

## AUTEURS

**Bernard Desmaele**

*Archives de l'État, Tournai*

**Camille De Clercq**

*Institut royal du patrimoine artistique (IRPA), Bruxelles*

**Douglas Brine**

*Trinity University, San Antonio, Texas*

**Éric Groessens**

*Service géologique de Belgique, Bruxelles*

**Florian Mariage**

*Ville de Tournai*

**Francis Tourneur**

*Pierres et marbres de Wallonie, Namur*

**Jacques Paviot**

*Université Paris-Est Marne-la-Vallée*

**Jean-Luc Pypaert**

*Association Roger de le Pasture / Rogier Van der Weyden, Tournai*

**Louis-Donat Casterman**

*Association Roger de le Pasture / Rogier Van der Weyden, Tournai*

**Ludovic Nys**

*Université polytechnique des Hauts-de-France, Valenciennes*

**Michael Grandmontagne**

*Buhlenberg, Rhénanie-Palatinat*

**Michel-Amand Jacques**

*Association Roger de le Pasture / Rogier Van der Weyden, Tournai*

**Monique Maillard-Luypaert**

*Université Saint-Louis, Bruxelles*

**Myriam Serck-Dewaide**

*Directeur général honoraire de l'IRPA, Bruxelles*

**Philippe Desmette**

*Université Saint-Louis, Bruxelles*

**Pierre-Louis Navez**

*Chapitre cathédral de Tournai*

**Roland Op de Beeck**

*Ere-Adviseur bij het gemeentelijk Havenbedrijf Antwerpen*

**Ronald Van Belle**

*Doctor in de kunstwetenschappen (Universiteit Gent)*

## SOMMAIRE

7 Préface

8 Introduction

### PREMIÈRE PARTIE LE CONTEXTE

13 Tournai à la fin du Moyen Âge, XII<sup>e</sup> - XVI<sup>e</sup> siècles

31 La crise iconoclaste de 1566

47 Le matériau, d'ici et d'ailleurs

### DEUXIÈME PARTIE MÉMOIRE D'UN PATRIMOINE DISPARU

59 Des sculptures dans le paysage urbain, du cœur de la cité à ses marges

73 La sculpture mobilière des églises paroissiales.  
Une histoire en creux au risque des seuls documents

115 La sculpture dans les intérieurs privés. Lis, licorne et *Nostre Dame*

125 Mémoires des morts. L'apport des recueils d'épitaphes  
à la connaissance du patrimoine funéraire

### TROISIÈME PARTIE LES ŒUVRES

139 Les sculptures du porche de la cathédrale.  
Plaidoyer pour une iconologie de l'architecture

159 Les monuments funéraires en relief et les lames gravées à effigies

183 Les reliefs votifs, un ensemble exceptionnel

213 Le groupe de l'Annonciation de Robert Campin et Jean Delemer

### QUATRIÈME PARTIE PIERRE ET IMAGES

223 Sculpture et héraldique. L'art de dire qui l'on est ou qui l'on fut

237 Sculpture et polychromie

255 Peintres, *pourtraiteurs* et sculpteurs

### CINQUIÈME PARTIE MISES EN PERSPECTIVE

271 Sculpture tournaisienne ? L'histoire d'un concept artistique

289 Les collections lapidaires de Tournai, aujourd'hui *res nullius* ?

301 Notes

323 Bibliographie

346 Index

## INTRODUCTION

Ludovic Nys et Pierre Decourcelle

La sculpture gothique à Tournai – et non la sculpture gothique tournaisienne! Le changement de paradigme découle d’une question toute simple, qui peut être énoncée sous la forme d’un apparent paradoxe: comment se démarquer du parti pris «localiste» que n’ont cessé d’adopter nombre d’érudits et, à leur suite, d’historiens de l’art, si ce n’est en renversant la focale, en recentrant délibérément le propos sur ce qui fut le berceau de cette sculpture? Voici d’emblée tracés les contours du cadre général: un espace urbain ponctué d’édifices civils et de ponts jetés sur le fleuve qui le traverse, hérissé d’une multitude de clochers dominant autant d’enceintes sacrées, elles-mêmes des espaces clos en ce lacs de rues et de venelles, mais aussi, au-delà de cette stricte topographie, un maillage humain sans lequel ce lieu n’aurait été qu’une scène de théâtre vide, un maillage dont les pratiques sociales et dévotionnelles résonnaient à l’unisson des images de pierre et de bois. Des œuvres