

# L'ICONOGRAPHIE DE L'EAU EN BELGIQUE JUSQU'AU XVI<sup>e</sup> SIECLE.

29904

---

Par Edmond de BRUYN,  
Professeur à l'Institut Supérieur des Beaux-Arts  
à Anvers.

---

Le Département de la Marine a bien voulu me charger de vous exposer l'iconographie de l'eau dans les arts primitifs de notre pays.

A tout auditoire moins spécialisé que celui devant lequel j'ai l'honneur de me présenter, il devrait sembler, à priori, que pareille matière ne peut qu'être abondante en une région où, à l'origine, la terre ne fut que l'accessoire des eaux, et où la côte et les rives furent abordées aux âges de la légende, sinon par Vénus debout sur sa coquille, tout au moins par l'esturgeon portant sainte Amalberge, le cygne remorquant l'esquif de Lohengrin, des crucifix flottants ou des statues de madone remontant le cours des rivières; et, dès nos temps historiques, par l'escadre des pirates normands, les barques d'où descendent les missionnaires irlandais ou les princesses britanniques échappant à d'ingrates fiançailles, les felouques méditerranéennes des flancs desquelles on retire des outres de vin de Chypre, des ivoires de Syrie et des bandes de soie sassanide, avant l'âge d'or du commerce des épices et de l'alun.

Et cela précisément parmi des populations riveraines à ce point douées pour la représentation graphique et plastique, que les émaux mosans, les images taillées en pierre de Tournai, les retables brabançons en bois sculpté et la peinture de Bruges et d'Anvers furent des articles courants de large exportation et que pendant trois siècles ce qu'on appelait la Flandre fut considéré, à la suite de l'Italie, comme la seconde patrie de l'art.

En dépit de pareille présomption avantageuse, il apparaît néanmoins, en fait, que ce ne fut que fort tardivement que le

concept de l'eau devint chez nous un objet de représentation et, seulement à la veille et depuis la décadence de nos arts et les restrictions de notre navigation, un prétexte à décor, un thème de satisfaction esthétique, une matière à lyrisme.

A quoi cela tient-il ?

A ce que les populations maritimes seraient de nature peu expansive et ne ressentent pas le besoin d'extérioriser des impressions, de s'expliquer autrement que par un geste ou une brève allusion sur ce sur quoi elles sont tacitement et comme préalablement d'accord ?

Alors, en effet, que les enfants des villes s'amuse à la plage d'une vague irisée ou phosphorescente et que les sédentaires de l'intérieur du continent se gonflent de téméraires désirs d'aventure devant une voile qui appareille, vous connaissez nos pêcheurs qui, une fois mis à terre, se rangent à croupetons au bord du quai, sans mot dire, ou se calfeutrent dans leurs maisons basses derrière les dunes...

Ou serait-ce parce que, sur nos rives, l'eau fut d'abord un élément agressif ou perfide contre lequel l'homme se défend ou dont il se défie, avant qu'il en vienne à y trouver un motif d'utilité ou d'agrément ou l'objet d'une contemplation désintéressée ?

Car, il en fut de nos terres au niveau de l'océan et de nos estuaires à marée, comme de ce chaos de la Genèse où il fallut commencer par départager le solide du liquide et leur fixer des limites.

Un marin ou l'occupant des polders ne se font pas de l'eau la même opinion favorable que le nomade du désert; l'eau propose à l'ingénieur du Waterstaat, au comte de la digue, des problèmes inverses de ceux résolus par les constructeurs d'aqueducs, de la machine de Marly ou du bassin de Versailles et un navigateur caresse d'autres rêves que l'odalisque aspirant à une fontaine dans une vasque de faïence.

Ou faut-il seulement attribuer, chez nous, le dédain originnaire de la représentation de l'eau à ce qu'il est superflu de donner son attention à une matière proche et quotidienne; à ce qu'il est vain pour un artiste de formuler, de transposer en fac-similé et de perpétuer par artifice un objet banal et qui demeure à la disposition commune, alors que c'est par l'exceptionnel et l'exotique que notre curiosité est requise et que l'amateur maritime se laisse tout au plus séduire par l'étran-



geté d'un poisson-scie, la rareté d'une baleine échouée ou l'apparition d'une Mélusine ?

Quoi qu'il en soit, l'attrait du phénomène liquide sur les artistes de chez nous fut tardif.

\* \* \*

Il y a lieu d'admettre, en histoire scientifique de l'art, qu'ainsi que n'importe quelle élaboration intellectuelle, la figuration de l'eau est partie du concret pour passer à l'abstrait, et, qu'à des intervalles de modes ou d'épuisement, elle s'est replongée — c'est le cas de le dire — dans le réalisme pour reprendre forme.

En ce qui concerne cette paléographie de l'eau, nous constatons, par exemple, par les décorations de céramiques et d'os gravés chez les Méditerranéens, que la représentation originale de l'eau est énoncée au moyen d'« ondulations » superposées qui sont une façon sommaire mais fidèle de rendre la réalité avant de devenir un ornement stylisé en chevron ou méandre ou de se fixer dans un idéogramme qui aboutit à l'hiéroglyphe de **n** dans la graphie égyptienne et à la lettre **m** de l'alphabet phénicien.

Pour animer cette onde, de Crète en Ibérie, l'énéolithique y introduit la figuration du poulpe, dont les yeux et les lanières formeront volutes et spirales, et qui deviendra lui-même le symbole du milieu marin.

Le développement de cette biologie océane s'épanouit aux flancs des poteries égéennes et un vase, tel que celui de Pitané, où, entre les bras du poulpe, pullulent étoiles de mer, hippocampes et canetons, a pu apparaître à M. Perrot comme une sorte de rébus du transformisme.

Mais dans nos pays aucun document préhistorique ne manifeste une quelconque élaboration graphique progressive de l'eau et ne vient nous éclairer sur l'attitude ou la réaction du Belge primitif devant le phénomène liquide.

A l'époque historique, nos plus anciens vestiges ne révéleront aucune conception de l'eau originale ou particulière à nos régions.

Il n'y a aucun miracle de fouilles à attendre et nos musées n'étaleront jamais de féerie aquatique comparable à celle de l'art égyptien proposant des colonnades à chapiteaux inspirés de la flore du Nil, des fresques qui retracent le voyage en

barque à rameurs, des pavements illustrés de chasses au marais ou des figurines de nageuses poussant des savonnettes au couvercle articulé en ailes de canard.

Nous ne découvrirons jamais sous la bêche des explications en images de la technique archaïque de la navigation, analogues à ces bas-reliefs assyriens qui nous font assister au transport sur l'Euphrate par radeaux de rondins, liés comme des trains de bois, montés sur des outres gonflées.

Les tombes gauloises ou franques ne laisseront jamais ruisseler des monnaies évoquant la mer ou le fleuve comme celles de Syracuse, Agrigente, Tarente ou Alexandrie, frappées d'une proue ou d'un trident, de crocodiles, de dauphins ou du crabe.

