

ROGIER
VAN DER
WEYDEN

1400 | 1464

Maître des Passions

Lorne Campbell - Jan Van der Stock

Dauidsfonds/Leuven

II.

ROGIER
VAN DER
WEYDEN
AVANT
1435

LES RACINES TOURNAISIENNES D'UN MAÎTRE DU PATHOS

Dominique Vanwijnsberghe

II.1

Si elle suffit rarement à expliquer l'émergence d'un artiste de grand talent, l'influence du milieu dans lequel il a grandi et s'est formé a, de toute évidence, contribué à modeler l'univers mental et visuel autour duquel s'est construit son succès. Des circonstances fortuites – un tempérament particulier, le fait de se trouver là où il faut, quand il le faut¹ – ont souvent fait le reste. À dire vrai, tenter de définir le pedigree artistique d'un peintre – a fortiori d'un peintre de la fin du Moyen Âge, tel Rogier Van der Weyden –, chercher à saisir comment s'est façonnée sa personnalité dans ces années «où tout se décide», pourrait paraître assez vain. Le défi est insurmontable, peut-être, mais il n'en est que plus stimulant.

Il faut, avant toute chose, un climat politique, social et artistique propice, une demande et une offre de qualité, des artisans aptes à satisfaire les exigences de leur clientèle nantie, cultivée ou avide de symboles de prestige. La ville de Tournai, dans le premier quart du XV^e siècle, semble réunir ces conditions minimales. Dépendance directe de la Couronne de France, îlot enclavé entre la Flandre et le Hainaut, à trois ou quatre jours de cheval de Paris, son «extraterritorialité» lui assure une certaine indépendance vis-à-vis du pouvoir central et donc une relative tranquillité. Sa structure sociale est particulièrement variée. Elle est le siège d'un évêché qui couvre une grande partie du comté de Flandre.²

L'administration épiscopale et le prestigieux chapitre de la cathédrale Notre-Dame, ainsi que la grande abbaye bénédictine de Saint-Martin, attirent dans ses murs de riches prélats. La noblesse régionale aime y avoir ses *chevances et refuges*, de fastueux pied-à-terre disséminés dans la ville.³ Elle y organise à l'occasion des réjouissances réunissant les membres des plus grandes familles du Nord, pour des cérémonies à caractère parfois littéraire.⁴ Les rênes du pouvoir urbain sont, jusqu'aux troubles sociaux de 1423, entre les mains d'une riche bourgeoisie locale, une oligarchie qui occupe, de façon presque héréditaire, tous les postes clés de l'administration. Cette élite urbaine représente, pour l'artisanat local, une clientèle de choix. Quant aux métiers, ils sont apparemment peu organisés avant 1423, une situation qui ne leur assure pas de représentation politique au sein du gouvernement de la ville, mais leur laisse en tout cas une certaine liberté d'action. Cette relative indépendance, dans une ville réputée tranquille, alliée à la présence d'une clientèle de choix, a pu inciter des peintres tels que le Valenciennois Robert Campin à y élire domicile.

Rogier de le Pasture, lui, est un «né natif». Il voit le jour à l'extrême fin du XIV^e siècle dans le haut de la ville, près de la porte Saint-Martin, au chevet de l'église Saint-Nicaise aujourd'hui disparue.⁵ La maison familiale est située face à l'entrée du cimetière, au Roc Saint-Nicaise, dans une rue tracée sur l'emplacement d'une ancienne carrière (*roke*) (fig. 15). C'est un quartier qui se distingue par sa forte concentration d'ouvriers du métal. Entre 1375 et 1425, au moins dix orfèvres et trois batteurs d'or y ont élu domicile.⁶ Le père de Rogier, Henri de le Pasture, est coutelier, une profession apparemment lucrative, rangée, dès 1365, sous la bannière des *fevres*.⁷ La maison familiale semble être une propriété de belle allure, avec un grand jardin qui donne sur les fossés de la vieille enceinte du XI^e siècle. Dans le voisinage immédiat, habite un homme qui a pu avoir une influence déterminante sur le jeune Rogier: Jean Lemonne, un peintre et doreur documenté à Tournai d'au moins 1405 à 1424.⁸

Que sait-on des années de formation du jeune Rogier? Rien, hélas. Il faut attendre 1426 pour trouver des documents qui le concernent. Et encore: son nom n'est pas mentionné dans le tout premier acte où il aurait dû, en bonne logique, figurer: celui de la vente de la maison paternelle, le 28 mars. Pour une raison qui reste obscure, il n'a pas droit à sa part du gâteau, qu'il avait déjà reçue peut-être. Il faut attendre le 28 novembre pour qu'il fasse enfin son apparition – et c'est une entrée en fanfare: la Ville offre un vin d'honneur à celui qu'elle qualifie de *maistre* Rogier de le Pasture. De toute évidence, et quelles que soient les interprétations qui ont été données de ce titre, Rogier est alors un artiste confirmé, entouré d'un certain prestige à Tournai.

