

## Synthèse sur la peinture, spécialement religieuse, en Wallonie du XVI<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle

Pierre-Yves Kairis

Chef de département a.i. à l'Institut royal du Patrimoine artistique

L'histoire des Beaux-Arts et des arts décoratifs dans les zones francophones (quoique surtout « wallophones ») des Pays-Bas et de la principauté de Liège au cours des Temps modernes constitue une illustration permanente du constat posé par Auguste Donnay à l'occasion du Congrès wallon de 1905<sup>1</sup> : « La Terre wallonne qui varie infiniment d'aspect, qui est d'aspects indépendants les uns des autres, devait uniquement produire des artistes indépendants. » La notion d'école, créée artificiellement à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, s'est heurtée à ces distorsions, nuisant à l'appréciation des artistes concernés. Au XIX<sup>e</sup> siècle, l'histoire de l'art fut asservie par un nationalisme qui devait exalter la jeune nation belge. La prééminence traditionnellement dévolue à la peinture ancienne a confiné l'art belge dans un canon essentiellement brugeois puis anversois. Il ne s'agit pas de remplacer ici un nationalisme par un autre. Les historiens d'art de notre temps sont suffisamment conscients des approximations du passé pour éviter d'y substituer d'autres. La notion d'*école* a été supplantée par celle plus pertinente de *foyer*. Si les liens ont été nombreux entre les parties nord et sud de ce qui allait constituer la Belgique, rien n'interdit d'examiner les accents majeurs des principaux foyers de la partie méridionale.

### XVI<sup>e</sup> siècle

Dans le domaine de la peinture, Joachim Patinier, originaire de Dinant ou de Bouvignes, fait figure de pionnier par l'originalité de ses compositions. Sa production semble n'être connue que dans sa période anversoise, entre son inscription à la gilde des peintres en 1515 et son décès en 1524. Albert Dürer a évoqué son nom dans la relation de son séjour à Anvers et a inventé à son propos le terme de *paysagiste* (*Landschaftmahler*). Dans ses tableaux, le rapport traditionnel entre le paysage de fond et les personnages, généralement religieux, est inversé. Patinier s'est fait une spécialité de ces paysages dits cosmiques et on se plaît à croire que le souvenir des vallons mosans de sa jeunesse a influé sur le développement de ses représentations de paysages aux rochers tortueux d'allure fantastique. Le Bouvignois présumé Henri Bles († ca 1560), peut-être le neveu du précédent, a prolongé la diffusion, spécialement en Italie, de ces vues panoramiques mais empreintes cette fois d'une atmosphère plus vaporeuse, moins oppressante.

Le Hainuyer Jean Gossart (ca 1478-1532) a lui aussi accompli l'essentiel de sa carrière à Anvers, nouvelle capitale des arts dans les Pays-Bas. Celui qui est repris dans certains documents contemporains sous le sobriquet de *Jeannot le Wallon* fut un des fondateurs du courant que l'histoire de l'art a retenu sous l'appellation de *maniérisme anversois*. Il y a mêlé les éléments décoratifs de la tradition gothique aux conceptions italiennes dont il fut un des premiers peintres nordiques à s'inspirer lors de son voyage à Rome en 1509.

Incarnation liégeoise de l'humanisme, Lambert Lombard (1505/06-1566) a marché sur les brisées de Gossart en se rendant à son tour en Italie. Le décès de son *patron*, le prince-évêque Erard de La Marck, ne lui permit de rester guère plus d'un an à Rome, mais ce séjour l'a marqué définitivement. Là, il n'a pas seulement admiré les monuments et œuvres d'art antiques, il s'est passionné pour les grands contemporains, tels Michel-Ange et Raphaël. La vaste curiosité de ce Léonard de Vinci au petit pied l'a porté à s'intéresser aux modes nouveaux d'éducation artistique. Il a manifestement fréquenté l'atelier du Vatican dans lequel le sculpteur Baccio Bandinelli mettait en application ses théories, sur le mode de

---

<sup>1</sup> A. Donnay, « Quelques idées sur le sentiment wallon en peinture », in *Wallonia*, t. 13, 1905, p. 358.

