

LA SCULPTURE GOTHIQUE À TOURNAI

Splendeur, ruine, vestiges

LUDOVIC NYS

LOUIS-DONAT CASTERMAN

avec la collaboration de

PIERRE DECOURCELLE

Association scientifique internationale

ROGER DE LE PASTURE / ROGIER VAN DER WEYDEN

Avec le soutien du
Fonds Claire et Michel Lemay



FONDS MERCATOR

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^e - XVI^e 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



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^e et XX^e siècles¹, 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 Bus². 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 Campin³. 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^e siècle, pierre blanche polychromée. Tournai, église Saint-Quentin.



FIG. 113
Éléments de dais que Paul Rolland avait publiés en 1932 en rapport avec le groupe de l'Annonciation (ROLLAND 1932, p. 342). Tournai, musée d'Archéologie jusqu'en 1990, aujourd'hui cathédrale Notre-Dame.

de pierre représentant le groupe de l'Annonciation fussent placées devant sa sépulture, en la petite église Saint-Pierre. Le compte d'exécution testamentaire, quant à lui, consignait un paiement de treize écus d'or au tailleur et ouvrier d'images Jehan Delemer pour la taille des sculptures de pierre blanche, neuf écus au tailleur de pierre Willeme du Bos pour celle des deux dais en couronnement et dix écus au maître Robert Campin pour la polychromie de ces éléments sculptés. Les deux dais, qui n'avaient pas été récupérés, n'ont jamais été fixés au-dessus des statues en l'église Sainte-Marie-Madeleine. Paul Rolland attira cependant l'attention sur deux grands dais fragmentaires mis au jour dans les remblais du quai tout proche; d'un style manifestement contemporain et comportant des traces de polychromie, ces éléments pourraient à son avis avoir appartenu à cet ensemble sculpté. Naguère conservés au musée d'Antiquités de Tournai; ils font aujourd'hui partie des collections lapidaires conservées à la cathédrale Notre-Dame (fig. 113)⁴. Chronologiquement, cette œuvre est contemporaine de la période d'apprentissage de Roger de le Pasture dans l'atelier de Robert Campin (entre 1427 et 1431)⁵; elle correspond par

ailleurs, ainsi que l'a récemment rappelé Ludovic Nys, à la phase de transition entre les tendances internationales du *Schöner Stil* et celles du *Eckiger Stil*, dont on trouve à l'époque maints échos, dans les anciens Pays-Bas, dans la production sculptée et la peinture sur panneau⁶.

En août 1566, le passage des iconoclastes en l'église Saint-Pierre⁷ faillit bien mettre fin à l'existence des deux statues qui, pas plus que la plupart des œuvres figuratives des églises tournaisiennes, ne furent épargnées: tant la Vierge que l'archange furent défaciés. C'est ensuite, en 1586, aux dires de Paul Rolland, qu'elles auraient pris le chemin de la confrérie Notre-Dame, sise en l'église Sainte-Marie-Madeleine. Elles y furent alors installées aux deux dernières colonnes de la nef⁸. En 1992, bien après la désacralisation de l'église et sa fermeture, elles furent transférées à la cathédrale Notre-Dame où elles furent placées à l'entrée du déambulatoire méridional. L'ouverture du chantier de restauration de la cathédrale imposa, quelques années plus tard, de les mettre à l'abri. Elles furent à nouveau déposées et entreposées dans une chapelle. Envoyées pour étude à l'Institut royal du patrimoine artistique (IRPA), elles y furent

restaurées en prévision de l'exposition *Rogier Van der Weyden 1400/1464 – Maître des Passions* organisée au musée M de Louvain en 2009. En mars 2010, à l'issue de l'exposition, elles reprirent la route de Tournai et furent fixées à l'emplacement qu'elles occupent aujourd'hui à la croisée de l'église Saint-Quentin.

