

La sculpture en Hainaut

Si l'importance d'une école peut se mesurer non seulement à la qualité et au nombre des œuvres produites mais aussi à sa longévité et à son rayonnement, on peut considérer que l'existence d'une école de sculpture en Hainaut au moyen âge est un fait et que cette école a été importante. Le nombre, la qualité et la diffusion des œuvres en témoignent encore malgré les innombrables destructions qui rendent malaisé, pour certaines époques tout au moins, tout essai d'une reconstitution détaillée de l'évolution stylistique et, par voie de conséquence, l'analyse fouillée et la définition des caractéristiques propres à cette école. Bien que celle-ci soit relativement peu étudiée, son importance n'est pas complètement mésestimée.

Un des premiers problèmes qui se pose à ce sujet est celui de l'appellation. Si la notion d'art mosan est satisfaisante, celle d'art scaldien, qu'on lui oppose traditionnellement, l'est beaucoup moins et, en ce qui concerne la sculpture, s'avère même inadéquate pour l'ensemble du moyen âge. En effet, s'il est indéniable que l'hinterland ganto-brugeois a longtemps dépendu de Tournai, il s'en distancie au cours du XV^e siècle et il est bien évident qu'à la même époque, le pays scaldien ne constitue plus une entité artistique. Qu'il suffise de penser à la sculpture anversoise. Si Tournai est indiscutablement l'épicentre artistique du Hainaut, l'appellation 'sculpture tournaisienne' est trop restrictive. La notion de sculpture hennuyère soulève aussi des réserves du fait que les œuvres encore conservées ne constituent pas toujours un ensemble essentiellement hennuyer au point de vue artistique. Il en résulte qu'il semble plus judicieux d'évoquer la sculpture en Hainaut tout en dépassant, le cas échéant, le cadre des limites actuelles de la province et tout en

soulignant le rôle primordial de Tournai qui, tout naturellement, pourra influencer la production d'autres centres hennuyers comme ceux de Mons, d'Ath et de Soignies.

La configuration géographique du Hainaut, que se partagèrent plusieurs circonscriptions ecclésiastiques, la situation excentrique de Tournai expliquent certaines données de l'histoire de la sculpture en Hainaut. C'est ainsi que l'influence française, et plus précisément parisienne, y déterminera longtemps l'évolution artistique, et cela d'une manière plus sensible que dans les autres régions des anciens Pays-Bas méridionaux et que dans la principauté de Liège. La géographie et les limites de l'évêché de Liège expliquent aussi que, dans le bassin de la Sambre, des influences mosanes puissent se manifester. Enfin, l'extraordinaire épanouissement de Bruxelles en tant que centre artistique à la fin du moyen âge contribue au rayonnement de l'art brabançon en Hainaut où l'on peut déceler, par ailleurs, des influences picardes. Cependant, malgré ces influences, la production hennuyère conservera des traits spécifiques, prouvant l'existence d'une école hennuyère portant l'empreinte de Tournai.

Si, malgré la disparition d'un nombre considérable d'œuvres, on peut encore se rendre compte de l'importance et de l'intérêt de la production sculpturale hennuyère et surtout tournaisienne, de nombreux textes signalent des œuvres disparues, mais aussi l'existence de nombreux sculpteurs, spécialement à partir du XIII^e siècle. Rares cependant sont les œuvres pouvant être attribuées avec certitude à l'un d'eux.

Rares également sont les sculpteurs qui signèrent leurs œuvres. On ne peut guère citer que ce Lambertus de Tornaco qui signa des fonts baptismaux dont il ne subsiste plus que

des fragments à Mons. Quant au moine Savalo qui grava son nom sur un manche de couteau en ivoire trouvé à Tournai (Lille, Musée des Beaux-Arts), on ne sait s'il est Tournaisien et s'il s'identifie au moine miniaturiste œuvrant à l'abbaye de Saint-Amand vers 1160. Si ces œuvres ne sont pas révélatrices de ce qu'a pu être l'art de ces deux sculpteurs, la légende laisse libre cours à l'imagination pour rêver au fameux olifant qu'aurait offert à Roland le légendaire Balduin de Scanic dans lequel on a pu être tenté de voir un sculpteur tournaisien. L'importance de l'école tournaisienne dépasse le cadre géographique du Hainaut si l'on considère le rayonnement qu'elle a connu.

Pour le XII^e siècle, qu'il suffise de rappeler la remarquable diffusion des fonts baptismaux tournaisiens en Flandre (Gand, Termonde, Zedelghem), en Brabant (Nivelles), dans le nord de la France (Oise, Pas-de-Calais, Somme) et même en Angleterre (Lincoln, Southampton, Winchester). La rareté des œuvres conservées pour le XIII^e siècle explique que, pour cette époque, le rayonnement tournaisien ne puisse guère se mesurer. Il est cependant probable que les sculptures monumentales gantoises du XIII^e siècle sont un reflet de la production tournaisienne, appréciée à la cour de France puisque le tombeau du cœur de la reine Blanche de Castille a été réalisé à Tournai (1255). Au cours du XIV^e siècle, maints sculpteurs hennuyers bénéficient d'une renommée certaine. Mahaut d'Artois, dont le mécénat est très important et qui est en relation avec les meilleurs artistes de son temps, commande son gisant au Tournaisien Jean Aloul (1327). A la même époque, un Jean de Tournai œuvre à Barcelone. Et à Troyes, on relève l'activité du Tournaisien Hennequin de la Place, de Henri et de Girardin de Mons. Et c'est encore à un Tournaisien, Guillaume Du Gardin, qu'est confiée l'exécution des monuments funéraires des ducs de Brabant, Henri et Jean de Louvain (1339). Le duc de Bourgogne, Philippe le Hardi mande à Dijon le Tournaisien Claus de Hane (1386) et, pour sa chartreuse de Champmol, il commande à Tournai une statue de la Vierge (1383). Celle-

ci n'est pas conservée, mais on peut s'en faire une idée grâce aux Vierges tournaisiennes de Hal, de l'église Sainte-Sophie à Venise ou mieux encore à travers la plus remarquable d'entre elles, celle que l'évêque de Tournai, Philippe d'Arbois, commanda pour l'église Saint-Just à Arbois (Jura), sa ville natale (vers 1375). Si ces dernières œuvres sont anonymes, elles reflètent l'art d'un des plus célèbres artistes hennuyers : André Beauneveu de Valenciennes qui s'illustrera tant en sculpture qu'en miniature et qui, du fait de sa carrière internationale et parce qu'il est l'un des meilleurs interprètes du courant parisien, échappe au cadre strict de l'école hennuyère. Le rayonnement de celle-ci est encore assuré par un Jean de Valenciennes œuvrant à l'hôtel de ville de Bruges (1360-1386), tandis qu'un autre sculpteur du même nom travaille, dès 1388, au portail du Mirador de la cathédrale de Palma de Majorque. Au XV^e siècle, des sculpteurs tournaisiens s'expatrient à Troyes et à Lyon. Le 'taillador de imagines' Janin Lomme de Tournai occupe, dès 1411, une place importante à Pampelune où il est au service de Charles le Noble, roi de Navarre, dont il sculpte le remarquable monument funéraire. Mais il faut surtout souligner la présence à Bruxelles, dès avant 1440, du Tournaisien Jean de le Mer car, par son style très progressiste, il contribuera à modifier l'évolution de l'art brabançon. En plus de ces noms, il importe d'évoquer les très nombreuses œuvres anonymes — gisants et bas-reliefs funéraires — qui témoignent du rayonnement de la production tournaisienne. C'est, par exemple, le cas, à Josselin en Bretagne du beau monument funéraire du connétable Olivier de Clisson († 1407) et de sa femme.

