

RESEARCH OUTPUTS / RÉSULTATS DE RECHERCHE

La sculpture de la Meuse à l'Ardenne au temps du maître du calvaire de Waha

Lefftz, Michel; VAN RUYMBEKE, Muriel

Published in:

Le maître du calvaire de Waha : études sur la sculpture de la Meuse à l'Ardenne à la fin du moyen âge

Publication date:

2000

Document Version

le PDF de l'éditeur

[Link to publication](#)

Citation for pulished version (HARVARD):

Lefftz, M & VAN RUYMBEKE, M 2000, La sculpture de la Meuse à l'Ardenne au temps du maître du calvaire de Waha. Dans S la, D de, M Lefftz & M Ruymbeke (eds), *Le maître du calvaire de Waha : études sur la sculpture de la Meuse à l'Ardenne à la fin du moyen âge*. Musée des Francs et de la Famenne, Marche-en-Famenne, p. 78-94.

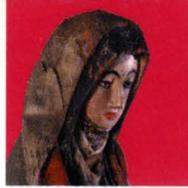
General rights

Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

- Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
- You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain
- You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal ?

Take down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact us providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.



V

La sculpture de la Meuse à
l'Ardenne au temps du maître
du calvaire de Waha

La sculpture de la Meuse à l'Ardenne au temps du maître du calvaire de Waha

Michel Lefttz avec la collaboration de Muriel van Ruymbek

Introduction

Le succès considérable de la sculpture gothique tardive brabançonne a entraîné son rayonnement vers l'ouest dans le Hainaut et le nord de la France; vers l'est dans le Limbourg, le Bas-Rhin et les Pays-Bas du nord et vers le sud dans la région mosane, le Condroz et la Famenne. On constate dans ces dernières régions combien l'éloignement influe sur la qualité de la transmission du style. On observera donc une plus grande proximité stylistique entre des sculptures mosanes et brabançonne qu'entre des sculptures famennoises et brabançonne. En réalité, ce phénomène est coutumier des transmissions stylistiques indirectes, c'est-à-dire opérées via des milieux de production intermédiaires : un artiste famennois s'inspirant d'une sculpture mosane, elle-même porteuse d'influences brabançonne ne pourra exprimer le style brabançon que de manière atténuée. L'aptitude du sculpteur à transformer un modèle d'inspiration en une œuvre personnelle entre aussi en jeu : que l'artiste soit "savant", c'est-à-dire qu'il ait la capacité de comprendre la cohérence stylistique de l'œuvre de référence (en l'occurrence, le modèle brabançon) puisque formé dans un milieu où l'on est coutumier des théories des arts, et il en ressortira probablement une œuvre personnelle dont le style manifestera en outre une nouvelle interprétation, cohérente par rapport à la source. Si, au contraire, l'artiste n'a pas été formé dans un milieu artistique actif, c'est-à-dire là où il y a émulation entre des maîtres qui cherchent à produire des œuvres au goût du jour, il y a de fortes chances pour que le caractère savant du modèle disparaisse au profit d'un caractère régional – voire populaire – dans lequel la cohérence stylistique du modèle brabançon disparaîtra.

Dans nos régions, à la fin du XVe siècle et surtout au cours de la première moitié du XVIe siècle, on assiste à un développement considérable de la production d'œuvres d'art, principalement dans les centres brabançons de Bruxelles, Malines et Anvers. Quelques rares œuvres réalisées à Anvers et transportées en Famenne sont encore conservées. Il s'agit des retables de Paihle et de Fisenne.

Les centres moins importants, proches du Brabant, héritiers d'une tradition artistique, comme par exemple les villes mosanes, vont aussi bénéficier de ce phénomène d'accroissement de la production. Et c'est vraisemblablement l'importance de la demande qui aura entraîné l'éclosion de nouveaux ateliers, ou même de centres, encore plus éloignés vers le sud, au moins jusqu'aux confins de l'Ardenne. Dans le cadre de cette étude, on relèvera tout particulièrement trois groupes d'œuvres réparties dans une région allant de la Meuse à l'Ardenne.

Il y a tout d'abord un ensemble de statues groupées stylistiquement autour du calvaire de Lesve, et pour cela attribué à un sculpteur que nous avons nommé le maître du calvaire de Lesve; il y a ensuite les œuvres qui peuvent être rassemblées autour du retable de Chairrière, et enfin la production d'œuvres groupées autour du calvaire de Waha.

C'est la répartition géographique des œuvres et la tradition artistique des centres urbains qui amènent l'historien de l'art à désigner l'une ou l'autre ville comme lieux de production. Selon cette logique, on peut situer l'atelier du maître du calvaire de Waha à Marche-en-Famenne puisque cette ville apparaît comme l'épicentre à partir duquel sont disséminées la majorité des œuvres attribuables à cet artiste. En ce qui concerne le maître du calvaire de Lesve, deux possibilités d'installation de l'atelier s'offrent à nous : soit la région mosane, dans ce cas, le choix de Dinant s'impose; soit le Condroz et c'est alors la ville de Ciney qui doit être proposée. Le nombre très réduit d'œuvres attribuables au maître du retable de Chairrière empêche de suggérer pour lui un lieu de production.

166. ASAERT G., 1993. Antwerpse retabels - economische aspecten, dans NIEUWDORP H. (dir.), *Antwerpse retabels, 15de-16de eeuw*, t. II : *Essays*, Anvers, p. 19-22.

167. NYS L., 1993. *La pierre de Tournai. Son exploitation et son usage aux XIIIème, XIVème et XVème siècles*, Tournai et Louvain-la-Neuve (Tournai. Art et histoire, 8), p. 140-143 et 148-149.

168. CAREL J., 1973. La chapelle Sainte-Croix de l'ancienne église de Thionville, *Les Cahiers lorrains*, p. 40.

A propos du transport des œuvres d'art

J.-M. Yante

Les modalités et conditions de transport des œuvres d'art dépendent du caractère plus ou moins précieux de celles-ci, de leurs dimensions et du matériau utilisé, dès lors de leur poids, de la situation des ateliers de production et des lieux de destination par rapport aux voies de communication terrestres et fluviales.

Une statue en bois d'un mètre de hauteur, a fortiori une pièce plus petite, trouve aisément place sur un char ou une charrette parmi une cargaison de marchandises diverses. Une caisse ou un tonneau en bois, bourré de foin, de paille ou de chiffons, la protège contre les chocs.

Davantage de précautions s'imposent pour l'acheminement d'œuvres plus fragiles et de grandes dimensions, tels les retables anversois commercialisés aux XV^e et XVI^e siècles dans une large partie de l'Europe. Aux routes terrestres, cahoteuses et souvent mal entretenues, sont préférées les voies fluviales et maritimes, malgré les risques de naufrage¹⁶⁶.

Dans la mesure du possible, des embarcations prennent également en charge les œuvres en matériau lithique. C'est le cas, au bas Moyen Age, pour les lames funéraires - gravées ou non - produites dans la région de Tournai, dont l'Escaut et ses affluents facilitent la diffusion¹⁶⁷. Quand les synodaux de la paroisse Saint-Maximin de Thionville, alors terre luxembourgeoise, commandent en 1584 un retable en pierre au maître trévirois Hans Ruprecht Hoffmann, les statues sont emballées dans six caisses et remontent la Moselle sur un bateau¹⁶⁸.

