

CONTRIBUTIONS À L'ÉTUDE DES PRIMITIFS FLAMANDS



ROBERT CAMPIN
ROGER DE LE PASTURE
(ROGIER VAN DER WEYDEN)
JACQUES DARET

Paul Rolland
(1896-1949)



Contributions à l'étude des Primitifs flamands

17

CENTRE D'ÉTUDE DES PRIMITIFS FLAMANDS

Le Centre d'étude des Primitifs flamands est une unité de recherche spécialisée de l'Institut royal du Patrimoine artistique (IRPA) à Bruxelles. Le Centre édite trois séries de publications scientifiques : le Corpus, le Répertoire et les Contributions.

D/2021/0613/2

ISBN 978-2-930054-42-1

Éditeur responsable : Hilde De Clercq

Transcription et édition : Jean-Luc Pypaert et Dominique Deneffe

Traitement des images : Bernard Petit

Illustration de couverture : Robert Campin, *Nativité* (détail), Dijon, Musée des Beaux-Arts
(© IRPA, Bruxelles, Y000748)



Institut royal du
Patrimoine artistique

ROBERT CAMPIN

ROGER DE LE PASTURE

(ROGIER VAN DER WEYDEN)

JACQUES DARET

Paul Rolland
(1896-1949)

**TRANSCRIPTION ET ÉDITION DU MANUSCRIT ORIGINAL
DACTYLOGRAPHIÉ**

par Jean-Luc Pypaert et Dominique Deneffe

INSTITUT ROYAL DU PATRIMOINE ARTISTIQUE

BRUXELLES

2021

Table des matières

Préface par Jean-Luc Pypaert	IV
Liste des abréviations	IX
Transcription du manuscrit	
Introduction	1
Chapitre 1 Robert Campin	3
Chapitre 2 Roger de le Pasture (Rogier van der Weyden)	29
Chapitre 3 Jacques Daret	75
Bibliographie	95
Planches I-XXI	105

Préface

La carrière scientifique de Paul Rolland (Tournai 17 mars 1896-Anvers 1^{er} octobre 1949) débute avec son entrée en fonction aux Archives générales du Royaume en 1919 (fig. 1). Élève de Joseph Cuvelier, il avait eu la possibilité d'appliquer ses méthodes aux recherches qu'il avait menées dans le dépôt de sa ville natale en tant qu'étudiant. Après avoir été proclamé docteur en philosophie et lettres (groupe Histoire), il est affecté aux Archives de l'État à Anvers, où il s'établit définitivement.

Ses publications, au début de nature historique, s'orientent à partir de 1925 vers le domaine de l'histoire de l'art¹. Élu secrétaire de l'Académie royale d'Archéologie de Belgique en 1926, un poste qu'il conservera jusqu'à son décès, il assure également le secrétariat du XXVIII^e congrès de la Fédération archéologique et historique de Belgique qui se tint à Anvers en 1930.

Il fonde en 1931 la Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art et publie la même année sous les auspices de la fondation universitaire son travail le plus important en matière historique *Les origines de la commune de Tournai. Histoire interne de la seigneurie épiscopale*. L'année suivante paraissent sous sa plume deux publications majeures relatives à l'histoire de l'art : son livre *Les Primitifs tournaisiens. Peintres et Sculpteurs*, et l'article qu'il publie dans la revue qu'il a fondée, *Une sculpture encore existante polychromée par Robert Campin*.

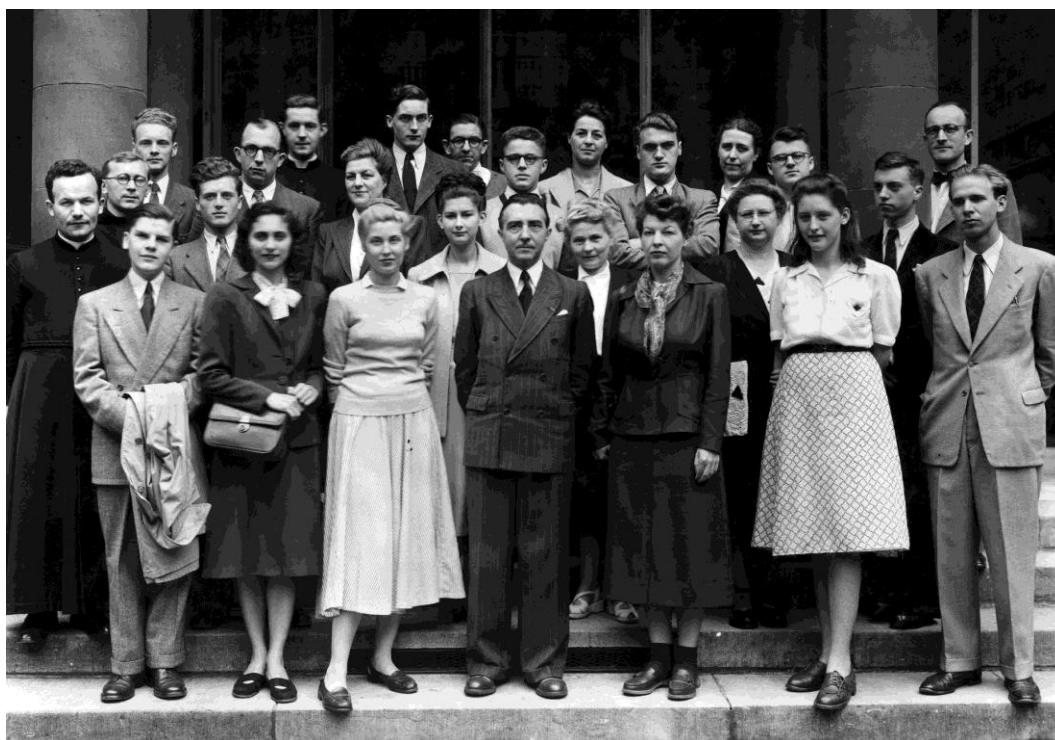


Fig. 1. Paul Rolland, au centre de la première rangée, photo de 1948 (© IRPA, Bruxelles, B189102).

C'est tout naturellement qu'il se voit confier en 1936 la rédaction du cinquième volume de la collection *Ars Belgica* consacré aux églises paroissiales de Tournai. Il prend ensuite en charge les chapitres relatifs à l'architecture et la sculpture romane et gothique dans la synthèse *L'Art en Belgique du Moyen Age à nos jours*, publiée sous la direction de Paul Fierens en 1939.

À la suite des destructions causées par le bombardement de Tournai en 1940, il entreprend des opérations de sauvetage et de recherches de terrain pendant toute la Seconde Guerre Mondiale (fig. 2). Il publiera leur résultat dans deux ouvrages : *Les peintures murales en l'église Saint-Brice à Tournai* ; *Peintures murales en l'église Saint-Quentin à Tournai (L'Entrée de Jésus à Jérusalem)* en 1942, et *L'Eglise Saint-Quentin à Tournai* en 1946.

C'est en mettant la dernière main aux articles résumant deux communications données lors du XXXIII^e congrès de la Fédération archéologique et historique de Belgique tenu à Tournai en 1949 qu'il décède subitement la même année à Anvers.

Paul Rolland a également enseigné l'Histoire de l'Art à l'Académie des Beaux-Arts de Tournai et à l'Institut national supérieur des Beaux-Arts et d'Architecture d'Anvers. Il fut à la fin de sa vie en charge de la direction des cours universitaires de vacances, organisés par le Ministère de l'Instruction Publique et la Belgian American Educational Foundation.

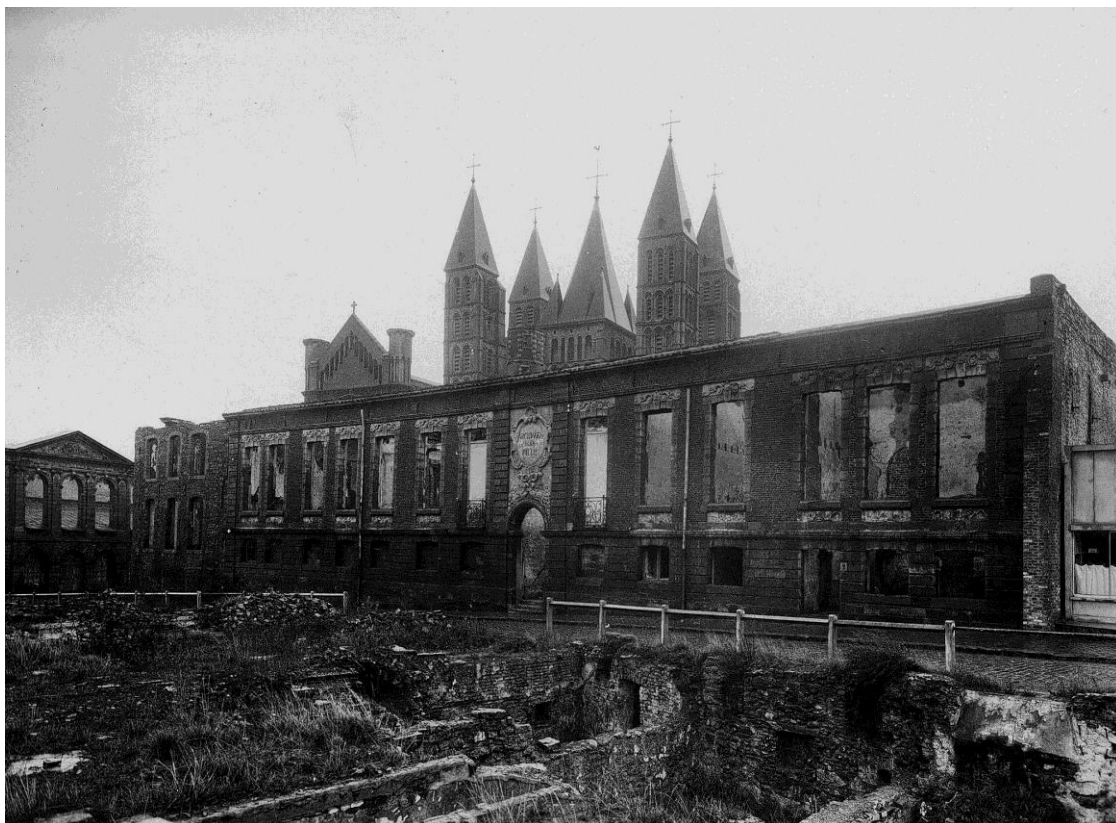


Fig. 2. Bibliothèque de la ville de Tournai, photo de 1944 (© IRPA, Bruxelles, A085322).

Combinant des compétences en archivistique, histoire et histoire de l'art, il fut un des pionniers de l'approche pluridisciplinaire, qui lui permit de mettre en évidence deux faits majeurs pour notre compréhension de l'art à Tournai : la mise en relation du groupe sculpté de l'*Annonciation*, aujourd'hui à l'église Saint-Quentin de cette ville, avec un compte d'exécution testamentaire daté de 1428 qui mentionne Robert Campin en tant que peintre du groupe commandé par Agnès Piétarde, et la fresque de même sujet, découverte en 1940 dans le chœur de l'église Saint-Brice, et donnée avec une grande vraisemblance au même artiste sur la base d'un compte datant de 1406-1407.

Dans le contexte de la polémique engendrée par Emile Renders quant au milieu stylistique dont relevait Rogier de le Pasture, ces découvertes permirent de faire définitivement pencher la balance du côté tournaisien.

Dans les derniers jours qui lui restaient, Paul Rolland termina un article publié à titre posthume dans la Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art et qui résumait une des communications qu'il avait données lors du congrès de 1949 : les *Impératifs historiques de la biographie de Rogier*. Ce texte illustre parfaitement la méthode défendue par l'auteur : constitution d'un corpus archivistique, confrontation avec les structures corporatives et le milieu socio-économique, et exclusion systématique des considérations d'ordre stylistique. Cette démarche permit d'apporter un éclairage nouveau sur des problèmes d'abord fort complexes, en les recadrant dans une perspective historique précise. La notice nécrologique que publia Lucien Fourez dans la Revue belge de Philologie et d'Histoire² se termine en révélant l'existence de deux manuscrits en attente de publication : une *Histoire de Tournai*, non retrouvée à ce jour, et *La vie et les œuvres de Rogier van der Weyden*.

Quoique le titre diffère, ce dernier texte est probablement celui qui est conservé sous la forme d'une photocopie du manuscrit original dactylographié dans les archives du Centre d'étude des Primitifs flamands à Bruxelles (IRPA). L'origine du dépôt est inconnue, la date d'entrée du document n'ayant pas été enregistrée³. D'une lecture difficile, la qualité de la copie étant parfois déficiente (fig. 3), il constitue malgré tout un texte fondateur pour ce qui concerne l'art dans la cité scaldienne. Étendant son analyse à l'activité de Robert Campin et Jacques Daret, Paul Rolland applique les mêmes principes énumérés plus haut et qu'il avait mis en œuvre dans son ultime article relatif à Rogier.

Cette méthode a ses limites, dans la mesure où l'auteur donne à Rogier le *Triptyque Edelbeere* conservé à la collégiale Saint-Pierre de Louvain sur la base d'une mention de Molanus datant de la seconde moitié du XVI^e siècle, une attribution dont toutefois dans ses conclusions il ne semblait lui-même plus très convaincu, et qui n'est plus retenue aujourd'hui. Écrivant après la destruction des archives de la ville, Paul Rolland publie quelques extraits inédits qu'il avait pu recueillir au cours de ses recherches passées et qui permettent d'apporter des précisions supplémentaires sur le contexte de la création artistique à Tournai. S'il ne tenait qu'à ce seul titre, l'œuvre demandait déjà une publication.

Mais elle est bien plus qu'une simple suite de mentions d'archives : l'historien a pleinement réussi à décrire de manière très prégnante ce qu'était le milieu artistique tournaisien au XV^e siècle, à définir les rapports entre ses différentes formes d'expression – les « métiers » – et à mettre en évidence l'importance des strates sociales en action. Un texte très fluide résulte néanmoins de cette approche particulièrement stricte, focalisée sur les éléments objectifs qui nous ont été conservés – avec pour corollaire l'exclusion des œuvres d'art non documentées. La plume de Paul Rolland était concise mais agréable.

Jean-Luc Pypaert

Membre du Comité scientifique du Centre d'étude des Primitifs flamands,
Institut royal du Patrimoine artistique (IRPA), Bruxelles.

¹ Outre une notice nécrologique de Jacques Lavalleye, une bibliographie complète de Paul Rolland due à Adolphe Janssen a été publiée dans les fascicules 3-4, XVIII, 1949 de la Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art, respectivement p. 115-119 et 120-124.

² Revue belge de Philologie et d'Histoire, tome 28, fasc. 1, 1950, p. 410-413.

³ Il revient à Dominique Vanwijnsberghe, qui est ici remercié, d'avoir attiré l'attention sur ce tapuscrit. La première mention connue date de 1996 : Ludovic Nys y fait référence dans les mentions d'archives qu'il rassemble dans les annexes du livre *Robert Campin – Le maître de Flémalle. La fascination du quotidien* qu'Albert Châtelet publie cette année-là.

Liste des abréviations

add. : addendum
comm. : commentaire des éditeurs
corr. : correction des éditeurs
ill. : illisible
int. : interprétation des éditeurs
mm. : mention manuscrite
rat. : raturé
s. : et page suivante
ss. : et pages suivantes

Transcription du manuscrit

Introduction

Paul Rolland

Le lecteur qui, selon l'habitude, feuillettera ce livre avant de le parcourir, s'étonnera du peu d'illustrations qu'il renferme. « Et quoi, s'écriera-t-il, est-il possible de traiter sérieusement d'art, surtout dans un cas où les compositions s'imposent si violemment, sans joindre au texte d'abondantes images ? ». Qu'il se rassure sur la conscience que nous avons des exigences didactiques : nous ne parlerons d'art proprement dit, nous n'analyserons d'œuvres se rapportant au sujet que cinq ou six fois seulement, c'est-à-dire quand nous mentionnerons les rares productions artistiques prouvées par les textes contemporains ou peu s'en faut.

Car c'est aux textes qu'est consacré ce volume. On n'ignore pas en effet que, par suite de l'incendie des archives communales et de nombreuses archives paroissiales à Notre-Dame, Saint-Pierre, Saint-Quentin, Saint-Brice de Tournai lesquelles en 1940 sont allées rejoindre dans le néant celles de Bruxelles consumées en 1695, et celles d'Arras détruites en 1915, toute campagne archivistique de recherches au sujet du problème Campin-Van der Weyden-Daret, si intimement lié à celui du Maître de Flémalle, se trouve définitivement exclue¹. Dans ces circonstances il nous a paru utile, sinon indispensable, de faire le bilan de ce que l'on sait de ce problème, en nous plaçant au point de vue de la documentation strictement historique. Nous ne sommes pas de l'avis d'Edmond Rostand qui justifiait « l'Aiglon », prétendait « qu'un rêve est moins trompeur parfois qu'un document ». On a fait trop de rêves à propos de cette question terriblement épineuse et, si l'on consultait « l'art d'expliquer les songes », on leur trouverait pour motif de pauvres petites passions d'ordre linguistique ou local ! Les textes historiques, s'ils réalisent toutes les conditions de la critique qui les régit – et dont nous n'avons pas à faire ici l'énumération –, sont les pièces les plus sûres du dossier, à l'inverse des impressions d'ordre esthétique, facilement teintées de subjectivité.