Cette expansion de la sculpture hennuyère confère donc à cette école une importance particulière. Elle pourrait, en partie, laisser croire que cette école ne se distingue que dans le travail de la pierre, dans la production de fonts baptismaux au XII^e siècle et de monuments funéraires par la suite. Mais il s'agit là d'une erreur d'appréciation semblable à celle qui est souvent faite à propos de la sculpture



VIERGE ASSISE À L'ENFANT. École de Tournai, vers 1090. Tongre-Notre-Dame, église Notre-Dame. (Photo A.C.L.).

DÉTAIL DE LA PORTE MANTILLE À LA CATHÉDRALE NOTRE-DAME DE TOURNAI. École de Tournai, vers 1140. (Photo A.C.L.).

mosane et qui s'explique par le hasard de la conservation des œuvres. En fait, les sculpteurs hennuyers travaillèrent tout aussi bien la pierre, le bois ou l'ivoire. Et leurs talents s'exercèrent également dans la statuaire et dans la réalisation de retables dont les ateliers brabançons n'eurent pas le monopole même si, à la fin du moyen âge, ceux-ci en produisirent un nombre considérable et qu'il s'en exporta en Hainaut, comme partout ailleurs. L'activité des ateliers de sculpture en Hainaut étant continue au cours du moyen âge, elle reflète les grandes phases de l'évolution artistique générale. Il en résulte qu'à travers les œuvres, il est possible de répartir cette évolu-



tion en différentes phases chronologiques exprimant chacune l'esprit du temps et les conceptions artistiques depuis les années 900 jusqu'à l'apparition de la Renaissance au cours du deuxième quart du XVI^e siècle. Mais comme de nombreux maillons font défaut, cette évolution ne peut pas toujours être retracée dans toutes ses nuances.

La sculpture préromane. De l'importance de Tournai à l'époque gallo-romaine et sous les Mérovingiens, on peut conclure qu'il doit y avoir eu une activité sculpturale. Il est invraisemblable qu'on n'y ait point taillé, par exemple, des stèles funéraires. Aucune œuvre n'est cependant conservée.

Les plus anciens témoins qui soient révélateurs de l'activité de sculpteurs expérimentés à Tournai sont des ivoires. Le plus connu d'entre eux est le célèbre diptyque dit de saint Nicaise (Tournai, trésor de la cathédrale, vers 900). L'une des plaques montre, dans un médaillon, saint Nicaise entre le diacre Florentinus et le lecteur Jucundus tandis que tout un programme iconographique se développe sur l'autre plaque : Christ en croix entre les personnifications de l'Église et de Jérusalem,

Agnus Dei, Christ en gloire et symboles des évangélistes. Dans le décor à feuilles d'acanthes et dans certains détails de la composition, on retrouve quelques-uns des éléments qui vont caractériser la renaissance carolingienne et l'art post-carolingien : vocabulaire stylistique et ornemental paléochrétien et byzantin, prolongeant l'art romain tardif dont il devait se trouver des témoins à Tournai. Si le diptyque de Tournai reflète encore les conceptions artistiques du milieu culturel post-carolingien, il est à mettre en relation avec le milieu de la cour de Charles II le Chauve, ce qui est déjà une indication quant à la dépendance de Tournai dont le destin artistique s'affirme ainsi différent de celui de l'école mosane pour la période antérieure au XIII^e siècle. A Tournai également, doivent être attribués d'autres ivoires comme une plaque avec la Nativité et le Baptême du Christ (Londres, British Museum), un diptyque montrant le Christ et Isaïe (Darmstadt, Hessisches Landesmuseum) et un coffret disparu des Musées de Berlin. Ces œuvres, datant des années 900, se caractérisent par un certain graphisme qui les différencie de la production des autres centres, ce qui implique des tradi-

DERNIÈRE CÈNE. DÉTAIL DES FONTS BAPTISMAUX DE L'ÉGLISE NOTRE-DAME À TERMONDE. *Ecole de Tournai, vers 1140-50. (Photo A.C.L.).*



tions locales. Dans ce graphisme, on peut être tenté de voir l'amorce de ce qui pourrait être une des constantes de la sculpture tournaisienne.

La sculpture romane. Si l'on conserve un certain nombre de sculptures romanes en Hainaut, celles-ci ne sont pas toujours très révélatrices des conceptions propres à cette région. Certaines d'entre elles ont été altérées au point que l'étude en est rendue malaisée. D'autre part, contrairement à ce qui se passe pour l'école mosane, la disparition des œuvres fait qu'il n'est pas possible de suivre le passage du préroman au roman, ni toutes les phases de l'évolution du style roman. En effet, des années 900, il faut pratiquement passer au XII^e siècle sans que l'on devine le cheminement des sculpteurs hennuyers. Cependant, on peut constater que ceux-ci affirment nettement leur appartenance au 'monde' roman d'obédience française, alors que l'école mosane reste fidèle aux conceptions ottoniennes très vivaces.



VIERGE ASSISE À L'ENFANT PROVENANT D'OIGNIES. *École de Tournai (?)*, vers 1220. New York, The Metropolitan Museum of Art. (Photo Metropolitan Museum of Art, New York).

VIERGE ASSISE À L'ENFANT (détruite en 1940). *École de Tournai*, vers 1230. Tournai, Musée d'Archéologie. (Photo A.C.L.).

VIERGE ASSISE À L'ENFANT. *École de Tournai*, vers 1250. Deux-Acren, église Saint-Martin. (Photo A.C.L.).



MASCARON DE L'ANCIENNE SALLE ÉCHEVINALE D'YPRES. École de Tournai, vers 1280. Ypres, Stadsmuseum. (Photo A.C.L.).

Parmi les premiers témoins de la sculpture romane en Hainaut, il convient de citer la vénérable *Sedes* de Tongre-Notre-Dame, susceptible de dater, suivant la tradition, des années 1090. Compte tenu de la localisation, on peut y voir une œuvre tournaisienne bien que celle-ci, ne soit pas très révélatrice de l'interprétation tournaisienne des conceptions romanes. Celles-ci s'expriment néanmoins dans l'abstraction et la simplification des volumes qui, en déshumanisant la représentation humaine, tendent à la sacraliser alors que, dans l'art mosan, elle est plutôt transfigurée. L'on y devine le goût tournaisien pour le traitement graphique et ornemental des surfaces, tandis que les proportions, la molle ampleur de certains plans et des détails du modelé du visage sont autant d'éléments paraissant caractériser l'école tournaisienne. Par contraste, l'interprétation tournaisienne de l'art roman transparait si l'on compare cette *Sedes* à celle de l'église Notre-Dame du Val à Thuin. Ayant été mutilée puis restaurée avec outrance, celle-ci n'est plus qu'un reflet dans lequel on peut cependant déceler une dépendance à l'égard de la sculpture liégeoise évoluant, vers la fin du XI^e siècle, dans un sens formel et géométrique. Si l'on peut se fier à l'apparence du visage de la *Sedes* de Thuin, celle-ci serait donc à situer vers les années 1100.

Avec les sculptures de la cathédrale de Tournai et la série des fonts baptismaux tournai-

siens disséminés en Hainaut, en Flandre, en Brabant, en Angleterre et dans le Nord de la France, on dispose d'un ensemble très important, relativement homogène et révélateur de l'intense activité des ateliers tournaisiens au cours du XII^e siècle.