Le maître du calvaire de Lesve

Sculpteur mosan ou condruzien ?



Fig. 18 - Calvaire de Lesve

Imprégné du style de la sculpture brabançonne, le maître du calvaire de Lesve se distingue cependant des simples imitateurs. Le catalogue des œuvres que nous pouvons lui attribuer atteste d'une personnalité particulièrement intéressante notamment par sa manière originale d'interpréter les modèles issus des ateliers de Bruxelles ou de Malines.

En 1970¹⁶⁹, Robert Didier évoque le calvaire de Lesve en proposant d'attribuer au même sculpteur une sainte Anne Trinitaire provenant de Treignes et conservée au Musée d'Art Ancien du Namurois. Il émet également l'hypothèse selon laquelle cet artiste aurait pu exercer une influence stylistique sur le maître du calvaire de Filée.

Le premier à avoir proposé de grouper quelques œuvres autour du maître que nous baptisons aujourd'hui le maître du calvaire de Lesve est Joseph de Borchgrave d'Altena. En 1976¹⁷⁰, il attribue à ce sculpteur : la sainte Anne Trinitaire de Houyet, le saint Nicolas de Waha, le saint Clément de Pessoux, le saint Roch de Marche ainsi que celui de Ciney. Prudemment, Albert Lemeunier a suggéré, lors de la même exposition, un rapprochement entre la sainte Anne Trinitaire de Dréhance et celle de Houyet qu'il qualifiait de production *sainement artisanale*¹⁷¹. L'année suivante, Robert Didier proposait de regrouper un certain nombre de sculptures conservées dans la région de Dinant¹⁷². Il y inclut une Vierge à l'Enfant appartenant à une collection particulière, le saint Corneille de l'église Saint Quentin d'Awagne¹⁷³, la sainte Anne Trinitaire de Dréhance et estime plausible d'y ajouter la sainte Begge de la collégiale de Dinant et aussi la sainte Catherine de Verdenne. Une vingtaine d'années plus tard, Robert Didier évoque l'existence probable d'ateliers régionaux – e.a. namurois et dinantais – qui auraient alimenté le Condroz en sculptures au XVI^e siècle mais malheureusement, à aucun moment, il ne donne la liste des œuvres que l'on pourrait grouper autour de cet *atelier dinantais actif au début du XVII^e siècle, vers 1510-1520*¹⁷⁴.

À ce jour, nous avons repéré près d'une trentaine de sculptures présentant des caractéristiques stylistiques suffisamment proches pour donner lieu à une attribution commune. Si nous avons choisi de grouper ces œuvres autour du calvaire de Lesve, c'est d'une part parce que cet ensemble est de très belle qualité et d'autre part parce qu'il reprend la plupart des traits stylistiques propres à ce maître, exprimés ici dans trois types iconographiques distincts : le Christ en croix, la Vierge et saint Jean. Qui était ce sculpteur dont aucune œuvre signée n'a été repérée et dans quel lieu exerçait-il son art ? Si nous ne pouvons répondre à la première question, divers indices nous permettent d'avancer une hypothèse quant à la seconde. En considérant uniquement la répartition des œuvres (voir carte, p. 81), deux centres urbains sont susceptibles d'avoir hébergé l'atelier de ce maître : Dinant et Ciney. Si l'on considère à présent que l'émergence d'un sculpteur de cette qualité est forcément liée à un centre marqué d'une tradition artistique, c'est

169. COLLECTIF, 1970, p. 87.

170. Cf. notices dans le catalogue : COLLECTIF, 1976, p. 136, 147.

171. Cf. notice dans le catalogue : COLLECTIF, 1976, p. 209.

172. DIDIER R., 1977 p. 12.

173. Présentée sous formes variées dans la littérature, cette statue se retrouve dans les publications sous le vocable de Saint Urbain voire Saint Quentin, et est parfois localisée à Lisogne. Cf. DIDIER R., 1999, p. 118 et 143.

174. DIDIER R., 1999, p. 113.

apparemment Dinant qui s'impose¹⁷⁵. Cependant, à côté des œuvres repérées le long de la Meuse, un certain nombre de sculptures également attribuables à ce maître se répartissent encore en Ardenne, en Famenne et en Condroz, dont plusieurs à Ciney. Ne serait-ce pas dans les murs de cette seconde ville que se serait installé le maître du calvaire de Lesve ? À l'argument de l'absence de tradition artistique dans cette ville, il convient de s'interroger sur le nombre relativement important de témoins artistiques du XVI^e siècle encore conservé au pays de Ciney. Le maître du calvaire de Lesve aurait-il inauguré une tradition de production artistique dans le Condroz ? Dans l'état actuel des connaissances, rien ne permet réellement de trancher cette question.

175. Dinant plongeait ses racines dans une tradition artistique remontant bien au-delà du XIV^e siècle. Le travail du cuivre battu et du laiton coulé ainsi que l'exploitation et le travail de la pierre calcaire noire des carrières locales rendirent la ville célèbre dans presque toute l'Europe. Une tradition de sculpture y existait également cf. DEVIGNE M., 1920, p. 98 – 135.

Fig. 19 - Carte de répartition des œuvres du maître du calvaire de Lesve



Production (catalogue sommaire)

La production du maître du calvaire de Lesve se compose, dans l'état actuel des connaissances, principalement de statues de saints et de saintes, la plupart en pied. On notera le nombre important de saintes Anne Trinitaires.

Le tableau ci-dessous reprend les différents sujets traités par le maître du calvaire de Lesve avec leur localisation, le degré de certitude de l'attribution basée sur l'analyse stylistique, les données matérielles.

