

CENTRE D'HISTOIRE DE
LA RÉGION DU NORD ET DE
L'EUROPE DU NORD-OUEST
UNIVERSITÉ DE LILLE III
B.P. 149-59653 VILLENEUVE-D'ASCQ Cédex

LES PEINTRES

DE LA

VILLE D'ARRAS

DEPUIS LE MOYEN AGE JUSQU'A NOS JOURS

PAR

PAUL MARMOTTAN

OFFICIER D'ACADÉMIE

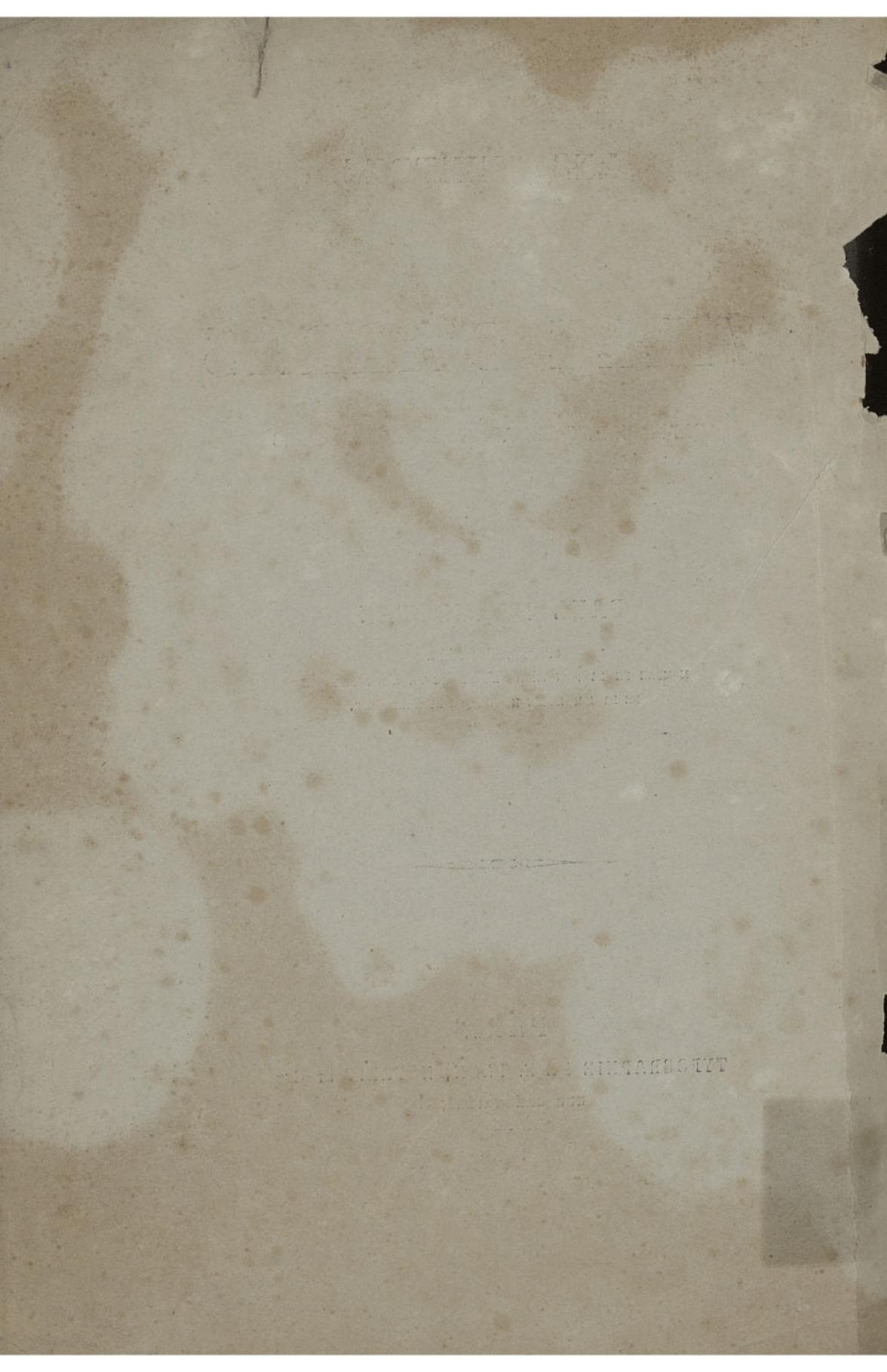
MEMBRE DE LA SOCIÉTÉ DE L'HISTOIRE DE L'ART FRANÇAIS
DE LA COMMISSION HISTORIQUE DU NORD, ETC.

PARIS

TYPOGRAPHIE DE E. PLON, NOURRIT ET C^{ie}

RUE GARANCIÈRE, 8

—
1889



JH. 1182



[

LES PEINTRES

DE LA

VILLE D'ARRAS

DEPUIS LE MOYEN AGE JUSQU'A NOS JOURS

DU MÊME AUTEUR :

L'École française de peinture (1789-1830). 1 vol. in-18. Paris, 1886, Renouard.

Le Musée Carnavalet. 1 vol in-18. Louvain, Peeters.

Les Statues de Paris. 1 vol. in-12. Paris, Laurens. (Ouvrage adopté pour les bibliothèques de la Ville de Paris.)

La Tapisserie de la chaste Susanne. 1887. (En collaboration avec Guiffrey.)
1 vol. in-4°. Paris, Plon.

Tableau de Valenciennes au XVIII^e siècle. 1 vol. in-8°. Valenciennes,
Lemaître.

Éphémérides valenciennoises. 1 vol. in-8°. Valenciennes, Lemaître.
(Ouvrages couronnés par la Société des sciences, agriculture et arts de Lille, en 1888.)

Les Peintres de la ville de Saint-Omer. 1 vol. in-8°. Plon, 1888.

(Mémoire reçu par le comité des Beaux-Arts de Paris et inséré dans le compte rendu officiel des sociétés des Beaux-Arts des départements, publié par le ministère de l'Instruction publique. Volume de 1888.)

Notice historique et critique sur les peintres Louis et François Watteau, dits : Watteau de Lille. (Avec pièces justificatives.) 1 vol. in-12.
Danel, Lille. 1^{re} édition.

Même ouvrage. Grande édition in-4° carré, illustrée. 1 vol. Plon, Nourrit, 1889.

En préparation :

Histoire de la peinture dans le nord et l'est de la France. En deux volumes.

CENTRE D'HISTOIRE DE
LA RÉGION DU NORD ET DE
L'EUROPE DU NORD-OUEST
UNIVERSITÉ DE LILLE III
B.P. 149 - 59653 WILLENEUVE-D'ASCQ Cédex

LES PEINTRES



RET 53

DE LA

VILLE D'ARRAS

DEPUIS LE MOYEN AGE JUSQU'A NOS JOURS

PAR

PAUL MARMOTTAN

OFFICIER D'ACADÉMIE

MEMBRE DE LA SOCIÉTÉ DE L'HISTOIRE DE L'ART FRANÇAIS

DE LA COMMISSION HISTORIQUE DU NORD, ETC.



PARIS

TYPOGRAPHIE DE E. PLON, NOURRIT ET C^{ie}

RUE GARANCIÈRE, 8

—
1889

*Ce mémoire a été lu à la réunion des Sociétés des Beaux-Arts
des départements, à l'École des Beaux-Arts, dans la séance du
12 juin 1889.*

PRÉFACE

L'an dernier, à pareille date, je publiais mon essai sur *les Peintres de Saint-Omer*. L'accueil sympathique fait à cet ouvrage m'a encouragé à consacrer une étude semblable et aussi approfondie que possible aux peintres de la ville d'Arras.

Malgré toutes les difficultés inhérentes à un sujet aussi délicat que vaste, je me suis efforcé, en m'appuyant sur les documents authentiques et sur des travaux excellents, mais partiels, dus à d'érudits confrères, de dresser un tableau d'ensemble à toutes les époques de l'art de la peinture, dans la vieille capitale de l'Artois. Évitant de me livrer aux seules et arides compilations ; jaloux, au contraire, d'animer cette étude d'un sentiment personnel de critique, toujours mesuré et prudemment conduit, mais incapable soit d'apostasie, soit de désertion devant un problème à la portée de mon faible savoir, je présente ce chapitre consacré à la ville d'Arras avec la confiance que peut donner à l'esprit une entière sincérité prise comme règle invariable. Inflexible dans mes convictions qu'autorisent des études déjà longues poursuivies en France et à l'étranger, je professe le respect de toutes les croyances esthétiques appuyées sur la bonne foi et sur la pratique sérieuse et approfondie des manifestations de l'art. L'impartialité doit aussi bien être la qualité première du critique que de l'historien.

Pour juger sainement et voir son jugement consacré un jour par le temps et les hommes, il convient de ne céder à aucune des basses passions qui déshonorent le talent, fût-il le moins contestable. Un critique, pour être vrai et sûr, doit avant tout se garder de deux vices mortels : le parti pris d'école ou le mépris de l'esprit fort, marque infallible de l'ignorance ou d'une haine sectaire. Aussi ne me verra-t-on jamais, dans le cours des chapitres que je consacre à la technique des différentes époques de l'art dans notre pays, céder à ce double travers. Je dirai mon opinion franchement, mais sans aigreur, avec sang-froid, mais avec l'indulgence qu'on doit aux faibles, animés d'intentions souvent mieux conçues que rendues. Tous les peintres n'ont pas été des Raphaël, mais beaucoup, sinon la plupart, ont laissé des œuvres intéressantes par un côté quelconque. Les peintres provinciaux sont en général des sujets modestes, et leur naïve médiocrité constitue plus d'une fois leur seul mérite. Pourquoi les traiter avec hauteur ? N'y a-t-il pas des circonstances nombreuses qui ont arrêté pour les uns la marche d'un talent qui ne demandait qu'à être encouragé ? N'y a-t-il pas, pour d'autres, une réelle injustice à taire leurs noms, alors qu'ils ont rendu des services multiples en professant leur art ou en laissant des productions qui n'ont pour seul tort que de rester enfouies dans une localité où l'on ne s'arrête pas ?

Par surcroît, l'étude des artistes d'un pays offre un côté plus élevé. De cette étude mûrement élaborée, se dégage une lumière en quelque sorte toute nouvelle. Quel historien aujourd'hui serait assez présomptueux pour se flatter de décrire réellement un peuple s'il n'a étudié, comme il le doit, ses arts et ses corporations diverses ? Plus que jamais, notre époque réclame de l'histoire, envisagée sous cet aspect, ce qu'on pourrait appeler : la pénétration des mœurs. Ce n'est plus seulement

le récit étendu ou non des événements politiques et guerriers qu'elle exige, mais bien plutôt la connaissance des usages, des lois, des tendances d'une société. Or, pour en saisir les ramifications multiples, il importe que l'art, c'est-à-dire cette conception d'idéal planant au-dessus des choses terrestres, soit analysé dans ses grandes lignes et dans ses révolutions, et que par conséquent les ouvrages des hommes d'art soient fouillés, retournés, jugés et exprimés avec honnêteté, je dirais presque, avec amour.

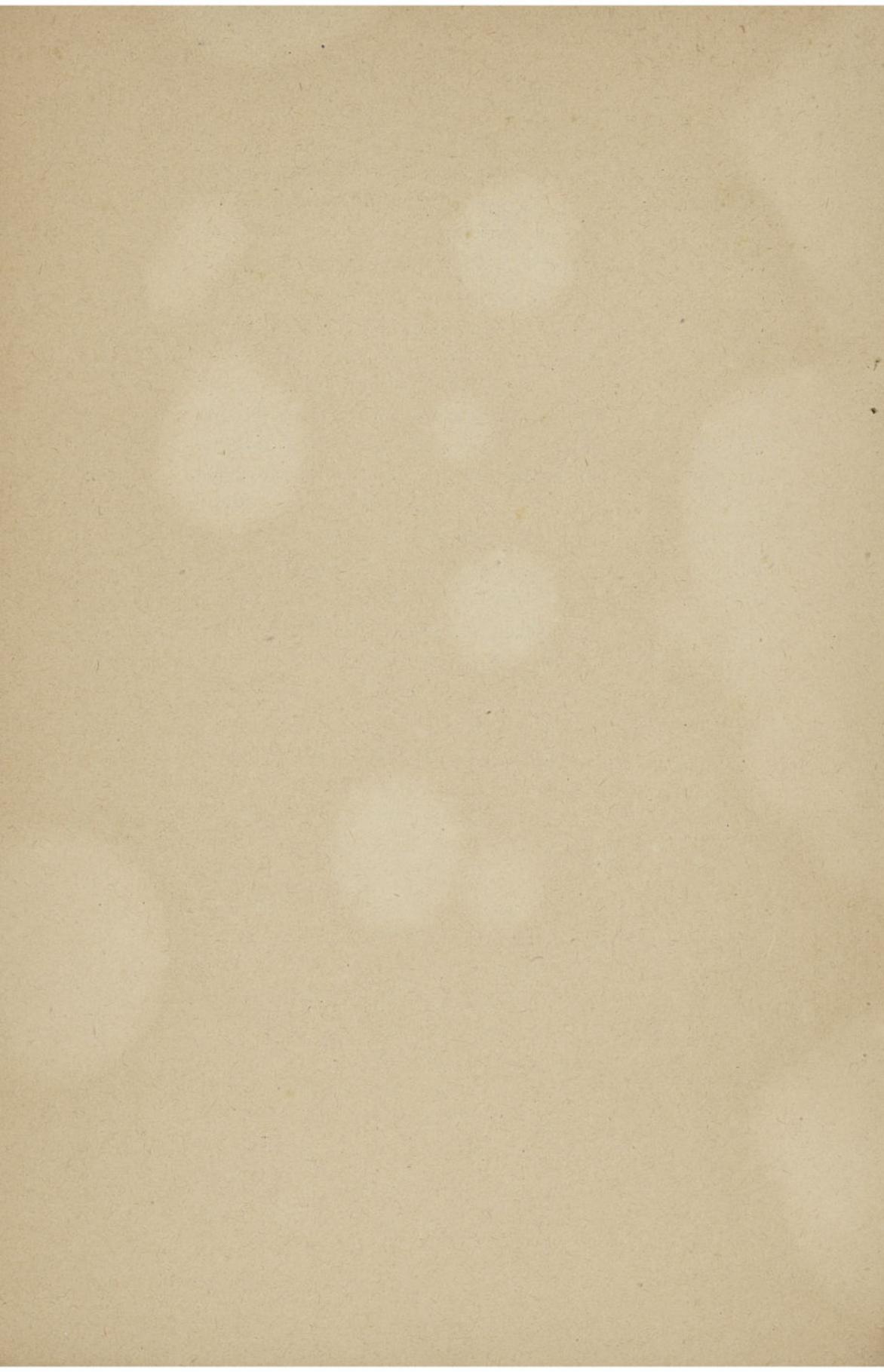
Le temps n'est plus où des critiques à l'imagination brillante enfantaient des volumes d'où la connaissance des documents était bannie et où la méthode d'impression visuelle formait la base unique de logique. Ces romanciers, nés pour le malheur de leurs semblables, n'ont que trop duré, pour la diffusion d'erreurs monstrueuses. Ils s'étaient évertués à n'aller chercher l'art que dans trois ou quatre métropoles flamandes et n'avaient oublié qu'un point, c'est que l'art appartenait à tous les centres un peu importants d'un pays civilisé. Trop étroits d'idées pour concevoir un pareil épanouissement, trop peu doctes pour se livrer à l'étude des manuscrits ou des chartes, trop inactifs pour pèleriner dans les bourgades, se croyant suffisamment éclairés, ils tranchaient d'autorité, et lançaient des formules impudentes, sans se douter qu'un jour prochain leur réservait la plus amère des désillusions par le plus énergique et le plus continu des démentis. Ces hauts barons de la critique confinaient, naguère encore, la marche de l'art dans l'orbite d'une sphère restreinte allant de Gand à Bruges et de Bruges à Anvers. Ils niaient la toute-puissante école de Cologne, qui est tout simplement fondamentale, ils niaient par conséquent ses écoles dérivées d'Augsbourg, de Nuremberg et de Colmar ; si le nom de quelque peintre français du moyen âge et de la Renaissance, découvert par un lettré ou visible sur un

vieux panneau, était par eux prononcé, il ne fallait voir là que motif à pur accident, car la race franque était incapable d'avoir produit des artistes, et tous ceux qui avaient élevé dans nos contrées ces splendides cathédrales, ou sculpté leurs images ou peint leurs évangélistes, pour ne parler ici que des monuments religieux, n'étaient et ne pouvaient être que des Flamands, c'est-à-dire, des gens de Bruxelles, de Louvain ou d'Anvers. Ces théories tendaient à se propager, et des hommes de valeur commençaient à les admettre, sous l'influence des divagations de tels faux prophètes. Hélas ! quel cruel réveil attendait ces derniers, et comme allaient s'effondrer bientôt leurs classifications fantaisistes ! Il serait superflu d'insister beaucoup sur ce point et d'appuyer sur le châtiment mérité qui atteint ces superbes Aristarques dont la critique moderne ne se préoccupe plus désormais. L'histoire de l'art, en effet, n'a plus rien de commun avec eux, parce qu'elle ne leur doit que trop peu de chose d'exact à côté des révélations sans nombre qu'elle puise depuis quelques années dans les archives de nos départements. L'histoire de l'art aujourd'hui et sous l'impulsion vivifiante des recherches de toute espèce se transforme à ce point de fond en comble qu'on peut presque dire qu'elle naît à la lumière et qu'elle se rénove de jour en jour à mesure qu'elle étend son domaine et que ses pionniers infatigables relèvent partout ses vestiges.

Le grand ouvrage que je me suis donné pour obligation, depuis plusieurs années déjà, de préparer et de mener à fin, bien qu'il ne concerne que deux divisions de la France comprenant les anciennes provinces du Nord et de l'Est de notre territoire actuel, ne fournit déjà des preuves si concluantes et si pressées que j'en demeure confondu. Sa publication dans un avenir prochain démontrera que l'art ne s'est pas seulement localisé dans quelques cités flamandes, mais qu'il est

éclos de tous côtés avec une note indigène, aussi bien à Amiens qu'à Beauvais, à Nancy, à Troyes, à Besançon et à Dijon. Si les villes de nos contrées les plus rapprochées des Flandres ou dépendantes de leur sceptre ont subi, à une certaine époque et dans les grandes lignes du style, l'influence de ces pays industriels, ce fait n'implique nullement qu'elles n'ont pas donné naissance à des artistes locaux très nombreux; l'événement, mieux connu désormais, le prouve surabondamment.

Les pages qui vont suivre forment un des fragments de cette odyssee. Si elles paraissent avant bien d'autres, le hasard n'y est pour rien. Il me tardait d'avoir à discourir sur ce noble pays d'Artois où les miens ont acquis des droits à l'estime publique en développant du même coup et les richesses naturelles que renferme son sol, et le bien-être autant que la moralité parmi les classes laborieuses. Il me plaisait aussi d'avoir à parler d'un pays où à chaque page de son histoire rayonnent les vertus qui font les races fortes : la vaillance dans les combats pour la défense du foyer, le courage civil et l'attachement aux institutions libérales.



LES
PEINTRES DE LA VILLE D'ARRAS

DEPUIS LE MOYEN AGE JUSQU'A NOS JOURS

Si avant que l'on pénètre dans les annales, on y voit que les manifestations de la peinture sont déterminées et encouragées à Arras dès l'expiration du treizième siècle, jusqu'en 1384, première année de l'ère bourguignonne, par la munificence des souverains du pays, les comtes d'Artois. La comtesse Mahaut notamment, femme de l'un d'entre eux ¹, se signala de ce côté d'une façon toute particulière. Mahaut, outre ses résidences de Paris, — dont l'hôtel Saint-Pol et *la villa* de Conflans, — possédait encore les châteaux de Lens, de Bapaume, d'Aire et de Hesdin. Le dépouillement des comptes nous a appris l'importance de quelques-unes des commandes relatives à ces castels, commandes données à des hommes qu'on peut sans crainte, d'après la lettre des documents, qualifier du nom d'artistes.

Dès la fin du quatorzième siècle, époque où la maison de Bourgogne devint maîtresse en Artois par le mariage de Philippe le Hardi avec Marguerite, fille du comte Louis de Male, jusqu'en 1477, année de la chute du gouvernement des ducs, les traditions artistiques inaugurées sous les anciens comtes se maintinrent et furent développées même par leurs successeurs. Les ducs de Bourgogne avaient des châteaux à Hesdin et à Arras, où ils firent de fréquents séjours. Dans le premier, au milieu d'un déploiement extraordinaire de luxe, ils reçurent jusqu'au roi de France; dans le second, ils brillèrent en plus d'une solennité, à l'occasion d'une entrée princière par exemple, de tournois, ou de réceptions d'ambassadeurs, spécialement à la paix de 1435.

¹ Veuve d'Othon IV, tué à la bataille de Cassel en 1303.

Toutefois, à partir de 1456 on perd momentanément la trace de ces séjours fastueux dans la capitale artésienne qui en ressentait toujours jusque-là les nombreux profits. La majeure partie du quinzième siècle vit en outre, à Arras, le grand essor de l'industrie de haute lisse, et nous dirons un mot plus loin de l'intérêt que l'art textile présente alors au point de vue de la peinture, dont il dérive.