Cette activité a été relativement peu étudiée. L'évolution n'y est guère sensible du fait que la plupart des œuvres conservées relèvent de la même phase stylistique, si bien que la chronologie de la sculpture tournaisienne demeure très problématique. Il est bien évident qu'au XII^e siècle, Tournai n'est pas un milieu clos et qu'il doit y avoir des contacts avec d'autres centres du Nord de la France, avec Paris notamment.

L'ensemble le plus considérable de sculptures tournaisiennes est celui de la cathédrale de Tournai où l'on conserve deux portails du XII^e siècle (porte du Capitole, porte Mantille), des fragments de l'ancien portail de la façade occidentale et près de deux mille chapiteaux ou bases de colonnes ne comportant pas tous, cependant, un décor sculpté. L'analyse des sculptures des portails suggère une datation vers les années 1140 et révèle que les ateliers tournaisiens interprètent encore les conceptions romanes alors qu'au même moment, dans les chantiers de l'Île-de-France, on décèle un frémissement annonçant la mutation des conceptions devant aboutir à l'art gothique. Les conceptions romanes sont très perceptibles dans le traitement graphique des surfaces suivant une systématisation à mettre en relation avec celle qu'on trouve en Île-de-France. De là aussi provient l'amorce d'une tentative de libération des attitudes comme celle qu'on observe, par exemple, dans la 'statue-colonne' figurant la *Superbia* de la porte Mantille, personnage montrant un des types caractéristiques de visage tournaisien, ainsi que dans la psychomachie du même portail. Cette tentative montre donc, à travers un certain conservatisme, une évolution, parfois davantage perceptible dans des chapiteaux comme celui du stylophore ou dans

certains détails comme dans le fragment du Verseau provenant de l'ancien portail occidental.

Ce qu'il pourrait y avoir de spécifiquement tournaisien se manifeste encore dans la manière dont le traitement graphique des surfaces est interprété. En effet, il est un peu conçu comme une parure décorative finement ciselée et ne déterminant pas des variations de volumes. Cette parure tend à empiéter sur toutes les surfaces et se développe apparemment davantage qu'en Île-de-France dont le 'dialecte' tournaisien se distingue également par un aspect plus incisif, plus linéaire et plus anguleux. On peut déjà déceler cette caractéristique

dans le diptyque de saint Nicaise, ce qui pourrait laisser supposer qu'il y a là une constante tournaisienne à la formulation de laquelle des apports normands ont pu, éventuellement, contribuer.

Des sculptures d'Arras et de l'ancienne cathédrale de Cambrai sont à mettre en étroite relation avec l'école tournaisienne et témoignent du rayonnement de celle-ci. Mais on peut également se demander si elles ne révèlent pas aussi un cheminement des influences de l'Île-de-France en direction de Tournai. Ces influences s'observent d'ailleurs assez bien dans le chapiteau dit de Childéric et de Frédégonde de la cathédrale de Tournai. En fait, la

ANGE CHASSANT ADAM DU PARADIS. DÉTAIL DES BAS-RELIEFS DU PORTAIL OCCIDENTAL DE LA CATHÉDRALE NOTRE-DAME À TOURNAI. École de Tournai, fin XIII^e s. (Photo A.C.L.).

VIERGE DEBOUT À L'ENFANT, DITE VIRGO INFIRMORUM. École de Tournai, vers 1315. Tournai, cathédrale Notre-Dame, portail occidental. (Photo A.C.L.).

GISANTE DE JEANNE DE BERLO (?), PROVENANT DE L'ANCIENNE ABBAYE DE CAMBRON-CASTEAU. École de Tournai, vers 1330. Mons, chapelle Saint-Calixte. (Photo A.C.L.).



sculpture romane tournaisienne avec ses prolongements en Flandre constitue une école française au même titre que toutes les autres écoles régionales de ce pays.

Les fonts baptismaux tournaisiens, parce qu'ils relèvent d'un type plus courant de production, trahissent, dans leur formalisme plus prononcé, les caractéristiques de l'école tournaisienne telles qu'elles ont été entrevues dans

VIERGE ASSISE ALLAITANT L'ENFANT. École hennuyère, vers 1350-60. Soignies, collégiale Saint-Vincent. (Photo A.C.L.).



la Vierge de Tongre-Notre-Dame et précisées à propos des sculptures de la cathédrale de Tournai. Le provincialisme de ces œuvres, s'il met en évidence l'interprétation régionale et pleine d'une sévère saveur des conceptions romanes, n'exclut pas, dans certains cas, la réalisation d'œuvres moins raffinées certes, mais significatives et impressionnantes dans leur naïve sévérité, comme c'est le cas avec les fonts baptismaux de Termonde et de Zedelghem. Exécutés vraisemblablement par des sculpteurs ayant œuvré sur le chantier de la cathédrale de Tournai, ils comptent parmi les plus remarquables de la grande série des fonts baptismaux tournaisiens. L'interprétation des conceptions romanes y est tellement exagérée dans un formalisme simplificateur et expressif qu'elle permet de mieux saisir le fondement de ces conceptions et le mécanisme de leur mise en œuvre en opposition radicale avec les conceptions post-ottoniennes auxquelles l'art mosan reste fidèle.

La *Sedes* de Villers-Notre-Dame (vers 1160?), œuvre tournaisienne comme le suggère son visage, malgré le travesti d'une restauration, laisse entrevoir un renouveau dont on devine d'ailleurs les prémices dans certaines sculptures de la cathédrale de Tournai.

D'autres courants peuvent se manifester en Hainaut. C'est le cas du bas-relief de Leernes figurant le *Sacrifice d'Abraham*, dû à un atelier œuvrant à Nivelles (vers 1160?). Son appartenance à l'école mosane n'est pas évidente malgré certaines influences mosanes qui y sont perceptibles. Peut-être s'agit-il d'un atelier brabançon puisant son inspiration dans l'art mosan, mais ouvert également aux influences de l'Île-de-France avec une variation hennuyère.

La sculpture gothique du XIII^e siècle. Le cheminement que durent effectuer les sculpteurs hennuyers pour passer de l'art roman à l'art gothique nous est pratiquement inconnu faute de témoins conservés en Hainaut. Pourtant, au XIII^e siècle, des textes font allusion à des sculpteurs tournaisiens.

Alors que le courant des années 1200 est

représenté à Tournai par la célèbre châsse Notre-Dame (1205), due à l'un des plus remarquables interprètes de ce courant, Nicolas de Verdun, on pourrait s'attendre à ce qu'une œuvre aussi importante ne soit pas restée sans écho dans le milieu tournaisien ou hennuyer. Aucune sculpture cependant ne témoigne de l'influence de ce maître dont le style, il est vrai, ne paraît pas correspondre aux traditions régionales tournaisiennes.

Quelques *Sedes* se situant dans le prolongement du style des années 1200 permettent d'entrevoir ce que fut l'interprétation tournaisienne de ce courant; il aboutit à rendre vie à la figuration humaine, animale et végétale. L'attribution traditionnelle à l'école mosane de l'importante *Sedes* d'Oignies (New-York, Metropolitan Museum) doit être révisée. L'œuvre, par sa majestueuse sévérité, par sa structure et ses proportions, par le style anguleux du drapé, par le type du visage aux grands yeux est en opposition fondamentale avec toute la tradition de l'art mosan. Par ailleurs, on a noté que le décor du siège était à mettre en étroite relation avec celui des jouées des stalles de l'abbaye d'Anchin qui se situe dans l'orbite de Tournai. Le style linéaire et anguleux du drapé, la structure des épaules et surtout le type du visage, ainsi que la disposition des jambes de l'enfant, sont autant d'éléments permettant d'envisager une attribution de cette *Sedes* à Tournai (vers 1220). Malgré sa composition frontalisante, la comparaison de cette *Sedes* avec celles dont il a été précédemment question, est révélatrice de la révolution que les nouvelles conceptions gothiques, émanant de l'Île-de-France, ont permis de réaliser. La référence aux modèles chartrains s'estompent du fait de la personnalité du sculpteur qui réussit à les réinterpréter dans la conception tournaisienne, mais avec une telle maîtrise que le provincialisme est transcendé. Avec la *Sedes* disparue de Cordes, on a un témoin de la production courante un peu postérieure à la Vierge d'Oignies.

