La peinture murale

Le cycle de la cathédrale. En Belgique, c'est la cathédrale de Tournai qui possède l'ensemble le plus important de peintures murales romanes. Elles ornent l'immense transept et une chapelle haute. Les personnages sacrés dont elles retracent la légende poétique sont familiers dans l'iconographie usitée en France : les saintes Marguerite et Catherine d'Alexandrie, les saints Michel et Gabriel. Les peintures de sainte Marguerite, découvertes en 1885 dans le bras septentrional du transept, forment, ainsi qu'Emile Mâle l'a souligné jadis, l'ensemble le plus remarquable du genre dans le Nord de l'ancienne France. En 1943, dans une salle quasi ignorée, d'autres peintures murales romanes, non moins dignes d'intérêt, furent encore remises au jour.

Sur la vaste paroi à laquelle l'autel de sainte Marguerite était adossé s'étagent, en sept registres rectangulaires superposés et encadrés chacun d'une bordure perlée, les épisodes principaux de la *Légende de la fille de Théodose*, prêtre des Gentils, dont les sujets nous sont révélés par la *Légende Dorée*.

'La composition est claire, l'ordonnance déjà remarquable dans sa noblesse simple. L'importance de cette œuvre égale presque en peinture celle des Fonts de Saint-Barthélemy, en sculpture; nous y trouvons les mêmes tendances au grand style; l'intérêt se concentre dans les personnages; les accessoires sont exclus'. Tel fut le jugement porté en 1905, par Fierens-Gevaert, sur une œuvre qui force l'admiration.

Le dessin ne manque pas de souplesse, et les draperies aux plis calligraphiques conviennent à merveille au style mural. Enfin, on relèvera dans plusieurs des scènes représentées, d'une part la double figuration du personnage principal, d'autre part le rendu déjà assez fidèle du nu.

Vers 1865, au-dessus de l'autel de l'autre bras de transept, on avait déjà dégagé du badigeon qui la recouvrait une peinture murale représentant la *Jérusalem Céleste*. Un décor d'architecture encadre un groupe d'anges nimbés, à l'avant desquels se dressent les archanges ailés Michel et Gabriel, vêtus de riches tuniques bleues, à larges manches, que rehaussent des orfrois jaunes agrémentés de cabochons et de perles. Le type byzantinisé des archanges de Tournai évoque l'ange d'une peinture murale (XIII^{e} s.?) de l'ancienne abbatiale de Grottaferata, près de Rome.

Apparentée notamment à une illustration d'un manuscrit latin de la seconde moitié du XII^{e} siècle, conservé à Berlin, la *Jérusalem Céleste* ne nous paraît guère plus tardive que la *Légende de sainte Marguerite*. Les caractères stylistiques de la première, plus évoluée peut-être, sont aussi romans que ceux de la seconde.

Voisines de la *Légende de sainte Marguerite*, d'autres peintures murales contemporaines usent du même fond bleu, du même style et de la même technique. C'est, par exemple, un saint Ambroise, nimbé et mitré de la même manière que le saint Augustin de Saint-Jacques des Guérets.

La décoration de la chapelle Sainte-Catherine comporte une belle *Crucifixion*, qui servait de 'retable' à un autel, onze croix de consécration, réparties sur les quatre murs de la salle, et la *Légende de sainte Catherine d'Alexandrie* qui, dans un registre et sur les trois parois verticales, se développe sur fond clair.

Sur un fond crème qui la met en valeur, la *Crucifixion* rassemble symétriquement autour du divin Crucifié les figurations expressives de la Vierge et de saint Jean et les personnifications habituelles de l'Église et de la Synagogue, du Soleil et de la Lune.

Au point de vue iconographique, on rapproche le beau Christ de Christs figurant sur des peintures murales rhénanes et italiennes. Interviennent également dans la comparaison le Christ d'une verrière (XII[e] s.) de la cathédrale de Poitiers et ceux de miniatures et émaux mosans de la seconde moitié du XII[e] siècle.