Pour des causes d'ordre général politique, amenées par les guerres et les diverses vicissitudes que traversa la province jusqu'à sa réunion à la France, le développement artistique se trouva maintes fois arrêté et subit fatalement le contre-coup des révolutions. La province d'Artois, de bourguignonne qu'elle était, devint un instant française par la paix de Senlis (de 1482 à 1492), puis tomba aux mains des Espagnols pendant cent quarante-huit ans, de 1492 à 1640 (traité de Cambrai). C'est durant cette longue période que Charles-Quint, puis son fils Philippe II, visitent la ville d'Arras. Celle-ci est devenue très espagnole de mœurs et d'affection. Aussi lorsqu'en 1597 Henri IV en tentera le siège, le bon Roi trouvera-t-il en la personne des habitants d'acharnés défenseurs qui le forceront à s'en aller.

La province d'Artois, continuel théâtre de la guerre pendant plusieurs siècles, devint donc l'apanage des puissances environnantes. Parmi celles-ci la France n'est pas la moins ardente à en poursuivre la conquête. Louis XI, Henri IV, Louis XIII assiègent Arras tour à tour avec des fortunes diverses. Arras reste enfin à la France en 1640, grâce à l'énergie indomptable de Richelieu, qui voulait réduire ces *Arrageois, plus Espagnols, disait-il, que les Arragonais*. « Il résulta, de cette période agitée de plusieurs centaines d'années, de telles secousses qu'aucune langue ne put se fixer en Artois; l'idiome du pays fut un composé de ceux des nations qui le possédèrent, et cette raison nouvelle jointe aux autres ne fut pas de nature à favoriser les Arts¹. »

Les Arts pourtant s'y montrèrent et brillèrent par alternatives d'un assez vif éclat. Les documents écrits subsistants et l'iconographie des œuvres sauvées parvenues jusqu'à nous l'établiront

¹ BERGÉ DE VASSENAU, *Rapport sur l'ancienne Académie d'Arras, Mémoires de la Société royale d'Arras*, t. V, ch. I, p. 40. 1818, Topino.

bientôt. Mais terminons tout d'abord de jeter sur la cité un coup d'œil rétrospectif d'ensemble.

Comme toutes ses semblables, Arras était, au seizième siècle, ceinte de murailles à créneaux et à tourelles qui, bien avant Vauban, la désignaient aux regards comme une forteresse. L'esprit frondeur du moyen âge l'avait ainsi voulu, il est vrai; mais elle ne se recommandait pas seulement par la valeur guerrière de ses habitants, elle jouissait encore d'un renom commercial fameux. Outre la sayetterie et la tapisserie, industries pour lesquelles elle ne connaissait pas de rivales, Arras, dès l'époque des comtes de Flandre, comptait parmi les villes les plus trafiquantes du nord de l'Europe. Ses argentiers passaient alors pour richissimes entre tous. Les ducs de Bourgogne y avaient établi une halle aux draps et avaient donné à ses corporations des règlements sévères; les manufactures s'y étaient développées sous leur protection, et y étaient en pleine activité jusqu'au milieu du dix-septième siècle¹; en outre, la graineterie et un immense entrepôt de vins pour les Pays-Bas, — au temps de Charles-Quint spécialement, — y entretenaient des comptoirs fort nombreux.

De quelque côté que l'on étudie le rôle de la place, surtout aux siècles du moyen âge et de la Renaissance, ces deux aspects, l'un *guerrier*, l'autre *commercial*, se distinguent nettement. Arras était-elle aussi une ville d'art à l'égal d'un centre d'industrie? C'est ce que nous allons essayer d'établir, en nous attachant surtout à rechercher si elle eut des peintres et si les productions qu'y a laissées le noble métier du pinceau sont suffisamment remarquables pour lui assurer ce titre désormais.

Par la seule nomenclature des noms de peintres empruntés aux anciens comptes et au *Livre aux bourgeois*, sans parler de l'étude raisonnée des œuvres de peinture locale retrouvées çà et là, et assurées désormais d'une conservation définitive, grâce à l'instruction éclairée de tous les hommes spéciaux, il est facile de constater qu'Arras occupe un rang honorable parmi les villes du Nord, au point de vue de l'éclosion d'artistes dans son sein. Si ce rang n'atteint pas celui d'autres cités, la faute en est aux

¹ Les fabriques de drap, si célèbres dès le quatorzième siècle dans les Pays-Bas, commencèrent à décliner au dix-septième siècle, à la suite des guerres et de l'émigration des ouvriers protestants.

guerres successives que lui attira sa situation topographique. Il demeure en tout état de cause digne de mémoire, et si l'on veut bien ajouter — aux fastes des seuls peintres et des seuls verriers dont je vais m'occuper — les relevés d'œuvres plus nombreuses encore se rapportant aux branches de la tapisserie, de la sculpture, de l'architecture, de l'orfèvrerie, en y comprenant les noms d'artistes haut-lissiers, tailleurs d'images, maçons et orfèvres, on aura du même coup reconstitué au profit de la capitale de l'Artois des pages qui manquent encore à ses annales, parce que ces sujets n'avaient pas assez arrêté nos historiens jusque-là. C'est tout au plus si ces derniers jetaient un regard distrait sur la beauté des anciens monuments civils ou religieux, et sur le goût des habitants pour les fêtes. Le récit des événements politiques absorbait trop exclusivement les auteurs : notre époque aura la première, comme aucune de ses devancières ne l'a malheureusement tenté avant elle, l'honneur incontesté d'avoir révélé avec les documents le côté *mœurs* et pour ainsi dire *intime* des peuples, et surtout d'avoir fait connaître la vie artistique des générations d'autrefois. Le développement donné à ces études nouvelles ouvre des horizons pleins d'aperçus qu'on ne soupçonnait point. Il semble que l'on s'attache plus au passé à mesure qu'on en découvre mieux les secrets, et l'histoire générale apparaît plus claire aux yeux de tous, quand on suit pas à pas la marche de l'Art à travers les siècles.

Les preuves écrites attestant que l'Artois et spécialement Arras eurent à la fois des peintres régionaux et locaux à partir du quatorzième siècle, jusqu'au seizième, sont relativement nombreuses. Elles ressortent du dépouillement des comptes princiers, et aussi, pour le seizième siècle, de ceux de la célèbre abbaye bénédictine de Saint-Vaast, des registres de quelques églises et des archives de la ville.

Au siècle suivant, dès 1630, déclin de la longue domination espagnole, comme dans toute la première partie de la période française, les noms d'artistes peintres manquent à Arras plus encore que leurs œuvres. Pour qui a approfondi ces matières, de pareilles lacunes dans les noms ne doivent point étonner; mainte cité peut constater plusieurs interruptions du même ordre. Outre des rai-

sons générales, il est rare qu'on n'en puisse trouver les causes particulières, et ces dernières tiennent la plupart du temps aux événements. Les causes générales proviennent, par exemple, de l'humilité profonde des praticiens, se souciant peu de laisser leurs noms à la postérité, et de l'indifférence des possesseurs d'œuvres, visant plutôt à se montrer généreux dans le don qu'à s'attacher au monogramme de l'auteur d'un tableau. Les causes particulières pour Arras, explicatives d'un moment de stérilité assez long, se déduisent du trouble profond qu'apporta dans les fortunes son incorporation à la France. Comment l'art n'aurait-il pas eu à se ressentir de commotions violentes provoquées par une annexion qui transformait du tout au tout la langue, les coutumes et le style? A l'arrivée des Français en 1640, les dissensions intestines, si graves à la fin du seizième siècle, lors des troubles provoqués par l'esprit d'intolérance religieuse, persistèrent, et la vénalité des charges, entretenant la corruption, fit perdre les traditions de l'échevinage.

Nous invoquerons en outre le rapprochement des métropoles flamandes dépendantes du même sceptre jusque-là que la ville et cité d'Arras, métropoles où florissaient depuis plus d'un siècle des maîtres vantés dont les merveilles étaient parvenues en Artois. Telles sont les raisons d'une pénurie de peintres locaux assez visible entre 1630 et 1740 environ. En effet, l'immense réputation des peintres purement flamands, que l'atelier de Rubens et les artistes de sa suite maintinrent si bien au cours du dix-septième siècle, attira tous les yeux du côté du nord des Pays-Bas, lorsqu'on eut alors à se préoccuper d'achats de tableaux d'histoire. Déjà, dans la première partie du seizième siècle, les panneaux du divin Jean Bellegambe, brillant élève de l'école brugeoise, avaient mis cette école à la mode à Arras. L'arrivée de l'important diptyque de Petrus Claius, signé de 1577, et qu'on conserve aujourd'hui à Saint-Nicolas en Cité, page admirable également, démontre que les Arrageois n'avaient pas, quelques années plus tard, perdu l'habitude¹ de s'adresser aux bonnes sources. Ces

¹ Ce tableau, dans sa partie intérieure, en grisaille, — aujourd'hui séparée de la partie polychrome formant une autre division, — comprend le portrait et les armoiries d'un abbé mitré, placés à côté d'un cardinal et de deux évêques. Les personnages sont de grandeur naturelle. Les deux parties de ce magnifique ouvrage accusent des détériorations qu'il serait assez urgent de faire disparaître.

précédents trouvèrent des imitateurs au siècle suivant. Outre que les rares hommes du pays qui éprouveront la vocation du pinceau prennent également le chemin d'Anvers, comme Vaast Bellegambe le fils, comme Bergaigne, premier du nom, on se convainc, en examinant les œuvres anonymes survivantes de l'époque, appartenant par leurs sujets et leur naïveté *provinciale* aux artistes du cru, — portraits de maieurs ou de souverains, paysages ou intérieurs, — que l'école flamande dicta ses traditions aux Arrageois leurs auteurs, car elles portent toutes un cachet flamand indéniable de leur temps. Ici comme ailleurs, du moins, dans nos pays de Flandre française, de Hainaut et de Cambrésis, les métropoles flamandes continuèrent de fournir aux couvents, aux abbayes et aux églises, un contingent de peinture d'histoire religieuse dont leurs ateliers se montrèrent alors si productifs : ainsi en témoigne encore à nos yeux maint tableau sauvé par Doncre, peintre arrageois célèbre du dix-huitième siècle, lors du récolement dont il fut chargé par le District, en 1793, après celui de P. Bergaigne fait en 1791, et dont plus d'une église à Arras est devenue héritière à la répartition de 1802. Ainsi en témoigne surtout le beau Rubens de la cathédrale, donné en 1640 par le bourgeois Widebien et par sa femme Marie de Douai¹, pour ne parler que de l'œuvre la plus remarquable importée dans le pays.

Aussi ne se décide-t-on à accorder une tournure vraiment française aux peintures du terroir, — observation non particulière à Arras seulement, — qu'à partir de l'époque où la cité, depuis de longues années francisée, demande son mot d'ordre et ses inspirations d'elle-même à Paris. Ce moment ne peut vraiment être marqué par la critique avant le milieu du dix-huitième siècle, sous le règne de Louis XV. Alors seulement, pour nos régions d'Artois et de Flandre wallonne, la centralisation opérée par les intendants a commencé à produire tous ses effets, la paix s'établit à l'intérieur définitivement, de fréquentes députations vont à la cour, plusieurs Arrageois sont admis comme élèves boursiers au collège Mazarin. Des relations plus immédiates se nouent désormais avec la capitale du royaume; les nobles, en s'y rendant, ne manquent pas

¹ Père IGNACE, *Manuscrits historiques de l'évêché*. — Ce tableau, qui ornait autrefois l'église de Saint-Géry, est aujourd'hui à l'église Saint-Jean-Baptiste.

d'arrêter leurs regards sur les chefs-d'œuvre qu'elle renferme; ils reviennent chez eux avec le goût des belles choses qu'ils ont vues, l'Académie royale attire les hommes ayant des dispositions au talent; pour toutes ces causes enfin, des artistes bien indigènes de caractère naissent et grandissent dans nos provinces. Alors éclate partout, dans les ameublements comme dans les peintures, un style entièrement neuf et prime-sautier, si j'ose dire; la sévérité flamande fait place à la grâce toute géniale de l'esprit français.

Est-ce à dire pourtant qu'à défaut de documents nombreux d'archives, l'inventaire départemental n'indiquant rien pouvant se rattacher à notre sujet au dix-septième siècle, ce même dix-septième siècle ne nous ait rien transmis en fragments de peinture locale, et que l'on soit obligé de se réclamer sur tous les points d'un procès-verbal de carence? Loin de là, fort heureusement, est la réalité. Il reste en effet, outre des traditions bonnes à recueillir, outre aussi, certes, bien des mentions dans les registres de la ville, d'assez multiples sujets peints; et ce que les manuscrits pour cette époque nous ont assez généralement refusé, l'iconographie, partie descriptive si nécessaire à la critique, nous le donnera. L'iconographie nous paraît d'autant plus nécessaire ici que tous les tableaux d'histoire des écoles locales antérieures au dix-huitième siècle sont à l'état de rareté. Nous ne craignons pas de les considérer, si l'on nous permet cette expression, comme les « incunables de la peinture »; leur étude approfondie vaut très souvent et même beaucoup mieux qu'un document sec et aride, brutal et trop concis pour notre curiosité. En tout cas, à défaut de ce dernier, l'iconographie s'imposera si ces incunables surtout offrent un intérêt de facture et de couleur propre à la région. Après avoir appliqué cette double procédure à l'examen du seizième siècle, nous ferons de même pour les âges suivants y compris notre siècle, qui, ainsi que le dix-huitième, étalera devant les yeux des gloires dont une cité peut se montrer justement fière.

Nous avons prononcé plus haut le nom de l'abbaye de Saint-Vaast.

Dès le quinzième siècle, cette riche abbaye fut pour le développement des arts locaux un facteur important s'ajoutant à ceux déjà signalés. L'abbaye de Saint-Vaast, ainsi nommée parce que le saint, premier évêque de la cité, fut adopté comme patron de la ville, dis-

tribua à plusieurs époques de nombreuses commandes, et son histoire, par la grande place qu'elle occupe à tous points de vue, se lie d'une façon intime à celle de la ville elle-même, pendant plusieurs siècles jusqu'à la Révolution. Il n'entre pas dans notre dessein de discuter les rapports entre l'abbaye et la ville, mais parfois ceux-ci tournèrent au tragique. Nous dirons seulement que ce célèbre monastère possédait, outre de vastes territoires, une partie de la ville, par privilège; que l'abbé, personnage des plus influents par ses richesses, lutta souvent au temporel contre les comtes d'Artois, contre les échevins¹, contre les papes même, qu'il avait le droit de percevoir l'impôt et de battre monnaie. On aura alors une idée suffisante de son crédit et de l'élan qu'un tel établissement pouvait imprimer au développement artistique d'une ville.

Ces idées générales présentées, absolument nécessaires pour permettre à l'intelligence du lecteur de suivre les différentes phases de l'histoire des peintres dans une ville aussi bouleversée que fut la capitale de l'Artois, nous allons dresser chronologiquement la liste des manieurs de pinceau, depuis les plus anciens connus se rattachant au pays par la naissance ou par l'emploi qu'on y fit de leurs talents. Nous en puisons la substance aux sources, c'est-à-dire dans les Archives du Pas-de-Calais et dans les comptes d'Arras et de l'hôtel d'Artois pour le quatorzième siècle. Avant cette période, si importante pour notre sujet, nous n'avons rien relevé de notable, les archives n'existant plus. La mention d'assez nombreux noms de calligraphes, auteurs de maints manuscrits encore aujourd'hui conservés, mention copiée sur ces monuments, nous eût sans doute permis d'établir une certaine nomenclature de spécialistes pour le onzième siècle. Les mentions datant de cette époque reculée et faisant corps avec les manuscrits provenant du fonds de Saint-Vaast, suffiraient pour démontrer qu'Arras eut, comme Saint-Omer et tant d'autres lieux où florissaient des abbayes, une pépinière de miniaturistes. Toutefois, dans l'espèce actuelle, la crainte que tous ces noms ne désignent pas des miniaturistes arrête notre plume. On sait en effet qu'au moyen-âge, la plupart du temps les « escripvains » forment une corporation distincte des enlumineurs.

¹ En 1344 notamment, il y eut procès entre la ville et l'abbaye. Voy. Trésor des Chartes d'Artois, A. 885 rouleau.

Déjà du onzième siècle au douzième, Arras avait vu s'élever plusieurs édifices religieux. Les fondations de quelques églises encore actuellement existantes n'autorisent pas le doute sur ce point. L'histoire du vieil Arras nous apprend en outre que plusieurs portes de la ville et cité, car la cité était séparée de la ville, avaient été construites entre ces deux siècles. Si j'évoque ces souvenirs, c'est pour signaler la découverte, dans les fouilles faites de nos jours pour la construction de la nouvelle église Saint-Nicolas en Cité, d'une très curieuse mosaïque représentant l'évêque Frumauld. Cet antique morceau où figure la représentation de traits humains, est daté de 1183. Il recouvrait le cercueil de l'évêque dont la crosse a été également retrouvée là. Il constitue le plus ancien objet d'art local pouvant se rapporter à notre chapitre. Le Musée l'a recueilli avec les urnes romaines et les débris de sculpture romane et ogivale reposant là aussi sous le sol.

Les premiers peintres du pays, les primitifs, pour mieux dire, apparaissent à l'extrême fin du treizième siècle et nous sont révélés par les documents. A partir de cette époque et durant tout le quatorzième siècle, on remarquera qu'Arras eut de nombreux verriers, presque tous employés par la souveraine Mahaut à ses châteaux d'Arras, de Saint-Omer, de Bapaume, d'Aire, enfin d'Hesdin, sa résidence favorite. Quand cette petite-fille de saint Louis quittait Paris ou Conflans et qu'elle voyageait, comme cela lui arrivait souvent, d'Artois en Bourgogne, d'Hesdin à Salins, dont elle était Dame, sa maison, parfaitement tenue et composée de services très ordonnés, la suivait, et les artistes avaient leur large part dans les nombreuses réparations ou commandes nouvelles qu'elle décidait¹.

TREIZIÈME SIÈCLE.

1293-1295. Clément, peintre; Guillaume le Careton, travaillaient au château d'Hesdin.

1299. La veuve de Jean du Parket peint une salle à l'hôtel des comtes d'Artois à Arras. (Inventaire des chartes d'Artois, rédigé par Godefroy.)

¹ Voy. *Mahaut, comtesse d'Artois (1302-1329)*, par M. Jules-Marie RICHARD. 1 vol. in-8° carré, Champion, 1887, *passim*.

QUATORZIÈME SIÈCLE.

1300. Maître Simon, peintre, exécute des travaux au château d'Aire, commandés par la comtesse Mahaut (peintre cité par Dehaisnes).

1299-1307. Maître Othon, verrier à Arras, pose des verrières au château d'Hesdin, en 1299; fait vingt-six fenêtres pour le château de Lens, en 1307. (Compte du bailliage de Lens pour 1307.)

1307-1308. Maître Robert de Rebrœuves et maître Jean Acart font un marché avec la comtesse Mahaut pour exécuter des travaux de décoration au château de Lens, à savoir, la peinture en or, vermillon et bleu des plafonds à poutrelles, des écus armoriés dans la salle des chevaliers, enfin des histoires peintes sur les murs. (Le sujet de ces histoires ne peut se lire sur le document, par suite des taches d'humidité.)

1311. Acart décore de peintures plusieurs salles de l'hôtel des comtes à Arras¹.

Il est employé aussi cette année-là et la suivante à Gosnay².

1312. Maître Raoul de Senlis peint la chapelle de Maubuisson. (Comptes de l'hôtel d'Artois.)

1314. Jehan de Rouen, ymagier, peint les « ymages et la sépulture de la tombe de Monseigneur de Bourgogne ». (*Ibid.*)

1323. Hue d'Arras, verrier, travaille à Saint-Omer.

1324. Noël le verrier exécute des verrières au château de Bapaume pour la comtesse Mahaut d'Artois.

1324. La comtesse Mahaut mande à son château de Bapaume un peintre de Saint-Quentin, nommé *Jean de Laigni*, qui fit avec elle un accord par lequel il s'engageait à peindre les deux tables (tableaux) de l'autel du château et les deux anges placés autour du chœur, « retailer leurs visages, semer d'écussons aux armes d'Artois les colonnes du chœur, etc., etc. »³.

1323-1325. Jean et Jacques Le Sauvage, verriers, travaillent à la Chartreuse de Gosnay, à Hesdin, à Arras⁴.

¹ GODEFROY, *op. cit.*

² Trésor des chartes d'Artois, S. A, liasse 834.

³ DEHAISNES, *Histoire de l'Art en Flandre, en Artois et en Hainaut avant le quinzième siècle (passim)*. In-4^o, Lille, Quarré, 1887.

⁴ Archives d'Arras, A. 419.

1323-1328-1343. Maître Jean le verrier (Jean Le Sauvage probablement) travaille à l'hôtel des comtes à Arras¹, au château de la Buissière, près Béthune, à Bapaume et à Saint-Omer.

1329. Jacques Vrode, verrier, travaille pour Mahaut au château d'Arras.

1339. Jean de Boulogne peint des panonceaux à Arras.

1342. Haquette, peintre à Arras, peint des bannières et des lances².

1344. Jean As Cokelès, verrier, travaille au château d'Aire. (Peintre cité par Dehaisnes, *Hist. de l'Art avant le quinzième siècle en Flandre*, p. 413.)

1346. Maistre Jean « le pagneur » peint des armoiries du duc Eudes et autres, *idem* plusieurs bannières placées sur les portes et les tours au château de Lens. (Dehaisnes.)

1370-1371. Jehan Le Breton, à Arras, « peint la chambre de Pierre Cuiret, en l'hôtel de la comtesse au-dessus de la fourrière, sur la place Saint-Vaast ». Sa quittance en date du 30 septembre³.

1371. Jehan de Bruges travaille à une litière⁴.

1370-1376. Huart, verrier à Arras.

1380. Haquette, peintre. (Mandement de la comtesse pour paiement par Michel le Cambier, receveur général d'Artois, des frais de service célébrés à Saint-Vaast pour Madame de Flandre, sa fille : cire, écussons peints par Haquette⁵.)