Les campagnes de restauration

Le groupe de l'Annonciation a fait l'objet de plusieurs campagnes de restauration. La première eut lieu probablement au début du XVII^e siècle, une trentaine d'années après le passage à Saint-Pierre des iconoclastes. On sait qu'à cette époque furent restaurées plusieurs œuvres mutilées par les calvinistes, ainsi, en l'église de la Madeleine où, précisément, le groupe sera transféré, le relief votif des Clermès, dont les têtes furent façonnées au plâtre en 1601 (voir fig. 15)⁹, et dans le porche occidental de la cathédrale, la statue de Notre-Dame dite des Malades dont le visage et l'Enfant qu'elle tient sur le bras gauche ont eux-mêmes été remplacés entre 1609¹⁰ et 1620¹¹ (voir fig. 12). La physionomie de la Vierge de l'Annonciation est d'ailleurs très semblable à celle de la Vierge dudit portail. La parenté est telle que peut être raisonnablement envisagée l'intervention du même sculpteur-restaurateur. Conformément au parti qui prévalait alors, dont le but était de rendre aux œuvres endommagées l'apparence qu'elles avaient avant leur destruction, le sculpteur-restaurateur du XVII^e siècle restitua les parties mutilées, non sans toutefois y laisser transparaître le style d'inspiration classique de son époque. Il sculpta les têtes de la Vierge et de l'archange ainsi que la main droite de ce dernier dans de nouveaux blocs de pierre qui furent ensuite ajustés sur les parties médiévales intactes, une opération qui imposa de retailler les deux œuvres à l'emplacement des bris pour faciliter l'assemblage. Des radiographies ont permis de confirmer que les deux têtes et la main furent ajustées de la même manière¹². En outre, pour faire tenir ces éléments rapportés de pierre relativement lourds, le restaurateur fixa des os d'animaux en guise de tenons dans des cavités ménagées à cet effet, éléments qui furent scellés avec du plomb fondu, coulé *via* un canal menant à l'espace creux de la mortaise. Cette technique traditionnelle, fort

répandue, était déjà utilisée dans l'Antiquité; elle le sera encore jusque dans le courant du XIX^e siècle. L'étude stratigraphique des couches picturales a permis d'établir que c'est durant cette campagne de restauration que furent repeintes, pour les intégrer avec l'ensemble, les parties restituées¹³. Les écus des deux consoles reçurent eux-mêmes une nouvelle polychromie. On y peignit, au-dessus de leurs armes primitives, aujourd'hui illisibles, des motifs apocryphes, une grecque recroisetée et les initiales I et C, qui désignaient sans doute les initiateurs de cette restauration¹⁴.

En 1858, le groupe de l'Annonciation fut à nouveau restauré¹⁵: les drapés furent nettoyés, les ailes réparées, de même, partiellement, que le livre, les pieds de la chaise¹⁶, les mains de l'archange¹⁷ et de la Vierge et certains plis des drapés, remodelés avec du plâtre. Est-ce le sculpteur Pierre T'Seyn, qui aurait exécuté cette année-là des ouvrages de sculpture en pierre blanche et en bois dans l'église, qui intervint pour la restauration? La documentation ne permet pas de le confirmer. Pour la réfection du pied externe du tabouret de la Vierge, ainsi qu'il en avait été des deux têtes et de la main droite de l'archange lors de la première campagne, on eut recours à de la pierre d'Avesnes, celle-là même qui avait été utilisée pour l'exécution des statues en 1426-1428. L'emploi de ce matériau pour ces éléments rapportés n'est pas surprenant. On sait en effet que cette pierre crayeuse originaire du sud du Hainaut, de même que celles de qualité semblable exploitées en Artois et en Flandre française, fut largement utilisée en Belgique et aux Pays-Bas pour les restaurations de sculptures, du moins jusqu'à ce que les carrières arrivent à épuisement au XIX^e siècle. Enfin, la signature de Victor Kain et la date de 1859 sur le livre d'heures font manifestement référence aux travaux de polychromie, dans un style néogothique, celle en l'occurrence qui se présente toujours à nos yeux aujourd'hui. Depuis le XIX^e siècle, le groupe n'a plus subi d'altérations significatives; signalons tout de même la main gauche de l'archange en plâtre qui, vu l'absence de polychromie, doit résulter d'une intervention postérieure à 1859, et des collages au niveau de sa taille, des fractures au niveau du pied du tabouret et de la partie inférieure de la Vierge, résultats irréversibles d'une manipulation inadéquate lors du transfert de 1990 confié à des opérateurs locaux non professionnels. Les consoles,

autrefois ajustées et fixées sur les colonnes arrondies de l'église de la Madeleine, ont quant à elles été « adaptées » à cette même occasion, devant être placées contre des pilastres plans.

