



# BLOC-NOTES

## Bulletin trimestriel du Trésor de la cathédrale de Liège

Adresse de la rédaction :

Trésor de la cathédrale

6 rue Bonne-Fortune – 4000 Liège (Belgique)

Tél. : + 32 (0) 4 232 61 32

info@tresordeliege.be – www.tresordeliege.be

Éditeur responsable : Philippe George, conservateur.

Équipe technique et rédactionnelle :

Denise Barbason, Georges Goosse, Julien Maquet,

Séverine Monjoie et Fabrice Muller.

Mise en pages : Fabrice Muller.

Expédition : Michèle Mozin-Bodson.

ISSN : 2032-7110

*Votre soutien est primordial. Un don de 40 € minimum par an (ou un ordre permanent mensuel de 3,50 €) est déductible d'impôts via le compte de la Fondation Roi Baudouin (BE10 0000 0000 0404. BIC : BPOTBEB1) avec mention INDISPENSABLE L79679-Circuit Trésor Cathédrale Liège.*

*En remerciement de votre soutien, vous recevrez gratuitement le trimestriel BLOC-NOTES et vous serez invités à toutes les activités du Trésor.*



Imprimé avec le soutien de



Partenaires privilégiés



L'exposition *Au temps du Roi-Soleil* a bénéficié du soutien de

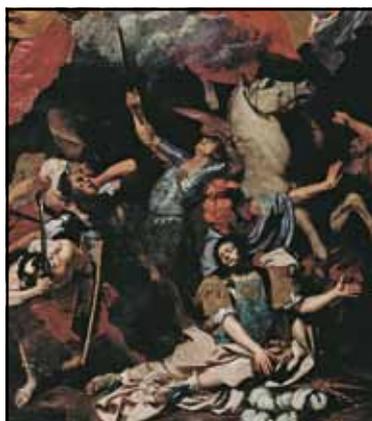


Illustration de couverture :

*Conversion de saint Paul* (détail), Bertholet Flémal, huile sur toile, vers 1670.  
Toulouse, musée des Augustins, inv. 2004 1 65. Photo : © Daniel Martin.

# BERTHOLET FLÉMAL ET LE RETABLE DU MAÎTRE-AUTEL DE LA COLLÉGIALE SAINT-PAUL À LIÈGE

Pierre-Yves Kairis \*

## Le peintre

Bertholet Flémal (1614-1675) fut à l'évidence le pivot de la vie picturale liégeoise au XVII<sup>e</sup> siècle<sup>1</sup>. Il fut l'élève de Gérard Douffet, le grand rénovateur qui mérite le titre de fondateur de l'école liégeoise. Et il eut lui-même pour disciples les principaux peintres locaux de la seconde moitié du siècle, à savoir Jean-Gilles Del Cour, Jean-Guillaume Carlier, Gérard de Lairesse, Englebert Fisen et peut-

être également Jean Riga I, Lambert Blendeff et Louis Counet.

Il est issu d'un milieu artistique. Son père, Renier, était peintre-verrier et deux de ses frères furent en leur temps au sommet de leur spécialité : Henri comme orfèvre et Guillaume comme peintre-verrier. La plus ancienne mention de l'activité du jeune Bertholet se rapporte à son engagement comme enfant de chœur à la collégiale Notre-Dame à Maestricht en 1627. Son principal biographe fut un de ses contemporains, le héraut d'armes, peintre et graveur Louis Abry (1643-1720)<sup>2</sup>. Ce dernier nous indique que le jeune homme fut à cette époque l'apprenti d'Henri Trippet, un des artisans en vogue à Liège, avant de rejoindre l'atelier de Gérard Douffet. Dans toute sa production, Flémal a montré sa dette aux conceptions dudit Douffet, en particulier à son luminisme hérité de l'Italie caravagesque. Comme pour son maître, le séjour à Rome, ici autour de 1640, s'est avéré décisif pour ses choix esthétiques. Dans la capitale de la chrétienté, Flémal a cédé aux tendances nouvelles à la mode essentiellement dans le milieu français des suiveurs de Nicolas Poussin, qui est toujours demeuré son grand modèle de référence. Il a ensuite séjourné à Florence, où il aurait travaillé pour le grand-duc Ferdinand II. De ce séjour date sans doute l'œuvre la plus curieuse de l'artiste, une *Scène de magie* des Bayerisches Staatgemäldeammlungen proche des *Stregonerie* (scènes de sorcellerie) réalisées à Florence dans les années 1640 par le peintre d'origine napolitaine Salvator Rosa.

Le Liégeois s'est ensuite rendu à Paris, sans doute à la demande du graveur

---

\* Auteur : Pierre-Yves Kairis, chef de travaux agrégé à l'Institut royal du Patrimoine artistique – pierre-yves.kairis@kikirpa.be.

<sup>1</sup> Sur ce maître, voir essentiellement les publications suivantes : Jules HELBIG, *La peinture au pays de Liège et sur les bords de la Meuse*, Liège, 1903, p. 253-274. – Léon DEWEZ, *Un maître liégeois du XVII<sup>e</sup> siècle. Bertholet Flémalle (1614-1675)*, dans *La Vie wallonne*, t. 8, 1927-1928, p. 129-148 et 159-168. – Contributions de Claude BOSSON et de Jacques THUILLIER, *Actes du colloque La peinture liégeoise des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*, dans *Cahiers du CACEF*, t. 127, 1987, p. 13-16 et 16-20. – Contributions de Jacques THUILLIER et de Pierre-Yves KAIRIS, *Catalogue de l'exposition Walthère Damery 1614-1678* (Alden Biesen), Louvain et Paris, 1987, p. 1-21 et 22-53. – Jacques HENDRICK, *La peinture au pays de Liège. XVI<sup>e</sup>, XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*, Liège, 1987, p. 127-146. – René JANS, *Bertholet Flémalle et sa famille*, dans *Bulletin de l'Institut archéologique liégeois*, t. 101, 1989, p. 73-110. – Jean YERNAUX, *Dictionnaire des peintres liégeois. Du Moyen Âge au XVIII<sup>e</sup> siècle* [lettres E-F], dans *Bulletin de la Société libre d'Émulation*, 1990-1991, supplément, p. 117-128. – Pierre-Yves KAIRIS, *Bertholet Flémalle, figure centrale de l'école liégeoise de peinture au temps du Roi-Soleil*, dans *Bulletin de la Classe de Beaux-Arts. Académie royale de Belgique*, 6<sup>e</sup> série, t. 6, 1995, p. 187-199. – IDEM, *Bertholet Flémalle et le maître-autel de la cathédrale Saint-Lambert*, dans *Bulletin de la société royale Le Vieux-Liège*, t. 13, n° 274, 1996, p. 504-526. – IDEM, *Bertholet Flémalle*, dans *Allgemeines Künstler-Lexikon*, t. 41, Munich et Leipzig, 2004, p. 169-172. – On citera aussi deux études de synthèse inédites : Claude BOSSON, *Bertholet Flémalle peintre et architecte liégeois 1614-1675*, mémoire de licence en histoire de l'art, université de Liège, 1981. – Pierre-Yves KAIRIS, *Bertholet Flémalle et ses élèves dans le contexte de la peinture liégeoise du XVII<sup>e</sup> siècle*, thèse de doctorat en Philosophie et Lettres, 7 vol., université de Liège, 2005.

