

Campin in Context

Peinture et société dans la vallée de l'Escaut
à l'époque de Robert Campin

1375-1445

Sous la direction de Ludovic NYS et Dominique VANWIJNSBERGHE

Avec la collaboration de Xavier FONTAINE et Jacques DEBERGH

Actes du Colloque international organisé par l'Université de Valenciennes et du Hainaut-Cambrésis,
l'Institut royal du Patrimoine artistique / Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium
et l'Association des Guides de Tournai

Tournai, Maison de la Culture

30 mars - 1^{er} avril 2006

Presses universitaires de Valenciennes
Institut royal du Patrimoine artistique - Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium
Association des Guides de Tournai

Valenciennes - Bruxelles - Tournai

2007

POUR NE PAS EN FINIR AVEC CAMPIN

Ludovic NYS et Dominique VANWIJNSBERGHE

Où en est l'enquête sur le Maître de Flémalle ? Que sait-on en définitive de sa véritable identité ? Peut-on croire Émile Renders lorsqu'il prétend, dans l'un de ses plus célèbres brûlots, avoir trouvé la solution du problème ? Ceux qui auraient la naïveté de prendre cette affirmation pour argent comptant n'auront qu'à parcourir le *status quaestionis* de Stephan Kemperdick pour se persuader du contraire : la polémique continue à faire rage et la question, plus que jamais, demeure ouverte. Loin de nous la prétention de clore le débat. Le moment n'est-il pas venu, au contraire, de le ranimer et, à la lumière des progrès de ces dernières années, de l'élargir à un certain nombre d'aspects jusqu'ici peu étudiés, si ce n'est ignorés ?

L'enjeu est à la mesure de l'exceptionnelle qualité de cet œuvre pictural auquel l'historiographie contemporaine n'a eu cesse de rendre ses lettres de noblesse. Certains esprits « post-modernes » objecteront peut-être que la perception qui est la nôtre, à six siècles de distance, est nécessairement tronquée. Mais l'importance qu'il convient d'y déceler en tant que « symptôme culturel » – pour reprendre une formulation chère à Erwin Panofsky – ne s'impose pas moins avec évidence. La prégnance de ces images, quelque rétrospectif que soit le regard qu'on leur porte, leur confère une indéniable force de retentissement ; elle permet d'y reconnaître les témoins privilégiés de bouleversements profonds qui, touchant les modes de pensée et le rapport au monde, déterminent l'action des hommes et infléchissent jusqu'au cours de l'Histoire. Bien avant de se manifester dans l'écrit, ces mutations se traduisent d'abord visuellement ; elles affectent l'« œil », non tant physique que culturel, celui auquel le peintre s'ingénie à rendre, par des superpositions de glacis, l'épaisseur même de la vie.

On a dit de la manière sculpturale du Maître de Flémalle, alias Robert Campin, qu'elle dérivait du réalisme de pierre des meilleurs sculpteurs de l'entourage de Philippe le Hardi. Ainsi Campin serait passé par Dijon ! Toute séduisante qu'elle soit, la suggestion ne repose malheureusement sur aucun fondement documentaire. Certes, le style du maître tournaisien,

empreint d'une puissante plasticité, suggère une relation étroite avec la sculpture. Mais fallait-il faire ce détour par les provinces de *par-delà* pour tenter d'en expliquer l'origine ? La production sculptée tournaisienne – la remarquable série des monuments votifs en particulier – n'offrirait-elle pas un terreau propice à l'émergence en peinture d'une telle sensibilité ? Il est aujourd'hui acquis que cette forme de « réalisme » fut beaucoup plus répandue qu'on ne l'avait longtemps pensé. Et l'âpreté du graphisme nouveau d'un Sluter ne constitue, en définitive, que l'un des modes d'expression de ce style « international », au même titre que les inflexions linéaires d'un art de cour, élégant et raffiné.