donc qui, en cette ville précisément, étaient offertes aux regards et n’existaient qu’au travers d’eux, pour ceux à qui elles s’adressaient, aux yeux de qui elles avaient à faire sens. Le point de vue ne sera tant celui d’une sculpture identifiée à elle-même, affaire des connaisseurs et des tenants académiques d’un strict formalisme, abstraite de ce qui fut son environnement, réduite à des mises en scène muséologiques, que celui, global, du paysage monumental et plastique qu’elle composait, de la prise en compte de son contexte proche, au prix d’un décloisonnement, seule approche possible qui permette d’en saisir toute la densité, dans ses dimensions et ses relations multiples. La question, on l’aura compris, touche en priorité à sa réception, non tant celle qui s’évaluerait à l’aune des influences qu’elle aurait exercées, des modèles

qu’elle aurait suscités, mais en ce qu’elle présentait de plus immédiat, dans le quotidien de sa visibilité et de la perception qu’en avaient les habitants de cette ville. L’image sculptée en son lieu donc, partagée entre ses déterminations fonctionnelles et d’usage, d’une part, et, de l’autre, ses portées symbolique, didactique et politique, indissociables de l’emplacement qu’elle occupait dans l’espace urbain ou les espaces clos des sanctuaires, corrélée aux intentions et aux significations que n’auront manqué d’y projeter les bourgeois et les membres du clergé ainsi que du magistrat de la cité.

### Splendeur

Se refuser à réduire la sculpture gothique à Tournai au seul prisme de ce qu’elle donne à voir d’elle-même, forme figurative et matière indissolublement liées, ne doit pas pour autant conduire à occulter ce que sont ses qualités intrinsèques, de forme précisément, que contribuait par ailleurs à exalter la couleur sous la double lumière physique et symbolique des espaces civils et sacrés. Tournai, peut-être, ne conserve plus aujourd’hui aucun témoin préservé de la grande statuaire de pierre ou de bois, aucun ensemble sculpté monumental, exception faite des sculptures du porche occidental de la cathédrale Notre-Dame et du groupe célèbre de l’Annonciation de Jean Delemer. Sans doute ne nous sont parvenus que des témoignages indirects, iconographiques et surtout documentaires, de ces sculptures magistrales dont il n’est dès lors plus possible de se faire qu’une idée imparfaite, si ce n’est au travers d’œuvres d’attribution tournaisienne avérée, les Vierges de Hal et d’Arbois notamment. En revanche, à l’instar de ce que la peinture sur les vases grecs laisse entrevoir de la peinture monumentale dans la Grèce antique évoquée par Pline l’Ancien, les reliefs votifs encore visibles en la cathédrale Notre-Dame et dans d’autres sanctuaires de la ville renvoient à la statuaire un écho des plus suggestifs. Leur force plastique, la précision de ciselure de leurs détails et de leurs têtes condensent, dans des dimensions réduites, la monumentalité des grandes sculptures disparues. Les érudits du XIX<sup>e</sup> siècle et les historiens de l’art médiéval ne s’y sont pas trompés, qui tous ont reconnu dans ces monuments funéraires et les chefs-d’œuvre du

Maître de Flémalle ou de Roger de le Pasture une même sensibilité marquée au coin d’une même quête de réalisme, d’une même présence physique concrète, d’une même tangibilité des formes. Étroitement liée à la peinture par le truchement des modèles exécutés par les peintres et *pourtraiteurs*, cette sculpture ne l’était-elle pas en outre par l’éclat de sa polychromie, œuvre de ces mêmes peintres, *estoffeurs* spécialisés ou occasionnels, au nombre desquels Robert Campin lui-même, que l’on sait avoir polychromé le groupe de l’Annonciation de Delemer?

