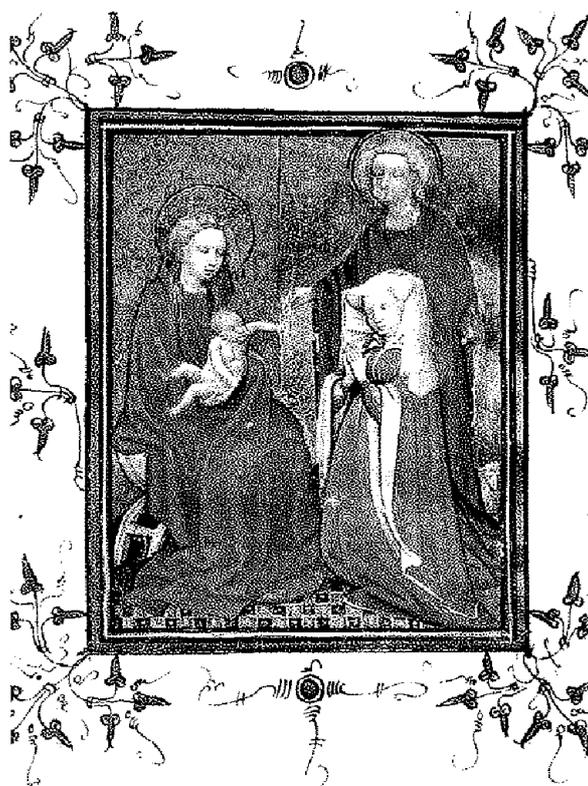


Robert Campin et l'enluminure: Trois miniatures attribuables à l'entourage direct du peintre tournaisien

DOMINIQUE VANWIJNSBERGHE

JAMES MARROW possède une qualité rare pour un homme de sa stature intellectuelle: il est à l'écoute de tous, même des débutants. Je ne savais à quoi m'attendre quand je lui ai écrit pour la première fois en lui exposant mes projets de recherche. Il m'a répondu, invité chez lui, guidé aux États-Unis. Et quand j'ai finalement décidé de passer quelques mois dans son université, à Princeton, il m'a soutenu auprès des autorités académiques et a été un hôte merveilleux. C'est pour moi un plaisir d'enfin pouvoir rendre hommage à ce grand *scholar*. Si cette recherche lui est dédiée, c'est aussi parce qu'en m'accueillant à Princeton, il a joué un rôle clé dans la découverte dont je vais parler ici.

Le Rijksmuseum Twenthe d'Enschede conserve une superbe miniature "flamande" des années 1415-20 (fig. 1). Elle montre une assimilation déjà fort avancée des principes de la révolution picturale qui s'opère, au même moment, dans les Pays-Bas méridionaux, sous la conduite de peintres tels que Jan Van Eyck et Robert Campin. Pourtant, en dépit de sa remarquable qualité, cette peinture de livre n'a pas reçu toute l'attention qu'elle méritait.¹ Il faut dire que, sur le plan stylistique, elle reste jusqu'à présent un *unicum* et qu'ayant été arrachée du livre de prières auquel elle apparte-



1. Entourage de Robert Campin, *La Vierge à l'Enfant adorée par une dame, présentée par sainte Agnès*, 1415-20. Enschede, Rijksmuseum Twenthe (photo: © Enschede, Rijksmuseum Twenthe).

Ces recherches, commencées dans le cadre de ma thèse de doctorat défendue à la Katholieke Universiteit Leuven en 1996, ont pu être poursuivies dans le cadre d'un mandat de recherche au Studiecentrum Vlaamse Miniaturisten (KUL) et d'un séjour aux États-Unis, financé en partie par la Belgian American Educational Foundation (septembre 1997-avril 1998). Elles n'auraient toutefois pas été possibles sans l'accueil généreux de Paul Knolle, conservateur au Rijksmuseum Twenthe d'Enschede et de Barbara Ross, puis de Calvin Brown, au Princeton University Art Museum. Que tous soient remer-

ciés pour leur hospitalité. Je voudrais aussi exprimer ma gratitude envers un collègue que nous regrettons tous, Antoine De Schryver. À la fin de l'été 2004, il avait accepté de relire une première version de cet article et m'avait fait part de ses commentaires critiques. Adelaïde Bennett, Ingrid De Meÿter, Erik Drigsdahl, Marie-Laure Savoye, Anne H. Van Buren et Fabio Zinelli ont mis toutes leurs compétences au service des questions pointues que je leur ai adressées. Je leur en suis extrêmement reconnaissant.

nait, elle a perdu toutes les marques de provenance qu'offre généralement ce type de manuscrits.

Le petit tableau met en scène celle qui fut sans doute la commanditaire du manuscrit, une grande bourgeoise vêtue d'une luxueuse houppelande fourrée, présentée à la Vierge et l'Enfant par sa sainte patronne. Marie est figurée en reine, couronnée et siégeant sur un *faudesteuil*, appuyée contre un drap d'honneur de précieux tissu rouge orné de motifs stylisés, d'inspiration végétale. Assis sur ses genoux, l'Enfant tend le bras gauche, prêt à se saisir de la palme, aujourd'hui en grande partie effacée, que semble lui tendre la martyre. Cette dernière n'est autre que sainte Agnès, avec son attribut, un agneau blanc, docilement couché à ses pieds. Comme l'ont suggéré à juste titre les rares commentateurs de l'image, Agnès est sans doute le prénom de la dame en prière.

