

LES GRANDS MAITRES

VAN DER WEYDEN

(Roger de le Pasture)

PAR

JULES DESTRÉE



MUSEUMS
J. KRYN

PARIS
A. PERCHE

1926



H.A.79
VAN DER WEYDEN

Βιβλιοθήκη
ΤΕΛΛΟΓΑΕΙΟΥ
ΙΔΡΥΜΑΤΟΣ
ΤΕΧΝΩΝ
Α.Π.Θ.
Κωδ.....



LES GRANDS MAITRES



MEMLINC, par Arnold GOFFIN.

METSYS, par A.-J.-J. DELEN.

TENIERS, par Georges EEKHOUD.

JORDAENS, par H. COOPMAN.

BRUEGEL, par G. VAN ZYPE.

VAN DER WEYDEN (de le Pasture), par
Jules DESTRÉE.

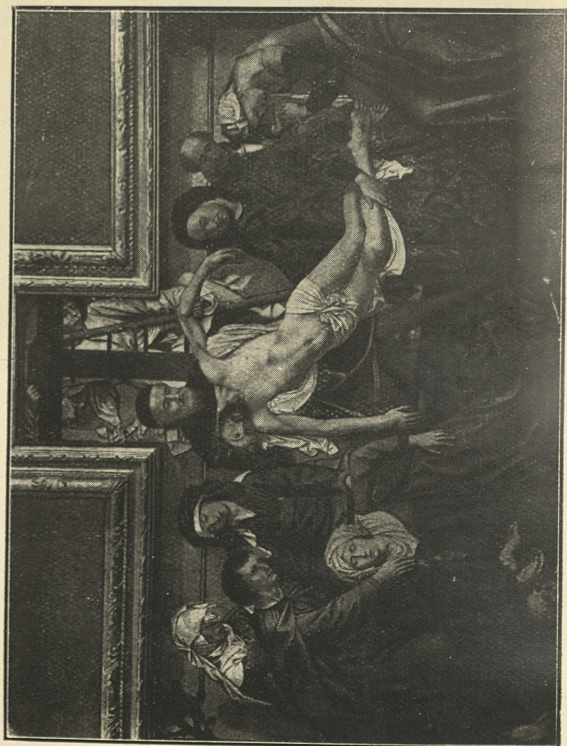
VAN EYCK, par M. DEVIGNE.

VAN DER GOES, par Joseph DESTRÉE.

VAN DYCK, par Charles BERNARD.

RUBENS, par Paul LAMBOTTE.





Descente de Croix.

(Escorial.)

ND
G73
W4
D478
1926
C.2

LES GRANDS MAÎTRES

VAN DER WEYDEN

(Roger de le Pasture)

PAR

JULES DESTRÉE

ANCIEN PROFESSEUR D'HISTOIRE DE L'ART
A L'UNIVERSITÉ NOUVELLE DE BRUXELLES
ET A L'ÉCOLE NORMALE DE CHARLEROI,
ANCIEN MINISTRE DES SCIENCES ET DES ARTS,
MEMBRE DE L'ACADÉMIE ROYALE DE BELGIQUE
(CLASSE DES BEAUX-ARTS), ETC.

BRUXELLES
L.-J. KRYN

ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ
ΤΕΛΛΟΓΛΕΙΟΥ
ΙΔΡΥΜΑΤΟΣ
ΤΕΧΝΩΝ

Α.Π.Θ.

Κωδ.....

1926

PARIS
A. PERCHE

0640012863

Imprimé en Belgique.

Droits de traduction et de reproduction réservés
pour tous pays.

Copyright by L.-J. KRYN, 1926.



TABLE DES MATIERES



	Pages.
Liste des illustrations	9
I. — Considérations générales sur l'art de Roger .	11
II. — Ce qu'on sait de la vie de Roger	21
§ 1. — Le nom, l'origine	21
§ 2. — Le maître de Roger (Robert Cam- pin) et son condisciple (Jacque Daret) .	29
§ 3. — Roger à Bruxelles	37
§ 4. — Roger en Italie	43
§ 5. — Les dernières années; sa maison, son tombeau; ses élèves, son influence.	49
III. — Les œuvres.	
A. — Les œuvres religieuses	55
§ 1. — Les <i>Descentes de Croix</i>	59
§ 2. — Les triptyques dans des architec- tures gothiques.	69



	Pages.
§ 3. — <i>Le Jugement Dernier</i> de Beaune.	83
§ 4. — <i>Les Vierges allatant l'Enfant</i> <i>Jésus</i>	91
§ 5. — <i>Autres œuvres</i>	99
§ 6. — <i>Deux chefs-d'œuvre.</i>	109
B. — <i>Les œuvres profanes</i>	113
<i>Portraits. Tapisseries.</i>	
IV. — <i>Bibliographie.</i>	117





LISTE DES ILLUSTRATIONS



	Pages.
1. <i>Descente de Croix</i> . Escorial	3
2. <i>Descente de Croix</i> . Fragment : la Madeleine	13
3. <i>Descente de Croix</i> . Fragment : la femme en pleurs (copie). Bruxelles, Musée Royal	14
4. <i>Triptyque de Saint Jean</i> . Berlin, Musée	19
5. <i>Triptyque de la Vierge</i> . Berlin, Musée	20
6. <i>Les Sacrements</i> (panneau central). Anvers, Musée	27
7. <i>Les Sacrements</i> (détail)	28
8. <i>Les Sacrements</i> (volet droit)	33
9. <i>Les Sacrements</i> (volet gauche)	34
10. <i>Mater Dolorosa</i> . Londres, National Gallery	41
11. <i>Ecce Homo</i> . Londres, National Gallery	42
12. <i>La Vierge avec l'Enfant Jésus</i> . Vienne, Musée	47
13. <i>La Vierge avec l'Enfant Jésus</i> . Berlin, Musée	48
14. <i>La Vierge devant Saint Luc</i> . Munich, Pinacothèque	57
15. <i>Retable du Jugement Dernier</i> . Beaune, Musée de l'Hôpital.	58
16. <i>Retable du Jugement Dernier</i> (panneau central)	63



	Pages.
17. Retable du <i>Jugement Dernier</i> (volet intérieur : la Vierge et les bienheureux)	64
18. Retable du <i>Jugement Dernier</i> (volet intérieur : Saint Jean-Baptiste et les réprouvés)	64
19. <i>Triptyque des Rois Mages</i> (panneau central). Munich, Pinacothèque	71
20. <i>Triptyque des Rois Mages</i> (volet droit).	72
21. <i>Triptyque des Rois Mages</i> (volet gauche)	77
22. <i>Le Crucifiement</i> . Vienne, Musée	78
23. <i>Le Crucifiement</i> . Dresde, Musée	85
24. <i>Mise au Tombeau</i> . Florence, Musée des Offices	86
25. <i>Mise au Tombeau</i> . Londres, National Gallery	89
26. <i>La Nativité</i> . Berlin, Musée	90
27. <i>Pieta</i> . Bruxelles, Musée Royal	95
28. <i>Portrait de Charles le Téméraire</i> . Berlin, Musée	96
29. <i>Le Chevalier à la Flèche</i> . Bruxelles, Musée Royal	101
30. <i>Portrait de Laurent Froimont</i> . Bruxelles, Musée	102
31. <i>Triptyque des Brabant Braque</i> (panneau central). Paris, Louvre	107
32. <i>Triptyque des Brabant Braque</i> (volet droit)	108
33. <i>Triptyque des Brabant Braque</i> (volet gauche).	108

I.
CONSIDERATIONS GENERALES
SUR L'ART DE ROGER

QUE notre peintre soit de Tournay, cela n'est plus contesté par personne.

Qu'il ait pu s'y former, y devenir le grand maître qu'on sait, c'est encore fort discuté. Sans doute il fut le disciple de Robert Campin et eut pour compagnon d'atelier Jacques Daret, mais que sait-on de ces deux peintres? Les documents nous les représentent comme éminents, mais nous n'avons que peu d'œuvres d'attribution certaine pour contrôler cette éminence et pour nous convaincre qu'elle peut expliquer, sans l'hypothèse Van Eyck, la formation de Roger. J'imagine que lorsqu'on aura déchiffré l'énigme du maître de Flémalle, lorsqu'on connaîtra mieux l'activité artistique de Tournay au début du XV^e siècle, tout cela deviendra assez clair. Mais je reconnais volontiers qu'à l'heure actuelle, toutes les suppositions se peuvent faire et défaire au gré des systèmes et des sympathies, et toute discussion n'est qu'un jeu.



Je voudrais poser une autre question : pour qui regarderait les œuvres avec attention, sans idée préconçue, une originalité marquée se pourrait-elle discerner dans les tableaux de Roger de la Pasture ? J'entends par là non pas telles ou telles pratiques de métier qui peuvent faire discerner les tableaux d'un maître des œuvres d'un autre maître, mais une différence d'âme.

La plupart répondront non sans hésiter. En parcourant un musée, ils auront peine à distinguer Van Eyck de Roger, de Bouts ou de Memlinc. Tous ces primitifs se ressemblent. Leur habileté est pareille. Ils dessinent d'une manière ferme et puissante, précise jusqu'à la sécheresse. Leur couleur est profonde, chaude et fastueuse. Ils rendent les chairs, les velours, les fourrures, les bijoux, les diverses matières, avec une netteté péremptoire. Leurs figures sont des portraits pleins de vie. Ils n'ignorent pas le paysage. Ils sont fervents et religieux.

Certes, voilà bien des traits communs. Et la vérité est que, pendant tout le XV^e siècle, l'évolution de l'art de peindre a été si lente, qu'elle est à peine perceptible. Il faut s'arrêter à des détails pour la caractériser. Quand ces détails manquent, on tâ-



Descente de Croix. (Fragment : La Madeleine.)
(*Escorial.*)



Descente de Croix. (Fragment : La Femme en pleurs) (Copie)
(Bruxelles, Musée Royal.)



tonne, avec une incertitude de près de cent ans. Il est des portraits qu'on a pu attribuer à Van Eyck, à Bouts, à Memlinc et à Dürer. A défaut de tradition ou de documents, les érudits recherchent et vérifient des similitudes de types, d'accessoires, de tonalités et établissent des catalogues plus ou moins hypothétiques.

Mais si les ressemblances sont considérables, elles ne sont que superficielles pourtant. Il en est pour ces œuvres comme de dames que nous regarderions dans une fête mondaine. Toutes les toilettes, malgré leur variété, sont analogues. Toutes subissent la loi de la mode. Cette femme-ci est pareille à celle-là. Et pourtant, que de différences dans les corps ! Que de différences, plus profondes, dans les âmes !

Un peu de temps et d'étude sont nécessaires, sans doute, pour s'en apercevoir. Il en est de même pour les tableaux. Qui donc a dit qu'il fallait rester devant un chef-d'œuvre comme devant un souverain, debout, tête découverte, et attendant qu'il vous parle ? La plupart des regardeurs de tableaux n'ont pas ce respect et cette patience.

Si nous essayions, cependant, pour Roger de la Pasture ? Si, en appliquant cette méthode, nous nous



efforçons de nous rapprocher davantage de l'artiste?
Regardons l'*Adoration de l'Agneau*, d'abord.

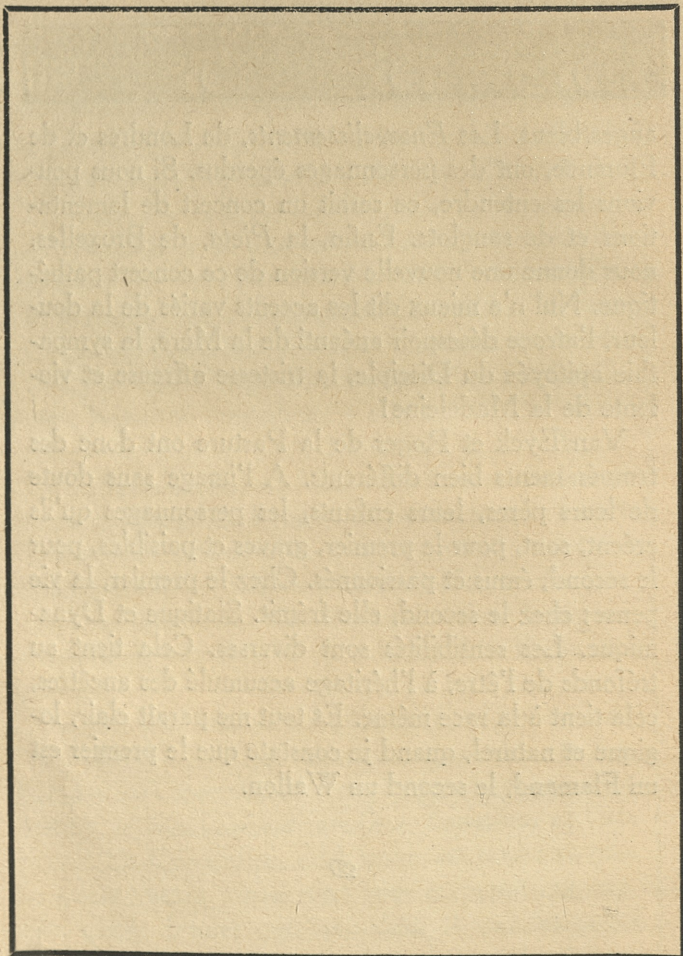
C'est une œuvre toute intellectuelle, où un peintre admirablement doué s'est efforcé de représenter, de démontrer les vérités essentielles de la religion. On peut supposer que l'ordonnance du tableau fut inspirée par un théologien. Prenons une autre œuvre de Van Eyck : *La Vierge du Chanoine Van der Paele*. Quelle fastueuse magnificence encore ! Quelle vérité et quelle vie dans les portraits, surtout dans la figure ridée du vieux chanoine ! Mais dans l'œuvre de Gand comme dans celle de Bruges, un fait frappe, et paraît à la réflexion, principal, tant il est général : tous ces personnages vivent, assurément, mais d'une vie calme, tranquille, silencieuse. Même placidité dans les époux Arnolfini de Londres, chez le chancelier Rolin, au Louvre.

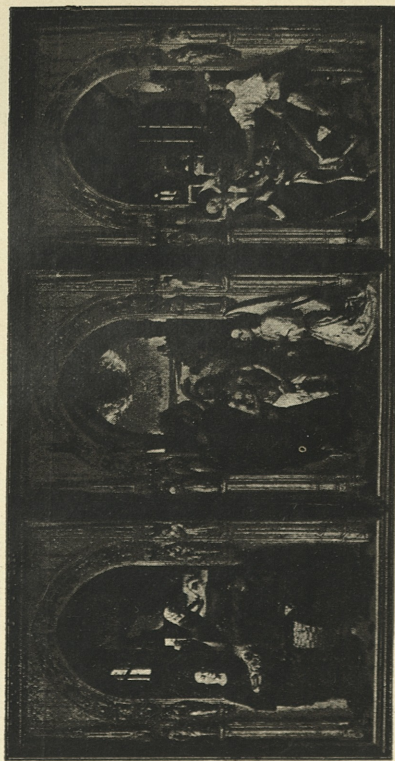
Voyons maintenant un Roger. *La Descente de Croix* de l'Escorial, par exemple. Quel drame ! Les attitudes sont tourmentées, les visages convulsés, tous révèlent le frémissement intérieur, l'angoisse et l'affliction. *La Crucifixion*, de Vienne, est peut-être plus éloquente encore : rien n'est plus poignant que certains gestes désolés que font dans le ciel les petits



anges bleus. Les *Ensevelissements*, de Londres et de Florence, ont des personnages éperdus. Si nous pouvions les entendre, ce serait un concert de lamentations et de sanglots. Enfin, la *Pieta*, de Bruxelles, nous donne une nouvelle version de ce concert pathétique. Nul n'a mieux dit les accents variés de la douleur, l'atroce désespoir anéanti de la Mère, la sympathie apitoyée du Disciple, la tristesse affreuse et violente de la Madeleine!