Cette carence documentaire de plus d'un quart de siècle sur la jeunesse de Rogier est à l'origine d'une série d'hypothèses, toutes plus attractives les unes que les autres, mais malheureusement invérifiables dans l'état actuel de la documentation. Rogier serait

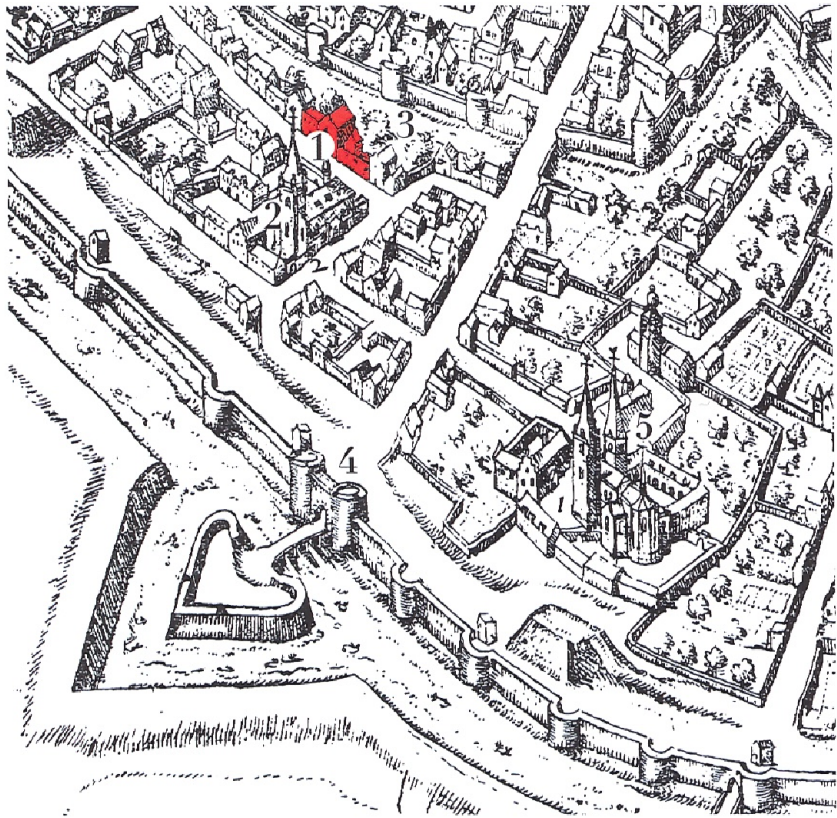


Fig. 15.

Détail du plan de Tournai de Georg Braun et Frans Hogenberg, dans les *Civitates orbis terrarum* (1576):

1. En rouge: le pâté de maison auquel appartenait la demeure familiale des Van der Weyden
2. L'église Saint-Nicaise
3. Les fossés de la « viès fermeté »
(la première enceinte communale de la première moitié du XI^e siècle)
4. La porte Saint-Martin
5. L'abbaye bénédictine de Saint-Martin

resté à Tournai, dans l'orbite de Campin;⁹ certains ont suggéré l'éventualité d'un passage par Gand, où il aurait été mêlé de près ou de loin – impossible de le préciser – au chantier de l'*Agneau mystique*, mis en œuvre par Hubert van Eyck;¹⁰ on l'a vu à Bruges, chez Jan van Eyck,¹¹ d'autres, invoquant ses liens étroits avec Bruxelles – en raison notamment de son mariage avec une fille du cru, Elisabeth Goffaert –, ont suggéré un séjour dans la ville brabançonne;¹² d'autres encore ont évoqué (du bout des lèvres) une halte à Paris, qui aurait pu le mettre en contact avec les enlumineurs les plus progressistes du moment.¹³ Mais tous – ou presque – s'accordent à penser que Rogier commença très tôt, dans les années 1410, à apprendre le métier à Tournai, dans sa ville natale, très vraisemblablement chez Robert Campin, qui était incontestablement le peintre principal de la Cité des cinq clochers au début du XV^e siècle. Dans son atelier de la Lormerie, au chevet de la cathédrale, Rogier aurait subi l'influence déterminante de son aîné, suivant sa formation avec un garçon un peu plus jeune que lui, qui était lui aussi promis à une certaine gloire: Jacques Daret.

Plusieurs indices convergents plaident en faveur de cette hypothèse. L'homogénéité stylistique et iconographique des groupes d'œuvres attribués à la triade Campin – de le Pasture – Daret, tout d'abord, ne peut s'expliquer que par une longue pratique commune, sous la houlette d'un maître doté d'une forte personnalité artistique. On conçoit mal, en effet, que cette communauté de langage ait pu se forger pendant la courte période documentée – de 1427 à 1432 – au cours de laquelle de le Pasture et Daret, déjà expérimentés, réintégrèrent l'atelier de Campin pour acquérir la franchise du métier. À cet égard, il est fondamental que des œuvres de Jacques Daret aient pu être authentifiées – il s'agit des quatre panneaux du *Retable de Jean du Clercq*, abbé de Saint-Vaast d'Arras (vers 1433-1435).¹⁴ Seules peintures attribuables avec certitude à l'un des membres de la triade, elles font office de traits d'union entre les trois hommes. Car elles montrent de façon très claire que Daret (fig. 16-17) utilise des compositions campiniennes, recyclées aussi par Rogier (fig. 18).¹⁵ En outre, le style des deux hommes procède clairement de celui de Campin. C'est chez ce dernier que les rapins ont assimilé ce nouveau répertoire de formes, qui introduit une césure profonde avec la tradition gothique. C'est à son contact que Rogier apprend à composer et qu'il prend conscience de la valeur expressive et rythmique de la ligne, mise au service de constructions virtuoses, édifiées comme des mélodies en contrepoint, dont le plus bel exemple est sans doute la *Descente de croix* du Prado (fig. 1). Sous la vibration du trait, les drapés eux-mêmes prennent vie; leur dessin cassé et tortueux entre en parfaite résonance avec la détresse de tous les protagonistes.¹⁶ Au demeurant, ce pathos qu'on attribue souvent à Van der Weyden est déjà présent chez son maître, dans le *Mauvais Larron* de Francfort par exemple (fig. 19). C'est à Campin aussi qu'il doit son sens de la monumentalité, du modelé et sa maîtrise de la représentation minutieuse de l'apparence du réel. Mais loin



Fig. 16.
Jacques Daret, *Nativité*, 1433-1435,
MADRID, MUSEO THYSSEN-BORNEMISZA, INV. 124.