Aucune sculpture barbare ne nous révèle comment nos ancêtres piroguaient sur l'Escaut ou sur la Meuse, et, en premier lieu et pendant les deux siècles de romanisation, le développement de la navigation, nous ne pouvons que l'évoquer par quelques monuments proches de nos frontières actuelles : un ex-voto, d'ailleurs sans illustration maritime, qu'un marchand de craies britannique fit élever à la déesse locale Nehalennia, à Dombourg, dans l'île de Walcheren, parce que ses marchandises étaient arrivées à bon port et les deux mémoires funéraires de Neumagen, sur la Moselle, où l'on voit des barques chargées de barriques de vin.

\* \* \*

Il faudra attendre que nos ancêtres émergent de leurs marécages, soient réorganisés et tirés de la longue anarchie qui suivit l'effondrement de la paix romaine, et qu'ils aient doublé l'an mil, pour leur voir faire œuvre d'art.

Mais alors, à travers toute l'Europe, et du Sinaï jusqu'en Irlande, le jeu esthétique était déjà réglé, et nos ancêtres n'eurent plus la nécessité de regarder la nature, de créer ou recréer, ou l'occasion de progresser spontanément de stade en stade, mais, mis en présence de formes importées au moyen de tissus, d'ivoires ou de miniatures, formes évoluées, stylisées, hyperintellectuelles et déjà décadentes, ils commencèrent, sans aucun recours à ce que leur milieu eût pu leur proposer, sans aucune originalité issant de leur race, par s'appliquer à essayer de copier ces données étrangères émanant de civilisations supérieures.



Il est décevant de constater que les plus anciennes œuvres d'art nationales qui nous restent soient des sculptures sur ivoire, matériau exotique, et inspirées de poncifs originellement alexandrins ou syriaques.

Il s'agit de ces tablettes d'ivoire sculpté primitivement destinées à servir de diptyque bloc-notes, mais travaillées depuis en vue d'usages détournés : plats de reliure, parois de coffret, baiser de paix, retable d'autel portatif.

Les plus reculés de ces travaux indigènes semblent avoir été exécutés, dès le début du XI<sup>e</sup> siècle, dans les ateliers monastiques de Saint-Laurent à Liège ou de Stavelot et ensuite dans la région de Tournai, tous influencés d'une façon immédiate par les productions antérieures de l'atelier carolingien de Metz.

Le plus grand nombre de ces plaques représente la Crucifixion.

Or, conformément au parti-pris de l'iconographie sacrée du temps, l'épisode éminent est complété par des symboles accessoires et, notamment, au pied de la croix sont représentées la Terre et l'Eau, témoins du sacrifice.

C'est ainsi que sur la plaque de la collégiale de Tongres, sur celle du Cinquantenaire et celle du Musée archéologique de Tournai, nous trouvons la plus ancienne interprétation de l'eau formulée par un artiste belge.

Cette interprétation n'a rien de naturaliste, ni d'autochtone. Car l'eau y figure — et le mot est de circonstance — incarnée, anthropomorphisée. Au lieu de débiter par être un élément sensible, l'eau chez nos artistes fut d'emblée un personnage. Ainsi, sur la plaque de Tongres, l'Océan est un homme barbu, couronné de pinces de crabe, qui épanche une urne et tient un poisson à la main; sur celle de Tournai, l'Océan a comme attributs un cheval marin, une urne et une rame.

Et les enlumineurs ne s'expriment à ce moment pas autrement que les ivoiriers. Ainsi, lorsque, sur le frontispice de la Genèse, dans l'« Ancien Testament » (Bibliothèque royale de Belgique), exécuté dans la seconde moitié du XI<sup>e</sup> siècle à l'abbaye de Saint-Hubert en Ardenne, Dieu bénit les quatre éléments isolés dans des médaillons, l'« Aqua » est représentée sous les traits d'un homme debout vêtu de rouge, tenant de la main droite une rame et de la gauche un vase

dont le flot se répand. Et, comme si pareille allégorie n'était pas encore suffisamment idéale, cette figure de l'eau, tout comme celles du feu, de l'air et de la terre, est accompagnée en exergue d'un nombre gnostique, caballistique ou pythagoricien, qui pour l'eau est : XVIII, résultat d'une combinaison expliquée et décomposée par la formule : « ter tria bis ».

\* \* \*

Quand donc rencontrerons-nous de l'eau qui coule ?

Ce sera, pour la première fois, sur le décor de la prodigieuse cuve baptismale en laiton, exécutée entre 1107 et 1118 par Renier de Huy pour l'église Saint-Barthélemy à Liège.

La cuve est présentée à la façon de la « mer d'airain » du temple de Jérusalem, mais illustrée, entre autres, de la scène du baptême de Notre Seigneur par saint Jean-Baptiste dans le Jourdain.

L'eau du Jourdain est effectivement exprimée par des ondes parallèles et plissées. Enfin ! Le fleuve s'est affranchi de la tradition de Ravenne, s'est dépersonnalisé et à nouveau liquéfié. Mais la nature à peine retrouvée, elle se trouve déformée. Car, tout aussitôt, nous voici devant une autre anomalie : l'eau du Jourdain est sans rives et montée en cloche.

Pourquoi ? N'y voyez pas un expédient maladroit pour marquer la perspective. Non, il en est ainsi, parce que cette représentation, à son tour, est déterminée par des précédents orientaux, qui interprètent de cette façon, ainsi que l'a expliqué le P. de Jerphanion, un phénomène constaté par une tradition locale, accueillie dès le XII<sup>e</sup> siècle dans la légende écrite et dans les offices liturgiques.

Lors du passage à gué des enfants d'Israël, le Jourdain, conformément au texte du Psaume, s'était « retourné en arrière ». La piété palestinienne a tenu à ce que, lors du baptême du Christ, le courant ait marqué une égale déférence. Dès lors, la légende apocryphe nous apprend que pour se laisser baptiser, Jésus n'est pas entré dans le Jourdain, c'est le fleuve qui est venu à lui. Et les récits des pèlerins du Moyen âge ont surenchéri en rapportant que, lors de la cérémonie de l'Epiphanie, quand le prêtre bénit le Jourdain à l'emplacement du Baptême de Notre Seigneur, le Jourdain chaque année se retourne et l'eau reste suspendue jusqu'à ce que le rite soit achevé.



C'est ainsi que la figuration, sur les fonts de Saint-Barthélemy, du Jourdain sous forme d'eau en cloche est inspirée de poncifs, déjà pratiqués par les fresquistes qui avaient peint au X<sup>e</sup> siècle l'épisode du Baptême de Jésus sur les parois des chapelles rupestres de Cappadoce et en conformité desquels la représentation plastique s'est standardisée dans la sculpture française du XIII<sup>e</sup> siècle, par exemple aux portails de Chartres, du Mans et de Notre-Dame du Port à Clermont-Ferrand.

Notre pays détient un second spécimen de ce canon iconographique dans une dalle romane sculptée, une cinquantaine d'années après la cuve de Saint-Barthélemy, et, sans doute, sur place, pour l'abbaye de Florennes, près Dinant. Elle est actuellement encastrée dans un mur du cloître de Maredsous.

