

DOCUMENTS ET RAPPORTS

de la

SOCIETE ROYALE D'ARCHEOLOGIE, D'HISTOIRE ET DE PALEONTOLOGIE DE CHARLEROI

ASBL

Tome LXVI

2021

La Flagellation du Christ de François Walschartz, pièce majeure des collections de la Société royale d'Archéologie, d'Histoire et de Paléontologie de Charleroi

Pierre-Yves KAIRIS

Chef de la cellule Recherches en histoire de l'art et inventaire à l'Institut royal du Patrimoine artistique

Au cours de la Seconde Guerre mondiale, le Commissariat général de la Protection aérienne passive, ancêtre de notre Protection civile, finança de nombreuses campagnes photographiques du patrimoine à travers toute la Belgique. Dans la crainte de multiples déperditions au moment où, inévitablement, les hostilités allaient reprendre, il s'agissait de préserver au moins le souvenir des œuvres d'art dont notre pays pouvait s'enorgueillir. Ces missions photographiques furent confiées au Service photographique des Musées royaux d'Art et d'Histoire, un service ultérieurement rattaché au nouvel établissement scientifique de l'État qui sera créé en 1946 pour l'étude et la conservation du patrimoine national et qui portera par la suite le nom d'Institut royal du Patrimoine artistique. Parmi les 160.000 clichés de monuments et objets d'art réalisés au cours de la guerre figure un tableau de la *Flagellation du Christ* répertorié comme œuvre du peintre liégeois du XVII^e siècle François Walschartz (**fig. 1**).

La fiche IRPA de cette photo prise en 1942 indique comme localisation du tableau : « Charleroi. Musée archéologique ». Une indication manuscrite portée sur cette fiche précise que, selon les archives de la Société royale d'Archéologie et de Paléontologie de l'arrondissement de Charleroi, ce tableau ornait jadis le maître-autel de la chapelle de l'hôpital de Charleroi et qu'il a été donné à la Société par la Ville de Charleroi. E. Debaille, conservateur du Musée archéologique pendant la guerre, restait de son côté plus flou quant à l'origine du tableau, considérant qu'il provenait d'un établissement religieux de la ville, sans

précision¹. Je laisse aux historiens carolorégiens le soin de débattre de la provenance exacte du tableau. Notons quand même qu'il pourrait plutôt se confondre avec la *Flagellation du Christ* du même peintre signalée au XVIII^e siècle dans l'église conventuelle des croisières de Namur². Rien ne prouve en effet une présence ancienne à Charleroi.

La trace du tableau de la Société archéologique s'est perdue après la guerre, il n'était donc connu que par le cliché de 1942. Je l'ai vainement recherché à travers Charleroi pendant de nombreuses années. C'est à M. Claude Vael qu'il revient de l'avoir repéré, en décembre 2007, à l'occasion du déménagement d'une partie des réserves du Musée des Beaux-Arts local, où le tableau était manifestement déposé de longue date dans l'ignorance générale (**fig. 2**). Il est malheureusement dans un état de conservation assez lamentable. L'attribution ne fait aucun doute puisqu'il porte la signature du peintre liégeois dans le bas, sous le pied gauche du Christ, selon la belle graphie caractéristique de son auteur (**fig. 3**).

Qui est ce François Walschartz³ ? Son nom résonne à mon sens comme l'une des grandes injustices de l'histoire de l'art : il fut l'un des plus éminents peintres du foyer liégeois en son siècle et son nom commence pourtant à peine à émerger de l'oubli. Les premiers biographes des anciens peintres de la principauté, spécialement son contemporain Louis Abry (1643-1720)⁴, sont restés regrettamment laconiques à son propos. Il n'est jusqu'au prénom de l'artiste qui ne soit demeuré longtemps ignoré, les auteurs anciens le prénommant Lambert ou Jean, alors que plusieurs tableaux signés portent bien la mention « François ». Comme celui-ci était réputé avoir été formé à Anvers, que son nom apparaissait de consonance flamande (alors qu'en réalité il est d'origine allemande) et qu'en outre son style très coloré semblait

¹ Lettre du 1^{er} juin 1943 citée par Joseph PHILIPPE, *François Walschartz. Peintre de l'école liégeoise du XVII^e siècle*, travail de fin d'études de licence en histoire de l'art et d'archéologie, Université de Liège, 1944, p. 32. Dans ses notes léguées aux Archives de l'État à Liège (*Fonds des Individus. Joseph Philippe*, 22, dossier Walschartz), J. Philippe précise que le tableau proviendrait de l'ancien hôpital de Charleroi, mais cette information a très probablement été inspirée par la fiche de l'IRPA. C'est Jacques Breuer, conservateur de la section romaine des Musées royaux d'Art et d'Histoire, qui avait à l'époque attiré l'attention de Joseph Philippe sur ce tableau.