ces académies au sein desquelles débattaient les lettrés. De retour à Liège vers 1539, Lombard a créé une *schola* sur ce modèle. Elle a d'emblée rencontré un grand succès et rameuté deux figures montantes de la sphère anversoise : Frans Floris et Willem Key. Nombre de jeunes artistes, dont peu ont été identifiés avec certitude, ont fréquenté cet atelier d'un genre nouveau et ont dispersé les germes italiens à travers les Pays-Bas. Une trentaine de mains d'élèves ont d'ailleurs été identifiées par les spécialistes dans les trois cents dessins anonymes de l'album d'Arenberg (Liège, Cabinet des Estampes), exceptionnel recueil de dessins qui constituait le matériel didactique du maître. Ses tableaux restent rares et malaisés à identifier. Ces dernières années furent toutefois riches en redécouvertes. Grâce à l'Institut royal du Patrimoine artistique a été mis au jour et restauré un cycle de huit tableaux provenant de l'abbaye cistercienne de Herkenrode et illustrant les femmes héroïques de l'Antiquité. Par analogie, il ne fait aucun doute que l'*Offrande de Joachim refusée* soit de la même main. On y trouve un italianisme péniblement assimilé, avec une syntaxe gestuelle excessivement académique, des variations recherchées des drapés et des figures mises en évidence non sans une certaine lourdeur ; mais l'esprit est tout à fait nouveau.

Nombre de peintres locaux ont fréquenté la *schola* de Lombard. Lambert Zutman (1514-1564), dit Suavius, est un peintre dont la production continue à nous échapper complètement, en dépit des diverses tentatives de reconstitution. Il fut par ailleurs un des plus brillants graveurs nordiques de sa génération. Ses estampes témoignent de l'héritage de Lombard dans la plasticité maniériste des figures et dans la transcription de cette passion partagée de l'Antiquité. Pierre du Four (ca 1545-1610), alias Furnius, un des derniers élèves de Lombard, n'était lui aussi connu jusqu'il y a peu que par ses gravures érudites. Deux de ses peintures viennent d'être identifiées. Elles démontrent que l'*école de Lambert Lombard* s'est assez rapidement émancipée du maître pour se tourner vers la mode anversoise qu'avait réussi à imposer Frans Floris. Les quelques tableaux connus du modeste Jean Ramey (1541-1603/04), souvent inspirés de motifs gravés anversois ou hollandais, confirment cette tendance.

Mais l'influence de Lombard ne s'est pas exercée que sur des artistes liégeois ou anversois. Il ne fait plus de doute que le Namurois Jean de Robionoy a fréquenté cette « académie ». Divers tableaux lui ont été rendus ces dernières années et permettent de penser qu'il dirigea le principal atelier de Namur dans le troisième quart du XVI<sup>e</sup> siècle. Toutefois, que ce fût à Liège ou ailleurs en Wallonie, le souvenir du maître liégeois s'est constamment conjugué à l'assimilation des modèles plus modernes diffusés par les Anversois.

## XVII<sup>e</sup> siècle

Quelques centres d'importance variable se dégagent : Liège surtout, mais aussi Dinant, Namur, Mons et Tournai. Seuls les meilleurs peintres sont allés se perfectionner l'étranger. Le voyage de Rome, alors véritable capitale des arts, était courant. Nombreux furent également les peintres qui se sont formés à Anvers. Mais ce qui est frappant, c'est le chiffre élevé des bons peintres originaires du pays wallon qui s'expatrièrent définitivement aux quatre coins de l'Europe. Ceux qui étaient demeurés sur place travaillèrent, dans un esprit d'âpre concurrence, essentiellement pour les établissements religieux ; ces derniers étaient en plein essor, dans la foulée de la Contre-Réforme. Si la peinture d'histoire et le portrait furent les principaux genres pratiqués, plus d'un peintre nous a toutefois laissé d'excellentes pages dans d'autres genres, considérés alors comme mineurs : le paysage, la peinture de fleurs ou le trompe-l'œil. Les scènes de genre paraissent avoir été rares, comme si elles étaient l'apanage des peintres flamands et hollandais ; elles semblent être demeurées étrangères au caractère local. Les amateurs pouvaient toujours se les procurer auprès des marchands étrangers venus écouler ce type de production pendant les foires.

Le foyer liégeois fut, de loin, le plus important, et le plus original. Il est utile de noter combien, dans l'ancienne principauté, l'activité picturale s'est quasi exclusivement concentrée dans la capitale. Seule

Dinant paraît avoir bénéficié d'une production picturale qui, quoique modeste, dépasse l'envergure réelle de la petite cité mosane.

