croy (†1538); déplacé en 1753, saccagé pendant la Révolution, il a été reconstitué tant bien que mal en 1835; les figures qui subsistent — l'évêque en prière et un gisant nu — trahissent elles aussi l'influence de l'Italie. Pour apprécier le caractère novateur de l'œuvre et sa qualité plastique, on en rapprochera le



TÊTE DE LA STATUE DE LA CHARITÉ PROVENANT DU JUBÉ DE SAINTE-WAUDRU, vers 1535-1540, attribué généralement à Jacques du Broeucq. Mons, collégiale Sainte-Waudru (Photo A.C.L. Bruxelles).

STATUE DE LA TEMPÉRANCE PROVENANT DU JUBÉ DE SAINTE-WAUDRU, vers 1540, de Jacques du Broeucq. Mons, collégiale Sainte-Waudru (Photo A.C.L. Bruxelles).



BAS-RELIEF DIT DE SAINTE WAUDRU, Mons, collégiale Sainte-Waudru. Représentation probable de la régente de Marie de Hongrie et de son architecte préféré Jacques du Broeucq (Photo A.C.L. Bruxelles).



TOMBEAU DE JEAN DE TRAZEGNIES († 1550) ET D'ISABEAU DE WERCHIN († 1559). Trazegnies, église Saint-Martin (Photo A.C.L. Bruxelles).

tombeau de Jean de Trazegnies et d'Isabelle de Werchin (église de Trazegnies), rudement taillé dans le 'petit granit', vers le milieu du siècle, par un artisan anonyme ne connaissant l'art ultramontain que très superficiellement.

On croit pouvoir reconnaître encore la main

de Jacques du Broeucq, et même son autoportrait, dans le relief dit de sainte Waudru, conservé en la collégiale montoise. Il montre une princesse, un voile de veuve sur la tête, conversant devant un bâtiment en construction avec un maître d'œuvre barbu, dont le visage fortement individualisé et le vêtement recherché ont de quoi frapper. Grande est la tentation de reconnaître Marie de Hongrie et l'artiste sur le chantier de Binche ou de Mariemont! Vers 1549, date proposée pour le bas-relief, maître Jacques est plus occupé d'architecture que de sculpture, et travaille beaucoup pour la régente des Pays-Bas. C'est qu'elle a reçu de son frère l'empereur, quatre ans plus tôt, la ville et seigneurie de Binche, avec privilège d'y tenir cour royale. Elle s'est mise en devoir de transformer le vieil *Hostel de la Salle* en un palais digne de son rang, programme qu'elle a chargé du Broeucq d'exécuter. Elle lui a demandé aussi de bâtir, pour les grandes chasses dont elle est fêue, un château dans les bois, en un lieu qui gardera son nom: Mariemont. Ces coûteux travaux sont presque terminés dès 1549. Des artistes et des artisans venus de partout y ont pris part; des ébénistes allemands, un céramiste de Nuremberg et le stucateur napolitain Luc Lange ont été du nombre. Un compte de 1546 afférant au château de Binche qualifie par ailleurs Jacques du Broeucq de *maistre des ouvraiges à Boussut*; allusion au château de ce lieu, en construction depuis 1539 pour le comte Jean de Hennin, grand écuyer de Charles Quint. Des mentions d'archives, des descriptions qui ne s'attachent pas aux édifices, mais à ce qui s'y est passé (les fêtes de 1549, données en l'honneur de l'empereur et du dauphin Philippe, sont restées mémorables), l'une ou l'autre représentation de simples vestiges, voilà tout ce qui nous a été transmis de ces créations où du Broeucq a dû se surpasser, lui que Suavius, s'adressant à la régente, nommait 'Vostre second Mychiel-Ange, vostre scientifique architecteur et sculpteur maistre Jacques': dès 1554, les armées du roi de France Henri II les ravageaient par représailles; d'autres guerres et puis l'incurie ont fait le reste.

Marie de Hongrie avait écrit au cardinal Granvelle: 'Ne suis femme qui mette le cœur à telles choses pour en avoir grand regret à perdre, comme choses transitoires et muables, de quoi l'on doit user quand on l'a et s'en passer quand on ne l'a plus'. Elle se préoccupa cependant aussitôt de relever les ruines, avec le concours de Jacques du Broeucq encore. Mais deux ans plus tard elle suivait Charles Quint dans sa retraite espagnole. C'était la fin des fêtes de la Renaissance en Wallonie d'obédience habsbourgeoise.