Celle-ci porte une coiffure à cornes assez sobre, aux bourrelets et au couvre-chef taillés dans un tissu blanc empesé, sans fioritures, peu saillant et qui encadre la tête en carré. Son ample houppelande carmin, aux manches encore très larges et ouvertes, serrée haut sous la poitrine par une ceinture de tissu, avec un col rabattu sur les épaules, laissant entrevoir celui de la chemise, autorise une datation dans les années 1415–20.² Cette donnée est compatible avec l'âge du tissu utilisé pour le dais, un damas ou peut-être un velours italien du début du quinzième siècle.³

En découvrant la miniature, j'avais été frappé d'emblée par sa décoration secondaire d'une grande sobriété, mais au tracé très distinct. La



2. Entourage de Robert Campin, *Déposition*, 1415–20. Princeton University Art Museum (photo: © James H. Marrow).

scène est entourée d'un double encadrement, bleu et rouge rehaussé d'un filet blanc, et doré cerné d'épais contours noirs. De chaque angle jaillissent des rameaux tracés à l'encre noire, aux feuillages d'or brun composés de trois branches portant le même nombre de feuilletes en hallebarde. Elles

1. Enschede, Rijksmuseum Twenthe, inv. no. 16. Courtes mentions dans: *Rijksmuseum Twenthe te Enschede: Verslag van den directeur over het jaar 1937* (La Haye, 1938), 2; *Rijksmuseum Twenthe, Enschede: De meesters der 15de en 16de eeuw* ([Enschede], 1938), 7, ill. 2; E. P. van 't Hull-Vermaas, *De handschriften en incunabelen van het Rijksmuseum Twenthe* ([Enschede], 1975), 23, no. 15; *Verluchte handschriften uit de Nederlanden tot 1550 uit Nederlands bezit*, cat. d'exposition (Amsterdam, 1955), 11, no. 22; *Illuminated Manuscripts in Dutch Collections: An Inventory Compiled by the Alexander Willem Byvanck Foundation. Preliminary Precursor*, pt. 1 (La Haye, 1991 [nouvelle éd. revue]), 26; H. van Os, *Beeldenstorm 2: Close-ups van kunst uit Nederlandse musea*, éd. T. Tromp et I. Middag (Amsterdam, 1998), 58.

2. Voir M. Beaulieu et J. Baylé, *Le costume en Bourgogne de Philippe le Hardi à la mort de Charles le Téméraire (1364–1477)* (Paris,

1956), 77–79, 86. Bel exemple contemporain dans M. Scott, *A Visual History of Costume: The Fourteenth and Fifteenth Centuries* (Londres, 1986), 66–67, no. 63 (Londres, BL, Harley Ms. 4431, fol. 56v). Tout ceci, bien entendu, en attendant la publication du livre d'A. H. Van Buren, qui constituera à n'en pas douter la nouvelle somme sur le sujet. Je profite de l'occasion pour remercier vivement Mme Van Buren d'avoir accepté de me donner son avis sur la datation du costume du folio d'Enschede.

3. Je dois cette identification à Ingrid De Meüter, conservateur des tapisseries et textiles aux Musées Royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles, que je remercie vivement pour son aide. On trouve des tissus de référence dans B. Klesse, *Seidenstoffe in der Italienischen Malerei des 14. Jahrhunderts*, Schriften der Abegg-Stiftung 1 (Berne, 1967), 114, ill. 149; D. Davanzo Poli et S. Moronato, *Le stoffe dei Veneziani* (Venise, 1994), 32 et 37.



3. Entourage de Robert Campin, *Sainte Marie Madeleine*, 1415–20. Princeton University Art Museum (photo: © James H. Marrow).

sont attachées à leur tige par de fins traits noirs, rappelant une ligature en fil de fer. Des points d'interrogation, accentués par trois petits traits horizontaux, occupent les espaces intermédiaires. De part et d'autre de la scène historiée, un branchage simple à trois feuilles est accroché au tiers du montant vertical et rampe le long de celui-ci pour émerger au milieu de sa hauteur. Dans les marges de tête et de queue, trois crochets montés sur une sorte de ressort entourent un gros besant doré cerné de deux traits noirs.

Ce type de décoration ne m'était pas inconnu, puisqu'il apparaît, quasi à l'identique, dans plusieurs manuscrits produits à Tournai par Jean

Semont, un artiste documenté de 1400 à 1414, mais qui dut être actif, si l'on en croit le témoignage des œuvres, dès les années 1385.⁴ Le manuscrit dans lequel ils s'épanouissent avec le plus de bonheur est un livre d'heures à l'usage de Tournai, attribuable à un suiveur de Semont,⁵ qui présente, sur plusieurs de ses pages, les motifs que nous avons mis en évidence, mélangés à des antennes colorées de type classique: des angles de la Crucifixion (fig. 4) jaillissent les vignettes tripartites; des feuillages rampants s'observent dans les marges de gouttière et de fond. Quant aux gros besants dorés, si caractéristiques du groupe, on les retrouve autour de la Déposition (fol. 32).

Le contraste est total entre ce décor d'une simplicité confondante et la fête colorée, alliée à la grande maîtrise technique et au réalisme de la miniature centrale. Les visages sont peints avec un vérisme étonnant, sans concession pour les traits sévères de la donatrice, avec sa tête rondelette, ses petits yeux écartés, son nez court et droit et ses lèvres charnues, soulignées par un menton rond. Des vues rapprochées montrent des détails à peine perceptibles à l'œil nu, comme le rendu de l'iris et de la pupille des yeux de Marie. La même précision s'observe dans plusieurs détails du vêtement, qu'il s'agisse du diadème perlé de la Vierge, de l'amortissement des bourrelets sur les tempes de la donatrice, avec l'étroite bande de tissu cousue sur les cônes, ou—plus étonnant encore—la tête d'aiguille plantée dans le couvre-chef volant pour le maintenir en place! Le miniaturiste porte également une attention toute particulière au rendu des matières et l'on appréciera la suggestion du moelleux de la fourrure doublant la houppelande de la dame en prière, la raideur de sa *huve* amidonnée, aux plis tranchés, la chaleur du tissu du dais, ou la merveilleuse et longue coiffure de la Vierge, couleur de blés murs, qui forme d'épaisses mèches ondulantes et retombe sur la poitrine en légères boucles. Dans tous ces cas, la touche est

4. Je reviendrai sur ce groupe et sur ses relations avec les folios d'Enschede, dans mon livre en préparation sur l'enluminure à Tournai de 1380 à 1430.