L'influence des nouvelles tendances françaises visant à un assouplissement du drapé détermine le style d'une autre *Sedes* détruite (Tournai,

Musée d'Archéologie, vers 1230). Mais, malgré cette évolution, le drapé conserve sous la saillie des plis une rigidité dans la tradition du graphisme tournaisien. L'évolution s'accroît dans la *Sedes* de Deux-Acren (vers 1250). Si le corps de la Vierge y est encore enfermé dans le schéma traditionnel roman, il tend néanmoins à s'en dégager malgré la carapace métallique dont il paraît revêtu et qui résulte d'un assemblage non plastique de plans rigides déterminant une certaine dislocation des volumes. Ici encore, l'accentuation de la raideur traduit une des constantes de l'art tournaisien s'inspirant, directement ou indirectement, des modèles parisiens comme le montrent le style général de l'œuvre et la composition des visages.

La Vierge debout à l'enfant de Stamburges est intéressante à divers égards (vers 1270-80). Typologiquement apparentée à la Vierge de Saint-Amand-les-Pas (Pas-de-Calais) et à Notre-Dame de la Potterie à Bruges, elle témoigne de la diffusion du type des Vierges parisiennes. La rupture avec la tradition romane de la frontalité est complète. Le nouveau style gothique détermine de fortes variations entre les creux et les reliefs. Au mouvement plastique correspond le contraposto de la silhouette qui s'anime. L'évolution se manifeste aussi dans une recherche de volumes plus plastiques. Le visage s'anime du sourire pseudo-rémois. Mais l'interprétation de ce sourire, d'origine parisienne, est "tournaisien" si on le confronte avec celui que l'on trouve dans d'autres sculptures tournaisiennes contemporaines dont on trouve aussi un écho et une variante dans maintes sculptures de l'abbaye Saint-Bavon à Gand ainsi que dans les remarquables mascarons de l'ancienne salle échevinale d'Ypres (vers 1280). Ceux-ci montrent l'évolution vers un certain naturalisme aboutissant à exprimer dans le modelé l'épiderme pulpeux des visages. Ces sculptures témoignent de la parfaite adaptation des modèles parisiens, soit dans le milieu tournaisien, soit même à Gand qui en dépend si bien que, du point de vue artistique, cette région est une 'province française'.



SAINTE CATHERINE D'ALEXANDRIE, ATTRIBUÉE À ANDRÉ BEAUNEVEU DE VALENCIENNES. Vers 1373. Courtrai, église Notre-Dame. (Photo A.C.L.).



VIERGE DEBOUT À L'ENFANT. École de Tournai, vers 1375. Arbois, (Jura), église Saint-Just. Cette Vierge a été donnée par l'évêque de Tournai, Philippe d'Arbois. (Photo Kunsthistorisches Institut der Universität Saarland, Saarbrück).



VIERGE DEBOUT À L'ENFANT. École de Tournai, vers 1380-90. Hal, basilique Saint-Martin, portail du transept sud. (Photo A.C.L.).

Une série de Christs hennuyers permet de compléter la vision que l'on peut se faire de l'évolution de la sculpture hennuyère. Le Christ de Saint-Vaast montre la transformation des prolongements du courant de 1200 vers 1240. Celui de Strépy-Bracquegnies, à travers le conservatisme typologique et d'éventuelles réminiscences à des Christs mosans, traduit une accentuation de l'évolution (vers 1250), tandis que celui de Villerot paraît interpréter les conceptions 'tubulaires' de vers 1260 qui, dans le Christ d'Erquelinnes (vers 1270-80) se transforment un peu dans une direction plus plastique. La détente du *dolce stile nuovo* de la fin du XIII^e siècle est représentée avec le Christ de la chapelle du Vieux

Cimetière à Soignies. C'est à ce courant apaisé que pourrait se rattacher le Saint Géry de Willemeau suggérant un certain retour au courant idéalisant dont sont issus les beaux Christs d'Amiens et de Reims. Cette sorte de retour aux sources antérieures à 1250 annonce un des courants du premier quart du XIV^e siècle.

Les courants maniéristes et réalistes du XIV^e siècle. Les fréquentes allusions que font les textes à des sculpteurs hennuyers ou à des œuvres, le nombre et la diffusion de la statuaire et des monuments funéraires gravés ou en relief, adoptant le type du gisant ou celui du bas-relief, indiquent que la sculpture en Hai-

naut et les ateliers tournaisiens connaissent une période d'intense activité dont on peut d'ailleurs suivre les développements jusqu'au XV^e siècle.

Aux alentours des années 1300, la cathédrale de Tournai reçoit une nouvelle parure sculpturale pour sa façade occidentale présentant une belle série de bas-reliefs figurant *Adam et Eve chassés du paradis* et des *Prophètes*. Malgré ses qualités, cet ensemble n'a pas encore fait l'objet d'une étude sérieuse; la datation en reste incertaine. Les personnages, se détachant délicatement de la pierre, se situent dans un des univers élégamment serein du *dolce stile nuovo*. Les draperies s'animent en plis fins et légers annonçant le formalisme du courant maniériste ultérieur. S'il s'agit d'un art essentiellement français, l'interprétation en est aussi essentiellement tournaisienne par le traitement plus graphique des surfaces.

Au même portail de la cathédrale de Tournai se dresse une statue de la *Vierge debout à l'enfant* (vers 1315) interprétant un des grands types classiques des Vierges françaises, types souvent élaborés dès avant 1250. L'œuvre est importante, non seulement par ses qualités, mais aussi parce qu'on peut y voir un des prototypes des grandes Vierges tournaisiennes d'Arbois, de Hal, d'Ecaussinnes et de Venise. La statue de Notre-Dame de Scaubecq à Wannebecq montre, à l'aube du XIV^e siècle, la continuation d'un autre courant par lequel la sculpture se manifeste dans le jeu différencié des creux et des reliefs. A travers une malencontreuse polychromie renouvelée, on devine que le sourire est interprété à la manière tournaisienne.

Provenant de l'abbaye de Cambron-Casteau, les gisants de Guillaume de Gavre (?) († 1333) et de Jeanne de Berlo, conservés en la chapelle



BAS-RELIEF FUNÉRAIRE DE SIMON DE LEVAL († 1407). École de Tournai. Basècles, église Saint-Martin. (Photo A.C.L.).

Saint-Calixte à Mons, comptent parmi les plus remarquables témoins de la sculpture funéraire hennuyère du XIV^e siècle. Datant des années 1330-1340, ils sont également très représentatifs du style tournaisien et de la prédilection que les sculpteurs tournaisiens paraissent avoir traditionnellement pour les tracés linéaires en surface. Alors que le courant maniériste détermine une déperdition des volumes plastiques, ces gisants conservent une certaine ampleur qu'on retrouve dans les œuvres tournaisiennes ultérieures. Il est possible que cette synthèse du sens des volumes plastiques se mouvant dans des compositions graphiques soit une spécificité tournaisienne susceptible d'expliquer en partie les fondements de l'art d'André Beauneveu et du très progressiste Jean de Valenciennes, auteur présumé de certaines consoles de l'hôtel de ville de Bruges. C'est cette synthèse qui se retrouve dans l'élégante et séduisante *Vierge allaitant* de la collégiale de Soignies dont le drapé, en se développant, tend à se réinsérer dans l'espace (vers 1350-60). Le maniérisme s'estompe au profit d'une tendance simplificatrice plus plastique dans la *Vierge assise à l'enfant* de Bonne-Espérance (1360-70).