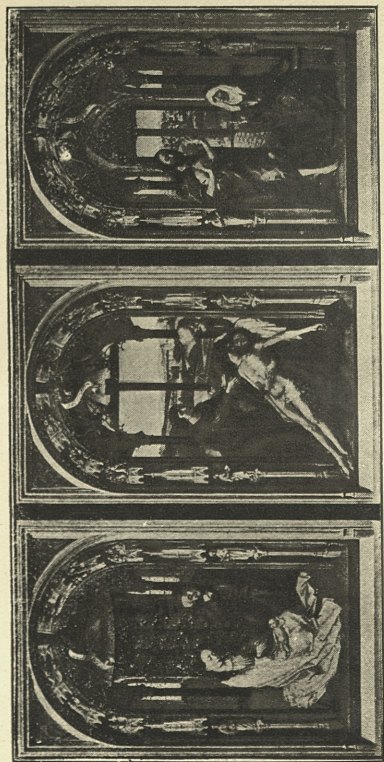
Van Eyck et Roger de la Pasture ont donc des tempéraments bien différents. A l'image sans doute de leurs pères, leurs enfants, les personnages qu'ils créent, sont, pour le premier, graves et paisibles, pour le second, émus et passionnés. Chez le premier, la vie pense; chez le second, elle frémit. Statique et Dynamique. Les sensibilités sont diverses. Cela tient au tréfonds de l'être, à l'héritage accumulé des ancêtres, cela tient à la race même. Et tout me paraît clair, logique et naturel, quand je constate que le premier est un Flamand, le second un Wallon.





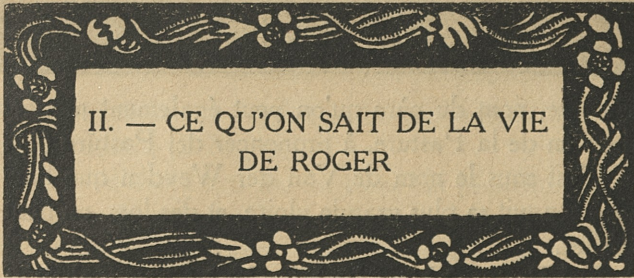
Triptyque de saint Jean.

(Berlin, Musée.)



Triptyque de la Vierge.

(Berlin, Musée.)



II. — CE QU'ON SAIT DE LA VIE DE ROGER

§ 1^{er}. — *Le nom, l'origine.*

Ruggieri de Pascuis, Maestro Ruggieri, Ruggiero Gallicus, Ruggieri da Bruggia (en Italie), maestro Rogel (Espagne), Rogier et Rogelet de le Pasture (Tournay), Rogier van der Weyden (Bruxelles), tels sont les divers noms sous lesquels on désigne notre grand peintre. Comment choisir? S'il nous avait laissé, selon l'usage moderne, sa signature sur ses œuvres, nous aurions là une indication à préférer. Mais comme la plupart des artistes du XV^e, il s'efforçait de parachever son tableau de son mieux et dédaignait d'y marquer son nom.

Remarquons d'abord que les prénoms ne sont que les formes diverses du même mot Rogier que nous pouvons écrire à la moderne Roger, et que De Pascuis et Vanderweyden ne sont que des traductions, usage courant à cette époque. L'original est de le



Pasture, nom du père qu'on peut également moderniser en de la Pasture, à prononcer del Pasture (1).

C'est sous le nom de Van der Weyden que l'artiste conquiert sa plus grande gloire, et dès lors, on peut hésiter.

Del Pasture? Van der Weyden? Chacun choisira selon ses préférences, pour des considérations auxquelles on n'eut point songé au XV^e siècle, mais qui sont devenues importantes au XIX^e. Flamand ou Wallon? Ni l'un ni l'autre, si l'on recherche la nationalité : au temps où y naquit Roger, Tournay était ville française; et en allant à Bruxelles, il devint sujet du grand duc d'Occident Philippe de Bourgogne. Wallon, si on considère le groupe ethnique auquel il se rattache, Flamand, si l'on se soumet à la classification admise depuis des siècles en esthétique et qui range dans l'école « flamande », beaucoup d'artistes du Sud tels que Simon Marmion, de Valenciennes, Jean Gossart, de Maubeuge et même Bellegambe, de Douai.

Mais les amours-propres raciques ont une susceptibilité si vive et souvent si puérile que ce n'est pas sans

(1) Le nom de Roger de le Pasture, par Jules FELLER, dans la revue *Wallonia*, Liège, n° 4, d'avril 1913.



longues controverses qu'on a fini par admettre l'origine wallonne de Roger.

On a d'abord cru à l'existence de plusieurs peintres du même nom (1), on a supposé un Roger de Bruges qui s'est évanoui en fumée, puis que le Rogelet de le Pasture et le Roger de Bruxelles étaient deux personnages différents. Des documents d'archives ont répondu péremptoirement.

Le compte de la corporation des peintres de Tournay mentionne qu'il a été payé en 1464, année de la mort de Roger à Bruxelles « pour les chandelles qui » furent mises devant St-Luc, à cause du service de » Maître Rogier de le Pasture, natif de cheste ville » de Tournay, lequel demouroit à Bruxelles... »

Encore : les registres de la Ville de Tournay mentionnent en 1435, la constitution d'une rente au profit de Rogier van der Weyden, de Bruxelles, et de sa femme, Ysabel Goffart.

Encore : le 18 mars 1426, Agnès de Watrelas, veuve de Henri de le Pasture, mère d'Agnès et de Jeanne de le Pasture vend à Ernoul Caudiauwe, la

(1) *Les Deux Roger et leurs Ateliers de Bruxelles et de Bruges*, par L. MAETERLINCK. Gand, 1912.



maison de la rue Roque St-Nicaise. Ce Caudiauwe épouse Jeanne et en a une fille Jeannette. En 1440, cette Jeannette Caudiauwe est orpheline et mineure. On lui choisit un tuteur. Qui? Roger de le Pasture, son oncle, demeurant à Bruxelles. Celui-ci comparaît devant le magistrat de Bruxelles et donne procuration à deux Tournaisiens.

Enfin, lorsque la duchesse de Milan écrit, le 7 mai 1462, pour remercier Roger de l'accueil fait à un jeune peintre milanais, elle adresse sa lettre à « Nobili viro dilecto, magistro Rugiero de Tornay, pictori in Burseles ».

C'est assez clair.

La cause est aujourd'hui entendue. Mais les partisans de l'origine flamande ont alors prétendu que la naissance à Tournay était un accident, que le père était Henrich van der Weyden, sculpteur de Louvain. Cette hypothèse prenait consistance en raison des préoccupations sculpturales manifestes que révèle l'étude des œuvres de Roger. C'était oublier un peu vite que sans aller jusque Louvain, il y avait d'excellents tailleurs de pierre à Tournay dont les ateliers nous ont laissé de nombreux monuments funéraires, d'un art éminent.



Encore une fois, les archives ont répondu : Henri de le Pasture, coutelier, vivait avec sa femme Agnès, de Watrelos, à Tournay, dans une maison de la rue Roque St-Nicaise. Le 19 juillet 1913, l'administration communale de la ville de Tournai, fit apposer sur cette maison, le n° 78, une pierre rappelant la naissance de Roger (1).

La flamandisation est si tenace qu'on a fait sans aucune preuve, de la femme du peintre Ysabel Goffart, une Bruxelloise du nom de Goffaerts.



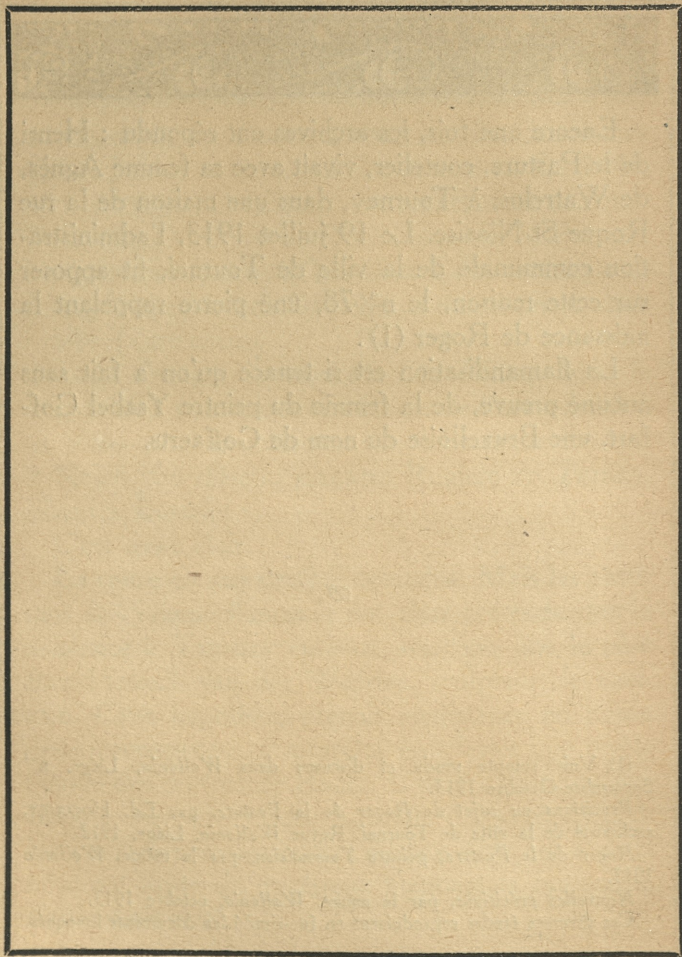
(1) Voir compte rendu et discours dans *Wallonia*, Liège, n°s Septembre-Octobre 1913.

Précisions au sujet de Roger de le Pasture, par Ed. HOCQUET, archiviste de la ville de Tournai. Revue *Wallonia*, Liège, 1912.

Roger de le Pasture, peintre Tournaisien, par le même. *Wallonia* 1913.

Nouvelles précisions, par le même. *Wallonia*, octobre 1913.

Ces diverses études reproduisent en fac-similé les documents invoqués.





Les Sacrements. (Panneau central.)
(Anvers, Musée.)



Les Sacrements

(Détail.)

(Anvers, Musée.)

§ 2. — *Le maître de Roger (Robert Campin)
et son condisciple (Jacques Daret).*

Quel fut le maître de ce grand peintre ? Qui donc eut l'honneur de former ce talent exceptionnel, de lui enseigner les premiers éléments de la peinture, de diriger ses pas hésitants ?

Les Italiens, voyant les choses à quelque distance, n'ont pas hésité à faire de Roger un élève de Van Eyck. Giovanni Santi, le père de Rafael, dit dans ses petits vers : il gran Iohannes, il discipol Rugero. La méprise est assez naturelle, Roger peignait, comme Van Eyck, à l'huile, méthode alors nouvelle en Italie. Mais aucun document, aucune comparaison des œuvres, en dehors de cette similitude de procédé, ne permet de soutenir cette hypothèse.

Que Roger ait connu les tableaux des Van Eyck, c'est fort possible ; il suffit de se laisser glisser au cours de l'eau, pour aller aisément, par l'Escaut, de Tournay à Gand. Qu'il ait même vu Jean Van Eyck personnellement et ait pu s'entretenir avec lui, c'est très probable puisque Jean Van Eyck est signalé à Tournay en 1427, année où la municipalité lui octroie quatre lots de vin.



Nous connaissons le maître de Roger, c'est Robert Campin. Les registres de la corporation des peintres de Tournay nous apprennent que Roger commença son apprentissage dans l'atelier de Robert Campin, le 5 mars 1427, qu'il y eut pour condisciple Jacquellotte Daret, qu'il termina ses études dans le délai régulier de quatre années et fut reçu maître en 1432.

Aucun doute n'est possible. Mais on s'est étonné de cet apprentissage un peu tardif : Roger, en entrant chez Campin, avait 28 ans. On s'est étonné aussi qu'avant d'être reçu maître, il ait été appelé dans un document de 1426 : Maistre et qu'il ait reçu huit lots de vin, plus que Jean Van Eyck. MM. Hocquet et Houtart ont donné de ces documents dont s'était nourrie la thèse des deux Roger, des explications qui paraissent satisfaisantes, mais qui sont trop longues pour être reproduites ici (1).

Peut-être d'ailleurs Roger s'affirma-t-il, tout d'abord, comme sculpteur ou comme orfèvre. Son souci sculptural permet de le croire et si l'hypothèse se vé-

(1) *Quel est l'état de nos connaissances relativement à Robert Campin, Jacques Daret et Roger van der Weyden*, par Maurice HOUTART. Gand, 1914.



rifiait l'épithète et le présent n'auraient plus rien d'extraordinaire.

Que sait-on de ce Robert Campin? Pas grand' chose. Les pièces d'archives nous le montrent comme un personnage considérable, hautement estimé comme peintre, chargé de diverses hautes fonctions dans sa ville, puis condamné en 1432 pour avoir mené une vie orde et dissolue avec une certaine Laurence Pollet et grâcié par la comtesse de Hainaut.

Mais quant à ses œuvres, mystère. On n'en connaît point de signées, ce qui n'a rien d'étonnant puisque les maîtres de cette époque ne signaient point. D'autre part, il est inadmissible qu'un peintre de ce renom n'ait pas au cours de sa vie exécuté quelques tableaux et bien peu probable que tous aient disparu.

Pour Jacques Daret, on est moins informé encore. Toutefois, M. Hulin de Loo, l'éminent professeur gantois, certes l'un des mieux avertis parmi les écrivains qui se sont consacrés à l'étude des primitifs flamands, frappé de l'évidente parenté entre les œuvres du Maître dit de Flémalle et celles de Roger, crut pouvoir les attribuer à Jacques Daret, condisciple de Roger.

La thèse, développée lors de l'Exposition des Pri-



mitifs Flamands, à Bruges, en 1902, était si clairement exposée, appuyée de déductions si ingénieuses et si convaincantes (1), que de nombreux critiques et conservateurs de Musées s'y rallièrent sans hésitation. L'on substitua au nom, d'ailleurs malheureux, de Maître de Flémalle, celui de Jacques Daret.

Ce fut M. Hulin de Loo, qui, avec une belle loyauté scientifique, se chargea de rectifier son erreur. Ayant poursuivi ses recherches et retrouvé à la fois des documents et des tableaux de Jacques Daret, il put constater que ces œuvres, tout en restant très proches de celles de Roger et de celles attribuées au Maître de Flémalle, étaient d'ordre inférieur, sorte d'écho affaibli. Dès lors, la conclusion s'imposait : Daret était un artiste sous l'influence du Maître de Flémalle. Toutes les probabilités qui convergeaient vers Daret gardaient leur force, et indiquaient maintenant, non l'élève, mais le maître, c'est-à-dire Robert Campin. La démonstration nous paraît faite autant qu'elle peut l'être et l'on s'est contenté d'indices

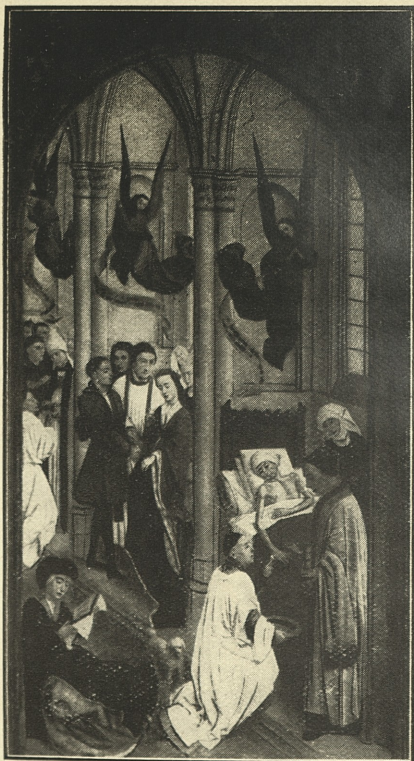
(1) *Catalogue critique de l'Exposition des Primitifs Flamands à Bruges 1902*, par Georges-H. DE LOO, Gand, 1902.