1382. Pierre le verrier exécute des verrières « à l'hôtel d'Arras⁶ ».

Dans la seconde moitié du quatorzième siècle, quelques peintres d'origine parisienne paraissent s'être fixés à Arras. Le fait n'a rien d'étonnant, quand on sait que les comtes d'Artois avaient des rapports fréquents avec Paris. Ces artistes sont : *Haquette de Paris* (ci-dessus déjà cité), *Jehan Le Breton*, *Pierrot* et *Maielin*, qui travaillent à l'hôtel d'Artois, place Saint-Vaast. Mais ils ne furent,

¹ GODEFROY, *op. cit.*, et Archives nationales, KK. 393.

² Comptes du bailliage d'Arras, Archives départementales du Pas-de-Calais, A. 472.

³ Archives civiles d'Arras, série A, liasse 748.

⁴ Trésor des chartes d'Artois, S. A. (Extrait du compte de Joly, concierge de l'hôtel de la comtesse de Flandre et d'Artois à Paris.)

⁵ Archives d'Arras, S. A, liasse 779, 131 f., 8 d. p.

⁶ Archives d'Arras, série A, liasse 787.

à vrai dire, que des décorateurs, comme témoignent les extraits d'archives suivants :

1382. « A Mailin de Paris, peintre, liquelx a peint de vremillon tous les baux desdites II cambres, et avec ce tingle les lambroussements III lb. XVI s. »

1382. « A Pierrot de Paris, peintre, pour relaver et reblanquair à colle lesdites II cambres. XL s. (novembre 1382¹).

« A Maielin le peintre pour LXIX escuchons de bature, LXXVI escuchons de peinture, pour noircir la chapelle et les chandelers pour le fust et facon du blazon, pour faire et armoier les couvertures du cheval, la cote d'armes battre et armoier et la selle. VI lb. VIII sous². »

1384. Le 19 octobre, Jehan le verrier, à Arras, fait des verrières à la Cour-le-Comte³. (Hôtel de séjour des ducs de Bourgogne dans la ville.)

1389-1390. Maistre Pierre, verrier à Arras, travaille pour le château d'Hesdin, et en 1396 pour l'hôtel de la Cour-le-Comte.

1390. Jehan Chafflot, peintre, demeurant à Arras, peint les cartons de l'histoire de Tobie pour haute lisse, achetés pour Mgr le Duc⁴.

1390-1391. Guillaume Demmilville, peintre, travaille pour le bailliage d'Arras⁵.

1398. Thiébaut le verrier, demeurant à Arras, reçoit 16 livres 6 sols 2 deniers pour plusieurs ouvraiges de verrières par lui faiz et délivrez ès hostelz de M. S. le duc de Bourgogne à Arras, pour plusieurs verrières à écussons d'armes, etc.⁶.

QUINZIÈME SIÈCLE.

Les comptes de la ville d'Arras pour le quinzième siècle qui n'ont pas été dispersés ne contiennent aucune mention relative à

¹ Archives civiles d'Arras, série A, liasse 784.

² Archives civiles d'Arras, cahier 788.

³ Trésor des chartes d'Artois, série A, liasse 800.

⁴ Archives de la Côte-d'Or, B. 1479.

⁵ Archives du Nord, Comptes du bailliage, A. 454.

⁶ Archives de Lille, Pièces comptables du 1^{er} juillet 1398.

notre sujet; il reste pourtant un document précieux dans lequel nous puiserons plusieurs noms de spécialistes, c'est le *Livre aux bourgeois*, en quatre registres, déposé aux Archives de la ville.

Nous devons aussi à M. Asselin ¹, un érudit, la découverte de plusieurs noms de peintres, dans le fonds partiellement existant des comptes des anciennes églises, déposé à l'évêché.

Le premier registre du *Livre aux bourgeois* va de 1422 à 1465; le deuxième, de 1465 à 1525; le troisième, de 1524 à 1545; le quatrième enfin, de 1546 à 1547. Les noms d'artistes peintres s'y trouvent peu nombreux, en comparaison de ceux des haut-lisseurs et teinturiers.

Durant la première partie du quinzième siècle, on trouve encore à Arras des peintres d'un certain talent, par exemple le Tournaisien *Jacques Daret*, qui y réside de 1446 à 1458, et le célèbre *Baudouin de Bailleul*, originaire de la ville.

1419-1420. « A Baudecon de Bailleul, peintre, pour avoir noirci et armoiyé aux armes de Monseigneur, la chayre de la chambre du conseil, en sa ville d'Arras ². »

1424 (novembre). Jehan Panier, peintre, appartenant à la paroisse Saint-Géry, est reçu bourgeois.

1426. Jehan Gauchier, peintre, est reçu bourgeois.

1430. Cette année-là évoque un fait curieux qui se rattache à nos annales. — Jeanne d'Arc, prise à Compiègne, est conduite à Arras et enfermée au château de Bellemotte, où se trouvaient les geôles de l'État. — Un Écossais fit d'elle alors un portrait, où elle était représentée couverte encore de l'armure qu'elle avait si glorieusement portée ³.

1434. En septembre de cette année-là, Jehan Boutevillain, peintre, est reçu bourgeois.

1446-1447. François Coqueri, enlumineur ⁴.

1448. Baudouin (de Bailleul) présente au duc, à Bruges, des patrons pour une tapisserie, de la Toison d'or ⁵.

¹ Voyez *Mémoires de l'Académie d'Arras*, vol. 8, 2^e série, p. 341 et suiv. ASSELIN.

² XVI. S. Recette générale de Lille, Compte de 1419-1420.

³ QUICHERAT, *Procès de Jeanne d'Arc*, t. I, p. 100, et d'HÉRICOURT et GODIN, *les Rues d'Arras*.

⁴ A. PINCHART, *Archives des arts*, p. 106. Gand, in-8°, 3 vol. (1860-81).

⁵ Recette générale. — LABORDE, t. I, p. 394.

1449. Colmet Boutteveillain, fils de Jehan, est reçu bourgeois.

1451. H. Marlart, peintre. (*Livre aux bourgeois*. Arch. municip.)

1453. Gillot Clément, peintre (*ibid.*).

1454. Jehan Le Merche, peintre (*ibid.*).

1459. Jacquet Pillette, peintre (*ibid.*).

1459 (juillet). *Gillot Barbet* peint une verrière, reçoit 21 livres, le 20 juillet 1461, pour dorer et peindre une statue de la Vierge Marie, et avoir étoffé d'or et d'azur d'autres ymages.

En septembre, il peint les armes de l'abbé de Clercq.

1462 (26 avril et 24 mai). Il exécute des travaux décoratifs à Saint-Vaast, il donne les patrons « des armes du Roy, notre sire, et des armes du duc de Bourgogne », peint les statues du portail de Saint-Vaast, et en

1479 il peint sur un chariot vingt-deux armoiries ¹.

1472-1473. Jacques Pillet, peintre et verrier ².

1475. Jehan Ronneman, verrier, travaille à l'abbaye.

1478. Jacques Maugien, peintre, est reçu bourgeois. (*Livre aux bourgeois.*)

1478. Maître Robert le Thieuloyer, maître ès arts de magique, rhétorique et de physique, ayant tout appris de lui-même sans le secours d'autrui, est reçu bourgeois et *gratis pour cette raison* le 10 février (*ibid.*).

1489. Philippe Buridan, peintre (*ibid.*).

1491. Pierre Wastel ou Wartel, peintre, natif de Béthune, habitait Arras. En 1492, à la suite d'une conspiration dont il était l'âme, il introduisit par ruse dans la ville les soldats de Maximilien d'Autriche, comte de Flandre, héritier des ducs bourguignons ³.

Ce peintre, d'ailleurs sans réputation, ne semble pas avoir porté bonheur à la ville d'Arras. L'année suivante, en 1493, les lansquenets allemands au service de Maximilien, mécontents d'être mal payés, pillèrent et anéantirent les trésors de la cathédrale, de

¹ Papier des comptes de Saint-Vaast, Ouvrages communs et forains.

² Comptes de l'église Sainte-Croix pour cette année. Archives de l'évêché.

³ HARDUIN, *Mémoires pour servir à l'histoire de la province d'Artois et principalement de la ville d'Arras pendant une partie du quinzième siècle*. 1 vol. in-8°, Arras, Michel Nicolas, 1763, p. 211.

l'abbaye de Saint-Vaast et de toutes les églises et congrégations ¹. Puis après avoir mis la main sur les ornements précieux, ils rannèrent l'habitant. Les troubles durèrent dix mois ².

1492 à 1500. Les comptes de l'église Sainte-Croix nous donnent quelques noms d'artistes peintres obscurs, parmi lesquels celui de *Jean d'Avesnes*.

1499. Constant de Neuville, peintre. (Arch. munic., *Livre aux bourgeois*.)

Arras a dans son passé artistique et politique de ce même quinzième siècle des faits inoubliables. C'est l'époque où ses fabriques de tapisserie, déjà florissantes au siècle précédent, atteignent leur plus haute renommée. Les ducs de Bourgogne et les princes de la chrétienté se plaisent à lui commander de riches tentures à sujets rehaussés de fils d'or. La ville en a déjà paré sa maison commune; noblesse n'oblige-t-elle pas ³? Nous relatons sommairement ces souvenirs, car l'art des représentations d'hystoires sur des toiles tissées est en quelque sorte fils de la peinture. Sans peintres, pas de cartons ou modèles pour les haut-lisseurs, partant pas de tapisseries. Arras et les Flandres, dans les siècles où la peinture commençait à prendre l'essor, avaient par les produits de leurs métiers popularisé les sujets de chevalerie ou de l'Évangile, en traduisant les conceptions des peintres. Leur exécution était déjà si soignée, que ces belles tentures rendaient, — les pièces existantes en font foi, — toute la poésie des maîtres du pinceau ou des troubadours. Les auteurs des mystères, ces pères de notre théâtre, trouvèrent dans les tapissiers des vulgarisateurs aussi précieux de leurs doctrines que dans les acteurs jouant sur les tréteaux. Les comptes nous édifient sur les commandes princières de ce genre : ils sont aujourd'hui dans le domaine des historiens de la tapisserie; quant aux vieux chroniqueurs, ils nous ont narré par le menu les journées populaires où figuraient les tapisseries, notamment lors des grandes processions pour conjurer les fléaux,

¹ Voy. *Procès-verbal de ce pillage*, écrit à l'époque (Archives d'Arras). — Les mentions se rapportent plutôt à des œuvres de sculpture que de peinture.

² HARDUIN, *op. cit.*

³ 1345. — « Pour refaire les draps de hautelice de la cambre d'eschevins qui s'étoient deskiré, m quars d'escu. »
(Trésor des chartes d'Artois, A. 884, liasse.)

ou lors des nombreuses entrées de souverains dans leurs franchises villes.

Ce qu'on a appelé l'« ère de religion », le *moyen âge*, eut deux grands interprètes de sa littérature et de son génie : les artistes peintres et ymagiers, puis les admirables haut-lisseurs. La morale naquit de ces représentations en plein air des mystères, sous quelque forme qu'on les donnât. Les pièces célèbres parvenues jusques à nous, *Le Combat des vices et vertus* d'Angers, *La Condamnation de souper et banquet* de Nancy ¹, *Les Faits de la vie de Jules César et de Trajan* à Berne, *La Légende de sainte Suzanne* de Paris, n'offrent-elles pas encore comme un parfum de haut enseignement moral pour les yeux ? Dans ces grands tableaux en tapisserie, si intéressants pour étudier les règles de la composition chez les peintres, et le style des costumes et de l'ameublement d'une époque brillante entre toutes, les personnages sont des symboles et les scènes de conclusion, des exemples : dans l'un triomphe la vertu, dans l'autre la gourmandise reçoit son châtiment, dans un troisième apparaît la vengeance de la chasteté. Quant aux versets de vieux français surmontant les divers épisodes, ils étaient composés par des ménestrels, habituels fournisseurs des *Livres d'heures*. J'ai retrouvé, en effet, dans le *Livre d'heures de Simon Vostre*, imprimé en 1508, les légendes versifiées de la tenture de Suzanne. Bien d'autres y figurent encore et surmontent des images de l'époque ou des tapisseries ; citons les sujets de l'Écriture, comme *l'Enfant prodigue*, *le Bon Samaritain*, *l'Histoire de Tobie*, etc. ².

Si Arras vit ses métiers abandonnés, sinon ruinés, en 1477, par la férocité de Louis XI, son vainqueur, qui un peu plus tard tenta vainement de ranimer la flamme éteinte par un édit de juillet 1481 ³, appelant et dotant de franchises une colonie française prise un peu

¹ Aucun document dans le fonds de Lorraine, aux archives de Nancy, n'a jamais été découvert établissant la provenance de cette tenture. La légende de la tente de Charles le Téméraire repose seulement sur des traditions. (Témoignage oral de feu M. Lepage, ancien archiviste de Nancy, à l'auteur.)

² Consultez à cet égard : *les Heures gothiques et la littérature pieuse aux quinzième et seizième siècles*, par Félix SOLEIL. 1 vol. in-4°, Augé, éditeur, 1882.

³ Ce prince témoigne par son édit un grand désir de voir reflleurir à Franchise les manufactures de tapisserie, de draps et autres étoffes de laine, et il confère à ces fabriques toutes les immunités et prérogatives dont jouissaient celles de la Normandie. (HARDUIN, *op. cit.*)

partout, à Troyes, à Paris, à Amiens, pour remplacer les anciens habitants, il convient d'ajouter que la ville, appelée alors *Franchise* (Louis XI ayant voulu pour la punir effacer jusqu'à son nom et lui en donner un nouveau capable d'attirer les colons), ne ressaisit les traditions de sa belle industrie que sous le règne de Charles VIII, après deux ans de stérilité. Ce prince, en effet, par sa charte réparatrice et très politique du 13 mai 1483, réintégra les bourgeois et habitants expulsés par son père *dans tous leurs biens, privilèges, franchises, libertés, usages et coutumes, pour en jouir et user ainsi qu'ils faisaient avant leur trouble et expulsion.*

Outre des mentions de noms de tapissiers dans les archives après 1477¹, — bien que moins nombreuses qu'au quinzième siècle, — des traditions locales persistantes, jointes à l'exhibition par quelques amateurs érudits de quelques rares tentures² portant bien l'empreinte du style du seizième siècle et dont on a pu suivre la filière de possession depuis ces époques, s'ajoutant au fait historique de la charte de 1483, peuvent permettre d'avancer que l'industrie textile arrageoise dura encore au seizième siècle³. Elle durait même encore au dix-huitième siècle, comme l'attestent les tentures exposées au Musée et dont on ne peut attaquer l'authenticité de provenance. Sans doute au seizième siècle la fabrication ne se continua pas sur une échelle aussi vaste qu'au quinzième, mais elle jeta encore, avant de s'éteindre, des lueurs comme par saillies, pareilles à ces soubresauts de vie intense qu'on remarque chez les êtres alanguis que la mort n'abat pas sans lutte. Les spécimens du dix-huitième siècle attestent d'autre part dans leur facture une décadence profonde, pâle et éloigné reflet d'une splendeur dont le souvenir n'est pas là d'être effacé. Bruxelles, d'autres villes même, comme Abbeville par exemple, héritèrent après 1477

¹ Archives municipales, *Registre aux bourgeois.*

² Nous citerons notamment celle appartenant à M. Gillet, composée de soie et d'or, conservée intacte, et provenant de l'ancienne cathédrale, où elle servait d'antependium à l'un des autels. Son propriétaire actuel la tient d'un chanoine. Cette tenture, mesurant 1^m,20 de haut sur 1^m,45 de large, forme un véritable tableau représentant *la Descente de Croix et l'évanouissement de la Vierge.*

³ « La fabrique de tapisseries comptait encore quinze cents métiers lors du siège de 1640; à partir de cette époque, elle ne fit plus qu'agoniser jusqu'en 1789. » (LE GENTIL, *le Vieil Arras*, p. 531, et HAUTELOQUE, *Arras et l'Artois sous le gouvernement des archiducs Albert et Isabelle (1598-1633), Mémoires de l'Académie d'Arras*, 2^e série, t. VI, p. 172.)

des secrets de métiers apportés par les ouvriers émigrants d'Arras.

Le Brabant surtout les reconstitua à son profit si entièrement, qu'en peu d'années et grâce aux circonstances heureuses, cette belle industrie atteignit le degré de la perfection. Bruxelles en conservera le sceptre incontesté durant tout le seizième siècle jusqu'à l'établissement des Gobelins par Louis XIV en 1667.

Avant de quitter le quinzième siècle, n'omettons pas de rappeler que l'époque de la plus grande prospérité d'Arras correspond au règne pacifique de Philippe le Bon. Ce prince y venait souvent avec la duchesse et le duc de Charolais ; il y présidait des fêtes¹ et y entretenait même des maîtresses. Il aimait Arras, dont il surveillait les intérêts et qu'il avait dotée de franchises. La population, favorisée par le développement du commerce, s'élevait alors à près de 80,000 âmes.

A cette belle phase pour la capitale de l'Artois, se réunit dans ses murs, en 1435, un des congrès les plus mémorables dont l'histoire fasse mention. Ce congrès, connu sous le nom de *Paix d'Arras*, fut, suivant le Père Ignace², « la plus grande, la plus noble et la plus célèbre assemblée dont on ait entendu parler dans tout ce siècle ». Les princes de la chrétienté y avaient leurs ambassadeurs, le Pape et le Concile chacun son légat. Les fourriers y marquèrent les logis pour 10,000 chevaux. Ce mémorable traité, qui scellait la paix entre le roi Charles VII et Philippe le Bon, fut signé à l'abbaye de Saint-Vaast le 21 septembre 1435³.

Le lecteur jugera désormais mieux, par le rappel de ces souvenirs, le milieu où vivaient les artistes peintres. Les noms que nous apprennent les comptes pour le seizième siècle à Arras sont assez nombreux. La révélation en est due principalement aux anciens registres de bourgeoisie gardés précieusement aux Archives municipales, et à plusieurs liasses de vieux comptes mal classés provenant des églises et reposant à l'évêché. Ces dernières renferment d'immenses lacunes ; toutefois il est permis d'espérer, vu leur

¹ Pour la description des tournois donnés à cette époque, voyez HARDUIN, *op. cit.*, de la page 81 à 115.

² *Mémoires du diocèse*, Recueils manuscrits, Bibliothèque d'Arras. — Le P. Ignace, Capucin d'Arras au siècle dernier, a laissé trente-cinq volumes de notes manuscrites sur le pays. Elles sont fort précieuses bien que parfois erronées.

³ *Inventaire des Archives du Pas-de-Calais*, par GODIN et COTELLE, 1875, série B.

importance encore relativement grande comme quantité du moins, qu'un dépouillement complet fournira quelques renseignements nouveaux; mais leur communication n'est pas aussi facile là où elles sont que dans un dépôt public. Enfin nous relevons certains noms d'artistes encore, avec mentions même, dans les comptes des *commis aux ouvrages*, qu'avait institués Philippe le Bon, et dans ceux de l'abbaye de Saint-Vaast.

SEIZIÈME SIÈCLE.

1501-1502. Adam d'Avesnes peint les bannières du chœur et rhabille la table du grand autel à l'église Sainte-Croix.

1502-1503. Il met à point le crucifix de la clôture de Saint-Nicolas de ladite église.

1504-1505. « Il y peint l'image de saint Jean-Baptiste. »

1506-1507. « Il répare et estoffe les six images de l'autel Saint-Quentin et revisite la table dudict ostel de peintures. »

Il reçoit pour ce travail XIV liv. X sols¹.

1503. Maître Jehan de la Fosse, peintre, maître es arts, fils de Philippe (*Livre aux bourgeois*).

1505. Clary Carpentier, peintre (*ibid.*).

1507-1508. « A Adam de Natre, peintre, pour son salle d'avoir pourtraict le patron des candélabres de Notre-Dame². »

1508-1510. Louis Vairet, Pierre Mathys et Simon Vahet, verriers.

1513-1514. « A Vincent Courroyer, painctre, pour avoir faict un crucifix et deux ymaiges de saint Anthoine à la porte de Cité³. III s. »

1516. « Gérard Bavon p. natif de Bappalmes » (Archives municipales. *Livre aux bourgeois*).

¹ Fragments restant des comptes de l'église Sainte-Croix, paroisse d'Arras, avant 1793, *passim*.

² *Ibid.*

³ Comptes des quatre commis aux ouvrages (Archives municipales). — La porte de Cité, construite en 1369, subsistait encore en 1724 (PÈRE IGNACE). — DE SOLIERS (*Cabinet de Louis XI*) dit qu'on mit sur elle, en 1477, un écriteau de défi aux troupes françaises assiégeant la place, qui était ainsi conçu :

« Quand les rats mangeront les cats,
Le Roi sera seigneur d'Arras. »

Cette plaisanterie ne réussit pas aux assiégés; la ville fut prise par le Roi.

1520. Jacques de Brosse (*ibid.*).

Les peintres verriers « en verres de couleur » recevaient maintes commandes, l'usage de peintures décorant les fenêtres des édifices civils et religieux, voire des maisons de riches bourgeois, étant alors courant. De 1240 à 1530, nous apprend encore le Père Ignace¹, dont les manuscrits seront souvent mis à contribution, on voyait à la chapelle des comtes d'Artois² une verrière, côté de l'évangile, au-dessus du portail, représentant les armoiries de tous les comtes et comtesses d'Artois depuis 1260 jusqu'au règne de Philippe IV d'Espagne.

A la chapelle Sainte-Anne en Cité, il existait différentes verrières armoriées données au seizième siècle par des familles nobles ou bourgeoises. On y distinguait notamment l'écusson des Créquy³.