'Maistre Andrieu... n'avoit pour lors meilleurs ne le pareil en nulles terres...'. C'est en ses termes élogieux que, dans ses *Chroniques*, Froissart parle d'André Beauneveu de Valenciennes. Du point de vue artistique, cette ville se situe dans l'orbite de Tournai. C'est dire que celui qui fut l'un des plus grands sculpteurs et des plus grands miniaturistes de son temps doit une partie de sa formation au milieu tournaisien. Certes, cette formation s'est développée par la suite au contact et en symbiose avec l'art parisien dont il sera l'un des plus brillants interprètes. Davantage qu'un Sluter, il reflétera les conceptions artistiques de son temps, contribuera à leur évolution — mais non à une révolution. En fait, un des grands courants aboutissant au style des années 1400 s'identifie en partie à l'art de Beauneveu. L'épicentre de ce courant est Paris, l'autre étant la Bohême d'où se diffuse l'art

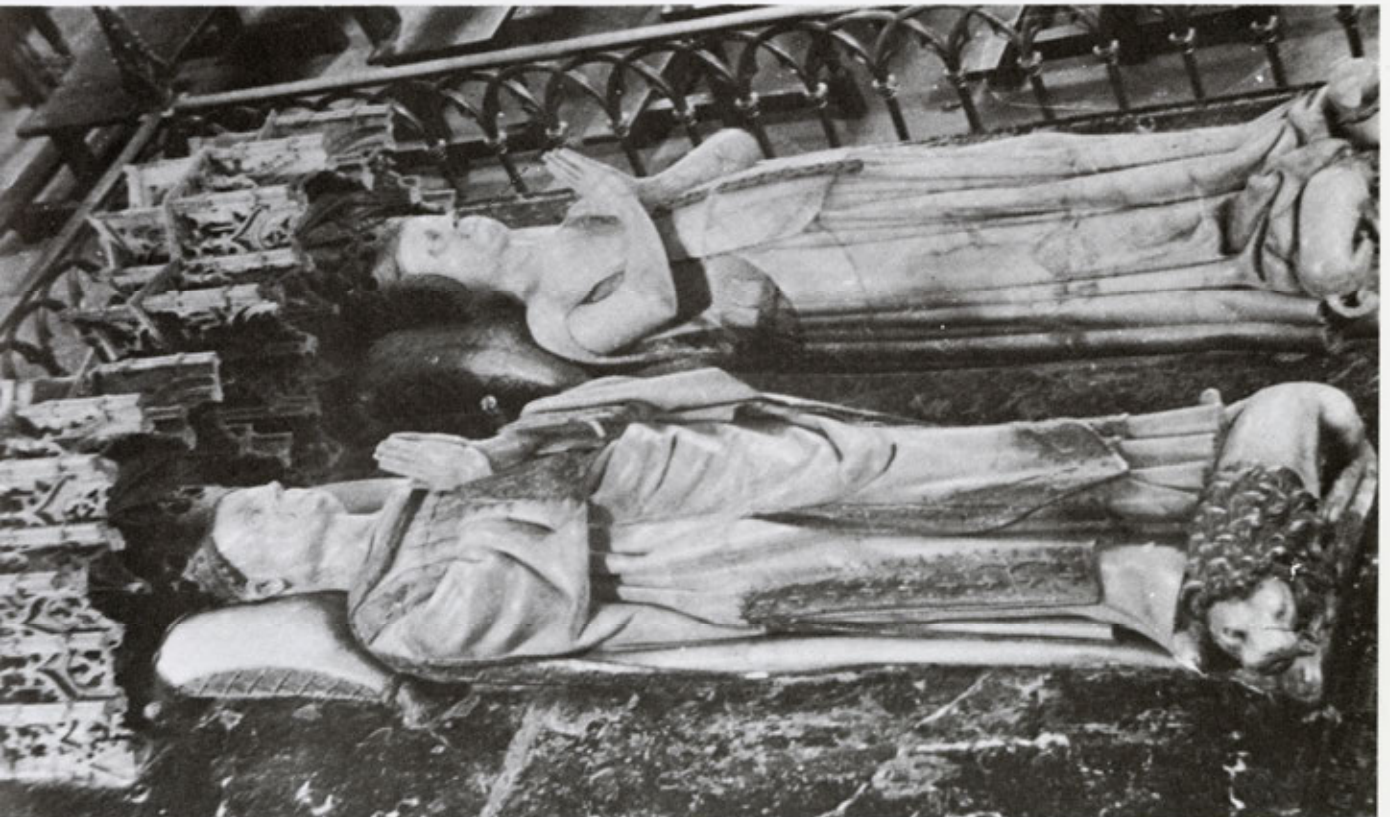
parlérien. Beauneveu exécutera des sculptures pour les hôtels de ville de Valenciennes, d'Ypres et de Malines. Il travaillera pour le compte du roi de France, Charles V, pour le comte de Flandre Louis de Mâle, pour la cour d'Angleterre et, enfin, pour le duc de Berry. A Beauneveu, on peut attribuer la Sainte Catherine de l'église Notre-Dame à Courtrai (vers 1373). Elle est révélatrice de la maîtrise de l'artiste et de son style procédant d'une synthèse de la tradition et du courant novateur conférant à travers une simplification des formes, une valeur plastique plus grande à la sculpture. Celle-ci témoigne d'une évolution vers l'évocation naturaliste du vraisemblable et d'une recherche de volumes plus amples. L'œuvre se rattache déjà au courant parisien. Grande sera son influence. Si, à ses débuts, Beauneveu a pu dépendre du milieu tournaisien, par la suite, il marquera celui-ci de son empreinte en le sensibilisant aux tendances progressistes parisiennes. En fait, Beauneveu et l'apport parisien qu'il interprète permettent de comprendre l'évolution de la sculpture tournaisienne au cours du dernier quart du XIV^e siècle et au début du XV^e siècle. C'est ainsi que l'important maître de la *Vierge d'Arbois* (Jura, vers 1375) dépend de lui, que ce maître influencera à son tour les sculpteurs tournaisiens des Vierges des portails sud et nord de la basilique Saint-Martin à Hal (1380-90 et 1400-10), de l'église Sainte-Sophie à Venise (1390-1400). L'évolution qu'illustrent ces Vierges se retrouve dans maints bas-reliefs funéraires tournaisiens. Un exemple de l'aboutissement de cette évolution est illustré par le bas-relief de Simon de Leval († 1407) à Basècles qui, en même temps, constitue un exemple tournaisien d'une des interprétations des courants des années 1400. Cette sculpture montre bien la prédominance des valeurs plastiques. Celles-ci s'articulent sur un schéma de composition basé uniquement sur des courbes. La mise en valeur de celles-ci pourrait s'inscrire dans la tradition tournaisienne dont on trouve des échos à Bruges et à Gand. C'est ainsi que le Termondois Jacques de Baerze, auquel Philippe le Hardi commanda deux

retables pour sa chartreuse de Champmol (Dijon, Musée des Beaux-Arts, 1390- avant 1398) révèle une variation gantoise du style tournaisien. Alors qu'au XIII^e, celui-ci nous apparaît un peu comme une simple variante régionale de l'art de l'Île-de-France, au cours du XIV^e siècle, malgré l'influence parisienne encore déterminante et qui favorise les tendances progressistes, l'école tournaisienne tend à retrouver une certaine spécificité. Cette évolution est à mettre en relation avec le phénomène général de l'apparition d'écoles régionales plus différenciées qui va caractériser l'art de la fin du moyen âge.