« L'épée d'Alexandre n'est pas plus souveraine qu'un petit article des vieux registres de comptes pour délier ces nœuds gordiens de l'histoire des arts » a déjà écrit, il y a cent ans, un érudit à qui nous devons le plus clair de nos connaissances sur le milieu des ducs de Bourgogne : le Comte de Laborde.

On trouvera pourtant autre chose qu'un alignement sec de notes d'archives dans les pages qui vont suivre. Ces notes, d'ailleurs souvent mises à jour par nos devanciers mais utilisées de différentes façons, nous avons tâché de les faire revivre en les interprétant le plus objectivement possible, ce qui implique l'obligation de les replacer dans l'ambiance familiale, urbaine, sociale, économique et politique de l'époque, dans l'ambiance professionnelle surtout, à laquelle on semble n'avoir pas assez pris garde. Nous traiterons de cette façon le cas de Roger de le Pasture, dit Van der Weyden et, l'encadrant, celui de Robert Campin qui, on le verra, fut bien son maître, ainsi que celui de Jacques Daret qui, par voie de conséquence, fut un condisciple dont les débuts éclairèrent les siens.

Force nous sera parfois de faire appel à l'hypothèse, mais, qu'on le sache, ce sera au genre de procédé qu'admet, avec de sévères réserves, la construction historique ; jamais nous ne mêlerons ici de suppositions relevant de la pure critique artistique.

Ainsi croyons-nous rendre le plus service à cette dernière. Elle disposera dorénavant, nous l'espérons, d'éléments sûrs rassemblant à son usage et formant comme un panneau fixe, le panneau de fond, d'un diptyque dont elle constituera à son tour l'autre panneau, le panneau mobile, celui qu'on réservait généralement à des portraits individualisés. Entre la documentation historique scientifiquement traitée et la documentation artistique préparée avec un égal scrupule, il ne peut pas y avoir de contradiction : la vérité est une sous ses aspects multiples ; le panneau mobile doit s'adapter exactement au panneau fixe.

A la critique de compléter cet ouvrage.

¹ Sur l'importance des archives de Tournai dans l'histoire de l'art, voyez Pinchart 1882.

Chapitre 1

Robert Campin

Robert Campin naquit vers 1375. Malgré l'absence de registres d'état civil, ceux-ci étant inconnus à l'époque, on peut établir cette date grâce à des documents d'ordre financier : une prise de rentes effectuées par lui sur la ville de Tournai en 1422 le présente comme ayant alors quarante-sept ans¹. Il n'était apparemment pas d'origine tournaisienne. On va le voir acquérir le droit de bourgeoisie, en 1410, non pas comme fils de bourgeois relevant de la qualité transmise par son père, mais à la façon d'un étranger qui introduit pour la première fois cette qualité dans sa lignée².

Et effectivement, on constate que le nom de Campin n'était guère connu à Tournai en ce temps-là : à peine trouve-t-on un Jean Campin en 1399-1400 et encore ne sait-on pas d'où il venait³. Bien mieux, dans une liste de contribuables ayant payé en 1417 un impôt sur le vin figure, à côté de « Robert Campin, pointre », un « Martin Campin, marchand forain », c'est-à-dire étranger⁴. Il n'est nullement indifférent de savoir d'où il était originaire, certaines formules artistiques ayant pu éventuellement se transplanter avec lui d'un autre centre.

[mm. En effet], si le nom de Campin apparaît rarement à Tournai au début du XV^{ème} siècle, il ne s'en rencontre pas moins alors non loin de cette ville. Le baron Maurice Houtart a, le premier, fait remarquer que les Campin étaient fort répandus dans le Hainaut, c'est-à-dire dans le comté voisin, où une moitié de Tournai même, sise sur la rive droite de l'Escaut, formait enclave⁵, et qu'ils se concentraient surtout à Valenciennes, ville riveraine du fleuve, à quelques lieues en amont. On trouve là un Martin Campin, mayeur en 1415, et des Campin dans toutes les professions⁶. Le même auteur a invoqué, dans le même sens, une protection spéciale accordée à Robert Campin par la comtesse de Hainaut, dont Valenciennes était l'une des deux capitales et qui séjournait de préférence au château du Quesnoy, proche de cette ville. En attendant de revenir sur cet important témoignage, signalons dès maintenant un fait aussi suggestif : lorsqu'en 1423 Haquinet Daret, frère de Jacques, dut recevoir leçons et logement d'un maître-sculpteur, c'est à Valenciennes qu'il fut envoyé, chez le tailleur d'image Simon Jossou, à l'intervention expresse de Robert Campin⁷. Pour s'adresser là-bas, alors que Tournai possédait d'excellents imagiers, il fallait que Campin y gardât d'étroites relations personnelles.

Valenciennes constituait d'ailleurs vers cette époque un foyer artistique fort vivace, bien que de nature plutôt féodale, succédant, dans la haute vallée de l'Escaut, au vieux foyer monastique d'Elnone (Saint-Amand). Grâce aux chefs du Hainaut de la maison de Bavière qui y tenait résidence et surtout à Guillaume IV (1365-1417), dont l'action se fit d'abord sentir comme gouverneur de son frère Albert, puis comme comte, d'excellents artistes évoluaient dans ce milieu. Ce n'est pas pour rien que Guillaume IV avait été plusieurs fois le gendre de Valois munifiques : le roi de France bibliophile Charles V et le duc de Bourgogne mécène Philippe le Hardi, ni qu'il avait hérité d'un troisième oncle par alliance, le délicat Duc de Berry, un lot de manuscrits dont il faisait poursuivre l'enluminure. Un des principaux maîtres issus de ce centre

était André Beauneveu, aussi versé dans l'art de la plastique que dans celui de la couleur. D'autre part, depuis l'époque romane, les relations entre Valenciennes et Tournai étaient fort suivies et il n'y a rien d'étonnant que Campin ait quitté la première de ces villes pour la seconde où [int. on] avait [int. vu] en 1372 précisément « maistre Andrieu Beauneveu » assister à la grande procession, en 1397 « maistre Vinchent mesureur d'escailles, maistre ouvrier d'escaillers de monseigneur le duc Aubiert et de la ville de Valenciennes » estimer la nouvelle toiture d'ardoise du beffroi, et en 1405 le maçon Jean Duhavron vouër en briques de « Vallenchiennes » la chapelle de Saint-Nicolas au chœur de Saint-Jacques⁸. Dans le domaine plus précis de la peinture, le testament du peintre tournaisien maître Michel Fusée lègue en 1360, à Thomas le Cousin, de Valenciennes, de « grandes taules à pourtraire », soit des tables à dessiner : c'est un prêté pour un rendu.

Ignorant le faisceau fermé par [rat. d'autres] [mm. ill.] indices, le comte A. de la Grange avait [rat. en effet / jadis] émis [mm. jadis] une hypothèse pour le moins curieuse et qu'il qualifie lui-même modestement de « fantaisiste ». Considérant, d'une part que la femme de Campin s'appelait Isabelle de Stocquain ou de Stockem⁹ et que Stockem est un village situé près de Maaseyck sur la rive gauche de la Meuse, et s'appuyant, d'autre part, sur le nom-même de Campin, il se demandait si l'artiste n'était pas originaire de la Campine, voire s'il ne se rattachait pas à l'école des Van Eyck qui, comme on le sait, tirent leur nom de Maaseyck¹⁰.

Les textes [mm. connus actuellement] rendent caduque cette supposition à laquelle on reconnaîtra certainement le mérite de l'originalité. Le nom de Stockem que portait l'épouse de Campin ne doit pourtant pas tomber dans l'oubli.

On sait aujourd'hui que c'est celui de tout un groupe de personnages bruxellois¹¹ et surtout de sculpteurs, dont l'un, Hennequin Vastocquien, Jean Van Stockem, collabore avec Sluter à Dijon en 1393-1394¹². En 1422 un Claes et un Joes Van Stockem s'inscrivent en même temps à la corporation bruxelloise de « steenbickeleren »¹³. Voilà [mm. ill.] une piste qu'il serait intéressant de suivre pour l'établissement des relations artistiques de Campin si la perte des archives de Bruxelles ne la réduisait actuellement à des rencontres de pur hasard dans d'autres fonds. Toutefois, on ne peut méconnaître que, s'ils s'installèrent très tôt à Bruxelles, les Van Stockem, comme leur nom l'indique, venaient de l'est du pays, où ils pratiquaient l'art lapidaire. Un « magister Jan de Stocheyn, lapicida » c'est-à-dire tailleur de pierre, travaillait en 1406 à l'église Notre-Dame de Tongres¹⁴, tandis qu'un Jan van Stockem est maître de l'œuvre de Saint-Lambert en 1425¹⁵. Ce dernier s'identifie peut-être avec Jan van Stockem qui conduit les travaux et sculpte l'ornementation du chœur à Saint-Sulpice de Diest en 1442-1452¹⁶. [mm. ill.] Par là l'hypothèse de De la Grange se raccroche à un lambeau de vérité.

Campin s'établit donc à Tournai. On ignore l'occasion de sa fixation en ce lieu mais on se rend facilement compte des causes générales qui l'y firent prendre domicile. Sans avoir gardé toute la puissance et tout l'éclat qui lui faisait dominer la vallée de l'Escaut par son architecture aux XIIème et XIIIème siècles¹⁷, cette ville brillait encore dans le domaine artistique. A la fin du XIVème siècle l'art de bâtir y connaissait même un renouveau dont témoignent l'érection de l'église conventuelle des Augustins tout en lumière (1365, détruite), la reconstruction sous un aspect plus vaste et plus clair du chœur de Saint-Jacques (1368), la restauration importante des parties supérieures du beffroi (1396-1400), et, au début du XVème siècle, on y parlait de

l'amplification prochaine du sanctuaire en triple halle de Saint-Brice ainsi que du prolongement en chapelle du croisillon nord de Saint-Nicolas.

La sculpture, elle, s'était perpétuée avec une force égale à travers trois siècles, mais elle se spécialisait alors surtout dans le genre funéraire. C'est de Tournai que Philippe le Hardi avait fait conduire à Dijon en 1382 « une grande ymaige de Nostre-Dame » et c'est dans la même ville qu'il avait personnellement embauché en 1386 un « tailleur d'images », Nicolas de Hane, dont le rôle paraît bien avoir été celui d'un maître¹⁸. Plus encore cependant que la présence d'André Beauneveu à Tournai en 1372, qui en dépit des rapports que la Vierge du porche de la cathédrale offre avec son ciseau, peut n'avoir été que passagère, celle de Nicolas de Hane soulève le problème de l'intrusion d'éléments étrangers dans le milieu tournaisien. Car cet artiste, que d'autres passages des comptes ducaux appellent de Haine et qui est accompagné d'un Mant (Amand) de Haine, apparemment son parent et en tout cas frère d'un troisième homonyme baptisé Lévin, paraît, par la rencontre des prénoms, être d'origine gantoise comme ces deux derniers. Vraisemblablement sera-t-il venu s'initier à la sculpture dans le vieux foyer scaldien, qui influença tant les ateliers gantois du XV^{ème} siècle et, comme on en possède des exemples pour les apprentis d'autres techniques, y apprendre la langue française. Mais l'explication est-elle la même pour des Brabançons dont on sait la grande activité à Tournai au même moment ? Deux d'entre eux au moins sont à la tête, l'un des architectes, l'autre des sculpteurs locaux. Le premier est maître Martin de Louvain, que la ville retient « à ses draps », c'est-à-dire en lui payant une sorte d'uniforme, en 1390 et qui est préposé en 1396 à la restauration de la maçonnerie du beffroi. Le second est maître Jacques de Brabant, « tailleur de lames », qui, attaché à la même restauration du beffroi, sculpte en 1397 une couronne de pierre pour une statue de roi, endommagée, de la Neuve Halle, toute voisine, et en 1398, exécute les gargouilles pratiquées sous les créneaux supérieurs de la tour communale. Jacques de Braibant n'en était pas à son premier travail à Tournai. En 1370 déjà il avait sculpté, avec un collègue, les écoinçons des trilobes aux arcatures du nouveau chœur de Saint-Jacques, église où on le voit occupé en compagnie d'un autre de Braibant, du prénom de Vincent¹⁹.

Cette présence de techniciens brabançons, complétée par le fait que le gendre de Jacques de Braibant s'appelait Grégoire de Louvain n'est évidemment pas de même nature que celle des apprentis gantois. On a affaire à des maîtres dans toute la force du terme, auxquels on confie des travaux de première importance. Mais on se tromperait étrangement si l'on en concluait à l'introduction à Tournai de formules nouvelles, soit en architecture, soit en sculpture. L'« œuvre » du beffroi, si considérable qu'elle soit, n'est qu'une restitution de l'état antérieur des choses, datant de 1294, et la « taille » des gargouilles et des écoinçons – ces derniers sont conservés – s'effectue dans la pierre locale avec le peu de relief traditionnel. Le seul élément de certitude à tirer de ces noms est l'existence de relations étroites entre les milieux tournaisiens de la construction et de la décoration et les milieux brabançons de même ordre, mais c'est assez pour comprendre comment Robert Campin put prendre femme chez ces derniers.

Les peintres étaient d'ailleurs étroitement unis aux architectes et aux sculpteurs. A Tournai surtout en ce moment. Très nombreux, on les voit s'occuper de peintures murales où, comme dans l'*Entrée de Jésus à Jérusalem* (XIV^{ème} s.) découverte en l'église Saint-Quentin, ils se montrent dignes successeurs des artistes qui, au XII^{ème} siècle, avaient magistralement orné les parois de la cathédrale²⁰. Par extension, ils exécutent aussi de grandes toiles décoratives historiées sur

lesquelles l'attention a trop peu été attirée et qui avaient sur la peinture murale l'avantage d'être mobiles et sur la tapisserie celui de coûter moins cher²¹. Mais ce à quoi ils s'adonnent de préférence c'est au « patron », ou tout au moins à la polychromie et souvent à l'achèvement, au moyen de volets, des innombrables stèles funéraires qui, vers 1400, commencent à constituer une spécialité tournaisienne en passe d'acquérir une réelle renommée. Ils en disposent les personnages, non seulement en fonction des sujets représentés, mais aussi en prévision des couleurs dont ils auront à les revêtir, et éventuellement des panneaux de plate peinture qui se rabattent sur eux. De toutes façons l'œuvre terminée constitue un tableau, voire un triptyque extérieurement identique à ceux que l'on peint entièrement sur bois et dont la formule est connue à Tournai depuis longtemps²². Le lien entre les deux techniques est même si étroit qu'en 1403-1404, les peintres, répudiant l'union qui les avait rapprochés des orfèvres en 1365 lors de la première organisation politique corporative, fondèrent avec les sculpteurs une nouvelle confrérie qui, fait évocateur, comprenait une troisième sorte de participants reliant intimement les deux premières : les « porttractores imaginum », ou dessinateurs d'images (de taille)²³.

Parmi les peintres on comptait alors maître Henri le Quien qui en 1405 fit le projet colorié d'un concert d'anges que son confère Piérart de la Vingne exécuta immédiatement sur les voûtes – en briques de Valenciennes – d'une chapelle latérale du chœur de Saint-Jacques ; Gérard Keutart, qui en 1417, devait repeindre la *Vie de saint Nicolas* sur les murs d'une chapelle de l'église de ce nom ; Ernoulet le peintre à qui le dilettante Pierre de Hauteville, écuyer, seigneur d'Ars, garde puis prince de la monnaie royale à Tournai, échanson de Charles VI, écuyer d'écurie de Philippe le Bon et « prince d'Amour », commanda avant 1418 un exquis « tabernacle » aux volets « à huit images », contenant une Crucifixion sculptée, avec la Vierge et Saint Jean²⁴.

Cette dernière fourniture donne la note aristocratique dont vibrait presque toute la production tournaisienne de l'époque, en plein accord avec le régime qui dirigeait les destinées de la Halle des Consaux ou Hôtel de Ville. Là, régnaient véritablement des souverains prévôts communaux presque inamovibles, portant le titre de « sires » et ayant une telle conception de la puissance communale qu'ils en arrivaient à considérer la cité comme presque autonome, bien qu'elle fût du ressort direct de la couronne française. Cette conception n'était pas pour déplaire aux ducs de Bourgogne qui, par une double et habile manœuvre, commençaient à investir la vieille citadelle domaniale, et s'appliquaient à la faire passer pour neutre. Ils y venaient souvent et y tenaient même des assises pour régler des différends où ils se trouvaient intéressés (« Doorniksch verbond », 1385). A Tournai siégeait d'ailleurs un évêque dont la juridiction s'étendait quasi uniquement sur leurs Etats et dont ils firent de plus en plus leurs conseillers, tout en leur inculquant le goût du faste et le dédain de la dépense. Qu'il suffise de citer les noms, qui vont se suivre dans un pareil dévouement à la politique bourguignonne et dans un même esprit de largesses artistiques, de Jean de Thoisy (1410-1433), Jean d'Harcourt (1433-1437), Jean Chevrot (1437-1460), Guillaume Filastre (1460-1473) et Ferry de Cluny (1474-1483). C'est accompagné des ducs de Bourgogne et de Brabant, du comte de Charolais et d'autres hauts seigneurs, qu'en 1413 Thoisy, futur chancelier de Philippe le Bon, fait son entrée dans la ville épiscopale, qu'il considère comme « une des plus notables, des plus renommées, des plus marchandes et des plus riches du royaume », et c'est en tant qu'évêque de Tournai que Chevrot se fera faire plus tard le triptyque des *Sept Sacrements*, encore aujourd'hui au Musée royal des Beaux-Arts d'Anvers.