Les ondes superposées du Jourdain y forment un cône, pour les raisons dites.

Le recours par le sculpteur mosan à un précédent du proche Orient s'y révèle, d'ailleurs, par un détail typique. Conformément au protocole byzantin, les anges, pour aborder Jésus, auraient à se présenter les mains couvertes d'un voile. Ce mode persiste dans les gestes des diacres à l'autel. Or, notre compatriote, ne comprenant rien à cette façon, l'a déformée à son idée, en faisant ingénûment apporter par l'ange une serviette à frange pour essuyer le corps de Notre Seigneur lorsque le fleuve sera redescendu.

Nous devons ainsi constater que ces ondes du Jourdain, à Liège et à Florennes, n'étaient pas encore de l'eau jaillie de nos sources indigènes.

\* \* \*

Dans notre art primitif, c'est, évidemment, la commande à destination religieuse qui a dominé et, après l'épisode du Baptême de Jésus, les scènes où l'artiste a ou aurait pu trouver le plus nécessairement l'occasion de représenter de l'eau, sont des événements de l'Ancien Testament, tels que le Déluge, le Passage de la mer Rouge, le Frappement du rocher, l'adoucissement des eaux de Mara; ou du Nouveau Testament, tels que la Vocation des apôtres Pierre et André, la Pêche miraculeuse, Saint Pierre sur les eaux, etc.

Mais, à l'aventure de ce qui subsiste, ce ne sont pas ces thèmes-là dont nous pouvons retrouver les vestiges, au plus haut.



Les monuments les plus archaïques de notre peinture qui aient été préservés, sont des manuscrits à images.

Le « Liber floridus » (conservé à la Bibliothèque de l'Université de Gand), compilé en 1120 à Saint-Omer et donc contemporain des fonts de Saint-Barthélemy, contient une représentation du Paradis terrestre, qui est une aire circulaire ombragée par un seul et gigantesque cèdre stylisé et entourée d'une enceinte crénelée, jardin surplombé par la cité céleste édiflée comme un couvent grec autour d'une église à coupole.

Mais au pied de l'arbre du Paradis, s'épandent les 4 fleuves. Et c'est tout de même déjà quelque chose que de voir leur écoulement bouillonnant signifié par de petits bourrelets parallèles de vagues frisées se recroquevillant en volutes.

Ces 4 fleuves du Paradis débordaient, aussi loin que nous pouvons voir, du vase que portaient serré contre leur poitrine, les deux Atlantes cornus du palais de Sargon à Khorsabad (710 av. J.-C.), avant de descendre à Ravenne du tertre dominé par l'Agneau ou de s'écouler plus tard à Gand de la vasque de la Fontaine de Vie.

Mais, postérieurement au miniaturiste du « Liber floridus », l'émailleur mosan qui cisela, vers la fin du XII<sup>e</sup> ou au début du XIII<sup>e</sup> siècle, les quatre plaques champlevées, incrustées aux angles du plat de reliure de l'Évangélaire de Notger, au lieu de faire couler de l'eau, persistera encore à personnifier les quatre fleuves du Paradis, en les identifiant individuellement par leurs noms : Fison, Geon, Tigris, Euphrates.

Il est, dès lors, d'autant plus surprenant de découvrir dès avant la fin du XII<sup>e</sup> siècle une scène de navigation aussi analytiquement observée que celle de la miniature exécutée à l'abbaye de Saint-Laurent, à Liège, dans la deuxième partie des Dialogues de saint Grégoire-le-Grand (Bibliothèque royale de Belgique), où l'on voit saint Paulin de Nole faisant voile pour l'Afrique.

La barque, qui vient de quitter le port fortifié accentué par deux pieux d'attache, est techniquement précisée de la façon la plus minutieuse. La carène est assemblée en douves courbes rejointoyées sous des bracelets rivetés; le mât, sommé d'un coq comme un clocher, est étayé sur le flanc apparent par six haubans, dont trois renforcés, tendus sur des chevilles; la vergue glisse sur le mât à l'aide d'un anneau et est hissée ou descendue au moyen d'un câble sur poulie enroulé sur un treuil à la poupe; au montant de ce treuil sont noués les deux



cordages destinés à amurer la voile accrochée à la vergue par six bagues.

L'eau, d'une stylisation relativement mouvementée, est illustrée d'un poisson.

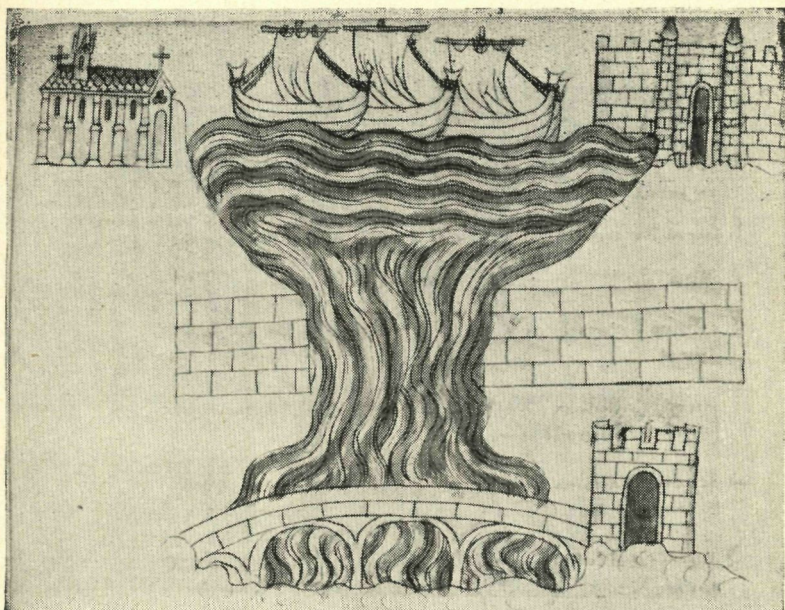
C'est le « Vieil Rentier », livre foncier des seigneurs d'Audenarde, dressé entre 1275 et 1291, qui, en petits cro-



quis à la plume rehaussés, nous fournit les plus anciennes indications purement séculières du paysage d'eau de chez nous : fontaine, vivier, pont, moulin à eau, rivière poissonneuse. C'est du travail ingénu mais soigné, qui ne poursuit pas un but esthétique, mais une commodité utilitaire, en vue de faciliter le travail d'un intendant ingénieux, qui, lorsqu'il aura à compulser ses comptes, en trouvera les rubriques signalées par ces images marginales, ces signets illustrés.

Mais certaines de ces « remarques » présentent, à notre point de vue, un intérêt documentaire particulier. Ainsi nous y voyons topographiquement précisé le site de l'Escaut, dans la traversée d'Audenarde : sillonné par trois bateaux, il est amplement navigable; un pont avec droit de péage relie la rive de l'enceinte du bourg à la rive de l'église de Notre-Dame





de Pamele. Et aussi, le cours schématique de l'Escaut depuis une chapelle jusqu'à un fortin, déterminé « de Avlenghem dusques alestake a Gavre » (c'est-à-dire : de Avelghem jusqu'à l'estaque de Gavere); puis encore l'exploitation industrielle du courant au moyen de moulins à eau groupés en batterie.