---

<sup>2</sup> Louis ABRY, *Les hommes illustres de la nation liégeoise*, éd. Henri Helbig et Stanislas Bormans, Liège, 1867, p. 209-225.



Figure 1. Bertholet Flémal, *Adoration des Mages*, toile, 171 x 116 cm, Liège, Trésor de la cathédrale. © IRPA-KIK, Bruxelles.

Jean Valdor le Jeune. Son compatriote l'a en effet employé, avec bien d'autres artistes, à sa grande entreprise : la préparation des *Triumphes de Louis le Juste*, important volume à la gloire du défunt Louis XIII. Flémal a manifestement dessiné plusieurs compositions allégoriques destinées à être traduites en gravures pour ce recueil qui est sorti de presse en 1649. C'est sans doute Valdor, bien implanté à la cour, qui en ce milieu des années 1640 introduisit Flémal dans les milieux aristocratiques de la capitale. C'est peut-être grâce à cette entremise que le peintre a obtenu une commande capitale : la peinture de la coupole de l'église Saint-Joseph des carmes, pour laquelle il a collaboré avec son compatriote et futur rival Walthère Damery. Flémal s'est produit sur un autre important chantier

parisien de ce temps : la décoration de l'hôtel du banquier Lambert, sur l'île Saint-Louis. Il a de la sorte participé au renouveau de la peinture parisienne de l'époque en s'insérant dans le courant aujourd'hui dénommé *atticisme parisien*.

Après avoir renoncé à se marier à Paris, il est rentré à Liège, probablement à la fin de 1646. C'est peut-être au cours d'un second séjour à Paris que, le 28 mars 1647, il a porté sur les fonts un certain Barthélemy Delaunay, baptisé à Saint-Merry. Il semble que Flémal ait régulièrement séjourné dans la capitale française.

Le plus ancien témoignage de son activité artistique postérieure à son retour à Liège est une gravure d'*Adam et Ève* réalisée par Michel Natalis d'après un de ses dessins ; elle figure en ex-libris de l'imprimeur Hovius dans un livre du Père Halloix sorti de presse en 1648. Natalis, le plus doué des graveurs liégeois du siècle, a par la suite publié de nombreuses estampes d'après son ami Flémal.

Dans les années 1646-1652, Flémal apparaît dans les archives de Liège avant tout pour ses prestations de ténor au sein de la *chanteurie* de la cathédrale. Tout au début des années 1650, il a passé quelques mois à Bruxelles ; il y a notamment travaillé pour le compte du gouverneur des Pays-Bas, le grand collectionneur Léopold de Habsbourg.

À son retour de Bruxelles, il aurait réalisé pour la collégiale Saint-Denis une *Adoration des Mages* aujourd'hui à la cathédrale Saint-Paul ; cette toile a impressionné ses contemporains par la nouveauté de ses conceptions (figure 1).

C'est vers cette époque qu'il a obtenu le titre de peintre officiel du prince-évêque Maximilien-Henri de Bavière. À partir de 1654, il fut appelé à plusieurs reprises comme expert pour la reconstruction du pont principal de Liège ; c'est sa première mention dans son rôle d'architecte. L'année suivante, il obtint un canonicat secondaire à la cathédrale, mais il dut l'abandonner en 1657. De 1658 à 1662, il fut fort occupé par la construction, sur ses propres dessins, de sa curieuse maison édifiée en bord d'un bras de la Meuse. À partir de

1668, il a été autorisé à exploiter la marbrière de Theux ; cela dut lui être fort utile pour ses travaux d'architecture.

1670 est une année importante, on va y revenir. À cette époque, Louis XIV avait besoin de l'appui du prince-évêque de Liège pour la guerre en préparation contre les Provinces-Unies. C'est certainement dans ce contexte qu'il faut situer la commande à Flémal d'une *Allégorie de la Religion protégeant la France* pour la salle d'audiences du roi au palais des Tuileries à Paris. À la livraison du tableau, Flémal fut admis, en séance du 16 octobre 1670, au sein de l'Académie royale de peinture et de sculpture. C'est peut-être en remerciement de son action diplomatique que le prince-évêque Maximilien-Henri de Bavière lui a conféré, à la fin de cette année 1670, une prébende de chanoine à la collégiale Saint-Paul à Liège. Deux ans plus tard, le peintre était à nouveau à Bruxelles ; il y œuvra une fois encore pour le gouverneur des Pays-Bas, le comte de Monterey cette fois.

Contrairement à ce qui a souvent été répété, Flémal n'est pas resté inactif à la fin de son existence. Il a même exécuté un de ses meilleurs tableaux, *l'Invention de la sainte croix* (Liège, église Sainte-Croix), quelques mois à peine avant son décès.

Aucun de ses tableaux n'est signé ni daté. Il n'est pas aisé d'en dresser le catalogue ni la chronologie. Son catalogue reste par ailleurs encore encombré de nombreux morceaux « à la manière de » qui attestent son impact sur l'école liégeoise. L'essentiel de la production connue des premières années de son disciple Englebert Fisen (les années 1680) a, par exemple, été retrouvé dans son catalogue.