A la chapelle Notre-Dame de l'Heureux-Trépas, il y avait, dit P. Bergaigne, un vitrail à figures datant du début du seizième siècle, représentant le portrait d'un chanoine avec ses armoiries⁴.

A l'ancienne cathédrale, démolie en 1799, au milieu des richesses d'art de toutes sortes, stalles admirables, dalles historiées, horloge monumentale à personnages, autels somptueux où brillaient l'or et l'argent massifs, tombes en marbre et cuivre finement ciselées, reliquaires, jubé, etc., œuvres datant presque toutes des quinzième et seizième siècles; les verrières, dit encore Ignace, étaient nombreuses. Leur dilapidation commença au dix-huitième siècle, avant la destruction révolutionnaire, car on sait que les productions gothiques n'étaient déjà plus en faveur sous Louis XIV et Louis XV.

A la *Maison Rouge*, forteresse de briques très ancienne, située au cœur de la ville et qui servait, aux quinzième et seizième siècles, de greffe criminel où se prononçaient et près de laquelle s'exécutaient les sentences capitales, il y avait des vitraux aux armes des ducs de Bourgogne et de la maison d'Autriche⁵.

Ces exemples suffisent pour montrer combien l'art du verrier

¹ Père IGNACE, *Supplément aux Mémoires*, p. 554.

² Située sur l'emplacement de l'église de la Madeleine actuelle.

³ Dom LE PEZ, *Epitaphier des églises d'Arras*.

⁴ Philibert BERGAIGNE, *Inventaire ordonné par le district des tableaux et objets d'art des couvents*, daté du 10 décembre 1791.

⁵ LE GENTIL, *le Vieil Arras, ses faubourgs, sa banlieue, ses environs*. Arras, 1 vol. in-18. Eugène Bradier, 1877.

était alors occupé à Arras. Bien d'autres mentions de verrières disparues ne sont, par contre, pas parvenues jusqu'à nous, mais on peut, des mentions connues, induire que beaucoup de demeures riches étaient également pourvues de vitraux peints.

1519, 1525, 1529 et 1536. David Barre, Jean Laillier et Jacques de Brelles, peintres : nous croyons que ces sujets sont plutôt des artisans que des hommes de génie dans le sens où fut précisément Jehan Bellegambe, de Douai, peintre employé aussi à cette même époque par l'abbaye de Saint-Vaast et par le Conseil d'Artois. Bellegambe était alors chargé de dessiner les patrons de verrières pour ce Conseil, qui venait d'être organisé par l'empereur Charles-Quint (édit du 12 mai 1530). — Toutefois il convient d'ajouter que toute affirmation trop catégorique sur ce point serait dangereuse, car il existe encore à Arras des tableaux du seizième siècle, bien locaux par leurs sujets et plus que probablement par leurs auteurs, dont on pourra un jour découvrir les noms dans des liasses ignorées de comptes ou dans les registres de catholicité conservés partiellement. Ces tableaux proviennent en effet, pour la plupart, des établissements religieux. Avant d'en donner la description, nous continuerons le dépouillement des archives. (Extr. papier des ouvrages communs et forains faits pour l'église Saint-Vaast.)

1525. Extrait du compte des *Ouvrages de l'abbaye*, à propos de la ferme appartenant à Saint-Vaast, appelée *Cour au bois* et voisine de Saint-Laurent.

« Ouvrages pour la 3^e sepmaine du 12^e mois dudit an mil cinq cens vingt cinq.

« A mondit sieur l'abbé qu'il a semblablement païé à *Jehan Laillier* painctre pour le gardin de Courtobois painct aussy à oille huit pièces de pastoureaux et pastourelles à 3 s. pièce 14 s. ung coq et ung pan à 25 s. pièce 4 s. et painct trois tableaux aux armoiries de l'empereur pour blazons de sauvegarde à 20 s. pièce 60 s. »

1528. « A Pierre Harelle, marchand, demurant en la ville d'Arras, la somme de quatre-vingt neuf livres pour ung tableau de neuf pieds de large ou environ à tout deux fœullez a le clorre de la même longueur ¹, auquel il y a painct les imaiges du Crucifix,

¹ Tableau dit : triptyque.

Nostre Dame et Saint Jehan et auxd. scellez les ymaiges de deux prophètes, pour mettre et assir en la maison de la Court-le-Comte¹ à Arras, au lieu que l'on a construit ceste année pour tenir les plais de cette gouvernance, assavoir audict Harelle pour l'achapt dudit tableau en Anvers, la somme de quatre-vingtz livres et pour une custode de blanc bois pour le mettre à l'admener, de doubte qu'il ne fût gasté, ensemble pour l'avoir admené depuis ladicte ville d'Anvers jusques Arras, par marché faict, la somme de neuf liv. t. que font ensemble lesdites deux parties de ladicte somme de III^{xx} IX liv. t.² »

Il s'agit ici du Christ qui ornaît, à la Cour-le-Comte, la salle du tribunal devenu le grand conseil d'Artois. Ce très ancien Christ fut remplacé d'abord par une autre œuvre du dix-septième siècle, aujourd'hui au tribunal, lequel fut échangé encore plus tard par un Christ de Doncre, peintre du dix-huitième siècle, daté de 1772 et qu'on voit actuellement à la cathédrale.

Le compte précédent corrobore l'assertion que nous avons émise au début de cette étude qu'on s'adressait à Anvers pour les œuvres importantes.

1536. « Ouvraiges pour la seconde sepmaine du 12^e mois de l'an mil cinq cens trente six. (Comptes de l'abbaye de Saint-Vaast.)

« A Jasques de Brelles, painctre, pour compte faict le 13^e jour de juillet 1537, pour avoir ouvré à le Courtebois, assavoir, painct la chambre nouvelle de M. l'abbé et le garde robe tenant à icelle, le tout d'ansoire et roye de blanc en forme de bricques, pour tout demande 6 liv. et pour avoir painct sur fer blanc deux armoieries de Monsieur de Uzelstain servant pour blazons de saulvegarde pour chacun armoierie 10 s. sont 20 s. somme VII liv. »

1545-1546. « A Jacques Davesnet, painctre, pour avoir mis et painct de petites fourmes trois pourtraits des fons, le dernier en une grande fourme ouvré à Tournay. XIV sols³. »

1546-1547. « A Philippe Cuvelier, painctre demourant à Arras,

¹ Château des comtes. C'est là que ceux-ci prêtaient et signaient leur serment à leur avènement.

² Compte Saint-Jeh. 1528 à Saint-Jeh. 1529, Lille, Domaine, A. n^o 249.

³ Archives de l'évêché, Compte de fabrique de l'église Saint-Jean en Bouville pour 1545-46.

pour avoir paincturé la patente et croche des dix fons. V livres ¹. »

1546-1549-1550 et 1551. Jacques Prévost (contemporain de Jehan Prevost, peintre de l'échevinage de Lille, peut-être en somme le même individu) est qualifié de « peintre de Monseigneur » et reçoit chaque année 125 livres de pension ².

Un autre peintre, graveur et sculpteur, appelé Jacques Prévost, fleurit sous les règnes de François I^{er} et de Henri II. Ce dernier Jacques Prévost, natif de Gray, travailla surtout à Dôle, à Gray et à Langres ³. Est-il le même que le peintre d'Arras? Rappelons qu'il existe encore à la même époque un Jean Prévost, de Bruges, auteur d'un tableau représentant le *Jugement dernier*, conservé à l'Académie de cette ville.

1549-1550. « A Ph. Cuvelier, paintre, pour avoir painct le tour des orgues, etc. ⁴. »

1550-1551. Philippe Cuvelier (le précédent, sans doute) reçoit IV livres XVIII sols pour ses travaux de réparation à Notre-Dame et à la Trinité ⁵.

1551. Jehan de Broses, verrier, est reçu bourgeois ⁶.

1551-1552. Guillaume de Montreuil, cité dans un compte relatif à un tableau sans désignation, à estoffer, etc... reçoit 65 carolus d'or ⁷. XX liv.

1552. Hugues Fagard et Pierre de Bresles, peintres, sont reçus bourgeois ⁸.

En 1551 s'était achevé à Arras l'hôtel de ville commencé sous Charles-Quint, monument d'une structure svelte, resté là pour attester combien le goût délicat dominait alors ⁹. Dès cette époque

¹ Compte de fabrique de Saint-Jean en Rouville pour 1545-46.

² Comptes de la crosse de Saint-Vaast, années 1546-1549-1550-1551. Jérôme Ruffauld, abbé.

³ Voy. GAUTHIER, *Archives du Doubs*.

⁴ Cahiers de comptes de fabrique de l'ancienne église Saint-Jean en Rouville (années 1549-1550).

⁵ *Ibid.*

⁶ Archives municipales. *Registre aux bourgeois*.

⁷ Compte de fabrique de Saint-Jean en Rouville (années 1551-52).

⁸ Registre manuscrit de bourgeoisie, *op. cit.*

⁹ Voir à ce sujet, dans la salle du Musée consacrée aux souvenirs arrageois, une curieuse estampe du dix-septième siècle (don de M. Dancoisue) offrant la physionomie exacte de la maison commune à cette époque. La restauration accomplie de nos jours a surchargé cet édifice civil de la Renaissance d'ornements

les grandes places d'Arras avec leurs maisons à piliers et arcades, leurs toits pointus, leurs étages saillants, se montraient dans toute leur pureté d'architecture.

Ces places contribuent encore, par leur vaste étendue et le cachet flamand de leurs maisons, remanié ou modernisé quelque peu depuis lors, à prouver que du côté de l'élégance des constructions les notions artistiques ne manquaient point aux Arrageois. Des meubles et ornements du seizième siècle conservés encore dans la région, remarquables par la variété ingénieuse des lignes et des motifs décoratifs, apportent la même conviction. Hélas ! la plupart des spécimens d'art en ce genre ont été ou brisés dans des temps où on ne les appréciait plus, soit amour du changement, soit engouement pour un style différent, ou dispersés de nos jours vers les grands centres habités par les riches amateurs. Si l'on ne jugeait l'art en Artois que d'après les spécimens trop rares qui restent de ses manifestations d'alors, la moisson serait relativement bien peu abondante. Un effort d'imagination reste donc à faire pour nous transporter dans la réalité de ces brillantes époques des ducs de Bourgogne et de Charles-Quint, en Artois. Ce pays, après avoir traversé des périodes agitées de luttes religieuses sous le régime suivant¹, se relèvera et reverra encore des jours prospères durant les années fécondes du règne des archiducs Albert et Isabelle. L'aspect de la ville et du pays, aujourd'hui, ne donne aucune idée du tableau d'alors et de la richesse pleine de sévère élégance qui égayait les intérieurs. L'effort d'imagination est surtout nécessaire pour ceux que l'étude approfondie de ces époques n'a pas captivés dès leur jeunesse, s'ils veulent en ressaisir la vision.

1576. Jeu Delavier fait poser à la fenêtre qui s'ouvre près du chœur de la cathédrale, côté de l'Évangile, une magnifique verrière où était tracée la vie de saint Jean-Baptiste. Un peu plus tard, il fait mettre en pendant du saint Christophe et sur la porte un groupe de la *Transfiguration*².

architecturaux d'un choix déplorable, au détriment de la simplicité primitive du style.

¹ Un évêque d'Arras, le cardinal de Granvelle, deuxième fils du chancelier de Charles-Quint, administra alors les Pays-Bas espagnols de 1559 à 1564.

² TERMINCK, *Essai monographique sur l'ancienne cathédrale d'Arras*. 1 vol. in-4°.

1584. « A Jean Lallier, painctre, pour avoir fait quatorze patrons de rondz de verrières pour la chambre, a esté payé pour chaque patron. VII sols¹. »

Il s'agit ici des verrières de la chambre du conseil d'Artois.

Les trouvailles de preuves écrites s'arrêtent là pour le seizième siècle. Malgré cette moisson abondante, nous n'avons pas achevé avec lui, car il faut signaler et décrire les peintures qui subsistent encore à Arras de la période avant 1600. Nous allons en dresser la nomenclature raisonnée, en commençant par les plus lointaines.

Je parlerai d'abord, pour mémoire, des fresques vues par Terninck dans la crypte de la première cathédrale, démolie à l'époque révolutionnaire.

En des termes trop laconiques et sans donner d'appréciation, l'historien de cet édifice nous dit seulement que l'une de ces fresques, recouvrant une arcade, représentait *sainte Véronique tenant le voile précieux* sur lequel était imprimée la tête du Sauveur². Nous ne pouvons rien ajouter, vu la disparition desdites œuvres, mais le fait de l'existence de fresques dans une crypte a été observé souvent. Il en subsiste encore de très vénérables dans les vieilles cathédrales gothiques, et quand on les étudie, on peut avoir sous les yeux des spécimens curieux et fort instructifs pour la technique des époques hiératiques.

Nous serons plus heureux en ce qui concerne d'autres fresques, existant encore partiellement à Arras sous les élégants arceaux du cloître de l'ancien Hôtel-Dieu, aujourd'hui couvent de la Providence. Il y a là cinq peintures murales offrant les caractères du seizième siècle. Elles comportent des sujets empruntés, comme toujours, à la légende chrétienne : la *Transfiguration*, la *Trinité*, la *Vierge immaculée*, la *Résurrection* et la *Flagellation*. Leur état de détérioration est fort avancé, et le badigeon a dû longtemps les recouvrir. Que de fresques n'a-t-on pas exhumées ainsi dans notre pays ! Il fut un temps où l'ignorance des hommes était si barbare qu'on maculait de blanc et de colle ces légendes peintes qui ornaient presque partout nos églises aux quinzième

¹ Archives départementales, Comptes des bâtiments du Conseil.

² TERNINCK, *op. cit.*, p. 44.

et seizième siècles! Au cloître d'Arras, on se rend encore bien compte de l'effet heureux qu'elles produisaient. Les inscriptions de leurs cartouches sont ou effacées ou illisibles. Seules des nonnes en prière au premier plan d'une des surfaces les moins atteintes se détachent assez nettement, portraits de donatrices fort probablement, aux costumes flamands du début du seizième siècle. Ces peintures sont-elles irrémédiablement vouées à la disparition? Nous ne le pensons pas, car le cloître nous a paru dans de bonnes conditions atmosphériques, mais une restauration s'imposerait pour retrouver plus d'une ligne disparue du dessin et raviver les couleurs éteintes. Le point fort délicat est de choisir l'artiste érudit et plein de goût capable d'en ressaisir les vibrations et dont la main habile pourra rendre aux nuances affaiblies la tonalité voulue par leur premier auteur.

Des effigies peintes sur panneaux d'anciens souverains du pays du moyen âge ne sont pas chose commune lorsqu'elles sont contemporaines des personnages. C'est pourtant, à notre sens, le cas des portraits à mi-corps de Philippe le Bon et de Charles le Téméraire, recueillis il y a trente ans passés par un brocanteur, et que le Musée vient d'exposer avec plusieurs autres postérieurs en date, dont un de Maximilien et un autre de la femme présumée de ce dernier. Si ces images de plate peinture ne datent pas de la fin du quinzième siècle et si elles ne constituent pas, aux yeux les plus difficiles, des œuvres absolument originales, le moins que l'on puisse admettre sans se tromper est que la facture appartient au seizième siècle. Copies ou originaux de cette époque, ces œuvres, malgré leur état d'usure assez avancé, offrent par leur double empreinte d'archaïsme et de naïveté une saveur tout intime. J'en appelle au témoignage des connaisseurs dignes de ce nom. Il est admissible en outre, car nous ne voyons pas grande objection à cette opinion, que lesdits portraits soient même absolument contemporains.

Il y a en effet, dans leur coloris, malgré les blessures qu'il a reçues, un reste de solidité dû à la bonne qualité dont l'époque nous donne tant d'exemples, une expression dans les visages d'une profondeur toute pensive, sûre d'elle-même parce qu'elle a été ainsi vue et comprise, une fidélité enfin dans le costume sobre, relevé seulement par le riche collier de la Toison d'or et par les

attributs des armoiries placées dans le coin des panneaux, constituant autant d'arguments en faveur de notre thèse. Seule, une infériorité relative de facture, plus apparente dans les nuances que dans la charpente générale, visible davantage dans l'examen des détails qu'à l'aspect largement embrassé du style, annonce sans nul doute une main locale. Mais, nous le répétons, aucune assertion sérieuse ne proteste contre l'attribution au quinzième siècle de ces deux portraits-bustes de Philippe le Bon et du Téméraire, dont je suis à coup sûr le premier à parler en termes critiques.

Malgré leurs plaies saignantes et relativement modernes, à en juger par la couleur fraîche du bois sur les parties sciées, — ces panneaux sont en effet sciés transversalement dans le sens de l'épaisseur du bois, et aussi rapetissés par la scie dans leurs dimensions planes au point de ne laisser voir que les figures et le buste, — c'est encore miracle de découvrir de tels portraits, alors qu'ils étaient hier à peu près inconnus. Les iconoclastes auteurs de leurs amoindrissements stupides n'ont eu égard, dans cette besogne de destruction, ni aux inscriptions qu'ils coupaient par leur milieu, ni aux emblèmes divers sacrifiés par eux, dont la conservation eût été d'un si grand secours pour déterminer l'historique des œuvres et l'époque à laquelle elles appartiennent. D'après la vue des dégâts sacrilèges, on peut induire que ces panneaux, encore si précieux néanmoins, ont servi à une certaine date de lambris à l'usage d'appartements et qu'ils ont été taillés sans respect pour remplir des pans de murailles destinés à être dissimulés. L'odieux spoliateur anonyme qui par ignorance sans doute les a ainsi mutilés n'a vu que l'usage grossier qu'il pouvait tirer de ces pièces de bois.

Les portraits qui les recouvrent sont au nombre de quatre : autant que ma seule connaissance ose l'inférer, car personne n'a guidé mes pas à Arras dans l'espèce, ces portraits représentent Philippe le Bon, Charles le Téméraire, Maximilien et sa femme. Toutefois cette dernière n'est sans doute pas bien déterminée. Je suis moins surpris de rencontrer ces images dans l'ancienne capitale de l'Artois, que je ne m'étonne de constater qu'elles aient pu traverser les âges jusqu'à nous. Le massacre des objets d'art, dans le cours de l'histoire générale et des annales d'Arras en particulier, a été à différentes reprises une tâche tellement accomplie

de sang-froid, qu'on doit s'estimer encore heureux de retrouver pareilles épaves. Celles-ci mériteraient d'être reproduites par la photographie, car leur intérêt reste indiscutable à tous points de vue. Rien ne peut empêcher de supposer, vu l'absence de documents écrits les visant d'une façon absolument spéciale, que ces portraits proviennent d'un monument civil ou d'une abbaye protégée du pouvoir et entretenant des relations avec les seigneurs, comme c'est alors le cas de plus d'un riche monastère de la contrée. Les révolutions ont dispersé les souvenirs matériels ornant leurs salles augustes, et si plusieurs d'entre eux n'ont pas été anéantis complètement, il a fallu la main pieuse d'un artiste ou d'un rêveur pour les recueillir un jour. Telle est la destinée de ces très curieux spécimens de peinture historique.

Achetés par le Musée en 1858, pour une somme dérisoire ¹, à un antiquaire quelque peu peintre à ses heures, M. Victor Lamperrière ², les portraits demeurèrent longtemps cachés dans les greniers de l'Hôtel de ville, faute de place au Musée, et ne revirent le jour que tout récemment, lors des agrandissements de son local, notamment lors de l'installation d'une salle réservée aux peintures ayant trait au pays.

Ajoutons quelques derniers détails : 1° le duc Philippe nous offre ses traits bien reconnaissables avec leur empreinte de donneur grave; la tête est coiffée du chaperon invariable reproduit dans tous les documents.

Le souverain appuie sur une table sa main qui tient ses longs gants.

Le collier de la Toison d'or pend à sa poitrine.

Un reste d'inscription relate encore ceci :

S 48 VIGNE.

2° Au portrait présumé de Charles le Téméraire on lit ce fragment de légende : « et comes Flandriæ qui præfuit annis 15.. » (?). L'écusson des armes est bien conservé. Le comte porte aussi le collier de la Toison d'or; son cou a une collerette, et sa tête est revêtue d'un bonnet rouge assez haut de forme, suivant la mode d'alors.

¹ Au prix de 25 francs. Registre des dépenses du Musée.

² Ancien élève des écoles académiques et de Drolling fils. A exposé au Salon de Paris. Lamperrière est mort à Arras en 1888.



3° Le troisième portrait semble, d'après l'inscription, assez obscure, désigner l'archiduc Maximilien, la Toison d'or autour du cou, à moins que ce ne soit son fils Philippe le Beau, roi des Pays-Bas. Le chef est couvert du chapeau du temps, et sur les épaules flotte un manteau à collet de fourrure. Un écusson, qui est bien celui des armes de Philippe le Beau, surmonte la droite du panneau. Voici la copie de l'inscription placée au-dessus de la tête du souverain :

L? FILI? Maximil. rex Castil. LE et d'Aragon
Archidux AUSTRIAE, dux RG BRAB. COM. FLAND :
LL ZELL, NA^{IT} A^S Z⁵ VLT⁹ GREN^{ATE}.

4° Le quatrième portrait, enfin, — personnage à déterminer, — appartient indubitablement à l'époque du seizième siècle. Il nous donne les traits et les armoiries d'une princesse, portant la fraise et le riche costume Henri II, relevé par de magnifiques joyaux. Les armoiries à maint compartiment rappellent toutes les alliances du nom. Le costume a quelque chose de français, ainsi que la coiffure. Les carnations présentent une tonalité quelque peu blanchâtre, tous indices de l'influence de l'école française. On lit enfin ces débris d'inscription, s'arrêtant forcément aux parties du bois scié et coupé :

Manorv imperator
GA et BOHE
GIS UXOR.