Habiter Tournai au moment où la politique artistique des Valois semblait, sans qu'on en fût encore sûr, devoir entrer dans l'héritage des seuls Bourgogne, c'était se ménager un arc à deux cordes pour les tirs à longue portée. Faute de but lointain on pouvait toujours se rabattre sur la ville où les amateurs d'art, comme en témoignent les testaments, ne manquaient guère²⁵.

Campin, dont on verra qu'il cultivait l'esprit réaliste, dut considérer les choses sous cet angle. Toujours est-il qu'il s'établit à Tournai. On ne sait exactement quand, mais on le cite pour la première fois entre le 1^{er} novembre 1405 et le 1^{er} novembre 1406 lorsqu'il rachète, à l'église Saint-Brice, probablement en prévision d'un travail où il interviendra l'année suivante, les supports en cuivre des courtines de l'autel de Notre-Dame, c'est-à-dire deux colonnes surmontées d'anges ; sa présence semble là toute naturelle et il paraît déjà normalement intégré à la vie tournaisienne²⁶.

Sa première œuvre date de peu avant le 4 janvier 1407, jour du décès de Jeanne Esquiequeline, à qui l'artiste avait fourni « un tabliel » ou tableau de chevalet et une croix dont il n'avait pas encore été payé²⁷. On notera avec intérêt que la défunte était précisément veuve de l'imagier Jacques de Braibant, dont il a été question plus haut, et que son propre nom semble trahir la traduction en dialecte picard d'un nom flamand.

C'est vers le même temps que Campin produisit la seule œuvre dont des vestiges soient parvenus jusqu'à nous. Au cours de l'année comptable 1^{er} novembre 1406-1^{er} novembre 1407 en effet, les [int. égliseurs] de Saint-Brice, qui avaient résolu l'année précédente d'agrandir le chœur de leur église en reculant ses trois pignons de fond et qui s'étaient adressés pour réaliser immédiatement leurs dessins, à leur co-paroissien, Jean Daret, « escrivain » exerçant également le métier d'entrepreneur, jugèrent qu'il convenait de terminer le travail par la décoration intérieure du pignon central, autour de l'autel de Notre-Dame, adossé à ce pignon²⁸. Pour exécuter pareille décoration, on pensa à « Mestre Robiert le pointre » et marché fut conclu avec celui-ci moyennant paiement préalable d'une « caritet » de deux lots de vin valant chacun neuf gros, et d'une somme de dix livres à solder après achèvement. Les deux parties s'acquittent loyalement de leurs obligations et le peintre reçut, en outre, quarante sous pour la dorure dont, en cours d'exécution, on avait décidé d'enrichir son œuvre²⁹.

Bien que le patronyme de l'artiste ne figure pas, à ce propos, on ne peut douter qu'il s'agisse de Robert Campin, eu égard à l'intervention explicite de ce dernier l'année précédente (1405-1406) et à d'autres mentions, toutes aussi nettes – et qui nous font anticiper sur la suite – des années 1419-1420, 1422-1423 et 1423-1424. [int. À] chaque fois de « Maistre Robert Campin, pointre ». Les dernières mentions ont trait à la dorure et la polychromie du grand Calvaire qui surmonte le jubé, à des peintures de blasons sur toile, à une décoration de croix portées en procession, etc. L'intervalle compris entre le texte de 1406-1407 et celui de 1419-1420 est occupé par des mentions de nouveau sans nom de famille, d'un « Maistre ROBIERT le pointre », qui ne peut évidemment faire qu'une seule et même personne avec celle qui exerce, avant et après, pour la même église, la même profession, sous le même prénom. Signalons que parmi ces mentions il en est une, celle de 1409-1410, relative à la décoration très importante d'une statue de Saint-Brice, sous tabernacle à volets, qui se fit avec l'agrément de l'administration communale. Or Robert Campin, on va le voir, fut peintre ordinaire de la ville. On peut donc en toute certitude attribuer à Robert Campin l'œuvre qui fut découverte à Saint-Brice en 1940 et qui répond à toutes les conditions requises de lieu et de temps³⁰.

Cette œuvre formait autrefois la décoration du chevet central. En dépit de l'aspect défectueux causé par les dégradations séculaires et par l'incendie précité, on est parvenu à établir que tout ce chevet (dessous et côtés de la verrière surmontant l'autel) présentait un « fond » uniforme de teinte rougeâtre, servant partiellement de support à une autre teinte grise, sur laquelle on avait appliqué un semis de corolles de fleurs stylisées, peintes en brun. Par place, des applications d'or en feuille subsistaient encore.

Sur cette surface peinte à la détrempe se profilaient quatre personnages qui, en dépit de leur mauvais état [mais eu égard] à leur importance capitale, ont été détachés et remontés sur des supports mobiles par les soins des Musées royaux d'Art et d'Histoire³¹. Ces deux premiers, groupés, forment une *Annonciation*, les deux autres, isolés, quoique se faisant face, représentent des *Anges* (Pl. I-II).

L'*Annonciation*, qui constituait une sorte de retable inamovible, mesurant 1 m. de hauteur sur 1,70 m. de largeur, à l'autel même, se séparait seulement du vaste champ de fond par une large bordure d'un ton plus sombre. La représentation du sol, qui la termine encore dans le bas, tout en remontant assez loin sous les personnages, est d'une teinte rouge.

Les personnages sont traditionnels ; mais leur pose, surtout celle de la Vierge, ne l'est pas pour l'époque. La Vierge, en effet, est agenouillée devant un prie-Dieu tourné dans la direction opposée à l'Ange et sur lequel est placé un livre aux contours violacés. Elle ne parvient à regarder l'envoyé du Seigneur qu'en rejetant assez violemment vers l'arrière sa tête nimbée d'une auréole aux cercles concentriques voire le buste tout entier. Pour le reste, toute sa personne est drapée dans un ample manteau brun-noir dont les plis se prolongent à terre dans la direction de l'Ange. Ce dernier, debout ou esquissant une gémissement, mais en tout cas fortement incliné devant la future mère du Christ, est remarquable par ses ailes largement déployées et tracées en grands traits noirs. Il est revêtu d'une aube blanche qui recouvre une chape dont on aperçoit les revers bruns autour du cou et sur la poitrine.

Entre la Vierge et l'Ange, un vase pansu, une buire, à anse tournée vers la droite, contient une branche d'iris feuillue et fleurie.

Les figures d'anges (Pl. IIa-b) apparaissaient à environ 5 m. du sol, de part et d'autre de la verrière. Chacune de ces figures peut être inscrite dans un carré d'un mètre de côté. L'une et l'autre se singularisent par leur chevelure largement torsée sur le front et par les plis de leur tunique, dans les resserrments de celle-ci, au col et à la ceinture. Leurs physionomies sont curieuses : celle de droite, mieux conservée, est pleine d'intelligence, celle de gauche reflète la bonhomie.

Que nous apprennent les peintures murales de Saint-Brice sur le talent de Robert Campin ? Deux remarques préliminaires s'imposent. Tout d'abord ces peintures constituent une des deux premières œuvres qu'on puisse lui attribuer dans l'ordre chronologique des faits. A cette époque Robert Campin était âgé d'environ 31 ans. Ensuite il faut tenir compte du genre de la production : une peinture murale. [int. Cet art] requiert un style et une exécution de nature complètement différente de celle de la peinture sur panneaux. Ici le détail doit céder le pas aux grandes lignes, l'artiste devant viser à la monumentalité.

Si l'on guide son jugement sur ces remarques, la qualité des œuvres découvertes à Saint-Brice est indéniable. Dès le premier contact avec elles, on sent qu'on a affaire à un maître plein d'originalité et qui connaît en même temps la technique générale de son art et les exigences d'une spécialité de celui-ci.

En dépit des détériorations, en effet, on constate la présence de formules neuves, mariées à une simplicité de conception et à une facilité d'exécution qui font toute la puissance des œuvres de ce genre. La pose retournée de la Vierge constitue tout d'abord une innovation dans la disposition du sujet de l'*Annonciation*. Nulle-part, semble-t-il, on ne la rencontre auparavant, que ce soit dans l'art italien, qui présente beaucoup de scènes de l'espèce, ou ailleurs.

De plus, la quasi-violence dans laquelle cette attitude est représentée par Campin, alors qu'elle serait considérée comme un défaut dans la peinture de chevalet, concourt ici singulièrement, au contraire, à la simplification, à la stylisation des gestes. L'aile de l'Ange, déployée presque horizontalement, représente aussi [int. une] nouveauté. Sa partie supérieure enlevée d'un seul coup de pinceau, et les contours simplement esquissés du livre de Marie, de même que la vie donnée, à peu de frais aux physionomies des anges adoreurs, témoignent d'une connaissance parfaite des lois de la peinture murale et d'une maîtrise complète du « métier ».

Nous nous abstiendrons de procéder ici à des comparaisons, faciles à établir cependant, avec des peintures du groupe dit « tournaisien » des peintures du XV^{ème} siècle ; ce serait risquer de faire une pétition de principes.

Il est plus conforme à notre méthode historique de constater que le travail de 1406-1407 – ou peut-être déjà l'achat de 1405-1406, qui semble l'annoncer, met Robert Campin pour la première fois à nos yeux en relations avec la famille Daret et particulièrement avec l'ecrénier [ill.] Jean. C'est chez lui que plus tard le petit-fils de Jean, Jacques, placé en quelque sorte sous la tutelle de son grand-père par suite du décès de sa mère, sera mis en pension pour faire sa première formation professionnelle, avant d'y poursuivre son apprentissage légal et en sortir comme maître ; Robert Campin s'occupera aussi de Jacques Daret de 1418 à 1432 ! Et sans doute est-ce de Campin qu'il s'agit à propos de l'initiation intellectuelle du frère cadet de Jacques, le petit [int. Jean] Daret, celui qui ira s'essayer à la sculpture à Valenciennes, à l'intervention de Campin. En 1420-1421, cet enfant, âgé de neuf à dix ans est confié à un « maître Robert » pour « apprendre de lettres »³². Or on observera que les peintres étaient relativement « [ill.] » et qu'effectivement, le « maître Robert » succédait dans son rôle de précepteur au peintre Gui Villain. Le jour des obsèques de Catherine, sœur de Jacques et de Jean (mai 1426), Campin, faisant pour ainsi dire partie du conseil de famille, se trouvera à la mortuaire avec le père, les tuteurs et les proches parents³³. Ainsi furent unies très tôt et intimement les maisons de deux peintres tournaisiens, dont l'un fut l'ainé et le maître de l'autre. L'incidence valait la peine que l'on s'y arrêtât dès maintenant.

Dès son apparition à Tournai, on s'en est déjà aperçu, Robert Campin porte le titre de « maître » et ce titre sera dorénavant quasi inséparable de son nom : « maître Robert », « maître Robert, le peintre », « maistre Robert Campin », « maistre Robert Campin, peintre ».

Depuis juin 1408 au plus tard, Campin habitait en la Lormerie³⁴, c'est-à-dire en la rue des Lormiers, ou forgerons de clous, d'éperons, de rivets, d'ardillons, qui était adossée au cœur de la cathédrale (par la suite rue des Chapeliers).

Le 29 décembre 1410, on le sait, il achète, moyennant quatre livres tournois le droit de bourgeoisie et prête serment sur la formule suivante, en cours depuis 1384 : « Vous jurez sous saintes évangiles que vous porterez foy et loyauté au roy, notre sire, à la Ville de Tournay ; warderez les drois des bourgeois et manans et habitans d'icelle, et maintenez et garderez loyalement à vospouvoir le paix, le tranquillité et le commun profit de le cyté devant dicte et ne vous trairez en aultre court que le court de prévoz et jurez et eschevins, se ce n'est par faulte et rémission de droit ou en cas d'appel »³⁵. Cette formalité est remplie par Campin vraisemblablement dans l'intention de briguer un jour ou l'autre une magistrature communale, ou tout au moins afin de renforcer encore sa situation vis-à-vis de la ville dont il tend à devenir le peintre officiel. Déjà en 1408, en effet, il avait été employé par cette dernière pour peindre à l'huile les armes de la commune – un blanc château sur fond vermeil – sur la bannière de la tour des Six, qui surmonte la Halle des Consaux³⁶. Entre le 1^{er} novembre 1409 et le 1^{er} novembre 1410, on voit « nos seigneurs de la loy » intervenir – on ignore toutefois à quel titre précis – et donner leur accord à la commande que les égliseurs de Saint-Brice font à « Maître Robert le pointre » de peindre et dorer la statue et le dais du saint patron de leur église pour la somme importante de cinquante-huit couronnes d'or, valant environ 2.500 de nos francs-or³⁷. Toujours est-il que Campin entreprend ensuite pour la commune des travaux de toute nature sans jamais se soucier de la contradiction qui pourrait opposer les plus modestes aux plus importants. C'est ainsi qu'en 1410 et 1412 il applique des écussons peints aux armes du roi et de la ville aux bannières que les arbalétriers emportaient lorsqu'ils concourraient à former le contingent tournaisien auquel était confiée la garde du roi de France dans certaines campagnes³⁸.

Il dirige et exécute personnellement un travail analogue en 1415, lorsqu'il se voit chargé de peindre des mêmes armes deux étendards servant à rassembler les bourgeois en cas de danger, deux bannières à hisser sur le beffroi et des pennans de musiciens communaux faits sur grosse toile ou sur soie pour les cérémonies³⁹. Cette année-là les étendards de guerre serviront à la bataille d'Azincourt, tandis que les pennans d'honneur rehaussèrent le cortège funèbre des nobles victimes tournaisiennes ou étrangères de cette triste bataille qui repassèrent par Tournai : le sénéchal de Hainaut, habitant la chartreuse de Chercq lez Tournay, les sires de la Hamayde, de Ligne, de Brifeuil, du Quesnoy, de Rasse, de Chin, de [int. Pottes, le bailli] Thomas de Beaufremetz, Pierre Cottrel, armé chevalier la veille et le duc de Brabant ...⁴⁰. Détail d'un des travaux de l'espèce : en 1418 Campin taille et découpe des fleurs de lis qui sont brodées par Pierre Scampié « ouvrier de broudure » sur les bannières des arbalétriers fournies encore une fois par la ville pour le service du roi de France⁴¹.

En 1413, vraisemblablement à l'occasion d'une entreprise de peinture que son atelier exécute, on lui paie une fourniture de matière première consistant en terre rouge moulue, dont, comme nous l'avons vu faire à Saint-Brice, on a composé la teinte de fond des murs de la Halle de Grammont à Tournai⁴². L'année suivante il procède à la dorure et à la polychromie de la bretèque ou tribune d'où le magistrat publie ses ordonnances. Accord préalable est passé à cet effet avec les six élus, ou commissaires, représentant théoriquement le peuple, plus spécialement chargés des finances communales depuis 1373, mais les conditions de cet accord sont dépassées en cours d'exécution⁴³.

En 1420 Robert Campin vendit sa maison de la Lormerie pour s'établir un peu plus bas vers l'Escaut, rue des Puits l'Eau, ce qui l'amena à changer de paroisse, son nouveau domicile relevant

de l'église Saint-Pierre⁴⁴. Dans ce milieu un peu différent, par son activité et son caractère populaire, du milieu de la Lormerie, il augmentera fortement la considération dont, une belle fortune aidant⁴⁵ on l'entourait déjà. On le verra rapidement devenir notable – cette qualité sociale est politiquement considérable, les élections du régime en cours se faisant par paroisses – l'égliseur⁴⁶ homme de confiance de ses concitoyens, qui l'investissent de tutelles, ou de communautés religieuses, qui en font leur procureur (par exemple les « damoiselles de la hault vie » ou Sœurs Noires)⁴⁷. Une de ces missions datant de 1426, le représente en compagnie de ses collègues, Jean de le Weulle et Nicaise Barat, comme exécuteur de Piérart de le Vingne, qui avait décoré du ravissant concert d'anges encore existant la voûte de la chapelle Saint-Nicolas en l'église Saint-Jacques, en 1405, soit l'année précédant son propre travail religieux en l'église Saint-Brice⁴⁸. Dans sa nouvelle paroisse Campin exécuta peut-être la peinture murale qui fut retrouvée en 1941 dans le grand bâtiment gothique du couvent des Sœurs Noires, bâtiment qui dépendait alors de l'Hôpital Notre-Dame. Ces peintures, où l'on voyait des personnages debout au milieu d'un groupe d'animaux (éléphant, porc, loup etc.) représentaient saint François d'Assise prêchant à ses « inférieurs » ou Dieu dans sa création. Elles ont malheureusement disparu peu après leur mise à jour.