### Ruine

Rien ne résiste à l’inexorable érosion du temps. *Et in Arcadia ego*: même en cette Arcadie des sculpteurs que fut Tournai, les plus belles œuvres étaient appelées à mourir, à disparaître, brisées, enfouies sous les décombres. Que saurait-on aujourd’hui de la sculpture tournaisienne si, en 1825, en 1908 encore, l’on n’avait exhumé des remblais de l’ancien couvent des frères mineurs ces chefs-d’œuvre incontestés que sont les monuments votifs de Jean Dubos, de Nicolas de Seclin et de Jacques Isaac? Implacable, l’histoire des hommes est aussi celle des outrages qu’ils ne cessent d’infliger à ce que leurs prédécesseurs leur ont légué. Les flamboyances de la foi, à la source de bien des iconoclasmes, n’ont pas peu contribué à ces profanations. À Tournai, la furie des calvinistes n’a laissé que mutilations et balafres sur tout ce que la sculpture en cette ville compte encore de médiéval. La désaffection des générations qui suivirent, au nombre desquelles les ecclésiastiques en charge des renouvellements de mobilier, ne fut guère en reste. Et que dire des affres de la dernière guerre de même que des incuries beaucoup plus récentes, à une époque où, pourtant, le commerce de l’art a définitivement consacré la valeur marchande de ces témoins d’époques lointaines? Cette histoire-là aussi était à écrire, car elle est partie prenante de ce que ces œuvres sont devenues. La mort et la tombe, toujours, viennent conclure les biographies des grands hommes. Pourquoi n’en serait-il de même pour ces superbes témoins victimes des briseurs d’images, relégués aux placards des modernités et des adaptations du goût, boudés pour on ne sait trop quelles raisons idéologiques ou philosophiques?

### Vestiges

Mais aujourd’hui, qu’importe ce qu’ont été ces fulgurantes déprédations, cette lente sédimentation dans l’argile mêlée de gravats, qu’importe que nombre de ces sculptures exhumées soient réduites à l’état de débris plus ou moins lisibles, plus ou moins présentables! D’ailleurs, le fragment, d’autant plus poignant qu’il est marqué par les stigmates du temps, n’est-il pas en soi un témoin privilégié de cette histoire, celle de l’œuvre, de ceux qui en ont passé commande, des artistes qui en ont fait émerger les contours et les modelés du matériau inerte, de ceux aussi qui l’ont brisée? Ce sont là, désormais, quelque stéréotypés qu’ils soient, des visages orphelins, des bustes en relief ou gravés, des syntagmes de lettres taillées en épargne dans la pierre noire du cru, égrenant des noms auxquels, parfois, au gré de coïncidences heureuses, les archives permettent de donner une existence. Ruinées, abimées, ces œuvres sont des vestiges, elles sont tout ce qui reste de ces images de pierre ou de bois, miroir de la vie, reflet de pratiques ancestrales, aujourd’hui un patrimoine à valoriser, à faire parler. Là n’est pas le moindre des enjeux de cet ouvrage qui, à l’égal du parti pris d’une enquête qu’on a voulu centrée sur la sculpture dans la ville, se veut être aussi un plaidoyer à l’adresse des acteurs de cette même ville, nos décideurs, qui, ayant en charge le bien public, sont comptables de ce que l’Histoire nous a transmis. *Res nullius* ou héritage de tous? Gageons que ces témoins lapidaires seront pour eux la pierre de touche d’une prise de conscience, depuis longtemps attendue.