Notre génération, si friande du passé d'alors, si avide surtout de retrouver les fils de la marche de l'art, dont nos ancêtres ne se sont pas occupés, hélas ! pour nous les transmettre, laissant entière la peine bien ingrate de la recomposer, notre génération se fait gloire de classer d'aussi insignes monuments, de les sauver à tout jamais en les abritant dans un dépôt public, enfin, par la voix de ses critiques, de proclamer leur valeur.

J'ai dit plus haut que ces portraits de comtes d'Artois provenaient d'un édifice civil ou religieux. Je suis en mesure, avec les plus grandes chances de certitude, de pouvoir indiquer le monument historique où ils devaient figurer. Voici en effet ce que nous apprennent des documents authentiques. Leurs auteurs parlent des

chambres du conseil d'Artois : « Il y a dans les deux chambres des conseillers beaucoup de tableaux des Roys et des comtes d'Artois, tant sur toile que sur bois, mais peints d'un très-bon goût ¹. »

Un autre auteur anonyme du dix-septième siècle écrit ceci : « Le conseil d'Artois est un bâtiment fort antique ; la salle par où on entre est fort vaste, les deux chambres de ce siège sont proprement arrangées, on y voit les tableaux de quelques comtes souverains d'Artois, dont partie sont de très bon goût ². »

Un mémoire très ancien conservé à l'évêché donne même le détail par chambre des portraits, la nomenclature des noms des princes. La première chambre en contenait quatorze, dont ceux de Philippe de Valois dit le Hardy, celui en pied de Charles-Quint, celui de Louis XIV assis dans un fauteuil, celui de Baudouin, comte de Hainaut, celui de Philippe-Auguste, roi de France, comte d'Artois, etc. La seconde chambre du conseil en renfermait douze, à savoir, entre autres, ceux de « *Philippe le Bon 1^{er} du nom, comte d'Artois* », de Mahaut, de Philippe de Valois dit le Long, de Philippe d'Alsace, comte de Flandre, d'Isabelle, femme de Rodolphe, comte de Vermandois, etc.

Il y a donc bien des présomptions pour que les portraits survivants recueillis en ces derniers temps par le Musée proviennent primitivement du conseil d'Artois. Les extraits qu'on a lus ci-dessus sont extrêmement importants pour résoudre la question. Malheureusement, comme toujours, lesdits mémoires ne citent aucun nom d'artiste.

Parmi les vestiges de la peinture locale subsistant encore à Arras, datant de la première partie du seizième siècle, il faut citer en première ligne les deux suaves triptyques de Jehan Bellegambe, de Douai. Peints à l'œuf, ils sont de dimension moyenne et ont pour cadres des bordures de l'époque Renaissance dont l'une est revêtue des armoiries de l'abbaye de Saint-Vaast. Ce dernier détail a mis sur la voie de leur provenance Mgr Dehaisnes, l'éminent archéologue à qui nous devons tant d'indications sur la vie du

¹ *Mémoire historique sur l'Artois*, Académie d'Arras, collection Godin.

² Archives de l'évêché, f^o 114 v^o.

divin *maître des couleurs*. La date de ces triptyques peut être reportée vers l'année 1530 environ; l'un même porte le millésime de 1528. Les armoiries du cadre sont celles de l'abbé de Saint-Vaast, Martin Asset, régent du célèbre monastère artésien de 1508 à 1537. Lesdites armoiries et l'emblème de Saint-Vaast, l'*ours*, sont également transcrits dans le tableau, précaution prise par l'*Apelles* douaisien comme pour faciliter les recherches des érudits.

Le principal panneau central de l'un d'eux montre l'*homme de douleurs* assis au pied d'un arbre; la perspective est formée par un paysage fin, sorte de miniature comme on en admire surtout dans les fonds des drames de Rogier van der Weyden. Sur l'un des volets, se tient saint Antoine; sur l'autre, saint Roch. Leurs figures et leurs mains sont dessinées avec la plus grande délicatesse, leurs expressions de visage offrent un naturel achevé. « La technique du « maître, dit un critique, apparaît de nouveau comme très habile; « il s'arrête au détail avec une visible complaisance, fouille ses « sculptures et ses ciselures et applique ses rebauts d'or avec beau- « coup d'adresse. Il aime les tons diaprés et oppose volontiers le « bleu au rouge dans ses draperies; ses anges ont des ailes aux « couleurs chatoyantes, parfois aux plumes de paon, et il a sous ce « rapport une façon très particulière de les disposer en forme de « camail¹. »

Comme Jean Bellegambe appartient en propre à la ville de Douai, qui le revendique à juste titre parmi ses illustres enfants, nous n'insisterons pas ici, nous réservant d'étudier Bellegambe sous toutes ses faces, dans un chapitre consacré aux peintres de l'ancienne capitale de la Flandre wallonne. Il importe pour l'instant de rappeler qu'on doit la commande de ces deux extatiques morceaux à la munificence d'un abbé de Saint-Vaast en 1528; que, sauvés à la Révolution par les soins du peintre arrageois Doncre, qui les avait remarqués, ils ornent aujourd'hui les chapelles du transept de gauche à l'église Notre-Dame d'Arras. Sous la nef vaste et pleinement éclairée de cette basilique, nos yeux se sont plu souvent à contempler ces triptyques entièrement

¹ HYMANS, *Quelques notes sur les peintures des Musées du nord de la France*, *Bulletin des commissions d'archéologie*, 22^e année. Bruxelles, Muquart.

exempts de retouche, qui donnent du peintre douaisien une opinion de haute estime. Le fait de retrouver des triptyques purs comme ceux de Bellegambe à la cathédrale d'Arras ne se présente pas souvent. Outre que les tableaux de ce genre sont peu communs, il est acquis malheureusement que la plupart ont été dénaturés par les barbouilleurs. Ceux-ci, sous prétexte de restauration, les ont modifiés entièrement. Une des églises de la région où l'on en voit encore le plus est assurément Notre-Dame de Saint-Omer. Il n'y en a pas un seul d'intact, et pourtant plus d'un laisse deviner sous ses lourds repeints la suavité profonde des maîtres flamands des quinzième et seizième siècles.

Jean Bellegambe fut donc employé à Arras par l'abbé de Saint-Vaast. Il le fut encore d'une autre façon, car les comptes de la ville établissent que l'artiste exécuta, pour la chambre du conseil d'Artois, des verrières, et qu'il fournit notamment deux patrons pour lesdites. Voici le compte lui-même : — 10 juin 1532 et 26 juin 1534. — « A Jehan Bellegambe, painctre demeurant à Douay, pour avoir faict deux patrons de verrières pour icelle chambre tant en rondz comme en bordure, a esté payé xx sols, et au carton dudict Douay pour avoir apporté lesdicts deux patrons vii sols¹. »

Tout indique d'ailleurs que le fameux auteur du polyptyque d'Anchin fut naturellement attiré à Arras autant par son renom connu des moines que par les facilités de rapports qui existaient de son temps entre Arras et Douai. Ces deux villes ne sont distantes à vol d'oiseau que de six lieues. Anchin, voisin de Douai, dépendait du diocèse d'Arras. Bellegambe, absorbé presque exclusivement par le clergé, ne put échapper dans ces conditions à l'attention des abbés de Saint-Vaast. Les relations entre eux sont courantes dans le premier quart du seizième siècle; c'est un artiste pieux dont la divination sublime des légendes chrétiennes transfigure en quelque sorte le talent; l'abbé de Saint-Vaast, à l'égal de celui d'Anchin, son collègue, lui voue un intérêt profond pour toutes ses qualités de peintre et de chrétien; celui-ci à son tour lui paye tribut en respect et en belles œuvres. Ne donne-t-il pas à son fils le prénom de Vaast en souvenir du saint évêque de ce

¹ Comptes des bâtiments du Conseil provincial d'Artois, n° 583, f° 14.

nom très vénéré à Arras, et peut-être un tantinet aussi pour plaire au commendataire de la célèbre abbaye ? Ce fils sera lui-même protégé plus tard par les abbés, et, successeur du noble métier paternel, il recevra aussi des commandes de tableaux, comme nous le verrons dans la suite. Enfin, circonstance toute de famille, Jehan Bellegambe avait à Arras une sœur mariée avec un nommé Philippe Taube¹.

Arras possède encore de la fin du seizième siècle, vraisemblablement, un Recueil de 291 portraits originaux dessinés², qui nous livre la reproduction de plusieurs visages d'artistes, les uns très célèbres encore aujourd'hui, les autres parfaitement inconnus. C'est là qu'après les effigies de quelques Mécènes protecteurs des Arts, comme les célèbres abbés de Saint-Bertin, Guillaume Fillastre, Antoine de Berghes et Jean de Lannoy, se rencontre l'unique portrait de Jehan Bellegambe le vieux, à côté des traits d'un certain maître Vogiel dont la suscription porte : « peintre de grand renom », et de maître David, avec cette autre mention commune aussi à Bellegambe de « peintre excellent ».

Le profil du « maître des couleurs³ » offre l'image d'une figure assez peu relevée comme distinction et finesse de traits, mais intelligente et piquante d'expression. L'auteur de ces croquis, à en juger par leur facture, ne devait pas dépasser comme talent la moyenne d'un observateur à la main secondaire. Quel qu'il soit, rendons-lui grâce de nous avoir laissé un document si précieux. Tous les critiques désireux de voir le facies du grand peintre wallon esquissé d'après un original contemporain, sinon pris d'après nature, devront consulter le Recueil d'Arras, l'une des curiosités de la riche Bibliothèque municipale, spacieusement installée dans la salle de travail des moines de Saint-Vaast.

Savoir à qui pourraient être attribués ces portraits au crayon ne nous a jamais semblé de grande importance au point de vue artistique, vu leur mérite bien relatif d'exécution. On a cherché, non sans vraisemblance, à leur donner pour auteur Jacques le

¹ ASSELIN, *op. cit.*

² Bibliothèque d'Arras, manuscrit n° 944, grand in-folio.

³ Une reproduction de ce portrait a été publiée par A. PREUX, dans les *Souvenirs de la Flandre wallonne*, t. II, p. 81.

Boucq; peintre héraldique de Valenciennes, qui vivait au milieu du seizième siècle, parce que les traits des chevaliers de la Toison d'or, ordre pour lequel Jacques le Boucq a beaucoup travaillé, figurent dans la collection, et parce que le filigrane du papier est le même que celui du parchemin employé habituellement par le Boucq, comme le démontrent les comparaisons faites sur ce point. Récemment, la publication par notre estimé collègue M. Quarré Reybourbon¹ d'un inventaire d'objets d'art et de verrières dessinés à Arras, à Saint-Omer, à Douai, par Antoine de Succa en 1602, a pu un instant autoriser à désigner ce gentilhomme comme auteur présumé de notre Recueil, laissé à Arras par lui ou venu là par suite d'autres circonstances. Succa avait été chargé par les archiducs d'Autriche de relever dans des *mémoriaux* conservés en partie à Bruxelles le dessin des curiosités artistiques des couvents. Ils se peut que le Recueil d'Arras soit de sa main, sinon de celle de J. le Boucq; en tout cas les croquis du contenu ne s'élèvent guère au-dessus du genre de la copie.

Un objet de méditation non moins attractif que les précédents pour le critique est encore une vieille peinture locale, de moyenne dimension, conservée à la cathédrale et fort intéressante pour l'histoire ecclésiastique de la ville.

L'étude de son exécution nous fournira une note juste du niveau de l'art pictural à Arras, à la fin du seizième siècle. Le triptyque, — car c'est le triptyque placé dans le transept gauche de l'église, non loin de celui de Bellegambe, — décorait autrefois, si nous en croyons Terninck, la sacristie de l'ancienne collégiale. Le peintre a tiré son sujet d'un miracle accompli à Arras, connu sous le nom de *Buisson ardent*. Une inscription du temps entoure le panneau central. On lit en effet ceci : *lumière inextinguible (sic)*. L'interprétation peut être ainsi décrite : La Vierge, placée dans les hauteurs éthérées, environnée de chérubins, envoie du ciel un flot de rayons lumineux entrant dans l'intérieur de la cathédrale, que le peintre, avec une exactitude de reproduction architecturale fort fidèle, nous montre entièrement de longueur, mais ouverte par le

¹ Voir *Recueil des Sociétés des Beaux-Arts des départements*, volume de la douzième session, 1888, p. 783 et suiv.

centre, pour laisser voir la scène qui s'y passe. Comme cette cathédrale a été rasée il y a déjà près d'un siècle¹, ce tableau emprunte une valeur de plus pour les amateurs arrageois, qui ont entendu souvent vanter les lignes et la sveltesse de l'édifice.

Les rayons célestes dont nous venons de parler vont s'abattre non loin d'un groupe de pèlerins prosternés et saisis d'extase. Devant ces pèlerins, un seigneur vêtu d'une sorte de costume oriental tient une coupe qu'il semble porter vers les rayons. Un évêque s'appuyant sur sa crosse et un abbé sont près de lui. Ce tableau bien conservé, assez ferme de coloris, est, somme toute, d'une facture secondaire; il appartient à la décadence de la première école flamande, caractérisée par l'affaiblissement de l'originalité propre à cette école qui se livre de plus en plus à la convention italienne. La timidité de la main qui l'a exécuté, le choix du sujet, si essentiellement arrageois, les traditions qui ont toujours dénoncé l'œuvre comme n'ayant pas quitté Arras, laissent fortement présumer un auteur du terroir. Nous dirons peu de chose des deux volets d'entourage, car ils n'ont rien de remarquable. Des personnages, abbés barbus, à droite et à gauche, dont quelques-uns agenouillés près d'une chaise, tous mal peints d'ailleurs, les remplissent : leurs figures manquent de vie. Ces volets sont bien inférieurs au panneau central. Celui-ci, assez pur comme conservation, nous a consolé, avec ceux de Bellegambe décrits ci-dessus, de nombreux autres triptyques demeurés dans la principale église de Saint-Omer dont pas un, hélas ! n'est franc de repeints, pour le plus grand dommage des yeux. L'ignorance en plus d'un endroit a altéré ainsi l'exquise naïveté d'expression et la beauté du fini, inhérentes aux conceptions gothiques.

Le moyen âge avait créé et intronisé les corporations, utiles instruments pour les arts naissants. Parmi celles-ci figura, à Arras comme en d'autres villes, la confrérie de Saint-Luc. Sous Philippe II, cette confrérie, qui comprenait les peintres, les tail-

¹ La vente de cet ancien édifice eut lieu en vertu de la loi du 2 prairial an III. Après avoir servi de grenier à fourrages, un spéculateur étranger l'acheta et le dépeça, malgré les protestations d'une grande partie de la population. Quand Napoléon passa à Arras, en 1804, l'aspect de ces ruines amoncelées était si affligeant qu'il ordonna de les faire disparaître sans délai.

leurs d'images, les verriers et les brodeurs, reçut une organisation par l'édit royal du 9 octobre 1596. D'après la lettre de cet acte, l'aspirant devait pour y être admis, obtenir un certificat de bonnes mœurs et professer la foi catholique. Nous sommes en pleine domination du duc d'Albe, le fait n'a rien d'étonnant. Le candidat devait en outre produire comme chef-d'œuvre un tableau à l'huile de trois pieds de hauteur et de deux pieds et demi de largeur, traduisant soit un mystère de la Passion, soit un sujet désigné par le maître commis à la réception. Les peintres sur étoffe devaient, dans le même but, blanchir, plâtrer et dorer une image avec un drap d'or choisie par les maîtres et jurés; les verriers en verre de couleur (pour les distinguer des verriers en verre blanc) devaient peindre un panneau de quatre pieds un quart, suivant certaines indications. Enfin le chef-d'œuvre s'élaborait toujours chez le mayeur, en présence de quatre jurés, dans un local où pénétraient seuls les autres maîtres et les examinateurs.

Les tableaux que nous allons maintenant signaler paraissent appartenir tous à la période des premières années du dix-septième siècle; il serait téméraire d'affirmer qu'ils remontent à une époque antérieure. C'est tout au plus si l'on admettrait, jugeant ici d'après la seule technique de l'observation, que le *Tableau du siège* et celui intitulé *Le Joyel* seraient des dernières années du seizième siècle. Le *Tableau du siège* pourrait en effet avoir été peint immédiatement après l'événement survenu en 1597, sa façon ne protestant nullement contre cette opinion; le *Joyel*, divisé en quinze compartiments, ne présente également rien dans son style et sa composition, permettant de nier qu'il soit aussi des dernières années du seizième siècle. Toutefois, l'étude de nombreux tableaux du commencement du dix-septième siècle vus en maint endroit nous a convaincu que le style du seizième, dans nos écoles provinciales, déborda encore sur les premières années de l'âge suivant. Telle est la raison dirimante d'une affirmation nette sur la date de ces deux œuvres éminemment curieuses, et qui nous convie à les attribuer prudemment aux premières années du dix-septième siècle.

Comme l'indique l'inscription mise par le peintre au-dessus de son thème, le *Tableau du siège* contient le portrait perspective de la ville et cité d'Arras à l'époque où les Français vinrent y mettre

le blocus en 1597. Ce vieux panneau d'assez grande dimension, placé récemment au Musée, et jadis commandé par l'échevinage, provient de l'hôtel de ville. Il représente la levée du siège et le départ des troupes de Henri IV abandonnant leurs positions. Le peintre ou plutôt l'échevinage d'alors a voulu transmettre à la postérité le courage des habitants, très Espagnols de cœur. On voit ces mêmes habitants dresser un trophée de pétards délaissés par les Français. Toute la vieille capitale de l'Artois apparaît en perspective aérienne, tant bien que mal dessinée, avec ses rues étroites, ses maisons à pignons, ses fossés, son cours d'eau, ses églises, ses portes et ses faubourgs. Le nom des chemins et des divers quartiers n'y est pas oublié. Au milieu de la bataille, les bombarbes font rage sur plus d'un point de la ceinture des murailles féodales. Les remparts, qui venaient justement d'être terminés, comptaient sept portes assez monumentales. Leur ensemble est dominé par les nombreux clochers des édifices religieux. On dirait un de ces plans gravés dans les vieux ouvrages du seizième siècle transportés sur panneau. Ce spécimen de peinture naïve et convaincue n'est pas pour nous déplaire, malgré les défauts d'un dessin un peu enfantin et l'ignorance des valeurs; outre son intérêt graphique, l'ensemble captive les yeux, grâce à la note des tonalités. Ces dernières sont légères et argentines, pareilles à celles qu'employaient les peintres-verriers à la fin du seizième siècle. Les comptes municipaux nous apprennent que la ville commanda deux tableaux pour rappeler le fait d'armes glorieux pour les Arrageois, conduits alors par Charles de Longueval. L'un de ces tableaux était une sculpture de bois étoffée de peinture : son auteur se nommait Thomas Thieuillier pour la partie bois; la peinture et la dorure étaient de la main de Jehan Varlet, qui reçut 9 livres pour son ouvrage. Varlet était probablement un homme de métier. En 1597, il figure sur le registre de la confrérie de Saint-Luc, à côté de Thomas Thieuillier et de Jacques Caron. Quant à la table de plate peinture que le Musée a recueillie¹, sa composition en est due à un peintre de famille bruxelloise, Johannes Coninxloo, nommé par Siret, Gilles van Conninxloo (1544-1610?). Je lis sur l'œuvre en effet cette signature : *Jean Conink*, ainsi

¹ *Le vieil Arras, op. cit.*, p. 58 et 59.

écrite par abréviation : M. Joes Coninx, pour *Maître Johannes Coninxloo*. Ce peintre voyagea en France, mais vécut à Anvers. Pour confirmer l'opinion que ce tableau a été fait par un peintre arrageois, nous trouvons le nom de Hans ou Jehan Coninxloo, peintre, dans un registre précieux conservé aux archives municipales, renfermant la liste des chefs-d'œuvre « de la confrairie de Dieu et de Monseigneur saint Luc en la ville d'Arras », registre renouvelé en 1612 et qui commence en 1687, pour s'arrêter à fin avril 1789¹. En regard de plus d'une signature s'alignent des dessins hiéroglyphiques où la fantaisie s'est souvent donné libre cours, monogrammes, à coup sûr, compliqués d'écussons, d'emblèmes, de girouettes, etc.

Ce tableau à seusation porte une inscription latine avec la date du coup de main avorté des Français; il serait même resté enfoui longtemps encore sans la décision officielle qui, en agrandissant le Musée d'Arras, a permis aux conservateurs de mettre en lumière des œuvres anciennes et très topiques, comme on le voit, ayant trait à l'histoire de la cité.

Nous venons de prouver que l'on est en présence ici d'un spécimen de peinture indigène, et ceci sans préjudice des mêmes raisons déjà développées à propos du triptyque dit : le *Buisson ardent*. Ajoutons que cette relique est en bon état, grâce à l'habile restauration de M. Demory, peintre de notre siècle.

Les quinze panneaux peints retraçant les divers épisodes de la légende dite de la *Sainte Chandelle*, ou du précieux Joyel², ornent également la salle des souvenirs locaux, au Musée. Ce grand tableau, à quinze compartiments, provient de l'ancienne cathédrale. Terninck nous apprend qu'il surmontait l'autel de la chapelle de N.-D. de l'Aurore. Échu aux dames Clarisses, à la répartition préfectorale de 1802 (an X), il a été enfin vendu par celles-ci, il y a quelques années, au Musée. Il serait fort à souhaiter que les

¹ Registre de la confrérie de Saint-Luc (Archives municipales), 118 feuillets.

² Le miracle d'un cierge guérissant de la peste, à Arras, remonte, paraît-il, à 1105. La vénération que le souvenir de ce miracle avait laissée donna naissance à la *Confrérie des Ardents*, célèbre dans les fastes de la ville.