Vers le même temps, fin du XIII<sup>e</sup> siècle, fut illustrée, on ne sait où, une traduction française de l' « *Historia Alexandri Magni de proeliis* ». Le récit comporte certaines expériences du grand roi, qui sont de merveilleuses anticipations : comment il plane assis dans une guérite dont les brancards sont actionnés par des griffons; puis, aussi, comment « il se fait caler en la mer en une tonne ».

Le manuscrit (Bibliothèque royale de Belgique) appartient à la fin du XV<sup>e</sup> siècle à Charles de Croy, et MM. C. Gaspar et F. Lyna y distinguent certains détails de composition et d'exécution qui pourraient être invoqués en faveur d'une origine limbourgeoise.





Considérons donc comme putativement de chez nous la fantastique représentation où Alexandre calfeutré dans une barrique transparente munie de deux lampes appliquées, fait solennellement son exploration océanographique et peut contempler dans l'eau verte une baleine, occupant le tiers de la page mais laissant encore place à des poissons de conformation variée, et le fond de la mer, à moins que ce ne soit l'an-



tipode, qui est une sorte de paradis non perdu où l'homme et la femme se nourrissent de poisson tandis que ce sont des chiens qui mangent les pommes rouges de l'arbre.

Certaines légendes hagiographiques, notamment celles de saints pèlerins ou de leurs bienfaisants auxiliaires, les saints passeurs d'eau, procurent à l'illustrateur l'occasion de représenter le voyage fluvial ou la traversée à gué.

Ainsi une châsse en bois peint, conservée au monastère de Kerniel, en Limbourg, développe sur cinq panneaux l'aventure de sainte Odile, l'une des onze mille compagnes d'Ursule. Cette châsse aurait été exécutée à Huy en 1292. Deux des panneaux nous proposent des barquettes non pontées, dont les flancs, charpentés en planches appareillées ou recouvertes de plaques appareillées, se relèvent en une petite proue à volute et l'on voit l'une des barques reliée à la rive par une passerelle en escalier.

Dans le premier tiers du XIV<sup>e</sup> siècle, un recueil de légendes pieuses, enluminé en Brabant, provenant de la Chartreuse de Zeelhem près Diest et conservé à la Bibliothèque royale de Belgique, nous montre dans l'illustration de la « Vie de saint Brandan », des moines dans une barque en demi-lune sur une eau encore stylisée aux ondulations régulières superposées et parallèles.

Mais alors que les figures, délinéées à la plume, sont d'une main experte, le décor a été abandonné avec insouciance par ce dessinateur à un enlumineur qui n'a que sommairement barbouillé l'eau en bleu et blanc et appliqué un bateau conventionnel.

Cette barque de saint Brandan, tout comme l'étaient celles d'Odile et ses compagnes à Kerniel, ne sont que des formules d'atelier, alors que plus d'un siècle avant, l'illustrateur liégeois de la navigation de Paulin de Nole avait observé un vrai bateau sur chantier et en action.

Mais, l'eau devient l'élément de base de la scène du petit panneau de diptyque du Musée Mayer-van den Bergh, à Anvers, où saint Christophe, sorti de sa guérite, se dirige vers l'Enfant Jésus qui attend qu'on lui fasse faire la traversée.

Ce diptyque, sous prétexte qu'il aurait été acquis à Dijon, est censé provenir de la Chartreuse de Champmol et de là communément attribué à Melchior Broederlam. Je ne puis me laisser aller à confirmer que cette œuvre exquise soit effectivement de chez nous; car, elle procède de cette façon



européenne qui, dès le milieu du XIV<sup>e</sup> siècle, avait émigré d'Avignon à Prague et qui, par l'Elbe, descendit à Hambourg et à travers la Thuringe atteignit Cologne.

Sur cette précieuse image, au long de rives accores, le flot transparent, dont la profondeur n'atteint pas aux genoux du passeur, a été broché par le peintre d'innombrables poissons, de façon à certifier efficacement, aux yeux du spectateur, l'identité de l'eau courante.

Mais quelque place que l'illustrateur lui ait cette fois réservée, cette eau à la fin du XIV<sup>e</sup> siècle, est encore schématique et le demeurera sous les pieds d'un autre saint Christophe, xylographie de 1423 (Manchester, Rylands Library), et, en somme, nous n'aurons pas de paysage d'eau, au naturel, avant la grande bouffée d'air que fit tout à coup souffler sur l'art des Pays-Bas, le miniaturiste des « Heures de Turin ».

\* \* \*

Il s'agit d'une partie d'un manuscrit, dénommé les « Très belles Heures de Notre-Dame » qui appartient originairement au duc Jean de Berry, frère de Philippe le Hardi. Ce prince français, bibliophile, en fit présent en 1413 à Robinet d'Etampes, qui donna le fragment qui nous intéresse à Guillaume de Bavière, numéroté Guillaume IV comme comte de Hainaut et Guillaume VI comme comte de Hollande, et qui mourut en 1417.

Ces feuilles furent consumées en 1904 dans l'incendie de la Bibliothèque nationale de Turin. Le souvenir en survit dans des photographies seulement passables.

On est d'accord pour reconnaître dans ces miniatures le style eyckien. Furent-elles exécutées avant 1417 ou même en 1415, par Hubert van Eyck, comme le croit M. Hulin de Loo, pour Guillaume de Bavière, ou par Jean van Eyck, qui fut au service de Jean de Bavière, dit Jean sans Pitié, après l'installation de celui-ci à La Haye en 1417, et en tous cas de 1422 à 1424 ? La critique discute.

La scène représente la cavalcade d'un prince avec sa suite. Le prince vient de débarquer sur une plage, il remercie le ciel de la traversée accomplie et au devant de lui s'incline une jeune femme entourée de ses compagnes.

Le comte Durrieu, d'après les armoiries de la bannière, identifie le cavalier au cheval blanc avec Guillaume de Bavière. La jeune femme serait sa fille, la fameuse Jacqueline

de Bavière. Dès lors, est-ce, ainsi que le proposait M. Six, que son père lui amène son fiancé, le jeune duc Jean de Touraine, fils du roi Charles VI, ou peut-on, ainsi que le conjecture M. Durrieu, mettre l'épisode en rapport avec certain récit de la chronique de Jean de Leyde.

D'après ce narrateur, en effet, Guillaume de Bavière, au moment de se réembarquer pour le continent, après un séjour en Angleterre, « se mit à genoux et invoqua Notre-Dame de Poke, près de Vere, en Zélande, célèbre par ses miracles, faisant vœu de ne plus manger de viande jusqu'à ce qu'il fût venu visiter le sanctuaire de Poke. Aussitôt le vent devint favorable, et, en vingt heures, le comte et ses gens purent arriver en naviguant à voiles, d'Angleterre jusqu'aux côtes de Zélande. La traversée terminée, ils accomplirent dévotement le vœu qu'ils avaient fait ».

La plage et les dunes reproduites sur la miniature seraient la côte de l'île de Walcheren, et la bourgade avec sa forte tour devrait être Veere.