Les Sacrements.

(Volet droit.)

(Anvers, Musée.)



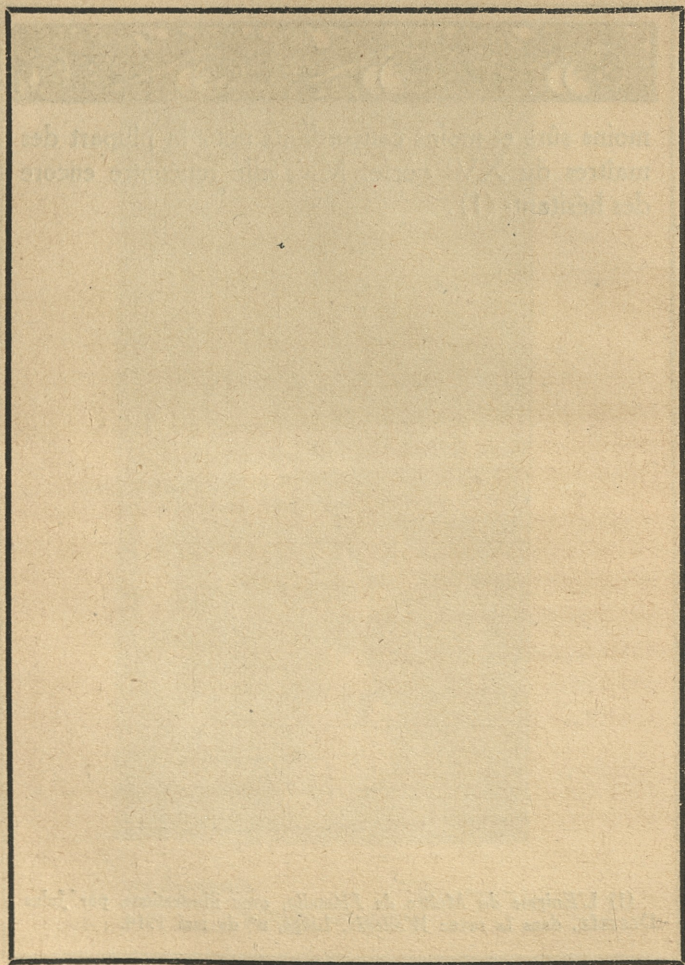
Les Sacrements. (Volet gauche.)
(Anvers, Musée.)



moins sûrs et moins concordants pour la plupart des maîtres du XV^e siècle. Mais elle rencontre encore des hésitants (1).



(1) *L'Enigme du Maître de Flémalle*, avec illustrations, par Jules DESTRÉE, dans la revue *Wallonia*. Liège, n° de mai 1914.





§ 3. — *Roger à Bruxelles.*

En 1436, nous trouvons Roger à Bruxelles, avec la dignité de peintre de la ville. Y arriva-t-il plus tôt? C'est fort probable. On ignore la date de sa nomination à la charge honorifique de peintre de la ville, peut-être après la mort de son père (1426) et la vente de la maison de la rue Roque St-Nicaise, peut-être après la paix de 1430 qui réconcilia Tournaisiens et Bourguignons. Le document de 1436 qui la relate nous apprend que la Ville décide qu'après Roger, il ne sera plus pourvu à cette charge. Il nous semble voir là une précaution administrative, la crainte de créer un précédent qui doit avoir accompagné ou suivi de près la nomination.

Bruxelles, à ce moment, est une ville industrielle et prospère, au duc de Bourgogne. On évalue ses habitants à trente cinq mille, chiffre dérisoire à l'époque actuelle pour une capitale, mais considérable pour lors. On y fabrique du drap, de la laine, des tapisseries, de la dentelle, des armes, de l'orfèvrerie. Les métiers sont remuants et très fiers de leurs franchises communales. En 1435, Philippe le Bon y



tient un Chapitre de la Toison d'Or dans l'Eglise Ste-Gudule. L'on vient de construire, en 1402, la première moitié de l'Hôtel de Ville (celle de gauche pour qui regarde le monument), et le 5 mars 1444, le comte de Charolais (plus tard Charles le Téméraire), pose la première pierre de la seconde moitié (celle du côté de la rue de la Tête-d'Or).

Le faste de la Cour de Bourgogne est célèbre. Roger y fut sans doute admis, puisque on croit pouvoir lui attribuer des portraits de la famille ducale, mais on ne sait rien de positif à cet égard. Ce fut avant tout un fonctionnaire communal.

La Ville lui confia de très humbles besognes dont il s'acquitta sans penser déchoir. Au XV^e siècle, la distinction entre l'artiste et l'artisan n'étant pas aussi nette qu'aujourd'hui. Les plus grands maîtres de Flandre ou d'Italie trouvèrent tout naturel d'accepter des tâches qui paraîtraient modestes à un ouvrier décorateur d'à présent.

C'est ainsi qu'en 1458, on paie à Roger, alors en pleine gloire, de minimes sommes pour avoir « en » suite d'accord, orné de peinture les images livrées » par Jacques de Gérinnes, sculpteur-fondeur » ; qu'en 1461, il est chargé de peindre deux images de



pierre représentant saint Philippe et sainte Elisabeth; ces travaux de polychromeur de statues, d'estofadores, comme on dit en Espagne, qui seraient refusées dédaigneusement aujourd'hui, étaient normaux et n'avaient rien de diminuant.

Mais, heureusement, le pourtraicteur de la Ville fut chargé, par le magistrat, de besognes plus considérables, et notamment de la décoration de la Salle de Justice de l'Hôtel de Ville.

C'était une coutume d'assez noble inspiration que d'orner le prétoire de tableaux rappelant aux magistrats la fragilité de leurs sentences; elle nous a valu, à Louvain, la *Sentence de l'Empereur Othon*, de Thierry Bouts, à Bruges, le *Jugement de Cambyse*, de Gérard David.

Roger peignit des histoires se rapportant à Trajan et à Herkenbald. L'empereur romain passait, au moyen âge, pour un exemple parfait du juge; et quand à Herkenbald (Archambaud), c'est un personnage que les légendes bruxelloises placent au début du XI^e siècle et qui aurait tué son neveu, d'aucuns disent son fils, accusé de viol.

Ces tableaux (quatre, chaque histoire en deux épisodes) furent l'objet de l'admiration enthousiaste



de tous ceux qui les virent. Albert Dürer en parle, comme Van Mander, comme les voyageurs du XVII^e siècle. On les montrait avec vénération aux étrangers.

Ces chefs-d'œuvre disparurent, probablement lors du bombardement de Bruxelles, en 1695, par le maréchal de Villeroi.

Leur souvenir s'en est toutefois conservé dans les copies qui en furent exécutées en tapisserie et qui ornaient la tente de Charles le Téméraire. Les Suisses s'en emparèrent après les défaites de Granson et Morat et elles sont actuellement au Musée de Berne.





Mater Do'lorosa.

(Londres, National Gallery.)



Ecce Homo.

(Londres, National Gallery.)



§ 4. — *Roger en Italie.*

En 1450, Roger est à Rome, au jubilé du Pape Nicolas V.

C'est vraisemblablement avant ce voyage, entre 1442 et 1445, qu'il exécuta, ou commença tout au moins, son œuvre la plus considérable, sinon comme talent, tout au moins comme importance, le retable en plusieurs compartiments de l'hospice de Beaune, où l'on voit le chancelier Nicolas Rolin et sa femme Gigogne de Salins en donateurs.

Quels furent les motifs de son voyage? Pour qui sait sa ferveur religieuse, l'*anno santo* suffit à expliquer un pieux pèlerinage. Mais on peut croire aussi que l'éclat de sa renommée le fit mander par quelque prince ami des arts, ou simplement que sa curiosité l'entraîna vers ces contrées si prodigieusement illuminées de splendeurs artistiques.

Cyriaque d'Ancone relate avoir vu à Ferrare en juillet 1449, un triptyque de Roger dont le centre représentait une *Descente de Croix*. Roger était-il déjà en Italie en 1449 et y aurait-il exécuté cette œuvre? On l'a supposé, mais c'est d'autant moins probable que B. Facius avait signalé ce tableau vers



1445. Il faut voir simplement dans cette circonstance la preuve que la gloire de Roger avait déjà, avant lui, franchi les monts.

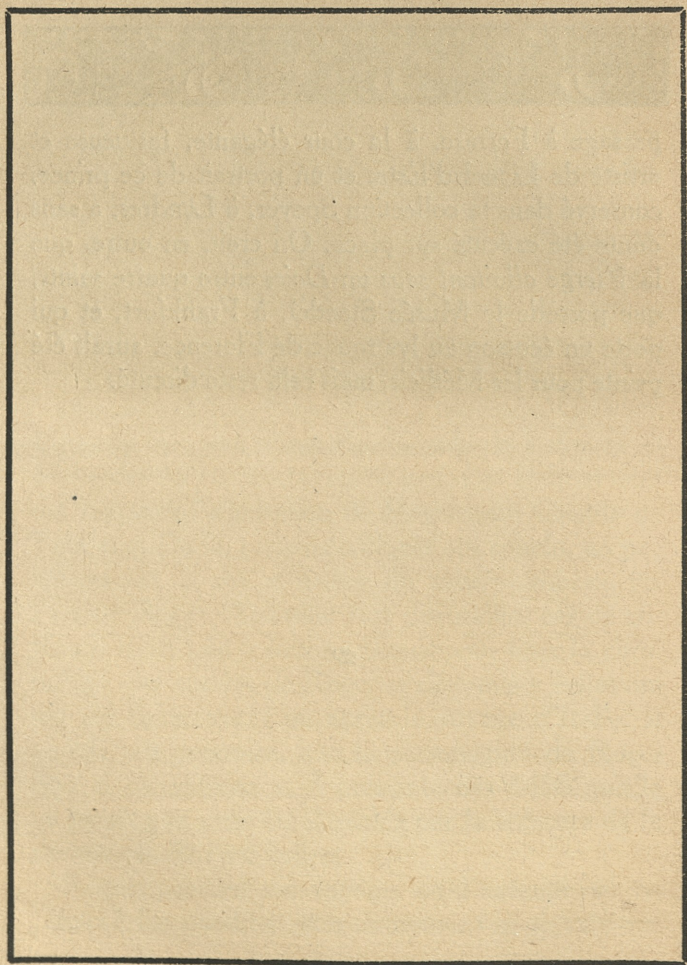
Cette année 1450 est l'une des plus intéressantes du *quattrocento*. Roger a pu rencontrer Fra Angelico, dont l'œuvre était à peu près complète et qui ne devait mourir que cinq ans plus tard, Paolo Ucello, à peu près du même âge que Roger, Andrea del Castagno, Donatello, Piero della Francesca, Ghiberti, Benozzo Gozzoli, Pisanello. Gentile da Fabriano et Masaccio étaient morts depuis peu. Les Italiens nous ont rapporté l'admiration de Roger pour Gentile da Fabriano. De là, certains critiques ont conclu, un peu hâtivement, à une influence du maître ombrien sur l'art de Roger. Assertion fort discutable, car ce critérium serait tout à fait insuffisant pour fixer la chronologie des œuvres de Roger et déterminer celles qui ont été faites avant ou après le voyage d'Italie. Il semble, au contraire, que la personnalité de Roger était si caractérisée et si puissante dès 1450 qu'elle ne paraît pas avoir été ébranlée par la secousse de la découverte de l'art italien.

Roger, pendant son voyage, a-t-il exécuté des tableaux? La question reste douteuse. On signale son



passage à Ferrare, à la cour élégante, fastueuse et artiste de Lionel d'Este, et un portrait de ce prince, conservé dans la collection Speyer, à Londres, a sans doute été exécuté sur place. On croit, en outre, que la *Vierge allaitant sous un Dais*, entre quatre saints, que possède le Musée Staedel, à Frankfort, et qui porte un écusson au lys rouge de Florence, aurait été peinte pour les Médicis, mais cela reste discuté.







La Vierge avec l'Enfant Jésus.

(Vienne, Musée.)



La Vierge avec l'Enfant Jésus.

(Berlin, Musée)



§ 5. — *Les dernières années; la maison
et le tombeau de Roger. Ses élèves. Son influence.*

A son retour d'Italie, Roger eut encore quatorze ans à vivre dans sa bonne ville de Bruxelles. Années de pleine maturité, probablement d'ardent travail. Années d'épanouissement de son génie, d'éclat de sa renommée. Aucun peintre des Flandres n'est son égal et il est l'égal des grands peintres d'Italie.

Des événements de sa vie pendant ces quatorze années, nous ne savons rien. Les passa-t-il toutes à Bruxelles ? C'est peu probable, les artistes d'alors se déplaçaient beaucoup.

On a pu déterminer où était, à Bruxelles, la maison et sans doute l'atelier de Roger (1). Un texte exhumé par M. A. Wauters et extrait du registre des pauvres de Ste-Gudule, a permis de préciser l'endroit : au coin de la rue de la Montagne de la Cour et de la rue de l'Empereur (noms actuels) et, le 31 Novem-

(1) *Le Tombeau et la Maison de Roger de le Pasture à Bruxelles*, par FIERENS-GEVAERT, dans la revue *Wallonia*, Liège, n^{os} de Juillet-Août 1913.

Note de Gr. DESMAREZ, *Annales de la Société d'Archéologie*, Bruxelles, 1913.



bre 1913, les Amis de l'Art Wallon firent apposer sur l'immeuble une plaque commémorative, en présence du Ministre des Sciences et des Arts. (Compte rendu dans la revue *Wallonia*, Liège, numéro de Février 1914.)

Roger mourut à Bruxelles le 16 juin 1464. Il fut enterré dans l'Eglise Ste-Gudule. D'un registre des sépultures, M. A. Wauters a relevé cette inscription : « 16 Junius. Anniversaire. Magister Rogerus Van der Weyden, excellent pictor, cum uxore, liggen voor Sinte Cathelynen autaer onder eenen blauwen steen, daar een doye opstaat. » On n'a pas retrouvé la pierre bleue où figurait un mort. On n'a même pas de certitude quant à l'endroit où se trouvait la chapelle de Ste-Catherine, aujourd'hui disparue. L'abbé Keelhof, qui a consacré à Ste-Gudule un patient travail, l'indique comme la quatrième à gauche du chœur, en partant du transept. Des fouilles faites en 1909 à cette place n'ont donné aucun résultat qui puisse nous intéresser. M. Desmarez, archiviste de la ville de Bruxelles, croit que la Chapelle Ste-Catherine était, non la quatrième, mais la troisième à gauche du chœur. Quoiqu'il en soit, les os de Roger sont à Ste-Gudule, et il est



vraiment étrange que rien, en cet endroit, ne rappelle un artiste aussi grand.