² Guillaume-Pierre MENSAERT, *Le peintre amateur et curieux*, t. 2, Bruxelles, 1763, p. 91.

³ Prononcer « Walschartz ».

⁴ Louis ABRY, *Les hommes illustres de la nation liégeoise*, éd. Henri HELBIG et Stanislas BORMANS, Liège, 1867, pp. 207-209.

d'ascendance anversoise, Walschartz est longtemps apparu comme une sorte de pièce d'importation dont la place au sein de l'école liégeoise de peinture n'avait pu être que marginale. Ce qui explique son long et injuste oubli.

François Walschartz (Liège ? 1597/98-Liège, 1678) n'a donc été longtemps connu qu'à travers quelques tableaux signés. Il a fallu attendre l'année 1983 pour que soit publiée une étude biographique détaillée, fondée sur le dépouillement des archives liégeoises⁵.

Fils d'un orfèvre, il bénéficie tôt d'une initiation artistique et sa vocation ne risque pas d'être entravée. Selon Abry, il aurait accompli son apprentissage de peintre à Anvers ; il aurait travaillé là dans la manière de Rubens et serait rentré à Liège vers 1618. René Jans a montré qu'il ne fut pas à proprement parler envoyé à Anvers pour y devenir peintre, mais que, très jeune encore, il dut y suivre ses parents. Criblé de dettes, son père avait en effet préféré s'y expatrier. La famille Walschartz n'a reparu à Liège qu'en 1617.

La première mention sûre du peintre rentré à Liège date du 4 janvier 1620. Ce jour-là, sa mère le fait émanciper ; son père est en effet décédé depuis peu. Dans les années qui suivent, il apparaît régulièrement dans les archives locales, ce qui pose le problème de la chronologie de son séjour en Italie. Tout ce que l'on sait, du témoignage d'Abry autant que de l'examen des œuvres, c'est qu'il suit à Rome l'exemple du peintre caravagesque vénitien Carlo Saraceni. À son retour de la Péninsule, il s'installe à Liège jusqu'en 1646, année au cours de laquelle il se transporte à Maestricht. Il ne reviendra s'établir à Liège que vingt-six ans plus tard et achèvera son existence dans la demeure de son hôte, l'official Walthère de Liverlo, membre d'une illustre famille d'amateurs d'art.

Il est aujourd'hui possible de se faire une idée plus précise de l'art de Walschartz grâce à l'expurgation de son catalogue des multiples tableaux qui lui sont traditionnellement attribués sans fondement. Le

⁵ René JANS, *La vie mouvementée du peintre liégeois François Walschartz (1597/98-1678/79)*, dans *Bulletin de la Société royale Le Vieux-Liège*, t. 10, n° 220, 1983, pp. 281-294. Élément significatif de la méconnaissance de l'œuvre de cet artiste, René Jans a illustré son article de trois tableaux dont deux, à mon sens, ne sont pas du maître. C'est dire l'ampleur du travail de réévaluation qu'il restait à accomplir...

catalogue de base du peintre est réduit : les œuvres sûres se divisent entre les pièces signées - sept ont été repérées à ce jour - et les pièces documentées par des archives contemporaines - en l'occurrence un tableau⁶ et un ensemble, celui du château de Raesfeld (disparu mais connu par des photos). Ces neuf tableaux ou ensembles suffisent à bien cerner l'art du peintre ; ils ont servi de point de départ à la reconstitution de son catalogue, qui compte aujourd'hui une trentaine de numéros⁷. Malheureusement, peu de tableaux sont datés et les jalons restent insuffisants pour proposer une chronologie étayée. Il convient donc de rester prudent à cet égard, même si les découvertes récentes attestent un peintre en déclin dans la seconde partie de sa carrière. N'empêche, il peut être considéré comme le meilleur peintre liégeois du deuxième quart du XVII^e siècle avec son ami Gérard Douffet, lui aussi adepte d'un caravagisme adouci, mais dans une voie bien différente.