Quoi qu'il en soit, pour la première fois, nous nous trouvons transportés devant un paysage maritime plausible, avec les ourlets de la marée parallèles à la grève, le balancement des vagues retroussées d'écume, le plissement des dunes, les barques échouées sur le sable et le grouillement de minuscules personnages à grandeur d'œil, le tout sous une perspective juste de l'horizon.

Jamais jusqu'alors, l'art flamand ni universel n'avait procuré pareille impression d'espace respirable.

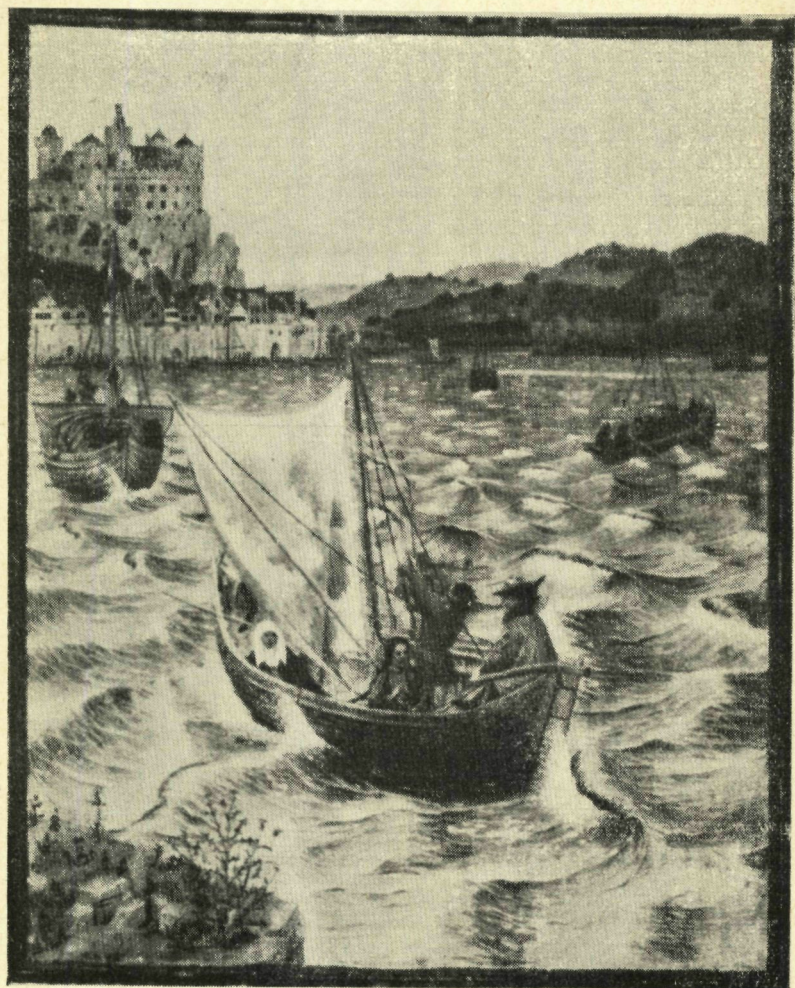
Je dis : ni l'art universel, sans méconnaître le précédent de deux panneaux de l'Académie de Sienne que M. van Marle croit pouvoir attribuer à Pietro Lorenzetti vers 1331, qui représentent, l'un un château sur la rive d'un lac, l'autre une cité au bord de la mer, traités comme des théorèmes géométriques et qui constitueraient, à moins qu'ils n'aient été que des études partielles en vue d'une scène à figures, le premier exemple du paysage en soi.

Une autre page des « Heures de Turin » nous propose un site fluvial.

M. Hulin de Loo attribue cette image également à Hubert van Eyck.

Elle représente en barque saint Julien l'Hospitalier et sainte Marthe, protecteurs des navigateurs. Je ne sais si c'est parce









que la légende locale situe le passage d'eau de saint Julien sur le Var et parce que, après le débarquement des saintes Maries en Provence, Marthe se fixa à Tarascon, mais, peut-être par association d'idées, ce fleuve agité entre des rives pierreuses me suggère, de préférence à une eau septentrionale, le Rhône, tel qu'il passe devant la Voulte, Beaucaire ou le rocher des Doms d'Avignon.

En dépit de son vérisme, Jean van Eyck tenait néanmoins à la recomposition d'un site en y disposant, en y ordonnant, en y graduant des éléments épars d'agrément sensible.

La loggia dans laquelle le chancelier Rolin s'est agenouillé devant la Vierge (Paris, Louvre) s'ouvre sur un chemin de ronde crénelé qui domine un panorama ouvert et étendu.

Cette cité à clochers n'est précisément ni Dijon, ni Bruges, ni Paris ou Cologne. Ces côteaux traités par bandes et pans, avec des buissons isolés, paraîtront tout aussi vraisemblables aux bords du lac de Constance avec Conrad Witz qu'à Urbino avec Pierro della Francesca.

Car ce paysage, ville et campagne, monts et fleuves, est internationalisé et surnaturalisé.

Apprécions ici, pour l'instant, que le fleuve y joue le rôle principal. Qu'il descende des Alpes lombardes, en prenant l'aspect de la Meuse ou du Rhin, c'est à l'efficiencia pittoresque d'un miroir d'eau que van Eyck rend hommage en le faisant sinuer strictement au centre de sa composition et dans l'axe de l'arche centrale.

Nous nous sentirons à l'aise dans pareil idéo-réalisme aux Pays-Bas pendant un siècle.

Ainsi, par exemple, devant une miniature tirée du manuscrit de la « Fleur des Histoires » exécuté pour Philippe le Bon et conservé à la Bibliothèque royale de Belgique.

M. Winkler, suivi par le comte Durrieu, attribue cette image à Simon Marmion, de Valenciennes, celui que Jean Lemaire de Belges honora du titre de « prince de l'enluminure ».

Cette sorte d'Assomption signifie la « création de l'âme humaine ».

Ainsi que le chante dans « Dominical », Max Elskamp, qui n'a pas eu besoin de connaître ce document :

« Mais dans un château  
du paradis est mon âme... »

Cette cité céleste est située à un confluent de rivières et dispose d'un petit port en dehors de l'enceinte près du pont-levis de l'entrée.

Mais cette bourgade d'aspect familier, le peintre a tenu à la rehausser d'un paysage mixte où les dunes rondes telles que nous les trouvons dans le Hageland sont confrontées avec des rocs en pitons qui, plus loin que la Meuse, évoquent les curiosités géologiques du passage des Alpes, des ermitages grecs et des fabriques de jardin d'Extrême-Orient, curiosités avec lesquelles Patinir et Blès nous distrairont jusqu'à satiété.

Cette complaisance envers la nature phénoménale, l'artiste des Pays-Bas continuait à avoir licence de la manifester à l'occasion des épisodes bibliques qui, se passant en Judée, devaient avoir pour cadre un paysage, à priori exotique, donc apparemment étrange et forcément merveilleux. Et pareille propension vers une couleur locale de fantaisie se trouvait encore encouragée vers le bizarre, à chaque fois qu'il s'agissait d'un épisode miraculeux qui déréglait la nature.