5. Besançon, Bibliothèque Municipale, Ms. 154.



4. Suiveur de Jean Semont, *Crucifixion*, vers 1400–1410. Besançon, Bibliothèque Municipale, Ms. 154, fol. 31 (photo: © Dominique Vanwijnsberghe).

d'une tactilité à peu près inconnue dans l'enluminure flamande du premier quart du quinzième siècle.

La technique elle-même, pour autant qu'elle puisse être appréhendée à l'œil nu, n'est pas celle d'un simple enlumineur.⁶ Le drapé est peint du bout du pinceau, par addition de couches successives, le modelé étant apporté sans contours, par petites touches de couleurs à peine perceptibles. Dans les drapés bleus, les crêtes sont laissées en

réserve, le miniaturiste creusant le manteau à l'aide d'une teinte plus foncée et couvrante; dans la houppelande carmin de la dame, en revanche, c'est l'inverse qui s'observe: les parties saillantes sont soulignées de traits foncés. Le manteau vert de sainte Agnès, quant à lui, est rehaussé d'une sauce brunâtre, translucide, qui paraît proche de la technique du glacis, chère aux Primitifs flamands. Ces couches superposées ont un aspect luisant et il serait extrêmement intéressant d'en analyser le liant, peut-être huileux. Une image radiographique de la miniature pourrait également être utile: elle montrerait les endroits où l'artiste ajoute des accents de lumière, uniquement perceptibles, à l'œil nu, dans les visages et les carnations, ainsi que dans la coiffe et la fourrure du large manteau de la priante. Ils paraissent, en revanche, absents des drapés.

En contexte tournaisien, cette miniature trouve une forte résonance dans la production sculptée contemporaine, et plus particulièrement dans les tableaux votifs en pierre, magistralement étudiés par Ludovic Nys.⁷ Les exemples de Vierges à l'Enfant avec donateurs présentés par leur saint patron abondent dans ces monuments⁸ et ce, dès les tout premiers exemples attestés, dans les années 1370. Si le motif connaît une remarquable permanence, puisqu'on le trouve encore vers 1470, il atteint l'apogée de son succès dans les années 1400–1430, trois décennies au cours desquelles sont produits plus de la moitié des ex-votos le représentant.⁹ Le monument d'Avesnes,¹⁰ datable vers 1405, en possède déjà tous les éléments constitutifs, à ceci près que la donatrice, Catherine de Crespelaine, est présentée par deux intercesseurs. De la même époque date le tableau votif de Jacques Taintenier et Jeanne Blancharde,¹¹ composition plus resserrée qui offre le premier vérita-

6. Ces observations superficielles demanderaient à être confirmées par un examen approfondi en laboratoire.

7. L. Nys, *Les tableaux votifs tournaisiens en pierre, 1350–1475*, Académie Royale de Belgique, Classe des Beaux-Arts, Mémoires in-8°, 3e série, 17 (Bruxelles, 2001).

8. Le thème de la Vierge à l'Enfant est présent, d'après les estimations de Ludovic Nys, dans plus de la moitié des monuments (*Les*

tableaux votifs [à la note 7], 55), un succès qui va de pair avec le développement important de la piété mariale à la fin du Moyen Âge.

9. Dix des dix-neuf stèles recensées par Nys.

10. Nys, *Les tableaux votifs* (à la note 7), 184–86, no. XIII.

11. *Ibid.*, 187–89, no. XIV.

ble prélude à la miniature d'Enschede. Il faut descendre plus loin dans le temps, jusqu'en 1427, pour trouver le monument conservé qui se compare le mieux avec elle: la stèle de Marie de Quinghien (fig. 7), provenant de l'ancienne collégiale Notre-Dame d'Antoing.¹² Nous allons y revenir.

Si, en termes de composition, les ressemblances entre l'enluminure et les sculptures sont frappantes, il importe aussi de souligner que chaque *medium* garde ses spécificités, probablement consécutives à la prégnance de traditions qui lui sont propres. Le thème de la Vierge à l'Enfant le montre à suffisance. Dans la production sculptée tournaisienne (fig. 7),¹³ Marie est généralement assise sur un banc-coffre, construction simple, sans dossier ni accoudoirs. Elle porte un manteau replié derrière le cou ou recouvrant la tête comme un voile, avec une couronne haute à fleurons épais. La tête est encadrée d'épaisses mèches de cheveux. Dans la miniature d'Enschede, en revanche, la Madone est représentée trônant sur un *fau-desteuil*. La masse chevelue est largement tirée en arrière, dégageant l'oreille, et seules deux fines mèches retombent sur le manteau. La tête est discrètement couverte d'un fin diadème, qui n'a rien à voir avec les lourdes couronnes sculptées des tableaux votifs.

C'est dans une autre tradition—celle de la peinture—qu'il faut chercher l'origine de ces motifs, et plus précisément dans l'entourage de Robert Campin, personnalité dont l'œuvre reste le sujet d'une vive polémique,¹⁴ mais qui fut très certainement, au départ de Tournai, l'un des chefs de file de l'*ars nova*, formant dans son atelier des artistes de la stature de Rogier Van der Weyden et Jacques Daret. Robert Campin lui-même réalisa



5. Robert Campin, *Saint Jean Baptiste*, 1410–20. Cleveland Museum of Art (photo: © IRPA-KIK).

peut-être des enluminures: en 1430–31, il est payé pour la peinture du Crucifix dans un missel destiné à l'église Ste-Marguerite de Tournai.¹⁵ Peut-être le fit-il réaliser par un assistant: à Tournai, il n'était pas rare que des enlumineurs fassent leur apprentissage chez un maître peintre, et l'on a souvent cité le cas d'Éleuthère du Prêt, qui apprit le métier chez Jacques Daret.¹⁶

12. Conservée à l'heure actuelle à la cathédrale de Tournai (ibid., 230–31, no. XXXII).

13. Voir R. Didier, M. Henss, et J.A. Schmoll gen. Eisenwerth, "Une Vierge tournaisienne à Arbois (Jura) et le problème des Vierges de Hal. Contribution à la chronologie et à la typologie," *Bulletin monumental* 128 (1970): 93–113 (plus particulièrement, 99); Nys, *Les tableaux votifs* (à la note 7), 55–57.