La révolution démocratique ou plus exactement corporatiste du 8 juin 1423 renforça encore la situation de Robert Campin. Partisan convaincu de l'autonomie des métiers et de leur participation au pouvoir, comme tous les ouvriers d'alors et en tout premier lieu des artisans de la laine, tels que les tapissiers, et ceux des métaux, tels les fèvres de cuivre, il se lança dans le mouvement qui allait enfin assurer à toutes les classes de la société tournaisienne une représentation convenable de leurs intérêts au sein des Consaux ou collèges dirigeant la commune. Toute la population avait été rangée en trente-six « bannières », formées chacune d'un ou plusieurs métiers, et une de ces bannières, celle des orfèvres, ayant été réservée à tous les métiers qui employaient de l'or, celui des peintres, doreurs prodiges, lui fut rattaché, comme en 1365⁴⁹. Campin apparaît immédiatement comme sous-doyen de cette bannière dont le décanat revenait naturellement aux orfèvres et dont l'étendard portait, d'un côté, l'image de Saint-Luc⁵⁰. En cette qualité, le 10 juin 1423, il accepta un des premiers la formule suivante de ce serment qui lui fut proposée :

« Vous jurez que vous porterez foi et loyauté au roi Charles, notre souverain et naturel seigneur, et à la bonne ville et cité de Tournay ; aiderez à garder justice et soutiendrez les droits, noblesses, franchises, privilèges, paix, union et tranquillité de ladite ville ; conseillerez les Consaux bien et loyalement, et viendrez en Halle toutes et quantes fois que vous serez mandés pour le bien de la ville ; célérez les secrets et aussi garderez et soutiendrez les droits, franchises et libertés des métiers et les ordonnances d'iceux ; et ferez au surplus comme bon, vrai et loyal doyen ou sous-doyen peut et doit faire »⁵¹.

S'il est sous-doyen de la bannière des orfèvres, c'est qu'il est lui-même du métier des peintres. Comme tel il semble avoir commencé par transférer la confrérie de Saint-Luc⁵² de la cathédrale à l'église dont il est marguillier, l'église Saint-Pierre, où on la trouve dès lors et où elle subsistera jusqu'à la Révolution⁵³ ; il y a là, de sa part, une sorte de main-mise qui témoigne d'autant plus d'habileté que l'institution religieuse et l'institution civile se confondent⁵⁴. En même temps, il prend une part prépondérante aux décisions d'ordre corporatif et à la rédaction des statuts de son métier. Une de ces décisions consiste à agréger d'office, en qualité de maîtres, tous les valets

exerçant leur métier au jour de la révolution, et d'ouvrir par leurs noms et ceux des anciens maîtres le « registre de Saint-Luc » où seront dorénavant inscrits les nouveaux apprentis et les nouveaux maîtres. Sont ainsi incorporés d'office, comme francs peintres : maître Houdain, maître Henri le Quien, maître Robert Campin (sic), Lottart le Fèvre, Collart d'Utrecht, Moriau Tabuet, Andrieu le Roux, Jehan de le Fosses, Pierart Vicart, Haquinet le Quien, fils d'Henry, Jehan Bruselerre, Jacquemin de Mons, Bauduin de Lichtevelle, maistre Mathis et Arnoulet⁵⁵. A côté des peintres tournaisiens qui nous sont connus, on notera [mm. en passant] au moins les peintres d'origine étrangère.

Pas plus que le registre de Saint Luc, les statuts de 1423, bien qu'ils existent encore dans une bibliothèque privée, ne nous sont connus dans leur forme originelle ; ils furent rénovés en 1480⁵⁶ et c'est même à l'occasion de cette rénovation que le registre de la confrérie fut « récrit »⁵⁷. Mais les notes qu'on a pu prendre naguère sur leurs textes primitifs et le préambule de leur seconde forme, confirmé par d'autres documents de l'époque, permettent assez facilement d'opérer une discrimination entre les articles qui furent modifiés en 1480 et ceux qui restèrent inchangés dans leur esprit, sinon dans leur forme. De l'étude de ces derniers, que sanctionne une charte royale de juin 1424, il résulte que l'œuvre de législation à laquelle participa Campin fut considérable. Nous y aurons plus d'une fois recours.

En tant que sous-doyen de la bannière des orfèvres, Robert Campin avait accès à l'hôtel de ville avec le nouveau collège politique. Mais cette promotion, au lieu d'apaiser son ambition légitime, ne fit, comme pour tous ceux qui se trouvaient dans son cas, que l'attiser. Un peu perdu au sein des soixante-douze doyens et sous-doyens des bannières, il rêvait d'entrer par ce biais dans les anciennes magistratures que la réforme avait laissé subsister, se contentant de leur adjoindre un corps nouveau. Grâce à l'influence qu'il avait acquise dans le quartier Saint-Pierre [mm. du fait] que les élections des anciens collègues se faisant toujours sur une base paroissiale, il réussit dès 1425 à se faire nommer « eswardeur », c'est-à-dire un des trente membres du collège communal qui venaient après ceux des jurés et échevins. Une réélection le ramena dans le même collège en 1427. Ce *cursus honorum* était conforme aux stipulations des chartes royales de 1424, confirmatives du nouveau régime, qui conditionnaient sagement l'entrée dans les « consistoires » à l'exercice préalable, très formatif, d'une dignité corporative. En 1428 Campin, de nouveau chef de son métier, fit aussi partie de la commission des six doyens qui remplaçaient les « six élus » pour la signature des mandats de paiement, le contrôle des comptes d'ouvrage et la garde de six des sept clefs du coffre au sceau de la commune⁵⁸. [mm. Campin jouait donc un grand rôle à l'hôtel de ville !]

Mais si la révolution de 1423 – sauf dans quelques crises démagogiques où s'agita la lie du peuple et mis à part les résultats d'ordre strictement corporatif – n'eut d'autres conséquences sociales que de remplacer, à la tête de la cité, des bourgeois qui s'y incrustaient par des d'autres bourgeois au demeurant aussi riches qu'eux et autant portés pour les arts⁵⁹, par contre elle fit succéder à une politique de rationalisme diplomatique une ère d'émotivité qui, partie vraisemblablement de la sensibilité franciscaine, s'étendit à tous les domaines, en passant par celui du loyalisme exacerbé envers Charles VII.

A vrai dire ce loyalisme constituait même une des deux causes jumelées de l'explosion populaire de juin 1423 ; fort curieusement le sort du « pauvre roi de Bourges » s'était trouvé mêlé, dans

l'esprit des masses, à celui des non moins pitoyables « hommes marchands et mécaniques ». Aussi, dès la victoire, convenait-il d'affirmer en face du parti bourguignon, l'inébranlable fidélité au souverain légitime. On fit appel à l'art.

Et c'est ici que l'on retrouve de nouveau Campin. Peintre et administrateur de la ville, il était tout naturel qu'il exerçât son talent au service de la communauté.

Dès 1424, un superbe écu de fleurs de lis, couronné et porté par deux anges tout dorés est encastré dans la façade de la « neuve halle » (1383) que, par acte du 21 janvier de cette année, Charles VII vient de mettre à la disposition particulière des Doyens des Métiers ; un autre, plus simple est placé en haut de la Porte Marvis. Henri de Cologne sculpte le premier, mais c'est Robert Campin qui polychrome les deux⁶⁰.

Si, en 1425 et en 1426 deux collaborations artistiques revêtent moins d'allure politique en ce sens qu'elles visent l'exécution et la dorure de tableautins en relief sur lesquels on prête serment devant les doyens des métiers et devant les échevins de Saint-Brice⁶¹, par contre, dans le courant du mois d'août 1426 Robert Campin est chargé d'une besogne que l'on peut considérer comme l'extériorisation du triomphe des métiers sur l'oligarchie patricienne.

Depuis 1280 et jusqu'en 1423 en effet, lors de la grande procession du 14 septembre, une châsse déterminée était portée par les Damoiseaux ou membres d'une confrérie [mm. aristocratique] [rat. artistique] s'identifiant presque avec le magistrat, après qu'elle ait été richement pourvue par l'un d'eux d'une « fiertre »⁶². On ignore ce qu'était exactement cette « fiertre » (feretra) mais il semble, d'après les contextes et surtout d'après ce que faisaient les Gantois, qui procédaient annuellement de même à l'égard, cette fois, de la fameuse châsse tournaisienne de Notre-Dame, exécutée en 1205 par Nicolas de Verdun, que c'était une « cape ou couverture en tissu précieux, relevée surtout de décors héraldiques et destinée à protéger la vraie « fiertre » ou châsse orfévrée, contre les intempéries éventuelles⁶³. En août 1426 donc, poursuivant leur victoire, les métiers firent décider par les Consaux que la communauté se chargerait dorénavant de cette toilette et qu'eux-mêmes porteraient, à la procession, la vieille châsse des Damoiseaux. Un nouveau groupe fut formé, où la présence active des trente-six doyens des métiers se trouve signalée par les « trente-six ventres de menu-voir », dont on fourra les « sambues » ou brancard de support de la châsse⁶⁴, et où tout le collège des soixante-douze doyens et sous-doyens fut précédé d'un nombre égal d'écussons, rehaussés d'emblèmes corporatifs. A ces personnalités, on ajouta des anges, des ménestrels et des trompettes, et tous s'avancèrent dans le flot de couleur [mm. et] d'or des bannières, des oriflammes et des pennons. Dans l'esprit des organisateurs, la manifestation devait être d'autant plus éclatante que la « Procession de Tournai » attirait en ville des milliers d'étrangers parmi lesquels, à côté des Gantois, se voyaient [mm. parfois des princes ou, rat. d'habitude] des gens de pays lointains – [mm. tel Louis le Hutin, à qui on destine, en 1315, un psautier enluminé [int. sur place] par le Maître aux [int. moutons] et autres,] tel que le chirurgien Jean de Mayence, qui en 1351, avait guéri de la cataracte l'abbé de Saint-Martin li Muisis et fourni le sujet d'une naïve miniature des *Annales* de ce chroniqueur – ou [mm. d'autres, rat. des] artistes de renom tel le Valenciennois André Beauneveu en 1372⁶⁵. [mm. qui y est même molesté]

Pour réaliser cette imposante participation officielle au cortège religieux, on s'adressa, comme dans tous les cas analogues, à un peintre capable d'ordonner le groupe, d'en esquisser les costumes et de prendre sur lui toute la décoration. Ce peintre fut naturellement Robert Campin, il

eut la direction générale des travaux – couverture de la châsse comprise – à l'exécution desquels il collabora d'ailleurs personnellement. Cette mission importante lui rapporta une « charité » préalable de douze sous et une somme de huit livres, toutes deux en monnaies de gros⁶⁶.

[mm. Voici une] coïncidence inattendue : concurremment avec les Gantois, les comtes de Flandre envoyaient chaque année, de temps immémorial, à l'occasion de la Grande Procession, un riche manteau pour la statue de Notre-Dame de Tournai, protectrice principale de leur territoire et, de ce chef, appelée, à Tournai même, « Notre-Dame flamande ». Leur héritier, Philippe le Bon, ne crut pas que les dispositions peu amicales que les métiers tournaisiens affichaient envers sa politique fussent une raison suffisante pour rompre avec cette pieuse et généreuse coutume. Aussi en 1424, 1425 et 1426 continua-t-il à agir comme par le passé⁶⁷. [mm. Et] pour se fournir à cet effet, tantôt « d'un drap d'or impérial de Lucques en champ vermeil », tantôt « d'un drap impérial de Lucques en champ vert », tantôt « d'un beau et fin drap d'or impérial vermeil », il s'adressa à un marchand lucquois établi à Bruges qui n'était autre que Giovanni Arnolfini. Ainsi, le 14 septembre 1426, l'ouvrage artistique de Robert Campin voisina, au sein de la procession, avec la somptueuse marchandise d'un futur ami et modèle de Jean Van Eyck !

L'année suivante, Campin fut encore chargé de la même besogne ; on la lui paya sept livres⁶⁸. Ces deux années-là, et jusqu'en 1441, ce fut le peintre Guillaume Ritsere qui décora le couvre-fierte des Gantois, au sein d'une émulation qui opposait ces derniers aux Tournaisiens.

Au moment précis où les métiers proclamaient leur victoire dans ce que la vie tournaisienne avait de plus sacré (septembre 1426), le roi Charles VII accordait à sa cité préférée le droit de « coudre » un chef aux armes de France (trois fleurs de lys en champ d'azur) sur l'antique blason communal (vermeil au blanc château). Le démocrate légitimiste Campin fut encore chargé, en 1427, de décorer des nouvelles armoiries la guérite de la Porte Saint-Martin⁶⁹. Et ce fut avec un pareil entrain qu'en 1428 il dora et orna des armes du roi et de la ville six bannières, dont deux étaient dressées sur la Porte Morel et quatre sur la Porte Sainte-Catherine, ainsi qu'un *Agnus Dei* de laiton fixé au-dessus de la chapelle de la Halle et un ange tenant deux écussons, l'un royal, l'autre communal, à la Halle des Doyens de Métiers. Par la même occasion, il donna des soins à l'enluminure d'une boîte à hosties destinée à la chapelle précitée, en y appliquant les armes du roi, de la reine, du dauphin et de la ville. Humble travail : douze cassettes d'étain reçoivent également de sa main décors et armoiries⁷⁰.

D'autres besognes matériellement et artistiquement plus importantes sollicitèrent aussi son intervention.

En 1427 et 1428, tandis qu'il peint et dore la « coupole » de la même chapelle, où le sculpteur Henri de Cologne vient de placer deux anges et une Vierge sculptée de sa main⁷¹, on le voit, annonçant le geste que Jean Van Eyck fera en 1435 à l'hôtel de ville de Bruges, polychromer de neuf les statues – dont on sait que l'une d'elles représentait un roi et une autre la Vierge⁷² – qui ornent la façade de la Halle des Doyens, peindre à l'huile et dorer celles des patrons locaux : les saints Piat et Eleuthère, celles des souverains : le roi, la reine, et le dauphin, ainsi que celles d'autres personnages, à l'entrée de la vieille Halle des Jurés⁷³. Dans le dernier cas, où les statues pouvaient avoir été nouvelles – le dauphin, suprême espoir des légitimistes, était né en 1423 – Campin se contenta-t-il du rôle de polychromeur sans avoir joué celui de dessinateur ? On ne sait, et la question se pose aussi pour une œuvre que le même maître semble avoir exécutée pour le

même et inlassable client, la Ville, dont il dirige partiellement les destinées et sans doute aussi ... les commandes.

Il s'agit d'une *Annonciation* que, le cœur plein de l'immense espoir qu'éveillait la naissance du dauphin, on figura en 1424 sur le manteau de cheminée de la Halle des Consaux et qui fut curieusement exécutée en relief avec des matériaux divers. Un sculpteur du nom de Hans d'Allemagne – qu'on a été tenté d'identifier avec Henri de Cologne⁷⁴ – en tailla dans la pierre les deux saints personnages tandis que le fondeur Michel le Maire, dit de Gand, démocrate irréductible et pour lors doyen des fèvres, dotait l'ange d'ailes de cuivre. Comme le peintre du nom de « Piettre » (Pieter ? un flamand ?) ne fut explicitement chargé que de la décoration du fond « en manière de drap figuré où il y a fleur de lis de fuelle d'or », il y a tout lieu de [int. le] considérer comme différent du polychromeur proprement dit des personnages, lequel ne peut avoir été que Robert Campin⁷⁵. Dans ce cas, il est fort probable que, comme on le verra pour Jacques Daret dans ses collaborations avec Michel de Gand, Campin s'était vu confier, au préalable, le « patron » de toute l'œuvre.

La même question se pose encore, mais avec une acuité d'autant plus grande que ces pièces de sculpture sont conservées, pour les deux figures colossales d'une scène de même sujet – une *Annonciation* dressée aujourd'hui en l'église de la Madeleine à Tournai (Pl. III-IV). Ces figures, en pierre blanche polychromée et de grandeur humaine, sont posées de part et d'autre de l'extrémité de la nef sur des consoles fixées aux piles de la croisée ; elles se font face et, malgré la distance qui les sépare et qui a d'ailleurs été prévue par leur ordonnateur, elles constituent une scène homogène et complète.

L'ange est debout mais incliné respectueusement devant la future Mère du Christ (Pl. IIIa). Il est vêtu d'une longue aube blanche rehaussée des anciens parements liturgiques, les archanges étant considérés comme ministres du Seigneur : le bas de l'aube est orné de quatre feuilles d'or sur fond rouge et une étoile d'or avec croix rouge est passée obliquement sur ce vêtement de fond. Tandis que la main droite s'élève comme pour accompagner la relation du message qu'il apporte, la gauche se resserre dans l'intention de tenir une tige fleurie, qui a malheureusement disparu. Les ailes primitives – remplacées aujourd'hui par des ailes de bois – font également défaut et, devant la coutume locale de pourvoir les figures de ce genre et d'autres statues d'accessoires de cuivre, on peut se demander si, ici aussi, on n'avait pas eu recours aux offices des fondeurs tournaisiens⁷⁶.