A titre d'exemple de pareille déformation fantastique de l'eau, je vous montre ici un dessin de la seconde moitié du XV<sup>e</sup> siècle, à la plume et au lavis, tiré de ma collection et inédit. Il fixe le moment où, après le passage de la Mer Rouge par l'arrière-garde du peuple hébreu, le flot se refermant engloutit l'armée poursuivante du Pharaon.

Dans un tour de force graphique, le dessinateur imagine et crée la fantasmagorique féerie de ces deux gerbes d'eau qui se gonflent et floconnent comme des colonnes de fumée et s'épanouissent ainsi que des naga, ces monstrueux polypiers sculptés à la tête des balustrades des temples cambodgiens.

Mais vers 1500, l'eau cesse d'extravaguer et l'hiératique Jourdain lui-même se met à couler normalement.

Ainsi le Baptême de Jésus, peint en 1502 par Gérard David à Bruges pour le rétable de Jean des Trompes, a lieu dans un paysage pour partie de campagne. Le Jourdain traverse paisiblement une prairie ombragée de hêtres, des iris fleurissent sur la rive et l'eau étend des ronds autour des genoux de Notre Seigneur. L'événement est à ce point désorientalisé que ni Gérard David, ni son imitateur Patinir, dans le Baptême du Christ du Musée de Vienne, n'ont plus la compréhension du rite originaire. Le Baptiste ne plonge, n'en-







fonce plus le Christ dans l'eau par immersion, il lui verse de l'eau sur le front par aspersion.

\* \* \*

Le caractère décoratif de l'eau paysagère cède maintenant devant la destination utilitaire des voies d'eau et les artistes se sont trouvés intéressés à une navigation qui devient professionnelle et technique.

La peinture religieuse elle-même, pour y ouvrir les yeux, trouvait un prétexte dans l'illustration des légendes de certaines princesses vagabondes, telles que sainte Ursule et sainte Dymphne.

Outre une miniature, sans doute peu antérieure à 1467, dans l'exemplaire de Philippe le Bon des «Chroniques du





Hainaut » (Bibliothèque royale de Belgique), Bruges fournit deux versions de la funeste navigation de sainte Ursule et des onze mille vierges.

La première, en deux panneaux, chacun à quatre compartiments, conservés au Couvent des Sœurs Noires à Bruges, exécutés dans la seconde moitié du XV<sup>e</sup> siècle par un artiste anonyme, provisoirement désigné de ce chef comme « le maître brugeois de la Légende de sainte Ursule ». Deux épisodes confrontés y montrent l'embarquement d'Ursule à la côte de Bretagne et son débarquement à Cologne.

Cet hommage brugeois aboutit à la célèbre châsse peinte par Memling en 1489 pour l'Hôpital Saint-Jean, à Bruges, où elle est restée.

Le douloureux conte s'y développe sur les deux faces en six petits panneaux.

Sur le premier, le voilier à deux mâts qui a emmené Ursule, d'Angleterre, aborde au quai de pierre de Cologne. Au second acte, Ursule qui s'est réembarquée sur le même voilier pour remonter le Rhin, descend à Bâle, pendant que sur le châtelet de poupe, deux matelots hissent la voile déjà carguée et serrée sur la vergue. Sur l'autre face, c'est, après le pèlerinage de Rome, le départ de Bâle, puis le retour à Cologne où les Huns procèdent au massacre.

Ainsi, ayant à faire son choix dans le récit, Memling, sur six épisodes en retint quatre qui sont des scènes de navigation.

Sainte Dymphne qui, elle, fuit son père, cette fois roi d'Irlande, ne se fait pas suivre de onze mille vierges, mais seulement accompagner de son confesseur, d'une duègne et d'un tambourinaire.

Le Baron J. van der Elst a acquis sept des huit panneaux de la suite de la « Légende de sainte Dymphne » peinte en 1505 par Gossuin van der Weyden, petit-fils de Roger, pour l'abbaye de Tongerlo.

La rade où accostera la princesse irlandaise est censée celle du premier bourg d'Anvers, et le peintre la reconstitue rétrospectivement d'une façon judicieuse et modérée, en recréant un petit port tout aussi intime que le site idéal de la miniature de Marmion.

Il élimine l'orgueilleuse tour de la cathédrale, mais maintient et reproduit authentiquement et minutieusement l'église du Bourg telle qu'elle existait de son temps, et il identifie

caractéristiquement le môle par la présence de la grue, qui est vraiment l'indice signalétique du Werf d'Anvers au XVI<sup>e</sup> siècle. Ce modeste outil de chargement et déchargement que, bien plus tard encore, Guiccardin louera comme « beau et très commode instrument » était connu sous son nom flamand de « crane », et il localisait si bien le quai d'Anvers et sa désignation était à ce point entrée dans la terminologie maritime, qu'on trouve stipulé dans des contrats espagnols d'affrètement que les navires devront revenir, non pas à Anvers, mais « a la Crana ».

Le vaste panorama de la rade d'Anvers en 1515 fut gravé par un artiste inconnu sur cinq planches de bois, dont une épreuve existe aux Archives communales d'Anvers. On y reconnaît les deux repères du panneau de Gossuin van der Weyden : la tour de l'église du Bourg et à son pied sur le Werf la « crane ». On peut y analyser surtout, comme au cours d'une revue navale, les diverses formes de véhicules d'eau : galère, hulque, galion, boyer.

Le constructeur n'avait pas encore sacrifié ce caractère monumental, cet aspect pompeux qui font apparaître les longs-cours de la fin du XV<sup>e</sup> siècle et du XVI<sup>e</sup> siècle comme des inventions amphibies qui tiennent de la citadelle et du poisson volant.

Un graveur anonyme, connu par son monogramme fait de l'initiale W suivie d'un signe en forme de pointe de lance, et qui travaillait en 1473 pour Charles le Téméraire, nous a conservé deux portraits de bateaux de haut bord, dont une « caraque » qui évoque les derniers beaux jours de Damme, de l'Ecluse et de Bruges.

Les caraques étaient, en principe, des vaisseaux portugais qui faisaient le voyage des Indes orientales, et depuis du Brésil. Ces traversées étaient organisées en escadre, de façon à ce que les navires fussent en mesure de se prêter mutuellement secours et de se protéger en commun contre les pirates. Cet usage fut même ultérieurement, par une ordonnance de 1543, rendu obligatoire pour les convois des Indes.

Depuis 1499, la factorerie royale portugaise avait été transférée de Bruges à Anvers. Au milieu du XVI<sup>e</sup> siècle, le service entre Anvers et les Indes était réglé sur deux départs par an et assuré par une flotte d'au moins dix navires d'un tonnage minimum de cent tonnes.



Ce qu'elle rapportait, c'étaient des piments, de la mala-guette, de la cannelle et de la rhubarbe, du sucre, du bois de santal et de l'ivoire, plus tard de l'or massif et des perles. Mais par une tapisserie, qui orne le château de Brezé près Saumur, nous voyons que ces caraques, des fois, chargeaient la même cargaison que l'arche de Noé.