Une rupture importante avec la tradition lombarde caractérise le deuxième quart du siècle, avec une vague caravagesque qui a dû secouer le landerneau. Cette vague fut portée par deux maîtres de premier plan : Gérard Douffet (1594-1661), représentant du courant manfrédien du caravagisme, et François Walschartz (1597/98-1678), représentant du courant saracénique. S'ils ont sacrifié à ce mélange de naturalisme et de ténébrisme issu du Caravage, ils n'y adhèrent que d'une manière fort tempérée, car leur art paraît aussi avoir fait écho au vieux fonds classicisant qui subsistait à Liège. Par la précision des traits, par la rigueur de la mise en page et par les effets d'ombre et de lumière, Douffet a créé des portraits très personnels, marqués autant par ses réminiscences de l'Italie que par son assimilation de l'art de ses confrères flamands et hollandais. Dans ses meilleurs tableaux, ceux des années 1620-1630, Walschartz a fait preuve d'un sens de l'intériorité peu commun; c'est certainement le peintre qui en pays wallon a le mieux rendu le sentiment de piété populaire.

A la fin des années 1640, ce courant caravagesque liégeois s'est essouffé et une nouvelle génération a percé, formée à son tour au contact des courants italiens et français à la mode. Deux peintres aux obédiences à nouveau différentes illustrent cette période : Walthère Damery (1614-1678) l'italianisant et Bertholet Flémal (1614-1675) le francisant. Après avoir vécu à Rome au même moment, ils se sont retrouvés à Paris vers 1645, sans doute autour du marchand et graveur Jean Valdor le Jeune (1616-1675) alors en charge d'un prestigieux ouvrage panégyrique en l'honneur de feu Louis XIII. Valdor y a associé plusieurs artistes parisiens, mais n'a pas oublié pour autant ses compatriotes puisque, outre Flémal, Michel Natalis (1610-1668), le plus important buriniste wallon du siècle, a été impliqué dans l'entreprise. Le plus surprenant, c'est que Damery et Flémal, deux jeunes artistes étrangers qui devaient être des inconnus dans la capitale française, se sont retrouvés associés à la réalisation de la première coupole peinte à Paris, celle de l'église des carmes déchaussés. Les mains de l'un et de l'autre se discernent dans cette apologie de l'histoire de l'ordre des carmes.

S'il a dominé le foyer liégeois du troisième quart du siècle, Bertholet Flémal n'est pas resté confiné dans sa cité natale. Vers 1651, il a séjourné à Bruxelles et y a peint une *Pénitence d'Ézéchiass* qui a fait date dans son œuvre. On a peine à imaginer un tableau aussi français de style réalisé dans la capitale du Brabant. Il démontre combien la spécificité du courant liégeois pouvait s'apprécier hors des limites de la principauté ; Flémal a d'ailleurs vu partir son tableau pour la Suède. Mais c'est surtout à Paris que son art poussinésque fut apprécié, lui valant même la commande en 1670, sur fond de tractations diplomatiques, du plafond de la salle du trône au palais des Tuileries.

Les disciples de Flémal ont à leur tour diffusé ses conceptions classicisantes. Le *Baptême de saint Augustin* de Gérard de Lairese (1640-1711) est un évident hommage à Flémal dans lequel l'auteur a accentué tous les effets de théâtralisation. A vingt-quatre ans, Lairese s'est définitivement expatrié en Hollande. Il y a exporté le courant académique liégeois et celui-ci a largement imprégné l'art local jusque tard dans le XVIII<sup>e</sup> siècle.

Au début du siècle, le paysage pictural namurois était avant tout frappé de l'autorité du maniériste Jean le Saive I (1540-1611). Ses rares œuvres démontrent qu'à l'instar de leurs confrères liégeois les peintres namurois prolongèrent davantage la veine de Frans Floris que celle de Lambert Lombard. Les tableaux du petit-fils de Jean le Saive, Jean de La Bouverie I (avant 1595-1655), trahissent leur dette au rubénisme, mais avec des accents très provinciaux. Un rubénisme que l'on retrouvera moins mitigé dans les œuvres du peintre namurois le plus célèbre de son temps : le frère jésuite Jacques Nicolaï (1605/07-1678). Encore celui-ci n'est-il namurois que d'adoption. D'origine dinantaise, il a longtemps travaillé au gré des collèges successifs auxquels il a été affecté (Tournai, Lille, Liège, Huy, Nivelles, etc.). Il a fini sa carrière à Namur après avoir été un moment affecté au collège d'Anvers, où il a pu se perfectionner dans l'art de la peinture auprès de Cornelis Schut. La marque de ce dernier est par la suite devenue