176. La statue est vénérée dans cette paroisse en tant que saint Jean.

Sujet	Localisation	Attribution	Hauteur	Matière
1 Christ en croix	Lesve, église Saint-Wilmar	Étayée	152	Chêne polychromé
2 Christ en croix	Rochefort, chapelle Notre-Dame de Lourdes	Étayée		Chêne décapé, bras refaits
3 Pietà	La Roche, église Saint-Nicolas	Étayée	61	Chêne polychromé
4 Saint Clément	Pessoux, chapelle Saint-Médard	Étayée	62	Chêne polychromé
5 Saint Corneille	Awagne, église Saint-Quentin	Étayée	90	Chêne polychromé
6 Saint Eloi	Namur, MAAN, provient de Neuville	Étayée	65	Chêne
7 Saint Eloi	Namur, MAAN, provient de Roly	Étayée		Chêne
8 Saint Gilles	Ciney, couvent des Capucins	Étayée	103	Chêne polychromé
9 Saint Jean de Calvaire	Lesve, église Saint-Wilmar	Étayée	135	Chêne polychromé
10 Saint Jean de Calvaire	Rochefort, chapelle Notre-Dame de Lourdes	Étayée		Chêne décapé
11 Saint Jean de Calvaire	Namur, MAAN, provient de Ciney.	Étayée	73	Chêne
12 Saint Jean de Calvaire	Saeul, calvaire de la sacristie	Étayée	59	Chêne
13 Saint Lambert	Amonines, église Saint-Lambert	Étayée	42	Chêne
14 Saint Martin	Tohogne, église Saint-Martin (volée)	Probable	90	Bois polychromé
15 Saint Nicolas	Waha, église Saint-Etienne	Étayée	94	Chêne polychromé
16 Saint Nicolas	Leffe, église Saint-Georges	Étayée	89	Bois
17 Saint Nicolas	Luxembourg, musée diocésain	Étayée	60	Bois
18 Saint Pierre	Hastièrre, église Saint-Pierre	Étayée	83	Chêne polychromé
19 Saint Roch	Marche-en-Famenne, église Saint-Remacle	Étayée	110	Chêne polychromé
20 Saint Roch	Ciney, Couvent des Capucins	Étayée	84	Chêne
21 Sainte Anne en buste	Lavaux, église Sainte-Anne	Étayée	46	Chêne
22 Sainte Anne Trinitaire	Bruxelles, Musée Royaux d'Art et d'Histoire, inv. 3255	Étayée	61	Chêne
23 Sainte Anne Trinitaire	Namur, Musée diocésain,	Étayée	95	Chêne
24 Sainte Anne Trinitaire	Aisemont, presbytère (volée)	Étayée		Bois polychromé
25 Sainte Anne Trinitaire	Botassart (Ucimont), chapelle de l'Immaculée conception	Étayée		Bois polychromé
26 Sainte Anne Trinitaire	Martouzin-Neuville, église de l'Assomption (volée)	Probable	89	Chêne polychromé
27 Sainte Anne Trinitaire	Dinant, collégiale Notre-Dame	Étayée	113	Chêne polychromé
28 Sainte Anne Trinitaire	Dréhance, église Sainte-Geneviève	Étayée	61	Chêne polychromé
29 Sainte Anne Trinitaire	Onhaye, église Saint-Hubert	Étayée	69	Bois polychromé
30 Sainte Anne Trinitaire	Houyet, église de l'Assomption	Étayée	92	Chêne polychromé
31 Sainte Anne Trinitaire	Namur, MAAN, provient de Treignes	Étayée	80	Bois polychromé
32 Sainte Anne Trinitaire	Celles, église Saint-Hadelin, (volée)	Étayée	92	Chêne polychromé
33 Sainte Catherine	Verdenne, église Saint-Hubert	Étayée	72	Chêne
34 Vierge à l'Enfant	Collection privée	Étayée	103	Chêne
35 Vierge à l'Enfant	Abbaye de Maredsous	Étayée	68	Chêne
36 Vierge de Calvaire	Lesve, église Saint-Wilmar	Étayée	135	Chêne polychromé
37 Vierge de Calvaire	Rochefort, chapelle Notre-Dame de Lourdes	Étayée		Chêne décapé
38 Vierge de Calvaire	Saeul, calvaire de la sacristie	Étayée	59	Chêne

Caractéristiques du style

Les œuvres réalisées par le maître du calvaire de Lesve se caractérisent par une grande densité plastique.

L'artiste recherche les formes synthétiques dans des silhouettes élancées et compactes, des volumes dont la simplicité est voulue, une mise en œuvre retenue et ferme des drapés¹⁷⁷, des agencements clairs et subtils entre les parties du corps et les enchaînements de la composition. Les traits du visage légèrement crispés, le regard mélancolique et la petite moue de la bouche achèvent de conférer à ces figures l'expression d'un recueillement intérieur intense et sobre. Il affectionne des attitudes quasiment immobiles des figures bien que certaines d'entre elles, s'avancant d'un petit pas, présentent un déhanchement du corps plus marqué. La recherche d'asymétrie est constante, elle s'inspire des meilleurs modèles brabançons, et permet d'accentuer de manière subtile l'illusion de profondeur, la sinuosité des corps et l'inclinaison des têtes. Cette accentuation de l'effet illusionniste d'épaisseur des figures génère la sensation d'un espace profond dans lequel se meuvent les figures. En cela, le sculpteur abandonne la conception frontale qui caractérise la production médiévale, pour se tourner vers la renaissance et ses recherches sur le mouvement des figures dans un espace illusionniste. Si les indices de cette recherche sont perceptibles dans les diverses parties de la composition, c'est dans les visages, vers lequel se focalise naturellement le regard du spectateur, que le traitement des formes est le plus remarquable. En prenant comme repère la médiane axiale du front, on remarquera que l'axe du nez, celui de la bouche et celui du menton sont tous trois décalés. De plus, l'une des arcades sourcilières est plus haute que l'autre et le bombement des joues et des pommettes est différent à gauche et à droite. Si cette asymétrie est évidente lorsque l'on voit le visage de face, elle l'est beaucoup moins lorsque c'est la statue entière que l'on regarde de face. Toutes ces déformations servent en effet à accentuer l'impression de profondeur. C'est ainsi que la pommette située le plus près du spectateur est la plus proéminente afin d'augmenter l'éloignement avec l'autre pommette creusée et que l'arcade sourcilière la plus éloignée, qui est aussi la plus haute, donne visuellement l'impression d'un raccourci spatial. On observe encore un autre effet de raccourci spatial dans des détails tels que les arrêtes des livres. Le maître du calvaire de Waha reprendra ce système illusionniste dans bon nombre de ses œuvres.

Les types humains retenus par l'artiste sont relativement constants. Le canon est le plus souvent élancé, la tête est assez petite, le cou long, la taille haute, les mains ont de longs doigts. Lorsque la main est ouverte, l'auriculaire se détache des autres doigts.

Les femmes ont le visage asymétrique et allongé, le front est grand et bombé, les arcades sourcilières sont fortement incurvées, les grands yeux en amande sont mi-clos, les paupières couturées, les paupières supérieures sont grandes et fortement bombées. Le nez est très long et mince, les ailes charnues sont soulignées par un pli marqué avec insistance, tout comme le



Fig. 20 - Vierge du calvaire de Lesve



Fig. 21 - Sainte Anne Trinitaire de Dinant

¹⁷⁷. Nous avons ajouté, à la fin du catalogue des œuvres du maître du calvaire de Waha, un glossaire destiné à éclaircir la compréhension des termes techniques (p. 144).



Fig. 22 - Saint Cornelle d'Awagne

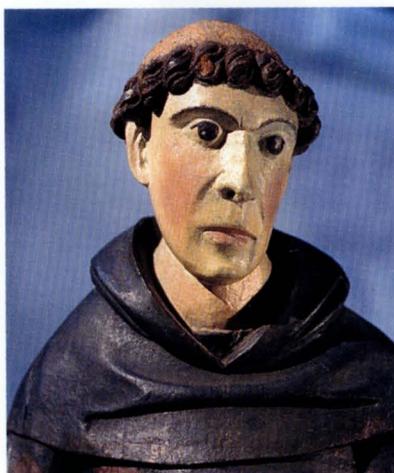


Fig. 23 - Saint Gilles de Ciney



Fig. 24 - Saint Pierre de Hastière



Fig. 25 - Saint Roch de Marche

pli naso-labial. La bouche légèrement pincée ou formant une petite moue présente des lèvres droites et minces, les commissures sont légèrement tombantes. Le bas du visage, généralement assez large, s'achève par un menton pincé et avancé. Les longues mèches des cheveux, visibles sur trois statues féminines, forment de larges ondes à la sinuosité très accentuée et régulière. Chaque mèche principale y est accompagnée de plusieurs mèches secondaires.