La dite tapisserie pourrait être celle, ou doit être du genre de celles, qu'un compte de tapissier de Tournai en 1504, désigne comme faite « à la manière de Portugal et de Indye ».

Sur l'arc d'un listel déroulé au-dessus de la porte d'entrée de ville à droite, se lit, pour mettre le spectateur au courant, l'indication « *Indae novae* » et nous assistons au chargement pour l'Europe : sur la rive, un léopard en cage et une volière de perruches attendent leur tour; cinq autruches sont transportées en barques; deux chameaux allongent leur cou hors de la cale et une fabuleuse licorne est hissée pour les y rejoindre. Au début du XVI<sup>e</sup> siècle, les amateurs éclairés d'Occident ne réclament plus des souvenirs apocryphes de la Terre Sainte, mais s'entichent des curiosités zoologiques des nouvelles Amériques.

\* \* \*

Cette fréquentation des Océans ne pouvait manquer de faire bientôt apparaître comme étriquées les peintures de paysages fluviaux bordés d'encrochements tarabiscotés et limités par des cimes neigeuses conventionnelles.

Tandis que Henri met de Bles persistera à encaisser la Meuse entre des dolomites, son voisin et contemporain, Joachim Patinir, né à Dinant, semble bien, après avoir pris séjour à Anvers et avoir été reçu dans la Gilde en 1515, y débar-rasser déjà et élargir sa vision devant le dénûment étale des polders anversoises et des bancs de Zélande. Albert Dürer, qui lors de son passage à Anvers en 1521 y devint son ami, a dû s'apercevoir de quelque chose de nouveau et lui décerne, dans son « Journal de voyage » le brevet de « bon peintre de paysage ».

Ainsi, la collection de la Bibliothèque de Göttingue contient un « Paysage avec saint Christophe » qu'on y signale timidement comme étant de la manière de Patinir, mais dans lequel il y a lieu de reconnaître une œuvre fort progressive et absolument remarquable par la profondeur de ses

plans d'eau. Nous sommes à un tournant de l'Escaut, non encore régularisé, à l'aval d'Anvers, dont la ligne s'estompe au loin avec une scrupuleuse délicatesse visuelle. Je n'ai nulle part, si ce n'est devant le site de lagune de la Mort de Procris, par Piero di Cosimo, ressenti à ce point les approches de l'estuaire.

Cette mise en page, où l'eau forme le centre, l'axe et l'objet même de la peinture se manifeste dans une autre composition admise comme œuvre de Patinir et qui, de la collection de Philippe IV est entrée au Musée du Prado à Madrid.

Sur ce panneau l'Achéron sépare le Paradis de l'Enfer.

Mais alors que précédemment les cours d'eau géographiques étaient traités comme des fantômes, voici que le fleuve, fabuleux lui-même est rendu comme une eau qui débouche vraiment dans l'horizon où l'atmosphère s'évanouit dans l'absolu.

\* \* \*

C'est Brueghel, sans doute, qui nous mènera en pleine mer et nous surprendra par la première « marine » pure.

Il avait, avant la trentaine, fait son tour d'Italie, et en était encore à la recherche candide de motifs pittoresques et des souvenirs de voyage qui donneraient de lui une opinion avantageuse. Nul n'est prophète en son pays, si bien qu'en 1652 encore, un fabricant anversoïse de tableaux maritimes, tel que Bonaventure Peeters, datera de son atelier de Hoboken une vue présumée de la rade de Corfou.

Brueghel commença donc par s'intéresser au détroit de Messine et à la cascade de Tivoli.

La galerie du Prince Doria, à Rome, contient un panneau attribué à Brueghel et qui représente le « Port de Naples ». Ce tableau aurait pu avoir été peint ou plutôt esquissé sur place en 1553. Quoiqu'il ait pris sa vue à grande distance, l'artiste vise à la préciser topographiquement, en déterminant minutieusement le môle, le château Saint-Elme, le château de l'Œuf, etc. Mais ce qui pourrait y dénoncer le Brueghel à venir, c'est la diversité et cette animation des bateaux, présage de la suite gravée des « Vaisseaux de mer » et ce qui relève, d'autre part, pareil travail de patience, c'est la diffusion et le miroitement de la lumière qui transfigurent le document en une vision de plein air.

Dans sa maturité, et quand il sera en état de poésie, Brue-



ghel aurait peint la « Chute d'Icare », toile acquise en 1912 à Londres par le Musée de Bruxelles. Les rives rocheuses n'y sont pas dégagées des souvenirs archaïques et d'au-delà des monts, mais la pensée maintenant dirige et dégage la composition idéale, de sorte que la confrontation, ici, des trois éléments : l'air que l'homme-oiseau a témérement voulu conquérir, la mer avec son aventure et ses risques et la terre dans laquelle le paysan continue à tracer son sillon, sans lever la tête, cette confrontation nous propose une méditation sur l'attitude de l'homme aux prises avec la nature contraire et sur sa vocation, d'une ou d'autre manière, à venir à bout des éléments.

Brueghel eut des yeux pour l'onde comme il en avait pour le sol et si on s'est laissé aller à le désigner sous le sobriquet « den boeren Breughel », qu'on veuille bien remarquer que ce rural ne manque pas d'être assez maritime.

D'Anvers, via la Sicile, à Bruxelles, depuis le « Combat naval dans le détroit de Messine » jusqu'à la commande des tableaux commémoratifs du creusement du Canal de Willebroeck, Brueghel, avec les goûts et la passion d'un homme du port, s'est intéressé à la navigation.

Il s'y intéressa dans ce qu'elle a de solennel, par ce somptueux cortège nautique que forme la suite des onze feuilles des « Vaisseaux de mer », avec leurs « nefs de bande » aux immenses voiles largement enflées; et l'on voudrait aussi admettre qu'il se soit intéressé à la navigation dans ce qu'elle a de subalterne et de technique, et qu'il ait exécuté certain dessin de la collection du duc de Devonshire, à Chatsworth.

Il s'agit d'une étude minutieuse d'un dragueur avec rangée de pelles à godets enfilées sur deux chaînes sans fin, levable et actionné par deux roues jumelées à pédales.

M. van Bastelaer devina dans ce dessin une des études préparatoires qu'avait dû dresser Brueghel en vue de l'exécution de la commande par le magistrat de Bruxelles du mémorial du canal de Willebroeck terminé en 1561 et M. Tolnaï entérina le dessin comme une œuvre de Brueghel vers 1566. Nonobstant l'opinion de ces spécialistes brueghéliens, je pris la liberté, lorsque ce document fut produit à l'« Exposition d'art flamand ancien » à Anvers, en 1930, de le considérer comme probablement exécuté aux bords du Rupel, mais par Cantagallina en 1612. Il se vérifie depuis par une

monographie de M. Heinz Conradis : « Alte Baggermaschinen » (Beiträge zur Geschichte der Technik und Industrie, Band 26; 1937) que de tels appareils de préhension, vulgarisés par B. Lorinus à Venise en 1620, ne peuvent, en effet, être antérieurs à 1610-1620 aux Pays-Bas.