tellement prégnante que les œuvres des deux artistes ont pu se confondre. Nul doute par exemple que la *Décollation de saint Feuillen* de l'ancienne collégiale de Fosses-la-Ville, parfois attribuée à Schut, revienne au peintre jésuite. On y retrouve les visages émaciés au regard perdu qui caractérisent le peintre autant que son souvenir permanent de la monumentalité rubénienne associée aux effets lumineux hérités du caravagisme. Mais les peintres namurois ont souvent cherché les faveurs de cieux plus cléments. C'est le cas, à la charnière des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, avec Nicolas La Fabrique (1649-1733), auteur de sortes de *tronies*, et du paysagiste Jean-Baptiste Juppín (1678-1729) ; ils ont préféré aller chercher fortune à Liège, ville plus sensible à leur orientation classicisante.

De Mons proviennent deux peintres majeurs des Pays-Bas récemment mis en évidence : Charles et Micheline Wautier. Mais il semble bien que toute la carrière de ces frère et sœur se soit déroulée à Bruxelles. Micheline apparaît comme un personnage hors du commun. Son origine montoise est avérée par une annotation dans l'inventaire dressé en 1659 des tableaux acquis dans les Pays-Bas par le gouverneur Léopold-Guillaume de Habsbourg, qui posséda plusieurs de ses tableaux. C'est la seule information biographique dont nous disposions jusqu'aux recherches menées ces dernières années. Elle n'a curieusement pas laissé de trace dans les *Vies d'artistes*, comme si sa condition de femme n'était pas digne des plus grands éloges. En un temps où les femmes peintres étaient reléguées – voire tolérées – dans des genres considérés comme secondaires, telle la peinture de fleurs, Micheline Wautier a quant à elle fièrement pratiqué la peinture religieuse, la peinture mythologique, le portrait, la nature morte et même les scènes de genre. Le phénomène pourrait avoir été unique dans les Pays-Bas du XVII<sup>e</sup> siècle. Son œuvre peint couvre à ce jour les années 1643 à 1659 et se redécouvre progressivement, avec des témoins remarquables de sensibilité et d'intériorité à l'image de *Sainte Agnès et sainte Dorothée*, un tableau qui lui a été récemment restitué. Ses tableaux de fleurs, dignes des meilleurs Anversois, apparaissent non moins délicats. Et sa touche lissée sans exubérance vibratoire permet de penser que son art s'est inséré au mieux dans un creuset bruxellois décidément bien plus indépendant de l'hégémonie rubénienne qu'on l'a longtemps pensé.

A Tournai plus qu'ailleurs se devine la grande réceptivité à l'art anversois. Au début de sa carrière, le peintre malinois Lucas Franchois le Jeune a beaucoup œuvré pour des édifices religieux de la cité des cinq clochers, à telle enseigne qu'on a supposé qu'il y avait vécu entre 1649 et 1657. C'est de son emprise que se ressentent les rares témoins de l'art de Ghislain-François Ladam († 1708), qui a dominé la scène tournaisienne dans la foulée. Quelques peintres dans les genres secondaires s'y sont fait une réputation : Michel Bouillon († ca 1677), peintre de fleurs influencé par la manière de Daniel Seghers, et Jean-François Delmotte († après 1685), émule de Cornelis Gysbrechts dans ses natures mortes en trompe-l'œil. C'est une fois encore la marque anversoise qui définit les contours généraux de cette production. On la trouve prolongée tard dans le XVIII<sup>e</sup> siècle avec Théobald Michau (1676-1765) et ses pastiches des paysages de Brueghel de Velours.

Peut-on dégager un profil spécifique à la production de l'ensemble des courants qui viennent d'être évoqués? Certes non. Seuls une partie des peintres actifs à Liège peuvent être regroupés, dans la lignée de Gérard Douffet, en une véritable *école* présentant une physionomie relativement cohérente. Pour les autres foyers artistiques, on relève plutôt quelques fortes personnalités qui ont marqué leur temps sans pour autant s'inscrire dans un mouvement homogène. On y note aussi une référence à l'art anversois plus accusée que dans le foyer liégeois. On notera aussi la forte présence, dans les églises de Wallonie, de copies anciennes spécialement d'après des tableaux (via des gravures) de Rubens et Van Dyck. Ces copies trop souvent méprisées sont des témoins importants de l'histoire du goût.