S'il renvoie largement à la peinture française contemporaine, son art n'en offre pas moins des accents très personnels. Comme souvent, le voyage en Italie s'est avéré décisif pour la formation du peintre. Les œuvres qui suivent le séjour à Rome et à Paris sont souvent caractérisées par une scansion en frise et par de petits personnages trapus dont le peintre a rempli ses compositions, souvent denses et concentrées. Peu à peu, il a affiné celles-ci,

en mêlant toujours à la pureté classicisante et au goût archéologique des poussinesques une forte inclination pour les contrastes marqués, caractéristiques du foyer liégeois depuis Douffet. C'est cette double orientation qui fait du peintre une personnalité totalement à part dans le contexte de la peinture des Pays-Bas au milieu du XVII<sup>e</sup> siècle. Il a beaucoup travaillé pour les institutions religieuses liégeoises, en faveur desquelles il a réalisé de grands retables. En outre, il est apparemment le seul des peintres liégeois de son siècle à avoir produit de nombreux tableaux de cabinet destinés aux *amateurs*, notamment parisiens. Ces tableaux se trouvent aujourd'hui aux quatre coins de l'Europe : musée Pouchkine à Moscou, musée de l'Ermitage à Saint-Petersbourg, musée des Beaux-Arts de Tours, Ancienne Pinacothèque de Munich, Staatliche Kunstsammlungen de Cassel, musées royaux des Beaux-Arts de Belgique à Bruxelles, etc. Souvent, ces tableaux de cabinet, aux sujets très intellectualisés, apparaissent comme de véritables répertoires d'attitudes, tant le peintre y a multiplié les figures.

Ses dernières peintures sont aussi les plus raffinées, par l'ampleur des personnages autant que par la rigueur accrue et l'émotion contenue. Les chefs-d'œuvre de cette période sont les impressionnantes *Déplorations du Christ mort* des musées d'Orléans et de Karlsruhe, *l'Éducation de la Vierge* du Prado à Madrid et *l'Invention de la sainte croix* déjà citée. Flémal peignit aussi divers portraits, très français de style. À l'exception de son *Autoportrait* (figure 2), ils ont tous récemment réapparu et sont conservés dans des collections privées. On lui connaît aussi une vingtaine de dessins, très sobres et caractérisés par le jeu des rehauts de blanc ; la plupart appartiennent à l'université de Liège.

Outre le goût constant pour les ombrages accentués, le style poussinesque des tableaux de Flémal se caractérise essentiellement par des architectures massives et des draperies fouillées, une gamme chromatique peu chatoyante et assez sombre, mais subtilement ordonnée autour des rehauts de blanc ainsi

que des fonds de paysage d'un vert cendré typique.

### Le maître-autel de la collégiale Saint-Paul

On l'oublie souvent, Bertholet Flémal fut aussi un architecte fécond. Un de ses premiers biographes, Joachim Von Sandrart, insiste sur le fait qu'en son temps Bertholet n'était pas moins célèbre en architecture qu'en peinture<sup>3</sup>. Il était surtout réputé pour sa propre maison au rivage d'Avroy, bâtie dans un style novateur qui a fait l'admiration de nombreux visiteurs ; malheureusement, elle ne lui a guère survécu et on n'en conserve aucune trace<sup>4</sup>. Il est aussi l'auteur de l'église des dominicains, qui se caractérisait par la plus vaste coupole qu'il y eût à Liège ; cet édifice, conçu vers 1674, a également disparu.

Mais c'est comme dessinateur de mobilier religieux que Flémal exerça avant tout ses talents d'architecte<sup>5</sup>. Il travailla vraisemblablement à la cathédrale Saint-Lambert, d'abord pour le prestigieux maître-autel en compagnie du chanoine tréfoncier Laurent de Méan (1652-1657), ensuite pour l'autel de la chapelle Sainte-Croix (ca 1657), qui allait être orné d'un tableau de Douffet. Il réalisa aussi des dessins pour le jubé de la collégiale Sainte-Croix (1662), pour le maître-autel de la collégiale Saint-Paul (1664) et pour l'autel de la chapelle de l'hôpital Saint-Jacques sur Avroy (1669). D'autres autels peuvent lui être attribués, en particulier celui qui ornait le chœur de la collégiale Sainte-Croix, mais ce n'est pas le lieu d'y insister<sup>6</sup>. À l'exception du maître-autel de Saint-Paul, tous ces témoins ont disparu.

<sup>3</sup> Joachim Von Sandrart, *Teutsche Akademie*, t. 2, Nuremberg, 1679, p. 84.

<sup>4</sup> On sait toutefois par Abry (*op. cit.*, p. 225) qu'elle ornait le fond d'un portrait, disparu, du chancelier Lambert de Liverlo.

<sup>5</sup> Pierre-Yves KAIRIS, *Bertholet Flémal et le maître-autel...*, *op. cit.*, p. 504-514.

<sup>6</sup> J'y reviendrai de manière plus détaillée dans la monographie sur Flémal en préparation et qui devrait sortir de presse à l'occasion du quatrième centenaire de l'artiste, en 2014.



Figure 2. Bertholet Flémal, *Autoportrait*, toile, 63 x 50 cm, Liège, musée de l'Art wallon, inv. 45. © IRPA-KIK, Bruxelles.

Pour l'autel de Saint-Paul, nous disposons d'un document précieux : le contrat de commande passé le 26 février 1664 entre le chapitre et les sculpteurs Guillaume Cocquelé et Henri le Mignon<sup>7</sup>. Ce contrat est signé au domicile d'un des chanoines en présence de Bertholet Flémal, qualifié de « maistre pintre et architecte ». Les deux sculpteurs s'engagent, contre la somme de 5000 florins de Brabant, à dresser un maître-autel en marbre d'Italie (à savoir du marbre blanc de Carrare, « le plus beau qui se pourrat trouvé ») avec quatre colonnes en jaspe et des bases et chapiteaux en pierre d'Aix-la-Chapelle ou d'Avesnes. Il sera d'ordre corinthien avec un tabernacle d'ordre ionique. Il devra respecter le modèle dessiné par Flémal et qui a été transcrit dans deux petites maquettes en bois.

<sup>7</sup> Archives de l'État à Liège, *Notaire Théodore Pauwea à Liège*, 1664, f° 44-46. Le texte du contrat et de ses avenants est reproduit *in extenso* dans Jean YERNAUX, *Guillaume Coquelet, sculpteur à Liège au XVII<sup>e</sup> siècle*, dans *Bulletin de la société d'Art et d'Histoire du diocèse de Liège*, t. 37, 1951, p. 18-25.