14. Trois monographies sur le peintre, aux conclusions très divergentes, sont parues ces dernières années: A. Châtelet, *Robert Campin. Le Maître de Flémalle. La fascination du quotidien* (Anvers, 1996);

S. Kemperdick, *Der Meister von Flémalle: Die Werkstatt Robert Campins und Rogier van der Weyden*, *Arts Nova* (Turnhout, 1997); F. Thürlemann, *Robert Campin: Eine Monographie mit Werkkatalog* (Darmstadt, 2002).

15. J. Dumoulin et J. Pycke, "Comptes de la paroisse Sainte-Marguerite de Tournai au quinzième siècle. Documents relatifs à Roger de la Pasture, Robert Campin et d'autres artisans tournaisiens," dans *Les grands siècles de Tournai*, Tournai—Art et Histoire 7 (Tournai et Louvain-la-Neuve, 1993), 301, no. 148.

16. D. Vanwijnsberghe, "De fin or et d'azur." *Les commanditaires de*

L'analyse "morellienne" du folio d'Enschede montre tout ce que son enlumineur doit au milieu campinien. La parenté est particulièrement étroite avec les premières œuvres attribuées au maître tournaisien: le *Saint Jean Baptiste* de Cleveland (fig. 5)¹⁷ et le Triptyque Seilern du Courtauld Institute de Londres (fig. 6),¹⁸ généralement situés vers 1410–20. Les visages sont assez replets, avec des cavités oculaires creusées et des paupières lourdes qui donnent aux figures un air las et introverti, accentué par la forme presque bridée des yeux, un type physiognomique qui caractérise encore la *Vierge à l'Enfant* de Francfort.¹⁹ De fortes lumières accentuent le front, les tempes, le menton et surtout l'arête du nez, qui est soulignée d'un épais trait clair. Les cheveux, tirés en arrière, laissent apparaître une oreille, un motif qui parcourt toute la production de Robert Campin, du Triptyque Seilern²⁰ aux *Volets Werl* (1438).²¹ Les drapés sont traités avec une grande ampleur: enveloppant généreusement les corps, ils se lovent en plis souples et retombent avec une certaine mollesse sur le sol, formant des replis caractéristiques en S, qu'on retrouve tant à Enschede que dans le Triptyque Seilern. Cette conception est très distincte de l'écriture nerveuse et angulaire observée plus tard, par exemple dans le Triptyque de Mérode.²² Le traitement de l'espace, obturé par un écran, qu'il s'agisse d'un fond doré ou d'un tissu de brocart, rapproche les trois œuvres et les distingue des productions plus tardives attribuée à Campin, célèbres précisément pour leurs scènes situées dans des intérieurs bourgeois. La palette

colorée unit elle aussi visuellement la miniature et le Triptyque Seilern: dans les deux cas, c'est la même fête bigarrée où rouge, vert et bleu, se mariant avec bonheur sur un fond doré, assument la primauté de leur rang dans le concert des couleurs. Remarquons pour terminer quelques reprises de détails frappantes telle l'auréole de Marie, simple disque d'or cerné d'un trait noir, que porte aussi le saint Jean Baptiste de Cleveland;²³ ou le délicat diadème semé de perles, probablement le reflet d'un modèle qui circulait dans l'entourage de Robert Campin, puisqu'on le retrouve dans le *Mariage de la Vierge* du Prado,²⁴ ou dans la *Vierge Thyssen*, l'une des premières œuvres attribuées à Rogier Van der Weyden, sans doute réalisée à Tournai, alors qu'il fréquentait encore l'atelier de son maître.²⁵

Quand on compare cette miniature à ce qui se fait dans les Pays-Bas, la supériorité de son exécution étonne car, en termes de qualité, elle laisse loin derrière elle le tout-venant peint à la même époque, qu'il s'agisse des livres d'heures produits à la chaîne par les derniers artisans "pré-eyckiens" ou par des "pré-bourguignons" tels le Groupe aux Rinceaux d'or et le Maître de Guillebert de Mets. Rien à voir non plus avec ce qu'un Jean Semont, miniaturiste représentatif de la génération précédente, avait produit à Tournai. Il suffit de confronter la miniature d'Enschede avec le frontispice de la *Règle des sœurs de l'hôpital Notre-Dame*,²⁶ deux réalisations contemporaines, produites vraisemblablement dans la même ville, très proches en outre quant à leur iconographie, pour

livres et le métier de l'enluminure à Tournai à la fin du Moyen Âge (XIVe–XVe siècles), Corpus of Illuminated Manuscripts 10, Low Countries Series 7 (Louvain, 2001), 149, 307–8.