Les hommes ont le visage allongé, les arcades sourcilières très incurvées. La racine du long nez est fortement marquée par un pli transversal à la rencontre du front. Les joues sont légèrement tombantes, les ailes du nez charnues. Les lèvres de la bouche sont minces et serrées, les commissures tombantes, le pli naso-labial fortement souligné. Le bas du visage est large, le menton pincé et avancé. Les cheveux sont disposés en boucles aux formes régulières voire quasiment identiques quand les mèches sont courtes. Si les cheveux sont longs, ils sont disposés en ondes à la sinuosité très accentuée et régulière formant des "C" qui s'enchaînent et se terminent par des boucles en spirales. (fig. 23)

Comme pour l'anatomie, un certain nombre de particularités caractérisent le drapé des sculptures du maître du calvaire de Lesve. D'une manière générale, on notera que les étoffes suivent de près les inflexions du corps et lorsqu'elles le moulent, elles soulignent alors un corps aux formes anatomiques idéales et géométrisées (voir par ex. la poitrine ou le genou). Cette géométrisation des formes est d'ailleurs un trait récurrent dans la manière de ce maître. Mais on remarquera, en comparant avec la production du maître du calvaire de Waha, que l'enchaînement entre les formes n'est jamais heurté. C'est la géométrisation systématique qui nous permet de reconnaître assez aisément sa manière d'interpréter la structure des drapés brabançons. Organisant son drapé en un réseau de polygones imbriqués et enchaînés selon les axes du corps, ce qui constitue l'une des caractéristique de l'art brabançon, le maître du calvaire de Lesve se démarque cependant dans la manière de prolonger chaque pli en polygone vers le bas. Alors que dans la sculpture brabançonne chaque pli en polygone est accompagné d'un seul pli secondaire, sur les sculptures du maître du calvaire de Lesve, il y en a très couramment deux. Ceux-ci convergent ou s'enchaînent sous le pli en polygone. Très souvent, ils forment un pli en agrafe. Cette manière n'est pas totalement absente dans la sculpture brabançonne, mais elle est rare¹⁷⁸. Le sculpteur utilise aussi très fréquemment les plis en agrafe, dans le bas du vêtement, lorsque l'étoffe tombe sur le pied avant de s'étaler à terre. Des utilisations plus ponctuelles montrent un usage quasiment ornemental de ce type de pli, par exemple la grande agrafe qui apparaît sur le buste de la coule du saint Gilles de Ciney (fig. 23).

La géométrisation systématique des formes amène l'artiste à traiter certains points de tension de l'étoffe, tels les boutons, comme des motifs ornementaux (fig. 24). La disposition particulière de l'extrémité, recourbée sous le manteau, de la sangle des deux saints Roch (fig. 25) participe également de cette recherche.

178. Nous avons repéré quelques œuvres malinoises présentant cette particularité, mais son utilisation se limite à l'un ou l'autre pli. Il semble que dans la sculpture produite à Utrecht ce système soit plus fréquent, en tous cas pour le premier grand pli de la chute frontale du manteau drapé en tablier.

Le geste incisif du sculpteur est très nettement perceptible dans les profonds coups de gouge qui délimitent les plis. Cela ne se voit pas seulement aux revers des sculptures, non destinés à être montré, mais aussi sur certaines parties visibles comme sur la pliure du bras systématiquement marquée d'un pli profond et abrupt.

Dans la disposition du drapé, le sculpteur affectionne diverses formules qui sont reprises avec des variations. C'est le cas du large rabat courbe formé par le manteau drapé en tablier; le traitement asymétrique du voile de sainte Anne et celui de la Vierge (fig. 26 et 27); le jeu rythmique des plis en accordéon du bas de la robe; les larges mouvements circulaires formés par le drapé du manteau; l'accentuation de l'asymétrie du drapé du manteau par la disposition contrastée de l'avert et du revers de la rive des lés.

Enfin, il y a lieu de remarquer que la substitution des plis en polygones au profit de plis courbes indique un changement de style caractéristique du passage du gothique à la Renaissance.

La typologie des bases des statues réalisées par le maître du calvaire de Lesve se répartit en deux grandes catégories formelles : les bases en forme de terre gazonnée et les bases polygonales moulurées. Le premier type est d'influence brabançonne. Seul le saint Nicolas de Waha combine les deux types, mais comme la base polygonale ne fait pas partie du même bloc de bois que la statue et le tertre, ce qui est le cas de toutes les autres statues, il n'est pas sûr qu'elle soit originale.

Éléments de chronologie

Aucune des œuvres du maître du calvaire n'ayant pas pu être datée par les archives, c'est à la mode vestimentaire et au style qu'il nous faut recourir pour les situer dans le temps. D'une manière générale, l'analyse des œuvres produites par le maître du calvaire de Lesve autorise une datation dans la première moitié du XVI^e siècle. Si la mode des décolletés carrés, des chaussures à bout carré, des manches à crevés et des coiffes à rouelles indiquent que certaines œuvres se situent déjà dans les années 1520-1530, les différences que l'on a remarquées dans le traitement des plis en polygones attestent quant à elles une évolution du style gothique tardif vers celui de la Renaissance.



Fig. 26 - Sainte Anne Trinitaire de Dréhance



Fig. 27 - Sainte Anne de Lavaux Sainte Anne



Fig. 28 - Saint Jean de Lesve

Jehan le Pondeur, auteur de la Pamoison d'Herlinval et du retable de Chairrière ?

Il y a près de trente ans, Roger Petit publiait le contrat par lequel Jean le Pondeur de Marche-en-Famenne s'engageait à réaliser un retable pour l'église de Villance¹⁷⁹. L'acte, daté du 7 octobre 1519, stipule les diverses scènes à sculpter et à peindre et, afin d'éviter les longues descriptions, renvoie au retable d'Ortho. Si le retable d'Ortho est considéré dans le contrat comme œuvre de référence du point de vue iconographique et technique, cela ne signifie nullement que Jehan le Pondeur en soit aussi l'auteur. L'église d'Ortho ne conserve plus ce retable, mais Roger Petit a avancé et étayé l'hypothèse selon laquelle un fragment de cet ensemble se trouverait au sommet du maître-autel de la chapelle de Herlinval¹⁸⁰. Pour séduisante qu'elle soit, nous préférons écarter cette hypothèse car le style de ce fragment de retable induit une datation postérieure à 1519. En effet, la sainte femme qui soutient la Vierge porte un vêtement dont les manches sont à "crevés" et certains drapés présentent une souplesse caractéristique d'œuvres plus tardives¹⁸¹. La hauteur de ce groupe permet encore d'affirmer que l'ensemble de la scène devait être très grand. Nous sommes donc en présence du fragment d'un retable de grandes dimensions dont le gabarit indiquerait une provenance hors du Brabant¹⁸². De plus, l'analyse stylistique du fragment d'Herlinval permet de déceler des "trucs" de métier, ce qui montre clairement que cette œuvre a été réalisée dans un atelier où la maîtrise technique était consommée mais qui produisait des œuvres en série pour les besoins du marché. Dans son étude sur la sculpture romane et gothique du Luxembourg, Georges Schmitt rapproche la Pamoison d'Herlinval d'un retable conservé près de Prüm, lui-même très ressemblant à un groupe de huit sculptures provenant du Nord du Grand-Duché de Luxembourg¹⁸³. Il ajoute que les dimensions exceptionnelles de la Pamoison d'Herlinval pourraient se justifier par une influence de la conception allemande du retable à scènes figurées.