Le voile-capuchon et le livre de la Vierge se voient aussi dans des miniatures et sur des émaux mosans de la seconde moitié du XII[e] siècle.

La *Légende de sainte Catherine d'Alexandrie,* dont les divers épisodes sont déterminés à l'aide de la *Légende Dorée,* s'est en partie estompée. Le premier tableau, qui se situe au-dessus de la porte d'entrée de la chapelle, sur l'obturation intérieure d'une ancienne fenêtre de la tribune, montre Catherine confondant un philosophe en présence de l'empereur Maxime ou Maxence. La tête ceinte d'une couronne plate, le tyran est assis sur un trône et, comme le roi d'un médaillon de la châsse de Saint-Héribert à Deutz, tient un sceptre terminé en forme de fleur de lis; à l'époque romane, ce motif lilial, qui couronne déjà les sceptres figurant sur des sceaux carolingiens, n'est pas particulier à l'iconographie française. Derrière un autel quadrangulaire en maçonnerie, dont on retrouve la forme générale dans deux miniatures mosanes du XII[e] siècle conservées à Liège et à Londres, s'agite le philosophe, drapé dans un manteau dont un pan est rejeté sur la tête, comme pour l'un des deux personnages de la *Vision d'Ézéchiel,* au chevet de la chapelle castrale des comtes de Hainaut à Mons. Deux figures isolées, un *Porteur de bélier* à l'antique et un *Sacrificateur,* flanquent cette composition animée : ils représentent la Loi nouvelle et la Loi ancienne, que Catherine combat.

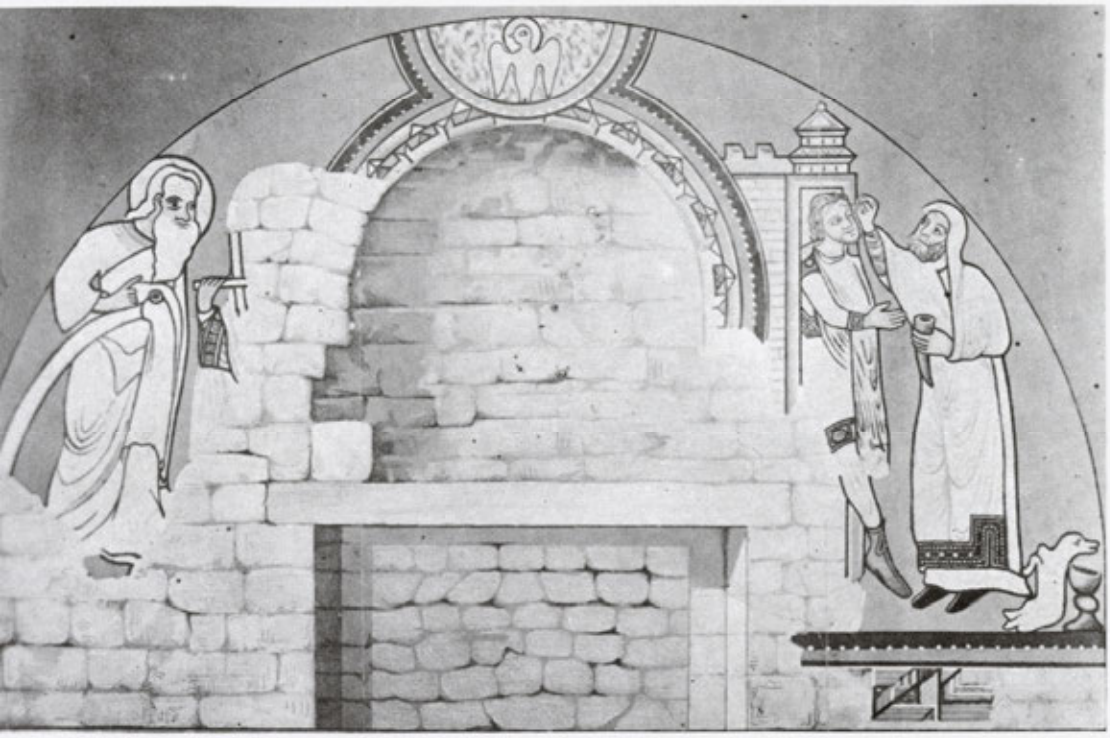
Il ne nous semble pas qu'il faille attribuer à une même main les peintures de la chapelle Sainte-Catherine. Ne fût-ce que par la technique, la *Crucifixion* n'est pas du maître de la *Légende de sainte Marguerite.* Elle n'est pourtant pas l'œuvre d'un artiste supérieur, ni par le dessin ni par la recherche du style. La tête pathétique du Christ de cette Crucifixion est toutefois étonnante.