Dissoute à la Révolution, cette confrérie se reforma en ces dernières années et a repris les traditions et les pratiques vieilles de huit siècles se rapportant au culte du *Joyel*.

établissements religieux consentissent plus fréquemment des ventes de ce genre aux dépôts publics, car nombre d'œuvres précieuses ne sont pas l'objet, dans les églises, d'une attention suffisante de la part du clergé. En général, les tableaux anciens de prix dans les églises sont abandonnés à toutes les injures du temps, et l'on ne prend pas souci de leur conservation. Tant pis pour ceux dont la détérioration commencée suit son cours.

Les sujets du Joyel sont divisés par séries de cinq. Les cinq du bas ou de la dernière travée, qui ne paraissent pas de la même main, sont supérieurs aux autres, repeints en partie. On les remarquera surtout pour le goût des dispositions, le respect du ton local et le soin charmant du rendu des figures et des costumes. Le savoir-faire de la composition est correct. Et cette qualité peut d'autant mieux s'apprécier ici que le peintre a resserré dans les compartiments étroits, — véritable difficulté pour les raccourcis, — des scènes variées et compliquées. Les membres de corporations, précédés de leurs bannières, s'y pressent avec le caractère qui convient à leur pieuse austérité. Aux costumes des bourgeois suivant la procession du *cierge sanctifié* porté sous un dais et escorté d'*ardents* à cheval, on reconnaît les modes du temps des Valois. Quelques-unes des physionomies de ces ancêtres sont certainement des portraits.

Somme toute, cette peinture, d'après notre jugement, relève de l'art local mitigeant l'influence visible des principes flamands, d'une note générale déjà quelque peu française. Faut-il plus que cela s'en étonner, quand la découverte de tableaux supérieurs du seizième siècle, jointe à celle de maint document écrit circonstancié, nous a révélé l'existence de plusieurs centres féconds en peintres dans l'ancienne France! Le panneau 319 de ce grand tableau d'Arras renferme un portrait très suave de donateur, abbé vêtu d'un rocher de batiste dont le nom reste à trouver. Au dos de cette œuvre importante, il y a également quinze compartiments peints en grisailles. De nombreuses effigies d'évêques les remplissent. Malheureusement, la place peu logique qu'occupe le tableau au Musée, contre le mur, empêche de voir ces grisailles. L'existence de grisailles derrière ces panneaux est une preuve nouvelle que l'œuvre appartient à l'école du seizième siècle, car l'apposition de grisailles est fréquente dans les panneaux extérieurs

flamands des quinzième et seizième siècles. M. de Linas, membre de la Commission du Musée, a fait du tableau du Joyel une reproduction très exacte en miniature, ferme de ton et très poussée. On l'estime à juste titre.

DIX-SEPTIÈME SIÈCLE.

L'esprit d'intolérance religieuse qui provoqua des troubles sous le règne de Philippe II¹, joint aux sièges successifs qu'eut à soutenir la ville, n'avait pas contribué à favoriser les Beaux-Arts à la fin du seizième siècle. Nous venons pourtant de voir, par l'icographie des peintures ayant survécu, que le mouvement de ceux-ci à ladite époque n'avait pas été entièrement compromis. D'ailleurs, les nombreux établissements pieux sur lesquels s'appuyaient les Espagnols pour maintenir leur domination subsistent toujours et iront en augmentant même : leurs besoins de tableaux dans le cours de leur longue durée empêcheront les artistes du dedans et du dehors de chômer. C'est de ces monastères surtout que viendront presque exclusivement les commandes.

Nous allons rechercher maintenant les œuvres ou les documents se rapportant directement au dix-septième siècle, spécialement aux règnes de Philippe III, de l'archiduc Albert, puis des monarques français. Arras verra tout d'abord en ce siècle une série d'heureuses années entre 1600 et 1640. Elles ne ressembleront peut-être pas, par la splendeur luxueuse, à celles du régime des ducs bourguignons ni à celles du temps de Charles-Quint, si fécond pour la ville en institutions ; mais l'avènement des archiducs Albert et Isabelle, leur pouvoir pacifique, feront vite oublier les cruautés de l'Inquisition. A l'entrée de ces princes, le 13 février 1600², l'art déploie dans la ville toutes ses ressources. Comme au jour brillant de l'arrivée du Téméraire en 1467, les tapisseries ornent les rues, de la porte Saint-Michel à Saint-Vaast, où vont descendre les souverains ; des théâtres s'élèvent dans les carrefours et sur les places, remarquables par leur style élégant³ ; les corporations,

¹ Voyez, à cet égard, *Relation manuscrite des troubles de 1578*, par WALLERAND OBERT, membre du Conseil d'Artois.

² *Dictionnaire archéologique du Pas-de-Calais*, t. I, p. 25.

³ On conserve aux Archives du Nord, à Lille, un recueil des dessins de ces

dont celle de Saint-Luc qui n'est pas la moins importante, puisqu'elle réunit les orfèvres, les teinturiers, haut-lissiers, peintres et tailleurs d'images, défilent avec leurs bannières. La milice bourgeoise est également sur pied, suivie des députés des états; cet ensemble constitue un cortège imposant. L'œil peut admirer le bon goût des costumes et des décorations des maisons : fait digne de remarque, ce peuple turbulent, si attaché à ses libertés comme à ses princes, sait aussi bien se distinguer dans les combats que dans les fêtes.

Mais revenons aux peintures conservées de ce temps mémorable.

Une d'elles, de petite dimension, possédée naguère par M. Auguste Delaby, propriétaire à Douai, et ayant pour sujet la portraiture de l'évêque d'Arras Moullart, décédé en 1600, paraît bien contemporaine de cette époque par le style et a dû être exécutée peu après l'évènement. L'évêque Moullart, ancien député aux états généraux tenus à Bruxelles par l'archiduc Albert, est vu, revêtu de ses habits pontificaux et couché sur son lit de mort. Dans le fond, on aperçoit un Christ en croix, de chaque côté duquel brûle un cierge allumé portant un écusson aux armes du défunt. Ce sujet, finement gravé au trait, par M. Robaut, donne bien l'idée de la naïveté pieuse et du caractère d'humilité propres aux artistes d'alors. Page anonyme, elle peut, avec toute vraisemblance, être attribuée à un pinceau artésien. Je noterai ensuite un *intérieur* au Musée, n° 212 du catalogue (édition de 1880), qui semble appartenir à la production du temps de Philippe III. Les costumes, rappelant ceux des Valois, forment un point de repère certain pour en déterminer l'origine. La facture, intermédiaire entre celles de l'école flamande et de la première école française, permettrait suffisamment d'en remettre l'attribution à une main locale. Les inventaires de Doncre et des conservateurs successifs du Musée sont restés muets pour déterminer l'école sous laquelle devait être rangé ce tableau, qui représente un *Concert*

théâtres fait à l'époque et dû au crayon de leur constructeur, Mathieu Bolin, ingénieur du roi d'Espagne. Le Musée d'Arras possède un dessin à la sépia d'un arc de triomphe très original qui fut exécuté l'an XII en l'honneur de Bonaparte. Ce dessin, dû à l'Arrageois Posteau, reflète une véritable inspiration du style Louis XIII. De Posteau également, l'*Inventaire de Doncre* signale une vue de l'hôtel de ville et beffroi d'Arras avant 1795.

dans un cabinet. Ajoutons qu'il prête aux critiques sur plus d'un point; si nous en parlons, c'est qu'il nous a paru se rattacher au fonds propre au pays.

La provenance du morceau précédent reste donc inconnue; par contre, mentionnons à la date de 1612 quatre artistes locaux. Quelques-uns sont des peintres figurant sur le registre *des chefs-d'œuvre* de la confrérie de Saint-Luc, dont nous avons déjà parlé. J'y lis les noms du mayeur Estienne Guéry, Adrien Languer, Jacques Lenfle, Nicolas de Berse et Jacques Caron. Voici en outre un document authentique encore plus satisfaisant. C'est le compte d'une commande de portraits au fils de Jean Bellegambe, à *Vaast Bellegambe*, par l'abbaye de Saint-Vaast, à la date de 1620.

« A Vaast Bellegambe, peintre, pour avoir fait plusieurs portraits de Monseigneur le Prélat et raccommodé aultres pourtraicts de mondit seigneur, luy a esté délivré, comme appert par ordonnance de mondit seigneur et quictance dudit, la somme de LII liv. »

(Compte de la crosse de Saint-Vaast. Saint Jean-Baptiste 1620-1621. Philippe de Caverel étant abbé¹.)

Vaast Bellegambe le jeune était né à Douai à la fin du seizième siècle et mourut vers 1622. Le tableau important d'*ex-voto* que possède de lui le Musée de Douai le fait classer sans hésitation parmi les peintres du nord de la France ayant puisé leur manière à l'école d'Anvers.

L'influence de l'école flamande éclate encore dans des œuvres de peinture très certainement exécutées à Arras au dix-septième siècle. Il s'agit de la série des portraits de mayeurs de la Confrérie de Saint-Jacques, dont le Musée a placé récemment dans sa galerie quelques spécimens datés de 1637 et de 1649; mais qui pourrait en dire le nom d'auteur? Celui-ci reste ignoré. Les cinq ou six portraits du Musée sont très intéressants pour le costume, les insignes et la fidélité du type de figure, mais en somme la facture en est médiocre et annonce un pinceau de tout second ordre. On a connu, paraît-il, quatre-vingts de ces portraits, appartenant à

¹ Philippe de Caverel (1555-1636), abbé remarquable par son faste intelligent, ses fondations dans l'abbaye (bibliothèque, médaillier, galerie de tableaux).

la même suite. Nous empruntons sur eux les renseignements suivants à M. Le Gentil :

« Lors de l'achèvement des planchers de l'hôtel de ville on retrouva une centaine de ces portraits cloués sous le gitage. Comme on y voyait des dates, des faits, des costumes, des insignes, des physionomies et des armoiries, le conseil municipal avait, sur notre rapport, décidé leur restauration si intéressante pour l'histoire locale.

« Mais la résolution en est restée là; et plus détériorés que jamais (l'auteur de ces lignes écrit en 1876), on a eu l'ingénieuse idée de les laver à la potasse : ces portraits pourrissent tranquillement dans les greniers de Saint-Vaast ! Le costume de mayeur de Saint-Jacques, pourpoint ou robe avec col, fraise ou rabat, suivant la mode du temps, était noir. Les insignes se composaient d'un médaillon pectoral argent et or représentant saint Jacques, supporté par une chaîne formée de coquilles d'argent et d'un bâton ou bourdon soit recouvert de velours rouge avec nœuds d'argent et pomme de même métal, soit d'argent avec nœuds dorés et surmonté de la statue de saint Jacques également dorée¹. » J'ai relevé sur les trois ou quatre portraits du Musée les inscriptions suivantes : *De Lautre* 1692 ; 156 *MAIEVR Bonaventure Gourman en l'an* 1649 ; enfin au bas d'un autre ceci : 144, 1637.

Si nous voulions une preuve de plus qu'au dix-septième siècle la peinture indigène a de grands rapports avec celle de l'école du nord des Pays-Bas, nous la puiserions, après toutes celles que nous venons de donner en dissertant sur les œuvres précédentes, dans l'examen d'un dernier tableau, très secondaire à le regarder de près, mais présentant dans sa tournure générale, jugée à distance, une sorte de manière à la David Teniers, partant en tout cas d'une inspiration similaire, c'est-à-dire d'une rigoureuse observation de la vérité réaliste et historique. Le sujet est une réunion populaire de personnages divers placée dans un site verdoyant. En termes dénués d'emphase, le peintre se fait ici fidèle chroniqueur et manie l'anecdote avec un esprit tout flamand. Qui n'a eu le cœur impressionné à Arras par le touchant paysage

¹ *Le vieil Arras, op. cit.*, p. 352.

intitulé : *la Chapelle de Notre-Dame du Bois*¹? Quel bon Arrageois, soucieux de pénétrer la vie intime de ses pères, n'a pas senti son imagination rêver devant ce site mélancolique où se déroule une scène de pèlerinage, en plein air, au milieu de spectateurs recueillis? Je ne disputerai point le modeste auteur anonyme de cette peinture de s'être montré bien *lui-même*, c'est-à-dire naïf narrateur, de n'avoir pas employé des artifices ou des enjolivements. Je lui sais un gré infini au contraire d'avoir, dans un langage simple, voire assez béotien, rendu ce qu'il a vu, parce que sans s'en douter ce témoin sincère a été émouvant. Le vrai empoigne dans son descriptif sans prétention, du premier détail jusqu'au dernier. Or, c'est là précisément le secret de l'attachement qu'on lui voue.

Voyons plutôt l'interprétation. La chapelle de Notre-Dame du Bois, située dans les dépendances, hors les murs d'Arras, de l'abbaye de Saint-Vaast, s'élevait non loin de la prévôté Saint-Michel². Un moine mendiant, protégé par l'échevinage et par les abbés, avait la garde du sanctuaire. Une mesure, voisine d'un calvaire, lui servait de gîte. Le tout était enveloppé d'un épais rideau d'arbres appartenant au bois de Moflaines, défriché aujourd'hui d'ancienne date. Les habitants d'Arras se rendaient volontiers à ce lieu de dévotion et y visitaient en foule la chapelle, dans l'intérieur de laquelle on voyait pendu un assez grand tableau votif donné par dom Jean Sarrasin, abbé de Saint-Vaast, au retour de son ambassade d'Espagne, en 1582³. Mais ce tableau votif ne fut commandé qu'en 1588⁴. Quant au paysage du Musée, il a été peint vers 1640 environ, ou dans les premières années de l'occupation française; les costumes ne permettent pas de doute sur ce point. A en juger par l'humble apparence de l'édifice, dominé par un

¹ Tableau n° 286, Catalogue du Musée.

² C'est à ladite prévôté que, le 23 février 1600, les archiducs Albert et Isabelle prêtèrent serment de conserver les privilèges de la ville, avant d'y faire leur joyeuse entrée.

³ Voyez la description de ce voyage laissée par le célèbre Philippe de Caverel, qui avait servi de secrétaire à Sarrasin au delà des monts, avant d'occuper lui-même la prélatrice de l'abbaye de Saint-Vaast.

⁴ Il avait 11 pieds de long et 9 pieds de hauteur. Voyez le marché passé avec un huchier par Jean Sarrasin (*Mémoires de l'Académie d'Arras*, 2^e série, 1877, p. 142, publié par LE GENTIL).

clocheton quinzième siècle tout ordinaire, il ne semble pas que la curiosité attire seule les visiteurs, qu'ils soient moines ou clercs, seigneurs ou vilains. La foi conduit leurs pas. Sous un hêtre noueux et touffu, aux rameaux vénérables, un homme de Dieu, la croix à la main, fait un prêche du haut d'un tertre. Ce nouveau Pierre l'Hermite retient autour de lui des fidèles pieusement agenouillés. Au premier plan, à droite, par un chemin mal entretenu, un riche carrosse, assez pareil à ceux que Siberechts plante dans ses gués, amène vers la chapelle des gentilshommes avec des dames de qualité. Les coiffures de celles-ci, comme les pourpoints écarlates de leurs cavaliers, nous reportent aux modes du temps d'Anne d'Autriche. Le fond du tableau est occupé par la chapelle. Par le porche latéral ouvert à tout venant, on aperçoit un tableau qui la pare, sans doute l'*ex-voto* de Sarrasin dont il n'est pas resté de description pour son sujet, malheureusement.

Une lacune non moins à regretter est la perte du nom du peintre auquel on doit le *Site de Notre-Dame du Bois*, tableau si saisissant d'époque qu'on est tenté d'en oublier tous les défauts. Inscrit à l'inventaire officiel fait sur l'ordre du District en 1795 par Doncre, il est vraisemblable, vu son sujet, qu'il provient de la galerie ou des appartements de Saint-Vaast.

Ce tableau tout craquelé, mais aux pâtes conservées intactes, aurait le plus pressant besoin d'un rentoilage.

Il nous reste à signaler une conception d'artiste local contemporain.

Nous avons relaté plus haut, dans une note, le fier distique qui accompagnait l'écriteau placé sur la porte de la Cité en 1477. Les Arrageois défiaient en termes très mordants les troupes de Louis XI. Les Français, en 1640, se vengèrent d'eux non moins spirituellement, et il parut un dessin qu'on grava, représentant sous les murs de la ville un combat de rats habillés à la française et de chats costumés à l'espagnole : au premier plan sont des rats pendant un chat à une branche d'arbre.

Sous la gravure, dont il existe encore un rarissime exemplaire dans un des volumes manuscrits du Père Ignace (Bibliothèque d'Arras), suivent des vers de circonstance.

Voilà terminée l'iconographie des œuvres anonymes encore

existantes du dix-septième siècle qui appartiennent à l'école locale; relevons maintenant les tableaux perdus, mais dont on a gardé la mémoire. Nous commencerons par les vitraux peints :

A Saint-Vaast, la chapelle Saint-Roch, construite au dix-septième siècle, contenait des vitraux couverts d'armoiries, outre une peinture sur bois représentant la mort de l'abbé dom Philippe de Caverel¹.

La cathédrale en possédait aussi un certain nombre de cette époque (Père Ignace). A Saint-Vaast, les religieux suivaient l'exemple de leur chef magnifique, Philippe de Caverel. Dom Denis donne, en 1610, un vitrail historié : le *Martyre de saint André*, et le prieur Doresmieulx offre un triptyque où était peint l'*Assomption*. Les autres religieux font cadeau d'autels et de bas-reliefs².

En 1632, les paroissiens de Saint-Étienne dotent leur église de verrières. Une d'elles, offerte par le Magistrat, figurait en personnages allégoriques *la Justice et la Paix* avec les armoiries de la province et de la ville. La même année, un abbé de Saint-Éloi, dom Doresmieulx, en paye une autre où se profilent *la vue et les armes de son abbaye*. Des bourgeois et des échevins viennent encore à la rescousse dans cette émulation mi-pieuse, mi-artistique, et nous puisons aux mêmes sources qu'ils commandent d'y ajouter leurs blasons, leurs portraits et des scènes religieuses³.

Si maintenant nous passons plus spécialement aux tableaux, les preuves ne seront pas moins concluantes. En voici quelques-unes bien peu connues :

En 1606, dom Doresmieulx, abbé de Saint-Éloi, dont il vient d'être parlé pour sa libéralité de 1632 à l'église Saint-Étienne, avait gratifié d'un tableau d'autel l'église des Carmes⁴.

Dans le cours de ce même dix-septième siècle, on voyait déjà dans l'ancienne cathédrale un tableau groupant les armoiries de ladite

¹ Renseignement de Lefebvre d'Aubrometz, reproduit par LE GENTIL : *le Vieil Arras*, p. 259.

² HAUTECLOCQUE, *Arras et l'Artois sous le gouvernement des archiducs Albert et Isabelle, 1598-1633. — Mémoires de l'Académie d'Arras*, 2^e série, t. VI, p. 139.

³ Épitaphier de Lefebvre d'Aubrometz, *op. cit.*

⁴ HAUTECLOCQUE, *op. cit.*, p. 139.

église et celles des abbayes tant d'hommes comme aussi de femmes ou filles nonnains et religieuses qui dépendaient immédiatement du chapitre canonial de Notre-Dame de la ville et cité dudit Arras en Artois, savoir : Marchiennes, Anchin, Avesnes, Eaucourt, Marœuil, Hasnon, Mont-Saint-Éloi, Estrun, Arrouaise, Henin-Liétard, Sin le Noble, la Paix de Douai, Sainte-Brigitte de Cité d'Arras, la Paix d'Arras, et Sainte-Brigitte de Valenciennes. Ce tableau n'est probablement plus qu'un souvenir¹.

Une perte sensible encore pour l'histoire chronologique de la peinture à Arras est celle de tous les portraits d'évêques du lieu ; ils se trouvaient, dit Terninck, dans une chapelle de cette même cathédrale. Il y avait là une réunion nombreuse qui eût permis de suivre les progrès du portrait en Artois aux différentes époques, si cette collection fût parvenue jusqu'à nous. Terninck, suivant son habitude, n'est guère explicite et ne donne qu'une mention trop laconique.

En feuilletant les registres du conseil de fabrique de l'église Sainte-Croix², je cueille encore un renseignement relatif à l'art pictural de cette époque :

25 octobre 1698. Permission aux mayeur et confrères de Saint-Léonard de mettre et poser un tableau nommé : *Assistance de saint Bernard* dans la chapelle de Saint-Léon, au-dessus de la clôture du chœur de ladite chapelle.

Quant aux tableaux tirés des métropoles flamandes, le dix-septième siècle en rassemble plus d'un dans les églises et les couvents qui figureront plus tard aux inventaires du district, en 1791 et 1795. Comme ces inventaires sommaires désignent rarement des noms d'auteurs, nous n'entreprendrons pas de rechercher ceux-ci : outre que la tâche serait rendue impossible par la presque totale disparition desdits tableaux, elle ne rentrerait pas dans notre sujet, consacré exclusivement à l'étude des peintres et des peintures appartenant en propre à la localité. Je donne seulement comme un indice utile, pour démontrer l'entraînement des Arrageois vers la peinture, qu'au dix-septième siècle, comme au seizième et comme au dix-huitième, jusqu'à 1789, parallèlement au

¹ Épitaphier des églises d'Arras, Bibliothèque municipale.