Fig. 17.
Jacques Daret, *Visitation*, 1433-1435,
BERLIN, STAATLICHE MUSEEN ZU BERLIN, GEMÄLDEGALERIE, INV. 542.

Fig. 18.
Groupe Campin, *Nativité*, vers 1425-1430,
DIJON, MUSÉE DES BEAUX-ARTS, INV. 150.





de s'y soumettre, comme Jan van Eyck, il sait l'assujettir, la transformer au service de l'expression d'une idée. En cela, il rejoint la faculté d'abstraction de son maître, sensible lui aussi au lyrisme de compositions plus inventées qu'observées. Dans les faits, les œuvres du maître et de l'élève se rejoignent et se chevauchent souvent, à tel point que, dans certains tableaux, il est toujours difficile, à l'heure actuelle, de faire le départ entre les deux mains, de leur dessiner une frontière nette.¹⁷ Pour rendre compte de cette ambiguïté, on a fréquemment invoqué la collaboration étroite des deux hommes, au sein de l'atelier de Campin. À cette parenté artistique pourraient se greffer des liens familiaux, car il est fort possible – même si la preuve manque – que l'épouse de Campin, Ysabel de Stoquain, était apparentée à la belle-mère de Rogier, Cathelyne van Stockem.¹⁸ Ce lien, s'il devait se confirmer, renforcerait l'hypothèse d'une filiation artistique qui, à vrai dire, s'impose visuellement et n'est plus vraiment mise en doute.

Campin n'était pas le seul peintre ayant pignon sur rue à Tournai dans la première moitié du XV^e siècle. Plusieurs autres travaillaient dans son orbite ou indépendamment de lui, des artisans qu'a pu connaître et fréquenter le jeune Rogier.¹⁹ Rien ou presque, malheureusement, ne subsiste de leurs travaux, même si les maigres archives qui les mettent en scène²⁰ les montrent assez actifs. Parmi les contemporains de Campin surnage *maître* Henri le Kien, peintre protéiforme, auquel Ludovic Nys a récemment proposé d'attribuer l'une des plus anciennes œuvres de style flémallien: le *Triptyque Seilern* du Courtauld Institute de Londres (fig. 20).²¹ Assurément, le Kien fut, dès le début du XV^e siècle, un peintre important à Tournai et dans son hinterland. À plusieurs reprises, il travaille pour le sénéchal de Hainaut Jean III de Werchin. En 1407-1408, il réalise à sa demande cinq tableaux offerts à l'église Notre-Dame de Hal, peut-être des peintures héraldiques.²² Il semble qu'il faille l'identifier avec le *Henry le peintre* chargé de *deviser* et *d'ordonner* les peintures murales de la chapelle Saint-Nicolas, dans l'église Saint-Jacques, mise en chantier en 1400 pour servir de chapelle funéraire à Colars d'Avesnes et à sa famille. Le projet fut exécuté par le peintre Pierart de le Vingne, assisté d'un *maître Loys le peintre*, très probablement Louis le Clerc, mentionné dans le même compte. Une partie de ces peintures – les anges musiciens ornant les voûtes de la chapelle – a été conservée.²³ Mais leur restauration abusive, vers 1874, en a ruiné l'apparence originale, de sorte qu'elles ne sont plus d'une grande utilité pour appréhender le style 1400 à Tournai. Tout au plus permettent-elles de se faire une idée de la richesse de la décoration peinte des églises de cette ville. Ce constat vaut également pour les quelques fragments de peintures murales réapparus lors du bombardement de Tournai qui détruisit plusieurs édifices religieux en mai 1940: la décoration peinte du chevet de Saint-Brice, attribuée à Robert Campin, est dans un tel état de ruine qu'elle n'a plus qu'une valeur de relique; en revanche, l'*Entrée du Christ à Jérusalem* découverte à Saint-Quentin, quoique très retouchée, reste

Fig. 19.

Groupe Campin, *Le mauvais larron*, vers 1430,
FRANCFORT-SUR-LE-MAIN, STÄDEL MUSEUM, INV. 886.



Fig. 20.
Groupe Campin (Henri le Kien?), *Triptyque de la Mise au tombeau*
(*Triptyque Seilern*), vers 1410-1420,
LONDRES, COURTAULD GALLERY, INV. 1.



un beau témoignage de l'art tournaisien de la fin du XIV^e siècle²⁴ (fig. 21). Pour revenir aux confrères de Robert Campin, on sait peu de choses de Jean Lemonne, voisin du jeune Rogier au Roc Saint-Nicaise, sinon qu'il se chargea en 1424 de la polychromie du jubé de Saint-Piat, un chantier assurément important.²⁵ Parmi les autres contemporains, signalons encore Jean Morel, qui travailla pour la cathédrale de Cambrai de 1408 à 1431,²⁶ ou cet Arnoulet dont nous ignorons le nom de famille et qui acquit la maîtrise la même année que Campin, en 1423. Pour Pierre de Hauteville, un acteur de premier plan dans le réseau de sociabilité politique et culturel tournaisien,²⁷ Arnoulet réalisa vers 1418 la polychromie d'un imposant *tabernacle* sculpté.²⁸

Un autre indice atteste indirectement la vitalité du milieu de la peinture tournaisienne au début du XV^e siècle: sa force d'attraction et son rayonnement. Parmi les peintres admis à la maîtrise en 1423, figurent, à côté d'Henri le Kien et de Robert Campin, un Jacquemin de Mons, un Bauduin de Lictevelle [Lichtervelde], un Jean Brusselerre et même un Colart d'Utrecht. Même s'il faut manier les anthroponymes avec une grande prudence, on peut raisonnablement supposer que certains de ces artisans provenaient de régions plus ou moins éloignées du Tournaisis. Parmi les exemples souvent cités, rappelons le passage de

Fig. 21.