C'est le chapitre qui fournira le marbre d'Italie et qui choisira les carrières pour les autres. L'autel devra être livré avant le 5 avril 1665, date de la fête pascuale, et ses auteurs s'engagent sur une garantie d'au moins une quinzaine d'années.

Comme souvent, les délais ne seront pas tenus. La faute en incombe apparemment aux chanoines : ils n'ont pas acquis le marbre en temps voulu. Un avenant au contrat en date du 24 août 1665 signale que le chapitre a enfin acheté à Amsterdam trois gros blocs de marbre d'Italie et que Cocquelé et le Mignon doivent maintenant les faire transporter à Liège. Le 25 janvier 1669, un contrat complémentaire est passé par le chapitre avec les frères Wespín, cuivriers dinantais, pour le paiement des ornements en métal que ceux-ci ont livrés pour orner le nouveau maître-autel ; les dinandiers s'engagent en outre à terminer la porte du tabernacle. On est manifestement arrivé à ce moment à la fin de la phase d'édification de l'autel.

Celui-ci est en grande partie conservé (figure 3). À l'époque de la déferlante néogothique, la cathédrale Saint-Paul l'a vendu à l'église Notre-Dame de l'Assomption à Seraing ; il y fut transféré en 1864. À l'exception du fronton, il est très proche du maître-autel de la cathédrale Saint-Lambert. Il est amené par trois marches en marbre jaspé. La table d'autel en marbre est portée par deux grosses consoles et elle surmonte un faux sarcophage. Les colonnes et le retable sont portés par un haut soubassement en marbre au sein duquel ont été insérés deux bas-reliefs, peut-être de Robert Henrard, avec les profils de la Vierge et du Christ ; on sait aujourd'hui que ces reliefs en marbre blanc proviennent du jubé de la cathédrale Saint-Lambert<sup>8</sup>. Le grand retable est encadré de quatre sobres colonnes corinthiennes en jaspe. Celles-ci portent une lourde architrave ornée de motifs végétaux dorés du même type louis-quatorzien que ceux qui se retrouvent, adaptés à la

forme semi-circulaire du tympan, au centre du couronnement ; il s'agit d'un souvenir manifeste de l'intervention des Wespín, sans doute d'après le dessin de Flémal. Ces décors ne resteront pas sans descendance artistique : Arnold Hontoire (beau-fils de Cocquelé) s'appropriera ces formes naturalistes et les diffusera largement dans toute la région<sup>9</sup>. L'ornementation intérieure du fronton courbe correspond aux spécifications du contrat puisqu'il reprend bien « des œufs coupés dans la corniche ».

<sup>9</sup> C'est à Michel Leffitz qu'il revient d'avoir mis en évidence le rôle de Hontoire dans l'utilisation récurrente de ce type de feuillages opulents. Voir par exemple le catalogue de l'exposition *Traits baroques* tenue au cabinet des Estampes et des Dessins de la Ville de Liège, dans *Bulletin de la société royale Le Vieux-Liège*, t. 15, n° 318-319, 2007, p. 184-193.

Figure 3. Maître-autel de l'église Notre-Dame de l'Assomption à Seraing.



<sup>8</sup> Berthe LHOIST-COLMAN et Pierre COLMAN, *Les sculpteurs Robert Henrard (1617-1676) et Guillaume Cocquelé (†1686)*, dans *Bulletin de l'Institut archéologique liégeois*, t. 92, 1980, p. 127 et 136-137.

Malgré son apparence très classicisante, cet autel ne trouve pas sa source dans l'art français. Il dérive plutôt de monuments italiens. Dans son économie générale, il rappelle par exemple l'imposant maître-autel d'un baroque modéré qui orne l'église San Paolo Maggiore à Bologne ; celui-ci a été dessiné vers 1634 par le Bernin en personne. De même que l'autel bolonais a été conçu pour mettre en évidence la grande sculpture d'Algardi qui se trouve en son sein, de même la sobriété de l'autel de Seraing doit être considérée à l'aune de la mise en valeur du retable peint. Flémal présentait-il qu'allait s'y retrouver un de ses plus grands chefs-d'œuvre ?

L'autel de Saint-Paul fut complété au cours du temps. Le couronnement a conservé les deux statues d'anges adorateurs et le Christ en croix qui ont dû y être placés au début du XVIII<sup>e</sup> siècle. Ils relèvent de la pseudo-école de Del Cour et doivent être plutôt situés dans la descendance artistique de son rival Arnold Hontoire. Le chanoine Hamal les attribuait précisément à un élève de ce dernier, Cornélis Vander Veken<sup>10</sup>. Selon le même Hamal, Englebert Fisen, dernier élève de Flémal, a peint en 1721 un tableau qui devait surmonter ce maître-autel. Il représentait *Le Père éternel et des anges* ; c'est sous ce titre qu'il est repris dans le livre de comptes autographe du peintre<sup>11</sup>. Notons là encore la parenté avec le maître-autel de Saint-Lambert : le dais surmontant cet autel fut orné d'une *Sainte Trinité* peinte en 1716 par le même Fisen<sup>12</sup>. Son intervention n'étonnera pas dans la mesure où celui-ci devait faire figure de dépositaire de l'héritage flémalien ; nul mieux que lui n'était donc habilité à

compléter, en quelque sorte, l'œuvre de son maître.

### Le tableau et sa genèse

On l'a déjà noté, l'année 1670 s'avéra faste pour Bertholet Flémal. C'est l'année où il fut reçu à l'Académie royale de peinture et de sculpture à Paris, où il réalisa pour le plafond de la salle du trône du Palais des Tuileries une grande allégorie sur la monarchie française et où il reçut une prébende de chanoine à la collégiale Saint-Paul. Et c'est probablement l'année où il a achevé un de ses principaux chefs-d'œuvre : la *Conversion de saint Paul* de l'autel majeur de ladite collégiale (figure 4).