## Les monuments funéraires en relief et les lames gravées à effigies

RONALD VAN BELLE

Le développement de l'art funéraire en nos régions de civilisation urbaine fut, on ne le soulignera jamais assez, fondamentalement lié, à partir du milieu du XIII<sup>e</sup> siècle, à la pratique générale de l'inhumation *intra muros ecclesiae*. Les cathédrales, collégiales, églises paroissiales, abbayes et couvents, dont les chantiers arrivaient à leur terme, allaient accueillir en leur pavement, de même que contre ou dans l'épaisseur des murs, un nombre croissant de sépultures et de monuments votifs de membres de la petite noblesse, du clergé et de la bourgeoisie. Les concessions de sépulture constituaient une source de revenus appréciable pour les institutions religieuses, singulièrement pour les paroisses<sup>1</sup>. C'est dans ce contexte qu'il convient de considérer l'apparition à Tournai, à cette époque, d'un groupe professionnel issu du métier des maçons et tailleurs de pierre, qui devait finir par former une profession à part entière : les graveurs de lames, liés au XV<sup>e</sup> siècle à la guilde des peintres et implantés de longue date sur le quai Taille-Pierres<sup>2</sup>, mais que l'on sait avoir œuvré aussi en carrière. L'essor exceptionnel de la production des lames gravées à partir de la seconde moitié du XIII<sup>e</sup> siècle ne s'explique pas autrement. Il tire avant tout son origine de ces conditions socio-économiques favorables, dans un milieu propice à la commande, celui des notabilités urbaines.

La stratification sociale se reflétait bien sûr dans les différents types de tombes qui peuplaient les églises. Les sépultures monumentales à gisants en ronde-bosse, d'ordinaire disposés dans ou

à proximité du chœur, étaient réservées aux personnages les plus importants, à ceux du moins qui disposaient des moyens financiers nécessaires, mais qui jouissaient aussi d'une position en vue. Si la prérogative de l'inhumation dans le chœur était réservée au haut clergé, les membres des noblesses princières et seigneuriales, eux aussi, s'arrogeaient le droit d'être enterrés en bonne place dans les églises de leurs lieux de résidence, sous des monuments parfois prestigieux. Comment s'expliquer la multiplication, dans les sanctuaires de Tournai comme d'ailleurs, des tombeaux en enfeu si ce n'est précisément par l'influence que ne manquaient pas d'exercer, à tous les échelons de la société, ces notabilités urbaines ? C'est que de tels monuments impliquaient des reprises en sous-œuvre dans les murs des édifices et engageaient donc des travaux qui pouvaient être importants. Or, de tels chantiers ne pouvaient être entrepris sans l'autorisation du clergé et des égliseurs en charge de la gestion des lieux de culte. S'étonnera-t-on que ces chapelles « nobiliaires » n'aient abrité que les dépouilles de membres du patriciat urbain formé de la petite noblesse et de la haute bourgeoisie ? À Tournai, le souvenir de ces chapelles nous est parvenu au travers des noms qu'ont conservés certaines d'entre elles, celle des Mouton anciennement à Saint-Brice, celles des Hellemes à Saint-Piat, des Castagne ou encore des Grenier à Saint-Quentin. Mais ce sont les lames gravées placées dans les pavements – en vis-à-vis

FIG. 73

Fragment de la lame de Willemine Bourée († 1375) et de son mari Pierre Fastret, mis au jour sur le site des Douze Césars (Saint-Quentin). Mons, dépôt archéologique de la Région wallonne. Frottis de Ronald Van Belle.