L'un des problèmes les plus irritants du « cas » Walschartz, c'est l'opacité de son séjour en Italie. Abry n'en dit rien, sinon qu'il se mit « sous la leçon de Carlo, Vénitien, peintre fameux, qu'il a voulu en quelque manière imiter ». En 1744, Pierre-Lambert de Saumery⁸ substitue au nom du Vénitien celui du Bolognais Guido Reni, ce qui a longtemps égaré la critique. Or, et c'est l'une des grandes caractéristiques de l'œuvre de Walschartz, ses tableaux sont restés tout au long de sa carrière imprégnés de l'art de Saraceni, disciple du Caravage qui créa une mouvance spécifique du caravagisme. Saraceni est décédé en 1620 et il n'est pas sûr que Walschartz se soit rendu outre-monts avant cette date, ce qui ne simplifie pas le problème de leur relation.

La *Flagellation* de Charleroi illustre parfaitement l'influence qu'exerça Saraceni sur le Liégeois, en particulier dans les drapés enroulés. La composition est assez traditionnelle pour cette thématique. Le Christ est représenté avec les mains liées dans le dos, comme s'il était attaché à la colonne pendant que deux bourreaux le fouettent de verges. Ce qui est

⁶ L'*Adoration des Mages* de l'église Saint-Monulphe et Saint-Gondulphe de Maasmechelen, dans le Limbourg belge.

⁷ Pierre-Yves KAIRIS, *Bertholet Flémal et ses élèves dans le contexte de la peinture liégeoise du XVII^e siècle*, thèse de doctorat en Philosophie et Lettres, t. 6, Université de Liège, 2005, pp. 182-215.

⁸ [Pierre-Lambert DE SAUMERY], *Les délices du pays de Liège*, t. 5, 2^e partie, Liège, 1744, p. 301.

peu courant, c'est l'aspect de cohue mêlée au climat orientalisant qui baigne la composition, comme si le peintre assimilait les juifs de l'Antiquité aux Sarrasins de son temps⁹. Quatre personnages enturbannés assistent à la scène. Celui qui se trouve au premier plan à droite a beaucoup de présence, c'est manifestement lui qui préside à la « cérémonie ». Le peintre ne respecte pas le principe de *convenance* car ce personnage ne répond à aucun de ceux mentionnés dans les Évangiles. Une figure de ce type apparaît dans la copie d'un tableau disparu de Saraceni conservée à la Galerie de l'Académie à Venise¹⁰. Cette référence indirecte à Saraceni répond sans doute à la question de Joseph Philippe sur l'influence vénitienne qu'il dit percevoir dans le tableau¹¹. L'auteur se demande en effet si Walschartz est passé par Venise. En fait, l'influence de Venise est indirecte. C'est une fois encore à Saraceni que renvoie le tableau, dans son esprit sinon dans sa composition. Le peintre liégeois s'en éloignera en revanche fortement dans une toile tardive inédite de sujet voisin, la *Dérision du Christ* de l'ancienne collégiale Saint-Servais à Maestricht.

Walschartz a adouci la cruauté de l'événement en l'insérant dans un contexte non dépourvu de familiarité, comme souvent chez lui. Des spectateurs vus en contre-plongée occupent la partie supérieure de la toile ; à droite apparaissent, sur un balcon, trois enfants dissipés. Au fond, plusieurs personnages assistent à la scène appuyés sur une balustrade à laquelle est suspendu un tapis, élément anecdotique qui n'est pas rare chez Walschartz et qui renforce le climat oriental baignant la composition. En revanche, le fond d'architecture sur différents niveaux est exceptionnel dans l'œuvre de l'artiste. Ce qui confère un aspect quelque peu théâtral à cette peinture-ci. La position légèrement penchée vers l'avant du Christ ainsi que le geste du bourreau agenouillé et liant ses verges rappellent la gravure de même sujet, souvent copiée, de Lucas Vorsterman d'après un tableau de Gérard Seghers¹².

Dans le tableau de Walschartz, pour autant qu'on puisse en juger au vu de l'état de conservation actuel, se devine la maîtrise de l'artiste, même

⁹ À moins qu'il ne s'agisse d'une allusion à son grand modèle italien : « Saraceni » est en effet la traduction de « Sarrasins ».

¹⁰ Voir Anna OTTANI CAVINA, *Carlo Saraceni*, Milan, 1968, fig. 131.

¹¹ Joseph PHILIPPE, *Les artistes liégeois à Rome (XVI^e-XIX^e siècle)*, dans *Bulletin de l'Institut archéologique liégeois*, t. 77, 1964, p. 117.