Tournai, *Entrée du Christ à Jérusalem*, vers 1375-1400, peinture murale provenant de l'église Saint-Quentin à Tournai, TOURNAI, MUSÉE D'HISTOIRE ET D'ARCHÉOLOGIE.

Jan de Stoevere, fils du peintre gantois Gheeraard de Stoevere, dans l'atelier de Robert Campin en 1419. De retour dans sa ville, Jan deviendra l'un des peintres les plus en vue dans les années 1420-1440,²⁹ probablement l'un des principaux agents de diffusion du style campinien à Gand.³⁰ En 1428, c'est André d'Ypres qui acquiert la maîtrise à Tournai. Issu d'une importante famille de peintres amiénois, attesté dans la ville picarde de 1425 à 1443, il semble s'être ainsi assuré très tôt des débouchés dans les Pays-Bas méridionaux. André finit par s'installer à Paris. Mais il reste en contact étroit avec le Nord, puisqu'il décède à Mons en 1450, à son retour du Jubilé de Rome.³¹ Le même opportunisme commercial décidera peut-être Simon Marmion à devenir franc-maître du métier tournaisien en 1468.³²

Dans le premier quart du XV^e siècle, une autre discipline, largement subordonnée au métier des peintres, connaît un certain essor à Tournai:³³ l'enluminure. À ce jour, un groupe d'une trentaine de manuscrits a pu être réuni autour de la figure de Jean Semont, un miniaturiste attesté à Tournai de 1400 à 1414 et qui, à en juger par les manuscrits qui lui ont été attribués, a pu être actif dès les environs de 1385.³⁴ Son art traditionaliste (fig. 22) s'avère plus sensible à la tradition parisienne qu'aux courants novateurs qui agitent la Flandre au début du XV^e siècle, avec l'émergence de la miniature dite «pré-eyckienne».³⁵ Il reste assez peu perméable, semble-t-il, à la révolution picturale qui s'opère pour ainsi dire sous ses yeux, dans l'entourage de Robert Campin. Pourtant, ce dernier semble avoir été occasionnellement mêlé à des travaux d'enluminure. Un extrait de compte, découvert il y a une quinzaine d'années, l'atteste de façon irréfutable. Il concerne le paiement au peintre tournaisien d'une *Crucifixion* pour un missel offert par le prêtre Philippe de Thumesnil à l'église Sainte-Marguerite. La dépense est inscrite à l'exercice 1430-1431 des comptes paroissiaux.³⁶ Si le document ne prouve pas nécessairement que Campin réalisa lui-même des enluminures, au moins laisse-t-il supposer que le peintre a pu servir d'intermédiaire, sous-traitant peut-être le travail à un assistant. Aurait-il pu s'agir de Jacques Daret ou de Rogier de le Pasture? Tout comme leur maître, les deux peintres n'étaient pas étrangers à la technique de l'enluminure. Un large consensus existe maintenant pour attribuer à Rogier le fameux frontispice enluminé des *Chroniques de Hainaut* (cat. 9).³⁷ Par ailleurs, le registre d'inscriptions à la corporation des peintres et verriers de Tournai signale l'entrée en apprentissage du miniaturiste Éleuthère du Pret chez Jacques Daret en 1436. Deux ans plus tard, il accède à la maîtrise.³⁸ On regrettera qu'aucune de ses œuvres n'ait pu, jusqu'à présent, être identifiée, car elles porteraient vraisemblablement la marque de Daret. Cet ascendant, précisément, a été décelé chez le Maître du Mansel, l'un des principaux enlumineurs actifs dans le Nord au milieu du XV^e siècle. Certains spécialistes ont même été jusqu'à suggérer la participation directe de Daret dans des manuscrits peints par l'anonyme.³⁹ L'hypothèse, fascinante en raison de



Fig. 22.
Jean Semont, *Résurrection*,
page d'un missel à l'usage de Saint-Pierre de Lille, Tournai, avant 1414,
LILLE, BIBLIOTHÈQUE MUNICIPALE, MS. 807, FOL. 8.



l'impact du Tournaisien dans le milieu arrageois, demanderait à être davantage étayée, notamment par des documents, car elle est assez convaincante sur le plan stylistique. Quant à Robert Campin, seul un groupe de trois feuillets arrachés à un superbe livre de prière témoigne jusqu'à présent de l'impact de son art sur l'enluminure locale⁴⁰ (fig. 23). L'avenir nous apprendra – espérons-le – si c'est le dynamisme de ce milieu qui conduisit Jean Tavernier, miniaturiste actif à Audenarde et à Gand, à rejoindre le métier tournaisien, dont il devint franc-maître en 1434,⁴¹ avant de prendre un certain Jean le Franc en apprentissage en 1440. En tout état de cause, son art très prisé par Philippe le Bon est fortement empreint de l'héritage flémallien.⁴²

Durant les années passées à Tournai, Rogier a pu être stimulé par d'autres formes d'expression artistique. On pense en tout premier lieu à la sculpture, pour laquelle la Cité des cinq clochers, avec ses carrières de pierre bleue, avait acquis une grande réputation au moins dès la période romane. Ayant vu le jour à l'extrême fin du XIV^e siècle, le jeune de la Pasture dut être marqué, dès son plus jeune âge, par l'angoisse profonde de toute une communauté urbaine face à l'épidémie de peste de 1400, qui frappa toutes les classes sociales.⁴³ Cette peur infuse se matérialisait devant ses yeux lorsqu'il entrait dans les églises de sa ville et pouvait contempler les reliefs votifs commandés par ceux qui furent victimes de la Mort noire. On peut supposer, de fait, que l'épidémie stimula l'activité des *ymagiers* tournaisiens. Les documents le laissent en tout cas à penser. En 1400, plus de 350 Tournaisiens rédigent leur testament, quatre fois plus qu'à l'accoutumée.⁴⁴ Dans ceux-ci figure la commande de monuments funéraires, dont un exemplaire est toujours conservé à l'heure actuelle.⁴⁵