## Les reliefs votifs, un ensemble exceptionnel

DOUGLAS BRINE

En 1567, le magistrat et chroniqueur Pasquier de le Barre livra un récit saisissant des déprédations iconoclastes subies par Tournai l'été précédent. En deux jours, les calvinistes firent des ravages dans la ville. Les événements avaient débuté le vendredi 23 août, lorsqu'on *commença à abattre et sacager les ymages premiers à l'hospital Saint-Jacques, de là aux Cordeliers et à la croix Saint-Pyat, et conséquemment en toutes les églises et paroishes de la ville de Tournai*. La cathédrale Notre-Dame elle-même ne fut pas épargnée: *ils sacaigèrent entièrement ce quy estoit dédié et apropryé pour l'agensissement de ladicte église*<sup>1</sup>. Près de quatre siècles plus tard, en 1940, Tournai trembla à nouveau, cette fois sous les bombes de la Luftwaffe. Les incendies consécutifs au bombardement dévastèrent la cité des Cinq Clochers, détruisant ses précieuses archives communales et réduisant à un tas de gravats de nombreux bâtiments historiques<sup>2</sup>. Tournai, certes, est loin d'avoir été la seule ville des anciens Pays-Bas méridionaux à avoir subi les affres répétées des ravages et de la destruction, mais, au vu de son histoire particulièrement tumultueuse, c'est miracle qu'y ait survécu un ensemble cohérent de trente-huit reliefs votifs sculptés. Datées d'entre le dernier quart du XIV<sup>e</sup> et la fin du XV<sup>e</sup> siècle, ces sculptures remarquables sont les témoins les plus significatifs et les plus anciens d'une typologie funéraire promise dans l'ensemble des Pays-Bas à une très large diffusion. Bien qu'il subsiste ailleurs des tableaux votifs comparables, ceux de Tournai ont été les

premiers à avoir été mis au jour au XIX<sup>e</sup> siècle; ils sont surtout les plus célèbres. Tant par leur contenu que par leur contexte, ils ont beaucoup à offrir aux historiens et historiens de l'art et constituent un chapitre important – hélas encore trop peu connu – de l'histoire de l'art flamand à l'époque des primitifs. Ce chapitre entend traiter du caractère exceptionnel du corpus de ces œuvres encore conservées à Tournai et les réévaluer à l'aune de nos connaissances sur l'art des Pays-Bas bourguignons.

Le relief funéraire de Jean Dubos († 1438) et de son épouse Catherine Bernard († 1463) est le plus connu; il est celui qui a été le plus souvent publié et est incontestablement le plus impressionnant des reliefs votifs tournaisiens (fig. 95)<sup>3</sup>. Il fut mis au jour en 1825 avec sept autres tableaux sur le site du couvent des frères mineurs, véritable panthéon de l'élite de la cité à la fin du Moyen Âge. Si quatre des personnages qui y sont mis en scène ont été défaciés, l'œuvre nous est malgré tout parvenue globalement dans un très bon état. Son iconographie est typique des reliefs tournaisiens: les défunts, accompagnés de leur fille, sont agenouillés devant la Vierge à l'Enfant assise, respectivement présentés par saint Jean-Baptiste et sainte Catherine d'Alexandrie. Derrière la Vierge, deux anges tendent un drap d'honneur sur lequel apparaissent des phylactères. Une inscription y est lisible, par laquelle il est demandé au Christ et à sa Mère d'accorder au couple leur miséricorde. Une épithaphe sculptée en épargne sur quatre lignes d'écriture au bas du

**FIG. 94**  
Effigie de saint Jean-Baptiste sur le relief votif de Jean Dubos et de Catherine Bernard, avant août 1438, atelier tournaisien, pierre de Tournai (voir fig. 95). Tournai, cathédrale Notre-Dame.





considère le cas de l'église Saint-Pierre d'Utrecht où seuls trois des vingt-deux monuments funéraires conservés gardent une trace de leur iconographie, les autres ayant été complètement burinés à la suite d'une nouvelle flambée iconoclaste encore plus intense qui ravagea le Nord des Pays-Bas en 1580<sup>18</sup>. De plus, à la différence de ceux de Mons, dont la peinture a complètement disparu, et de ceux de Saint-Omer, repeints pour la plupart au XIX<sup>e</sup> siècle, certains des monuments conservés à Tournai, tels ceux de Marie et de Robert de Quinghien, recèlent encore des traces de leur polychromie originale<sup>19</sup>.