La date précise du tableau n'est pas connue. Son exécution a sans doute couvert plusieurs années, mais son achèvement doit certainement être situé en 1670. Il a pu être commandé dans la foulée du contrat de 1664 pour la réalisation de l'autel. En tout cas, il dut être mis en place dans la foulée de l'achèvement de l'autel, qui remonte très probablement à l'année 1669. En général, un retable était installé dans les mois qui suivaient l'achèvement de l'autel, même s'il est vrai que cette règle a souffert de nombreuses exceptions<sup>13</sup>. À Saint-Paul, le retable était assurément en place avant le 18 mars 1671. Si l'on en croit une chronique contemporaine, ce jour-là le prince-évêque Maximilien-Henri de Bavière, au cours d'un de ses rares séjours à Liège, est sorti incognito du palais avec son ministre François-Égon de Fürstenberg, évêque de Strasbourg, et il s'est rendu à Saint-Paul pour admirer le nouvel autel avant de se rendre au domicile de Bertholet Flémal en personne<sup>14</sup>. Cette démarche peu commune confirme bien le caractère exceptionnel de l'autel et de son retable.

<sup>10</sup> Henri HAMAL, *Notice sur les objets d'art, avec le nom des auteurs, qui se trouvaient dans les églises de la ville de Liège en 1786*, éd. René Lesuisse, *Tableaux et sculptures des églises, chapelles, couvents et hôpitaux de la ville de Liège avant la Révolution. Mémento inédit d'un contemporain*, dans *Bulletin de la Société des bibliophiles liégeois*, t. 19, 1956, p. 225.

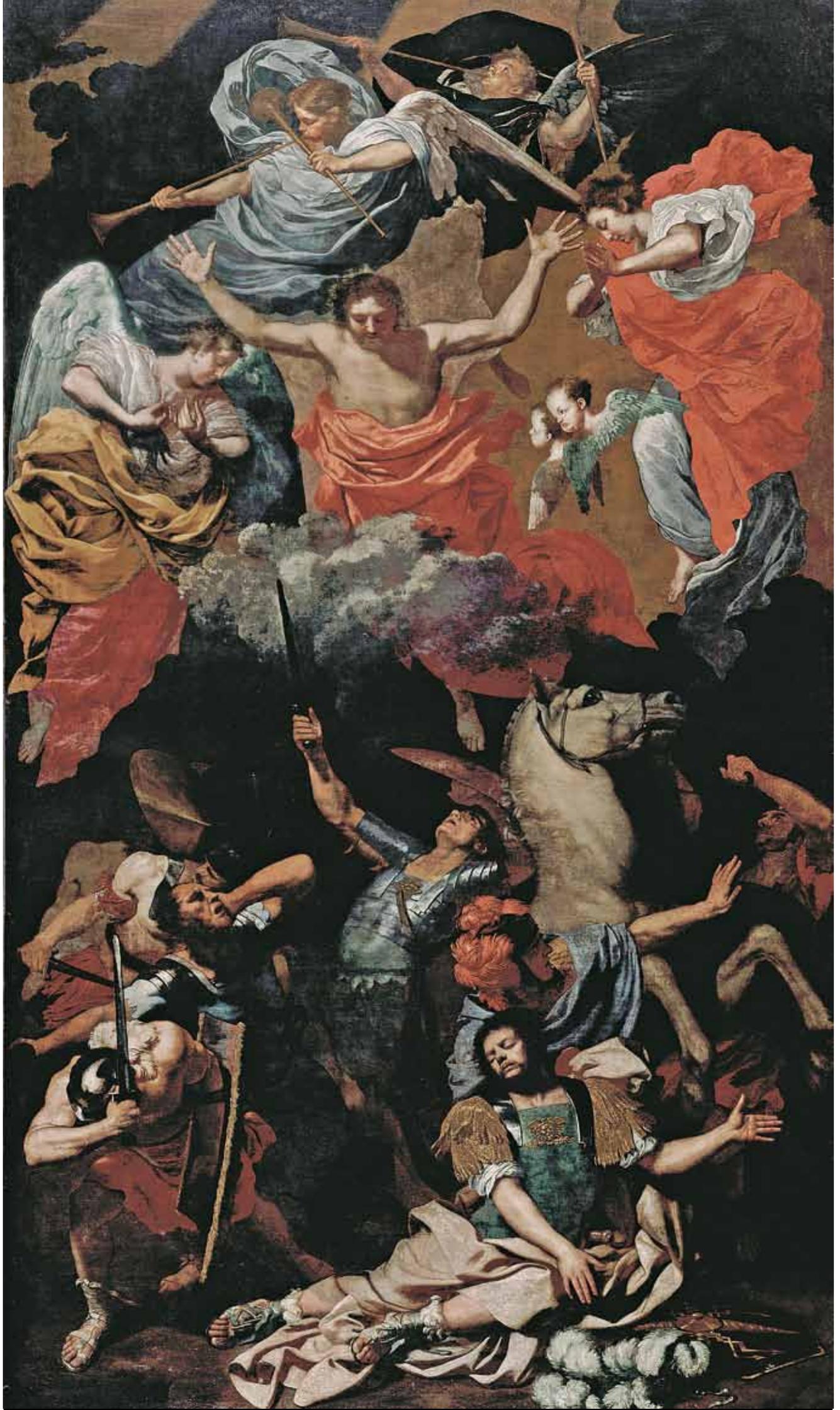
<sup>11</sup> Jules HELBIG, *Les papiers de famille d'Englebert Fisen*, dans *Bulletin de la société d'Art et d'Histoire du diocèse de Liège*, t. 1, 1881, p. 45.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 43.- Henri Hamal, *op. cit.*, p. 210-211. – Berthe LHOIST-COLMAN et Pierre COLMAN, *Recherches sur Englebert Fisen, peintre liégeois (1655-1733)*, dans *Bulletin de la société royale Le Vieux-Liège*, t. 9, n° 200, 1978, p. 223.

<sup>13</sup> La plus frappante, dans le contexte qui nous retient ici, étant celle du maître-autel de Saint-Lambert : sa construction fut achevée en 1657 et, après moult péripéties, le retable fut mis en place trente ans plus tard.

<sup>14</sup> Bibliothèque Ulysse-Capitaine de la ville de Liège, *Fonds de Theux*, ms. 902, t. 2, p. 86-87. – Berthe LHOIST-COLMAN et Pierre COLMAN, *Les sculpteurs Robert Henrard...*, *op. cit.*, p. 112.

Figure 4. Bertholet Flémal, *Conversion de saint Paul*, toile, 463 x 266 cm, Toulouse, musée des Augustins, inv. 2004 1 65. Cliché Daniel Martin.