Quant au retable de Villance, il est possible, comme le propose Roger Petit¹⁸⁴, qu'il ait été perdu lors de la destruction de la localité durant les hostilités opposant Robert de la Marck et Charles Quint, à partir de 1521.

Robert Didier¹⁸⁵, qui retient l'attribution du fragment de retable de Herlinval à Jehan le Pondeur, propose de lui attribuer aussi le retable de Chairrière. Or, si le style de ce retable indique qu'il s'agit d'une œuvre réalisée dans la première moitié du XVI^e siècle par un artiste régional influencé par la production anversoise, il est malheureusement impossible d'en faire l'étude détaillée puisqu'elle a été volée en 1974.

179. Voir article de Martine Pikel, ci-dessous.

180. PETIT R., 1973, p. 113-127. Ce fragment de retable mesurant 53 cm de haut est à présent au Musée en Piconrue.

181. DE BORCHGRAVE D'ALTENA J., 1952, pl. 40. datait d'ailleurs cette œuvre des environs de 1530.

182. En outre, le bois de chêne utilisé est de première qualité (chêne de la Baltique ?), ce qui n'est généralement pas le cas du bois utilisé dans les œuvres produites en région Condroz et Ardenne.

183. SCHMITT G., 1966, p. 557 à 563.

184. PETIT R., 1973, p. 120.

185. DIDIER R., 1980, p.163-207.

Le maître du calvaire de Waha

Origine et formation du maître du calvaire de Waha

Qui était le maître du calvaire de Waha ?

Le premier auteur à avoir utilisé l'appellation "maître du calvaire de Waha" est le Comte Joseph de Borchgrave d'Altena¹⁸⁶, dans le catalogue de l'exposition organisée en 1966 sur les trésors d'art de l'ancien doyenné de Rochefort. Datant le calvaire de Waha de la fin des temps gothiques, l'auteur propose de regrouper autour de ce maître plusieurs autres sculptures conservées dans la province du Luxembourg et dans celle de Namur : la sainte Barbe de Waha, la sainte Marguerite de Jemelle, le saint Sébastien de Nassogne, la vierge du Musée diocésain de Namur et le retable de Belvaux.

En 1970, Robert Didier¹⁸⁷ va ajouter quelques pièces à cet embryon de catalogue et localise l'atelier *dans le nord-ouest de l'actuelle province de Luxembourg*. Il confirme l'importance centrale du Christ de Waha autour duquel il regroupe plusieurs autres Christ. À cette époque, Robert Didier considère le maître du calvaire de Waha comme un artiste faisant preuve *d'un talent original qui ne doit rien aux ateliers mosans connus, ni au style brabançon. Son style est très expressif, monumental et nerveux surtout en ce qui concerne le thème des Christ en croix qui semble être le sujet dans lequel la qualité de son art se manifeste le mieux*. En 1972, fort de cette affirmation, l'Abbé Jean Wyns¹⁸⁸, rapproche le calvaire de Waha du style rhénan.

L'année suivante, l'historien Roger Petit¹⁸⁹ publie le fameux chirographe dans lequel Jean le Pondeur s'engage à réaliser le retable de Villance¹⁹⁰. Dès ce moment, la question de l'identité du maître du calvaire de Waha trouve une réponse possible : Jean le Pondeur serait-il le maître du calvaire de Waha ?

En 1977¹⁹¹, Robert Didier, ajoute deux pièces supplémentaires au catalogue naissant des œuvres du maître du calvaire de Waha¹⁹². Surtout, il propose alors de localiser l'atelier du sculpteur à Dinant ou à Huy et évoque la possibilité qu'un membre de cet atelier ait gagné Marche-en-Famenne. Il est tenté d'attribuer à Jehan le Pondeur, les œuvres du maître du calvaire de Waha disséminées dans la région marchoise.

C'est en 1980 que Robert Didier publie la première étude fouillée sur la production du maître du calvaire de Waha¹⁹³. D'entrée de jeu, il ne cache pas qu'il songe à répartir les œuvres de la production du maître entre plusieurs artistes : le maître et son atelier ou le maître puis un imitateur local. Par ailleurs, il renonce à l'équation qu'il avait proposée trois ans plus tôt et selon laquelle le maître du calvaire de Waha serait Jehan le Pondeur. Enfin, et contrairement à ce qu'il avait écrit précédemment, il met en évidence des influences mosanes et surtout dinantaises, dans certaines statues.

186. COLLECTIF, 1966, p. 44, 60, 67 et 80.

187. COLLECTIF, 1970, p. 125.

188. WYNS J., <1972>, p. 20.

189. PETIT R., 1973, p. 113 – 127.

190. Voir ci-dessus : Jehan le Pondeur, auteur de la Pamoison d'Herlinval et du retable de Chairrière ?

191. DIDIER R., 1977, p. 9

192. Il s'agit, d'une part, du mystérieux Christ de Havrenne qui fut présenté à l'exposition de Crupet sans localisation (l'œuvre appartient sans doute à un collectionneur privé et... très discret car nous n'avons à ce jour pas encore réussi à la situer plus précisément, et d'autre part, du Christ de Graide pour lequel nous ne retenons pas l'attribution au maître du calvaire de Waha.

193. DIDIER R., 1980, p. 163-207.

194. DIDIER R. et LELUXE F., 1982, p. 189-239; LEMELINIER A. et REMON R., 1985, p. 139-225.

195. DIDIER R., 1999, p. 101-158.

196. Voir article de Pascale Fraiture, p. 171.

Dans ce long article, Robert Didier ajoute encore plusieurs sculptures au catalogue, dont la série des douze statues qu'il croyait encore conservées au Metropolitan Museum de New York. Quant à la localisation de l'atelier, Robert Didier est toujours hésitant : *... la localisation des œuvres suggère que c'est à Marche que se situe le centre de production bien qu'il faille aussi envisager la présence de deux sculptures à Strée-lez-Huy. Il faut toutefois remarquer que au XVI^e siècle, parmi les souverains mayeurs de Marche et les échevins de la cour de Marche on trouvait des membres de la famille de Strée. La localisation de l'atelier à Dinant ou Huy pourrait également être envisagée...* Dans les années qui suivent le catalogue s'enrichira encore de quelques sculptures sous la plume de divers auteurs¹⁹⁴.

En 1999, lors de l'exposition de Conjoux¹⁹⁵, Robert Didier reprit une hypothèse proposée vingt ans plus tôt mais sans qu'il n'y ait d'argumentation : le maître

de Waha a subi une influence d'un atelier de Dinant.