² Manuscrits de l'évêché, *passim*.

mouvement de production artistique indigène, on ne décessa de s'adresser en maintes occasions aux ateliers célèbres des villes métropoles. L'abbé de Saint-Vaast, Philippe de Caverel, formera une galerie de tableaux dans le premier quart du dix-septième siècle, dont il dotera son monastère, en même temps que d'un médaillier, et beaucoup de peintres du nord des Pays-Bas y seront représentés. Des bourgeois, des congrégations et des églises s'adresseront également aux mêmes sources; aussi à la fin du siècle suivant, lorsque le récolement révolutionnaire entassera tous les tableaux des ci-devant couvents et établissements religieux dans le local des Capucins, trouvera-t-on *cinq cents tableaux* environ, presque tous à sujets pieux, parmi lesquels des Rubens, des Van Dyck, des Wamps, et d'autres de noms qui semblent locaux, mais sur lesquels on ne relève rien nulle part à Arras, comme les suivants : *Léger de Busserolles, Dupuich, André Potier, Andréas Lanquier*. Sur ce chiffre approximatif de cinq cents, l'abbaye de Saint-Vaast, y compris ses chapelles, en fournit à elle seule 215.

D'autres monastères disparus aussi à la Révolution, comme par exemple celui des Dames de la Paix, avaient leurs murs garnis de toiles. Plus tard, en effet, un auteur local, Dubus, dira : « La chapelle de ce monastère est visitée avec plaisir par le peuple, qui admire les tableaux dont elle est remplie et qui en font le plus bel ornement. Ils représentent les *vies de saint Benoît, de saint Bruno, de saint Maurice et d'un grand nombre d'autres de l'Ordre.* »

Si les excès de la Révolution ont beaucoup détruit d'œuvres d'art, l'insouciance coupable des générations antérieures, avait déjà fait le silence sur les noms des peintres et sur leurs œuvres. Ces générations n'attachaient pas d'importance à des questions qui, par un heureux retour des choses, nous charment et nous passionnent. Voilà une des principales raisons pour lesquelles l'histoire de nos artistes demeure si difficile à reconstituer aujourd'hui.

Il faut ajouter à ces raisons celle, trop réelle aussi pour Arras, d'une pénurie de peintres locaux sous Louis XIV et partiellement sous Louis XV. Les fortunes qui soutiennent et souvent même suscitent les artistes furent atteintes avec la décadence de l'industrie. Le commerce des grains notamment, si considérable déjà

à Arras, était tombé très-bas, et, en 1664, les états se plaignirent à Louis XIV que l'argent ne rentrait pas et que les grains ne trouvaient pas à se vendre. Les sièges de 1654¹ et de 1712, malgré leur issue rendue favorable à la France par le contre-coup des manœuvres de Turenne et de Villars, ne furent pas de nature à relever cet état de déclin et de pauvreté générale, que raviva encore, alors, la rigueur de plus d'un hiver.

DIX-HUITIÈME SIÈCLE.

Les traditions locales auxquelles, faute de mieux, nous avons recours, mentionnent ensuite l'existence à Arras, au dix-septième siècle, d'un peintre du nom de Bergaigne, dont on voit au Musée quelques dessins. Ce Bergaigne avait fréquenté dans sa jeunesse l'atelier de Rubens. D'autres dessins rappelant bien le style et la manière de ce grand maître sont exposés au Musée, provenant également de Bergaigne. Il nous est difficile d'admettre que ce premier Bergaigne, qu'on dit avoir fréquenté l'atelier de Rubens, soit le même que P. Bergaigne, auteur d'un tableau signé, découvert récemment à l'église de Marœuil, près Arras, car il est daté de 1716, et Rubens est mort en 1640. Maintenant, le terme « atelier de Rubens » peut à la rigueur être pris largement pour l'atelier de la suite de Rubens, l'école dite de Rubens

¹ Nous avons décrit plus haut le tableau de J. Coninxloo relatif au siège de 1597. Après celui de 1654, l'ingénieur et aide des camps du Roi de Beaulieu, attaché aux armées en campagne pour dessiner leurs mouvements, fut chargé de mettre en ordre ses croquis, destinés à la gravure. Cette dernière, exécutée vers 1670 et parue à Paris en 1676, nous a laissé de la ville et cité d'Arras sous Louis XIV un plan perspective admirable où tous les monuments civils et religieux se découpent nettement. La planche fut immense, et la gravure ne comprend pas moins de 15 compartiments, lesquels réunis forment un tableau de 205 cent. de longueur sur 180 cent. de haut. L'attrait de cette pièce ne s'arrête pas là. Toutes les attaques de Turenne contre les Espagnols commandés par Condé et l'archiduc Léopold, sont formulées avec une finesse et une dextérité de main étonnantes. Cette habileté le dispute à l'exactitude. Enfin tous les noms des maréchaux de camp et de commandants ayant pris part à l'action sont ajoutés au bas, et de superbes médaillons bustes de Mazarin, Turenne, de Mouchy, Anne d'Autriche, etc., enrichissent ce chef-d'œuvre.

Beaulieu n'était pas Arrageois, mais on peut dire qu'il a mérité droit de cité à Arras.

s'étant continuée à Anvers après la mort de son fondateur.

Le tableau de Marœuil constitue un document authentique. Il représente une *Assomption*; c'est une œuvre médiocre, traitée conventionnellement. Les traditions s'accordent à attribuer à Bergaigne maint autre tableau d'église : nous inclinons donc à croire qu'il en faisait un commerce. Parmi les dessins du Musée, l'un est intitulé : *Suzanne au bain surprise par les vieillards* (h. 028, l. 195). Enlevé à la plume sur papier blanc, il porte encore la signature : P. Bergaigne. M. Demory fils, à Arras, en possède d'autres, assez franchement charpentés.

Le registre de la confrérie de Saint-Luc pour l'an 1722 cite le nom d'un certain Dumoulin, maître peintre régnant. Il nous apprend en outre qu'à cette date, le siège de la confrérie était vis-à-vis l'église Saint-Géry¹. M. Le Gentil signale une peinture à la sacristie de la cathédrale, qui aurait été faite en 1749 par Nicolas Jacquemond, ayant pour titre : le *Calvaire d'Arras*.

Pour les périodes modernes, le mouvement artistique dans la plupart des villes de nos provinces ne commença à se régulariser, à se connaître, que sous Louis XVI, surtout vers la fin de ce règne. Observation à formuler pour presque toutes nos études poursuivies sur place. Ici l'École de dessin se fonda, à vrai dire, un peu avant, là, un peu plus tard, il n'importe. Ces institutions devinrent les principaux soutiens de la réglementation de l'art dès que les corporations, cessant de marcher avec union, se désagrégèrent. On peut dire qu'en tout lieu tant soit peu conséquent de notre pays, le dix-huitième siècle fournit au chercheur des éléments artistiques dignes d'être consignés.

Avant d'aborder l'étude des œuvres du peintre le plus distingué qu'Arras ait adopté et qui pour les productions des trente premières années de sa carrière relève du dix-huitième siècle, dont il sait à fond les délicatesses autant qu'il semble en ignorer les défauts, un coup d'œil sur l'état politique actuel de la ville d'Arras s'impose.

Quelques années nous séparent de la Révolution. Aux nombreux établissements religieux et sièges de corporations qui la remplissent, — chapelles, églises, monastères, refuges conventuels pour

¹ Archives municipales, *op. cit.*

les temps de guerre, dont il a été ailleurs question, — la ville d'Arras joint tous les attributs d'une petite capitale. Elle a un palais des états, un gouverneur nommé par le Roi, une noblesse fière de ses privilèges, une haute cour de justice appelée le conseil d'Artois, datant de Charles-Quint, auquel sont attachés vingt-six officiers et un barreau composé de nombreux membres, un hôtel des monnaies, fondé à la même époque, enfin une intendance générale plus récente. La bourgeoisie s'est enrichie peu à peu dans les industries de la draperie, très célèbre à Arras dès le quatorzième siècle comme à Saint-Omer et autres villes du Nord, de la sayetterie, de la porcelainerie, de la tapisserie. L'amour des objets d'art, attestant le goût de la haute société et sa richesse, est fort développé; les hôtels particuliers et les églises en regorgent; la culture intellectuelle marche à l'avenant. Dès 1737, année de sa création, une société littéraire ayant pour principal objet la langue française et l'histoire de la province recrute ses membres dans les classes aristocratiques. En 1750, elle possède une bibliothèque assez considérable.

Telle est, sommairement présentée, la physionomie du chef-lieu de l'Artois vers 1789. Soudain, trois ans plus tard, noblesse et magistrature se dispersent, on fait le récolement officiel des objets d'art et tableaux dans les ci-devant couvents, églises et demeures d'émigrés. Ph. Bergaigne, puis Dominique Doncre en sont heureusement chargés par le Directoire départemental. Grâce à Doncre, bien des tableaux voués à la destruction seront sauvés.

Avant et sous la Révolution pourtant, dit M. Advielle, membre de l'Académie d'Arras, il y avait une école de dessin dans la ville. Elle était dirigée par un professeur resté obscur, du nom d'Harel. On conserve de lui, à l'école municipale, beaucoup de modèles de têtes, pieds et mains, figures académiques, ornements d'architecture à la sanguine, signés. On était encore, à son époque, dans l'enfance de l'enseignement public du dessin en Artois.

Vers 1800, l'École de dessin reçoit une organisation nouvelle. Un miniaturiste audomarois d'un certain talent, François-Joseph Peuvrel, est appelé à sa direction. En 1777, il a été élève à l'Académie royale de Paris, comme l'atteste l'inscription en écriture manuscrite du temps placée sur un petit *Traité d'anatomie* appartenant aujourd'hui à M. Tricart, conservateur du Musée. Peuvrel,

revenu à Arras après son séjour à Paris et à Saint-Omer, devint bientôt ami de Doncre ; il l'a connu lorsque le futur maître étudiait sous Hermant à Saint-Omer, et quand Doncre voudra laisser à son professeur un témoignage de reconnaissance, en l'immortalisant dans une toile où il s'est posté près de lui, Peuvrel reproduira cette toile et nous donnera du même coup un spécimen de son savoir-faire en peinture. Un architecte de la ville d'Arras, M. Gieseler, détient aujourd'hui cette copie, car l'original du portrait de Doncre et d'Hermant groupés dans le même cadre, par Doncre lui-même, repose au Musée de Saint-Omer. En étudiant les deux toiles, il est facile de reconnaître la supériorité de celle de Saint-Omer. Les types de figures dans cette dernière offrent une virtuosité de dessin annonçant une main d'artiste, un nervosisme, oserais-je dire, dans les chairs, d'une délicatesse en quelque sorte anatomique autant qu'un clair-obscur remarquable dans le sens de la nature morte, poussé très loin ; la copie de Peuvrel, malgré de sérieuses qualités, est en grande partie lourde et à masses durement arrêtées. Il demeure intéressant de savoir néanmoins qu'Arras n'est pas dépourvue d'un fac-similé du temps de ce curieux morceau fait dans les mêmes proportions que l'original et offrant une patine agréable qu'un copiste moderne eût essayé en vain d'imiter.

Doncre s'y est photographié écoutant une leçon d'Hermant sur le dessin d'après la bosse. Hermant tient en effet un buste antique dont il explique la structure à son élève. Le visage attentif de ce dernier exprime une saisissante énergie. — Mais Peuvrel, malgré son établissement à Arras, ne doit pas plus longtemps arrêter nos regards ; on ne lui connaît pas un bagage artistique suffisant. A sa mort (novembre 1819), le choix d'un successeur à lui donner se porta sur Pierre-Louis-Joseph Gautier, né à Arras en 1796, qui devint portraitiste après avoir étudié sous Leroy de Liancourt. Le Musée d'Arras a deux tableaux de lui, une scène sentimentale et un portrait. Peut être doit-on lui attribuer aussi un *Charles X en prière dans la cathédrale d'Arras* de ce même Musée, à moins que ce ne soit là une étude de Demory ; cette œuvre est en effet anonyme. Gautier, sous qui l'École de dessin prit un certain développement, décéda à Paris vers 1850.

Mais l'École de dessin d'Arras, très modeste par elle-même, ne semble pas alors avoir exercé grande influence sur l'éclosion de

plusieurs artistes peintres dont nous allons parler. Le plus illustre d'entre eux, Dominique Doncre¹, vint s'établir à Arras en 1770, attiré surtout par les ressources que présentait alors la ville, susceptibles de lui procurer du travail. L'École de dessin de Saint-Omer peut seule se prévaloir d'avoir formé le jeune talent plein de promesses de Doncre.

Cet artiste naquit le 28 mars 1743, dans un petit village du Nord nommé Zegers-Cappel, non loin de Saint-Omer. Élève du cours d'Hermant dans cette ville², il alla vraisemblablement ensuite étudier à Anvers et se fit recevoir à l'Académie de Paris, le 19 août 1758, avant de se fixer pour toujours à Arras.

Doncre a abordé tous les genres avec succès, le portrait, la peinture décorative, la nature morte, l'histoire et la miniature. Il était artiste dans toute l'acception du mot ; ses œuvres le disent hautement. Fin d'intelligence, instruit, le goût très développé, l'œil perçant, le visage plein de distinction, « d'une conversation facile, agréable et pleine de traits, d'un jugement sain, Doncre, dit son biographe M. Le Gentil, avait le cœur droit, le caractère bienveillant, des mœurs douces, et tout en lui respirait la simplicité, voire même la bonhomie ».

Une des œuvres de sa prime jeunesse fut un tableau aujourd'hui au presbytère de Zegers-Cappel représentant un ostensor supporté par des anges ; ce petit tableau aurait été peint, dit-on, en mai 1760 pour les membres de rhétorique de la commune de Rousbrugge et a été retrouvé il y a quelques années par M. D. Allaert³. Il porte une signature bien authentique.

En 1771, au sortir d'une maladie qui l'avait amaigri et inquiété, Doncre peignit son portrait, gardé jalousement chez un amateur d'Arras. Ses traits sympathiques et sa prestance sont encore relevés par le costume élégant de l'époque. Le 2 avril 1772, Doncre se fait recevoir maître peintre à Arras, après avoir rempli les conditions exigées par la Confrérie de Saint-Luc. Il se lia alors avec un de ses concitoyens, artiste sculpteur, du nom de Le Page,

¹ A consulter, sur Doncre, la substantielle étude de M. LE GENTIL. 1 vol. in-12, Arras, 1868.

² Voyez notre *Étude sur les peintres de Saint-Omer*, 1 vol. in-12, Plon, 1888, et vol. de la *Réunion des Sociétés des Beaux-Arts* (12^e session), p. 861 et suiv.

³ Voyez *Histoire de Rousbrugge*, par HARINGUE, t. I, p. 170.

qui avait été reçu à la maîtrise pour sa branche, le 15 février 1781. Si je cite Le Page, c'est que Doncre nous a laissé un très beau portrait de lui, et que ce sculpteur trop peu connu, comme son éminent contemporain et collègue Delaville (de Lens), a modelé de jolies œuvres à Arras.

Sous Louis XVI, Doncre fut très recherché par la noblesse du pays, à cause de son talent à peindre la figure. On cite notamment entre bien d'autres, les effigies du marquis de Frazegnies et de sa femme conservées chez M. Devaux, à La Comté (arrondissement de Béthune) ¹.

Avant la Révolution, il composa pour l'église Saint-Jean deux grands tableaux : la *Visitation* et l'*Annonciation*, qui furent détruits en 1793. Nous en connaissons l'existence par l'inventaire du 10 octobre 1791 dressé par le peintre Philibert Bergaigne ².

Il continua par des grisailles, dont d'intéressants et très corrects spécimens subsistent encore à Arras. On les croirait des meilleurs spécialistes dans le genre. Mais il excella toujours dans les portraits, très recherchés aujourd'hui par les amateurs. Sous la Révolution, Doncre fut désigné pour exécuter les décorations des fêtes publiques populaires. Il peignit notamment la *Déesse de la liberté* et transforma des tableaux religieux en sujets de circonstance. Momal, à Valenciennes, avait métamorphosé la figure du portrait en pied de Louis XVI, de Callet, en tête de la Liberté. Doncre tira d'un *Massacre des Innocents* appartenant à une église une *Hécatombe de septembriseurs*. Pour opérer ce miracle, il coiffa d'un bonnet rouge les bourreaux court-vêtus et ceignit d'un bandeau royal le front des victimes. En figurant ainsi les derniers rejetons de la tyrannie, Doncre donna la mesure d'un civisme qui combla d'aise Lebon et Robespierre, ses compatriotes. Sa faveur n'en fit qu'augmenter.

Mais les deux peintres provinciaux dont il s'agit cachaient de vrais cœurs d'artistes, incapables d'un acte de vandalisme. Le vandalisme heureusement ici n'est qu'à la surface. Les étranges substitutions dont nous venons de parler étaient peintes à la détrempe, et quand les mauvais jours de la Terreur furent passés,

¹ *Dictionnaire historique du Pas-de-Calais*, t. I, p. 220.

² Archives départementales, district d'Arras, liasse 48.

les tableaux, frottés par une main expérimentée aux endroits recouverts, reprirent facilement leurs sujets primitifs.

Sous la Révolution également, Doncre peignit encore le seul portrait authentique de Lebon, et dessina à la sanguine les visages de Robespierre, Lebas, Peltier, Combe, Sieyès, etc., etc.

Lebon, en effet, s'étant toujours refusé à poser, le peintre employa un stratagème exigeant une grande célérité d'observation. Un jour que Doncre brossait un fond de jardin dans l'hôtel de l'administrateur du département, Demory, fond de jardin dont la perspective devait paraître si étendue que les statues du premier plan avaient six pieds de haut, Lebon vint assister à un banquet offert sous les ombrages de la grande allée dudit jardin. Sans perdre un instant et tout en dissimulant son ébauche, restant tourné de sa personne vers la perspective à saisir, Doncre enleva sur un morceau de toile les traits de Lebon, qu'il étoffa de glacis à sa rentrée à l'atelier. Voilà comment on a pu obtenir un unique portrait de ce conventionnel¹.

Vers le milieu de notre siècle, pour ne citer qu'un exemple, plus d'un peintre dut employer des subterfuges de ce genre en vue de prendre sur le vif un type désiré. L'anecdote suivante nous a été contée par un ami de Charlet, M. Caille, de Condé-sur-Escaut, décédé en 1887. Charlet, à la recherche de grognards du premier Empire, guetta souvent chez un marchand de vin de la rue de Seine certains vétérans des grandes guerres qu'il savait devoir passer là à un moment donné. Le marchand, de connivence avec l'artiste, appelait un de ces *anciens* au passage, l'interrogeait sous un prétexte fallacieux, lui demandait, par exemple, s'il n'avait pas connu dans son régiment ou dans son corps un nommé Z..., puis l'invitait à se rafraîchir, tous moments que n'avait pas perdus l'artiste, occupé dans un coin à croquer les attitudes naturelles du type qui manquait à sa galerie. Si d'aventure celui-ci présentait des particularités épiques, on lui avouait la vérité, et l'on réussissait parfois à l'entraîner à l'atelier.

¹ Le musée de la Ville de Paris, à l'hôtel Carnavalet, a exposé depuis quelque temps un portrait de Lebon, dans la manière de Doncre.

DIX-NEUVIÈME SIÈCLE.

Il n'existe plus de fonds de jardins exécutés par Doncre. Ceux d'un spécialiste valenciennois de la même époque, nommé Coliez, n'ont pas duré davantage, peints qu'ils étaient en couleurs végétales. Quant aux trompe-l'œil, les essais de Doncre rivalisent en ce genre avec ceux des spécialistes, les Deperthes, les Dabos et les Boilly. L'illusion donnée aux objets est complète. On en trouve un au Musée d'Arras. Plusieurs portraits également exposés là attestent le tact exquis du maître : ressemblance, arrangement des poses, des accessoires, costumes, tout revêt sous son pinceau un aspect distingué. Il y a dans son coloris doux et gai quelque chose qui évoque la manière de Greuze, corrigée par celle de Vincent. Les carnations pèchent seulement par les teintes blanchâtres exagérées. On voit encore de lui, au Musée, des grisailles dessus de portes commandées par l'abbaye de Saint-Vaast et faites après sa reconstruction peu d'années avant la Révolution, sous la prélature du trop célèbre cardinal de Rohan. Citons encore l'allégorie de la *Paix d'Amiens*, traitée dans le goût de Coypel, à la différence des costumes près, et une *Scène d'intérieur*, où l'artiste se tient près de sa femme et d'un ami. Ce tableau, signé et daté de 1785, témoigne d'une originalité réelle, malgré des réminiscences inspirées de peintres contemporains connus. Dans l'expression très naturelle des têtes, on saisit la nature même de l'artiste, évitant la recherche de l'effet sentant l'effort. La constatation de cette recherche ne forme-t-elle pas le critérium auquel on reconnaît le praticien médiocre, manquant d'inspiration naturelle et de jugement? On ne découvre jamais de prétention choquante dans un talent véritablement supérieur.

Tout ce qu'on a de Doncre au Musée, et son lot n'y est pas, à notre sens, suffisant, prouve son admirable fécondité. Sous l'Empire, l'artiste acheva un grand tableau d'histoire, *Napoléon siégeant au Sénat*, dont il ne reste plus que l'esquisse, car il fut détruit dans un incendie de la préfecture en 1836. La donnée eût assurément excité notre curiosité, et eût formé un intéressant document d'époque.

Sous la Restauration, le retour aux idées religieuses, puissam-

ment encouragé par le gouvernement des Bourbons, dicta plusieurs sujets à Doncre : un *Pasce oves*, un *Saint Hubert*, un *Saint Charles Borromée auprès des pestiférés* (conservé dans un couvent de la ville), et surtout une remarquable *Judith sortant de tuer Holoferne*.