La Vierge (Pl. IIIb), vêtue d'une robe blanche sous un manteau bleu, et dont la pose agenouillée eut été difficilement réalisable, se tient debout ; mais on sent, grâce au siège qu'elle semble repousser du pied, qu'elle s'est levée à l'apparition de l'ange du Seigneur. Le livre qu'elle tient en main indique au moins qu'elle a été surprise dans sa prière. Sous les deux personnages volent, en formant consoles, de délicieux angelots aux ailes de chauves-souris, tenant chacun un grand écu destiné évidemment à porter les armes des donateurs.

Grâce aux archives, nous avons pu identifier ces statues avec celles qu'Agnès Piétarde, veuve de Jean du Bus, avait commandées par testament daté du 7 avril 1426 et qui furent exécutées pour l'église Saint-Pierre avant le 21 septembre 1428⁷⁷. Ce sont encore les armes des du Bus et le monogramme d'Agnès Piétarde qui chargent, sous de malhonnêtes signes apocryphes les écussons des consoles (Pl. IVa-b). A gauche, sous l'Ange Gabriel, le blason est d'argent à trois

macles d'azur, au chef de gueules chargé d'un lambel du champ. A droite, sous la Vierge, brille, or sur azur, un anguleux E gothique accosté de deux coquilles d'argent témoignant d'une dévotion particulière à saint Jacques, patron que la défunte honorait effectivement vu qu'elle avait donné à sa fille le prénom de Jacques, et qu'elle était inscrite dans la confrérie de ce saint, dont les membres la portèrent en terre et en faveur de laquelle elle ordonna un legs spécial.

Or, de cette identification découle l'attribution de la sculpture des personnages à Jean de le Mer, celle des dais qui les surmontaient et qui ont aujourd'hui disparu, à Guillaume du Bos et celle de la polychromie à Robert Campin qui, rappelons-le, fréquentait la même église paroissiale que la défunte, celle de Saint-Pierre, pour laquelle précisément les statues furent originellement exécutées⁷⁸.

Robert Campin procède donc à la polychromie des statues et de leurs supports et cette polychromie paraît encore subsister dans ses grandes lignes et dans le choix des couleurs. De plus, tout porte à croire que le maître « projeta » lui-même l'œuvre sculpturale. Sa qualité était double pour intervenir préalablement de la sorte : il remplissait le rôle complexe attribué ordinairement aux peintres en la matière et il exerçait exactement à ce moment les fonctions de marguillier dans l'église où l'œuvre allait être placée et pour ces deux raisons il devait tenir à ce que cette œuvre fût de son goût. C'est pourquoi il convient de bien observer les personnages principaux et les angelots des consoles dans les rapports qu'ils peuvent présenter avec des « plates peintures » de l'époque. Au demeurant, même si cet examen ne visait pas spécialement le cas de Campin, il ne pourrait manquer d'être instructif pour l'étude des caractéristiques d'autres peintres du même centre. L'attitude de l'ange, les plis des draperies et la forme des angelots contribuent notamment à déterminer ces caractéristiques. Mais encore une fois, le dire davantage pour l'instant serait peut-être tracer un cercle vicieux⁷⁹.

A la même époque, c'est-à-dire entre les années 1426 et 1428 auxquelles les faits représentés se rapportent, les Consaux firent peindre sur une cloison séparant la grande salle du prétoire des Jurés, en leur Halle, deux personnages à cheval figurant le roi de France et le roi d'Aragon, c'est-à-dire Charles VII et Alphonse V, dont on souhaitait voir se réaliser l'alliance. Campin était alors peintre ad [ill.] de la Commune, ce fut vraisemblablement lui qui fut chargé de ce travail⁸⁰.

[mm. Or] c'est durant cette partie extrêmement active de sa vie, quant aux occupations officielles et à la production artistique, que Robert Campin, l'année où il exerça pour la seconde fois les fonctions d'eswardeur, c'est-à-dire en 1427, reçut la visite d'un des plus grands d'entre les maîtres : Jean Van Eyck. Le 18 octobre de cette année en effet, la ville de Tournai offrit quatre lots de vin de bienvenue « à Johannes, peintre »⁸¹. C'était à n'en point douter, vu le nom de Johannes qu'il se donnait lui-même dans ses tableaux signés⁸² et qu'on n'employait jamais à Tournai pour des autochtones, le peintre et valet de chambre de Philippe le Bon, qui, installé à Lille, à cinq lieues à peine de Tournai, depuis la Saint-Jean-Baptiste 1426, venait visiter les relations qu'il possédait dans cette ville.

Plusieurs motifs, qui ne sont pas exclusifs l'un de l'autre, peuvent être attribués à sa venue. Le premier auquel on s'est arrêté jusqu'ici, est qu'il profita tout simplement de la proximité de sa résidence pour venir fêter la Saint-Luc avec ses collègues tournaisiens [mm. dont on sait, par les textes, qu'ils la célébraient copieusement par deux jours d'offices religieux et un banquet], ou, Dans le même ordre d'idées, [mm. il est possible qu'il] participa à un de ces congrès de peintres

des Pays-Bas que nous voyons un peu plus tard effectivement fixés au dimanche suivant la fête patronale du métier ⁸³ [mm. le 18 octobre 1427 était lui-même un dimanche]. Mais peut-être aussi Jean Van Eyck à qui, au cours de 1427 et des années suivantes, Philippe le Bon confia « certains voyages secrets », se rendit-il à Tournai pour y rencontrer des membres de la famille de Lannoy, qui y avaient pour ainsi dire établi le siège de leur propagande bourguignonne – Gossuin avait été bailli de cette ville et l’infatigable voyageur Gillebert y venait souvent et notamment pour y voir Baudouin, dit le Bègue, capitaine du château de Mortagne, qui commandait le Tournaisis vers le sud, [mm. Baudouin] dont Van Eyck même devait laisser un portrait réaliste (Berlin) et avec qui il allait entreprendre l’année suivante, sous la conduite du beau-frère de celui-ci, Jean de Roubaix, une mystérieuse mission, auprès de la future troisième épouse du duc de Bourgogne, Isabelle de Portugal⁸⁴. Peut-être [mm. encore, rat. enfin], comme Philippe le Bon avait des visées sur Tournai et qu’en attendant de les réaliser, il renouvelait chaque année avec cette ville, au prix de palabres douloureuses pour le régime démocratique, des traités de commerce et de « sûreté », ou encore, comme son Conseil intervenait précisément à ce moment (30 octobre 1427) en faveur des aristocrates tournaisiens émigrés en Flandre⁸⁵, Jean Van Eyck fut-il dépêché, sous ombre de confraternité, pour toucher les hommes influents de l’endroit [mm. – et en particulier Campin –], qui par une heureuse rencontre se trouvaient être des artistes.

[rat. Mais de toutes façons,] pour reprendre une scène déjà esquissée par le baron Houtart, on vit de jour-là, à la table du banquet traditionnel aux côtés du grand rénovateur de l’art et de nombreux admirateurs, les deux peintres politiques Henri le Quien et Robert Campin, ainsi que les deux nouveaux apprentis de ce dernier : Roger de le Pasture et Jacques Daret. C’était pour ceux-ci, une inestimable relation de [ill.]. Elle put être resserrée l’année suivante lors d’une deuxième visite de Jean Van Eyck, sur laquelle nous ne possédons malheureusement pas d’autre détail que la présentation d’un nouveau lot de vin par manière de bienvenue⁸⁶. [mm. Cette année-là Campin était redevenu [int. juré] du métier des peintres.]

Campin, en effet, avait des apprentis. Avant 1428, date à laquelle s’ouvre le registre officiel du métier des peintres, on ne lui connaît de certain qu’un apprenti étranger, Hannekin de Stoevere, fils du doyen des peintres gantois dont la présence à Tournai de 1415 à 1419⁸⁷ témoigne du désir de parfaire son éducation chez un bon maître, tout en y acquérant la pratique de la langue française. Des autres de ce temps on ne sait rien et il est possible que, des élèves possédés par Campin à ce moment quelques-uns figurent, sans mention explicite, parmi les quatorze nouveaux maîtres peintres, différents de lui, inscrits en 1423. Du 8 juin 1423 au 1^{er} mai 1426 le registre de Saint-Luc présente une lacune. Mais on est mieux renseigné sur les apprentis entrés dans son atelier après 1427⁸⁸. On sait en effet qu’il reçut :

- Le 20 mai 1426 Haquinet de Blandain
- Le 5 mars 1427 Rogelet de le Pasture
- Le 13 mai 1427 Willemet (nom de famille inconnu)
- Le 12 avril 1428 Jacquelotte Daret

Les trois derniers de ces apprentis continuèrent à s’instruire [mm. au moins] quatre ans et y préparèrent leur « chef d’œuvre », [int. l’application] d’une stricte dépendance corporative et professionnelle : « Les maîtres dudit métier, dit le règlement des peintres de 1423, ne pourront prendre ni avoir apprentis moins de quatre ans ; et ne pourront les apprentis ouvrir du métier

devant autrui s'ils n'ont fait l'appresure (apprentissage). Et ne leur pourront autres maîtres donner à ouvrier ni à gagner s'ils n'ont servi leur terme... Si aucun apprenti ou varlet se partait de son maître sans avoir parfait son service, le métier lui sera défendu tant qu'il n'aura pas fait appoint avec son maître... Ceux qui auront appris le métier en cette ville le pourront élever parmi payant (moyennant) vingt sous tournois ... ».

Le nombre des apprentis étant limité chez les peintres comme dans les autres corporations, il y aurait lieu de s'étonner de ce que toutes les places fussent prises chez Campin seulement si l'on avait affaire à un maître quelconque ; or ce n'était pas le cas.

Toutefois, si sa réputation artistique allait grandissant, sa position politique finit par être en butte aux tracasseries de l'inévitable réaction. Suspect de sympathie pour la démagogie, qui avait succédé à la calme victoire corporatiste de 1423, il se trouva en quelque sorte inscrit sur les listes noires lors du réveil aristocratique d'août 1428. Sous l'inculpation d'avoir refusé de témoigner contre un collègue qui tenait des propos séditieux, on le condamna le 21 mars 1428 à deux amendes de 10 livres tournois, au pèlerinage à Saint-Gilles en Provence et à la privation à perpétuité « d'être en loi et officier » c'est-à-dire d'assumer une magistrature communale⁸⁹. Cette condamnation visait les écarts de paroles de son confrère Henri le Quien, démagogue forcené celui-là⁹⁰.

Disons qu'au même moment le fondateur Michel de Gand esquivait de justesse peut-être à la peine capitale en s'enfuyant à Bruges, c'est-à-dire dans les états de son pire adversaire, le duc de Bourgogne, qui ne lui d'ailleurs gardait pas rancune⁹¹.

Et effectivement, contrairement à ce qui se passa pour Michel de Gand, qui remonta bientôt en selle, Campin semble avoir perdu ses droits politiques. Mais il ne faut pas croire cependant que son activité professionnelle, même officielle, ait été brisée de ce chef. Les comptes d'ouvrages exécutés entre le 14 mai et le 13 août de la même année 1429 le représentent comme toujours investi de la confiance de la ville pour la peinture héraldique⁹² et en 1430, la même mission qu'en 1426 lui est attribuée concernant les bannières des ménestrels et la couverture de la châsse en vue de la procession de septembre⁹³. Si le fait ne se renouvelle plus en 1431, c'est cette année-là que la châsse redevient le palladium des Damoiseaux, qui s'en réservèrent jalousement la décoration.

De son côté le registre de Saint-Luc démontre que les apprentis entrés dans son atelier avant sa condamnation restèrent chez lui et n'en sortirent que beaucoup plus tard, à l'issue d'une autre condamnation qui, à vrai dire, coïncidait avec le terme naturel de leur apprentissage.

Nous voulons parler de la peine judiciaire qui frappa Campin le 30 juillet 1432 pour une raison toute différente de celle de 1429. La vie privée [mm. de Campin] n'était pas exemplaire, elle prêtait même au scandale, [mm. et] si le concubinage était alors admis pour les princes, les simples bourgeois se le voyaient strictement interdit. Or Campin, bien que toujours marié à Isabelle de Stockem, par ailleurs plus âgée que lui de sept ans⁹⁴ – elle avait alors soixante-quatre ans et lui cinquante-sept – et dont il n'avait pas d'enfant⁹⁵, affichait depuis longtemps une liaison coupable – une « orde et dissolue vie » – avec une nommée Laurence Polette. Les prévôts et jurés durent sévir et [mm. le 30 juin 1432] il fut condamné à un an de bannissement. Mais le 25 octobre suivant, en diplomates avisés comme l'avaient toujours été les anciens administrateurs de Tournai, ils prirent en considération la requête d'une princesse voisine qu'un texte appelle « Madame de Haynau » tandis qu'un autre la nomme « Madame la duchesse de Henau », et

commuèrent la peine en une amende de cinquante sous tournois, payés comptant⁹⁶. Ils se fendirent d'un pourboire en faveur du messenger ducal qui était venu leur apporter la lettre de recommandation⁹⁷.

Qui est cette « duchesse de Hainaut » ? La chose vaut qu'on s'y arrête car elle ne soutient pas seulement la présomption de l'origine valenciennoise de Campin, elle ne s'explique que s'il était en relations personnelles avec la famille régnante, relation qui équivaldrait, dans son cas, à des prestations artistiques de sa part.

En cette année 1432 vivent deux comtesses de Hainaut, qui portent, en le tenant d'ailleurs, le titre de duchesse : c'est Marguerite de Bourgogne et Jacqueline de Bavière.

Marguerite, duchesse de Bourgogne par naissance, était douairière de Guillaume, duc de Bavière (Guillaume IV), comte de Hainaut et de Hollande, décédé en 1417 ; retirée au château du Quesnoy, elle devait mourir en 1441.

Jacqueline, fille unique des précédents, doublement duchesse par sa naissance, avait été appelée à régner lors du décès de son père, le 13 juin 1417. Dès 1406 on l'avait mariée à Jean, duc de Touraine, qui mourut justement en 1417 ; en mai 1418 elle épousa Jean IV, duc de Brabant, qui trépassa le 17 avril 1427, non sans avoir été remplacé dans sa qualité de mari par Humfroy, duc de Gloucester. Elle devait mourir elle-même en 1436, trois [mm. ans] après avoir cédé le comté de Hainaut à Philippe le Bon à la suite de son quatrième mariage avec le Hollandais Frans van Borselen.

Chacune de ces deux dames avait plus de raisons qu'il n'en fallait pour porter le titre de duchesse ; mais en l'espèce le vrai fondement de leur titulation consistait dans l'union des maisons Bavière-Hainaut, dont la première, élevant l'autre, était de nature ducale.

Cette égalité devant les honneurs ne nous avancerait guère si nous ne connaissions la différence morale des personnes auxquelles elle s'appliquait. Sans invoquer un peu cyniquement, comme Pinchart, le fait que Jacqueline de Bavière « n'était pas elle-même un modèle de vertus conjugales »⁹⁸, remarquons que sa mère ne s'occupait plus d'affaires politiques et vivait quasi cloîtrée tandis que Jacqueline, toujours au pouvoir, se montrait singulièrement accessible aux sollicitudes les plus diverses.

Reste à connaître le motif de son intervention. Du point de vue juridique, elle ne peut s'expliquer, car Robert Campin, tout hennuyer qu'il pût être de naissance, avait perdu définitivement sa nationalité du jour où il était devenu bourgeois de Tournai, ville française. Seule une raison d'ordre artistique peut rendre compte du geste de Jacqueline : Campin exécutait-il alors ou avait exécuté une œuvre importante pour les Bavière-Hainaut qui désiraient ou bien que son travail ne fût pas interrompu, ou bien lui témoigner estime et reconnaissance. Si la protection est d'ordre rétrospectif, on observe sans plus, que l'illustration des magnifiques « Heures de Turin-Milan » commencées sur les ordres du duc de Berry, fut poursuivie sous ceux de Guillaume IV de Hainaut, après 1413.

De toute façon, les rapports de Jacqueline de Bavière avec Tournai étaient assez suivis ; elle y fut reçue notamment le 12 février 1421⁹⁹ et en 1601 un portrait d'elle, postérieur à 1418, s'y trouvait encore¹⁰⁰. C'est à Tournai qu'on s'adressa parfois, notamment en 1415, pour acheter les cadeaux artistiques qu'on lui offrit¹⁰¹. Lui indiquait-on par là un chemin ou en suivait-on un qu'elle

connaissait déjà ? La seconde hypothèse est plus probable¹⁰². En protégeant le maître tournaisien, Jacqueline de Bavière n'aura que suivi l'exemple de son grand-oncle Berry même, qui, déclare le Comte Durrieu, « n'hésitait pas à faire, au besoin, abus de sa haute situation dans le royaume pour essayer d'entraver les lois de la justice quand un de ses peintres s'était attiré quelque méchante affaire »¹⁰³. C'est à des intervalles plus ou moins rapprochés de ses derniers démêlés avec la justice que Robert Campin vit s'envoler du nid artistique qu'il leur avait prêté, parfois durant de longues années, trois des quatre apprentis inscrits en 1426-1427 et qui venaient de conquérir leur maîtrise. Deux jours après sa condamnation – dont on ne pouvait prévoir qu'elle serait minimisée bientôt – Roger de le Pasture le quittait ; le lendemain c'était l'anonyme Gillemet. Jacques Daret sans doute plus lié au maître que les précédents, vu qu'il partageait son toit depuis 1418, au plus tard, attendit jusqu'au 18 octobre, c'est-à-dire huit jours avant l'intervention de Jacqueline de Bavière. Le quatrième apprenti, Haquinet de Blandin n'avait pas poursuivi ses études, au moins à Tournai.