Pendant ces dernières années, et avant aussi, sans doute, Roger dut être entouré d'apprentis et d'élèves. Une lettre du 26 décembre 1460 du duc Francesco Sforza de Milan, demande à Roger d'accueillir en son atelier le jeune Zanetto Bugatto, et une lettre de la duchesse, du 7 mai 1462, remercie le Maître de ce qu'il a fait pour le jeune Milanais. Si on le priait de si loin, à plus forte raison dût-il être sollicité par tous les jeunes gens férus de peinture, alors si nombreux aux Pays-Bas.

Nous n'avons cependant aucun renseignement certain à cet égard. Dans les documents (1455) relatifs au retable (perdu) de l'abbé de St-Aubert de Cambrai, il est parlé de « Hayne, jeune peintre », comme assistant de Roger. Dans l'inventaire de Marguerite d'Autriche, il est parlé d'un Dieu de pitié (peut-être la *Pieta* du Musée de Bruxelles?), dont les volets auraient été peints par Hans. S'agit-il de Hans Memlinc? C'est possible. L'influence de Roger sur Memlinc n'est pas contestable, pas plus que sur Thierry Bouts.

Ces deux grands peintres de la génération suivante



se sont formés, sinon dans l'atelier, tout au moins sous la direction de Roger.

Son influence est marquée aussi très nettement, chez de nombreux artistes allemands, notamment Schongauer, et plus spécialement encore dans l'école rhénane, où un maître inconnu, le Maître dit de la Vie de Marie, l'a imité avec docilité et perfection. (Voir, par exemple, le *Christ en Croix* du Musée de Cologne) (1).

Mais cette influence ne devait pas se borner à la génération qui le suivit. Elle persista pendant plus d'un siècle. Les répliques de la *Déposition de Croix* et de la *Vierge Nourricière* sont innombrables et s'inspirent toutes, comme des échos, avec des qualités de plus en plus affaiblies, de la formule de Roger.

Puis, chose étrange, ce soleil qui avait éclairé tout son temps, s'efface, s'éteint, s'oublie pendant trois siècles, dans le mépris général du gothique et des primitifs. Le nom est ignoré; sur certaines œuvres, des faussaires inscrivent le monogramme de Dürer.

(1) *Die Alt Kölnische Malerschule*, par Dr. Andreas HUPPERTZ, Munich, 1914.

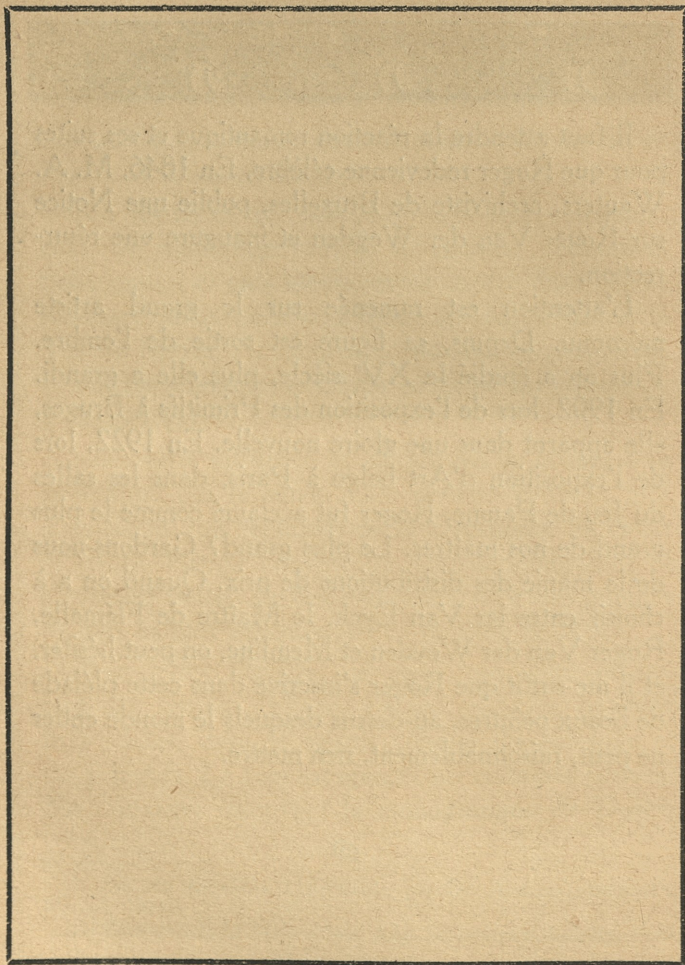
Die Ober rheinische Malerei, par Aug. SCHMARZOW, Leipzig, 1903.



Il faut attendre la réaction romantique et ses suites pour que Roger redevienne célèbre. En 1846, M. A. Wauters, archiviste de Bruxelles, publie une Notice sur Roger Van der Weyden et inaugure une résurrection.

L'attention est ramenée sur le grand artiste méconnu. Depuis, sa figure est sortie de l'ombre. Plus on a étudié le XV^e siècle, plus elle a grandi. En 1902, lors de l'exposition des Primitifs à Bruges, elle apparut dans une gloire nouvelle. En 1922, lors de l'exposition d'Art belge à Paris, dans les salles du Jeu de Paume, Roger fut acclamé comme le plus grand de nos maîtres. Le plus grand? Gardons-nous de la manie des distributions de prix. Quand on a à choisir entre les Van Eyck, le Maître de Flémalle, Roger Van der Weyden et Memlinc, on peut hésiter, et il me suffit que Roger s'inscrive dans cette pléiade de beaux peintres, au-dessus desquels le monde entier ne peut, raisonnablement, rien mettre.







III. — LES ŒUVRES

A. — LES ŒUVRES RELIGIEUSES.

Presque toutes les œuvres de Roger sont des œuvres religieuses et décoratives. Elles ont pour destination l'ornement des chapelles et pour but l'éducation des fidèles. Il serait donc difficile d'en expliquer la signification et l'intérêt à un spectateur complètement étranger au culte catholique. Les histoires que racontaient ces peintures étaient populaires dans l'Europe du XV^e siècle et pouvaient se passer de commentaires. Elles touchaient directement ceux auxquels elles s'adressaient et les exaltaient d'admiration en fortifiant leur foi. Trait particulièrement marqué chez Roger, mais commun à tout l'art de cette époque. Ce n'est qu'aux siècles suivants que, peu à peu, apparaîtront les genres, paysages, marines, animaux, fleurs, natures mortes et les tableaux de chevalet, destinés à l'embellissement des demeures particulières.

Il convient cependant de n'être pas trop absolu. On connaît quelques rares peintures profanes des



maîtres du XV^e siècles, et notamment pour Roger, une *Femme au Bain*, décrite par Facius, tableau aujourd'hui perdu. Peut-être les œuvres religieuses ont-elles été plus particulièrement préservées de la destruction?

Quel ordre adopter pour attirer l'attention sur les plus remarquables?

La question est embarrassante, car l'ordre chronologique, qui paraît le plus indiqué, est à peu près impossible (1). Les tableaux ne sont pas signés, ai-je déjà dit, d'où les controverses quant à leur attribution; ils ne sont pas datés, d'où de nouvelles controverses quant à leur succession. Parfois, nous avons un document d'archives qui porte une date, mais le rapprochement entre le document et tel tableau qui paraît s'y rapporter, ne peut se faire qu'avec une extrême prudence et reste toujours conjectural.

L'examen comparé des œuvres attribuées à Roger ne nous fournit que des indices toujours discutables, cet artiste n'a pas eu comme d'autres, des manières

(1) M. Edgard BAES s'y est essayé dans les *Arts Anciens de Flandre*, Bruges 1905. La plupart de ses hypothèses ne sont plus soutenables aujourd'hui, M. WINKLER, d'une façon beaucoup plus minutieuse et par l'étude des œuvres, a aussi prétendu établir un ordre chronologique, mais ses arguments ne sont pas décisifs.



La Vierge devant Saint Luc.

(Munich, Pinacothèque.)



(Beaune, Hôpital.)

Retable du Jugement dernier.



successives dont les caractères pourraient aider à un classement; rien, dans l'ensemble, ne permet d'affirmer que telle œuvre soit de sa jeunesse ou telle autre de ses dernières années.

Qu'on m'excuse donc de ne pas essayer une étude de l'évolution de l'art de Roger.

Pareille étude demanderait de longs développements, et ne pourrait reposer, la plupart du temps, que sur des impressions et des préférences personnelles. Qu'on me permette de commencer le dénombrement des œuvres par celle sur laquelle tout le monde est d'accord, la *Descente de Croix* de l'Escorial.



§ 1. — Les « *Descente de Croix* ».

Cette *Descente de Croix* de l'Escorial est la plus authentique, et l'une des plus belles, sinon la plus belle, des œuvres de Roger. Exposée, grâce à la bienveillance du roi d'Espagne, à l'exposition d'Art belge à Paris, en 1922, elle fut saluée par d'unanimes cris d'admiration et je ne sais ce qu'il faut célébrer le plus, son émotion ou sa splendeur.



M. Lafond en donne cette exacte description :
« La composition montre, au centre, le Christ descendu de la Croix que Joseph d'Arimathie soulève
» par les épaules, tandis que Nicodème lui prend
» les jambes; encore sur l'échelle appuyée par derrière sur la croix en forme de tau, le disciple (1)
» qui a détaché les mains du divin supplicié soutient
» le bras gauche; à droite (2), à côté de Joseph d'Arimathie, une sainte femme (3), et saint Jean
» essayent de relever la Vierge qui s'affaisse, tandis
» que derrière l'apôtre bien-aimé une seconde
» sainte femme (4) pleure abondamment, le visage
» à demi caché par son voile avec lequel elle se
» tamponne les yeux; à gauche de Nicodème, se
» tient un autre disciple (5), un flacon d'aromates (6) dans la main; le fond doré est agrémenté de décors gothiques. Le panneau, haut de
» deux mètres sur une largeur de deux mètres et

(1) Simon de Cyrène.

(2) A droite du tableau, donc à gauche du spectateur. Disons une fois pour toutes, que c'est le mode de description que nous adoptons.

(3) Maria Salomé.

(4) Maria Cléophas.

(5) St-Pierre.

(6) Celui de la Madeleine.



» demi au milieu, est plus bas sur les côtés. Les
» divers acteurs du drame sont revêtus de costumes
» de l'époque; aux voiles et capuchons compliqués
» pour les femmes, aux robes riches et manteaux
» luxueux pour Joseph d'Arimathie et Nicodème,
» l'un portant la barbe entière, l'autre soigneuse-
» ment rasé, comme toujours dans les tableaux des
» vieux Maîtres flamands et de l'île de France. »

Cette dernière observation est juste, car il ne faut pas oublier — ainsi que l'a démontré M. Emile Male — que la peinture de ce temps suivait les traditions du théâtre populaire, des Mystères, représentations sans aucun souci de la couleur locale et de la vérité historique, plaçant la vie de Jésus en Flandre et vêtant les acteurs des costumes du XV^e siècle.

La sécheresse d'une description sommaire et précise ne peut rien indiquer de l'incroyable pathétique de l'œuvre et de l'intense émotion qui s'en dégage. La scène est grave et recueillie; tous les participants en sont bouleversés, mais à des degrés divers, depuis les visages soucieux des hommes, jusqu'au désespoir contorsionné de la Madeleine, de la femme en pleurs et de la Vierge évanouie. Regardez bien ces figures



de femme, ce corsage collant au corps de la Madeleine, la suivante en larmes, nous allons les retrouver dans d'autres œuvres; quant à la Vierge, il nous paraît que cette tête enturbannée, d'une beauté sévère et régulière, au grand nez droit, se retrouve chez le Maître de Flémalle, ce Campin qui fut le précurseur de Roger.

Et si l'on ne peut, avec des mots, exprimer la haute spiritualité de cet admirable et poignant chef-d'œuvre, on peut moins encore faire apprécier la somptuosité harmonieuse de la couleur. Mais peut-être, même sur une photographie médiocre, devinera-t-on le caractère sculptural de cette *Descente de Croix*. On l' imagine aisément traduite en bas relief. Dès lors n'avons-nous pas raison de repenser aux Ymaigiers de Tournay, si experts dans l'art d'équilibrer les groupes? N'avons-nous pas ici l'épanouissement splendide d'un art cultivé aux lieux où naquit Roger (1) ?

Cet incomparable chef-d'œuvre fut commandé, vers 1436, à Roger, par la Confrérie des Arbalétriers de Louvain qui le placèrent dans leur chapelle de

(1) Rogier van der Weyden et les Ymaigiers de Tournay, par L. MAETERLINCK. Bruxelles, 1901.



Retable du Jugement dernier.
(Panneau central.)
(Beaune, Hôpital.)



Retable du Jugement dernier.

La Vierge et les Bienheureux.

Saint Jean-Baptiste et les Réprouvés.

(Beaune, Hôpital.)



l'Eglise Notre-Dame hors les murs. Au siècle suivant, Marie de Hongrie, gouvernante des Pays-Bas, l'acheta, moyennant son remplacement par une copie qu'on demanda à Michel Coxie, et l'envoya au roi d'Espagne. Le vaisseau qui la transportait fit naufrage, mais heureusement, la caisse, bien conditionnée, put être sauvée. Depuis, la *Descente de Croix* fut conservée au Palais Royal de l'Escurial, où quelques privilégiés seulement furent admis à la contempler.

En revanche, les voyageurs pouvaient voir au Musée du Prado la copie de Michel Coxie, qui, par un étrange destin, avait aussi pris le chemin de l'Espagne, copie si exacte, si fidèle, si excellente que plusieurs critiques l'ont crue l'original.

On conçoit qu'une œuvre de cet ordre ait eu un retentissement considérable.

Il en a existé, et existe encore de nombreuses copies avec ou sans variantes, notamment une seconde au Musée du Prado, une autre excellente, au Musée de Berlin, de Bouts?; on en cite encore à Cologne, à Douai, à Liverpool, à Londres (collection Bridge-water); au Musée de la Haye (M. Friedlander la considère comme de Roger), etc.



Le Musée de Bruxelles possède une *Femme en pleurs*, exactement pareille à Marie Cléophas, et une *Descente de Croix*, très belle, attribuée incertainement à Petrus Christus, où nous retrouvons disposés différemment, les personnages de l'Escorial, et entre autres la noble femme enturbannée, au grand nez.