17. The Cleveland Museum of Art, Gift of the John Huntington Art and Polytechnic Trust, inv. no. 66.238.

18. Londres, Courtauld Institute Galleries, inv. no. 1.

19. Francfort-sur-le-Main, Städtisches Kunstinstitut und Städtische Galerie, inv. no. 939.

20. Lange de gauche.

21. Madrid, Museo del Prado, inv. no. 1352-1353.

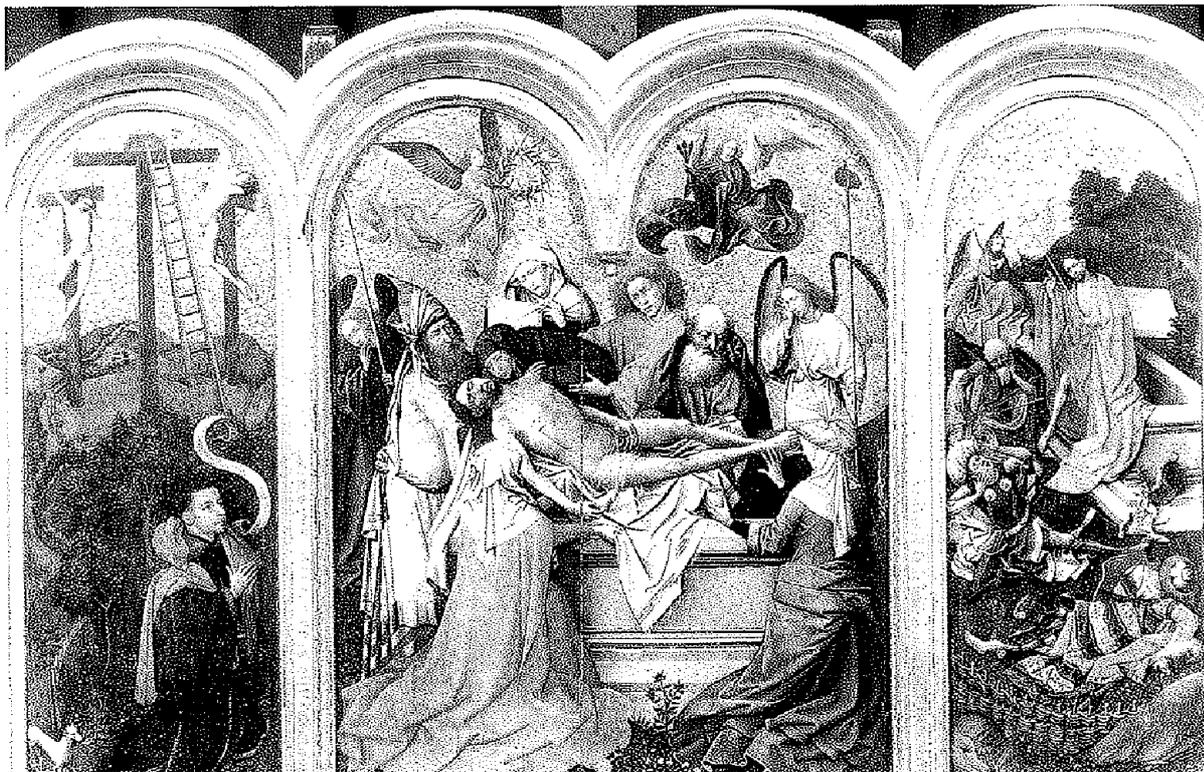
22. New York, The Metropolitan Museum of Art, The Cloisters Collection, 1956.

23. Ann Tzeuschler Lurie observe le caractère unique de ce motif dans l'œuvre de Campin et y voit le signe d'une forte dépendance vis-à-vis de l'enluminure. Elle cite à cet égard la galerie de saints représentés dans les Heures Boucicaut. Voir *The Cleveland Museum of Art Catalogue of Paintings*, 1, *European Paintings before 1500* (Cleveland, 1974), 149.

24. Madrid, Museo del Prado, inv. no. 1817a.

25. Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, inv. no. 1930.25.

26. Tournai, Bibliothèque de la Ville, Ms. 24, fol. 1. Voir Vanwijnsberghe, *De fin or et d'azur* (à la note 16), 386, fig. 66.



6. Robert Campin, *Triptyque de la Mise au tombeau* (Triptyque Seilern), 1410–20. Londres, Courtauld Institute Galleries (photo de l'ancienne collection Seilern).

prendre toute la mesure du fossé qui les sépare. Entre ces artistes, quelque chose s'est passé, un saut qualitatif s'est opéré. Il ne peut s'expliquer que par l'influence directe d'un grand peintre. Et si, comme nous le pensons, le folio doit être situé en contexte tournaisien, la figure de Robert Campin s'impose. À ce stade de l'enquête, les liens stylistiques étroits avec les premières œuvres qui lui sont attribuées semblent appuyer cette hypothèse.

On aurait tort de négliger les petites collections conservées à deux pas de chez soi. Je l'ai presque appris à mes dépens lorsque, vers la fin de mon séjour sur les terres de James Marrow, j'ai failli oublier d'aller examiner les manuscrits conservés à l'Art Museum de Princeton. Rendez-vous fut pris, et la visite, qui s'annonçait routinière, s'est finalement avérée l'un de points d'orgue de mon

séjour. Car sous la description laconique du seul catalogue de la collection, qui annonçait sèchement "Leaf from Book of Hours. 1st quarter of the 15th century, South Netherlands, Flanders,"²⁷ se cachaient deux autres pages du livre de prières dont avait été extraite la miniature d'Enschede, deux pages qui apportaient des informations essentielles pour sa compréhension (fig. 2 et 3).

À nouveau, c'est la décoration secondaire qui m'a d'abord frappé. Il suffit de voir les trois miniatures côte à côte pour que l'identité de décor saute aux yeux. On retrouve les mêmes prolongements marginaux tracés à la plume, ainsi que les gros besants dorés du folio d'Enschede. L'encadrement double de l'enluminure est semblable lui aussi. Si l'on pousse plus loin l'analyse physique des trois folios, leur origine commune ne fait plus aucun doute: ils ont, à un ou deux millimètres près, les

27. Ms. y1930-18a et 18b. Voir A. Bennett, J. F. Preston, et W. P. Stone-man, *A Summary Guide to Western Medieval and Renaissance*

Manuscripts at Princeton University (Princeton, 1991), 69.