Les liens supposés entre peintres et sculpteurs semblent tellement prégnants qu'un des grands poncifs de la littérature ancienne sur Van der Weyden concerne l'influence présumée de la plastique tournaisienne sur sa peinture.⁴⁶ La thèse la plus radicale – celle de Louis Maeterlinck – va jusqu'à envisager que cette parenté serait due au fait que Rogier, avant d'entrer dans l'atelier de Campin, aurait suivi une formation de sculpteur, une supputation gratuite qu'aucun document ne permet d'étayer.⁴⁷ Même s'il ne va pas aussi loin, Paul Rolland cherchera plus tard, dans la même veine, à fonder son concept d'«école tournaisienne» sur des analogies formelles relevées entre peintures de chevalet et monuments sculptés, dans lesquelles il croit déceler des influences réciproques.⁴⁸ La thèse, qui s'enracine dans le contexte communautaire de l'époque et qui vise aussi à faire de Rogier un Primitif tournaisien (avant de le sacrer «Primitif wallon»),⁴⁹ a fait long feu.⁵⁰ Il n'empêche que ces monuments, par la simple grâce de leur nombre, ont indéniablement fait partie du paysage visuel du jeune Rogier dans sa période tournaisienne. Il a pu apprécier certains d'entre eux, dont la puissance plastique est telle qu'ils ont parfois été attribués à des sculpteurs de premier plan,

23.

Cercle de Robert Campin, *Vierge à l'Enfant adorée par une dame, présentée par sainte Agnès*, Tournai, vers 1415-1425, ENSCHEDE, RIJKSMUSEUM TWENTHE, INV. 16.



tels Jacques de Braibant⁵¹ († 1400), Jean Tuscap⁵² († avant 1438) ou Alart du Moret († après 1448-1449)⁵³ (fig. 24).

L'une des caractéristiques les plus saillantes de l'art associé au nom de Robert Campin est sa monumentalité, son caractère «sculptural». Les contacts entre peintres et sculpteurs étaient effectivement assez étroits. À plusieurs reprises, Campin est payé pour la polychromie de sculptures.⁵⁴ L'hypothèse d'influences croisées semble donc parfaitement légitime. Il est pourtant bien difficile d'indiquer, dans l'art local, des exemples patents de *cross-fertilization*. Quand il s'agit d'aborder le sujet en dehors de la sphère d'érudition locale, c'est souvent la référence à l'art slutérien⁵⁵ qui est invoquée, un terme vague⁵⁶ qui cache mal l'hypothèse invérifiable d'une confrontation directe avec la sculpture «franco-flamande» – le chantier de la chartreuse de Champmol en particulier. À l'inverse, l'impact de l'art flémallien semble en définitive avoir été assez faible sur les rares œuvres de sculpture tournaïsiennes à nous être parvenues. Robert Didier, le dernier auteur à s'être penché de façon approfondie sur la question,⁵⁷ a bien montré tout ce que les rares témoins de la plastique tournaïsiennes du premier quart du XV^e siècle devaient à l'art parisien et, plus précisément, au courant initié par André Beauneveu.

Fig. 24.
Alart du Moret (?), *Tableau votif* d'Antoine Watiers,
Marguerite Caron et Isabelle Tacquet, Tournai, 1420-1426,
LOCALISATION ACTUELLE INCONNUE (PROBABLEMENT DÉTRUIT PENDANT LE BOMBARDEMENT DE MAI 1940).



Il constate par la même occasion l'écho tardif rencontré par le courant flémallien dans la Cité des cinq clochers.⁵⁸ La même difficulté affleure pour Rogier: s'il a très tôt été exposé à des pièces maîtresses de la sculpture tournaisienne – les Vierges à l'Enfant du groupe d'Arbois,⁵⁹ la *Mise au tombeau* d'Ath⁶⁰ (fig. 25), certains reliefs votifs nous donnent une idée de leur qualité –, il serait bien hasardeux d'essayer de déterminer en quoi elles ont pu l'inspirer. Quant à l'impact de sa peinture sur l'art des *ymagiers*, il se marque surtout à Bruxelles, dans sa patrie d'adoption.⁶¹

On ne peut terminer ce rapide aperçu sans signaler d'autres arts de l'image qui florissaient à Tournai à l'époque de la formation de Rogier de le Pasture, et qui ont pu nourrir sa jeune imagination.

La ville scaldienne n'est pas alors le brillant centre de production de tapisseries qu'elle deviendra à partir des années 1440.⁶² Une œuvre toutefois a dû marquer l'imagination des Tournaisiens: la fameuse tenture de chœur représentant la *Vie des saints Piat et Éleuthère*, toujours conservée à la cathédrale⁶³ (fig. 26). Réalisée par le tapissier arrageois Pierrot Feré en 1402, elle a été commandée par un important chanoine tournaisien, Toussaint Prier, qui fut chapelain de Philippe le Hardi. Il est souvent admis que les cartons furent réalisés par un peintre tournaisien ou son équipe – on a avancé le nom de Jean de Vrenay⁶⁴ et même, avec plus d'insistance, la participation du jeune Robert Campin⁶⁵ – mais aucune preuve documentaire ne permet d'étayer ces hypothèses, tout attrayantes soient-elles.