Par leur style proche des peintures murales françaises de l'époque romane, par la technique et la gamme des couleurs, par le jeu des plis aux ovales caractéristiques qui relève encore de l'émaillerie, par maints détails des costumes et des chevelures, enfin par les motifs décoratifs, les peintures murales de la chapelle Sainte-Catherine pourraient être datées, comme celles du bras nord du transept, de la seconde moitié du XII[e] siècle.

Mais la douleur qu'exprime profondément le visage du Christ servira notamment de critère à ceux qui, comme feu Jacques Lavalleye, seront tentés d'attribuer au XIII[e] siècle la *Crucifixion* de Tournai. Nous ferons, en effet, remarquer que, parmi d'autres exemples du XIII[e] siècle, la tête d'un Christ en croix de l'école italienne des Berlinghieri (vers 1240), dont l'écriture est encore 'calligraphique et byzantine', offre des ressemblances frappantes avec celle du Christ de Tournai. Toutefois, si, dans la peinture italienne du XIII[e] siècle, le Christ de douleur se substitua au Christ de gloire, il avait déjà, dans l'art mosan, en 1181, retenu l'attention du génial orfèvre Nicolas de Verdun. Plus significative est la remarque du Comte J. de Borchgrave d'Altena : tout en relevant l'existence d'éléments archaïques, comme la silhouette du Christ, de la Vierge et de saint Jean, le spécialiste voit dans l'allure générale de la Synagogue si souplement drapée un indice de datation qui reporterait la *Crucifixion* au début du XIII[e] siècle.

La chronologie des peintures de la cathédrale de Tournai est évidemment liée à celle de l'architecture, réétudiée, après Paul Rolland, par le Frère Mémoire-Marie dont nous sommes tenté d'adopter la théorie.

Il en résulte que les dates avancées par Paul Rolland pour les peintures murales de Tournai devraient être rajeunies, encore que le regretté archéologue tournaisien ait hésité, en ce qui concerne les peintures du transept, entre la fin du XII[e] et le début du XIII[e] siècle. Pour les peintures du bras nord du transept,



LA VISION D'ÉZÉCHIEL ET LA VEUVE DE SAREPTA. *Mons, ancienne chapelle du château des comtes de Hainaut. Époque romane (d'après un relevé de ces peintures aujourd'hui disparues).*

L.Cloquet penchait pour l'extrême fin du XII[e] siècle, sinon pour les premières années du XIII[e], et J. Warichez, pour le premier quart du XIII[e].

Les peintures de la cathédrale de Tournai seraient donc, grosso modo, contemporaines du 'Maître G.' qu'Étienne, évêque de Tournai, recommanda entre 1191 et 1203 à l'abbé de Saint-Bavon à Gand. Et nous pensons qu'il n'est pas trop hasardeux de supposer que cet artiste tournaisien soit l'auteur des peintures murales gantoises du pignon oriental du réfectoire (XII[e] siècle) de l'abbaye en ruine de Saint-Bavon.

Hiératiques, imposants et sévères, les quatre grands figurants des peintures murales de l'ancienne abbaye de Saint-Bavon évoquent des types établis par l'art chrétien primitif. Ne semblent-ils pas sortis de mosaïques ravennates? La ferme exécution, le jeu expressif des mains et les physionomies d'un dessin correct, le rendu intéressant des étoffes, les bonnes proportions, font honneur au peintre inconnu qui brossa ces solides figures dans une technique proche de celle des miniatures exécutées à la gouache. Comparées aux peintures murales contemporaines du transept de la cathédrale de Tournai, celles de Gand sont nettement marquées par le style italo-byzantin.