Prolongements du style international et élaboration du gothique tardif. L'évocation du vieillard aux allures prophétiques et expressives est une des créations les plus intéressantes

du dernier quart du XIV^e siècle. La célébrité des prophètes de Sluter, dont le génie personnel ne peut être mis en cause, a fait que l'on a volontiers rattaché au maître de Champmol et à la Bourgogne tous les vieillards qui, à travers l'Europe, portent une barbe abondante ou qui paraissent tellement chargés d'ans qu'ils semblent sortir de la nuit des temps. En fait, le thème est général. Cependant, l'école parisienne — assimilée généralement à la notion fictive d'art franco-flamand — a largement contribué à l'élaboration, à la fixation et au rayonnement du thème. Celui-ci, par le rendu des détails physiologiques qu'il impliquait, allait favoriser et accentuer les recherches de l'évocation naturaliste et réaliste. La *Mise au tombeau* provenant de l'ancienne abbaye Notre-Dame du Refuge à Ath (Ath, Musée, vers 1400) témoigne de ces recherches

GISANTS DE CHARLES III, ROI DE NAVARRE, ET DE SA FEMME, PAR JANIN LOMME DE Tournai. 1416. Pampelune (Espagne), cathédrale.





BAS-RELIEF FUNÉRAIRE DE LOUIS DE BERTAYMONT († 1418), PAR GILLES LE CAT DE MONS. Mons, collégiale Sainte-Waudru. (Photo A.C.L.).

ANGE D'ANNONCIATION PAR JEAN DE LE MER DE TOURNAI. 1426-1428. Tournai, église de la Madeleine. Comme l'Ange, la Vierge, qui est conservée, repose sur un socle sculpté figurant également un ange portant un blason. Les socles ont été aussi sculptés par Jean de le Mer. Les statues étaient surmontées de dais en pierre, sculptés par Guillaume du Bos. Elles étaient flanquées de 'candeliers de fier' forgés par Jean Lampot. L'ensemble a été commandé par Agnès Piétarde, veuve de Jean du Bus, pour l'ancienne église Saint-Pierre à Tournai. La polychromie originale a été exécutée par Robert Campin auquel aucune œuvre conservée ne peut être attribuée avec certitude (Photo A.C.L.).

dans le milieu tournaisien et des rapports que celui-ci continue à avoir avec le courant parisien de Beauneveu. Quant au thème des 'pleurants', ornant les parois du socle des monuments funéraires, il est déjà interprété à Tournai au XIV^e (tombeau de Jacques Kastaignes († 1327), Tournai, égl. St-Brice). Le Tournaisien Janin Lomme, l'exploite dans le monument funéraire de Charles III, roi de Navarre et de sa femme (Pampelune, cathédrale, vers 1416) en suivant la tradition tournaisienne et sans tenir compte des innovations slutériennes. Mais la question reste posée de savoir si le sculpteur appartient encore à l'école tournaisienne.

L'essor de l'école tournaisienne, s'il a permis le développement de tendances progressistes, paraît aussi à la longue déterminer un certain conservatisme entraînant un prolongement du style international des années 1400 bien au-delà des années 1420. Le phénomène est surtout perceptible dans les centres dépendant de Tournai. C'est le cas avec le Montois Gilles le Cat, auteur du bas-relief funéraire de Lancelot de Bertaimont († 1418) (Mons, collégiale Sainte-Waudru). Cependant, d'autres œuvres





SAINTE JEAN SOUTENANT LA VIERGE, DÉTAIL
D'UNE MISE AU TOMBEAU. École hennuyère (?),
vers 1450. Binche, chapelle Saint-André du Vieux Cime-
tière. (Photo A.C.L.).

témoignent de nouvelles recherches laissant deviner une mutation en gestation. Certaines des prémices du gothique tardif se perçoivent dans le bas-relief de Jean Marescau provenant de Mainvault (Bruxelles, Musées royaux d'Art et d'Histoire, vers 1419) et de Lievin Blecker (Tournai, cathédrale, 1425-30).

Le courant progressiste se manifeste avec éclat dans une œuvre dont on n'a pas encore suffisamment souligné le caractère révolutionnaire, même sur le plan européen, compte tenu de sa date. Elle révèle aussi un sculpteur tournaisien de tout premier plan dont c'est malheureusement la seule œuvre connue: *l'Annonciation* de Jean de le Mer dont on sait que le peintre Robert Campin la rehaussa d'une polychromie en 1428 (Tournai, église de la Madeleine). L'œuvre est construite sur un schéma linéaire qui s'exprime plastiquement. Elle montre déjà les possibilités du nouveau style du gothique tardif et en donne un certain nombre de formules. Mieux que l'énigmatique Robert Campin, cette œuvre de maturité explique l'art d'un autre Tournaisien: Roger de le Pasture. En fait, *l'Annonciation* de Jean de le Mer est la seule certitude montrant que, stylistiquement — et c'est ce qui importe au point de vue de l'histoire de l'art — le peintre appartient, à l'origine, au milieu artistique tournaisien. Attirés par la prospérité et par l'essor artistique grandissant de Bruxelles, le sculpteur et le peintre émigrèrent. Tous deux influencèrent l'évolution de l'art bruxellois. L'influence de Jean de le Mer a peut-être été plus marquante que celle de Roger qui reprit à son compte en les réinterprétant des formules bruxelloises. Après les années 1430, un des courants de l'art bruxellois témoigne, en effet, de l'empreinte déterminante de ces deux grands maîtres tournaisiens dont le style devint bruxellois par adoption. Une des composantes de l'art bruxellois sera donc tournaisienne à l'origine. *l'Annonciation* de Jean de le Mer révèle que Tournai a joué un rôle très important pour la formation immédiate du gothique tardif. Elle est capitale pour la compréhension d'une bonne partie de l'école bruxelloise dont le rôle et le rayonnement se-



MISE AU TOMBEAU. École hennuyère (Tournai) ou bruxelloise, vers 1450. Soignies, collégiale Saint-Vincent. (Photo A.C.L.).

ront considérables. Mais le départ des deux maîtres tournaisiens pour Bruxelles a eu pour conséquence de décapiter, dans une certaine mesure, Tournai.

Le gothique tardif hennuyer et tournaisien. La sculpture gothique tardive en Hainaut relève de divers courants donnant l'impression d'une situation confuse. Celle-ci s'explique, en partie, par l'essor d'autres centres rayonnant à leur tour en Hainaut mais ayant parfois reçu, à l'origine, des impulsions tournaisiennes. Si le style tournaisien d'un Jean de le Mer peut, après le départ de celui-ci pour Bruxelles, continuer à se diffuser en Hainaut depuis Tournai, paradoxalement et

dans une phase évoluée, il peut aussi rayonner à partir de Bruxelles d'où viennent également d'autres tendances, plus spécifiquement bruxelloises, non encore étudiées et confondues avec celles d'autres centres (dont Tournai!) du fait que le problème de la peinture du XV^e siècle, par exemple, n'a pas encore été posé en terme d'écoles. Il en résulte que, dans l'état actuel de nos connaissances, il n'est pas toujours possible de déterminer pour un certain nombre d'œuvres si certaines d'entre elles sont tournaisiennes ou s'il s'agit de sculptures bruxelloises ayant développé un courant tournaisien à l'origine. Quoi qu'il en soit, le rayonnement des ateliers bruxellois en Hainaut, comme dans d'autres régions, est indéniable.