En vue de l'exposition au musée M de Louvain en 2009, le groupe de l'Annonciation a fait pour la première fois l'objet d'une étude approfondie des techniques et des matériaux. Le but premier était de déterminer à quel traitement de conservation-restauration il conviendrait de recourir pour rendre son éclat à cette œuvre majeure jusqu'alors en très mauvais état. Les anciennes restitutions d'éléments tels que les têtes, les mains et les ailes, et les surpeints recouvrant la polychromie originale de Robert Campin avaient bien sûr à être pris en compte dans la réflexion globale. Deux approches étaient envisageables : soit une dé-restauration visant à présenter le groupe de manière archéologique (sans têtes, ni mains, ni ailes et avec seulement quelques infimes vestiges de la polychromie originale), pour retrouver autant que faire se pouvait l'état primitif de l'œuvre du tandem Campin-Delemer, soit l'intégration des ajouts formels et chromatiques plus récents. Les arguments historiques et esthétiques, tant en faveur de l'authentique que du maintien des ajouts, ont été mis dans la balance pour déterminer l'option qui serait retenue et définir le traitement de conservation-restauration à mettre en œuvre. Vu l'état déficient des éléments originaux et le fait qu'il s'agissait d'une sculpture religieuse – objet cultuel destiné *a priori* à un lieu de culte –, il apparut que les ajouts d'éléments tels que têtes et mains, déterminants pour la lisibilité de l'œuvre, devaient être conservés. Il a donc été convenu de renoncer à l'option de la dé-restauration, même si le caractère aujourd'hui « éclectique » de l'œuvre n'est pas entièrement satisfaisant du point de vue esthétique. Le groupe de l'Annonciation a donc été rétabli tel qu'il se présentait au XIX^e siècle.

La restauration se devait de redonner à l'ensemble une unité visuelle, mise à mal par d'importantes zones encrassées, des débordements de colle et des lacunes dans les couches picturales. Les restaurateurs ont progressivement nettoyé les surfaces assombries et les parties encrassées à l'origine d'une inversion de la perception des volumes. Chaque lacune formelle et chromatique a été évaluée séparément, le principe étant de privilégier une intervention minimale. La main

gauche de la statue de la Vierge n'a ainsi pas été restituée; en revanche, une lacune sur le flanc gauche de son manteau, trop présente visuellement, a été comblée. Les tiges métalliques corrodées provenant d'une ancienne restauration de l'étoile de l'archange ont été remplacées par des tiges en carbone. Les lacunes dans les couches picturales claires, qui ne nuisaient pas à la lisibilité, n'ont pas été retouchées, tandis que celles situées dans les parties colorées, essentiellement dans le manteau bleu de la Vierge, ont dû être atténuées.

Les matériaux et techniques employés pour l'exécution du groupe au xv^e siècle

La pierre dans laquelle les statues et les consoles ont été sculptées est un calcaire tendre microcristallin blanc. Les nuages de glauconite de ton gris foncé et le pourcentage élevé du taux de calcaire confirment qu'il s'agit bien de pierre d'Avesnes. Les consoles sont chacune taillées dans un seul bloc de pierre. Mis à part les éléments rapportés plus récents, l'archange se compose de deux grands blocs de pierre superposés, dont la jointure se situe au niveau de sa taille. La Vierge est composée quant à elle d'un seul bloc. Conçues pour être adossées, les deux statues présentent un revers plat, inachevé, qui laisse encore entrevoir des traces de scie. Sur les autres côtés, en revanche, les surfaces de la pierre ont été parfaitement abrasées avant l'application de la polychromie.