La chapelle du château comtal à Mons. A Mons, la chapelle de l'ancien château des Comtes de Hainaut est une construction romane remaniée. Vers 1870, y furent découvertes des peintures murales dont nous ne possédons plus que les relevés et une photographie. Pendant la Première Guerre mondiale, elles disparurent presque complètement. On peut les dater du XII[e] siècle, époque de la construction de la chapelle.

Sur le mur de chevet, dans un panneau cintré, deux scènes flanquaient une ancienne fenêtre

(obturée) en plein cintre, à arc largement souligné de peintures décoratives et que sommait une colombe nimbée. Elles représentaient deux préfigures de la Crucifixion familières aux artistes mosans du XII[e] siècle: la *Vision d'Ézéchiel* et la *Rencontre du prophète Élie et de la veuve de Sarepta*.

Dans la vision d'Ézéchiel, thème qu'illustrent des émaux mosans du XII[e] siècle, un homme marque du Tau sauveur un Juif placé dans l'embrasure d'une porte. Le premier personnage tient, dans une main, une corne remplie de sang et, dans l'autre, un stylet; le second, qui avance la main droite, est vêtu à la carolingienne, comme il résulte notamment de comparaisons avec une miniature de la Bible de Charles le Chauve et l'ivoire de l'*Entrevue d'Abner et de Joab* au Musée du Louvre. L'agneau et le calice de forme romane qui se voient derrière le personnage à la corne sont aussi les accessoires obligés d'une scène du même cycle iconographique: l'Hébreu marquant sa maison d'un Tau avant la fuite en Egypte. Enfin, on sait qu'Elie et la veuve de Sarepta figurent dans des miniatures et sur des émaux mosans.

Situées en dehors du bassin mosan, les peintures murales du château comtal de Mons aident à établir que les deux groupes de peintures murales, scaldiennes et mosanes, relevant de cadres géographiques et historiques distincts, sont unis par des caractères stylistiques. Leur parenté de style et de technique avec les peintures scaldiennes encore conservées (Tournai et Gand), les seules qui, en Belgique, fournissent des données comparatives certaines, est établie. Par ailleurs, la thématique employée à Mons appelle des commentaires avec l'iconographie mosane dont le symbolisme typologique, propagé par l'abbé Wibald de Stavelot, est l'une des caractéristiques. Il n'y a en cela rien qui puisse surprendre, si nous rappelons ici le rôle propagateur exercé, aux XII[e] et XIII[e] siècles, par les fameuses orfèvreries mosanes en Hainaut.

Technique et influences. Pour autant qu'une documentation, malheureusement fragmentaire, nous donne la possibilité d'en juger, la peinture murale devait présenter en pays mosan et en pays scaldien une unité assez grande, que justifient en particulier la technique proprement dite employée, les pénétrations réciproques qui ont dû se faire des rives de la Meuse aux rives de l'Escaut et, surtout, mais avec des dominantes dans le temps et dans l'espace, le même jeu des influences prépondérantes: byzantine ou italo-byzantine, française (Bourgogne, Ouest) ou anglo-normande. Les peintures romanes de France offrent plus d'un point de comparaison avec celles des régions de l'Escaut. C'est ainsi que, pour le XII[e] siècle, on y relève: la même palette terreuse, les ombres verdâtres et les encadrements faits d'une bande rouge et d'une bande jaune, chargées de points blancs qui chevauchent sur l'une et l'autre teinte; un 'graphisme' comparable des figures et des motifs ornementaux; un semblable répertoire de formes systématisées par l'impératif du plissement géométrique des draperies; enfin, des thèmes iconographiques puisés à des sources identiques. Mais il y a plus en ce qui concerne les peintures murales tournaisiennes à l'esthétique vigoureuse des visages et à l'animation pondérée: celles du transept de la cathédrale pourraient être intégrées dans l'aire d'expansion — où Tournai a historiquement sa place marquée — du groupe à fond bleu de peintures bourguignonnes, dont le style rayonna dans toute la partie Est de la France et qui, plus étroitement que celles de l'Ouest français, se réclament de la tradition byzantine.