Doncre mourut dans un âge avancé, le 11 mars 1820. Il est un artiste provincial par la continuité invariable de son existence en province, mais son talent lui eût obtenu à coup sûr une réputation à Paris, s'il eût voulu quitter l'Artois. La ville d'Arras s'est honorée en donnant son nom à une voie publique; si nous le rappelons, c'est que nombre d'autres cités, oubliées des gloires locales, n'imitent pas cet exemple! Doncre est aujourd'hui bien estimé dans la région, et ses œuvres se transmettent pieusement à Arras; le fait est heureux. De mercantiles brocanteurs étrangers ont bien emporté loin plusieurs de ses portraits ou de ses intérieurs, et sans scrupule les ont vendus sous des noms d'auteurs plus connus. N'est-ce pas indirectement une preuve de l'estime qu'on peut accorder à Doncre? Les œuvres d'un artiste provincial perdent beaucoup à quitter le pays où il a vécu. Les ignorants, partout si nombreux, ne tendent-ils pas à décrier et à mépriser les inventions d'un sujet dont le nom ne leur est point familier? On ne voit de peintures de Doncre qu'à Arras. Il y a pourtant une exception. En visitant naguère le naissant musée de la ville de Mâcon, mes yeux s'arrêtèrent devant une *tête de vieillard* peinte, étiquetée au nom de Doncre. L'œuvre, traitée dans les tons noirâtres, et somme toute assez faible, ne nous rappela pas les qualités du maître arrageois. Nous citons cette rencontre à titre d'exception rare.

En même temps que Doncre, vivait un artiste décorateur nommé Gouzot, dont l'imagination assez cultivée a enfanté des compositions agréables. Il en reste quelques-unes par la ville. Ce sont uniformément des ruines antiques dans le style de Patet, émergeant de jardins ou de solitudes. Nous avons vu dans une ancienne maison de la place du Grand-Marché, jadis occupée par le fermier général Le Roy, des paysages historiques de Gouzot animés de fins personnages peints par Doncre. Des boiseries sculptées entourent les peintures, et dans ce salon, témoin il y a un siècle de plus d'une conversation bel esprit et des manières polies de la

société du dix-huitième siècle, gisent aujourd'hui, ironie du sort! des sacs de blé, des escabeaux, des écritaires et de mauvais meubles. C'est, en effet, un comptoir de graineterie. Mais comme pour raviver l'écoeurement produit par cette métamorphose l'inspection des toiles fut navrante. J'y comptai à foison des taches d'encre, des clous les crevant sans respect, des coupures pratiquées pour les besoins mercantiles, enfin une crasse noirâtre brochant sur le tout. Ces profanations ne peuvent empêcher le regard de reconnaître la finesse du dessin, le choix heureux des fabriques, des motifs d'architecture, et l'intérêt des personnages. Ceux-ci, en costume Louis XVI, étaient les membres de la famille du fermier général. Donc on avait donné à leurs maintiens une spirituelle variété. Mais en l'état des choses, ces œuvres vont à la ruine, et il est grand dommage qu'une loi n'existe pas contre les destructeurs d'objets d'art aussi bien sur la rue que dans les domaines privés. Il appartient, en tout cas, à l'initiative des amateurs locaux de former des ligues de protection contre le vandalisme conscient ou inconscient, l'un et l'autre cause de désastres souvent irréparables.

Bien Arrageois était aussi le décorateur Legris, auteur de nombreux épisodes peints sur panneaux tenant à la fois, pour le sens comique, des scènes flamandes de Teniers, et pour l'ordonnance, de celles de François Watteau, de Lille, son contemporain. Legris semait de nombreux personnages à la mine réjouie, des paysages pris aux environs d'Arras, quand il n'ébauchait pas dans ses fonds la ville elle-même. Disciple éloigné de Watteau, il aime à mêler les gardes-françaises aux bergères, les moines aux bateleurs. N'ayant pas le goût classique de Gouzot, Legris fait pardonner ses négligences par le côté amusant de ses kermesses. Il est peut-être fâcheux que le musée local ne puisse rien exhiber de lui.

Les dates biographiques de ces deux derniers artistes n'ont pas encore été précisées, et, à vrai dire, la perte n'est pas déplorable, vu leur rôle effacé. Il convient davantage de dire leurs noms pour mémoire que de connaître le menu de leur vie. Nés dans le dernier quart du dix-huitième siècle, ils maniaient le pinceau au commencement du nôtre. Donc on les dominait de tout son talent. Jean-Baptiste Turlure, un autre d'entre eux, s'était même formé au contact de l'excellent peintre; aussi chercha-t-il à l'imiter.

Turlure a laissé des portraits et des intérieurs. Une certaine sincérité jaillit dans ses œuvres modestes. C'est un petit peintre ayant vraisemblablement travaillé pour les bourses légères, prenant des commandes de portraits, de tabagies, voire même d'enseignes, que Doncre ne pouvait accepter, ayant une clientèle plus fortunée. Le Musée d'Arras montre de Turlure une scène d'intérieur comprenant six personnages. On pourrait l'appeler : *Une lecture en famille*. L'acteur principal, un bourgeois en costume de l'Empire, est assis devant une table et paraît être le père d'une jeune fille occupée à composer sur un pupitre d'imprimerie; deux serviteurs postés non loin prêtent l'oreille à la conversation. Ce curieux morceau est daté de 1809.

Louis Boilly, le futur peintre de genre le plus illustre de l'Empire, avait passé par Arras vers 1785, brochant des portraits nombreux, entre autres celui de Robespierre, jeune encore alors. Ce portrait, acheté il y a quelques années, à Arras, par le Musée de la ville de Paris, dénote chez Boilly une première manière de jeunesse bien peu connue et inférieure à la brillante et si correcte facture qu'il devait pousser un peu plus tard à la perfection. C'est à Arras que Boilly se maria et qu'il amassa les premiers fonds grâce auxquels il put gagner Paris.

Citons encore pour acquit de conscience : Vidal, peintre de fleurs et de fruits, ayant séjourné également dans le Nord et dont le Musée de Lille offre une composition; Abel Bergaigne, petit-neveu du peintre d'histoire religieuse dont nous avons parlé¹; Rossignon de Bapaume, habile auteur de paysages décoratifs, monochromes ou polychromes, exécutés sous l'Empire et la Restauration, répandus encore dans les anciens châteaux du pays.

Terminons enfin ce chapitre par trois noms de notre époque, fermant brillamment la liste des peintres arrageois à travers les âges. Alexandre-Théophile Demory, peintre et dessinateur, né à Arras le 22 mars 1802, mort dans cette ville le 4 février 1872, a gardé la réputation de coloriste et d'habile restaurateur. On lui doit en ce genre la résurrection de plus d'une œuvre compromise,

¹ Les descendants des Bergaigne ne sont guère plus heureux que nous sous le rapport des documents concernant leurs ancêtres. Voici, à cet égard, copie d'une lettre que M. Abel Bergaigne, membre de l'Institut, professeur de sanscrit, etc., mort l'an dernier, écrivait à M. Xavier Doullens, d'Arras, en réponse à une

notamment de plusieurs bons tableaux de Doncre qu'il racheta à des possesseurs sans discernement et trop insoucians. Ses toiles du Musée prouvent son talent et recommandent encore sa mémoire à ses concitoyens, à qui il rendit des services dans la place de professeur de dessin aux écoles académiques, obtenue par lui au concours en 1825.

Disons à ce propos que, malgré l'absorption au profit de Paris de toutes les vocations artistiques naissantes, les cours des écoles de dessin à Arras sont fort suivis. Au dernier recensement de 1873, le dessin de figures comptait 120 élèves, le dessin linéaire 90, l'école de géométrie appliquée aux arts et métiers 50. (*Dictionnaire archéologique du Pas-de-Calais*, I, 90.)

Le paysage de A. Demory, *Effet d'automne*, placé au Musée, est finement traité et accuse une belle imitation de la nature. Entre temps, le Musée de peinture s'organisait. Il date de 1825. Parmi les peintures à caractère local de l'époque, je signalerai dans la salle récemment inaugurée un *Charles X priant dans la cathédrale*, pochade assez jolie de couleur, demeurée anonyme, mais qu'on peut attribuer à un Arrageois. L'ancien comte d'Artois, alors le roi Charles X, était venu en 1827 inaugurer la nouvelle cathédrale : le croquis semble avoir été pris sur le vif, et il serait intéressant de retrouver le nom du peintre; malheureusement il n'existe aucune indication nulle part sur ce point. En 1831, la

demande de renseignements sur les peintres de son nom. Cette lettre, qui date de 1885, est fort vague, comme on en peut juger :

« MON CHER XAVIER,

« Mon grand-père, Philibert Bergaigne, était né à Arras, ou en tout cas était « fils de parents déjà Artésiens. Il a été peintre amateur; son père avait été « peintre de profession, ainsi que son grand-père. — Mon bisaïeul, à ce que « disait mon père, faisait tout ce qui concernait son état, *trumeaux, dessus de « portes, natures mortes et bergeries de son siècle*, c'est-à-dire du dix-huitième « siècle.

« Mon trisaïeul avait fait, paraît-il, des tableaux d'église d'une certaine impor- « tance : c'était lui qui était venu le premier de la famille s'établir à Arras. Il « venait, je crois, d'Anvers, bien que notre nom ait une forme parfaitement « française, ou tout au moins wallonne. — Mon grand-père a dû naître vers 1760. « Mon trisaïeul devait donc être né à la fin du dix-septième siècle ou au com- « mencement du dix-huitième, et si, comme je crois l'avoir entendu dire, un « Bergaigne a fréquenté l'atelier de Rubens (mort en 1640), ce n'est vraisemblable- « ment pas encore celui-là... etc. » (Document communiqué par M. Tricart.)

ville acheta la partie occidentale de l'abbaye de Saint-Vaast, où de vastes galeries pareilles à celles de la Bibliothèque, qui n'a pas eu à changer de destination depuis la fin du dix-huitième siècle, furent facilement aménagées pour recevoir ses collections.

En 1833, l'occasion d'une exposition à Arras des produits des arts et industries permit d'augmenter le Musée par des acquisitions auxquelles s'ajoutèrent des dons généreux. Le Musée d'Arras est un des plus importants de province. Il renferme, à côté de toiles modernes nombreuses, plusieurs tableaux anciens et appréciés. Un d'eux, assez plein de repeints d'ailleurs, *Une mise au tombeau*, a été catalogué assez légèrement au nom de Vermeyen, sur de simples conjectures¹. Parmi les modernes, il nous plaît pour terminer, après avoir accordé un souvenir à Daverdoing Charles, né en 1813, élève de Gros et portraitiste consciencieux, de citer les œuvres de deux peintres arrageois : Henri-Constant Dutilleux et Gustave Colin.

Henri-Constant Dutilleux (1807-1865), de Douai, ancien élève d'Hersent, tint un atelier à Arras de 1830 à 1860 et s'y fit estimer par son caractère et ses notions techniques. Il cultiva à la fois le portrait et le paysage. Le Musée d'Arras soumet aux visiteurs des spécimens de son talent dans ces deux genres. *L'Intérieur de forêt* qu'on y voit de lui notamment est d'une peinture large et bien étoffée. M. H. Dutilleux a fondé à Arras une Société des Amis des Arts, toujours existante.

Le même artiste a formé en la personne de Gustave Colin, né à Arras le 11 juillet 1829, un peintre excellent. Le tableau daté de 1867 et signé G. Colin au Musée, intitulé : *la Barre de la Bidassoa*, est un rare chef-d'œuvre. La majesté des effets de la mer dans ses vagues écumeuses, rendue avec franchise et fermeté sans lourdeur, frappe par l'intonation dramatique. Ajoutons que les plans dans ce morceau sont bien observés, et que tout y indique une réelle connaissance de l'art. Nous ne pouvons mieux clore ce glorieux relevé des peintres locaux, appelé désormais à tenir sa place dans les Annales artistiques de la vieille cité, que par l'éloge d'une page aussi vraie d'allure et de mouvement, qualités dont se réclame à bon droit le courant moderne, si éman-

¹ Lire l'exposé de ces conjectures dans l'article de M. Hymans, *Bulletin des Commissions royales*, 22^e année, 1 vol. in-12, Bruxelles, Muquart, 1883.

cipé souvent dans ses tendances, si large et si novateur dans sa facture, mais parfois aussi quelque peu téméraire et ayant le tort, comme la foule, de trop se laisser séduire par les appâts de la liberté. La liberté en art est assurément une conquête. Mais ceux-là seuls — et Gustave Colin fut du nombre — savent en exprimer toute la force qui joignent à l'aisance du style une mesure tempérée par le fruit de sérieuses études. A côté de la liberté une règle s'imposera donc toujours, et sans chercher à la rendre tyrannique, c'est-à-dire ultra-rigoureuse ou absolue, il convient de ne pas la mépriser et de la reconnaître, en se souvenant que c'est à son observance honnêtement pratiquée et jalousement gardée par nos aïeux, que la France est redevable de ses grandes écoles historiques.

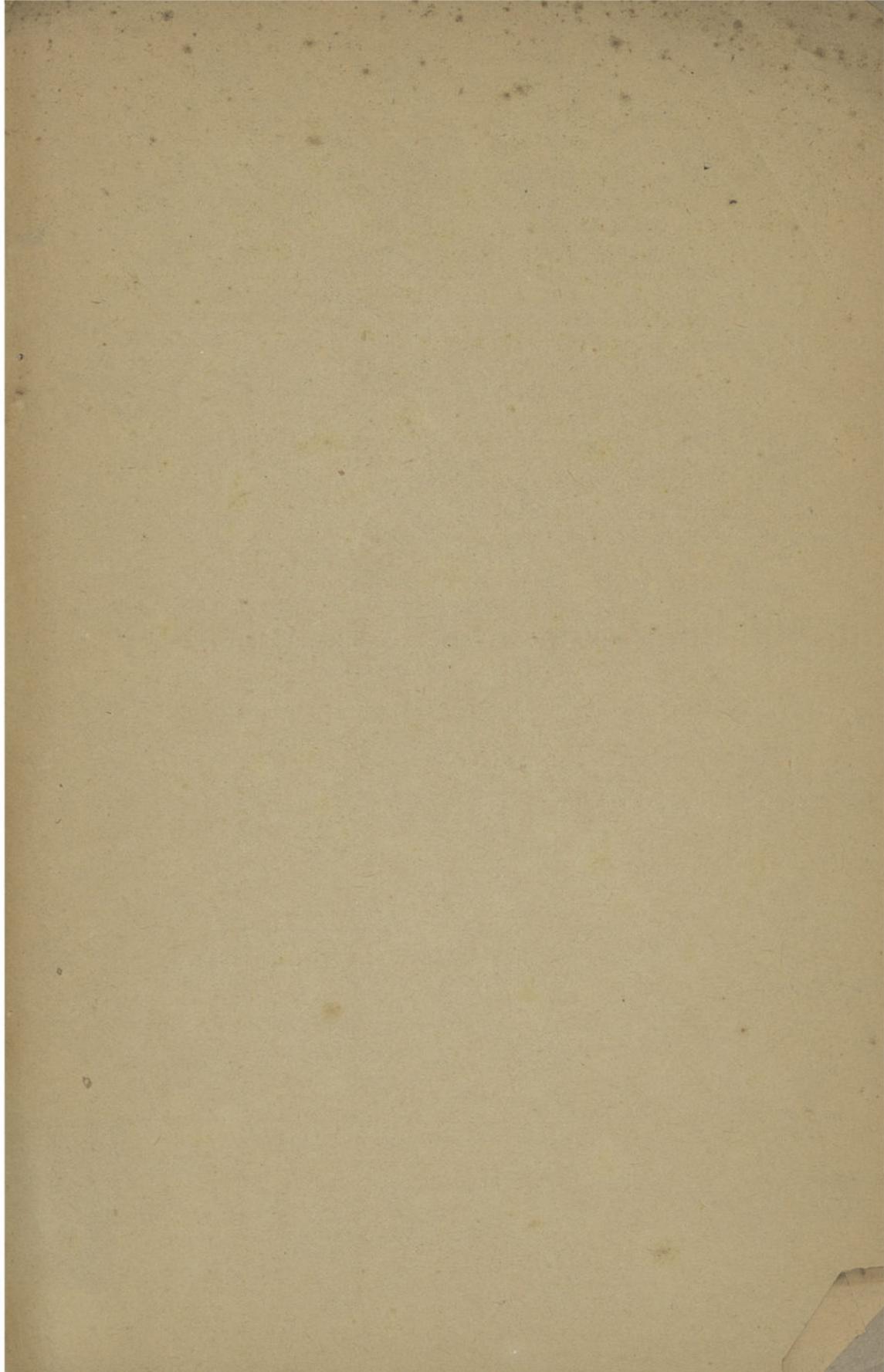
INDEX ALPHABÉTIQUE

DES NOMS DES PEINTRES ARRAGEOIS CITÉS DANS CET OUVRAGE

- Acart (Jean), 10.
Adam (d'Avesnes), 19.
Barbet (Gillot), 14.
Barre (David), 21.
Baudouin (de Bailleul), 13.
Bayon (Gérard), 19.
Beaulieu (de), 49.
Bellegambe (Jean), 5, 21, 30, 31, 32, 33, 34, 42.
Bellegambe (Vast), 6, 32, 42.
Bergaigne (le vieux), 6, 49, 60.
Bergaigne (Philibert), 6, 49, 50, 51, 54, 60.
Bergaigne (Abel), 59.
Bouttevillain (Jehan), 13.
Bouttevillain (Colmet) fils, 14.
Brelles (Pierre de), 23.
Brelles (Jacques de), 21, 22.
Breton (Jehan Le), 11.
Brosses (Jacques de), 20.
Brosses (Jean de), verrier, 23.
Buridan (Philippe), 14.
Careton (Guillaume Le), 9.
Caron (Jacques), 37, 42.
Chafflot (Jehan), 12.
Clary (Carpentier), 19.
Clément, 9.
Colin (Gustave), 61, 62.
Conink ou Conninxloo (Jean), 38, 49.
Coqueri (François), 13.
Courroyer (Vincent), 19.
Cuvelier (Philippe), 22, 23.
Daret (Jacques), 13.
Davesnet (Jacques), 22.
Daverdoing (Charles), 61.
Demmeville (Guillaume), 12.
Demory (Alex.-Théophile), 38, 52, 59, 60.
Doncre (Dominique), 31, 41, 45, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60.
Dumoulin, 50.
Dupuich, 48.
Dutilleux (Henri-Constant), 61.
Fagard (Hugues), 23.
Fosse (Jehan de la), 19.
Gauchier, 13.
Gautier (Pierre-Louis), 52.
Gillot (Clément), 14.
Gouzot, 57.
Guéry (Stienne), 42.
Haquette, 11.
Harel, 51.
Huart, verrier, 11.
Hue, verrier, 10.
Jacquemond (Nicolas), 50.
Jean, le verrier, 12.
Jean (maitre), 11.
Jean (de Boulogne), 11.
Jehan (de Rouen), 10.
Jehan (de Bruges), 11.
Laillier (Jean), 21, 25.
Lampérière (Victor), 28.
Languer (Adrien), 42.
Lanquier (Andréas), 48.

- Léger de Busserolles, 48.
Legris, 58.
Maielin, 11, 12.
Marlart, 14.
Mathys (Pierre), 19.
Maugienc (Jacques), 14.
Merche (Jehan Le), 14.
Montreuil (Guillaume de), 23.
Natre (Adam de), 19.
Neuville (Constant de), 15.
Noël, le verrier, 10.
Othon (maître), verrier, 10.
Panier (Jehan), 13.
Parket (veuve Jean du), 9.
Peuvrel (Fr. Joseph), 51, 52.
Pierre, le verrier, 11, 12.
Pierrot, 11, 12.
Pillet (Jacques), 14.
Pillette (Jacquet), 14.
Potier (André), 48.
Posteau, 41.
Prévost (Jacques), 23.
Raoul (de Senlis), 10.
Rebrœuvres (maître Robert de),
10.
Ronneman (Jehan), 14.
Rossignon (de Bapaume), 59.
Sauvage (Jean et Jacques Le), 10,
11.
Simon (maître), 10.
Thiébaut, verrier, 12.
Thieuillier (Thomas), 37.
Thieuloyer (maître Robert Le), 14.
Turlure, 58, 59.
Vahet (Simon), 19.
Vairet (Louis), 19.
Varlet (Jehan), 37.
Vidal, 59.
Vrode (Jacques), 11.
Wartel ou Wastel (Pierre), 14.





degré de baptisables, 44.
Lagris, 49.
Lafite, 11, 12.
Mairat, 11.
Marty (Pierre), 25.
Matspon (Jean), 18.
Meyss, Jean, 12, 13.
Meyssot (Guillaume de), 23.
Natin (Adam de), 19.
Nauville (Gontran de), 13.
Noll, le serrier, 10.
Oudin (maître), verrier, 10.
Pauier (Jean), 13.
Pardet (veuve Jean du), 9.
Pourel (Fr. Joseph), 51, 52.
Pierre, le serrier, 11, 12.
Pierrot, 11, 12.
Pillet (Jacques), 11.
Pillote (Jacques), 14.
Poulet (André), 28.

Pastard, 41.
Péron (Jacques), 23.
Renaud de Sautel, 10.
Robitasson (maître Robert de),
18.
Rousselle (Jean), 14.
Rousselle (Jean), 32.
Rousselle (Jean et Jacques de), 10,
11.
Sanson (maître), 58.
Thibaut, verrier, 13.
Thénier (Thomas), 37.
Thienoyer (maître Robert de), 24.
Turlure, 38, 39.
Vahet (Simon), 19.
Vahet (Louis), 19.
Vahet (Jean), 37.
Vahet, 50.
Vente (Jacques), 11.
Vente de Vahet (Pierrel), 12.

THE UNIVERSITY OF CHICAGO PRESS

CHICAGO, ILL.

PARIS. TYPOGRAPHIE DE E. PLON, NOURRIT ET C^{ie}
Rue Garancière, 8.