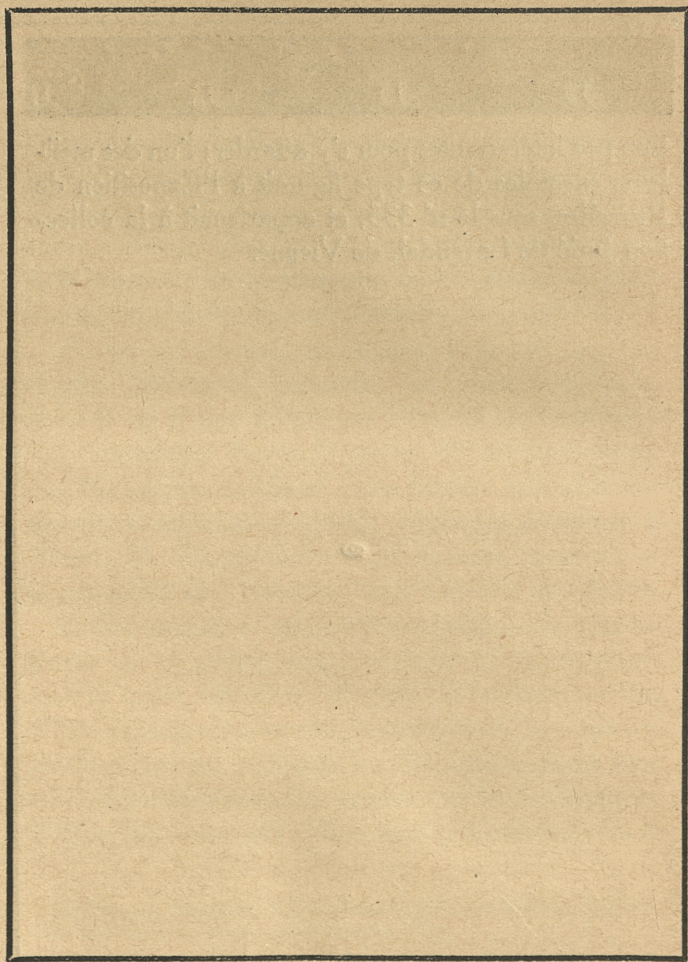
Parmi ces diverses répétitions, celle de Louvain (Eglise St-Pierre) comporte une mention spéciale. Est-elle de Roger lui-même? Les avis sont partagés. Une inscription flamande sur un des volets nous dit que Guillaume Edelheer et sa femme Adélaïde ont donné le tableau en 1443. Molanus l'attribue à Roger. M. Fierens-Gevaert le conteste, mais admet la possibilité de l'exécution dans l'atelier du Maître.

Enfin, on met — souvent légèrement — le nom de Roger sur de multiples *Descente de Croix*, représentant la scène simplifiée, disposée en hauteur au lieu d'être en largeur, avec des personnages à mi-corps qui peuvent être des répliques ou des arrangements plus ou moins médiocres, d'un original perdu de Roger ou d'un artiste voisin (1). Elles sont trop nombreuses et

(1) Salomon REINACH, *A lost Picture by Rogier van der Weyden*, dans le *Burlington Magazine*, Novembre 1923.



trop peu intéressantes pour s'y attarder; l'un des meilleurs exemples de ce type figurait à l'Exposition de Bruxelles, sous le n° 335, et appartenait à la collection Jurié de Lavendal, de Vienne.





§ 2. — *Les triptyques dans les architectures gothiques.*

Ce classement n'a pas d'autre prétention que de favoriser la mémoire. Peut-être est-il plus, pourtant qu'un procédé mnémotechnique, et groupe-t-il des œuvres des débuts de la carrière de Roger. Mais ce n'est là qu'une supposition.

Examinons donc ces œuvres où la partie architecturale et sculpturale paraît avoir sollicité particulièrement l'attention et les soins de l'artiste, par exemple les triptyques de Berlin, d'Anvers et de Madrid.

Le triptyque de la Vierge (selon le sujet) ou de Miraflorès (selon l'origine) est actuellement au Musée de Berlin. Je suis assez disposé à y voir une œuvre de la jeunesse de Roger, parce que l'œuvre, un peu sèche, est à peine émancipée de l'art de l'enlumineur, on dirait des illustrations de missel agrandies, et à cause des banderolles explicatives, usitées seulement au début du siècle. Les critiques sont plus affirmatifs dans cette opinion, mais la raison qu'ils en donnent ne me paraît pas décisive.

Le roi Jean II en fit présent en 1445 à la Char-



treuse de Miraflores, près Burgos. On dit que Charles-Quint l'emporta dans ses voyages, comme tableau d'autel familial. Rentré à Burgos, il en disparaît lors des guerres napoléoniennes pour appartenir (?) au général d'Armagnac et passer de là, après diverses ventes, en mains du roi Guillaume de Hollande où le Musée de Berlin l'acheta en 1850.

Voilà les renseignements, non contestés, que l'on possède sur l'histoire de ce triple tableau.

Il en résulte que l'œuvre serait antérieure à 1445, sans plus. Mais pour en faire une œuvre de jeunesse de Roger, on s'est emparé d'une phrase d'un voyageur espagnol Ponz : le triptyque aurait été donné, dit-on, à Jean II par le pape Martin V. Ce pape étant mort en 1431, l'œuvre serait, dans ce cas des premières années de Roger. L'argument n'est pas convaincant; Ponz se garde bien d'affirmer quoi que ce soit; il rapporte une de ces traditions orales que tant de voyageurs acceptent au cours du chemin, sans pouvoir les contrôler et sous bénéfice d'inventaire; et si elle avait quelque fondement, il serait bien étrange que le livre du couvent qui parle du tableau, n'ait pas eu soin de mentionner une provenance aussi honorable.



Triptyque des Rois Mages. (Panneau central.) (Munich, Pinacothèque)



Triptyque des Rois Mages. (Volet droit.)
(Munich, Pinacothèque.)



Enfin, il est assez difficile d'admettre qu'avant 1431, Roger, qui ne fut reçu maître qu'en 1432, ait pu atteindre une réputation telle que sa production fut entrée dans les collections papales. Toutes les déductions que l'on a tirées de l'on-dit de Ponz paraissent donc bien aventurées.

Les trois scènes : une *Nativité*, une *Pieta* et le *Christ apparaissant à sa Mère* (réplique à New-York, Metropolitan Museum), sont présentées toutes trois sous une élégante voûte gothique aux tons gris de pierre. Chacune d'elle s'orne, à gauche et à droite à mi-hauteur d'une statuette en pied sur une mince colonnette et sous un dais à pinacle fleuroné (les quatre Evangelistes, SS. Pierre et Paul). Au-dessus, de chaque côté, trois petits groupes situés les uns au-dessus des autres, sous des dais gothiques se rejoignant au centre de la voûte (toute la vie de Jésus). Au total, six statuettes et dix-huit groupes de deux et parfois de plusieurs personnages. On dirait d'un triple portail de cathédrale. A constater cette abondance de sculptures figurées et le zèle patient avec lequel l'artiste s'y est attaché, on repense encore une fois aux tailleurs de pierre parmi lesquels se passa l'enfance du petit Tournaisien.



L'œuvre est remplie d'émotion. Dans la *Nativité*, la Vierge et saint Joseph sont assis, lourds de pensée et regardant l'Enfant sur les genoux de la Vierge, au milieu des plis cassés de sa grande robe blanche. Derrière eux, un de ces velours magnifiques de l'époque, empêche de voir entier le paysage, un doux paysage de campagne et de châteaux, et les Trois Saintes Femmes au Tombeau, qui s'aperçoit au loin, tout petit, par les fenêtres ouvertes. Le panneau central est une *Pieta*, motif que reprendra Roger, plus tard, avec une maîtrise plus grande, dans l'admirable tableau du Musée de Bruxelles. Enfin, dans le dernier panneau, les gestes des mains en avant, ouvertes, du Christ et de la Vierge indiquent avec bonheur, leur surprise et leur émoi.

Le triptyque, bien qu'exquis, n'est pas la meilleure œuvre du Maître. Certains ont supposé qu'il n'était qu'une copie de l'original perdu; en effet, dit M. Lafond, les Chartreux se sont vu offrir la restitution de cet original. Cette allégation rappelle trop l'escroquerie au trésor espagnol pour qu'elle puisse convaincre, mais on considère aujourd'hui les répliques retrouvées à Grenade et en Amérique comme les originaux dont le triptyque de Berlin n'est qu'une copie.



Un second triptyque, également à Berlin, celui de saint Jean et dont il existe aussi une réplique (Musée Staedel Frankfort) est de qualité supérieure. *Naissance de St-Jean, Baptême du Christ, Décollation de St-Jean*. Ces diverses scènes se présentent à nouveau dans une arcade gothique formée de six petits groupes, au total dix-huit, mais cette fois, c'est deux statuettes qui ornent chacune des bas côtés, au total douze, trente compositions qui malgré leur petitesse, n'ont pas demandé moins d'attention, d'imagination éclairée par les Ecritures et de réflexion que les scènes qu'elles encadrent. Si Roger n'a pas été sculpteur, il est tout au moins prouvé qu'il eut pu collaborer à la décoration des cathédrales de France.

Dans le panneau central, le Christ nu, dans l'eau du Jourdain jusqu'aux genoux, sur la rive, le Précurseur le baptisant et de l'autre côté un ange agenouillé. Volet de droite : Zacharie assis, devant Elisabeth tenant Jean qui vient de naître, au fond, le lit de l'accouchée. Volet de gauche : le bourreau, détournant la tête, tendant à Salomé horrifiée le chef du Baptiste; dans le fond Salomé présente cette tête à Hérodiad.



Des critiques espagnols estiment que ce retable vient comme le précédent de la Chartreuse de Miraflores et l'un d'eux l'attribue à un peintre inconnu : Juan Flamenco qui aurait travaillé sous l'influence de Roger. Qui croire ?

Les mêmes querelles entre critiques existent à propos d'un troisième triptyque analogue aux précédents qui se trouve au Musée de Madrid. M. Lafond, sur l'avis de bons experts, y voit une œuvre de Roger, et non pas une œuvre indéterminée, mais celle qu'aurait commandée en 1455, Aubert, évêque de Cambrai. Est-ce celui là ? Il est permis d'en douter. Est-ce même une œuvre de Roger ? Elle n'est pas des meilleures et, en tous cas, il est difficile d'admettre que les figures grimaçantes des revers des volets soient de lui. M. Hulin de Loo y voit une œuvre d'un élève de Roger : Vranck Van der Stockt.

Il faudrait peut-être rattacher à ce groupe, si l'œuvre est de Roger, ce qui est encore discuté, un petit triptyque conservé au Collège du Corpus Christi ou du Patriarche à Valence (Espagne), représentant au centre, une *Descente de Croix*, dans les volets, un *Crucifiement* et une *Résurrection*, ainsi qu'une variante de ce triptyque dans la Cathédrale de Gre-



Triptyque des Rois Mages. (Volet gauche.)
(Munich, Pinacothèque.)



(Vienne, Musée.)

Le Crucifement.



nade (Bouts ou Petrus Christus?) M. Hulin de Loo les attribue à Bouts (1).

Ces hésitations, qui s'étaient autrefois manifestées à propos des *Sacrements*, du Musée d'Anvers, ont disparu. Dans cette composition un peu touffue, mais d'une si profonde piété, nous retrouvons la spiritualité intense et l'émotion pathétique qui caractérisent l'art de Roger. Au reste, les armes figurant sur l'œuvre nous apprennent qu'elle a appartenu à Jean Chevrot, évêque de Tournay pour les années 1437-1460. Certains imaginatifs prétendent même que le prêtre administrant l'Extrême-Onction, serait le portrait de l'Evêque?

Le décor dans lequel le peintre a groupé ses sujets témoigne encore une fois d'une grande préoccupation architecturale : c'est une église gothique primaire, avec quelques sobres détails sculpturaux. Dans les chapelles, *Baptême*, *Confirmation*, *Confession* d'une part *Ordination*, *Mariage*, *Extrême-Onction*; dans le chœur, au fond, l'*Eucharistie* et au premier plan, un

(1) Voir *Un Trésor de peintures inédites du XV^e siècle à Grenade*, par E. BERTAUX, *Gazette des Beaux-Arts*, Paris, Octobre 1909, et *Quelques chefs-d'œuvre méconnus de Petrus Christus*, par E. DURAND-GRÉVILLE, dans les *Arts Anciens de Flandre*, Bruges, 1910.



Christ en Croix, avec au pied, la *Vierge*, *saint Jean*, deux *saintes femmes* et *Madeleine*. Celle-ci est bien celle que nous avons rencontrée à l'Escorial. Et ces séraphins bleus aux ailes pointues, porteurs de phylactères, si éthérés, si stylisés, qui sont spéciaux, à Roger. Comment a-t-on pu douter?

Le Maître ici se montre bien supérieur à ses œuvres délicieuses de Berlin. Il groupe ses personnages en perspective avec plus d'aisance, il leur donne plus de vie vraie, mais surtout de vie intérieure. Quel admirable expression de décision et de confiance, par exemple, dans les figures des fiancés! Vraiment, voici dans l'art flamand, un naturalisme supérieur qui n'avait pas encore été exprimé avec cette intensité (1).

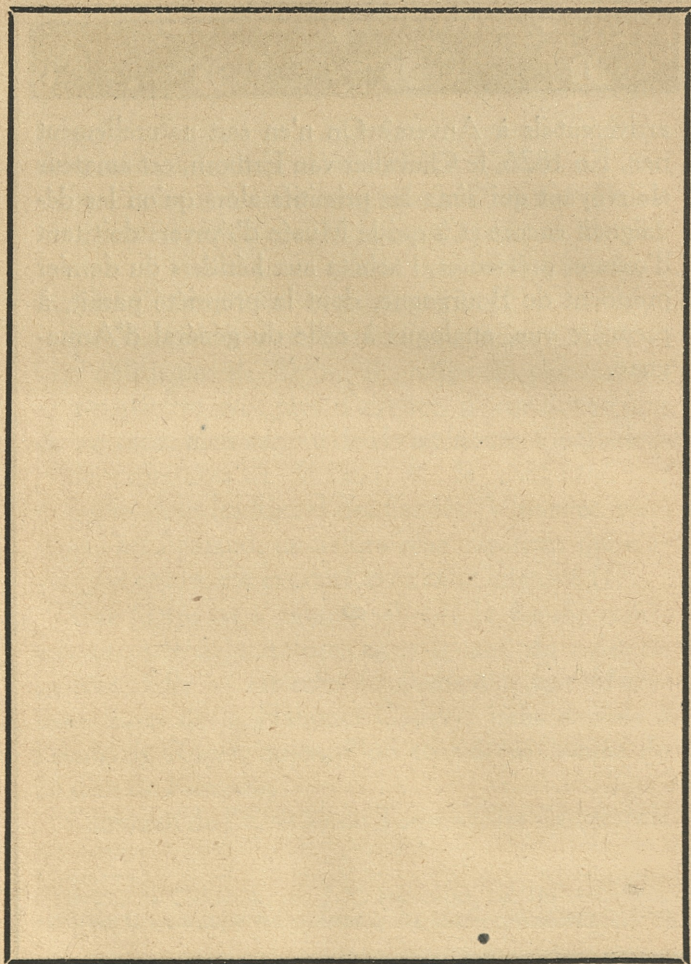
Une figure est à noter : celle de la femme assise, très occupée à la lecture, dans le coin du volet de gauche. Elle se rattache étroitement à une *Madeleine lisant* de la National Gallery, jadis donnée à l'école de Roger, aujourd'hui considérée comme du Maître de Flémalle.

Comment de l'Evêché de Tournay, les *Sacrements*

(1) Voir la *Cathédrale*, par J.-K. HUYSMANS, pp. 189 et s. Paris, 1898, sur la symbolique des couleurs et des pierres précieuses.



arrivèrent-ils à Anvers? On n'en sait naturellement rien. En 1826, le Chevalier van Ertborn, cet amateur clairvoyant qui aima les primitifs alors qu'on les dédaignait encore et à qui le Musée d'Anvers doit tant d'œuvres précieuses, l'acheta aux héritiers du dernier président de Bourgogne, dont la propriété paraît, à première vue, analogue à celle du général d'Armagnac.





§ 3. *Le Jugement dernier de Beaune.*

Nous voici à un autre sommet (1).