La confrontation avec le réalisme de Jan van Eyck est, sous ce rapport, des plus suggestives. Lointain héritier des virtuoses de l'enluminure courtoise œuvrant à Paris, eux-mêmes issus pour certains d'entre eux des anciens Pays-Bas, le peintre semble s'être hissé à un même niveau de réalisme au départ de sa pratique de l'enluminure. C'est cet art minutieux et précis qui l'a sans doute conduit à fouiller jusqu'aux plus infimes aspérités du réel, avec le lyrisme contenu d'un maître de la couleur et la verve descriptive d'un observateur délicat. Aux deux pôles de cette magie du réel, Van Eyck et Campin incarnent, dans le champ pictural, ce que Panofsky – y reconnaissant un équivalent de la Renaissance italienne des débuts du Quattrocento – devait appeler l'*ars nova*.

Mais si, pour Van Eyck, l'élaboration d'un langage figuratif d'une telle perfection trouve, dans une large mesure, à s'expliquer par son statut d'artiste de cour, fréquentant les milieux à la pointe du goût, il n'en va pas de même pour Robert Campin. Et c'est bien ici que réside la plus grande énigme liée à cette figure légendaire de l'art des anciens Pays-Bas : le silence désespérant des sources littéraires, celui des Italiens Fazio et Vasari, celui autrement interpellant d'un Jean Lemaire de Belges, de même, un siècle plus tard, que de Carel Van Mander. Comment s'expliquer qu'à la différence d'artistes tels que Van Eyck, Van der Weyden, Memling, Marmion – jusqu'à l'improbable Louis Leduc –, l'auteur d'œuvres d'une telle puissance visuelle, qui allaient connaître une

large réception chez les peintres et enlumineurs de nos régions, n'ait suscité ne fût-ce qu'un écho discret dans cette tradition historiographique censée avoir consacré les plus grands talents de la peinture flamande ? On n'a pas manqué de voir la raison de ce silence dans l'insertion du peintre en milieu urbain et dans son statut d'« artiste bourgeois ». Le destin d'un acteur de la vie urbaine tel que Campin, issu du monde des métiers, prompt à la révolte contre les édiles du « haut patriciat », n'était-il pas de retourner à l'anonymat ? Ne s'attendrait-on pas à ce que seuls les « valets » et serviteurs des princes, membres de l'entourage curial, aient été aspirés dans le sillage de leurs maîtres et appelés, à leurs côtés, au firmament de la notoriété ?

Fort heureusement, les nombreuses publications des érudits, fort actifs à Tournai à la charnière des ^{XIX}^e et ^{XX}^e siècles, ont contribué à déjouer cet ordre des choses que l'on pouvait penser immuable. Motivés par la découverte de documents « rares et curieux », ils ont sauvé de l'oubli les noms de ceux qui n'étaient pas suffisamment pourvus pour s'offrir les leurs inscrits en lettres d'or dans le grand livre de l'Histoire. Rien, à l'époque de Campin – alors que les chroniqueurs, indiciers et autres panégyristes servaient la gloire des plus grands – ne destinait les modestes archives urbaines à contribuer à l'écriture d'une autre histoire, beaucoup plus proche celle-ci de la réalité quotidienne, de ce monde, tout aussi fascinant, du petit peuple des villes. Le nom de Campin, jusqu'alors totalement oublié, a resurgi des registres de parchemin racorni et des innombrables chirographes (selon Armand d'Herbomez, plus de 600 000 à Tournai avant l'incendie de mai 1940 !). Au gré des découvertes fortuites et des humeurs régionalistes titillées par l'aiguillon des conflits communautaires, Campin a fini par émerger tel que l'avaient reconnu aux premières heures les sommités de l'école allemande, Passavant, von Tschudi et Bode, identifiable à cet énigmatique Maître de Flémalle, l'auteur de trois panneaux supposés provenir d'une introuvable abbaye ! Les patients dépouillements des archivistes ont recoupé les attributions des historiens d'art formés à la méthode comparatiste : la parenté de style des panneaux dits « de Flémalle » (aujourd'hui à Francfort) et de la très célèbre *Descente de Croix* du Prado ne s'expliquait-elle pas par une filiation directe, de père adoptif à fils prodige ? L'hypothèse, confortée par d'autres rapprochements – avec les panneaux peints par Jacques Daret pour l'abbaye d'Arras notamment – rencontra très vite l'adhésion d'une majorité d'historiens et Campin, le maître de Roger, se trouva crédité d'un catalogue d'œuvres qui n'allait cesser de s'étoffer.