Que les parties visibles soient entièrement polychromées est tout à fait habituel pour des sculptures en pierre d'Avesnes du XV^e siècle. La paternité de Robert Campin permet ici de supposer que la polychromie a été appliquée avec un souci d'élégance et de raffinement exceptionnel. Malheureusement, la polychromie néogothique ne laisse plus rien voir de cette polychromie originale. Cette dernière peut tout au plus être reconstituée à partir d'un examen stratigraphique des couches picturales réalisé en diverses zones de l'œuvre (fig. 115). Cet examen a montré que, contrairement aux deux statues sur lesquelles seuls d'infimes vestiges révèlent des teintes caractéristiques de la palette du début du XV^e siècle, les consoles ont conservé sous les repeints une grande partie de leur polychromie d'origine. Celle-ci était d'une grande finesse d'exécution. Ainsi, les effets chromatiques et



FIG. 114 Reconstitution de la polychromie originelle du groupe de l'Annonciation d'après les vestiges observés lors de l'étude stratigraphique des couches picturales. Reconstitution Camille De Clercq.

de matière ont été obtenus en superposant plusieurs couches : le support lapidaire a d'abord été enduit de plusieurs couches très fines d'une préparation blanche composée de blanc de plomb et d'un peu de carbonate de calcium mêlés à un liant à base d'huile de lin¹⁸; sur les grandes surfaces destinées à être dorées (cheveux, bords des manteaux et le bas de l'étoile de l'archange), une préparation supplémentaire a été appliquée contenant du rouge de plomb¹⁹. Cette couche de teinte orangée, couramment utilisée aux XIV^e et XV^e siècles, avait probablement une fonction visuelle, destinée qu'elle était à donner un aspect plus chaud à la feuille d'or. Sur la console de la Vierge, la doublure du manteau de l'ange était à l'origine rouge foncé, tandis que sur celle de l'archange, elle était verte. Ces coloris étaient, dans les deux cas, obtenus par un glacis coloré posé sur un fond de feuille d'argent. La même technique a été employée pour les ailes des anges des deux consoles. Sur les feuilles d'argent dont elles

avaient été recouvertes fut posé un glacis vert, au niveau de leurs extrémités saillantes, et rouge, sur le restant de leurs surfaces (fig. 115). On signalera ici que l'utilisation d'un glacis vert sur feuille d'argent a également été observée sur le portrait de Philippe de Croÿ, attribué à Rogier Van der Weyden et conservé au musée des Beaux-Arts d'Anvers²⁰.

En ce qui concerne les écus, nos observations correspondent en grande partie à la description qu'en avait donnée Paul Rolland²¹. Sur l'écu de la console de l'archange se trouve un chef de gueules chargé d'un lambel à trois pendants, ce qui correspond, les repeints mis à part, à ce que l'on sait des armes du Bus : *d'argent à un chef de gueules chargé d'un lambel du champ à trois pendants*²². Quant à l'écu de la console de la Vierge, il porte une initiale qui ne serait autre qu'un anguleux *p* gothique sur un fond noir, lettre dans laquelle, rappelons-le, Paul Rolland a voulu reconnaître le monogramme d'Agnès Piétarde.

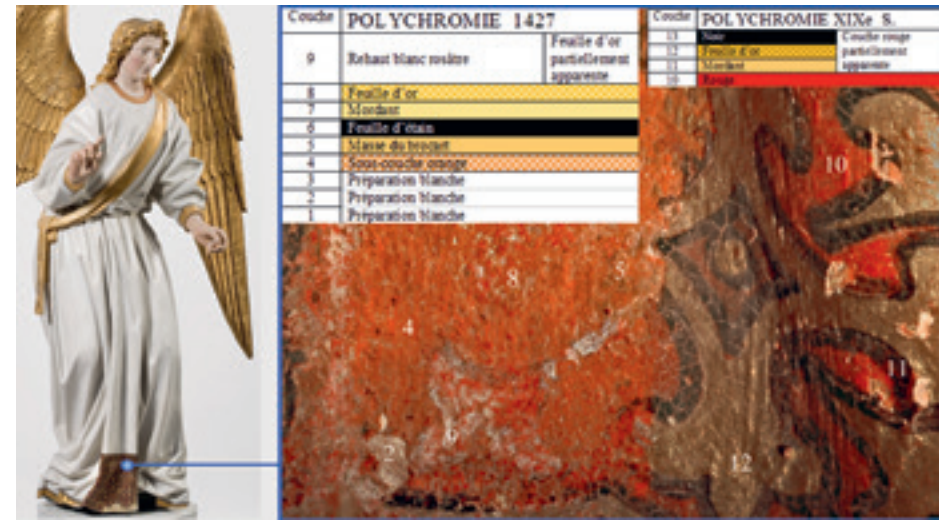


FIG. 115
Console de l'Archange du groupe de l'Annonciation avec détail de l'aile bicolore.