TÊTE DE LA STATUE DE SAINT BARTHÉLEMY, 1574 au plus tôt, de Jacques du Broeucq. Mons, collégiale Sainte-Waudru (Photo A.C.L. Bruxelles).

En récompense de ses services, du Broeucq se vit octroyer le titre, assorti d'une pension, de maître-artiste de l'empereur. Il avait encore de longues années de vie devant lui, une vie qui allait être remplie de travaux et de soucis, parfois dramatiques. En 1560, il fit partie de la commission chargée de juger les différents projets présentés pour l'érection du nouvel hôtel de ville d'Anvers; il fournit aussi des plans, mais ne joua qu'un rôle effacé dans la construction de ce prestigieux monument, dont le principal auteur est l'Anversois Corneille Floris. Il avait fait des projets de ce genre dès 1544 pour Bavai, et dès 1548 pour Beaumont (construit, mais démoli au XIX^e siècle). Il en fit pour Ath en 1560 et 1561; mais le conseil de la cité renonça, peut-être contraint par l'impécuniosité, mal dont on voit les effets dans l'attendrissant hôtel de ville de Braine-le-Comte, construit vers la même époque sans intervention d'un architecte aux coûteux honoraires. Ath voulait aussi des fortifications; on consulta sur ce chapitre également Jacques du Broeucq. Celui-ci s'occupa aussi de l'aménagement des places-fortes de Mariembourg, Charlemont, Philippeville, Luxembourg et Thionville.

De 1570 à 1573 s'érige le jubé de la cathédrale de Tournai, resté en place — rare privilège! — et du plus majestueux effet. Il n'est pas l'œuvre de Jacques du Broeucq, mais bien de Corneille Floris, dont la réputation éclipsa décidément la sienne. Il est d'allure plus monumentale que

celui de Sainte-Waudru; plus étalé en largeur, il fait porter les trois grands arcs par des colonnes toscanes d'une puissante simplicité et les fait alterner avec des *tondi* mis en évidence par l'opposition du marbre noir, de l'albâtre et du stuc; la sculpture, abondante, n'y est pas d'aussi haute qualité. Tournai, ville martyre, n'avait plus dans ses murs d'artistes de premier plan; elle répugnait, dirait-on, à faire appel à ceux du pays wallon; c'est à un orfèvre brugeois qu'est commandée, en 1571, la châsse des Damoiseaux. Les jubés de Mons et de Tournai serviront de prototypes à ceux qui s'élèveront nombreux à la fin du XVI^e siècle et au début du XVII^e en Wallonie et surtout en Hainaut, tels ceux de Saint-Géry à Braine-le-Comte, de Saint-Ursmer à Binche et de Saint-Vincent à Soignies; moins soignés et fastueux, ils marquent une tendance à l'allègement. Le 'style Floris' est perceptible aussi dans l'important retable du maître-autel de cette même église Saint-Géry (1576-1577), et dans les luxuriantes stalles de Sainte-Gertrude de Nivelles (vers 1560).

En 1572, Mons est prise par les protestants. Jacques du Broeucq leur offre sa collaboration. Lorsque la ville sera reprise par le duc d'Albe, il se verra intenter un procès. Incarcéré, il sera libéré et gracié par la Commission des Troubles à l'intervention de François I^{er}

de Médicis; sans doute cet appui providentiel lui avait-il été obtenu à l'intercession de Jean de Bologne, son ancien élève (le seul qu'on lui connaisse), lequel faisait en Italie une carrière triomphale.

Ayant abjuré la religion protestante en 1574, du Broeucq sculpte en témoignage de repentir la statue de saint Barthélemy encore conservée (collégiale Sainte-Waudru), mais amputée de l'attribut habituel, une peau d'écorché; on croirait qu'il a pu choisir le thème, on participe à son émotion, inscrite sur le visage, front pensif, regard perdu, bouche lasse; et l'on admire la largeur de la facture, annonciatrice de François du Quesnoy. Le maître vieillissant s'occupait alors de deux chantiers encore. Il s'éteignit le 30 septembre 1584.