7. La Vierge à l'Enfant adorée par Marie de Quinghien, présentée par sainte Catherine, après juin 1427. Tournai, Cathédrale de Notre-Dame (photo: © IRPA-KIK).

mêmes dimensions.²⁸ Les trois miniatures ont la même hauteur.²⁹ Des grecques, ces petites rainures pratiquées au moment de la reliure pour recevoir les nerfs, sont visibles sur chacun des folios, dans la marge de droite. Elles sont invariablement au nombre de sept, présentées selon la même séquence.³⁰ Un autre détail partagé est la présence discrète de piqûres dans les angles, très près des bords, peut-être la trace d'aiguilles ou de punaises

qui ont pu servir, à l'origine, à fixer les folios pour les peindre.

Sur le plan technique aussi, les trois miniatures montrent une remarquable cohérence. Une partie des scènes peintes l'a été à même le fond d'or: la couche picturale s'est rapidement usée, au point de disparaître presque totalement en certains endroits. C'est le cas de la palme de la sainte Agnès d'Enschede et des auréoles dans les feuillets de

28. Enschede: 143/145 x 98/99 mm; Princeton: 144/148 x 100/101 mm (*Déposition*) et 144/146 x 102/103 mm (*Marie Madeleine*). Le folio d'Enschede a été rogné un peu plus.

29. De 90 à 92 mm, encadrement compris.

30. Environ 14 mm entre les deux premières grecques, à chaque extrémité; un peu moins de 27 mm entre les autres.

Princeton. Les mêmes couleurs ont été utilisées et le modelé appliqué par couches sur un ton de base, selon la technique déjà observée dans le folio hollandais. Seule la Déposition est plus bariolée. La palette s'y trouve enrichie de couleurs vives, jaunes et vermillon. Dans l'ensemble toutefois, une manière plus fruste s'observe dans les deux enluminures de Princeton. La facture est plus rapide, le contour plus présent, la touche plus visible. L'enlumineur semble avoir mis tous son talent au service de la Vierge à l'Enfant d'Enschede, petit tableau brossé minutieusement, à la façon d'une peinture de chevalet, et qui constituait à n'en pas douter la miniature principale du livre de prières, prélude aux petites heures de la Vierge, ou en tout cas à une prière mariale telle que l'*Obsecro te*, l'*O intemerata* ou les *Quinze joies*.³¹

Mais au-delà de la différence de facture, plusieurs détails confirment l'identité de main. La tête de Marie Madeleine est jumelle de celle de la Vierge d'Enschede, qu'il s'agisse de la construction générale du visage, avec l'oreille droite dégagée, ou du type de coiffure, retenue par un serre-tête perlé. Très caractéristique aussi est le pouce arqué de la donatrice du folio d'Enschede, qu'on retrouve dans la main droite du Christ de la Déposition, embrassée par Marie. Ce motif scan-de aussi l'élégie récitée par les mains du Triptyque Seilern. Avec les premières œuvres du groupe Campin, les miniatures de Princeton partagent encore la souplesse des plissés et les auréoles simples, évoquées plus haut. La conception de l'espa-

ce bouché par un fond d'or ou une surface décorée est typique elle aussi de cette phase initiale. La Vierge à l'Enfant d'Enschede et la Marie Madeleine de Princeton montrent le même pavement de carreaux bruns qui s'enfoncent dans la profondeur du tableautin sans obéir aux lois de la perspective linéaire. Parmi les motifs éminemment campiniens, mentionnons enfin le livre que Marie Madeleine porte en appui sur sa main recouverte d'un pan de manteau. Laissées à elles-mêmes, libres de toute contrainte, les pages de parchemin rigide se sont redressées, un superbe détail réaliste, particulièrement prisé dans l'entourage de Robert Campin et qu'on aperçoit sur la table des *Annonciations* de Bruxelles³² et de New York.³³

La décoration secondaire des folios enluminés, leur iconographie apparentée à celle des stèles funéraires, une spécialité locale, ou encore les liens étroits constatés avec le groupe Campin, tous ces éléments plaident en faveur d'une origine tournaissienne des folios d'Enschede et de Princeton. Mais il y a plus troublant encore: le revers de la Déposition de Princeton comporte une prière en moyen français, qui confirme de façon inattendue l'origine des folios. Car ce texte suit la *scripta* picarde,³⁴ variante dialectale en usage dans une grande partie du Nord de la France et en région tournaissienne.³⁵

Pour qui fut réalisé le livre de prières? Si l'on admet qu'il a été peint pour une grande dame tournaissienne répondant au prénom d'Agnès, le

31. Le thème iconographique de la Vierge à l'Enfant est plutôt rare à matines des heures de la Vierge. Par contre, on en trouve de nombreux exemples associés à des prières mariales. Voir par exemple: M. Meiss, *French Painting in the Time of Jean de Berry: The Boucicaut Master*, Kress Foundation Studies in the History of European Art 3 (Londres et New York, 1968), ill. 52, 238, 304, 323 et Meiss, *French Painting in the Time of Jean de Berry: The Limbourgs and Their Contemporaries*, 2 vol., Franklin Jasper Walls Lectures 2 (Londres et New York, 1974), ill. 530.

32. Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, inv. no. 3937.

33. Voir note 22.

34. Très caractéristique est par exemple l'alternance c/ch: "bouce" pour "bouche"; "merchi" pour "merci." Voir G. Doutrepoint,

"Notes de dialectologie tournaissienne," *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 22 (1900): 78.