La ville compte encore des orfèvres et des fondeurs de grand renom, tel Michel Le Maire dit de Gand, contemporain et proche de Robert Campin, engagé à ses côtés dans le régime des métiers,⁶⁶ grand-doyen, maire des *eswardeurs*, second prévôt et, à l'occasion,



Fig. 25.
Hainaut, *Mise au tombeau*, vers 1400-1410,
ATH, MUSÉE ROYAL D'HISTOIRE ET DE FOLKLORE.

Fig. 26.
Pierrot Feré, Tapisserie de la série
La vie des saints Piat et Éleuthère, Atrecht, 1402,
TOURNAI, CATHÉDRALE NOTRE-DAME.

chargé de missions diplomatiques pour le compte de la Ville. Il se rend en Terre sainte en 1431 et y retrouve un compatriote, Coppart de Velaines.⁶⁷ Aucune de ses œuvres n'est conservée, mais l'on sait par des documents d'archives qu'à côté de cloches et de canons (qui lui valurent le titre de «Krupp tournaisien»), il réalisa des sculptures de métal, tels ce Saint-Sépulcre pour la halle des Jurés (1427), ou la croix monumentale réalisée à la demande de l'abbé Jean du Clercq – le commanditaire de Jacques Daret – pour la place Saint-Vaast à Arras (1446).⁶⁸ C'est là un important artisan du métal, actif également à Bruges et à Anvers, que Rogier a certainement dû fréquenter par l'intermédiaire de Campin.

En 1423, des troubles sociaux éclatent à Tournai. Au terme d'une brève «révolution»,⁶⁹ les métiers réclament leurs bannières confisquées en 1365 et exigent une participation dans le gouvernement de la Ville. S'en suit une «chasse aux sorcières» menée contre les tenants de l'ancien régime. De nombreux membres de la haute bourgeoisie locale, poussés dans le dos par les «démagogues», désertent Tournai. Leur départ suscite un remodelage profond du paysage social de la ville. Avec eux disparaît pour quelques années un contingent important des commanditaires d'œuvres d'art – une clientèle déjà en partie décimée à la bataille d'Azincourt.⁷⁰ L'installation d'un régime «démocratique» autoritaire, auquel sont associés – même si c'est de façon assez marginale⁷¹ – Robert Campin, le fondateur Michel Le Maire ou le tailleur d'images Jean Tuscap, semble paradoxalement correspondre à l'amorce du déclin de certaines disciplines artistiques. Le bouillonnement intellectuel constaté à la fin du XIV^e et dans le premier quart du XV^e siècle connaît en tout cas un sérieux ralentissement. L'élan est brisé. Et si la traque menée contre les «émigrés» pourrait être l'une des raisons qui poussa Rogier van der Weyden à se réinstaller provisoirement à Tournai, afin d'assurer la protection des siens et de ses biens familiaux – ainsi que l'a récemment suggéré Lorne Campbell⁷² –, n'est-il pas significatif que le peintre ne prend pas racine? Une fois la situation revenue à la normale, en octobre 1435 au plus tard, celui qui sera désormais connu sous le nom de Van der Weyden quitte la ville, définitivement cette fois, pour des contrées plus prometteuses. Sans doute n'est-ce pas un hasard non plus s'il est suivi en cela par le sculpteur tournaisien le plus doué de sa génération, Jean Delemer (cat. 26). Tous deux se rendent à Bruxelles, où la Cour du duc de Bourgogne peut leur proposer de nouveaux défis.⁷³

Rogier continuera néanmoins à entretenir des liens privilégiés et continus avec son terroir, ce lieu où il a reçu l'impulsion décisive, au sein de l'atelier de Robert Campin. En 1436, plusieurs paiements signalent un «maistre Rogier le pointre» pour divers travaux effectués à Tournai. Cinq ans plus tard, il donne procuration au batteur d'or Louis du Chastillon pour s'occuper des affaires de sa nièce Hennette Caudiauwe, dont il était le tuteur. Vers 1452-1453, il réalise un triptyque de dévotion privée commandé



Fig. 27.
Rogier van der Weyden, *Triptyque de la famille Braque*, 1450-1452,
PARIS, MUSÉE DU LOUVRE, R.F. 2063.

par la Tournaisienne Catherine de Brabant, probablement pour commémorer son époux Jean Braque décédé peu de temps après leur mariage, en juin 1452. Ce *Triptyque de la famille Braque*, avec la superbe représentation de Marie Madeleine au volet droit, est aujourd'hui l'un des joyaux de la section des Primitifs flamands du Louvre (fig. 27). Enfin, après le décès de Rogier survenu le 18 juin 1464, le métier des peintres de Tournai, dont il avait reçu la franchise, lui rend un dernier hommage et célèbre un obit à sa mémoire.

Au-delà d'un attachement profond à sa région d'origine, des raisons commerciales peuvent avoir motivé cette exemplaire fidélité. Si l'on suit la proposition de Lorne Campbell, Rogier pourrait avoir gardé, après son départ, un atelier en ville. Il lui aurait permis de continuer à soigner la clientèle locale, tout en menant ses affaires au départ de la capitale brabançonne. Le peintre bruxello-tournaisien Jehan Le Bacre (de Bakker), qui acquiert la maîtrise dans la ville scaldienne en août 1435, pourrait avoir été à la tête de cette filiale. En tout état de cause, la tradition weydénienne a pu perdurer quelques années encore à Tournai par le biais de Louis le Duc, neveu de Rogier, chez qui il fit peut-être son apprentissage avant de devenir franc-maître à Tournai en 1453, puis à Bruges en 1460.