Pour remplir efficacement leur fonction de tableaux votifs, ces reliefs se devaient de préserver de l'oubli la mémoire des défunts. Tel était bien là, entre autres, le rôle des effigies des « donateurs » qui, sur ces monuments, se présentent presque toujours sous la forme de priants, d'ordinaire accompagnés de leurs armoiries, leur nom et leur date de décès étant précisés dans le texte de l'épithaphe sous la composition sculptée ou gravée. Cette association du texte, de l'héraldique et de l'effigie constitue indéniablement, pour la connaissance des individus commémorés, une source d'informations de tout premier ordre. Notons que, si pas un de ces monuments n'est signé, aucune autre catégorie d'œuvres dans le paysage de l'art flamand de la fin du Moyen Âge n'appelle de datation et ne nous renseigne sur l'identité des commanditaires avec une aussi grande précision. Rien que pour cela, ces reliefs méritent amplement d'être étudiés. On ne connaît guère dans nos régions d'autre cas où un corpus significatif d'œuvres stylistiquement apparentées ait survécu, qui plus est en même temps que les sources documentaires susceptibles de nous renseigner sur elles. Grâce au travail de bénédictin des Alexandre Pinchart, Amaury de la Grange, Louis Cloquet, Eugène Soil de Moriamé et d'autres encore, une grande partie de ce matériel a été transcrit et édité à la fin du XIX<sup>e</sup> et au début du XX<sup>e</sup> siècle, avant que la plupart des documents originaux ne périssent dans l'incendie des archives communales de Tournai en 1940. Dans le sud des Pays-Bas, la seule ville où l'on conserve conjointement les œuvres et un grand nombre de documents qui s'y rapportent est Saint-Omer<sup>20</sup>. Aussi éclairants qu'ils soient, ces documents ne concernent toutefois pour l'essentiel que le personnel de la collégiale de Saint-Omer (devenu plus tard cathédrale) et de l'abbaye Saint-Bertin.

En revanche, les sources tournaisiennes couvrent une tranche beaucoup plus large de la population urbaine; ce faisant, elles offrent une vision sans équivalent sur les commanditaires laïques de ces tableaux votifs. Les plus riches en informations sont incontestablement les extraits des quelque mille deux cent dix-neuf testaments tournaisiens édités par Amaury de la Grange en 1897, qui s'échelonnent du XIII<sup>e</sup> à la fin du XV<sup>e</sup> siècle<sup>21</sup>. L'érudit tournaisien n'y a certes repris que les passages liés aux pratiques funéraires et a omis d'y intégrer les testaments de l'église Saint-Piat qu'il avait déjà publiés dans son *Obituaire* de cette paroisse<sup>22</sup>. Ces éditions sont donc loin d'être exhaustives. De plus, l'examen des sources que constituent les testaments requiert de la prudence car, en général, les dispositions qui y figurent sont des déclarations d'intention ou de souhait et non le constat de volontés effectivement mises en œuvre. Ainsi qu'en attestent notamment les nombreux reliefs sur lesquels les emplacements réservés pour les dates de décès ont été laissés vierges par des exécuteurs testamentaires négligents, la concrétisation des vœux du testateur n'était en rien garantie. Les comptes de mortuaire sont à cet égard, il va sans dire, plus précis et plus riches en informations. Pour autant, les testaments dans lesquels se trouvent des références explicites à ce type de monuments ne sont certainement pas à dédaigner; ils restent une source incontournable pour l'étude du corpus tournaisien.

De temps à autre, il est même possible de trouver des mentions portant sur des reliefs qui subsistent toujours. Ainsi, en 1400, Jacques Polés demanda à ses exécuteurs testamentaires qu'ils *facent faire un tavelet mis ou mur faisant mémoire de lui, de sa femme, de leurs fils et de ses beaux-parents*; or ce tableau, aujourd'hui à la cathédrale, fait partie de ceux qui ont été mis au jour en 1825 sur le site du couvent des frères mineurs<sup>23</sup>. Le relief en pierre blanche de l'Homme de douleur a été découvert sur le site du cloître de la cathédrale après le bombardement de 1940; il a été identifié au *tabliel du Sépucure* que Colard Jaumont y avait fait installer conformément à son testament de 1448 (fig. 106)<sup>24</sup>. Dans son testament de 1416, Bauduin de Hénin-Liétard demanda que son lieu de sépulture à Saint-Nicolas fût marqué d'un *tabliel de pierre là u nous soyons à genouls devant l'image Nostre Dame, et que S. Anthones nous y présente* (fig. 101)<sup>25</sup>; ce monument est toujours visible en l'église Saint-Nicolas. Dans