FIG. 116
Archange Gabriel du groupe de l'Annonciation: détail du brocart appliqué originel et détail du repaint néogothique.

Le blanc uniforme de l'aube de l'archange et du manteau de la Vierge accentue l'ampleur et l'épaisseur de l'étoffe; il met en valeur le drapé qui ne laisse guère, excepté au niveau des genoux, apparaître la forme du corps. La robe de la Vierge a été fortement décapée avant l'application de la polychromie néogothique; seuls de minuscules vestiges d'une couche bleue contenant de l'azurite finement broyée ont été conservés²³. Ces restes sont trop fragmentaires pour déterminer si la robe de la Vierge était à l'origine peinte d'un simple bleu clair ou si elle était parsemée de motifs. Ces derniers et les autres détails, réduits à l'essentiel, sont finement exécutés: l'étoile de l'archange et le double cordon rouge qui retient le manteau de la Vierge sur ses épaules présentent une stratigraphie similaire: sur la préparation blanche a été appliquée, à l'aide d'un mordant, une feuille d'argent recouverte par un glacis rouge constitué d'une couche translucide à base de laque de garance²⁴. Les broches sur les cordons rouges du manteau marial étaient elles aussi couvertes d'une feuille d'argent, cette fois sans glacis rouge; elles étaient néanmoins protégées par une couche incolore translucide, de nature indéfinie. Le traitement de la pièce cousue au bas de l'aube de l'archange relève quant à lui de la technique du brocart appliqué (fig. 116). Il s'agissait là d'une polychromie imitant en relief les fils d'or et d'argent dont étaient brochés les motifs de ces pièces de soie. La technique consistait en l'application d'une feuille d'étain sur laquelle étaient reproduits en relief lesdits motifs et qui était ensuite dorée. La feuille d'or était rehaussée de motifs peints en blanc. On notera que la stratigraphie de cet ornement sur la statue de l'archange est similaire au brocart appliqué de la *Vierge à l'Enfant*, attribuée à l'entourage de Robert Campin, aujourd'hui conservée aux musées royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles (fig. 117): préparation blanche, sous-couche orangée, masse beige, feuille d'étain, feuille d'or²⁵. Sa date d'exécution, entre 1426 et 1428, en fait l'un des tout premiers exemplaires de brocart appliqué connus dans nos régions.

Les résultats de l'enquête documentaire et des approches stylistiques des historiens de l'art du XX^e siècle ont été confrontés aux données matérielles qu'ont mises en évidence les analyses scientifiques (analyses topographique et stratigraphique des polychromies, radiographies, caractérisation physicochimique et observation



FIG. 117
Vierge à l'Enfant située dans l'entourage de Robert Campin, conservée aux musées royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles; en regard, la Vierge du groupe de l'Annonciation de Tournai.

microscopique) effectuées par l'équipe interdisciplinaire de l'Institut royal du patrimoine artistique entre 2007 et 2009²⁶. Outre qu'ils ont permis d'opter pour les actions de conservation-restauration les plus appropriées, ils ont conduit à une compréhension approfondie de l'histoire de ce groupe sculpté. En dépit des altérations de son image au cours des siècles et de son évolution matérielle qui a pu modifier le regard qu'on lui porte aujourd'hui encore, l'Annonciation de Jean

Delemer a été dotée, au fil de son existence, d'une vie propre. Certes, ce groupe sculpté demeure un témoin significatif de l'art des années 1420, mais il ne reste pas moins avant tout un objet d'admiration. Même s'il a subi de nombreuses dégradations et a été maintes fois restauré, ses parties essentielles, d'une qualité plastique exceptionnelle, sont d'une prégnance visuelle remarquable. Il s'agit là assurément de l'un des chefs-d'œuvre de la sculpture de la fin du Moyen Âge dans les anciens Pays-Bas.