Comme nous l'avons vu ci-dessus, aucune œuvre conservée ne peut être attribuée à Jean le Pondeur. Voici donc un sculpteur installé à Marche pour lequel on cherche à déterminer la production. Il serait particulièrement tentant de lui donner le catalogue des œuvres rassemblées jusqu'ici sous l'appellation *maître du calvaire de Waha*. Cependant, non seulement les preuves manquent pour étayer cette hypothèse mais en plus les découvertes d'archives montrent que Jean le Pondeur est mort avant 1541. Il ne pourrait donc avoir réalisé des œuvres tardives du maître du calvaire de Waha telles que les saints Raymond et Remacle de Grimbiémond puisque la dendrochronologie¹⁹⁶ montre que leur bois n'a pu être mis en œuvre avant 1551, date extrême proposée pour l'abattage du ou des arbres. On pourrait rétorquer à cela qu'un successeur aurait pu continuer à faire fonctionner l'atelier après la mort du maître, mais aucun changement de style notable n'ayant pu être décelé, l'hypothèse semble donc bel et bien exclue.

Fig. 29 - Carte de répartition des œuvres du maître du calvaire de Waha



Localisation de l'atelier

Les analyses dendrochronologiques confirment que le bois utilisé par le maître du calvaire de Waha a une provenance locale. Il ne s'agit donc pas de ce bois de chêne d'excellente qualité, souvent originaire de la Baltique, utilisé par les artistes brabançons de la fin du XVe et du XVIe siècle. L'analyse du style des œuvres du maître du calvaire de Waha montre également qu'il s'agit d'une production régionale influencée indirectement par les modèles brabançons. Tout porte donc à croire que ce sculpteur provient d'une région sans relation directe avec le Brabant, c'est à dire située au sud du sillon mosan. Une provenance condruzienne, famennoise ou ardennaise est à envisager.

À ce stade de la recherche, le seul critère déterminant permettant de proposer une localisation pour l'atelier repose sur la répartition des œuvres conservées. Il faut cependant garder à l'esprit que d'autres critères peuvent avoir influencé cette diffusion : l'absence de concurrence locale, les opportunités liées à un

197. Cf. YANTE J.-M., 1986. *Trafic routier en Ardenne. Gaume et Famenne. 1599-1600*, Louvain-la-Neuve (Centre belge d'histoire rurale. Publication 85), spécialement p. 58-64 et 105-129; ID., 1998. *Entrepreneurs et transport terrestre. À propos des rouliers lorrains et luxembourgeois (XVe-XVIe siècles)*, *Revue belge de philologie et d'histoire*, LXXVI, p. 373-401 (concernant Marche : p. 396-400).

Marchois, voituriers au long cours à la fin du XVIe siècle J.-M. Yante

La rareté des documents permettant de saisir, dans sa réalité quotidienne, le transport terrestre au XVIe siècle confère un intérêt particulier aux comptes d'une imposition spéciale, instaurée dans le Luxembourg en mars 1599 et abolie quelque vingt mois plus tard, sur le transit et les exportations. Sur les 577 chargements taxés dans le ressort de Marche-en-Famenne, 174 s'inscrivent à l'actif de voituriers locaux, essentiellement au cours des premiers mois.

41 Marchois sont concernés. Si 11 de ceux-ci n'interviennent qu'à 1 ou 2 reprises, et 10 autres de 3 à 5 fois, le transport à plus ou moins longue distance constitue pour nombre d'entre eux une activité nullement occasionnelle : 18 *chartons* apparaissent de 6 à 10 fois dans les registres du préposé, 2 dépassent même la barre des 10 impositions (Gérard de Baillonville et Jehan Moye le jeune). Et on ne peut oublier que, pour une part non négligeable de leurs activités (notamment le trafic d'importation), ces voituriers peuvent échapper à cette fiscalité ou emprunter d'autres itinéraires.

A 37 reprises, les Marchois opèrent en association, soit avec un ou plusieurs concitoyen(s), soit avec des collègues de Dinant, Namur, Jalhay, Malmedy et même avec un Allemand. Cette pratique révèle à l'évidence un milieu relativement soudé et bien intégré dans les structures d'échanges. On ignore par contre des liens éventuels avec de grands expéditeurs ou la présence locale d'hommes d'affaires coordonnant et stimulant ces activités.

La provenance des chargements, spécifiée dans 45 % des cas, révèle des relations suivies avec Lille (43 mentions) et Tournai (18), dans une moindre mesure avec Mons, Valenciennes, Arras, Bruxelles, Anvers, Huy et, à l'est du duché, avec Mayence. Parmi les destinations, quasi toujours précisées, la grande place internationale de Francfort arrive largement en tête (62 mentions). Des Marchois sont également actifs en direction de la Lorraine et de l'Alsace : 30 trains de charrettes se dirigent vers Metz, 10 autres vers Strasbourg. Des marchandises sont encore acheminées vers les villes mosanes, principalement Huy (44 mentions) et Dinant (12), plus rarement vers Bruxelles et Lille. La nature des cargaisons n'est précisée que trois fois sur cinq. Les céréales panifiables (52 mentions), en route vers la vallée de la Meuse, et les cuirs et peaux (31), gagnant les marchés lorrains, l'emportent nettement sur les autres articles.

Des voituriers originaires de villages situés dans un rayon de 15 kilomètres autour de Marche (Marloie, Hargimont, Bourdon, Marenne, Roy, Bande, Hotton, Sinsin...) acquittent également le droit mais se confinent dans des transports à moyenne distance, essentiellement à destination de Huy et Liège¹⁹⁷.



Fig. 30 - Saint Nicolas de Leffe



Fig. 31 - Saint Clément de Somal



Fig. 32 - Saint Jean et Vierge de Lesve

Fig. 33 - Vierge de Waha



réseau de relations personnelles ou professionnelles. Néanmoins, étant donné que les sculpteurs, au même titre que les autres artisans, s'installaient dans les lieux de passage et de commerce qu'étaient les villes, force est de reconnaître que la localisation de l'atelier à Marche-en-Famenne représente une hypothèse séduisante.

Comme on le voit, le mystère entourant l'identité du maître du calvaire de Waha reste entier. Mais qu'il ait été dirigé par Jehan le Pondeur ou un autre, cet atelier semble avoir eu une production très abondante qui a certainement joué rôle important quant à la diffusion des modèles brabançons en Famenne et en Ardenne.

Le style

Influence du maître du calvaire de Lesve sur le maître du calvaire de Waha

Décrites avec des mots sur le papier, un certain nombre de caractéristiques formelles des œuvres du maître du calvaire de Waha sont semblables à celles que l'on a pu exposer à propos des œuvres du maître du calvaire de Lesve. C'est dans le traitement de la forme que se manifestent immédiatement les différences : alors que le maître du calvaire de Lesve tente d'obtenir une synthèse formelle, le maître du calvaire de Waha obtient des formes simplifiées dont la mise en place matérielle dépasse de peu la structure élémentaire des parties représentées. Des difficultés similaires apparaissent dans l'enchaînement des parties. Ainsi, en se déplaçant autour de l'œuvre, on remarque que le maître du calvaire de Waha éprouve des difficultés à unifier les parties juxtaposées.