### XVIII<sup>e</sup> siècle

C'est une fois encore le foyer liégeois qui s'est avéré le plus fécond, mais cette fois sur un mode mineur. Le XVIII<sup>e</sup> siècle s'y est décliné en trois temps correspondant approximativement aux trois tiers du siècle.

Le premier tiers a prolongé la grande peinture d'histoire issue de Douffet et ses suiveurs. Les figures principales furent Englebert Fisen (1655-1733), dernier élève et continuateur de Bertholet Flémal, et son disciple Théodore-Edmond Plumier (1671-1733), connu surtout pour ses portraits à la Largillière. D'autres talents ont marqué leur temps, comme ce Renier Rendeux (1674-1744) au style on ne peut plus romain directement dérivé de Carlo Maratta.

Les années 1730 s'écrivent comme une période de transition qui a mené à l'avènement du rococo et à la verve décorative y afférente. C'est surtout à partir des années 1740 que cette vogue décorative s'est affirmée à travers l'ornementation de multiples châteaux ou maisons bourgeoises. Cette époque fut celle de la recherche permanente de la grâce et de la séduction, et non plus de la grandeur et de la puissance de l'âge baroque qui imprégnaient encore le premier tiers du siècle. La hiérarchie des genres était remise en cause, même si la peinture d'histoire restait considérée comme la catégorie noble par excellence. Le *grand genre* demeura l'apanage de celui qui apparaît comme le maître principal à Liège, véritable chef d'école : Jean-Baptiste Coclers (1696-1772), auteur de grandiloquents plafonds peints à Liège et à Maestricht. Parallèlement, deux noms sont à distinguer dans le domaine de la peinture décorative. D'un côté, son cousin Jean-Georges-Christian Coclers (1715-1751), dont l'atelier a produit en série des tableaux de fleurs aux mises en page compactes. De l'autre côté, Paul-Joseph Delcloche (1716-1755), d'origine namuroise, a répandu au pays de Liège moult dessus de porte ou de cheminée aux scènes mythologiques ou pastorales, dans lesquelles il introduisit le style des *Fêtes galantes* hérité des épigones de Watteau. Les deux peintres se sont retrouvés dans les années 1740 sur le chantier de la reconstruction du palais des princes-évêques, véritable laboratoire de cet art qui ne cherchait à plaire qu'aux yeux. Dans le même temps, la production religieuse ne fléchit pas en quantité à défaut de qualité : des artistes d'envergure modeste mais de grand succès commercial tels que Jean Latour, Henri Detrixhe ou Henri Deprez, continuent à inonder les églises du pays de Liège de tableaux religieux mais ici sans renouvellement.

Au début des années 1770 se pressent une réorientation, sans doute liée à l'avènement d'un prince éclairé, François-Charles de Velbrück. Si la peinture décorative, surtout dans les thèmes exotiques désormais, continue à dominer la production, on voit poindre les Lumières avec leur traduction dans l'art des préoccupations sociales. Léonard Defrance (1735-1805) fut le principal instigateur de ce nouveau courant. Après un long séjour à Rome puis dans le midi de la France, le peintre liégeois est rentré au pays et a produit pendant dix ans des peintures de genre à grandes figures, dans la lignée de celles du Napolitain Gaspare Traversi. En 1773, il a effectué un voyage en Hollande avec son ami le paysagiste Nicolas-Henri-Joseph de Fassin (1728-1811). Ce voyage a bouleversé les conceptions des deux hommes et ils ont décidé de s'adonner le premier aux petites scènes de genre qui ont fait la fortune des peintres hollandais et le second au paysage italianisant tel que l'ont pratiqué des artistes bataves comme Berchem ou Both. Nombre de petites scènes de genre de Defrance transposent *amon nos-ôtes* la truculence des peintres nordiques et la traduisent en une évocation parfois piquante de la vie quotidienne à Liège. Mais ses tableaux les plus originaux s'ouvrent sur un autre univers et assurent une transcription comme amusée de la Révolution industrielle naissante. Defrance nous a laissé le témoignage de la visite de bourgeois enthousiastes face aux perspectives économiques que leur ouvraient les ateliers et manufactures en tous genres.