35. Nous ne possédons malheureusement que les dernières phrases de cette précieuse oraison, une demande de rémission des péchés de la bouche, *en boire, en mangier, en parler, en aultre maniere de delit et de vilaine plaisance*, qui a pu faire partie d'une séquence de prières, rythmée par les principaux épisodes de la Passion. Nous avons cherché à repérer le texte dans les incipitaires de Jean Sonet, Keith Val Sinclair et Pierre Rézeau, sans succès hélas. L'Institut de Recherche et d'Histoire des Textes à Paris possède des listes d'explicit, mais c'est en vain que Fabio Zinelli et Marie-Laure Savoye les ont consultés à notre demande. Erik Drigsdahl n'a pas eu plus de chance avec sa base de données. Il ne connaît en tout cas aucune prière latine dont notre texte puisse être la traduction. Que tous ces collègues soient remerciés pour leur aide et leurs suggestions.

champ des possibilités se réduit singulièrement et l'on peut même se risquer à proposer une candidate. L'examen des testaments et comptes d'exécution testamentaire³⁶ dressés après 1415—*terminus post quem* imposé par le style—ne laisse guère de choix. Un seul nom s'impose:³⁷ celui d'Agnès de Quinghien, fille d'Ernoul, dit le Dacre, et femme de Jean Blondiel l'Ainé.³⁸ Agnès est issue d'une importante famille flamande,³⁹ bien implantée à Tournai et dans le Tournais au début du quinzième siècle. Les Quinghien étaient parents par alliance de nombreuses familles aristocratiques tournaisiennes et deux de ses membres firent partie de la Cour amoureuse de Charles VI: Hue et Grart, qui n'était autre que le beau-frère du Prince d'Amour, le Tournaisien Pierre de Hauteville.⁴⁰ Le 17 septembre 1426, quelques heures avant sa mort, Agnès lègue un livre d'heures à sa sœur Andrieuwe.⁴¹ Il pourrait s'agir de notre manuscrit. On rappellera, à l'appui de cette hypothèse, que l'iconographie du folio d'Enschede est très proche de celle du monument funéraire de Marie de Quinghien, la propre cousine d'Ernoul, père d'Agnès (fig. 7). S'il est vrai que le format de la stèle, étirée en largeur, a généré une composition plus aérée, on ne manquera pas de noter la grande proximité du type de la donatrice et de son costume. Sainte Catherine a remplacé sainte Agnès, mais la martyre porte elle aussi la palme, et

son attribut, la roue, est coïncé, comme celui d'Agnès, entre l'encadrement et la retombée des robes amples, dans le coin inférieur droit du tableautin. Comme Agnès aussi, Marie s'est fait représenter seule, sans son époux Fastret du Chasteler, mort douze ans plus tôt à Azincourt.

Qu'un membre de la famille de Quinghien ait fait enluminer un livre à Tournai, par un artiste de premier ordre, fortement influencé par l'art campinien, rien de bien étonnant. Car c'est sans doute ce milieu d'aristocrates issus de familles locales, du Nord de la France et de Flandre, rassemblés à Tournai,⁴² qui constitua la clientèle principale du peintre. Leur présence massive dans une ville qui, au début du quinzième siècle, était réputée pour sa tranquillité, avait peut-être décidé l'artiste à venir s'y installer.

Peut-on aller jusqu'à supposer l'intervention de Campin dans la miniature d'Enschede? Devant le peu de consensus qui existe à l'heure actuelle sur la personnalité artistique du Tournaisien, et sur ses premières œuvres,⁴³ il vaut mieux, je crois, rester prudent. En revanche, attribuer cette Vierge à l'Enfant, avec les deux folios de Princeton, au milieu tournaisien, fortement imprégné par l'art campinien, voire à l'entourage direct de Campin, me semble parfaitement raisonnable, comme j'ai essayé de le montrer. Car la parenté de ces miniatures avec l'œuvre rangé autour du peintre tour-

36. Mentions rassemblées dans Vanwijnsberghe, "De fin or et d'azur" (à la note 16), 159–243.

37. Avec toutes les précautions d'usage à prendre avec l'argument du silence. C'est que la source testamentaire est loin d'être complète (ibid., 50–51).

38. Sur la généalogie de la famille de Quinghien, voir P.-A. du Chastel de la Howarderie, "van Coyghem ou de Cuinghien," *La noblesse belge. Annuaire de 1912*, 1^{re} partie (Bruxelles, 1913), 93–165 (104–5 pour Agnès de Quinghien).

39. Quinghien, Cuinghien, ou Coyghem est la francisation de Kooigem, village situé à une dizaine de kilomètres au sud de Courtrai (ibid., 93).

40. Sur Pierre de Hauteville et la Cour amoureuse à Tournai, voir notre étude: "La Cour Amoureuse de Charles VI à Tournai et son Prince d'Amour Pierre de Hauteville: commanditaires de livres enluminés?" dans *Hainaut et Tournais: Regards sur dix siècles d'histoire. Recueil d'études dédiées à la mémoire de Jacques Nazet*

(1944–1996), éd. C. Billen, J.-M. Duvosquel, et A. Vanrie, Publications extraordinaires de la Société d'Histoire et d'Archéologie de Tournai 8, Archives et Bibliothèques de Belgique, numéro spécial 58 (Tournai et Bruxelles, 2000), 135–77.

41. Vanwijnsberghe, "De fin or et d'azur" (à la note 16), 183, no. 118.

42. M. Houtart, *Les Tournaisiens et le Roi de Bourges*, Annales de la Société historique et archéologique de Tournai 12 (Tournai, 1908), 10–12.

43. Récemment encore, Ludovic Nys a proposé d'attribuer le Triptyque Seilern à Henri le Kien, peintre documenté à Tournai de 1405 à 1429. Voir L. Nys, "Le Triptyque Seilern: une nouvelle hypothèse," *Revue de l'art* 139 (2003): 5–20. L'argumentation repose sur un faisceau de présomptions et, si l'auteur n'apporte pas la preuve définitive de ce qu'il avance, son hypothèse a néanmoins un double mérite: elle rappelle que Campin n'était pas le seul maître actif à Tournai vers 1410–20 et elle montre qu'il a pu exister dans cette ville des antécédents, un milieu propice à l'éclosion de son talent.

naisien ne se limite plus ici à de simples reprises de motifs ou de compositions,⁴⁴ elle est aussi et avant tout stylistique. On se trouve vraisemblablement en présence du premier exemple de miniature "campinienne,"⁴⁵ au même titre qu'on a pu qualifier d' "eyckiennes" certaines enluminures des Heures de Turin-Milan. De cette attribution devraient en découler d'autres et, je l'espère, à terme une meilleure connaissance du milieu de la peinture tournaisienne du premier quart du quinzième siècle, un moment crucial dans l'émergence de l'*ars nova* dans les Pays-Bas méridionaux.