C'est pourtant la proximité entre la production des deux artistes qui nous a amenés à débiter, ci-dessus, l'élaboration du catalogue sommaire des œuvres du maître du calvaire de Lesve¹⁹⁸. Cela nous a notamment permis de confirmer et de préciser une hypothèse de départ : l'influence de la sculpture brabançonne sur la production du maître du calvaire de Waha n'a pu se faire que via la proximité d'œuvres subissant elles mêmes l'influence directe de la production brabançonne. L'analyse stylistique approfondie des œuvres des deux artistes nous autorise à conclure que le style du maître du calvaire de Waha s'est vraisemblablement et partiellement formé au contact des œuvres du maître du calvaire de Lesve. De là à avancer que le maître du calvaire de Waha a été formé dans l'atelier du maître du calvaire de Lesve, il n'y a qu'un pas, mais le franchir serait incompatible avec l'analyse plastique des œuvres et les observations sur la différence de démarche de ces sculpteurs (synthèse et schématisation).

Nous l'avons déjà observé à partir de l'analyse des œuvres, la conception du mouvement et de l'espace du maître du calvaire de Lesve, tournée vers la Renaissance, va influencer le maître du calvaire de Waha qui va réutiliser, avec plus ou moins d'habileté, ce système illusionniste, notamment dans

l'asymétrie des corps drapés et des visages, dans le raccourci de certains accessoires tels les livres. Cela explique la récurrence de certaines caractéristiques formelles même si, rappelons-le, le traitement est très différent.

Caractérisation du style du maître du calvaire de Waha

Malgré un certain nombre de caractéristiques récurrentes à la majorité des sculptures du maître du calvaire de Waha, l'artiste est capable d'innover afin de créer la diversité. Si dans la plupart des cas, le sculpteur a choisi d'utiliser des silhouettes lisses et fermées, dans certaines œuvres comme la sainte femme du musée diocésain de Namur (fig. 34), la silhouette est échancrée et le corps semble désarticulé ce qui lui confère un caractère très expressif. Dans la plupart des cas, le sculpteur mène le traitement des formes à peine plus loin que l'épannelage (fig. 36), ce qui confère souvent un caractère rudimentaire à ce type de production. Dans le cas de certaines figures assises, (fig. 35) la conception est proche de la *statue bloc*, comme dans l'art roman. Il n'est d'ailleurs pas exclu que des œuvres plus anciennes aient servi de modèle au maître du calvaire de Waha¹⁹⁹.

En plus de certains archaïsmes inhérents à la production du maître du calvaire de Waha, l'établissement du catalogue raisonné a montré qu'il y avait lieu de distinguer au moins deux groupes d'œuvres selon la qualité de l'exécution. La distinction entre ces deux groupes n'est cependant pas toujours évidente !

Dans le groupe d'œuvres de moindre qualité, on peut classer le retable de Belvaux (Namur, Musée des Arts anciens du Namurois), les fragments de retables isolés (Liège, Musée Curtius, Marche, collection A. Noël), la série de sculptures provenant de la collection J. Pierpont Morgan (localisation inconnue), la Vierge à l'Enfant, volée, de Bérisménil et la sainte Barbe provenant d'Assenois. La rudesse du traitement de ces œuvres ne manque pas de saveur car elles paraissent spontanées, sans sophistication apparente. Bien que plus schématique que le reste de la production, cette série n'en présente pas moins la plupart des caractéristiques des sculptures du maître du calvaire de Waha. Cela pose naturellement la question de l'attribution : faut-il attribuer ces œuvres d'une facture moins soignée à des apprentis ou des

198. Cf. Supra. C'est précisément cette même proximité qui fait que Robert Didier a pu hésiter dans l'attribution du saint Nicolas de Waha (cf. R.DIDIER, 1980, p. 202).

199. C'est par exemple le cas du Christ en croix et du saint Jean, fragments d'un calvaire de l'église Saint-Nicolas à La Roche-en-Ardenne (XIV^e s.) dont les anatomies géométrisées et surtout les visages expressifs sont à mettre en relation avec certaines œuvres du maître du calvaire de Waha.

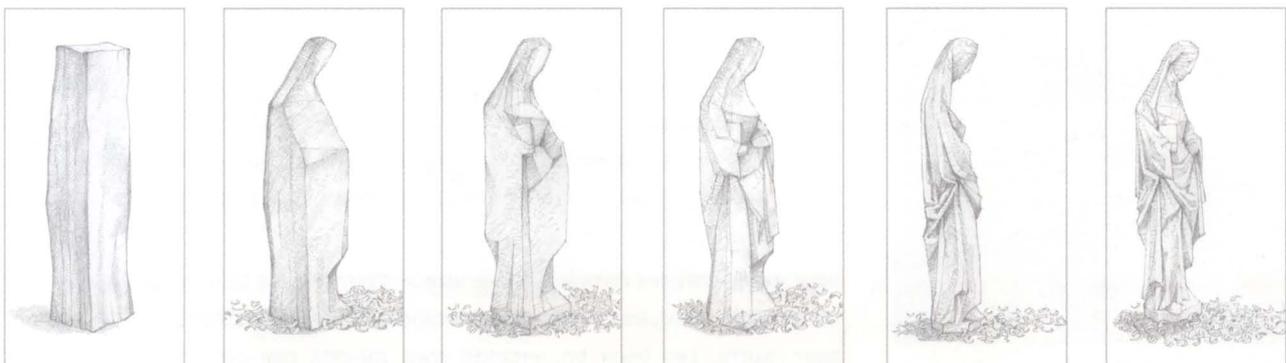


Fig. 34 - Vierge du Musée diocésain de Namur.



Fig. 35 - Sedes Sapientiae de Ortho.

Fig. 36 - Le sculpteur mène le traitement des formes à peine plus loin que l'épannelage.



ouvriers actifs dans l'atelier du maître du calvaire de Waha ? C'est ce que nous croyons car le catalogue relativement abondant de ce maître, dont une partie de la production est très certainement perdue à jamais, atteste qu'il n'a pu réaliser seul tout le travail. Dans le cas des retables, nous sommes manifestement en présence d'une production en série. L'analyse des éléments isolés de retables en comparaison avec celle du retable de Belvaux semble montrer que trois retables au moins ont été réalisés par l'atelier. À son échelle, le maître du calvaire de Waha aurait donc repris le modèle commercial anversois en produisant des retables en série. Probablement moins chère que la production brabançonne, la production de cet atelier local a pu constituer une concurrence aux produits importés. Parmi les œuvres les plus élaborées du maître du calvaire de Waha, on relèvera le Dieu le Père bénissant de Serinchamps et la sainte Barbe de Waha.

Pour la plupart, les corps sont longs et minces tandis que les têtes sont petites. Lorsqu'il est présenté debout, le personnage avance une jambe; il est figuré sur une base polygonale ou en forme de terre gazonnée, comme les statues du maître du calvaire de Lesve. La tête est tournée et inclinée. Les mains sont souvent grandes, voire très grandes et peu modelées. Le corps drapé et le visage sont asymétriques, les épaules tombantes. Dans un certain nombre de cas, l'asymétrie de la composition participe efficacement à l'impression de mouvement et à la mise en place d'un espace illusionniste. Par exemple, pour la sainte Femme du musée diocésain de Namur, la sainte Barbe de Septon ou le saint Remacle de Grimbiémont, l'asymétrie des épaules et du visage tourné accroît considérablement l'impression visuelle de profondeur et de mouvement. À la différence des œuvres du maître du calvaire de Lesve, le maître du calvaire de Waha a très fort accentué l'obliquité des bases polygonales tout en maintenant le personnage dans un axe vertical. Cette déformation de la base, censée produire un effet de raccourci, participe aussi à l'effet spatial recherché (c'est le cas notamment de la sainte du Musée diocésain de Namur et de saint Clément de Somal) (fig. 31 et 34).