On sait que dans la charmante petite ville de Beaune, au centre du prodigieux vignoble bourguignon, Nicolas Rolin, dont Van Eyck peignit le portrait (Louvre) et sa femme Gigogne de Salins, firent construire un hôpital avec le goût le plus audacieux et le plus averti. Ils voulurent que l'asile des souffrants fut paré comme une habitation particulière et que tout jusqu'au pavement, jusqu'aux tentures fut harmonieux et marqué à leur chiffre. Pour l'autel de leur chapelle, le même noble désir les poussa à en demander la décoration au plus grand Maître de l'époque. Aucun document d'archives ne nous révèle que l'artiste choisi fut Roger, mais pourtant nul critique n'a contesté l'attribution traditionnelle, encore que certains pensent trouver dans cet immense tableau la trace de plusieurs mains. Il est d'ailleurs tout à fait raisonnable de penser que le Maître se fit aider, et

(1) *Le Jugement dernier*, par BOUDROT, Beaune, 1875.

Le Retable de Beaune, par DE MÉLY, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1906, Paris.

Une belle publication a été faite par l'Hospice chez l'éditeur Buloz, Paris, sans date.



parmi ces aides possibles, on a cité sans preuves, mais non sans vraisemblance, Memlinc. Commencé avant le voyage d'Italie, ce retable fut terminé après; sur ce point, l'accord est fait. Fut-il exécuté à Bruxelles ou à Beaune? On ne sait.

Le sujet choisi fut le *Jugement dernier*. Sujet cher à l'art du moyen âge, et spécialement à l'art français. Depuis plusieurs siècles, les artistes le sculptaient aux tympans des cathédrales. Les morts issant nus des tombeaux, l'ange justicier avec sa balance pour la pesée des âmes, les réprouvés précipités dans l'enfer, les élus ascendant à la gloire du ciel, où trônent autour de Dieu, les Saints et les Apôtres, les papes vertueux et les rois justes; récompense ou châtiment, toute la morale chrétienne pleine de promesses pour les malades, les blessés, les douloureux qui allaient mourir. Sujet auguste que Roger traita avec une majesté indicible. Van Eyck a laissé un *Jugement dernier* (Ermitage) et vers le milieu du XV^e siècle Pétrus Christus en peignit un autre (Berlin) et un peu plus tard Memlinc (Dantzig). Si, comme nous sommes tentés de le croire, le prétendu triptyque de saint Aubert est antérieur à 1450, Roger s'était déjà essayé dans un des volets de ce triptyque à l'expression de ce thème.



Le Crucifement.

(Dresde, Musée.)



Mise au Tombeau.

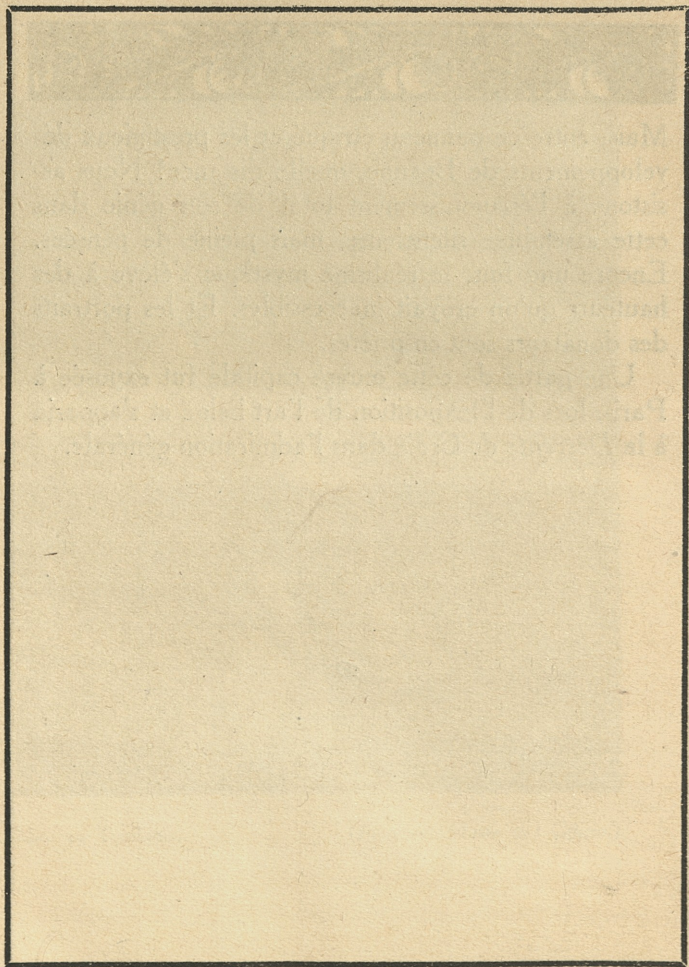
(Florence, Musée des Offices.)



Mais, entre ce panneau étriqué et les prestigieux développements de Beaune, quelle distance! Nous assistons à l'épanouissement total de son génie dans cette assemblée silencieuse, mais pleine de pensées. Encore une fois, le réalisme mystique s'élève à des hauteurs qu'on croyait inaccessibles. Et les portraits des donateurs sont en prières.

Une partie de cette œuvre capitale fut exposée à Paris, lors de l'Exposition de l'art belge et s'apparia à la *Descente de Croix* dans l'admiration générale.







Mise au Tombeau.

(Londres, National Gallery.)



La Nativité.

(Berlin, Musée.)



§ 4. Les « *Vierge allaitant l'Enfant Jésus* ».

Roger, dans les tableaux de petite dimension, a créé, sans doute pour ces autels portatifs en usage fréquent au XV^e siècle, un type de Vierge Nourricière dont ses élèves et successeurs se sont inspirés pendant plus d'un siècle.

Marie, à mi-corps, tient sur ses genoux, dans son bras droit l'Enfant nu. De la main gauche aux doigts écartés, elle presse un sein menu dont elle présente le bout à l'Enfant attentif et rondelet. Large front en œuf d'où tombent, sous un voile blanc, les cheveux des deux côtés de la figure, retenus par une ferronnrière, yeux baissés sous les paupières bombées, nez droit et long, bouche régulière et mignonne, avec un grand manteau qui laisse voir un bout de manche de brocart, et dans l'ombre un lys bleu, tel est le tableau de Berlin (n° 549a), donné jadis à un imitateur de Memlinc.

Les mêmes termes pourraient décrire, sauf qu'il s'agit du sein gauche au lieu du sein droit, et que le lys est absent, la *Vierge* de la collection Mathys qui fut exposée à Bruges en 1902, sous le n° 28, et sauf



que l'enfant tette et que le fond est de paysage, la *Vierge* du Musée de Bruxelles, et, sauf que la Vierge joint les mains, la *Vierge* du Musée de Caen, attribuée à Van Eyck, et encore quelques autres, avec de légères variantes, attribuées à Bouts, ou à Memlinc. Il en est de charmantes, et il est souvent très ardu de se prononcer.

Un type bien différent de *Vierge allaitant* nous est donné par un petit tableau du Musée de Vienne, où la Madone est debout, majestueuse, dans une architecture où le peintre a figuré en deux statuettes charmantes Adam et Eve. C'est une des œuvres de Roger où l'on découvre une influence probable de Van Eyck.

Elle s'accompagne à Vienne d'une *Sainte Catherine* dont l'attribution à Roger reste bien douteuse. A rapprocher d'une *Madone* exposée à Bruges en 1902 par lord Northbrook sous le n° 30, œuvre exquise que M. Hulin croit des débuts de Roger.

Nous retrouvons Roger avec certitude dans deux compositions qui ont pour centre sa vierge nourricière, je veux parler de la *Vierge dite des Médicis*, au Musée Staedel de Frankfort, et de *St Luc peignant la Vierge*, dont deux exemplaires se trouvent, l'un à la



Pinacothèque de Munich, l'autre à l'Ermitage de Pétrograd. Il en est des répliques dans la collection Wilczek au Musée de Boston et au couvent des Déchaussés de Madrid et l'on discute pour déterminer l'œuvre originale. Encore un sujet fréquemment répété puisque un siècle après, Gossart en donnera une nouvelle version (Musée de Prague).

La présence de l'écu florentin au bas du tableau de Frankfort a fait supposer, comme nous l'avons déjà dit, que ce tableau avait pu être commandé à Roger par les Médicis lors de son voyage en Italie. La Vierge sous un dais dont deux angelots relèvent la tenture est debout, allaitant l'Enfant nu, sur un piédestal de trois marches de marbre blanc, entre saint Cosme et saint Damien, d'une part, patrons des médecins, saint Jean l'Évangéliste et saint Pierre d'autre part. Au premier plan, parmi des fleurettes traitées avec une précision van eyckienne, un vase avec un lys et un iris. Les médecins ont fait penser aux Médicis, Jean et Pierre à deux fils de Cosme de Médicis. Les têtes de Cosme et de Damien sont admirables et si nettement individualisées qu'on est tenté de les croire des portraits. Mais lesquels? La discussion continue.



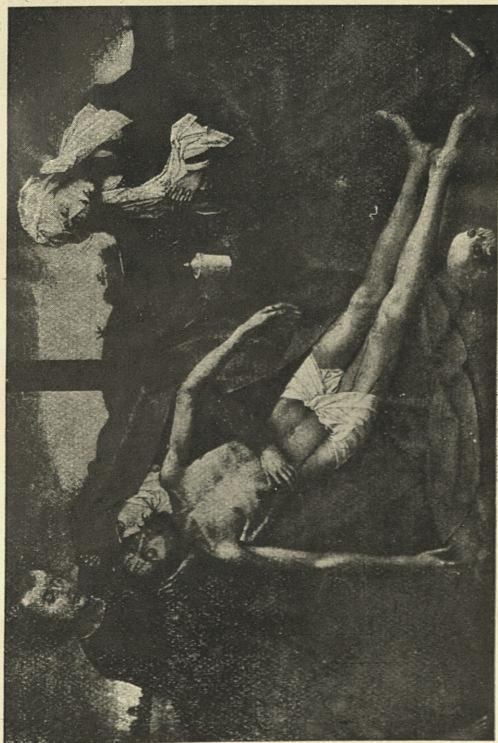
Elle a été ravivée par des articles de M. A.-J. Wauters, qui veut voir dans ce tableau une œuvre que l'Université naissante de Louvain aurait commandée, en 1426, à Roger, comme elle lui aurait commandé, en 1425, le retable de saint Jean pour le pape Martin V. Malgré l'autorité d'un pareil écrivain, ses déductions ingénieuses, inspirées par un passage à Molanus, l'historien de Louvain : *civis est pictor lovanensis*, paraissent bien peu convaincantes.

M. Wauters constate que le Musée a acheté le tableau en Italie et dit que cette circonstance ne prouve rien contre sa thèse. Reconnaissons toutefois qu'elle ne prouve rien pour et qu'il serait assez étrange que si le tableau avait été peint pour l'Université de Louvain, il n'y soit pas resté.

Je signale l'opinion seulement pour montrer que les controverses autour de Roger ne sont point épuisées (1).

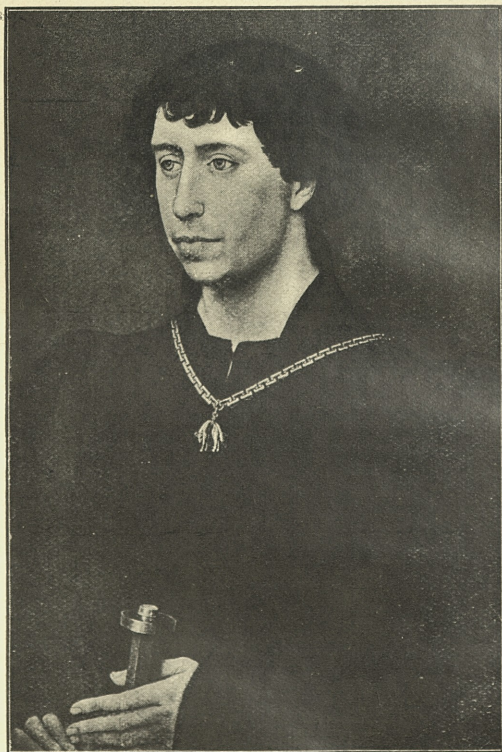
Dans le *Saint Luc*, nous retrouvons une Vierge allaitant, proche sœur de celles dont nous venons de parler, assise, dans un manteau à larges plis devant

(1) *Roger van der Weyden et l'Université de Louvain*, par A.-J. WAUTERS, Bruxelles, 1913 et *Burlington Magazine*, Novembre 1912 et Janvier 1913.



Pieter,

(Bruxelles, Musée Royal,

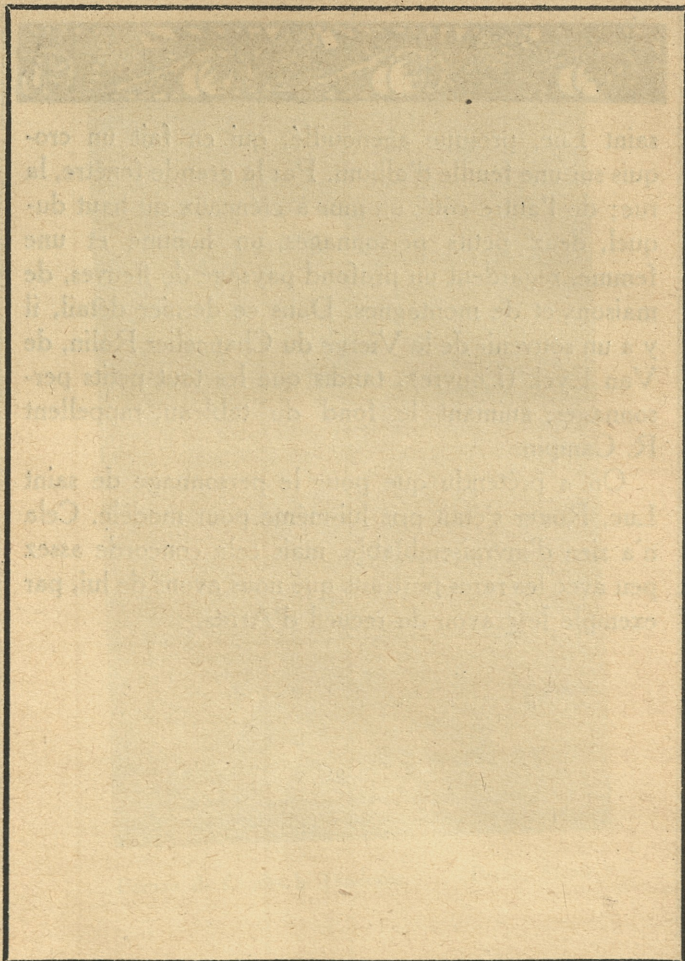


Portrait de Charles le Téméraire. (Berlin, Musée.)



saint Luc, presque agenouillé, qui en fait un croquis sur une feuille d'album. Par la grande fenêtre, la rue; de l'autre côté, un mur à créneaux du haut duquel, deux petits personnages, un homme et une femme, regardent un profond paysage de fleuves, de maisons et de montagnes. Dans ce dernier détail, il y a un souvenir de la Vierge du Chancelier Rolin, de Van Eyck (Louvre), tandis que les tout petits personnages, animant le fond du tableau, rappellent R. Campin.

On a prétendu que pour le personnage de saint Luc, Roger s'était pris lui-même pour modèle. Cela n'a rien d'in vraisemblable, mais cela concorde assez peu avec les rares portraits que nous avons de lui, par exemple le crayon du recueil d'Arras.





§ 5. — Quelques autres œuvres.

Il nous reste à parler de quelques œuvres parmi lesquelles on trouvera vraisemblablement celles que Roger peignit dans ses dernières années. Ceci n'est qu'une impression à vérifier, car la prudence commande de multiplier les points d'interrogation.