Un peintre n'aurait guère dérogé en se souciant de ces mécaniques d'ingénieur et entrepreneur hydraulicien. A l'exemple de Léonard de Vinci, constructeur d'aqueducs et barrages pour l'irrigation des plaines lombardes et inventeur présumé de l'écluse à sas qui permet l'usage dans les deux sens d'un canal à niveaux différents, Lancelot Blondeel n'avait-il pas, chez nous, dressé les plans d'ouvrages hydrauliques pour Damme et élaboré, dès 1546, le projet d'un canal à grande section de Bruges à Heyst, première idée de la renaissance de « Bruges port de mer ».

Que ce soit Brueghel ou non qui ait manifesté de la curiosité pour cette drague, pareille application de spécialiste n'a pas dû rétrécir son horizon.

Dans un panneau du Musée de Vienne : « Tempête en mer », pour la première fois dans l'histoire de l'art, le point de vue n'est plus pris du rivage mais en plein océan. Nous tenons enfin, une « marine » flamande. Et il ne s'agit pas seulement d'une reproduction vériste d'après nature, mais bien, ainsi que l'observa justement M. Cornette, d'une transposition lyrique. « L'immensité d'eau semble soulevée et aspirée par une formidable respiration ». Avec ce rythme là, le réalisme maritime se hausse du coup à l'épopée.

Brueghel a senti tout cela devant de l'eau !

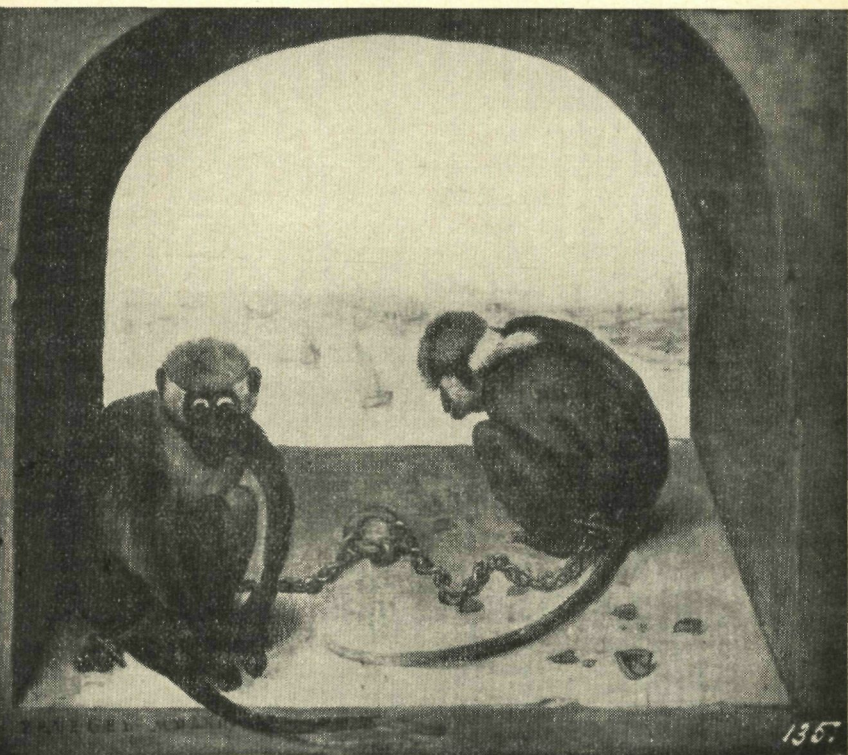
Mais Brueghel a daté de 1562 un petit panneau qui est au Musée de Berlin. L'année d'après, il allait se marier à Bruxelles et s'y installer. A-t-il composé une allégorie amère et chansonné par anticipation son futur ménage bourgeois ? Certes, les deux singes y ont bon œil et le poil lustré. Mais ce couple porte collier et il est enchaîné. Et ce à quoi le macaque renfrogné tourne le dos, c'est la rade d'Anvers dans toute son envergure.

Pauvre Pierre ! Adieu à l'Escaut ! Avoir traîné sur le Werf et vagabondé d'Hoboken à Austruweel, avoir connu le vent dans les voiles alors que tout autour les mouettes s'affolent et délirent, et achever sa vie au quartier des Marolles pour être enterré dans l'église de la Chapelle...





Et du moment où des agglomérations sans fleuve ni port ne sont que des enclaves sans issue et où tout homme qui n'a pas l'occasion, au grincement d'une ancre, d'aspirer aux îles, se sent un prisonnier, rendons grâce à Dieu de nous avoir placés dans un territoire généreusement desservi par des routes qui marchent et à front de cette mer qui s'ouvre sur tous les archipels et toutes les possibilités, et sachons gré à ces artistes de chez nous qui en propageant et multipliant les aspects de l'eau, nous proposent et stimulent des relations de contact et d'échange ainsi que des désirs d'évasion qu'un chacun a la faculté de satisfaire.





M. Muls remercie M. De Bruyn de sa conférence si fouillée, profonde, et admirablement tournée. Il nous a fait un aperçu magistral de la peinture de l'eau, mais selon son habitude, il a rattaché le sujet à toute l'histoire de l'Art, ce qui nous a fait voir la part du peuple flamand dans ce domaine, à travers les siècles. Je le remercie encore très cordialement, et donne la parole à M. FIERENS.

## LES PEINTRES DE LA MER AU XIX<sup>e</sup> SIECLE.

---

Par Paul FIERENS,  
Professeur à l'Université de Liège.

---

20905

Un jour que le grand pastelliste français Maurice Quentin de La Tour travaillait à Versailles au portrait de Madame de Pompadour, le roi Louis XV vint assister à la séance de pose. La Tour était un homme étrange, capricieux, un peu loufoque, dirions-nous, qui se conduisait fort mal en présence des grands de la terre. Il ne prétendit pas continuer son ouvrage sous les yeux du Roi, mais il se mit à entretenir le souverain des affaires de l'Etat. L'excellent peintre se piquait de politique, et le voilà lancé sur le sujet de la marine française : il la critique, suggère des réformes, déclare que le pays n'a pas la marine qu'il devrait avoir, et s'attire de Louis XV cette habile réplique : « Pardon ! Monsieur de La Tour, nous avons les marines de Monsieur Vernet ».

Vous avez bien voulu qu'un historien de l'art prit la parole en ce Congrès international de la Mer. Il ne sortira point de sa spécialité. Il s'efforcera de vous montrer en quoi les marines du XIX<sup>e</sup> siècle sont originales, sont nouvelles, comment la vision des peintres de la mer a évolué de l'époque romantique à l'époque impressionniste. Mais pour comprendre en quoi cette vision du XIX<sup>e</sup> siècle diffère de la vision classique, de la vision du XVIII<sup>e</sup> siècle, il sera utile et intéressant de s'arrêter quelques instants aux marines que Louis XV appréciait si fort, aux « marines de Monsieur Vernet ».

Joseph Vernet avait été chargé par le marquis de Marigny, surintendant des Beaux-Arts et frère de Mme de Pompadour,