Le tableau d'ensemble s'ordonne autour des figures altières d'Erard de la Marck et de Marie de Hongrie; leur mécénat, expression de leur volonté de grandeur, fait affluer les artistes, étrangers ou issus du terroir; et parmi ces derniers, deux maîtres d'envergure européenne, dignes d'eux; le prince-évêque de

Liège a un règne providentiellement long, qui finit pourtant trop tôt; la gouvernante des Pays-Bas ne fait qu'un bien court passage; leur disparition laisse exposés aux vents contraires les flambeaux qu'ils avaient allumés. La tradition gothique, bien vivace, est assaillie par d'actifs ferments nouveaux, ceux qu'introduit la Renaissance; elle résistera jusqu'au siècle suivant, quand à son tour déferlera la vague du Baroque; des combinaisons d'une étonnante variété naissent, marquées de la personnalité du maître de l'ouvrage et de celle du créateur, et aussi de la force des traditions techniques. À peine mis au monde, ce patrimoine subit les plus consternants ravages, entraînés par la rivalité des Habsbourg et des Valois et par le fanatisme religieux; il s'en verra infliger d'autres dans la suite, effets du vandalisme révolutionnaire, de l'incurie, des variations du goût. Ce qui subsiste autorise chez les Wallons une juste fierté et réclame de leur part une attentive sollicitude.

Pierre COLMAN

ORIENTATION BIBLIOGRAPHIQUE

L'architecture et la sculpture ont été présentées naguère dans le beau livre de I. VANDEVIVÈRE et C. PERIER-D'ETEREN, *Belgique Renaissance*, Bruxelles, 1973. Pour le volet liégeois de la présente contribution, la source principale est le catalogue de l'*Exposition Lambert Lombard et son temps*, 2^e éd., Liège, 1966; son contenu a été exploité (M.-M. JANSSEN-DELVAUX, *La Renaissance à Liège*, Gembloux, 1971, collection Wallonie, Art et Histoire) et développé (articles de chercheurs liégeois, publiés en ordre principal dans le *Bulletin de la Société royale Le Vieux-Liège* et trop nombreux pour être cités ici dans le détail. E. et W. KEMP, *Lambert Lombard antiquarische Theorie und Praxis*, dans *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, t. XXXVI, 1973, pp. 122-152; Y. VANDEN BEMDEN, *Vitraux liégeois de la première moitié du XVI^e siècle*, dans *Revue des archéologues et historiens d'art de Louvain*, t. VI, 1973, pp. 224-229; J.-K. STEPPE et G. DELMARCEL, *Les tapisseries du Cardinal Erard de la Marck prince-évêque de Liège*, dans *Revue de l'art*, t. XXV, 1974, pp. 35-54; W. KROENIG, *Lambert Lombard, Beiträge zu seinem Werk und zu seiner Kunstauffassung*, dans *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, t. XXXVI, 1974, pp. 105-158. S. COLLON-GEVAERT, *Erard de la Marck et le Palais des Princes-Évêques à Liège*, Liège, 1975.

Pour le volet hennuyer, voir J.M. HURELLE, *La sculpture à l'époque de la Renaissance dans Hainaut d'hier et d'aujourd'hui*, dir. L. Philippart, s.l. 1962; R. WELLENS, *Broeucq (Jacques Du)*, dans *Biographie nationale*, t. XXXIV, 1968, col. 126-134; M. SONKES, *J. Dubroeuq et le jubé de S^{te} Waudru à Mons*, dans *Revue des archéologues et historiens d'art de Louvain*, t. III, 1970, pp. 124-130; C. LORIAUX, *Jacques Du Broeucq*, Gembloux, 1971, collection Wallonie, Art et Histoire, et C. PIÉRRARD, *L'architecture civile à Mons (XIV^e-XX^e siècles)*, Gembloux, 1974, collection Wallonie, Art et Histoire, tous avec bibliographie. Sur la tapisserie d'Enghien, voir *Trésors d'art d'Enghien*, Catalogue de l'exposition, Enghien, 1964. Un ensemble de sculptures de caractère régional conservé dans un terroir d'entre-deux a fait l'objet d'une étude fouillée: ROBERT DIDIER, *Mises au tombeau de l'Entre-Sambre-et-Meuse et Saints Sépulcres disparus. Contribution à l'introduction du style Renaissance dans l'Entre-Sambre-et-Meuse*, dans *Bulletin de la Commission royale des Monuments et des Sites*, t. 1, 1970-1971, pp. 175-195.