D'autre part, dans le même monument, celles de la chapelle Sainte-Catherine, découvertes il y a quelque trente ans, relèvent, au point de vue technique, du groupe de peintures romanes de l'Ouest de la France. Elles n'offrent pas une parcelle de bleu, mais bien des ocres jaune et rouge, du blanc et des bruns, obtenus en combinant les ocres et les blancs avec le noir de fumée; comme à Gand, on y trouve des chairs ombrées de vert et les fonds sont clairs.

Tournai réunit ainsi les deux courants princi-

paux qui, à l'époque romane, partagent la peinture murale de France : le courant de la Bourgogne clunisienne (à fonds bleus) et le courant de l'Ouest (à fonds clairs). Le premier, qui détient la suprématie numérique en œuvres conservées, atteignit Gand et Mons, dans les anciens Pays-Bas et, empruntant la Meuse pour suivre un second embranchement, Hastière-par-delà et, selon toute vraisemblance, Liège. Il était animé par les nombreux voyages vers Rome qu'entreprirent les chefs religieux tournaisiens et liégeois. C'est lui qui semble avoir le plus marqué dans les régions de l'Escaut et de la Meuse.

Le pèlerinage de Saint-Jacques-de-Compostelle alimentait le courant Ouest, attesté à Tournai. Sur cette voie fameuse, l'évêque Étienne (1192-1203), le protecteur du Maître G. cité plus haut, avait des contacts d'ordre intellectuel et artistique. C'est vraisemblablement sous son épiscopat que l'orfèvre lotharingien Nicolas de Verdun reçut la commande d'une châsse terminée en 1205 et, aujourd'hui encore, conservée au Trésor de la cathédrale de Tournai. Signalons aussi que les peintures murales tournaisiennes et gantoises, qui nous paraissent dater de la fin de la période romane, sont contemporaines de ce prélat qui fut l'ami de Suger de Saint-Denis, ce célèbre abbé dont on connaît les rapports avec les artistes mosans.

Teintée de byzantinisme dans la *Jérusalem céleste*, la tendance 'à la française' n'est pas la seule présente à Tournai. En effet, la figure représentant la Synagogue dans la *Crucifixion* de la chapelle Sainte-Catherine nous engage à ne pas porter exclusivement nos recherches chez notre voisine du Sud : de nouveaux indices déterminés ressortissent à des œuvres relevant de l'art anglo-normand.

La *Synagogue* de Tournai, maniérée par un hanchement caractéristique, appelle d'évidentes comparaisons avec certaines des plus anciennes miniatures anglaises de la fameuse Bible de Winchester, commencée vers 1160 et terminée vraisemblablement à la fin du XII[e] siècle. Notre rapprochement ne serait que curieux si d'autres témoins, indubitablement directs ceux-ci, n'établissaient l'existence de rapports artistiques entre Tournai et l'Angleterre à l'époque romane; ce sont notamment les fonts baptismaux sculptés et les dalles funéraires en pierre de Tournai qui passent la Manche et que la gilde marchande tournaisienne, affiliée à la Hanse de Londres, envoie par exemple à Winchester. De surcroît, nous savons que les architectures romanes anglo-normande et tournaisienne présentent des traits communs.

Sans qu'il soit besoin de faire état de témoignages d'ordre historique, il est aisé d'admettre que de semblables relations en matière d'architecture et de sculpture n'ont pas été sans influer sur la peinture murale à Tournai. Les miniatures dont nous avons fait état et des peintures murales également anglaises, comme le *Saint-Paul à Mélite* de la cathédrale de Canterbury, en fournissent une preuve.