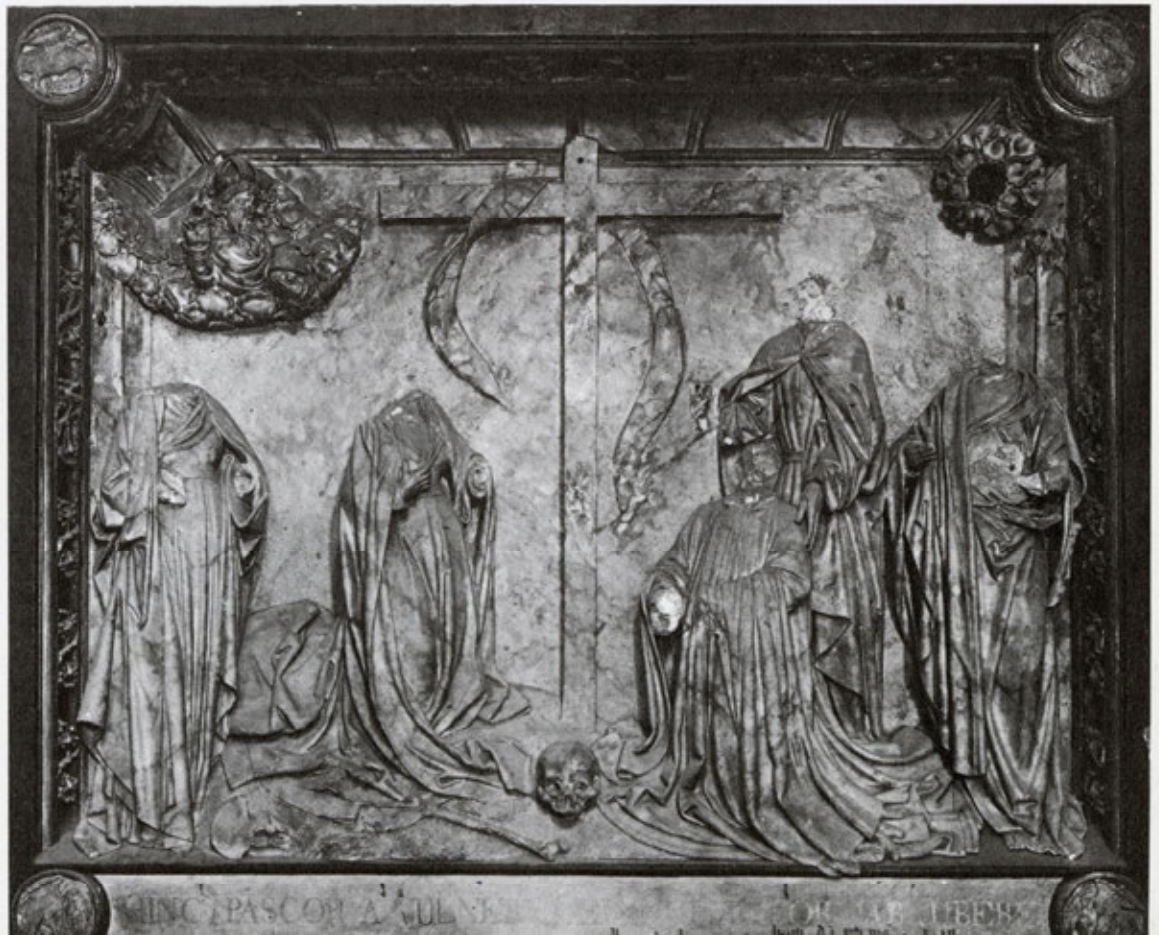
C'est ainsi que pour les retables en bois sculpté, il est de bon ton de s'adresser à Bruxelles. C'est le cas à Mons où l'on s'adresse aussi, il est vrai, à Valenciennes. La production anversoise n'est pas non plus ignorée comme l'indiquent à Binche une *Pieta* et un majestueux *Christ assis au Calvaire* alors que les sculpteurs hennuyers pouvaient créer des œuvres aussi originales et ayant la même puissance d'expression. Les *Christ assis au calvaire* de Leuze, de Mons (Sainte-Waudru, Saint-Nicolas), d'Hautrage et de Soignies (collégiale et chapelle du Vieux Cimetière) en sont des exemples.

A côté des influences bruxelloises, tournaisiennes ou non d'origine, il se peut qu'un courant eyckien, émanant de Bruges ou de Gand et dans lequel interfèrent parfois des influences bruxelloises, corresponde aux préoccupations ou au tempérament de certains sculpteurs. Dans le Tournaisis, on décèle

aussi un troisième courant s'exprimant dans un style tendu et expressif si bien qu'il est fréquent de voir attribuer les œuvres qui en relèvent à l'école rhénane avec laquelle elles ne peuvent pourtant se confondre. D'autres œuvres prennent une allure juvénile et se rattachent ainsi à des tendances idéalisantes tandis que d'autres œuvres encore témoignent de recherches plus plastiques, susceptibles de correspondre à une résurgence de l'esprit des années 1400 mais avec en plus une insertion plus prononcée des volumes dans l'espace.

La confrontation des *Mises au tombeau* de Binche et de Soignies (vers 1450) est révélatrice de deux tendances. La première montre une atténuation du courant eyckien, davantage perceptible dans le retable de la chapelle de Beaulieu à Havré (vers 1440) mais dont on trouve encore des prolongements dans le retable de la Passion à Buvrinnes (vers 1520), fortement influencé d'ailleurs par le maître du groupe binchois. L'impressionnante *Mise au*

BAS-RELIEF FUNÉRAIRE DE J. LAMELIN († 1470).
École de Tournai. Tournai, cathédrale Notre-Dame. (Photo A.C.L.).





tombeau de Soignies se distingue par l'exploitation de la ligne conçue d'une manière plastique pour servir d'armature à la sculpture. Elle se situe dans le prolongement de l'art de Jean de le Mer. En cela, elle est toujours tournaisienne. Toutefois, l'hypothèse d'un maître bruxellois, inspiré par le sculpteur tournaisien et développant son style n'est pas à exclure. Cette même conception se retrouve encore dans les bas-reliefs de Jehan Lamelin (†1470) (Tournai, cathédrale) et de Jehan Lenoit (†1520) à Basècles tandis qu'elle est interprétée d'une manière plus graphique dans le très élégant *Saint Michel* de la collégiale Sainte-Waudru à Mons (vers 1470). C'est un style tendu, expressif et crispé qui caractérise une série d'œuvres attribuables à

CALVAIRE. École hennuyère (Mons ou Tournai), début XVI^e s. Boussu-lez-Mons, église Saint-Géry. (Photo A.C.L.).



RETABLE DE SAINT HUBERT. École hennuyère, vers 1520. Horrués, église Saint-Martin. (Photo A.C.L.).