Le tableau est resté en place jusqu'en 1794, année où il fut expédié au Muséum central des Arts à Paris. On s'étonne de voir alors cette œuvre puissante méjugée, à son arrivée à Paris, par le célèbre marchand d'art Jean-Baptiste-Pierre Lebrun ; celui-ci l'a classée parmi les tableaux médiocres qui auraient dû rester dans leur pays<sup>15</sup>. Un avis en contradiction avec celui émis un demi-siècle auparavant par Pierre-Lambert de Saumery, qui le disait au contraire « très-estimé des connoisseurs »<sup>16</sup>. En 1812, il fut mis en dépôt au musée des Augustins à Toulouse, qu'il n'avait plus jamais quitté jusqu'à ce jour. Il est devenu la propriété de la ville de Toulouse en 2004<sup>17</sup>.

Louis Abry décrit cette grande toile en ces termes : « La Conversion de S. Paul, du grand autel de cette collégiale, est un fracas de crainte et de frayeur, plein d'animosité, qui par un fond brun et obscur, choisi pour favoriser leurs objets principaux, excite de la terreur au spectateur. Le tout y est contracté avec grande force ; il est vrai qu'il n'est pas agréable ; mais en cela il a suivi la pensée de l'Évangile dans la description de ce prodige. »<sup>18</sup> Abry a pertinemment traduit le sentiment d'ambiguïté qui envahit le spectateur lorsqu'il contemple cette grande machine spectaculaire. L'anecdote est d'autant plus plaisante que, assez curieusement au demeurant, le même Abry s'est marié en 1673 dans cette église ; peut-être devant ce tableau, alors érigé depuis peu de temps<sup>19</sup>.

---

<sup>15</sup> Gilberte ÉMILE-MÂLE, *Inventaires et restauration au Louvre de tableaux conquis en Belgique. Septembre 1794-février 1795*, Bruxelles, 1994, p. 30.

<sup>16</sup> Pierre-Lambert DE SAUMERY, *Les délices du pays de Liège*, t. 1, Liège, 1738, p. 130.

<sup>17</sup> À Toulouse, il fut longtemps exposé sous le nom de Gérard de Lairesse. C'est feu Jacques Hendrick, alors conservateur des musées des Beaux-Arts et de l'Art wallon de Liège, qui a fait rectifier l'attribution dès les années 1960, sur des bases alors strictement stylistiques. Jacques HENDRICK, *La peinture liégeoise au XVII<sup>e</sup> siècle*, Gembloux, 1973, p. 32. – IDEM, *Rectifications d'attribution et identifications de tableaux de peintres liégeois des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles*, dans *Bulletin de la société royale Le Vieux-Liège*, t. 9, n° 197-198, 1977, p. 149-151.

<sup>18</sup> Louis ABRY, *op. cit.*, p. 216.

<sup>19</sup> Archives de l'État à Liège, *Fonds Abry*, 40. – Berthe LHOIST-COLMAN, *Le livre de comptes de Simon-Joseph Abry, peintre et héraut d'armes liégeois (1675-1756)*, Liège, 1990, p. 9.

Le thème de la Conversion de Saül, fanatique juif à la chasse permanente des premiers chrétiens, sur le chemin de Damas est tiré des *Actes des apôtres* (9, 3-8). Alors qu'il arrive en vue de Damas avec l'escouade qui l'accompagne pour persécuter les chrétiens, Saül et ses compagnons sont enveloppés d'une lumière resplendissante qui les met à bas de leurs chevaux. Saül seul voit et entend le Nazaréen venu lui demander des comptes sur son attitude indigne. De persécutateur, il devient alors apôtre.

La composition est scindée en deux registres séparés par une mince nuée ; celle-ci réunit les deux parties du large enroulement en forme de S qui structure la mise en page. Le sujet du tableau réside essentiellement dans l'épouvante que crée, au sein de la garde rapprochée de Saül, l'apparition surnaturelle. Le persécutateur des chrétiens, étendu au premier plan, paraît comme indifférent à l'agitation qui l'entoure : il est tout à fait résigné. Il est le seul personnage qui ne semble pas saisi dans l'instant. Un officier lui soutient le torse d'un bras, tandis qu'il étend l'autre comme pour refouler un ennemi invisible à ses yeux. La gesticulation en tous sens des soldats est mise en évidence, grâce aux rehauts de blanc traditionnels chez le peintre, par une lumière crépusculaire qui affleure les formes. Cette gesticulation détourne l'attention du spectateur de l'essence du sujet : le sentiment de culpabilité du futur Paul.

Alors que le texte biblique évoque seulement une lumière venue du ciel, Flémal traduit celle-ci par le surgissement, au registre supérieur, du Christ entouré d'une cohorte d'anges et d'angelots. Rares sont les représentations de ce sujet qui accordent autant d'importance au registre céleste et, que l'on sache, aucune ne réserve jamais une telle place aux anges qui secondent le Christ. L'artiste confirme sa prédilection pour ces figures d'anges en leur accordant une place prépondérante. Chacune apparaît comme un exercice de style où le maître s'est abandonné à un débordement d'étoffes en tous sens, en accordant sans crispements les tonalités les plus diverses.



Figure 5. Bertholet Flémal, *Conversion de saint Paul*, toile, 127 x 185 cm, Liège, Trésor de la cathédrale. © IRPA-KIK, Bruxelles.

Comme souvent à la fin de sa carrière, il traite son sujet pratiquement sans profondeur, sur un fond opaque très foncé. Ce qui renforce l'effet de cohue. Le contraste devait être accusé, vu la situation de l'autel de Saint-Paul devant les grandes verrières Renaissance du chœur. C'est le genre de sujet qui devait ravir Flémal, car il lui donnait l'occasion d'exprimer les effets de confusion et de désarroi qui lui étaient chers, ainsi qu'il l'a montré dans de nombreuses compositions. Il avait d'ailleurs déjà traité le sujet dans un tableau de cabinet qui doit remonter au milieu des années 1650 (figure 5)<sup>20</sup>. Contrairement à ce dernier tableau, celui destiné au maître-autel de la collégiale Saint-Paul a évidemment été conçu en hauteur, dans un espace très contraint et sans mise en contexte. L'impression est très diffé-

rente de celle induite par le tableau de cabinet. Celui-ci apparaît en réalité moins intemporel. L'artiste n'en a du reste repris ici, en l'inversant, que la figure du cheval de droite ; cette figure se révèle en outre très proche également de celui représenté dans *Héliodore chassé du Temple* du musée de Bruxelles, un tableau chronologiquement proche de la *Conversion de saint Paul* du Trésor de la cathédrale de Liège. Si cette première *Conversion* devait beaucoup au maniérisme, celle de Toulouse est d'une effervescence baroque exceptionnelle dans la production de son auteur, surtout à une époque aussi tardive ; ses tableaux sont alors généralement frappés du sceau de la rigueur, de l'émotion contenue, d'une forme de sévérité plastique autant que morale. Le tableau de Toulouse atteste le caractère hautement protéiforme du talent de Flémal. On peut dire que l'artiste s'est ici surpassé !