**FIG. 98**  
Relief votif de Nicolas de Seclin, Isabeau de Cysoing et Colars de Seclin, avant 1400 (vers 1380-1390), atelier tournaisien (Jacques de Braibant?), pierre de Tournai, 144 × 115 cm, jadis en l'église des frères mineurs. Tournai, cathédrale Notre-Dame.





**FIG. 102**  
Relief votif de Jacques  
Isaac et Isabeau  
d'Anvaing, après  
octobre 1401, atelier  
tournaisien, pierre de  
Tournai, 59 × 86 cm,  
jadis au couvent  
des frères mineurs.  
Tournai, cathédrale  
Notre-Dame.





## Le groupe de l'Annonciation de Robert Campin et Jean Delemer

CAMILLE DE CLERCQ

Dans l'église Saint-Quentin de Tournai, fixées de part et d'autre de la nef aux deux premiers piliers de la croisée du transept, les statues du groupe de l'Annonciation en pierre polychromée interpellent les visiteurs de passage, tant la rencontre entre la Vierge Marie et l'archange Gabriel «emplit» tout l'espace du sanctuaire (fig. 112). Le groupe est constitué de deux personnages en ronde-bosse (environ 180 cm de haut) qui prennent appui chacun sur une console sur laquelle est sculpté un ange présentant un écu armorié. La Vierge est vêtue d'une robe blanche doublée de bleu pâle et ornée d'un double bord doré au niveau des manches. Ses épaules sont drapées dans un ample manteau bleu au bord doré. Elle tient un livre dans la main gauche tandis que, de l'autre main, elle relève pudiquement son manteau à hauteur de son ventre. Vue de profil, elle semble s'être à peine levée de son tabouret de section triangulaire. L'archange porte quant à lui une étole passée en sautoir de gauche à droite par-dessus sa longue aube blanche à bord doré et resserrée à la taille; dans sa partie inférieure, l'aube est décorée d'un ornement rectangulaire, sorte de pièce de brocart relevé de motifs cousus au fil d'or. Son pied gauche en avant suggère l'amorce d'un mouvement en direction de la Vierge. La force de ce groupe sculpté réside dans les mouvements légers qui animent les lourdes étoffes: tantôt elles se cassent en plis anguleux créant de forts contrastes de lumière, tantôt, au niveau des genoux par exemple, elles se font plus

lisses, laissant au contraire la lumière glisser subtilement sur ses surfaces. Le regard attentif du visiteur sera néanmoins heurté, d'une part, par la raideur des ailes et des mains de l'archange et, d'autre part, par le contraste des styles entre les draperies en résonance parfaite avec l'art des maîtres primitifs et les têtes classicisantes ainsi que la polychromie néogothique. Tel qu'il nous apparaît aujourd'hui, le groupe de l'Annonciation diffère très fort de son aspect d'origine. C'est qu'il a subi au cours de son histoire, comme on va le voir, d'importantes interventions.

Si Louis Maeterlinck avait déjà souligné la relation formelle qu'il convenait d'établir avec l'art de Rogier Van der Weyden et mis en exergue le groupe de l'Annonciation à la charnière des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles<sup>1</sup>, ce n'est qu'à partir de 1912 qu'Eugène Soil de Moriamé émit l'hypothèse que ce groupe devait être mis en rapport avec une Annonciation dont il est question dans le testament (7 avril 1426) et le compte d'exécution testamentaire (21 septembre 1428) d'Agnès Piétarde, veuve de Jean du Bus<sup>2</sup>. En 1932, l'historien Paul Rolland, s'appuyant sur ce qu'en disait le testament alors conservé aux archives de la ville de Tournai, confirma qu'il ne pouvait s'agir effectivement que du groupe conservé à l'époque en l'église de la Madeleine, avalisant l'attribution de la paternité de l'œuvre au sculpteur Jean Delemer et au peintre Robert Campin<sup>3</sup>. Le commanditaire avait requis dans son testament que deux *ymaïges* (sculptures)

**FIG. 112**  
La Vierge et  
l'archange Gabriel  
du groupe de  
l'Annonciation,  
XV<sup>e</sup> siècle, pierre  
blanche polychromée.  
Tournai, église  
Saint-Quentin.