Les miniatures de la Bible de Winchester furent exécutées sous l'épiscopat de Henry de Blois. Le nom de l'évêque de Winchester, comme ceux de l'abbé Suger de Saint-Denis et Wibald de Stavelot, nous rappellent les commandes que les mécènes éclairés de l'époque romane confièrent aux orfèvres mosans dont les mérites techniques et esthétiques s'étaient souverainement affirmés dans les anciens Pays-Bas, en Hainaut notamment, mais également en Allemagne, en Autriche, en Pologne et en France (Bourgogne, Champagne et le bassin de la Loire).

Ainsi, dans nos anciennes provinces, les relations humaines et artistiques n'étaient pas uniquement orientées du sud au nord par la Meuse et par l'Escaut; elles étaient également guidées de l'est à l'ouest par la Sambre et la chaussée Brunehaut.

Mieux encore que les rapports artistiques mosano-scaldiens, fortement conditionnés par l'activité novatrice des chantiers et des ateliers mosans de l'époque préromane et romane, les contacts directs avec la France et avec l'Italie, deux pays riches en grands ensembles picturaux, expliquent des tendances alors générales en Europe occidentale.

L'influence byzantine ou italo-byzantine s'affirme aux XI[e]-XII[e] siècles, tant dans les régions de l'Escaut que dans celles de la Meuse. Quant à l'influence française, nuancée mais plus spécialement bourguignonne, nous la trouvons agissante dans les mêmes aires géographiques.

Les bases de la peinture murale romane des régions de l'Escaut et de la Meuse ne sont pas seulement constituées par l'apport français et l'apport purement oriental, transmis soit directement comme le premier, soit par l'entremise de l'Italie. Sans qu'on puisse l'évaluer avec quelque exactitude, il faut tenir compte aussi de l'héritage carolingien.
Dans les régions de l'Escaut, à la cathédrale de Tournai notamment, la peinture murale atteste encore des survivances préromanes. Relevons, à cet effet, le très royal *Agnus Dei* d'une rosace de consécration de la chapelle Sainte-Catherine et, plus nettement d'allure carolingienne, le *Buste d'homme en chlamyde* – esquisse prestement enlevée en noir sur blanc – qui orne la chapelle haute du petit narthex nord.
Toujours à la cathédrale de Tournai, le *Porteur de bélier* évoque, par-delà des intermédiaires alexandrins, un beau modèle antique d'Hermès Criophore. Constatons à ce propos qu'il n'est pas douteux que la peinture murale préromane et romane du pays mosan témoigna de la même source d'inspiration remontant à l'Antiquité classique.
L'étude de la peinture murale préromane et romane éclaire, comme celle de la miniature, les origines de la peinture de notre pays. C'est son plus précieux mérite. Il en est encore un autre, d'ordre plus général : contribuer à la connaissance toujours plus complète de l'art qui y a merveilleusement fleuri en un temps où certaines de nos régions étaient des pôles de l'Occident.

Une école tournaisienne. Du XIII[e] siècle, Tournai a conservé des peintures murales dans le chœur de sa cathédrale, édifiée de 1243 à 1255. Chacun des six écoinçons de la chapel-

LE PORTEUR DE BÉLIER. *Tournai, cathédrale, chapelle Sainte-Catherine. Époque romane (Photo A.C.L.).*

L'ENTRÉE DU CHRIST À JÉRUSALEM. *Tournai, église Saint-Quentin. Fin du XIV^e siècle (Photo A.C.L.).*

le du Saint-Sacrement présente, sur fond rouge, une figure d'ange en tunique verte avec semis de fleurs de lis d'or, à nimbe d'or, aux ailes mi-partie blanche et mi-partie dorée, et qui tient un phylactère à inscription latine rappelant un mystère de la Semaine sainte.

L'unité assez grande de la peinture murale dans les provinces qui forment aujourd'hui la Belgique reste un fait avéré au XIII^e siècle. Elle n'est plus seulement justifiée par la technique proprement dite employée (la détrempe), mais l'ancien jeu des influences prépondérantes — italo-byzantine, française et anglo-normande — se réduit, comme on devait s'y attendre, à l'impératif des modes françaises.