La peinture de Rogier van der Weyden, si elle a fait souche à Tournai, se serait ainsi propagée à la façon d'un rhizome dans l'humus tournaisien. Reste à poursuivre l'étude de ses tiges aériennes.



NOTES

- 1** Voir Kubler 1962: 6-7. L'auteur parle à cet égard de «good entrance» comme condition sine qua non à la réussite de personnalités talentueuses.
- 2** Voir Wim Blockmans, *De Tournai à Bruxelles, du Hainaut au Brabant*, dans le présent ouvrage, pp. 24-31.
- 3** Ainsi – exemple parmi d'autres –, l'hôtel de la sénéchale de Hainaut, Jeanne de Werchin. Voir Nys 1992.
- 4** Telle la fête organisée à l'hôtel de la «Tieste d'Or» par Jean III de Werchin le 17 mai 1408. Parmi les convives, on note la présence de Gilles de Chin, de Robert de Mortagne, seigneur de Cavrines et du jeune Hue de Lannoy. Voir Bataille 1934: 310.
- 5** Sur le milieu d'origine de Rogier, voir Hocquet 1912; Hocquet 1913a; Hocquet 1913b; Houtart 1914 et dernièrement Campbell 2007.
- 6** Campbell 2007: 115.
- 7** Hocquet 1938: 140-141.
- 8** Sur Jean Lemonne, voir Cloquet 1884; De La Grange-Cloquet 1887-1888: II, 64, 248-249. Le lieu de résidence du peintre est cité par Houtart 1913: 102, repris par Campbell 2007: 115 et note 34. Nous n'avons pu recouper cette information.
- 9** C'est ce que soutiennent les tenants de la thèse tournaisienne, emmenés par Adolphe Hocquet (voir Hocquet 1913a, 1913b). L'hypothèse est relayée par De Vos 1999: 48. D'autres auteurs se gardent de mentionner d'éventuels voyages: Davies 1973: 19; Thürlemann 2006: 20-21.
- 10** Dhanens 1999: 99-101; Kemperdick 1997: 161 (une hypothèse qui n'est plus relayée dans sa monographie consacrée au peintre: Kemperdick 1999); Châtelet 1999b: 11.
- 11** Beenken 1940: 129-137; en partie relayé par Panofsky 1953: 251-56. C'est aussi la thèse d'Émile Renders, qui réfute toutefois tout apprentissage chez Campin. Voir Renders 1931, particulièrement pp. 72-73.
- 12** Campbell 2007: 120. C'est, de notre point de vue, l'hypothèse la plus fondée à ce jour. Il ne nous semble pas, contrairement à Robert Didier, qu'il faille aller jusqu'à faire découler le style de Rogier d'un courant flémallien qui, selon lui, serait un idiome proprement bruxellois (Didier 1981).
- 13** Châtelet 1999b: 10-11.
- 14** Aujourd'hui partagés entre Berlin (Staatliche Museen), Madrid (Museo Thyssen-Bornemisza) et Paris (Musée du Petit Palais). Pour l'identification, voir Hulin de Loo 1909: 202-208. Pour une mise au point sur Daret, voir Vines 1996 et Joubert & Lorentz 2000.
- 15** La *Nativité* de Madrid (fig. 16) reprend, en la simplifiant, la composition du panneau de Dijon (Musée des Beaux-Arts; fig. 18), attribué à Robert Campin. Quant à la *Visitation* de Berlin (fig. 17), elle est apparentée à celles de Van der Weyden, conservées à Leipzig (Museum für bildenden Künste; ill. 27.1) et Turin (Galerie Sabauda; cat. 27c).
- 16** Voir Lorne Campbell, *Rogier van der Weyden: un nouveau langage des formes*, dans le présent ouvrage, pp. 32-61.
- 17** Voir à ce sujet les réflexions théoriques d'Otto Pächt (Pächt 1994b: 63-68) et les remarques de Stephan Kemperdick (Kemperdick 2007a: 9-14). Il s'agit d'un problème qui allait poursuivre Max Friedländer tout au long de sa carrière et l'amener à changer d'avis sur le partage des œuvres attribuables à l'un et à l'autre. Voir, par exemple, Friedländer 1924: 64.
- 18** Renders & Lyna 1933; Duverger 1974: 87-88; Campbell 2007: 117-120.
- 19** Ce paragraphe s'inspire largement de la synthèse publiée récemment par Douglas Brine dans les actes du colloque *Campin in Context* (Brine 2007). On s'y référera pour la bibliographie et l'illustration.
- 20** Il faut tenir compte du fait que ces sources sont lacunaires, souvent limitées aux comptes de la ville, qui ne mentionnent que des travaux mineurs de décoration. Mises bout à bout, ces indications permettent toutefois de reconstruire une image virtuelle assez parlante.
- 21** Nys 2003.
- 22** Paravicini 1999: 131.
- 23** Rolland 1946: 47-48. Reproduction en couleur dans Brine 2007: 106, fig. 3.
- 24** Sur ces deux ensembles, voir Brine 2007: 103 (avec bibliographie).
- 25** Cloquet 1884.
- 26** Houdoy 1880: 176-182. Il se charge essentiellement de polychromie de statues, de peintures héraldiques, mais aussi du patron sur parchemin de quatre anges. Un Jean Moriel, probablement le même homme, est encore attesté à Tournai en 1438 pour des travaux de peinture réalisés pour la Ville. Voir De la Grange-Cloquet 1887-1888, 2: 252.
- 27** Sur Pierre de Hauteville, voir Vanwijnsberghe 2000a (avec bibliographie).
- 28** De la Grange 1890: 32.
- 29** Voir Liévois 2007: 210-212; Verroken 2007: 225-226.
- 30** Voir Nys 2007.
- 31** Pour une mise au point, voir Vanwijnsberghe 2000b.
- 32** Voir Vanwijnsberghe 2001: 25-28.
- 33** Voir le dossier documentaire publié dans Vanwijnsberghe 2001.
- 34** Vanwijnsberghe 2007a; Vanwijnsberghe 2007b.
- 35** Sur la miniature pré-eyckienne, voir Louvain 1993.
- 36** Dumoulin-Pycke 1993: 301 n° 148.
- 37** Campbell 2007a.
- 38** Vanwijnsberghe 2001: 307-308.
- 39** Nicole Reynaud a émis cette hypothèse concernant *le Martyre de saint André* qui introduit le second tome de la *Fleur des histoires* de Bruxelles (Bibliothèque royale de Belgique, Ms. 9232, fol. 9). Dans sa foulée, Marc Gil a observé la même main dans les *Heures d'Antoine de Crèvecoeur* (Leeds, University Library, Brotherton Collection, MS. 4). Voir Gil 2000: 83-89.
- 40** Vanwijnsberghe 2006a.
- 41** Vanwijnsberghe 2001: 21-25, 313. Il faut toutefois signaler que l'identité du Jean Tavernier attesté à Tournai, à Audenarde et à Gand a récemment été remise en cause par Verroken 2006: 105-110.
- 42** Hulin de Loo 1928b; Avril 1999; Kemperdick 1997: 63; Louvain 2002: 300-301, n° 79.
- 43** Cousin 1619-1620, 4: 183.
- 44** Vandebroek 1961: 47 n. 1.
- 45** Pour l'année 1400, dix des quatre-vingt-huit testaments recensés par Amaury de la Grange signalent une lame funéraire; six un tableau votif (De la Grange 1897). Celui de Jacques Polès (n° 385) est conservé à la cathédrale Notre-Dame. Voir Nys 2001: 174-175, n° VIII.
- 46** Nys 2001: 18-23.
- 47** Maeterlinck 1900-1901; Maeterlinck 1900; Maeterlinck 1901.
- 48** Rolland 1926; Rolland 1928; Rolland 1929; Rolland 1931; Rolland 1932a.
- 49** Beyen 2007.
- 50** De Vos 1999: 73-75.
- 51** Monument de Nicolas de Seclin, vers 1380-1390 (Tournai, cathédrale). Voir Nys 2001: 164-168, n° V.
- 52** Monuments de Gauthier de Beauvoir, après juillet 1401, et de Jean Daniaus, après 1408 (tous deux au