# Sculpture tournaisienne? L’histoire d’un concept artistique

MICHAEL GRANDMONTAGNE\*

Du 5 au 8 août 1895 eut lieu à Tournai, sous la férule du secrétaire général Eugène-Justin Soil de Moriamé (1853-1934), le dixième congrès de la Fédération archéologique et historique de Belgique. Économistes, spécialistes de la littérature, historiens et archéologues se réunirent avec des historiens de l’art pour débattre, au sein de trois sections, des questions qui avaient été transmises au comité d’organisation par les groupes les plus variés de la société de la ville. Un appel du comité avait été auparavant adressé aux «diverses sociétés fédérées», leur demandant de faire connaître aux organisateurs les thèmes qu’elles souhaitaient en particulier voir débattus<sup>1</sup>. Une mission essentielle du secrétaire général y consista à réunir les différentes questions et à déterminer celles qui seraient retenues lors du congrès. Les problématiques d’histoire de l’art furent regroupées au sein de la troisième section. Elles portaient avant tout sur l’origine nationale ou régionale d’un style ou d’une école. Ainsi, parmi d’autres questions: «Quelles sont les origines de la peinture en Belgique?»; «Les écoles italienne, allemande et hollandaise ont-elles exercé une influence sur l’école flamande?» ou encore «L’école de ces pays dérive-t-elle d’une école qui aurait existé dans le Limbourg et qui même serait une filiation de l’école allemande?». Rétrospectivement, ces questions conservent toute leur pertinence si l’on considère le thème de la récente exposition consacrée aux frères Limbourg et à Jan Van Eyck à Nimègue et à Rotterdam.

À côté de ces considérations générales, le propos porta en priorité sur l’art médiéval à Tournai, une thématique qui trouvait tout naturellement sa place dans le programme d’un congrès organisé dans la ville scaldienne: «À quelle école d’architecture se rattache la partie romane de la cathédrale de Tournai?»; «Quelle fut l’importance de l’école de sculpture tournaisienne au Moyen Âge, spécialement à l’époque romane et à celle de la Transition? Quels sont ses caractères et ses produits principaux, quels furent les débouchés connus?»<sup>2</sup>. Pour traiter ces questions, Eugène Soil trouva en son collègue Louis Cloquet (1849-1920) un interlocuteur de premier choix. L’érudit, archéologue autant qu’architecte, s’attaqua à l’examen de plusieurs d’entre elles, qu’il aborda dans une rubrique commune: *Y a-t-il eu une école à Tournai?* S’agissant tant de l’architecture romane et gothique que de la sculpture, la réponse s’imposait d’emblée comme positive. Deux points en particulier furent alors mis en exergue, qui constituaient à ses yeux le socle d’un développement touchant le domaine de l’histoire de l’art: la situation géographique de la ville, idéalement ouverte aux exportations sur les bords de l’Escaut, et la présence dans sa périphérie de carrières de pierre calcaire utilisée en architecture et en sculpture. La large diffusion des productions tournaisiennes, identifiables ne fût-ce que par le matériau et, partant, attribuables à des maîtres supposés provenir de cette ville,

*\*Nous tenons à exprimer ici une particulière reconnaissance à Ludovic Nys qui, durant l’été 2016, nous a ouvert sa porte lors d’un séjour de travail sur les rives de l’Escaut.*

**FIG. 157**  
Fragment de tableau votif non identifié, vers 1410, pierre de Tournai, 65 × 57 cm, trouvé sur le site des frères mineurs. Tournai, cathédrale Notre-Dame.