Au XIV^e siècle, Tournai, comme Gand, demeure l'un des deux centres principaux du bassin scaldien. De cette époque, Gand avait pu conserver des ensembles remarquables de peintures murales, tandis que Tournai ne peut plus faire état que des peintures murales des églises Saint-Quentin, Saint-Brice et Saint-Jacques et, peut-être aussi, de celles du couvent des Sœurs-Noires, découvertes durant la Seconde Guerre mondiale, mais détruites peu après leur mise au jour. Ces dernières paraissaient représenter *Saint François prêchant aux animaux* et pouvaient dater du XIV^e ou du XV^e siècle.

L'influence franciscaine sur l'art tournaisien des XIV^e et XV^e siècles, également attestée dans la sculpture et dans la tapisserie, s'affirme dans l'*Entrée du Christ à Jérusalem*, peinture murale de la fin du XIV^e siècle découverte en 1940, dans le bras gauche du transept de l'église Saint-Quentin à Tournai. Cette œuvre, de même que l'*Annonciation* (1406-1407) de l'église Saint-Brice, dans la même ville, a été déposée en mai-juin 1941, par les laboratoires des Musées royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles. On trouvera actuellement ces peintures murales au Musée d'Histoire et d'Archéologie de Tournai.

A califourchon sur un âne blanc au harnachement bistre, le Christ, nimbé du disque crucifère, vêtu de gris et bénissant de la main droite, s'avance vers la gauche, en direction d'une porte brun-clair coiffée de tourelles, d'où sort un groupe compact de Juifs aux chapeaux bizarres. Trois apôtres, nimbés et munis de livres vert d'eau ou vert foncé, le suivent; ils

portent des vêtements aux tonalités vertes, roses, jaunes et grises, et leurs cheveux sont blonds ou gris. Le chemin par où passent le Maître et ses disciples est bordé de trois arbres, dans l'un desquels niche un petit personnage qui laisse tomber la hachette qui lui a servi à couper des rameaux.
Paul Rolland a comparé la peinture de Saint-Quentin à une fresque de Giotto sur le même thème et qui orne la chapelle des Scrovegni à l'Arena de Padoue. Les deux compositions, quoique inversées, offrent des similitudes, mais la disposition générale des éléments dans l'œuvre de Giotto est bien plus ancienne. Ne la retrouve-t-on pas déjà dans l'une des mosaïques de Daphni (fin XI^e siècle) et, aussi, dans l'une des peintures murales françaises de l'église de Vic, qui datent du XII^e siècle? Les artistes mosans — ivoiriers, émailleurs et miniaturistes — des XII^e et XIII^e siècles ont traité le même sujet.
Considérant l'exception que présenterait encore au XIV^e siècle le sens du mouvement de la scène, on a vu dans la peinture de Saint-Quentin la 'copie brutale' d'un carton de tapisserie. La bénédiction de la main droite par le Christ paraît contredire cette hypothèse. Sur une miniature du 'Maître du Girard de Roussillon' (milieu XV^e siècle), le Christ se dirige également vers la gauche.
Proche par la technique de la *Cène* contemporaine de la Biloke à Gand, la peinture de Saint-Quentin tire, pour une grande part, sa valeur artistique de son coloris frais – du moins l'était-il lors de la découverte – et de la belle monumentalité des figures principales. Des rapprochements stylistiques ou iconographiques pourront se faire entre la peinture de Saint-Quentin et tels personnages de la *Cène* de Gand ou de la tapisserie de l'*Apocalypse* d'Angers, tissée en 1378.

En l'église Saint-Brice à Tournai, l'*Annonciation* et les deux bustes d'anges adorateurs qui, à gauche et à droite, la surmontent, sont plus tardifs que l'*Entrée du Christ à Jérusalem*. Ils décoraient le chevet médian du chœur en triple halle de ladite église (chœur qui fut allongé en 1405-1406) et servirent de retable à un autel dédié à la Vierge. Un compte de 1406-1407 sollicite l'attribution de ces précieux vestiges de peinture à Robert Campin, maître tournaisien de la première moitié du XV^e siècle, dont l'atelier fut fréquenté par Jean de Stoevere, Jacques Daret et Roger de le Pasture, flamandisé sous le nom de Roger van der Weyden après son installation à Bruxelles.