NOTES

Musée municipal de Cambrai).

Voir Nys 2001: 178-179, n° X; 200-201, n° XX.

53

Monuments d'Antoine Watiers, entre 1420 et 1426 (disparu), de Jean Fievés, après mars 1426 (Bruxelles, Musées royaux d'Art et d'Histoire) et de Jean de Bury, entre 1436 et 1438 (Tournai, église Saint-Quentin). Voir Nys 2001: 206-207, n° XXIII; 219-221, n° XXVIII; 239-241, n° XXXVI.

54

Campin est payé à plusieurs reprises pour la polychromie de sculptures. La mention la plus célèbre concerne le groupe de l'Annonciation de Jean Delemer (cat. 26), réalisé en 1428, au moment même où Rogier travaillait chez son maître.

Voir Rolland 1932b. On rappellera également qu'en 1404, les peintres avaient fondé avec les tailleurs d'images une confrérie qui avait son siège à la cathédrale.

Voir Vanwijnsberghe 2001: 100-101.

55

Par exemple: De Tolnay 1939: 13; Châtelet 2006: 18 (pose l'hypothèse d'un contact direct), 55, 70-71, 11. L'idée est reprise et amplifiée dans Borchert 2004.

56

Du moins tant qu'on n'a pas défini par quels canaux cette influence présumée percole jusqu'à Tournai.

57

Didier 1983; Steyaert 1994: 51-53.

58

Didier 1983: 377.

59

Didier, Henss & Schmoll 1970.

60

Didier 1967-1968; Cologne 1978: I, 99-100 [notice de R. Didier et J. Steyaert].

61

Fransen 2009. L'impact de l'art weydénien sur la plastique tournaisienne reste néanmoins perceptible à Tournai. Elle se diffuse peut-être par le biais de peintres tel que Louis le Duc (voir infra), ainsi que l'a suggéré récemment Douglas Brine (Brine 2008: 15-25).

62

La plus ancienne mention d'une tapisserie historiée date de 1438. Voir Joubert 1993: 39-58 (ici 42).

63

Cologne 1978: I, 106 [notice de R. Didier]; Weigert 1999; Weigert 2004, p. 19-51.

64

Châtelet 1996: 48.

65

Thürlemann 2002: 19-28; Dirk De Vos, en revanche, prétend qu'elles «n'ont rien de l'imposante dimension dramatique du style flémallien» (De Vos 1999: 74).

66

De la Grange-Cloquet 1887-1888: I, 336-341; Houtart 1911.

67

Paviot 2007, en particulier 93, 95-96.

68

Loriquet 1884.

69

Voir à ce sujet Small 2007.

70

Schnerb 2007. Aux listes des pertes humaines données par l'auteur, il faudrait ajouter un certain nombre de membres du patriciat tournaisien, par exemple Fastret du Chasteler, époux de Marie de Quinghien. Voir Du Chastel le la Howarderie 1900-1901: 77.

71

Small 2007.

72

Campbell 2007: 120-123.

73

Voir Wim Blockmans, *De Tournai à Bruxelles, du Hainaut au Brabant*, dans le présent ouvrage, pp. 24-31.