Cette peinture, la plus grande que son auteur nous ait laissée, se révèle une des œuvres les

<sup>20</sup> Pierre-Yves KAIRIS, *La Conversion de saint Paul de Bertholet Flémal conservée au Trésor de la cathédrale de Liège*, dans *Bloc-Notes (du Trésor de la cathédrale de Liège)*, t. 21, 2010, p. 3-7.



Figure 6. Bertholet Flémal, *Conversion de saint Paul*, dessin, 42 x 26 cm, Liège, cabinet des Estampes et des Dessins, inv. KD 245/2.



Figure 7. Bertholet Flémal, *Conversion de saint Paul*, dessin, 42 x 26 cm, Liège, cabinet des Estampes et des Dessins, inv. KD 245/3.



Figure 8. Bertholet Flémal, *Conversion de saint Paul*, dessin, 41,5 x 25 cm, Liège, cabinet des Estampes et des Dessins, inv. KD 245/1.



Figure 9. Bertholet Flémal, *Conversion de saint Paul*, toile, 59 x 35 cm, Liège, musée de l'Art wallon, inv. 6. © IRPA-KIK, Bruxelles.

plus intéressantes de la peinture liégeoise du XVII<sup>e</sup> siècle par la connaissance que nous avons de sa genèse : on en connaît en effet trois dessins préparatoires conservés au cabinet des Estampes et des Dessins de la ville de Liège<sup>21</sup> et une esquisse peinte appartenant au musée de l'Art wallon<sup>22</sup>. Les dessins appartiennent à l'évidence à une même série, qui traite le sujet en hauteur à la manière du tableau de Toulouse. Leur lien avec celui-ci ne paraît pas contestable, quoi qu'en pense le professeur Thuillier, pour qui l'attribution de ces dessins à Flémal est « sans grand fondement »<sup>23</sup>. Mais la série n'est pas nécessairement complète ; peut-être existait-il d'autres pensées du peintre pour ce grand retable.

Sa principale originalité, on l'a vu, réside dans la place accordée au registre céleste, qui semble avoir pris de plus en plus d'importance au fil des dessins. Leur ordre semble pouvoir être restitué.

Le premier dessin (figure 6) montre un axe descendant très prononcé. Les anges occupent la partie centrale et attirent sans doute un peu

---

<sup>21</sup> Ces dessins à la mine de plomb avec rehauts de craie blanche sur papier beige ont fait partie du lot vendu par la chanoine Henri Hamal à la ville de Liège en 1799. Pour la bibliographie relative à ces dessins, voir ma notice dans le catalogue de l'exposition *Dialogue avec l'invisible. L'art aux sources de l'Europe. Œuvres d'exception issues de la communauté française de Belgique*, Namur, 2010, p. 456.

<sup>22</sup> Cette petite toile correspond sans aucun doute à l'esquisse de la *Conversion de saint Paul* mentionnée dans le catalogue de la vente du chanoine tréfoncier Jean-Mathieu de Sarolea, Liège, 6 mars 1786, n° 317. Collection Henri Hamal à Liège, puis collection Charles-Joseph Desoer (1752-1831) à Liège. Collection Lhoest à Seny. Vente Lhoest van Weddingen, Liège, 4-5 avril 1892, n° 27 (vendu au prix de 140 francs). Collection Duguet en 1893. Collection Brahy-Prost en 1900. Vente Brahy-Prost, Bruxelles, 25-28 mai 1920, n° 32. Acquis à cette occasion par la ville de Liège pour 320 francs.

<sup>23</sup> *Catalogue de l'exposition Sébastien Bourdon 1616-1671* (Montpellier et Strasbourg), Paris, 2000, p. 476. Il y a vingt-quatre ans, Jacques Thuillier m'avait fait part verbalement de ses interrogations quant à l'attribution du grand tableau de Toulouse, qui lui paraissait trop dur, trop cru et fort éloigné du canon classicisant flémallien. L'attribution, déjà avancée par le contemporain du peintre qu'était Louis Abry, ne fait pourtant aucun doute. Elle correspond en outre à celle mentionnée dans les inventaires des envois révolutionnaires liégeois. Voir Stanislas BORMANS, *Tableaux enlevés de Liège par les Français en 1794*, dans *Bulletin de l'Institut archéologique liégeois*, t. 9, 1868, p. 499 et 502-503. C'est à Paris que le nom de Flémal a été oublié et que s'y est substitué celui de Lairesse (Archives des Musées nationaux à Paris, 1DD12, p. 19).

trop l'attention. Les soldats – des Romains, en contravention avec le texte biblique – sont penchés sur leur chef. Ici, l'artiste n'a pas mis l'accent sur la frayeur de la soldatesque. Par la position du Christ, de Saül, du cheval et du légionnaire derrière lui, cette composition offre quelques réminiscences du tableau de la cathédrale de Liège que le peintre a réalisé sur le même sujet une quinzaine d'années plus tôt.

Le deuxième dessin (figure 7) met davantage les guerriers en relief. Encore ceux-ci semblent-ils réagir mâlement ; on ne devine guère d'épouvante. Le Christ ressemble à un Apollon regardant l'événement avec détachement. Les anges sont beaucoup moins présents que dans le dessin précédent. Bizarrie iconographique, un ange relève le corps de Saül, à l'image des différentes *Déplorations du Christ mort* issues du même pinceau. La position du personnage principal est inversée par rapport au croquis précédent.

Dans le troisième (figure 8), Flémal a conservé la pose de Saül du second dessin. Mais il met ici l'accent sur la frayeur des soldats. La séparation entre les registres céleste et terrestre est plus nette que dans les deux premiers croquis. Et le Christ n'est plus ici un doux Apollon mais au contraire un puissant et très présent « Jupiter tonnant » (pour reprendre une expression qui fut appliquée au Christ du *Miracle de saint François-Xavier* de Poussin, dont il sera question ci-dessous). Il n'est encadré que de deux anges jouant de la trompette.