¹² Sur cette gravure, voir Dorothea BIENECK, *Gerard Seghers 1591-1651*, Lingel, 1992, p. 192.

si le tableau n'appartient plus tout à fait aux œuvres de la pleine maturité. Je suis enclin à le situer autour de 1650. Dans le domaine de la peinture ancienne, c'est une pièce majeure du patrimoine de Charleroi, ne craignons pas de l'affirmer. Il peut faire la fierté de la Société royale d'Archéologie, d'Histoire et de Paléontologie de Charleroi.

J'ai naguère identifié une variante sur panneau et en petit format dans les réserves du Musée des Beaux-Arts de Liège (**fig. 4**)¹³. La composition, en largeur, est certes très différente. Le nombre des acteurs est plus limité : on trouve le Christ attaché à la colonne traditionnelle et trois bourreaux munis de verges. Celui debout à gauche est un décalque du même personnage dans le tableau de Charleroi. Son geste est identique, mais la couleur de son vêtement diffère et surtout les traits semblent moins individualisés. On retrouve néanmoins ici le principe d'auto citation, duquel le peintre était familier¹⁴. Il s'agit sans doute d'une œuvre d'atelier, mais son mauvais état de conservation ne permet guère là non plus d'apprécier ses qualités, certes bien moindres que dans l'original carolorégien. Au revers du panneau figure une curieuse scène monacale sans rapport avec le style de Walschartz. À l'évidence, ce panneau a été réutilisé ultérieurement. Ce revers montre une scène d'exorcisme très médiocrement rendue. Par comparaison avec la plinthe du buste-reliquaire de saint Poppon de l'église Saint-Sébastien à Stavelot, je suis tenté d'y voir la guérison de l'écolâtre Gozon, exorcisé par saint Poppon, abbé de Stavelot-Malmedy au XI^e siècle¹⁵. Cela induirait-il une origine stavelotaine pour le panneau walschartzien ? C'est vraisemblable, mais on ne peut être affirmatif.

En l'église San Pietro à Pérouse se trouve un *Christ à la colonne* qui fut longtemps attribué au Caravage lui-même¹⁶. La corpulence du Christ et l'enroulement des plis du *perizonium* font songer au Christ des deux

¹³ Bois, 88 x 105 cm, inv. BA 954. Legs Maxime Desoer en 1936. Voir René JANS, *Des Lambert Lombard dans les réserves*, dans *La Meuse*, 14 novembre 1989.

¹⁴ Pierre-Yves KAIRIS, *Le peintre François Walschartz et l'Adoration des bergers du maître-autel*, dans *Actes du colloque « Foy Notre-Dame : art, politique et religion »* (Dinant, 26 mai 2009), *Annales de la Société archéologique de Namur*, t. 83, 2009, pp. 125-129.

¹⁵ Sur cette représentation figurant sur le buste de saint Poppon, voir Pierre COLMAN, *L'orfèvrerie religieuse liégeoise du XVI^e siècle à la Révolution*, t. 1, Liège, 1966, p. 110.

¹⁶ André CHASTEL et Angela OTTINO DELLA CHIESA, *Tout l'œuvre peint du Caravage*, Paris, 1967, p. 110.

Flagellations de Walschartz¹⁷. Si la piste Walschartz n'est peut-être pas tout à fait à exclure, ce tableau renvoie peut-être à un maître italien (encore à identifier) à l'art duquel le peintre liégeois ne serait pas resté insensible.

¹⁷ Je n'ai malheureusement pu voir le tableau ni même en obtenir une bonne photographie, malgré des sollicitations répétées auprès de la *Soprintendenza* responsable.