L'étroite proximité du départ de Roger et de Gillemet par rapport à la condamnation de Campin permet d'établir une relation étroite entre les deux faits. Le contraire serait étonnant vu qu'une pénalité professionnelle, déclenchée automatiquement par la condamnation civile frappait les coupables de concubinage en leur interdisant l'exercice de leur métier jusqu'à résipiscence¹⁰⁴.

Toutefois Campin semble avoir possédé à un degré éminent l'[int. art] de se tirer d'affaire et il s'arrangera pour ne subir personnellement aucun préjudice de ces écarts. D'une façon fort paradoxale on serait presque tenté d'affirmer que sa situation s'améliora encore et que la clientèle religieuse vint frapper encore avec plus d'insistance à sa porte. Ce ne sont pas seulement des particuliers en effet qui, pour leur usage privé (Pl. V), lui commandent comme naguère des tableaux de chevalet – tel ce Jean Hughelin, dont les héritiers lui paient de ce chef une couronne d'or en 1433¹⁰⁵ ; ce n'est pas non plus uniquement le magistrat somme toute réactionnaire manqué – car les métiers garderont leur part d'administration – qui lui continue la faveur communale en lui confiant, la même année, la dorure de la ferronnerie du puits l'Auve, en la rue de ce nom, ainsi que la polychromie des armes du roi, du dauphin et de la ville sur deux petites bannières¹⁰⁶, puis, en 1441 la décoration aux mêmes armes du roi et de la ville, de la nouvelle bannière-girouette de la Porte Saint-Martin¹⁰⁷ ; ce sont aussi des égliseurs ou de pieux fidèles qui s'adressent à lui pour orner des sanctuaires. En 1434 il peint et dore le « pignon » de Saint-Nicolas en l'église de ce nom et son travail fait partie de toute une campagne d'embellissements au cours de laquelle il va voir les retables sculptés des églises Saint-Jacques, Saint-Nicaise et Saint-Pierre, en compagnie des égliseurs et du sculpteur Jean de Sandres, avant qu'on commandât une œuvre de la même espèce au même sculpteur, pour la même église¹⁰⁸.

Vraisemblablement, dans ce cas, le rôle de Campin, qui devait évidemment polychromer l'œuvre, dépassa-t-il celui de conseiller artistique ; il s'étendit sans doute au « projet » même du nouveau retable.

C'est en tout cas un rôle analogue qu'on le voit explicitement jouer en 1438-1439 à la requête des exécuteurs testamentaires de Regnault de Viesrain pour la chapelle Saint-Pierre en la rue Saint-Martin. On voulut y représenter, sur des draps de toile, la « vie et passion du benoît glorieux Saint Pierre » avec les figures du défunt et de sa femme, Agnès de le Cauchie. L'œuvre était importante vu qu'elle devait occuper, pour la scène religieuse, quarante-six aunes de fine toile, et pour les portraits des donateurs, deux autres aunes, soit au total environ soixante-huit mètres cinquante centimètres.

On ne crut pouvoir mieux faire pour obtenir entière satisfaction dans la composition du sujet et pour assurer une répartition agréable des couleurs que de s'adresser à Robert Campin. Celui-ci, aidé d'un récit hagiographique que lui confia un frère mineur de la ville, et se référant sans doute, au surplus, à d'autres « draps de peinture de Saint-Pierre et de Saint-Paul » qui avaient été exécutés – par lui ? – pour son église paroissiale en 1426¹⁰⁹, fit donc « le patron de la dicte vie et passion du dit monseigneur St. Pierre ». Mais, sans doute trop âgé pour réaliser lui-même l'œuvre définitive qui demandait plus d'une année de travail, il s'adressa à plusieurs maîtres et finit par choisir Henry de Beaumetiel¹¹⁰.

Cette intervention préalable certaine confirme celles que nous avons supposées dans les cas précédents. Elle [int. arrive] documentairement à point dans notre documentation car cinq ans plus tard Robert Campin trépassait. Il mourut en effet le 26 avril 1444¹¹¹, c'est-à-dire presque quarante ans après les premières mentions de son activité à Tournai.

Au sortir de sa copieuse biographie on peut résumer en quelques traits sa physionomie : Robert Campin, probablement Valenciennois d'origine, s'était assimilé tôt et si intimement aux artisans tournaisiens qu'il était devenu dans leur ville un bourgeois cossu, voire un homme politique important, au demeurant assez opportuniste, ce qu'il ne pouvait obtenir qu'en tenant une place de premier rang dans le métier des peintres. Et de fait, divers dans ses travaux comme dans ses amours, on le voit [int. agir] pour la commune, pour les églises et pour les particuliers, comme décorateur, [ill. 19 car.], comme peintre de chevalet, comme peintre muralier, comme auteur de projets de tentures et de sculptures – mais non comme sculpteur lui-même¹¹², comme conseiller artistique. Dominant le tout et faisant assez curieusement pendant à ses tendances théoriquement françaises, la protection de la maison de Hainaut s'exerce sur lui. C'est un personnage socialement et artistiquement considérable.

Est-il le « maître de Flémalle » ? Nous n'avons au point de vue strictement positif auquel nous nous plaçons, à évoquer cette question que pour en signaler la vanité. Historiquement parlant, il n'y a jamais eu de « maître de Flémalle », aucun maître n'ayant porté ce titre et l'abbaye de Flémalle, à laquelle il fait allusion, n'ayant même jamais existé. C'est une étiquette provisoire, due à une attribution erronée de marchand contemporain et adoptée, faute de mieux, par la critique d'art à propos de tout un groupe d'œuvres anonymes. C'est à cette critique qu'il appartient de juger si, sous le masque pseudo-flémallien, se cache Robert Campin ou une autre personnalité. Notre tâche se limite à lui fournir des indications de temps et de milieu.

¹ « A Maistre Robert Campin, aux vies de lui, qui estoit de XLVII ans d'eage, et de demisielle Ysabel de Stoquain, se femme, de LIII ans d'eage ou environ ... » (Cartulaire des rentes créées en 1422). De la Grange et Cloquet 1887-1888, 2, p. 220.

² « Maistre Robert Campin, pointre, a accorté et juré se bourghesie pour iiij livres tournois, le lundi XXIXe jour de décembre l'an dessus dis (1410). » (Registres de la Loi 1403-1412). Pinchart 1867, p. 489 et De la Grange et Cloquet 1887-1888, 2, p. 221.

³ Il fut condamné à un ban de 40 s. (Comptes d'entremise, 1399-1400, f° 700). Houtart 1906-1907, p. 32, n. 3.

⁴ Recette des XX s. tourn. Pour chaque tonneau de vin vendu en gros à Tournai « tant pour les marchands taverniers d'icelle (ville) comme autres : ... de Martin Campin, marchand forain, pour VI tonn. VI st. V lb. iiiij s. ii d. De Robert Campin, pointre, pour VI tonn. demy 1 m. VI st. V lb. XV s. IX d. »

(Archives générales du Royaume, Chambre des Comptes, n° 39932, Comptes Généraux de Tournai, 1 juill.-30 sept. 1417, f° 6 r°).

⁵ Rolland 1931, p. 59 ss. et Rolland 1925, p. 412 ss.

⁶ Houtart 1906-1907, p. 172.

⁷ Houtart 1906-1907, p. 34.

⁸ Hocquet 1913/1, p. 184. Sur la carrière de Beauneveu cf. Roggen 1935, p. 114 ss. ; Du Mortier 1862, p. 345 ; De la Grange et Cloquet, 1887-1888, 2, p. 459 ; De la Grange 1897, p. 83.

⁹ Voir plus haut note 2 et cartulaires des rentes de 1428 et 1431.

¹⁰ De la Grange 1889, p. 340 ss. Cf. aussi Schmarsow 1928.

¹¹ Duverger 1935, p. 38 (Henrico de Stochem en 1382 et Diederick van Stockem en 1383-1384).

¹² Roggen 1933, p. 387.

¹³ Duverger 1933, p. 50.

¹⁴ Duverger 1935, p. 38.

¹⁵ Roggen 1936, p. 102, n. 1.

¹⁶ Saintenoy 1926-1929, p. 43.

¹⁷ Rolland 1939, p. 17 ss.

¹⁸ Rolland 1944/1 ; Rolland 1935, p. 335 ss ; Rolland 1929, p. 32.

¹⁹ Sur toute cette question voir provisoirement Du Mortier 1862, p. 340 ss. ; Cloquet 1881, p. 65 ss. ; De la Grange et Cloquet 1887-1888, 1, p. 67, 94 et 222 ; De la Grange 1897, p. 123, n° 389 (Testament de Jacques de Braibant, 3 sept. 1400).

²⁰ Rolland 1942, p. 19 ss.

²¹ Houtart 1906-1907, p. 6-7 ; Soil de Moriamé 1892, p. 350 ss.

²² Nous avons traité de cette question dans la seconde partie de notre ouvrage. Rolland 1932/1, p. 51 ss. La première partie du même ouvrage se trouve en grande partie remplacée par notre étude actuelle. Pour la « platte peinture » à Tournai au XIV^{ème} siècle et au début du XV^{ème} siècle, cf. Houtart 1906-1907, p. 6.

²³ 30 octobre 1403 : « Des peintres et imagiers pour avoir grâce de faire une confrérie et fierte mettre en chapelle la Halle ». (Registre des Consaux).

7 janvier 1404 « *Fuit gratia facta sculptoribus et pictoribus et portractoribus imaginum in Tornaco degentibus de instituendo unam novam confraternitatem in ecclesiam Tornacensi in capella beatae Mariae Flaminghae et sancti Johannis* ». Actes capitulaires aux Archives de la cathédrale. Houtart 1906-1907, p. 171.

²⁴ Cloquet 1882, p. 338 ; De la Grange et Cloquet 1887-1888, 2, p. 249 et 464 ; De la Grange 1890, p. 23 ss. Cette dernière référence fournit aussi un bon exemple de décoration polychrome d'une stèle funéraire.

²⁵ Pour les testaments, voir De la Grange 1897.

²⁶ « Vendu à Robert Campin, pointre, deux vieses coulollles et deux angles qui servoient à l'autel devant Nostre-Dame, deux couronnes de Franche quy vallent monnaie de chez comptes X lb IX s. VIII d. » (Comptes de Saint-Brice, 1 nov. 1405-31 oct. 1406), d'après Soil de Moriamé 1909, p. 73, 127.

²⁷ « A maistre Robert Campin, pointre, demorant en le Lormerie, pour j tabliel et une croix que il avoir fait et livré du vivant de ladite défunte, XLV s. C'est pour le moietie XXII s. V d. » Compte d'exécut. testam. de Jeanne Esquiequeline († 4 janvier 1407), rendu le 2 août 1409. Publié avec quelques incorrections par De la Grange et Cloquet 1887-1888, 2, p. 221. Pour le testament daté du 9 déc. 1406, cf. De la Grange 1897, p. 146, n° 488.

²⁸ Sur l'église Saint-Brice, cf. Rolland 1943.

²⁹ « Pour avoir reparaet et point par mestre Robiert le pointre entour Nostre Dame et l'autel comme il s'appert, et parmy le caritet de 2 los de vin de IX gros, qui en fut payet, présents aucuns de messeigneurs de la paroche et dont il debvoit avoir X lb. et pour l'amendement de la dorure qu'il a fait qui ne fut point deviset au marquet, XL sous ; pour tout ce XII lb. V s. V d. ». Comptes de Saint-Brice, 1 nov. 1406-31 oct. 1407. Soil de Moriamé 1909, p. 134.

³⁰ Nous avons plus spécialement procédé à l'identification de cette œuvre dans notre étude. Cf. Rolland 1943, p. 5 ss.

³¹ On consultera à ce sujet Coremans 1941, p. 125 ss.

³² Houtart 1906-1907, p. 34.

³³ *Ibid.*

³⁴ Cf. note 27.

³⁵ Pinchart 1882, p. 573.

³⁶ « A maistre Robert Campin, pointre, pour son salaire et desserte de avoir point à olle ladite bannière et y fait de fines couleurs les armes de le ville, 35 s. » (Comptes d'ouvrages de 1408). De la Grange et Cloquet 1887-1888, 2, p. 221.

³⁷ « A maistre Robiert le pointre a qui fut marchandé par lesd. gliseurs et par l'accord de nosseigneurs de la loy de poindre et dorer lad. ymage et tabernacle de S. Brixse en le somme de lviii couronnes d'or qui valent ... lvi lb. xviii s. x d. » (Comptes de l'église Saint-Brice). Houtart 1906-1907, p. 9.

³⁸ Houtart 1906-1907, p. 172. Sur le rôle des Tournaisiens dans les campagnes royales, voir Rolland 1944/2, p. 25 et 84 ss.

³⁹ « Pour avoir point et fait poindre er ordonner deux estendars à servir à l'effroy, l'un des armes du roy, notre sire et l'autre des armes de la ville, et pour avoir réparé deux autres bannières armoyés des armes de la dicte ville à mettre sur le belfroy ... V lb. t. »

« Id. pour trois penons de menestriers et un grand penon de trompette faite sur bougran, avec IIII autres tels penons fais de soie à servir à l'onneur ... 65 s. ». (Comptes des arbalétriers 1410-1446). Pinchart 1867, p. 490.

⁴⁰ A propos du contingent tournaisien à Azincourt voir Pinchart 1882, p. 610 et Houtart 1908, p. 52-54.

⁴¹ Comptes des arbalétriers. 1410-1446. Pinchart 1867, p. 490.

⁴² « A maistre Robert Campin, pointre, pour rouge terre par lui livrée toute moulue, de laquelle on a point de rouge les parois de ladite halle de Grantmont, 12 s. 6 d. » (compte d'ouvrages 1413) De la Grange et Cloquet 1887-1888, 2, p. 221.

⁴³ « A maistre Robert Campin, pointre, pour son salaire et desserte de avoir point, doré et ordonné ladite bretesque d'ouvrage de pointure par la manière que elle est, et livré l'or et aultres couleurs qui furent en ce employées, ainsi et par la manière qu'il en fu marchandé à lui par les six esleux ou nom de la communauté d'icelle ville et que le cédulle de le devise dudit marchié porte, 48 lb. » (compte d'ouvrages 1414) De la Grange et Cloquet 1887-1888, 2, p. 221.

« Audit maistre Robert Campin, pointre, pour son salaire et desserte de avoir fait et ordonné à ladite bretesque plusieurs ouvrages de pointure oultre et par dessus ce qu'il avoit marchandé de faire, 4 lb. ». De la Grange et Cloquet 1887-1888, 2, p. 221.

⁴⁴ Chirographe du 15 novembre 1420. Houtart 1906-1907, p. 173.

⁴⁵ Feu l'archiviste Hocquet avait rassemblé une documentation importante sur les biens immobiliers et mobiliers de Robert Campin, consistant surtout en chirographes de 1420 à 1431, et il se proposait de les publier. La guerre a irrémédiablement mis fin à ce projet. Retenons au moins que déjà rentier de la ville en 1422, Campin place encore sur celle-ci cent écus en 1428. Voir aussi plus loin notre note n° 112 et Pinchart, 1867, p. 492. Le 30 avril 1422, il achète une autre maison : « Rogier Bonnevacq ou Bonnebacq, paintre, a vendu, werpy et clamé quite à tousjour hiretablement à maistre Robert Campin, aussi pointre, une maison et heritage ». Greffe scabinal de la cité. De Smet 1931, p. 168.

⁴⁶ Un acte du 26 janvier 1428 le qualifie de « gliseur de l'église parrochial St. Pierre ». Pinchart 1867, p. 492.

⁴⁷ Entre autres chirographes, ceux des 27 avril, 2 mai et 1^{er} août 1420, 5 janvier 1426, 26 janvier 1427. Houtart 1906-1907, p. 174.

⁴⁸ Testament de Piérart de la Vingne, « empris » c'est-à-dire entériné au décès par la ville, le 9 octobre 1426. De la Grange et Cloquet 1887-1888, 2, p. 232.

⁴⁹ Cf. Houtart 1908, p. 197. Sur l'emploi de l'or par les peintres, voyez les statuts de 1423-1424, simplement rénovés à ce propos en 1480 (art. 24 et 25). Goovaerts 1896, p. 69 et 79.