À vrai dire, les fondements de notre connaissance de Campin et de son œuvre restent bien fragiles. Une trentaine de panneaux lui sont donnés ou sont associés à son nom, mais aucun d'entre eux n'a jamais pu être formellement authentifié. La construction ne tient en équilibre que par la seule et toute provisoire cohésion de ses parties hautes, nullement par la solidité de ses points d'appui. Et voici qu'à peine identifiée, cette figure énigmatique, ce personnage historique pourtant si concret, à nouveau se dérobe à notre compréhension. C'est que les contradictions ne manquent pas qui, toujours plus nombreuses, pointent comme pour se jouer des tentations réductrices de nos constructions cartésiennes et alimenter un peu plus encore la controverse : combien de mains faut-il donc reconnaître dans la série des œuvres naguère regroupées sous l'étiquette « Flémalle » ? Deux ou trois tout au plus – celles de Campin et de ses deux jeunes élèves, Roger de le Pasture et Jacques Daret ? Davantage, si l'on y inclut certains de ses contemporains, tel cet Henri Lequien sur lequel l'attention s'est récemment focalisée ? Faut-il y voir les œuvres d'un cercle étroit, resserré autour de la seule ville de Tournai, ou s'agit-il plutôt d'un « style » qui pourrait avoir essaimé bien au-delà de l'étroit hinterland de la ville épiscopale, en Flandre, en Hainaut peut-être, voire en Brabant ? Les progrès des méthodes d'analyse de laboratoire, l'affinement de l'œil des connaisseurs, ont conduit à confirmer ce que l'on soupçonnait depuis bien longtemps : derrière ce style en apparence si typé, voici que s'élève désormais une multiplicité de voix, parlant une langue commune, dont la miniature et la peinture murale ont assimilé certaines inflexions. Loin d'être aussi cohérent qu'on l'a prétendu, ce groupe s'impose aujourd'hui à nous tel qu'il doit avoir été, dans sa diversité et son apparente complexité, revendiquant sa part de vérité historique dans un contexte d'échanges et de mobilité d'artistes.

L'idée, à vrai dire, n'était pas neuve, mais l'ombre de Roger planait, qui allait à nouveau brouiller les pistes, orientant les regards vers le nord. Sans doute son départ pour Bruxelles, qui le rapprochait de la Cour de Bourgogne, allait-il assurer à la verve populaire de son maître la postérité que lui refusait son extraction bourgeoise. Sans doute bien d'autres Tournaisiens dans son sillage, à commencer par l'imagier Jean Delemer, l'y auront-ils suivi pour faire carrière. Peut-être, aux portes du Brabant, la basilique de Hal porte-t-elle encore, stratifiées dans la pierre, les traces de la gradine et de l'ébauchoir de maints artistes tournaisiens. Fallait-il pour autant s'évertuer à distordre les faits, se risquer à inverser les liens de cause à effet et chercher dans certaines sculptures en bois – par ailleurs difficilement

datables – la preuve de ce que le Maître de Flémalle, de souche soi-disant brabançonne, aurait été étranger à la Cité des cinq clochers ?

Les termes de l'alternative – Bruxelles ou Tournai / Tournai ou Bruxelles – ne pouvaient en définitive que refermer sur la problématique Campin - Flémalle - Van der Weyden l'inévitable piège du tiers exclu. Perçue sous cet angle, la géographie des influences flémalliennes – certaines des contributions du présent volume le montrent bien – allait prendre un autre relief. Voici qu'à côté de Bruxelles et Tournai apparaît un troisième pôle, celui de Gand, la grande oubliée des « campinologues », quand bien même Louis Maeterlinck avait proposé, il y a bien longtemps, de voir dans le Maître de Flémalle le peintre gantois Nabur Martins. L'horizon, cette fois, s'ouvre sur un paysage humain tout différent, drainé par un fleuve, véritable artère économique reliant la Flandre au Hainaut. La pierre brute ou taillée des carrières du Tournais descend son cours ; elle le remonte aussi en direction de Valenciennes d'où, précisément, est originaire Campin. Les fidèles et les pèlerins, les commerçants, les rentiers suivent ses berges, les artistes eux aussi s'y croisent, tels le Gantois Jan de Stoevere, venu parfaire sa formation dans l'atelier de Campin, ou encore ce Jean Ramon, peut-être identifiable à l'un des enlumineurs les plus doués de sa génération, le Maître de Guillebert de Mets.