Dans la petite esquisse peinte (figure 9), Flémal maintient la disposition générale de la figure de Saül du troisième dessin, mais ce dernier ne regarde plus vers le ciel et ne semble pas voir l'apparition divine : comme évanoui, il subit entièrement les événements. Ce n'est plus un ange qui le soutient, c'est un soldat romain. La position du cheval est conservée, mais un autre soldat tente de maîtriser la monture. L'accent est définitivement placé sur la panique de l'entourage de Saül. La disposition générale du registre supérieur est également conservée, mais les grands anges sont ici en prière. Ce sont des angelots qui, au-dessus du Christ, annoncent l'événement à coup de

trompettes, renforçant cette impression de « fracas » dont parle Louis Abry.

Dans le grand retable définitif, l'artiste ne s'est guère affranchi de l'esquisse peinte, il a simplement affiné certains détails – il a par exemple chaussé les soldats. À l'ange derrière le Christ ont été substitués deux chérubins ; quelques Romains du second plan ont d'autre part vu leur position modifiée. Un nuage a été intégré pour unir les deux niveaux, mais il n'arrive pas à conférer à la composition une unité de conception. Le geste de l'officier qui relève Saül a également été corrigé. Ici, son bras gauche est tendu, comme si l'artiste voulait traduire les émotions diverses du personnage, saisi d'effroi mais néanmoins soucieux de porter secours à son supérieur. La position du Christ a également été quelque peu amendée ; celui-ci semble avoir été relevé et maladroitement allongé. Par ailleurs, l'esquisse n'offre évidemment pas les délicats accords de tons dans les draperies des anges ; le tableau final se voit au contraire empli de couleurs plus nuancées que l'esquisse, qui n'a été réalisée que pour assurer la mise en place des différents éléments de la composition.

Le Christ en gloire et les grands anges, initiés dans le troisième dessin, trouvent leur source dans un des plus célèbres tableaux français du XVII<sup>e</sup> siècle, aujourd'hui au musée du Louvre. Il s'agit du *Saint François-Xavier rappelant à la vie la fille d'un habitant de Cangoxima au Japon*, pièce monumentale réalisée par Poussin en 1641, durant son séjour parisien, et placée au noviciat des jésuites. En raison de ce tableau capital, le noviciat est rapidement devenu un lieu de pèlerinage incontournable pour tous les artistes de passage dans la capitale française. Flémal avait visiblement conservé le souvenir de cette visite<sup>24</sup>. Mais son retable est d'une ampleur dynamique, d'une

envolée et d'une brutalité bien éloignées de l'équilibre statique et du beau idéal du tableau de Poussin. Dans l'esprit, c'est finalement un des tableaux les moins poussinesques du Liégeois, ce qui n'est pas le moindre des paradoxes<sup>25</sup>.

Une dernière interrogation. Le chanoine Hamal prétend que le tableau a été offert à Saint-Paul par le peintre lui-même<sup>26</sup>. Peut-être ce don, éventuellement partiel tant il apparaît peu probable que Flémal ait travaillé gratuitement sur un morceau d'une telle ampleur, a-t-il été effectué dans le cadre de la coutume dite du *drap d'or*. On le sait, tout nouveau chanoine de la cathédrale Saint-Lambert promettait, le jour de son admission et en dépit des prescriptions tridentines, d'offrir un ornement important à la cathédrale ou de s'acquitter de la contre-valeur en espèces<sup>27</sup>. Cette coutume était également bien établie pour les dignitaires des collégiales liégeoises<sup>28</sup>. Ne s'étendait-elle pas à tous les chanoines qui y étaient reçus ? Selon le grand spécialiste de ces collégiales qu'est Richard Forgeur (comm. or.), rien ne permet de croire que les chanoines de ces collégiales aient été astreints à une telle redevance<sup>29</sup>. Il y a en tout cas une étonnante coïncidence de date entre la réalisation du tableau et l'accès du peintre à un bénéfice à Saint-Paul.

---

<sup>24</sup> Il ne fut pas le seul parmi les artistes liégeois. Le cabinet des Estampes et des Dessins de la ville de Liège abrite dans ses collections un dessin d'après ce même tableau qui est attribué à Walthère Damery, condisciple de Flémal à Paris (inv. KD 45/6). Les deux compères pourraient avoir visité le noviciat ensemble. Au vu de la rivalité qui les caractérisera par la suite, il est peu vraisemblable que ce soit le dessin de Damery qui ait servi de modèle à Flémal pour lui permettre de se remémorer le tableau parisien.

---

<sup>25</sup> Le souvenir des *Conversions de saint Paul* du Caravage à Santa Maria del Popolo à Rome et du Parmesan aujourd'hui au Kunsthistorisches Museum de Vienne me paraît bien moins évident, contrairement à ce que suggère Axel HÉMERY, *Peinture et sculpture (XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle)*. Musée des Augustins. Toulouse, Toulouse, 1999, p. 34.

<sup>26</sup> Henri HAMAL, *op. cit.*, p. 225.

<sup>27</sup> Alice DUBOIS, *Le chapitre cathédral de Saint-Lambert à Liège au XVII<sup>e</sup> siècle*, Liège, 1949, p. 36.

<sup>28</sup> Richard FORGEUR, *Orgues et jubés à Saint-Martin de Liège*, dans *Bulletin de la société royale Le Vieux-Liège*, t. 8, n° 183, 1973, p. 311.

<sup>29</sup> Elle me semble pourtant attestée en ce qui concerne le chanoine Robert Quercentius, qui, à l'occasion de son admission, a offert au chapitre de la collégiale Saint-Jean à Liège un évangélaire enluminé en 1565 par le peintre Thomas Puteanus. Selon feu l'abbé Deblon (comm. or.), archiviste de l'Évêché de Liège, il pouvait exister une tradition propre à chaque institution.



À Liège, la cathédrale Saint-Lambert fut démolie à la Révolution.

Les œuvres sauvées et celles d'églises disparues du diocèse de Liège sont présentées dans les bâtiments du cloître de la cathédrale actuelle, la cathédrale Saint-Paul : orfèvreries, textiles, sculptures, peintures, gravures...

La scénographie illustre les contextes dans lesquels ces œuvres ont été créées et retrace l'histoire de l'ancienne principauté épiscopale de Liège.