Pour les Christ, la couronne d'épine est toujours du type *à mailles*, comme la couronne du Christ de Rochefort du Maître du calvaire de Lesve. Le corps dénudé est long et maigre, les hanches sont larges, la région mammaire est très grande, la dépression sternale est formée de plusieurs sillons incurvés transversaux, les côtes disposées en éventail convergent vers l'abdomen. La face rectiligne des cuisses et des jambes contraste avec l'arrière des membres où les muscles suivent des formes fuselées. Les genoux sont parallélépipédiques. Les pieds, tendus au maximum, sont droits sur le devant et incurvés. La musculature des maigres bras tendus est elle aussi géométrisée, les doigts des mains sont habituellement repliés, les phalanges sont alignées en biais (fig. 38).

Sauf exception, les femmes ont le visage asymétrique et allongé. Les arcades sourcilières sont incurvées, elles prolongent le nez et l'une est plus haute que l'autre. Les yeux en amande sont mi-clos par de grandes paupières



Fig. 37 - Christ de Pitié des Musées Royaux des Beaux-Arts de Bruxelles.

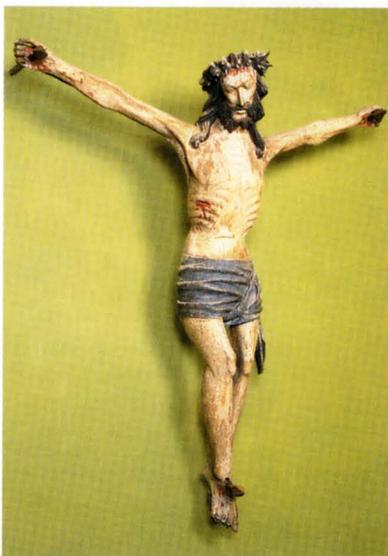


Fig. 38 - Christ de Beausaint.

couturées ou ouverts et ourlés. Le nez est très long et mince. La bouche est petite, les lèvres sont droites et minces. Le bas du visage, généralement assez large, s'achève habituellement par un menton pincé et avancé. Les cheveux forment de longues mèches épaisses, lisses ou ondulées (fig. 39).

Les hommes ont le visage asymétrique allongé, (fig. 44) les arcades sourcilières très incurvées, souvent en prolongement de l'arête du nez. Dans un certain nombre de cas, la racine du long nez est fortement marquée par un pli transversal à la rencontre du front, comme dans les œuvres du maître du calvaire de Lesve. La bouche est petite, les lèvres droites. Le bas du visage est large, le menton pincé et avancé. Les cheveux sont disposés en mèches ondulées très épaisses, souvent achevées par une spirale ponctuée par une petite boule.

Comme pour l'anatomie, un certain nombre de particularités caractérisent le drapé des sculptures du maître du calvaire de Waha. D'une manière générale, on notera que l'étoffe de la robe suit de près les inflexions du corps et lorsqu'elle le moule, elle souligne alors un corps dont les formes sont très géométrisées voire proches de l'épannelage. Dans certains cas, l'étoffe couvre le corps sans former de plis. Le tissu ressemble alors à une feuille de papier lisse et souple. Lorsque l'étoffe est drapée, elle est structurée par des plis brisés en polygones inspirés de la sculpture brabançonne. Les chutes de plis jouant sur l'imbrication des polygones sont parfois complétées par des plis tuyautés, des plis en cornet, des plis coudés et couchés. Lorsque la composition le permet, le maître du calvaire de Waha imprime un rythme au bas de la robe par un plissé ou un chevauchement régulier de l'étoffe (fig. 44). Le caractère incisif des formes est souvent accentué par le désordre apparent dû à la mauvaise compréhension du système des plis brisés, mais aussi par les profonds coups de gouge abrupts qui délimitent certains plis, notamment à l'articulation des membres. Un léger vibrato dans le drapé et l'assouplissement des plis brisés observés dans certaines œuvres montrent la discrète influence du courant Renaissance sur la production du maître du calvaire de Waha (fig. 43).



Fig. 39 - Sainte Marguerite de Jemelle

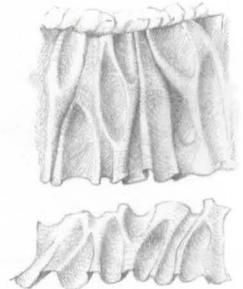


Fig. 40 - Plis en pince à bec



Fig. 41 - Saint Jean de Waha.



Fig. 42 - Sainte Marguerite de Jemelle.



Fig. 43 - Sainte Barbe de Waha



Fig. 44.

Chronologie

La dendrochronologie d'une dizaine d'œuvres attribuées au maître du calvaire de Waha permet de situer la période d'abatage des arbres dont le bois fut ultérieurement employé pour les sculptures. Toutes ces œuvres sont en chêne provenant de la région. D'après les analyses dendrochronologiques, les sculptures les plus tardives du maître du calvaire de Waha sont à situer vers le milieu du XVI^e siècle (période d'abatage du bois entre 1546 et 1551); il s'agit des saints Raymond et Remacle de Grimbiémont. Les plus anciennes dates d'abatage remonteraient au dernier quart du XVe siècle. Faut-il en conclure pour autant que certaines œuvres auraient été sculptées à la fin du XVe siècle ? Si l'on se place du point de vue de l'analyse stylistique, presque toutes les œuvres reprises au catalogue du maître du calvaire de Waha se situent très certainement après 1520. Elles subissent, en effet, l'influence d'un courant stylistique brabançon apparu dans les années 1520 – 1530. Mais lorsque l'on voit, d'après les analyses dendrochronologiques, que cette influence se maintient au moins jusqu'au milieu du siècle, on doit se poser la question du décalage chronologique entre l'apparition d'un courant stylistique dans le Brabant et son assimilation, ou tout au moins la réutilisation de certains de ses éléments, dans les régions situées au sud de la Meuse.

D'une manière générale, un certain nombre d'œuvres du maître du calvaire de Waha montrent, principalement dans les drapés, la marque du style gothique tardif. Cependant, dans plusieurs sculptures, l'influence de la Renaissance est perceptible non seulement dans l'assouplissement du système de structuration des plis brisés en polygones, mais aussi dans la conception spatiale. Ainsi, nous avons pu montrer le soin apporté par le sculpteur pour mettre en place des compositions où la recherche d'illusionnisme dans la profondeur et la mobilité était l'élément clef. La vision frontale et statique issue du moyen âge est remplacée par la vision spatiale et dynamique de la Renaissance. Ce changement de conception de la sculpture, le maître du calvaire de Waha semble l'avoir repris au maître du calvaire de Lesve, ce qui devrait logiquement augmenter le décalage chronologique avec le Brabant, sans que l'on puisse pour autant le quantifier.