L'attitude de la Vierge qui se retourne vers l'ange ne constitue pas à cette date une innovation dans la disposition du sujet de l'*Annonciation*. En 1293, nous la trouvons dans une *Annonciation* d'Ilario da Viterbe, fresque de la chapelle dite la Portioncule dans l'église Sainte-Marie-des-Anges à Assise, et dans deux autres *Annonciations* italiennes peintes sur panneau, celle de Simone Martini (1333) au Musée des Offices à Florence et celle de l'une des scènes des volets d'un triptyque de Giovanni da Milano que conserve le Musée du Palais de Venise à Rome.

Les tympans des voûtes (1405) d'une des chapelles du chœur de l'église Saint-Jacques à Tournai sont décorés par un concert de vingt-quatre anges musiciens, groupés trois par trois, que nous situons à la même époque que l'*Annonciation* de l'église Saint-Brice. Ces peintures qui ont été très restaurées par Jules Helbig, furent exécutées sur le patron de Henry le peintre (Henry le Quien?), par le Tournaisien Piérart de la Vingne, aidé vraisemblablement par Loys le peintre, qui fut, en tout cas, chargé de peindre des croix de consécration. C'est à ces travaux de Piérart et de Henry que font penser les anges musiciens des voûtes de l'église Notre-Dame à Hal en Brabant (relevant jadis du comté de Hainaut).
Les peintures murales du chœur de l'église Saint-Jacques représentaient, suivant le parallélisme iconographique propre au moyen âge, les apôtres et, sur un gazon émaillé de fleurs, une série de prophètes qui portaient le costume des bourgeois de la fin du XIV^e siècle ou de la première moitié du XV^e.

Les peintures murales tournaisiennes que nous venons de grouper, et pour certaines desquelles les auteurs sont connus, renforcent singulièrement la position de l'école tournaisienne du XV^e siècle.

Répétons-le encore : au XIV^e siècle, comme au XIII^e, dans la Belgique romane comme en Flandre, la peinture murale vécut surtout de formules françaises mais sut, à l'occasion, puiser aux sources italiennes d'inspiration franciscaine. Son style est nettement international, sans inclination spécifiquement scaldienne, brabançonne ou mosane.

Joseph PHILIPPE

ORIENTATION BIBLIOGRAPHIQUE

Deux travaux classiques restent à consulter :

L. DOSVELD, *Fresques romanes découvertes au château des comtes de Hainaut à Mons*, dans *Annales du cercle archéologique de Mons*, t. XI (1873), pp. 327-345, pl.; P. ROLLAND, *La peinture murale à Tournai*, Bruxelles, 1946.

On lira également une série de monographies dues à l'auteur de cette contribution :

J. PHILIPPE, *La peinture murale préromane et romane en Belgique*, dans *Annales du congrès archéologique et historique de Tournai*, Tournai, 1949. (Avec références bibliographiques); IDEM, *La peinture murale du XIII^e siècle en Belgique*, dans *Annales du congrès archéologique et historique de Courtrai*, Courtrai, 1953, pp. 576-577, 1 pl.; IDEM, *La peinture murale du XIV^e siècle en Belgique*, dans *Annales du congrès archéologique et historique de Gand*, Gand, 1956, pp. 349-354, 372, pl. 6; IDEM, *Peintures murales médiévales de Belgique*, grand calendrier en couleurs édité par la Banque de Bruxelles, 1973 (Une édition en langue anglaise : *Medieval Mural Paintings in Belgium;* une autre en néerlandais : *Middeleeuwse Muurschilderingen in België*).

FEUILLET DU DIPTYQUE, DIT DE SAINT NICAISE. *École de Tournai, vers 900. Tournai, cathédrale Notre-Dame, trésor. (Photo A.C.L.).*