Je pense ainsi au triptyque des *Rois Mages* (selon son sujet) ou de sainte Colombe (1) (selon son origine), et au triptyque de la *Nativité* (selon son sujet central) ou de Middelbourg (2) (selon son origine). Le premier est à Munich, le second à Berlin. Tous deux témoignent d'un art plus libre et plus souple, plus dégagé de la miniature que les triptyques dont nous avons parlé précédemment. Roger n'a plus recours à la présentation dans des architectures ornées de sujets sculptés; le pittoresque y gagne.

Dans celui de Berlin on est frappé de multi-

(1) Ste-Columba est une église de Cologne. L'œuvre a été achetée à la vente Boisserée comme provenant de cette église. On n'en sait pas davantage.

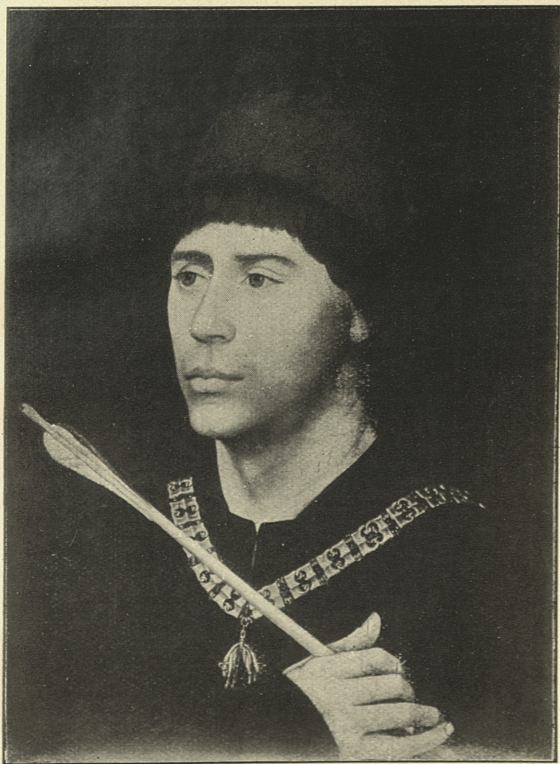
(2) Middelbourg en Flandre, L'œuvre a été exécutée pour l'autel de la Vierge, de l'église de Middelbourg, par Pierre Bladelin, trésorier du duc de Bourgogne, mort en 1472. Le personnage agenouillé, à droite, dans le panneau central, est sans doute son portrait.



ples souvenirs du Maître de Flémalle, voyez dans le volet de droite la Madone glorieuse et comparez-la avec celle d'Aix; dans le panneau central, le groupe des trois anges volant au-dessus de la chaumière est pareil à celui de la *Nativité*, de Dijon; dans le volet de gauche, l'homme à la tête ceinte d'un mouchoir fait penser à un maître de Flémalle de l'Institut Staedel, de même que les passants minuscules, dans la rue lointaine, constituent un des détails pittoresques chers à Robert Campin. Je ne relèverai pas le saint Joseph protégeant la flamme d'une bougie; c'est là un élément commun à Roger et à Campin, mais à bien d'autres encore; il vient des *Mystères* où il signifiait que la scène se passait la nuit, ce n'est qu'une simple convention théâtrale, et peut-être aussi un symbole : la protection accordée par le père nourricier à la vie naissante, frêle et fragile comme une petite flamme.

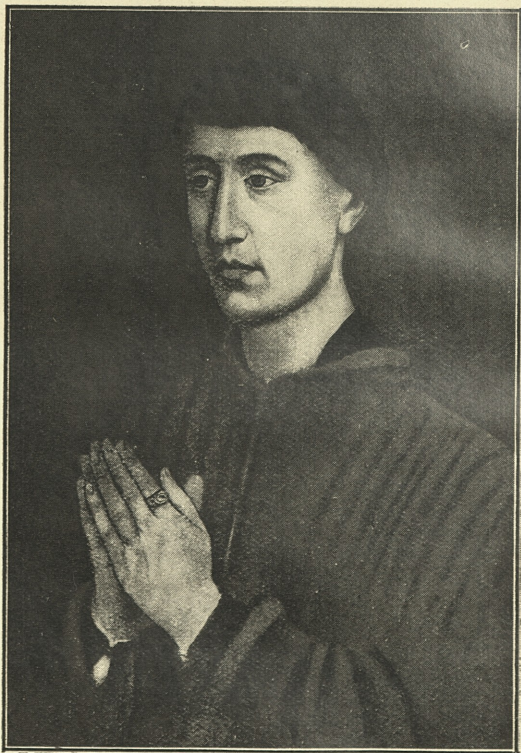
Influences italiennes? C'est bien douteux. Pourquoi les aller chercher si loin quand Campin est là, si manifeste.

On pourrait les admettre plus facilement pour le triptyque de Munich : l'*Adoration des Mages*. Gardons-nous cependant de rapprocher trop vite, à cause de l'identité du sujet, cette œuvre de Roger de celle



Le Chevalier à la Flèche

(Bruxelles, Musée Royal.)



Portrait de Laurent Froimont. (*Bruxelles, Musée Royal.*)



de Gentile da Fabriano. Nous savons que Roger a dit son admiration pour le maître italien, mais ce fut à l'occasion des peintures, aujourd'hui disparues, de saint Jean de Latran. A-t-il vu l'*Adoration des Mages* de Gentile, à Florence? (1).

C'est possible, mais nous n'en savons rien. En tous cas, il ne s'en est pas souvenu. Le grand et délicieux tableau de l'Ombrien se caractérise par le cortège somptueux des Rois, partie pittoresque mais profane, à laquelle Roger a renoncé, ou n'a peut-être pas même songé.

La *Nativité* comprend un magnifique portrait d'homme, à genoux, le donateur sans doute. Elle est flanquée d'une *Annonciation* et d'une *Présentation au Temple*. L'*Annonciation* a été répétée par Roger ou ses élèves dans d'autres tableaux : par exemple celui du Musée d'Anvers.

Dans la *Présentation au Temple*, remarquons un petit caniche blanc, identique à celui qui se trouve dans le volet de gauche des *Sacrements* d'Anvers. Ne serait-ce pas le chien du Maître?

Une des œuvres principales de Roger est un trip-

(1) Elle fut peinte en 1423 pour les Moines de Vallombrosa.



tyque du Musée Impérial de Vienne. C'est un *Christ en Croix* avec, au pied de la croix, la *Vierge et saint Jean* d'un côté, et de l'autre deux admirables portraits de donateurs — le mari et la femme — agenouillés; le panneau droit montre *sainte Madeleine*, celui de gauche *sainte Véronique*, le tout sur fond de paysage urbain, délicieusement aéré. Mais ce qui contribue à l'émotion intense de l'œuvre, ce sont les quatre séraphins bleus en vol dans le ciel avec de grands gestes de désespoir éperdus. D'où est venu à Roger cette imagination touchante? On peut croire, à voir le *Christ en Croix* du Maître de Flémalle, de Berlin, qu'elle lui vint de son maître et l'on peut s'étonner que les partisans de l'hypothèse Flémalle-Daret n'aient pas senti que Flémalle était antérieur, et non postérieur, à Roger (1).

Il existe d'autres Calvaires, plus ou moins attribuables à Roger, notamment au Prado, à l'Académie de Vienne, à Dresde, etc. Le sujet a dû être fréquemment répété.

Faut-il rendre à Roger le *Calvaire*, de Bruxelles, ce charmant petit triptyque des Sforza que pendant

(1) Voir la *Cathédrale*, par J.-K. HUYSMANS, pp. 368 et s., Paris, 1898.

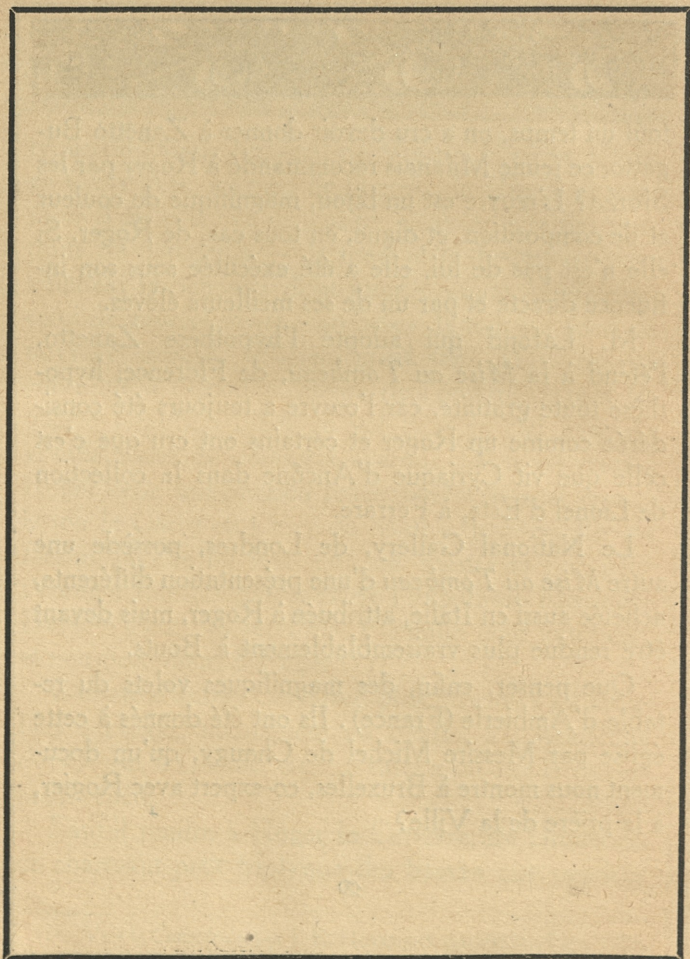


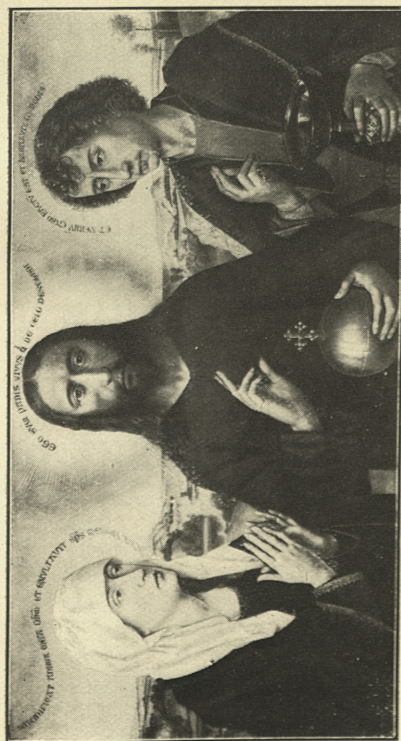
tout un temps, on a cru devoir donner à Zanetto Bugatto, ce jeune Milanais recommandé à Roger par les Sforza? L'œuvre est un bijou, magnifique de couleur et de composition, et digne, en tous cas, de Roger. Si elle n'est pas de lui, elle a été exécutée sous son influence directe et par un de ses meilleurs élèves.

M. Lafond qui adopte l'hypothèse Zanetto, l'étend à la *Mise au Tombeau*, de Florence, hypothèse toute gratuite, car l'œuvre a toujours été considérée comme un Roger et certains ont cru que c'est celle que vit Cyriaque d'Ancône dans la collection de Lionel d'Este, à Ferrare.

Le National Gallery, de Londres, possède une autre *Mise au Tombeau* d'une présentation différente, achetée aussi en Italie, attribuée à Roger, mais devant être rendue plus vraisemblablement à Bouts.

Que penser, enfin, des magnifiques volets du retable d'Ambierle (France). Ils ont été donnés à cette église par Messire Michel de Chaugy, qu'un document nous montre à Bruxelles, co-expert avec Rogier, à la prière de la Ville?

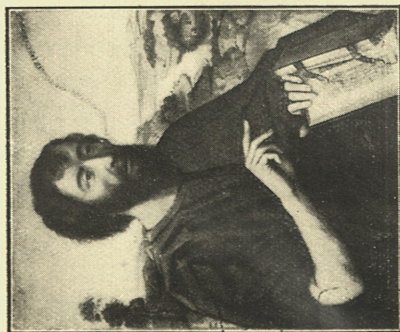




Triptyque des Brabant Braque. (Panneau central.) (Paris, Louvre.)



(Volet gauche.)



(Volet droit.)

Triptyque des Brabant Braque.

(Paris, Louvre.)



§ 6. — *Deux chefs-d'œuvre.*

Toutes ces déplorations trouvent leur expression synthétisée en une œuvre supérieure : la *Pieta* du Musée de Bruxelles.

C'est à M. A.-J. Wauters que le Musée de Bruxelles doit ce chef-d'œuvre. Il l'acheta, en 1899, à la vente Pallavicini-Grimaldi, à Gênes, où elle était mentionnée comme d'un flamand inconnu, et détermina son attribution à Roger. Son opinion n'a guère été contestée et l'on s'accorde à considérer l'œuvre sinon comme une des productions capitales du Maître, tout au moins comme l'une des plus représentatives de son génie pathétique.

Sur un fond de ciel tragique, le soir qui tombe en crépuscule sombre et violet, avec un dernier reflet orange et jaune du soleil disparu, la Vierge, drapée dans un vaste manteau bleu, tient sur les genoux le cadavre décloqué, maigre et rigide, avec ses plaies de sang séché, entre saint Jean vêtu de rouge et penché vers elle avec sollicitude, et la Madeleine, si belle en sa coiffe blanche d'où tombent ses cheveux roux, et son grand manteau brun. Au premier plan, la tête de



mort rappelant la légende qui voulait que la Croix eut été plantée dans la tombe d'Adam.

Ce sujet a inspiré, au moyen âge, des chefs-d'œuvre en peinture et en sculpture, mais il en est peu qui soient d'une réalisation aussi parfaite que la *Pieta* de Roger. Cette fin du grand drame chrétien, dans l'angoisse écrasée, est poignante parce que religieuse et humaine à la fois. Une mère pleurant son enfant devenu grand, est-il spectacle plus dramatique? Imagine-t-on une douleur plus terrible que celle-là? Quand, près de cinq siècles après Roger, Constantin Meunier sculpte la Mère du mineur reconnaissant son fils parmi les morts, il puise à la même source d'émotion.

Une œuvre plus importante, aussi parfaite, mais moins émouvante, est celle que le Louvre acheta, avant-guerre, pour huit cent mille francs, soit environ quatre millions de la monnaie actuelle. Nous sommes loin des prix modestes que payait, il n'y a guère que cent ans, le clairvoyant chevalier van Ertborn!