⁵⁰ Statuts rénovés de 1480 : « Item que annuellement sera prins audist mestier des paintres le soubzdoien, qui sera avec le doien qui se prendra es orphèvres » (art. 47), Goovaerts 1896, p. 87. Statuts de 1423-1424 « En l'un des côtés de la bannière sera mis l'image de S. Luc ». Houtart 1906-1907, p. 171.

⁵¹ Houtart 1908, p. 197.

⁵² Pour la direction du métier des peintres, cf. les statuts de 1480 qui reprennent simplement ceux de 1423-1424 (préambule, art. 28 et 47). Goovaerts 1896, p. 53, 63, 73.

⁵³ Statuts de 1423-1480, préambule : « selon les dictes ordonnances anciennes, les dis mestiers et le service divin que ceulx des dicts mestiers font faire et célébrer en leur capielle de monsieur Saint Luc, en l'église parrochial Saint Pierre en la dicte ville ... ». Goovaerts 1896, p. 54.

⁵⁴ Statuts de 1480. « Item que tous ceulx et celles qui voudront apprendre à pourtraire en la dicte ville et banlieuwe seront tenus de l'apprendre avec francq maistre paintre et de paier dix sols tournois et cinq solz à Saint-Lucq ». Goovaerts 1896, p. 61, art. 11.

⁵⁵ « Jhesus Maria et Saint-Luc. Ce sont les noms des personnes peintres et voiriens (verriers) lesquelz estoient ouvrans des mestiers des peintres et voiriers et mirliers au paravant le privilege ottroyé ausdits maistres des dis mestiers en ceste ville et cité de Tournay ». De Smet 1931, p. 133-134. La même incorporation générale se constate pour les valets d'autres métiers, par exemple pour les fondeurs de laiton : « Que tous varlés servans qui furent quant les dites bannières furent créées et ordonnées au mois de juing passé l'an mil IIII C et XXIII porront faire et eslever ledit mestier (c.à.d. relever la franchise) parmy paiant XX s. t. ». Houtart 1905, p. 75.

⁵⁶ Goovaerts 1896. *Loc. cit.* Le recueil original des ordonnances relatives aux métiers, rédigé en 1423-1424 ne paraît toutefois pas perdu et grâce à une « fuite » ancienne des archives communales, il a pu échapper à l'incendie de ce dépôt en 1940. En 1906 il se trouvait dans la bibliothèque de feu le comte de Limminghe, à Gesves (Namur). Avec d'autres notes publiées ailleurs, M. Houtart en a donné une analyse malheureusement trop succincte, dans un article : Houtart 1905, p. 71 ss.

⁵⁷ Le registre de Saint-Luc, conservé aux archives communales de Tournai avant 1940, fut commencé vers 1482 à la suite des ordonnances locales du 17 novembre 1480 relatives au métier des peintres (publiées par Goovaerts 1896). Sa première partie, rétrospective, utilise des pièces d'archives antérieures, constituées à la suite de la réglementation corporative de 1423-1424 (d'où son introduction dans la charte de juin 1424) et visant l'apprentissage et la maîtrise. A son sujet, voir Pinchart 1867, p. 422-430 ; De la Grange 1898, p. 6 ss. du tiré à part ; Houtart 1907, p. 7, n. 1 ; Hocquet 1913/2, p. 117 ; De Smet 1931, p. 129. – Pour ce dernier auteur les documents antérieurs qui auraient servi à la rédaction de la première partie du « registre de Saint-Luc », auraient consisté en annotations éparses. M. A. Hocquet leur trouve plutôt comme source un autre registre. Cette opinion se rapproche de celle de De la Grange (p. 10) qui fait état d'un plus vieux registre signalé dans l'Inventaire du mobilier des peintres (19 nov. 1573). Et de ce fait « ung aultre livre et registre contenant les maistres et maistresses au dit stil. » (c.à.d. notre registre de Saint Luc, sur papier) s'y trouve en compagnie de « ung livre là ou que les dites parties sont déclarées, de parchemin, avecq les anciens confrères et consoeurs ». (De la Grange et Cloquet 1887-1888, 2, p. 37). Toutefois la transcription a mêlé au texte original des annotations qui l'avaient complété entretemps – de petites erreurs faciles à déceler s'y rencontrent ; d'autre part, elle n'est pas toujours rigoureusement exacte – et on ne peut affirmer qu'elle soit absolument complète. On doit à M. De Smet l'excellente idée d'avoir publié un certain nombre de notices de ce registre, aujourd'hui malheureusement détruit.

⁵⁸ Registre de la Loi, 14[ill.]-14[ill.].5. Pinchart 1867, p. 492. Houtart 1914, p. 18.

⁵⁹ Rolland 1933, p. 346 ss. On ajoutera le cas du doyen des merciers, Eustache Savary, donateur d'un riche monument funéraire à la Cathédrale († 1426) et apparenté à la veuve de Jehan Bracque, Catherine de Brabant-Savary, qui fit exécuter le fameux triptyque du Louvre, encore à Tournai en 1586. A son sujet, Hocquet 1913/3 et Leprieur 1913, p. 194.

⁶⁰ « A Henry de Coulongne, tailleur de pierre et d'images, pour avoir fait, taillié et ordonné ung escu à iij fleurs de lis, le heaume et couronne des armes du Roy, notre sire, et deux angles qui soustiennent les dites armes, avecq deux escus armoyés des armes de Tournay, iceulx escus mis et attachiez à la devanture de ladite noefve halle, 15 lb. 11 s. 8 d. »

« A maistre Robert Campin, pointre, pour avoir point et doré les angles, le hachement et armes du Roy, nostre sire, mis et ordonné de nouvel à le devanture de le halle, 18 lb. » (Compte d'ouvrages de 1424). De la Grange et Cloquet 1887-1888, 1, p. 222 et 2, p. 222.

« A maistre Robert Campin, pointre, pour avoir point, ordonné et doré ung escu d'asur à trois fleurs de lis d'or et le couronne estant audeseure d'icelluy, estoffé et ordonné d'or et d'azur, lequel escu est mis à le porte de Marvis, 55 s. ». (Compte d'ouvrages de 1426). De la Grange et Cloquet 1887-1888, 1, p. 222 et 2, p. 222.

⁶¹ « A maistre Robert Campin, pointre, pour avoir fait et doré le tavelet et ymaiges sur lequel on fait serment pardevant les doyens, 50 s. ». (Compte d'ouvrages de 1425)

« A maistre Robert Campin, pointre, pour ung tavelet ou qu'il avoit et a entailliet un ymage et ung cruchefy parmy l'évangille qui est encassée en icelluy, lequel tavelet a esté délivré à messieurs les eschevins de S. Brixe pour sur ycellui faire jurer, 56 s. 8 d. » (Compte d'ouvrages de 1426). De la Grange et Cloquet 1887-1888, 1, p. 222 et 2, p. 222.

⁶² A ce sujet, Houtart 1908, p. 350 ss.

⁶³ On trouvera tous les détails à ce sujet dans Nowé 1943, p. 16. Nous hésitons toutefois à y voir un baldaquin à cause du mot « fiertre » donné à la couverture par assimilation à la chasse dont elle épousait les

formes. A ce propos voir un testament de 1452, dans De la Grange 1897, p. 266. Pour la participation gantoise, voir aussi les textes publiés par De Busscher 1859, p. 153 ss, p. 230 ss.

⁶⁴ De la Grange et Cloquet 1887-1888, 2, p. 222. Pour la signification du mot « sambues », voir Nowé 1943, p. 16.

⁶⁵ En 1505 ? on voit les peintres de Tournai « lendemain du jour de la procession en compangenant (accompagnement) plusieurs peintres et voireriers de Lielle, de Vallenchient et d'Ast ». Pinchart 1881, p. 367.

⁶⁶ « A maistre Robert Campin et aultres cy après nommés, pour le fachon et estoffes livrées et mises aux fiertres et confanons des bourgeois de ledite ville, renouvelés, et ledite fiertre viestie à ledite fieste de le proucession de Tournay, les parties et pour les causes qui s'ensuivent. C'est assavoir : à Haynne Carpentier... – item, pour les vins de le carité soustenus par Jehan du Bos et ledit maistre Robert Campin, 12 s. de gr. ; – item, pour le salaire de le paine et travail dudit maistre Robert, d'avoir ladite fierte taillié, faite, livrée, dorée, et poindre et estoffer les parquiaux et ymages desdits confanons, avoir fais fourmes, estoffés et dorés, et aussi les fleurs de lis d'or avecq tous les bastons et pumiaux d'iceux, estoffé et doré les xix pignons des angeles, des ménestriers et trompettes, à deux lés, et bien lxxij escuchons estoffés, par taux et ordonnance faicte pour ce faire audit maistre Robert, 8 lb. de gr. ». (compte général de 1426) De la Grange et Cloquet 1887-1888, 2, p. 222-223.

⁶⁷ 1424 « A Jehan Arnoulphin, compaignon et facteur de Marc Guidecon, marchand de Luques demourant à Bruges ... »

« Au dit Jehan Ernoulphin pour un drap d'or impérial de Lucques en champ vermeil, contenant six aulnes et demie, qu'il a vendu et délivré pour en faire le manteau de l'image Nostre-Dame en l'église collégiale (sic) de Nostre-Dame à Tournai, illec présenté de par M.S. le jour de la veille Sainte-Croix en septembre l'an mil CCCC XXIII ainsi que d'anchienneté de par lui et ses prédecesseurs, contes, et contesses de Flandres, l'en a esté accoutumé de faire ... ». De Laborde 1849, p. 208-209.

1425 « ... Au dit Jehan Ernoulphin, pour un drap d'or impérial de Lucques, en champ verd contenant III eaulnes et demie qu'il a vendu et délivré au dit receveur de Flandres, dont l'en fist le mantel de l'image de Nostre avant nommée Dame de l'église Nostre-Dame à Tournay, en l'année et saison mil CCCC vingt et cinq, la somme de XLIII escuz d'or dudit pris valant XLVIII gros pièce : XLIII l. III s. ». De Laborde 1849, p. 210-211.

1426 « ... Audit Jehan (Ernoulphin) pour un beau et fin drap d'or impérial vermeil, contenant quatre eaulnes et demie dont l'en fist le mantel Notre dicte Dame de Tournay en l'année et saison mil CCCC XXVI, XXV escuz d'or à XLVIII gros pièce font LX l. ». De Laborde 1849, p. 211-212.

⁶⁸ « A maistre Robert Campin, pointre, pour le fachon et estoffes de le fiertre de le ville portée le jour de la procession autour d'icelle, laquelle il a faite et livrée, taillée, pointe et dorée, VII XX ». Bulletin de la Société historique et littéraire de Tournai, VIII, 1862, p. 223. En présence du prix du même travail l'année précédente, il semble que l'on doive lire « VII lb ».

⁶⁹ « A maistre Robert Campin, pointre, pour avoir fait et ordonné sur le crépon de le garitte faite à le porte S. Martin trois escuz armoyés des armes du Roy et de la ville, et d'avoir point et armoyé desdites armes les pignons au dessus de ladite garitte, 55 s. » (compte d'ouvrages 1427). De la Grange et Cloquet 1887-1888, 2, p. 223.

⁷⁰ « A Robert Hanon, pour son sallaire et déserte d'avoir fait et ordonné deux pignons en fourme de banière mis sur le garitte de Morel-porte, et ung augnus Dey tout de laiton mis au-dessus de le cappelle de le halle de la ville : lx s. »

« A maistre Robert Campin, pointre, pour avoir armoyé, point et doré lesdis pignons, angnus [*sic*] Dey, et ordonné deux escus, l'un des armes du roy et l'autre de la ville, par accord à luy fait : l s. »

« A maistre Robert Campin, pointre, pour avoir armoyé, point et doré quatre banières de piet et demy de long, et y ordonné deux escus, l'un des armes du roy et l'autre de la ville, mises sur le porte Sainte-Catherine, et avecq ce point et doret ung angle tenant deux escuchons, lesdictes armes servant sur le halle de messeigneurs les doyens; par accord à luy fait : c s. »

« A luy, pour avoir point une boiste de fier et y fait iiij escuchons des armes du roy, de la royne, du dauphin et de le ville, mise et servant en le cappelle de la halle : x s. »

« A maistre Robert Campin dessus nommé, pour son sallaire, paine et déserte d'avoir point et armoyé xij quennes d'estain, etc ». (comptes d'ouvrages 15 mai-14 août 1428). Publ. A. Pinchart 1867, p. 491, n° 1. La « boîte de fier » devait être une boîte à hosties comme les peintres en possédaient une dans le trésor de leur chapelle. De la Grange et Cloquet 1887-1888, 2, p. 86.

⁷¹ De la Grange et Cloquet 1887-1888, 1, p. 222-223.

⁷² Du Mortier 1862, p. 345 ; De la Grange et Cloquet 1887-1888, 1, p. 369.

⁷³ « A maistre Robert Campin, pour avoir point et dorét le faulse couple de le cappelle de le halle, 24 lb. » (Comptes d'ouvrage 1427). « A maistre Robert Campin, pointre, pour avoir repoint, réparé et mis à point les ymages et personnages qui sont à le devanture de le halle de messieurs les doyens, 4 lb. » (*ibid.*)

« A maistre Robert Campin, pointre, pour avoir point et dorét de couleur à olle, à l'entrée de le halle des jurés, les personnages et ymages de Saint-Piat, Saint-Lehirre, du Roy, de la Roynne et de monseigneur le Dauphin et aultres personnages, comme il appert par ladite œuvre, 10 lb. » (compte d'ouvrages 1428). Pinchart, 1867, p. 490. De la Grange et Cloquet 1887-1888, 2, p. 223. La façade de la Halle des Doyens, avec ses statues nous est connue par un dessin de l'ouvrage inédit de Sanderus, daté de 1662, reposant à la Bibliothèque Royale de Bruxelles et dont une reproduction a été publiée par Boziere 1864, pl. XXIX, p. 310.

⁷⁴ De la Grange et Cloquet 1887-1888, 1, p. 222-223.

⁷⁵ Pour les textes, cf. De la Grange et Cloquet 1887-1888, 1, p. 222 et 362, 2, p. 270. L'identification du peintre « Piettre » avec Pierart Wicart paraît assez sujette à caution, mais il ne peut s'agir non plus de Pierre de le Vingne, car ce dernier habitait alors la paroisse de la Madeleine (2, p. 232) tandis que « Piettre » demeurait en le « Chaingle », paroisse S. Quentin (2, p. 270).

⁷⁶ Voir les ailes de l'ange, à la cheminée de la salle des Consaux (1424-1425), les accessoires : armes, chapeaux etc. des statues du beffroi ; le sceptre du roi, et une fleur de lis pour celui de la Vierge à la devanture de la Halle des Doyens (1427). De la Grange et Cloquet 1887-1888, 1, p. 369. En 1427 Michel de Gand exécute même un Jésus au sépulcre tout en cuivre pour la Halle des jurés. De la Grange et Cloquet 1887-1888, 1, p. 362.

⁷⁷ Rolland 1932.

⁷⁸ « A maistre Robiert Campin, paintre pour sa deserte d'avoir point de pluseurs couleurs lesdites ymages et capitieux, comme il s'apert pour ce par marchié à lui fait dix escus d'or telz que dis sont au dit pris vallent xiiij lb. viij s. ». Compte d'exécution testamentaire d'Agnes Piétarde. Rolland 1932/2, p. 344.

⁷⁹ Indiquons simplement à titre documentaire ce qu'on écrit : Maeterlinck 1900. Destrée 1930/1, I, pl. 4. Rolland 1932/2, p. 338 ss. Rolland 1932/1, p. 63 ss.

⁸⁰ On déduit l'existence de cette peinture du fait qu'un peintre du nom de Roger la copia sur papier en 1436, lors de l'enlèvement de la cloison, pour la repeindre éventuellement sur celle-ci après reconstruction. Voici le texte qui se rapport à ce travail de copie : « A maistre Rogier le pointre, pour son sallaire et deserte d'avoir, en ung fœllet de papyer, point deux personnages à cheval, l'un du Roy de France et l'autre du Roy d'Arragon, en la fourme et manière que ilz estoient pions en le paroit qui faisoit ressens de le halle des juréz et de le salle de ladite halle où on a fait, au lieu de ladite paroit, ung pignon de brique, adfin d'avoir le pattron desdits personaiges pour iceulx poindre chy apriès, se on volloit, audit pignon de brique, comme ilz estoient paravant, pour ce par marchié à luy fait, 6 s. 6 d. » Comptes de 1436. De la Grange et Cloquet 1887-1888, 2, p. 126 et 270. Sur les circonstances d'exécution de cette oeuvre cf. Du Fresne de Beaucourt 1882, p. 490.

⁸¹ « Item le dit (XVIIIème) jour (d'octobre 1427) à Johannes, peintre III los ». Registre des comptes d'entremises 1426-1430 : 1426-1427, f° 50. Houtart 1906-07, p. 36.

⁸² Sur le portrait des époux Arnolfini, il signe « Johannes de Eyck fuit hic, 1434 ». La plupart des auteurs de l'époque l'appellent simplement « Johannes ».

⁸³ Au sujet de ces confrères cf. Pinchart 1881, p. 360 ss.