En région namuroise, c'était alors le chassé-croisé permanent entre les peintres du crû qui se sont expatriés et les étrangers qui s'y sont installés. Peu de noms locaux émergent. Ainsi la décoration de la cathédrale Saint-Aubain, achevée en 1767, constitue-t-elle un baromètre significatif de la peinture d'histoire namuroise de l'époque. Or, on n'y trouve les toiles que de pinceaux étrangers. La figure principale du premier tiers du siècle devait être le Dinantais d'origine Pierre Delcloche (1681-ca 1729), père de ce Paul-Joseph déjà cité. Ce peintre au talent méritoire semble avoir été davantage à l'aise dans le portrait que dans ses grandes scènes religieuses. Mais le plus talentueux des peintres du Namurois était lui aussi Dinantais d'origine. Pierre-Joseph Lion (1729-1809), spécialiste du portrait en pastel, fut un

véritable peintre itinérant ; il travailla à Liège, Paris, Vienne, Londres et Bruxelles. C'est auréolé du titre de peintre de l'impératrice Marie-Thérèse qu'il est revenu terminer sa carrière à Dinant.

D'aucuns ont tendance à imaginer que l'histoire de la peinture ancienne est définitivement écrite de longue date. Les redécouvertes demeurent pourtant légion. L'étude des documents permet de penser que la figure de proue de la peinture à Namur au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle fut un certain E. Hiernault, oublié jusqu'à ce jour – son prénom n'a du reste pas encore été identifié. Celui-ci qui est cité par certaines sources comme un des principaux collectionneurs de tableaux à Namur est mentionné entre 1743 et 1766. Il vivait à proximité du couvent des croisiers. Chose guère étonnante dans un foyer artistique particulièrement modeste, Hiernault est cité dans les archives surtout pour ses modestes travaux d'ordre artisanal : peinture de bannières, de carrosses, d'armoiries, de décors de circonstance, dorure, restauration de tableaux... Mais ce bon artisan était aussi peintre d'histoire. Ainsi a-t-il réalisé le tableau, aujourd'hui disparu, du maître-autel de l'église paroissiale de Gembloux. Dans la foulée de l'Anversois Gysbrechts et du Montois Delmotte, il semble avoir consacré l'essentiel de sa production d'ordre artistique aux natures mortes en trompe-l'œil. Plusieurs tableaux de ce type, où il s'inspire parfois de motifs de son compatriote Denis-Georges Bayar, ont été récemment repérés. Son tableau retourné relève de la poésie du renversement dont Stoichita se plaît à dire : « Cette image est *rien* et *tout* à la fois. Elle n'est *rien* puisqu'elle engendre la question 'Où est l'image ?' Elle est *tout*, parce qu'elle s'autocontient dans sa totalité. »<sup>2</sup>

Dans le Hainaut, le Montois André-François d'Avesnes (1686/87-1771), peintre en titre de l'archiduchesse Anne-Charlotte de Lorraine, semble avoir été une figure de premier plan, mais pratiquement aucun de ses tableaux n'est conservé. Son compatriote et successeur comme peintre de Madame, Jacques-Joachim de Soignies (1720-1783), mérite mieux que l'ignorance dans laquelle il a été longtemps tenu. La récente restauration de ses deux grandes toiles ovales provenant du couvent des ursulines et ornant le transept de Sainte-Waudru permet de découvrir un heureux sens de l'espace que l'on ne devinait guère. Il ne serait pas étonnant qu'il ait exercé son influence sur le seul peintre de la jeune ville de Charleroi dont le nom soit à retenir pour l'Ancien Régime : Balthasar de Blocq (1729-1795). Dans le Tournaisis, c'est avant tout le nom de Piat-Joseph Sauvage (1744-1818) qui est passé à la postérité, pour ses trompe-l'œil imitant le marbre et le bronze. Il fut un des seuls peintres du pays wallon à siéger à l'Académie royale de Peinture et de Sculpture à Paris.

On le notera en conclusion, le cas de Joachim Patinier, pour lequel fut inventé le terme de *paysagiste*, et celui de Piat-Joseph Sauvage, pour lequel l'Académie de Paris créa l'expression de *peintre de natures mortes*, démontrent combien les artistes wallons ont pleinement participé, à titre individuel plutôt qu'en tant qu'émanation d'un groupe cohérent qu'on pourrait qualifier d'*école*, à la diversité de la richissime expression artistique qui définit l'Europe occidentale aux Temps modernes.

---

<sup>2</sup> V. I. Stoichita, *L'instauration du tableau. Métapeinture à l'aube des Temps modernes*, Paris, 1993, p. 298.