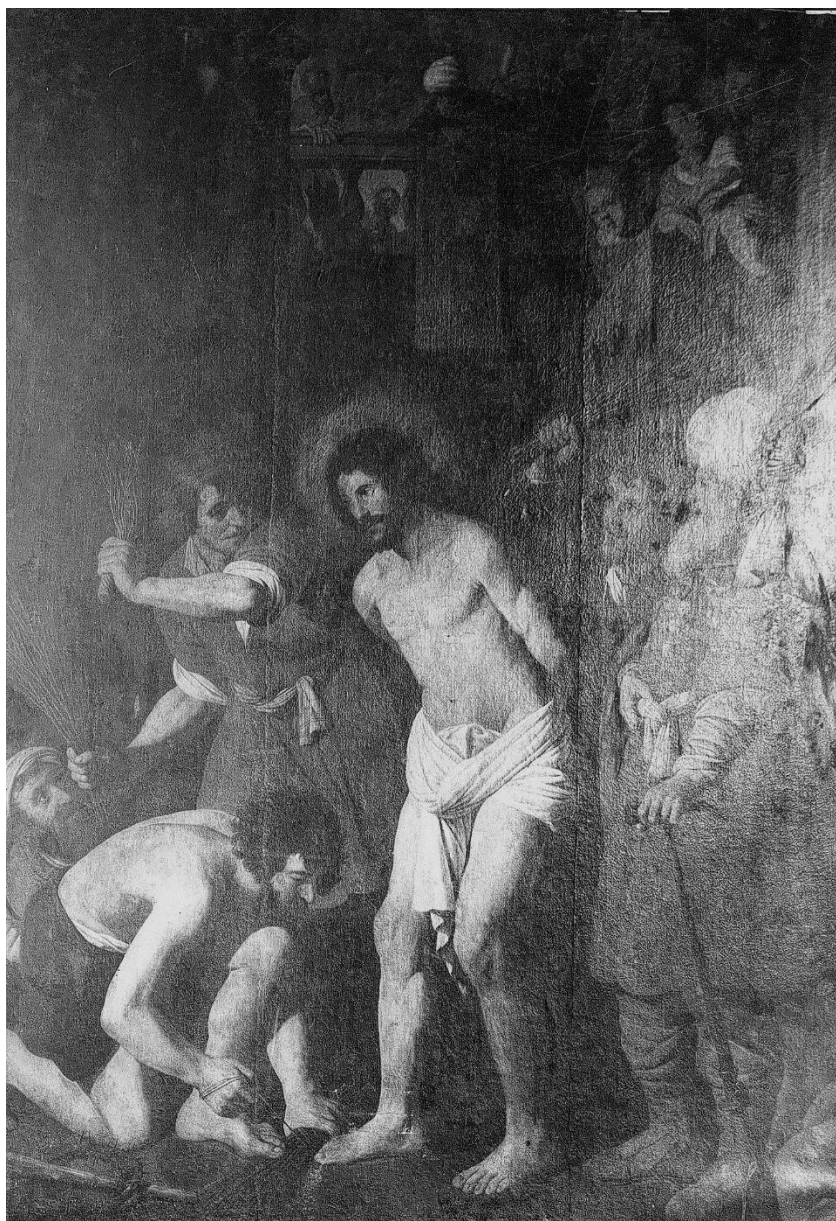


Fig.1 François Walschitz, *Flagellation du Christ*, toile, 281 x 197 cm, Charleroi, Musée des Beaux-Arts, cliché de 1942. © IRPA-KIK, Bruxelles



Fig.2 *Idem*, cliché de 2009. © IRPA-KIK, Bruxelles.

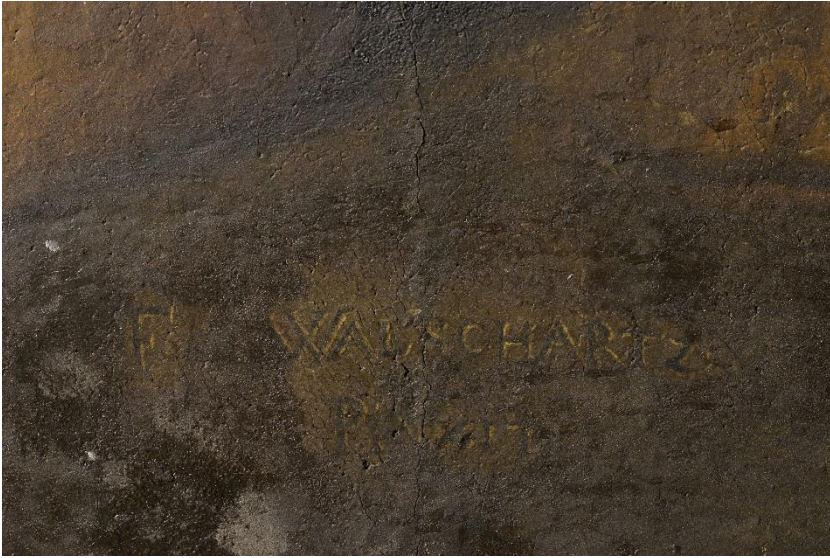


Fig.3 *Idem*, détail de la signature. © IRPA-KIK, Bruxelles.



Fig.4 François Walschartz, *Flagellation du Christ*, bois, 88 x 105 cm, Liège, Musée des Beaux-Arts. © IRPA-KIK, Bruxelles