En attendant, les folios d'Enschede et de Princeton proviennent assurément d'un livre d'une grande richesse, commandé par une dame de l'aristocratie ou de la haute bourgeoisie d'une ville francophone des anciens Pays-Bas. L'illustration d'un cycle de prières en français par des scènes de la Passion est en soi exceptionnelle. Chaque suffrage comportait en outre une représentation à pleine-page du destinataire de la prière. À ces oraisons s'ajoutaient sans doute un cycle complet de l'Enfance du Christ, illustration habituelle du petit office de la Vierge, ainsi que plusieurs autres enluminures pour les autres principaux textes: les heures de la croix, du Saint-Esprit, les psaumes de

la pénitence et l'office des morts. Que ces miniatures aient été peintes sur des folios séparés, insérés entre les pages de texte, il n'est plus possible de s'en assurer. Ce qui est certain en revanche, c'est qu'avant 1930,⁴⁶ le manuscrit fut dépecé; les enluminures, dont on avait sans doute reconnu la qualité picturale, prirent ou reprurent une existence autonome et furent désolidarisées du texte qu'elles accompagnaient. On en fit une série de petites peintures indépendantes, des tableaux miniatures, en quelque sorte.⁴⁷

Face à cette histoire tourmentée, il faut espérer voir resurgir d'autres miniatures ou même—on peut rêver—le corps mutilé du manuscrit. Rassemblés, ces membres épars pourraient nous donner une idée plus complète de ce qui fut aussi un magnifique livre de femme. Rarement en effet, on aura vu, dans un manuscrit de ce type, la commanditaire représentée de façon aussi ostensible, dans l'exercice pourtant intime de la prière. Comme ces livres se transmettaient souvent par voie féminine, les dames de la famille gardèrent sans doute longtemps devant les yeux le souvenir d'une aïeule portraiturée sans concession par celui qui fut sans doute le meilleur enlumineur tournaisien de son temps.

44. Les exemples de reprises de thèmes campiniens abondent dans l'enluminure. Voir Kemperdick, *Der Meister von Flémalle* (à la note 14), passim [liste de manuscrits à la p. 357]; M. Sneyers et B. Cardon, "Campin and Illumination," dans *Robert Campin: New Directions in Scholarship*, éd. S. Foister et S. Nash (Turnhout, 1996), 159–69 (montrent ce que l'art campinien doit au courant "pré-eyckien," essentiellement sur le plan iconographique). Notons encore que Nash a proposé de voir dans une miniature des Heures de Raoul d'Ailly (États-Unis, collection privée, fol. 88v) le reflet d'un tableau perdu de Robert Campin ("A Fifteenth-Century French Manuscript and an Unknown Painting by Robert Campin," *ibid.*, 105–16), une suggestion nuancée par A. Châtelet, qui y voit plutôt un pastiche basé sur la composition du volet gauche du diptyque de Saint-Petersbourg (*Robert Campin* [à la note 14], 298, no. 9a). Le filtre de la tradition parisienne ne devrait pas être négligé non plus. Voir F. Avril, dans E. Taburet-Delahaye avec F. Avril et al., *Paris 1400: Les arts sous Charles VI*, cat. d'exposition, Musée du Louvre (Paris, 2004), 288–89, no. 179.

45. S. Kemperdick regrette à juste titre qu'aucun exemple de miniature campinienne n'ait pu, jusqu'à présent, être repéré: "keine einzige Miniatur [ist] bekannt, die den Flémaller Werken entspräche oder auch nur flémallesk wirkt, zumindest nicht aus den zwanziger oder dreißiger Jahren, obwohl Miniaturen gewöhnlich weit zahlreicher überliefert sind als Tafelbilder" (*Der Meister von Flémalle* [à la note 14], 155–56).

46. Les miniatures proviennent dans les deux cas de collections privées; celles de Princeton ont été données au Musée en 1930 par Ida Farnum, tandis que le folio d'Enschede a été acheté au collectionneur C. van der Feer Ladèr en mars 1937. La source à laquelle s'approvisionnèrent ces amateurs d'art n'est pas connue.

47. Une pratique qui devient courante à la fin du dix-huitième siècle et qui reflète le statut nouveau qu'acquiert à cette époque les manuscrits enluminés, considérés désormais comme de véritables œuvres d'art. Le phénomène s'intensifie au siècle suivant avec l'augmentation croissante de la demande et les avantages financiers qui en découlent. L'intérêt grandissant des connaisseurs pour la peinture flamande vers la fin du dix-neuvième siècle conduira au démantèlement de plusieurs manuscrits ganto-brugeois, victimes de leur réalisme et de leur facture proches de la peinture de chevalet. Voir C. De Hamel, "Cutting up Manuscripts for Pleasure and Profit," dans *The Rare Book School 1995 Yearbook* (Charlottesville, 1996), 1–20; R. S. Wieck, "Folia fugitiva: The Pursuit of the Illuminated Manuscript Leaf," *Journal of the Walters Art Gallery* 54 (1996): 233–54; S. Hindman et al., *Manuscript Illumination in the Modern Age: Recovery and Reconstruction*, cat. d'exposition, Mary and Leigh Block Museum of Art, Evanston (Evanston, Ill., 2001), 69–73. Pour un bel exemple, publié récemment, voir L. De Kesel, "Almost Restored: The Hours of Archduchess Isabella Clara Eugenia. Berlin, Kupferstichkabinett, 78 B 15," *Jahrbuch der Berliner Museen*, 43 (2001): 109–31.