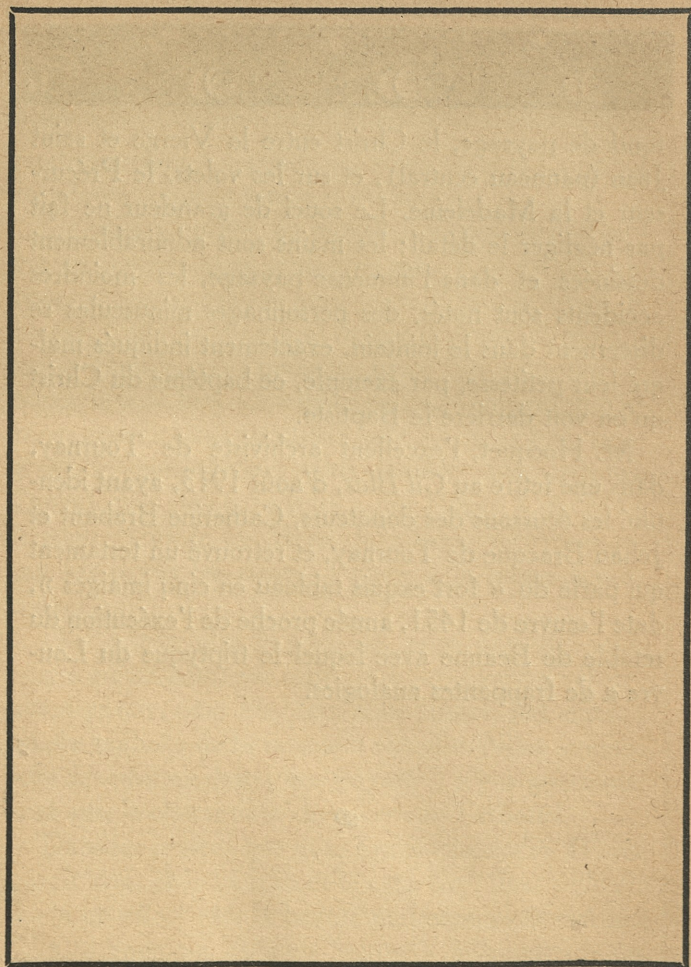
Dans les œuvres que nous avons examinées, Roger paraît avoir cherché surtout le caractère, dans celle-ci, il y a un effort vers la beauté majestueuse et sereine. Elle se compose de cinq figures à mi-corps sur un



fond de paysage, le Christ entre la Vierge et saint Jean (panneau central), et sur les volets, le Précurseur et la Madeleine. Le souci de grandeur ne fait pas négliger le détail; les mains sont admirablement dessinées et dans l'immense paysage, les moindres accidents sont notés, des personnages minuscules se discernent dans le lointain, exactement indiqués malgré leur petitesse, par exemple, ce baptême du Christ qu'on voit derrière le Baptiste.

M. Hocquet, l'excellent archiviste de Tournay, dans une lettre au *Gil Blas*, d'août 1913, ayant identifié les écussons des donateurs, Catherine Brabant et Jehan Bracque de Tournay, et retrouvé un testament qui parle du « fort exquis tableau en cinq images », date l'œuvre de 1451, année proche de l'exécution du retable de Beaune avec lequel le triptyque du Louvre a de frappantes analogies.







B. — ŒUVRES PROFANES.

A part les tableaux (perdus) de la Salle de Justice de l'Hôtel de Ville de Bruxelles, et des portraits, on ne possède plus d'œuvres de Roger non composées et dépourvues de sens mystique. Nous avons déjà cité quelques portraits de donateurs, insérés dans les compositions religieuses, celui (d'un inconnu) dans les *Rois Mages*, de Munich, celui de Bladelin dans la *Nativité*, de Berlin, ceux de Nicolas Rolin et de Gigogne de Salins sur les volets du retable de Beaune, il en est d'autres, isolés.

Pour ces portraits, la question d'attribution se complique de l'identité du personnage qui fut le modèle du peintre, et les points d'interrogation se multiplient. Nous citerons donc, sans discuter : le portrait de *Charles le Téméraire*, du Musée de Berlin, les portraits de *Philippe le Bon* (nombreuses copies d'un original perdu), le portrait de *Lionel d'Este* dans la collection Speyer, à Londres, le portrait de *Philippe de Croy*, au Musée d'Anvers, un portrait de femme à la National Gallery, *l'Homme à la Flèche*, du Musée de Bruxelles, considéré jadis comme celui du



Téméraire, aujourd'hui comme Antoine, le grand bâ-tard de Bourgogne, un portrait de jeune homme dans la collection Cardon, à Bruxelles (exposé à Bruges en 1902, n° 27), le *Laurent Froimont*, avec sa devise « Raison l'Enseigne », donné en 1920 par le gou-vernement italien à la Belgique en reconnaissance de la restitution d'un plafond de Véronèse, un portrait dit, à tort, de *Bladelin* (?) dans la collection Kaufmann, de Berlin (exposé à Bruges en 1902, n° 26) ; un portrait de Jean de Gros, dans la collection Ryerson, à Chicago, un portrait d'homme dans la collec-tion Samuel, à Londres, un autre dans la collection Wendland, à Bâle, un portrait de femme, à Des-sau, etc. (1).

Cela forme une série de la plus haute qualité dont on donne généralement la paternité à Roger. Sont-ils tous de sa main ? En l'absence de documents d'archi-ves, et si l'on songe aux admirables portraits de Van Eyck, de Christus, de Vander Goes, de Memling et

(1) M. Georges HULIN DE LOO a ingénieusement rapproché certains de ces portraits et certaines *Vierge allaitant l'Enfant Jésus*. Ces diptyques constituaient de petits autels portatifs.

Voir : *Diptychs by Rogier van der Weyden*, dans le *Burlington Magazine*, Vol. XLIII, 1923, pp. 53 à 58 et 179 à 189.

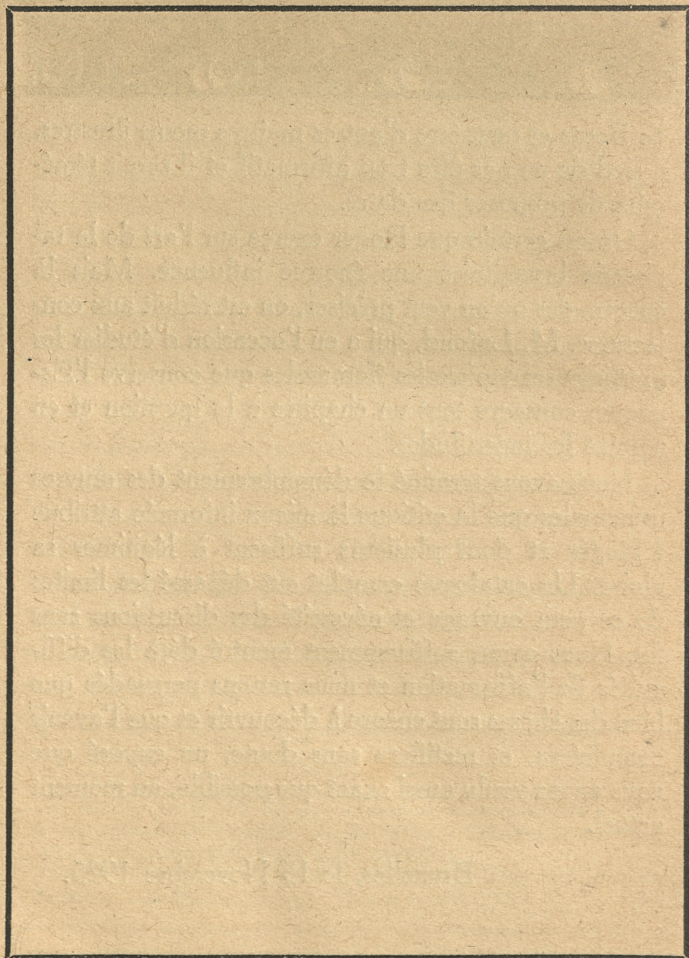


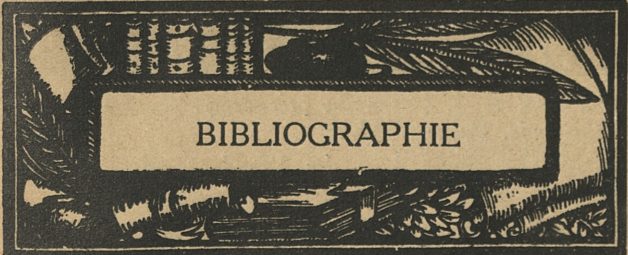
de Bouts et peut-être d'autres maîtres moins illustres, il sied de ne pas être trop affirmatif et il serait téméraire de proposer des dates.

On est certain que Roger exerça sur l'art de la tapisserie bruxelloise une énorme influence. Mais là encore, dès qu'on veut préciser, on est réduit aux conjectures. M. Lafond, qui a eu l'occasion d'étudier les prestigieuses tapisseries flamandes que conserve l'Espagne, consacre tout un chapitre à la question et en montre les incertitudes.

Nous avons terminé le dénombrement des œuvres principales que la critique la mieux informée attribue à Roger et dont plusieurs suffisent à légitimer sa gloire. Un catalogue complet eut dépassé les limites de ce petit ouvrage et nécessité des discussions sans fin. Nous avons suffisamment montré déjà les difficultés de l'affirmation et nous restons persuadés que bien des choses sont encore à découvrir et que l'avenir complètera, et rectifiera sans doute, un exposé que nous avons voulu aussi exact que possible, au moment actuel.

Bruxelles, le 15 Novembre 1925.





BIBLIOGRAPHIE

Une bibliographie complète serait un travail considérable et inutile. En effet, la situation de Roger dans l'histoire de l'art flamand est telle que tous les historiens et critiques d'art se sont occupés de lui plus ou moins longuement. Le travail serait inutile parce qu'en dehors d'appréciations personnelles, ces écrivains se répètent presque toujours et répètent souvent, sur la foi de leurs devanciers, les mêmes erreurs.

J'ai indiqué, en note, au cours de cette étude, les publications les plus significatives sur des points spéciaux. Je compléterai suffisamment, je l'espère, en citant les livres suivants :

WAUTERS, Alph. — *Notice sur Roger van der Weyden appelé aussi Roger de Bruges, le Gaulois ou de Bruxelles.* Gand, 1846.

WAUTERS, Alph. — *Roger van der Weyden, ses œuvres, ses élèves et ses descendants.* Revue Universelle des Arts. Bruxelles, 1855.



WAUTERS, A.-J. (neveu du précédent). — *La Peinture flamande*. Paris, 1883.

HASSE. — *Roger Van der Weyden und Roger van Brugge*. Strasbourg, 1905.

HOCQUET, Ad. — *Roger de le Pasture, son origine tournaisienne, son nom, sa natalité*. Tournay, 1905.

FIERENS-GEVAERT. — *Les Primitifs Flamands, fascicule II*. Bruxelles, 1909.

HOUTART, M. — *Roger de la Pasture*, dans la *Revue Tournaisienne*. Tournay, Mars 1911.

LAFOND, P. — *Roger van der Weyden*. Bruxelles, 1912.

WINKLER. — *Rogier van der Weyden und der Meister von Flémalle*. Strasbourg, 1913.

FRIEDLANDER. — *Von Eyck bis Brueghel*. Berlin, 1916.

CONWAY. — *The Van Eycks and their followers*. London, 1921.

FRIEDLANDER. — *Die Alt Niederländische Malerei, T. II*. Berlin, 1924.

VERLANT. — *La Peinture ancienne à l'Exposition de l'Art belge à Paris*. Paris-Bruxelles, 1924.



TABLEAUX ANCIENS
de 1^{er} ordre

Galerie
Arthur De Heuvel

68, rue Coudenberg
BRUXELLES ==



LIBRAIRIE NATIONALE D'ART ET D'HISTOIRE

G. VAN OEST

ÉDITEUR

63, Boulevard Haussmann
PARIS (VIII^e)



4, Place du Musée
BRUXELLES

Nouvelles Publications :

L'Art religieux en Belgique

LA PEINTURE

des origines à la fin du XVIII^e siècle

PAR ARNOLD GOFFIN

Cet ouvrage, qui constitue en même temps une admirable histoire de la peinture flamande et wallonne depuis le XIV^e siècle jusqu'à la fin du XVIII^e, forme un beau et fort volume in-4^o raisin (25×32.5 cm.) d'environ 180 pages de texte, illustré de 112 planches hors texte en typographie, reproduisant 166 chefs-d'œuvre de la peinture religieuse en Belgique pendant cinq siècles.

PRIX : broché, 150 fr.; cartonné pleine toile tête dorée, 180 fr.

HISTOIRE DE LA GRAVURE

dans les anciens Pays-Bas et dans les provinces belges depuis les origines

Jusqu'à la fin du XVIII^e siècle

PAR A.-J.-J. DELEN

Conservateur-adjoint du Musée Plantin-Moretus.

PREMIÈRE PARTIE : DES ORIGINES A 1500

Cette publication constitue le premier travail important et complet sur la gravure en Belgique et dans les Pays-Bas. La première partie que nous annonçons ici, forme un beau volume in-4^o raisin (25×32.5 cm.) d'environ 140 pages de texte et 66 planches en héliotypie, reproduisant 130 gravures du XV^e siècle, choisies parmi les plus intéressantes et les plus caractéristiques.

PRIX : broché, 150 fr.; cartonné pleine toile, 180 fr.

Demandez le dernier catalogue complet.

La Revue d'Art

Revue Mensuelle Illustrée d'Arts Plastiques et Décoratifs
(Anciennement l'ART FLAMAND et HOLLANDAIS)
FONDÉE PAR FEU PAUL BUSCHMANN

Edition de la Société Anonyme "LA REVUE D'ART", Anvers

Rédacteur en chef-directeur : A. J. J. DELEN
Comité de Rédaction : P. Bautier, E. de Bruyn,
L. Jacobs-Havenith, M. Laurent, L. van Puyvelde

Rédaction et Administration : RUE DU SAINT-ESPRIT, 10
(Musée Plantin-Moretus) **ANVERS (Belgique)**

La seule revue consacrée spécialement
à l'art ancien et moderne de la Belgique
et de la Hollande, rédigée avec la
collaboration des premiers historiens
et critiques d'art de l'Europe.

PARAIT TOUS LES MOIS EN FASCICULES DE
40 A 50 PAGES, IN-4° ABONDAMMENT ILLUSTRÉS

Prix d'abonnement : Belgique 40 fr.; Etranger 50 fr.

Prix du numéro : Belgique 4 fr.; Etranger 5 fr.

EDITION DE LUXE : limitée à 50 ex. numérotés et nominatifs; eaux.
fortes, lithos et bois originaux signés par les artistes. Papier d'Arches.

Abonnement : 350 fr. pour la Belgique; 375 fr. pour l'Etranger

Demandez un numéro spécimen à votre libraire ou à la

Librairie Nationale d'Art et d'Histoire

G. VAN OEST, EDITEUR

Boul. Haussmann, 63, PARIS

Place du Musée, 4, BRUXELLES

Paginæ Bibliographicae

BIBLIOGRAPHIE MENSUELLE RAISONNÉE
EN QUATRE LANGUES.

Donne un compte rendu régulier des articles de revues, des livres et de toutes les publications paraissant en Belgique ou à l'étranger et relatifs à la Belgique, dans le domaine de la bibliographie, de la philologie, de l'histoire, de la littérature, des arts plastiques, du théâtre, de la musique, de l'art du carillon, du folklore, de la numismatique, de l'histoire politique et de la géographie.

DIRECTION : D^r L. LEBEER, bibliothécaire à la Bibliothèque Royale, Bruxelles;

D^r FR. LYNA, bibliothécaire à la section des manuscrits à la Bibliothèque Royale, Bruxelles;

M. STYNS, publiciste;

D^r W. VAN BEGHEM, collaborateur à la *Biographie Nationale*.

ABONNEMENTS { BELGIQUE, 30 francs par an.
ÉTRANGER, 40 francs par an.

ADMINISTRATION :

11, rue Ernest Discaille, BRUXELLES (Belgique).

Βιβλιοθήκη
ΤΕΛΕΟΓΡΕΙΟΥ
ΙΔΡΥΜΑ ΤΕΧΝΗ
Α.Π.Θ.
Κωδ.....

BIB
TEA
ΙΑ
ΤΕΧΝ

ΒΙΒΛ

ΤΕΛΟΣ

ΤΕΧΝ

ΣΥΛΛΟΓ