Tournai: Christs de Bernissart, de Deux-Acren, de Grandglise, de Montrœul-au-Bois, de Rebaix, une *Sainte Trinité* du Musée diocésain de Lille, un *Saint Antoine* de Wannebecq, etc. C'est un peu à cette tendance que se rattache le *Calvaire* de Boussu-lez-Mons. De ce style, on trouve des interprétations régionales comme dans le bas-relief de Josse le Cambier (†1464) (Lessines, église Saint-Pierre) ou dans la région de Soignies où des sculpteurs s'inspirent d'ailleurs de Tournai pour la réalisation de bas-reliefs funéraires. C'est un style apaisé et presque juvénile qui caractérise, par contre, le *Calvaire* de la chapelle Notre-Dame de la Cavée à Isières, dû peut-être à un sculpteur montois auquel on doit la *Mise au tombeau* d'Hautrage (Bruxelles, Musées royaux d'Art et d'Histoire, 1502-05). C'est aussi de ce courant de détente que relève le *Re table de saint Hubert* d'Horrues (vers 1520) où l'on retrouve le principe de la sculpture s'articulant sur des lignes plastiques qui, dans la *Sainte Annuelle* de Naast, tendent à prendre de l'ampleur tandis que le visage présente une interprétation des tendances idéalisantes.

Le problème de la chronologie de la sculpture du gothique tardif en Hainaut n'est pas encore

résolu. Il semble que l'évolution ne subisse point de modifications substantielles, les principes et les formules de base du 'Spätgotik' ayant été acquis dès avant 1450. Vers 1520, les tendances maniéristes apparaissent. Parfois aussi, des éléments Renaissance, mais qui ne portent pas atteinte à la structure des œuvres. Ce n'est qu'à l'époque de du Broeucq que le passage au style Renaissance s'opérera. Non sans résistance d'ailleurs, les réminiscences du gothique tardif étant encore souvent perceptibles après 1550.

De l'évolution de la sculpture en Hainaut tout au long du moyen âge, il est malaisé de dégager des constantes, chaque style apportant des modifications radicales. Il se pourrait toutefois qu'une de ces constantes réside dans une exploitation particulière de la ligne et des volumes. Mais ce n'est là qu'une hypothèse. Une parmi tant d'autres que pose encore l'art du moyen âge en Hainaut. Art qui, en Hainaut, paraît s'être exprimé d'une manière privilégiée dans le domaine de la sculpture qui, par surcroît, a contribué au rayonnement de cette province, ce qui lui confère une certaine importance dans le cadre européen...

Robert DIDIER

ORIENTATION BIBLIOGRAPHIQUE

Une étude sérieuse sur l'ensemble de la sculpture du moyen âge en Hainaut fait défaut, la plupart des travaux étant centré sur Tournai. L'ouvrage de DEHAISNES, *Histoire de l'art dans la Flandre, l'Artois et le Hainaut avant le XV^e s.*, Lille, 1886 mérite toujours d'être consulté. Un certain nombre d'œuvres sont signalées par J. DE BORCHGRAVE D'ALTENA, *Notes au sujet de sculptures romanes et gothiques du Hainaut et du Tournais*, dans *Annales du XXXIIF^e Congrès de la Fédération archéologique et historique de Belgique*, Tournai, 1949, t. I, p. 569-591. Les trois fascicules de J. DE BORCHGRAVE D'ALTENA et J. MAMBOUR, *La Passion dans la sculpture en Hainaut de 1400 à 1700*, Mons, 1971-74 sont des recueils d'illustrations dont les commentaires sont assez descriptifs.

Sculpture tournaisienne: A. DE LA GRANGE, *Choix de testaments antérieurs au XV^e s.*, dans *An. Soc. hist. & archéol. de Tournai*, N.S. II, 1897, p. 5-365 et A. DE LA GRANGE & L. CLOQUET, *Études sur l'art à Tournai et sur les anciens artistes de cette école*, Tournai, 1889, 2 vol., sont des sources indispensables que complète le catalogue d'E.J. SOIL DE MORIAME, *Exposition des anciennes industries d'art tournaisiennes*, Tournai, 1911. P. ROLLAND, *La sculpture tournaisienne*, Bruxelles, 1944 (avec bibliographie, aperçu sommaire et souvent dépassé). Pour le XII^e s. voir V. SCAFF, *La sculpture romane de la cathédrale N.-D. de Tournai*, Tournai, 1971 (à compléter par le compte rendu d'E.B. SCHWARTZBAUM dans *Revue belge d'Archéol. et d'Hist. de l'Art*, XL, 1971, p. 133-137), J. VANUXEM, *La sculpture du XI^e*

s. à Cambrai et à Arras, dans *Bull. monumental*, CXIII, 1955, p. 7-35. Aucune étude récente sur les fonts baptismaux tournaisiens, et la sculpture du XIII^e s. a été complètement négligée. Une chronologie de la sculpture tournaisienne des années 1370-1420 est donnée par R. DIDIER, M. HENSS et J.A. SCHMOLL gen. EISENWERTH, *Une Vierge tournaisienne à Arbois (Jura) et le problème des Vierges de Hal*, dans *Bull. monumental*, CXXVIII, 1970, p. 93-113. Voir aussi J. STEYAERT, *The Sculpture of St. Martin's in Halle and related Netherlandish*, Ann Arbor, 1975. Pour les années 1400, voir R. DIDIER, *La Mise au tombeau de Mainvault provenant de l'ancienne abbaye d'Ath...* dans *Bull. Inst. roy. Patr. Artist.*, X, 1967-68, p. 55-86. Pour le XV^e s., voir l'étude non remplacée de G. RING, *Beiträge zur Plastik von Tournai im 15. Jahrh.* dans *Belgische Kunstdenkmäler*, Munich, 1923, I, p. 269-291; P. ROLLAND, *Les Primitifs tournaisiens, peintres et sculpteurs*, Bruxelles-Paris, 1932 (théorie vieillie); J. DE BORCHGRAVE D'ALTE-NA et J. MAMBOUR, *Retables en bois du Hainaut*, Mons, 1968 et IDEM, *Fragments de retables en bois et retables en pierre du Hainaut*, Mons, 1968 (descriptifs); R. DIDIER, *La Mise au tombeau sculptée de Binche*, dans *Bull. Com. Roy. Mon. Sites*, XV, 1964, p. 229-262; IDEM,

Contribution à l'histoire de la sculpture gothique en Hainaut..., dans *Mélanges... J. Lavalleye*, Louvain, 1970, p. 53-73. Mais il est aussi indispensable de consulter T. MÜLLER, *Sculpture in the Netherlands, Germany, France, Spain, Harmondsworth*, 1966 ainsi que W. PAATZ, *Prolegomena zu einer Geschichte des deutschen Spätgotische Skulptur im 15. Jahrh.*, Heidelberg, 1956 et IDEM, *Verflechtungen in der Kunst der Spätgotik zwischen 1360 und 1530*, Heidelberg, 1967.

Pour Ath, voir L. VERRIEST, *Ath au XV^e s.*, Bruxelles, 1946 (extr. *Ann. Cercle archéol. d'Ath*, t. XXX). Sur la sculpture montoise, voir L. DE VILLERS, *Le passé artistique de la ville de Mons*, dans *An. Cercle archéol. de Mons*, XVI, 1880, p. 289-522 et L. TONDREAU, *Les bas-reliefs funéraires du XV^e conservés dans l'arr. de Mons*, *Ibid.* LXVI, 1965-67, p. 1-78. Et pour Soignies, voir L. DELFERIÈRE, *Monuments funéraires du XV^e s. conservés à Soignies*, dans *Rev. belge d'Arch. et d'Hist. Art*, V, 1935, p. 141-167.

Des catalogues d'exposition sont à signaler, le plus important demeurant celui de Tournai, 1911 : Charleroi, 1911; Chimay, 1967; Enghien, 1882, 1964; Mons, 1930, 1953, 1954, 1958, 1968; Soignies, 1962; Tournai, 1911, 1949, 1956, 1958, 1960, 1971, 1973, 1975.