Loin des prétentions d'Émile Renders, il nous a paru utile d'ouvrir ici le débat et d'aborder des thèmes peu étudiés qui éclairent, souvent par la tangente, l'œuvre du maître tournaisien. Seule une mise en contexte élargie était susceptible, à défaut d'apporter des réponses définitives, de projeter un éclairage neuf et original sur cette énigme, l'une des plus fascinantes de l'histoire de l'art occidental à la fin du Moyen Âge. C'est dans ce but que nous avons demandé à une vingtaine de spécialistes, collègues d'horizons très divers, d'aborder des problèmes spécifiques, tous liés plus ou moins directement à la personnalité et à l'art de Robert Campin. Le résultat de leurs investigations, enrichies par les débats qui ont suivi les communications, forme l'épine dorsale de cet ouvrage. Que tous soient remerciés de s'être prêtés à ce jeu d'autant plus exigeant qu'il n'était nullement question de présenter ici des recherches en cours, mais bien de s'adapter au cadre contraignant que nous leur imposons. Cette façon de faire – inhabituelle, il est vrai – pouvait seule contribuer à donner à ce colloque et au volume de ses Actes sa densité et sa pertinence. Nous espérons que ce but est atteint.

Il nous est également agréable de remercier les autorités académiques et scientifiques qui nous ont laissé carte blanche pour organiser ces journées, Marie-Pierre Mairesse, présidente de l'Université de Valenciennes et du Hainaut-Cambrésis ; Myriam Serck et Christina Ceulemans, respectivement directeur général et chef du département Documentation de l'Institut royal du Patrimoine artistique (IRPA - Bruxelles), de même que la Ville de Tournai et l'ASBL Tourisme et Culture qui nous ont gracieusement apporté leurs soutiens logistique et financier. Nous n'oublions pas non plus les collègues qui ont accepté de présider les séances et, parmi eux en particulier, Hélène Mund et Cyriel Stroo du Centre d'Étude de la Peinture du xv^e siècle dans les Pays-Bas méridionaux et la Principauté de Liège, ainsi que Monique Maillard, professeur au Séminaire de Tournai et conservateur de ses collections artistiques.

La réalisation d'un livre tel que celui-ci, dans les délais très courts que nous nous sommes imposés, n'aurait pas été possible sans l'engagement et le dévouement de la cellule Publications de l'IRPA, tout particulièrement Xavier Fontaine et Jacques Debergh, rédacteurs scientifiques, que nous tenons à remercier ici très chaleureusement. Nous avons pu compter aussi sur les compétences d'Olivier Depauw pour la préparation des photographies. Saluons encore Catherine Boedt, Claude Bonnet, Claude Callens, Françoise Clerbaux, Chantal Danniau et Francis Van de Putte, guides de la Ville de Tournai, qui ont relu ce texte en premières épreuves. Bien des coquilles ont pu être évitées grâce à eux. Les Presses universitaires de Valenciennes (PUV) ont accepté d'inclure ce volume dans leur programme de publications. Que Didier Terrier, directeur du CRIHCC, Arnaud Huphtier et Stéphane Hirschi, directeur des PUV, trouvent ici la marque de notre gratitude.

C'est enfin un plaisir de remercier toutes celles et ceux qui nous ont aidés à acquérir les photographies illustrant ce beau volume : Sophie Jugie (Dijon), Jochen Sander (Francfort), Raphaël Coipel et Jean Vilbas (Lille), Danielle De Smet et le chanoine Pierre-Louis Navez (Tournai), Christian Courivaud et François Leclercq (Valenciennes), Michel Deltenre et Dimitri Kajdanski (Wiers), ainsi que James Marrow (Princeton).

Nous ne pouvons achever cette liste sans rendre hommage à l'Association des Guides de Tournai, en particulier à son bouillonnant président Bruno Delannay. Sans le dynamisme, l'efficacité et la générosité de ces passionnés du patrimoine de leur ville, ce colloque et cette publication n'auraient pu voir le jour. Qu'ils reçoivent nos remerciements les plus chaleureux.