⁸⁴ « A Johannes de Eck, varlet de chambre et peintre de M.d.S. que icellui S. luy a donné tant pour considération des services qu'il lui a faiz, fait journellement et espoire que encore fera ou tamps à venir ou fait de son dit office, comme autrement, donne récompensacion de certains voyages secrez que par l'ordonnance et pour les affaires d'icellui S. il a faiz et du voyage qu'il fait présentement avec et en la compagnie de M.d.S. de Roubaix dont il ne veult aucune déclaration estre faicte, comme appert par sa quittance sur ce : VIII^{xx} liv. » Archives du Nord à Lille. Chambre des Comptes. Comptes généraux de janvier 1428 (n.s.) – 31 déc. 1428. De Laborde, 1849, p. 251. Sur cette période de la vie de Jean Van Eyck voir Durand-Gréville 1910, p. 20. Sur les de Lannoy à Tournai, cf. Houtart 1908.

⁸⁵ Houtart 1908, p. 369, notamment p. 373, n. 2.

⁸⁶ Comptes d'entremises de 1427-1428. Mentionné, en plus du présent de 1426-1427, par Houtart 1934, p. 8, n. 13.

⁸⁷ Van Der Haegen 1913, p. 5-6 ; Houtart 1914, p. 19 ; Destrée 1930/2, p. 105.

⁸⁸ Houtart 1906-1907, p. 7.

⁸⁹ « Maistre Robert Campin, pointre, (fut condamné) à deux fois X lb., Saint-Gilles, pour oultrages d'avoir célé vérité, lui sur ce requis par nous prévostz et jurez pour le bien de justice, par son serment que pource l'en avions fait jurer, comme en tel cas est accoustumé ; et avec ce est privé à tousjours d'estre en loy, ne avoir office en ladicte ville. Fait le lundi xxje jour de mars l'an mil iiijc xxvij. » Registres de la Loi. Pinchart 1867, p. 492 et De la Grange et Cloquet 1887-1888, 2, p. 221.

⁹⁰ De la Grange et Cloquet 1887-1888, 2, p. 249. Pour la condamnation d'Henri le Quien, le 21 mars 1429, voir Pinchart 1882, p. 581-583.

⁹¹ Rolland 1933, p. 354.

⁹² « A maistre Robert Campin, pointre, pour avoir revernit et repoint de vermeillon deux escus, etc. ». Compte d'ouvrages 14 mai-13 août 1429. Pinchart 1867, p. 491 n. 2.

⁹³ « A maistre Robert Campin, pointre, pour la fachon, taille et dorure de le fierte de la ville faicte et portée à le procession en cest an mil iiijc et xxx, ensemble les ensengnes des ménestriés, soignes et aultres semblables, pour tout et par marchié fait à lui, 60 lb. » Comptes généraux de 1430. De la Grange et Cloquet 1887-1888, 2, p. 223. Pour cette procession, cf. Houtart 1908, p. 350-353.

⁹⁴ Supra note 1.

⁹⁵ On peut le déduire du fait que les conjoints se « ravestissent » c'est-à-dire qu'ils se firent donation mutuellement de tous leurs biens après décès, ce qui n'était légalement permis qu'en cas d'absence d'enfants. Renseignement tenu de feu l'archiviste Hocquet. Pour le « ravestissement » cf. Verriest 1923, p. 89.

⁹⁶ « Maistre Robert Campin, pointre, à ung an pour l'orde et dissolue vie que lui, qui est marié, a maintenue par loing temps en la cité avecq Laurence Polette. Fait le pénultième jour dudit mois de juillet l'an xxxij. Et le xxve jour d'octobre ensuivant, ledit ban d'ung an fut quité audit maistre Robert à le requeste de Madame de Haynau, qui sur ce en avoit escript, et parmy paient comptant 1 solz tournois. » Registres de la Loi. De la Grange et Cloquet 1887-1888, 2, p. 221. L'expression « orde » (sale) et dissolue vie » est une expression stéréotypée des registres de la loi. Elle s'applique p. ex. en 1426 à un clerc de la commune, Thésan Bochet. Houtart 1908, p. 37, n. 2.

⁹⁷ « A Colart Galeriau, messenger de Madame la duchesse de Henau, qui le dit jour (25 octobre) apporta lettre de par ladite dame touchant le bannissement de Mestre Robert Campin, pour un durdrech de XXII s. IIII d. » Comptes d'entremise de 1432. Houtart 1906-1907, p. 172.

⁹⁸ Pinchart 1882, p. 583.

⁹⁹ Lors de la joyeuse entrée de Philippe le Bon, comme prince de sang. En plus de « madame de Hainaut et de Brabant » étaient présents le comte de Saint-Pol, Jean de Luxembourg, l'évêque de Théroouanne, etc... Comptes d'entremises 1420-1421. Houtart 1908, p. 138 n. 1.

¹⁰⁰ Devigne 1921, p. 358 ss.

¹⁰¹ En 1415, lorsque Jacqueline de Bavière entra à Mouson, on se procura à Tournai, pour le lui offrir, un gobelet d'or orné de pierreries. Devillers 1880, p. 370.

¹⁰² La famille comtale de Hainaut se trouve à maintes reprises à Tournai. En 1414 la duchesse-comtesse (Marguerite de Bourgogne) y est reçue en compagnie du duc de Brabant (Antoine de Bourgogne) et du comte de Charolais (Philippe le Bon). De la Grange et Cloquet 1887-1888, 2, p. 236, v. de Vernay. Sur les relations très serrées d'ordre politique entre Guillaume IV et Jacqueline de Bavière d'une part et la commune de Tournai d'autre part, cf. Houtart 1908, p. 298-300.

¹⁰³ Durrieu 1907, p. 138.

¹⁰⁴ Statuts de 1480 (rénovés de 1423). Art. 48. « Item, qu'il ne soit homme marié qui tiengne à mariage aultre femme que son espeuse, sur et à peine d'estre supporté et deffendu son mestier par lesdits doien et soubzdoien, et qu'il n'en puist ouvrer jusqu'à ce qu'il sera remis avecq sadicte épeuse, au cas qu'elle seroit preude femme et de bonne renommée ; et aussy se ung non marié tenoit la femme d'autrui, et en feroit pareillement ».

¹⁰⁵ « A maître Robert Campin, pointre, pour un tavelet par lui fait et point à le requestre dudit feu du vivant d'icelluy et dont il lui devoit encores son salaire au jour de son trespas, payé une couronne d'or, vault pareillement XXs. VII d. ». Compte d'exécution testamentaire de Jehan Hughelin († 15 mars 1433) rendu le 10 octobre 1435.

¹⁰⁶ « A maistre Robert Campin, pointre, pour son salaire et déserte d'avoir point de fin or la fertissure qu'y avoit servy au puch-l'auwe, et aussy point des armes du roy, du dauphin et de la ville deux banierettes, etc. : lx s. » (Comptes d'ouvr. du 21 nov. 1433 au 20 févr. 1434). Pinchart 1867, p. 491, n. 3.

¹⁰⁷ « A maistre Robert Campin, pointre, pour avoir point de fin or mat, d'azur et de coulleur à olle les armes du roy à ung lez, et les armes de la ville à l'autre lez, à ladicte noeve banyère. 10 s. » (Comptes d'ouvrages du 18 févr.-19 août 1441). Pinchart 1867, p. 491, n. 4.

¹⁰⁸ « A maistre Robert Campin pointre pour son sallaire d'avoit point et dore le pignon Saint-Nicolay par marchet fait a lui. lxxvii s vii d. ... Item fu paié et soutenu a la maison Ernoul de la Cuvelerie tavernier quant les dis gliseurs alèrent voir le table de saint Jacques de saint Nicaise et de saint Pierre avec Jehan de Sandres, maistre Robert Campin et aultres pour marchands ascelui de Sandres de faire une table de saint Nicolay en le dicte église du Bruisle ». De la Grange et Cloquet, 1887-1888, 2, p. 124.

¹⁰⁹ Testament de Mahieu du Chine, 6-23 mai 1426. De la Grange 1897, p. 199.

¹¹⁰ Compte d'exécution testamentaire de Reynault de Viesrain, commencé le 16 août 1438 et approuvé le 2 septembre 1439 : « Item comme le dit feu testateur eüst par son dit testament donné et laissé à le cappelle Saint-Pierre scituée en le rue Saint-Martin en Tournay la somme de dix livres de gros pour une fois, les quelles dix livres de gros feussent mises et employées à faire poindre en la dicte cappelle la vie et passion de benoît glorieux Saint-Pierre, assavoir est que les dis exécuteurs ont d'icelle somme payé les parties qui s'ensuient. C'est assavoir :

- A Maistre Robert Campin, pointre, pour son sallaire d'avoit premièrement fait le patron de la dicte vie et passion dudit monseigneur Saint-Pierre pour monstrier à plusieurs maistres, pour en marchander et trouver le meilleur marchiet que faire se porra, et en avoir son advis et conseil sur ce ... VIII s. de gros valent LXI s. III d.
- Item à Henry de Beaumetiel, pointre, pour avoir marchandé à lui par le moyen dudit maistre Robert, de poindre en draps de toille ladicte vie et passion bien et deuement selon ledit patron comme il appartient ... VII lb de gros valent XLIX lb. VIII s. II d.
- Item à Mahieu Fournier pour cinquante six aunes de fine toille achetée pour y poindre ladicte passion au prix de trois gros l'aune dont ... III lb. s. v d. t.
- Item à lui pour autres XII aunes et ladicte pareille toille achetée pour y poindre les deux pryans, c'est assavoir le dis Regnault de Viesrain et sa femme au dit pris, dont XXI s. II d.
- Item pour le carité de la dite marchandise payée avec le dit Muchon où furent présents ledit maistre Robert Campin, Jehan Bon [ill.]t et autres ouvriers dudit mestier ... VIII s. de gros valent LVI s. III d.
- Item et pour ce que les draps de la dicte vie et passion ne ont pu estre ne avoir esté poins ne parfois en dehans l'année de ceste présente exécution pour les mettre et assir en la dicte cappelle dudit Saint-Pierre que ne le sera le Noel prochain lesdis exécuteurs pour les lambourdes qu'ilz convenra avoir pour les y assir quant mestier sera en compte et mettent les mises parmy les claux, havez, crampons et fachon d'ouvrier, en tout XVI s. de gros valent CXII s. XI d. t.
- Item pour les despens fais par ledit Jehan de Thouart avec le dit Gilles Onghret exécuteurs subrohiés à plusieurs et diverses fois que eulz ont esté ensemble occupé et embeoigné pour les affaires et besongnes de la dicte exécution parmy le vin donné à un des frères mineurs de ladicte ville pour avoir baillié par excript la vie et memore de la passion dudit monseigneur Saint-Pierre, sur la quelle ledit maistre Robert Campin fist son patron ... LX s. t. »

[comm. Copie prise par l'auteur sur l'original, aujourd'hui détruit, des Archives de Tournai.]

¹¹¹ « Par le trespas maistre Robert Campin est rescheu à le ville xx couronnes qu'il avoit de rente à se vie sur icelle, lequel trespasa le XXVIe jour d'avril l'an XLVIII ». (Comptes généraux de 1444). De la Grange et Cloquet 1887-1888, 2, p. 221.

¹¹² C'est une erreur de prétendre, comme l'a fait L. Maeterlinck (Maeterlinck 1900), que Campin sculpta une châsse en 1426. La « taille » dont il est question paraît se rapporter à la coupe de la fierte ou couverture en tissu ouvragé, exactement comme en 1418 le même mot sert à désigner le découpage de fleurs de lis à broder.

Chapitre 2

Roger de le Pasture

(Rogier van der Weyden)

Des jeunes peintres que l'on sait avoir été en apprentissage chez Robert Campin deux, Haquinet de Blandain et Willemet, restèrent dans l'obscurité la plus complète, deux autres, Hannekin de Stoevere et Jacques Daret, acquirent de la considération, une considération même assez grande pour ce dernier ; le cinquième, Roger de le Pasture, devait atteindre la célébrité.

En bonne logique, nous devrions parler des trois derniers si le cas de Hannekin de Stoevere n'échappait pas au problème de l'école de peinture tournaisienne du XV^{ème} siècle, non pas tant parce qu'il s'agit d'un Gantois que parce que l'on se trouve en présence d'un fils de maître-peintre (Gheraerts de Stoevere), qui ne vint sans doute que perfectionner chez Campin une éducation déjà reçue dans l'atelier paternel. La mention de la polychromie dont il revêtit en 1425 des sculptures, d'ailleurs disparues, de l'église Saint-Sauveur à Gand représentant la *Vie de la Sainte-Vierge* et la *Dernière Cène* et celle de la peinture d'un triptyque effectuée en 1443 pour l'abbaye du Nouveau-Bois, dans la même ville¹, ne présentent aucun caractère spécifique, les peintres de toutes les localités étant, en ce temps-là, suivant la forte expression de leur contemporain Olivier de la Marche, des « estoffeurs acharnés de statues » et tous pouvant exécuter des tableaux à volets.

Jacques Daret, lui, méritera bien plus loin une attention spéciale. Mais il doit céder le pas, du point de vue chronologique comme du point de vue artistique, à Roger de le Pasture. On traitera donc de celui-ci immédiatement.

Roger de le Pasture² naquit vers 1399. La pluralité des documents, tous authentiques cependant, nuit ici à leur précision. En effet, lors d'un achat de rente effectué le 21 avril 1435, Roger se déclare âgé de trente-cinq ans, ce qui le ferait naître avant le 21 avril 1400, tandis qu'à l'occasion d'une même opération, survenue le 15 septembre 1441, il confesse avoir quarante-trois ans, ce qui placerait sa naissance avant le 15 septembre 1398³. Il ne faut pas s'étonner de pareilles variations, les gens de cette époque ne connaissant généralement leur âge qu'avec une certaine approximation, ne sachant même pas souvent dans quelle année ils vivaient ! On en retiendra seulement que Roger vit le jour aux environs de l'année 1399.

Cet événement se passa à Tournai – tous les historiens en tombent d'accord aujourd'hui devant la netteté et la multiplicité des textes⁴ – et probablement dans une maison de la Roque Saint-Nicaise qui s'adossait aux fossés de la première enceinte, comme celle-ci faisant face au chœur, entouré d'un cimetière, de l'église aujourd'hui disparue de ce nom. Son père⁵ habitait à cet endroit en 1399-1400 une maison où on le retrouve en 1407 et qui resta aux mains de sa famille.

Ce père, qui s'appelait Henri⁶ et dont quelques auteurs faisaient jadis un sculpteur louvaniste⁷ du nom de Heinrich van der Weyden, était lui-même tournaisien et coutelier de son état (Pl. X). Il mourut entre le [int. 2]5 décembre 1425 et le 18 mars 1426⁸, probablement de l'épidémie qui se développa au début de cette dernière année et qui se manifeste, au point de vue archivistique, par l'afflux de testaments. La mère de Roger s'appelait Agnès de Watrellos. Nous avons pu remonter de ce côté jusqu'à des trisaïeuls de Roger, Bernard de Watrellos, qui vivait dans la première moitié du XIV^e siècle. Apparemment, la maison de la Roque Sainte Nicaise venait des Watrellos⁹.

Roger avait deux sœurs, l'une, Agnès qui a épousé Colard le Ducq avant le 18 mars 1426, l'autre, Jeanne, qui fut mariée à Ernoul Caudiauwe.

Peu de temps avant son mariage, qui semble avoir suivi de très près le décès d'Henri de le Pasture, c'est-à-dire exactement à la date précitée du 18 mars 1426 (Pl. VI), Ernoul Caudiauwe corneteur ou fabricant de cornets, passa accord avec sa future belle-mère, pour lors usufruitière du bien, et avec ses futures belle-sœur et épouse, propriétaires du fonds et de la moitié des bâtiments – l'autre moitié appartenant à Louis du Castillon, également consentant – pour devenir propriétaire de tout l'immeuble de la Roque Saint-Nicaise, dont il avait probablement l'intention de faire son domicile conjugal¹⁰.

D'une façon qui a intrigué plusieurs auteurs, Roger n'est point partie à la passation ce cet acte. Qu'est-ce à dire, sinon qu'il ne gardait aucun droit sur la maison paternelle, la succession de son père lui ayant assigné d'autres bien ou sa propre initiative l'ayant fait se dessaisir auparavant de sa part dans celle-ci. En cas contraire, en effet, le droit de l'époque prescrivait que mention fût faite de son accord dans l'acte de vente et que s'il se trouvait empêché d'assister personnellement au transfert, procuration fût délivrée par lui à une personne agissant en ses lieu et place. Pareille procuration constituait le minimum obligatoire d'intervention de sa part ; aucun cas de force [int. majeure] [comm. le texte donne moyenne], trouble ou guerre, ne pouvait dispenser les contractants de la produire et elle devait être annexée à l'acte de vente, à moins que sa teneur ne fût insérée dans le texte-même de celui-ci. Hors de là, point de validité juridique.

Aucune conclusion, relative, pour Tournai, à une absence ou à une présence de Roger, ne peut donc être tirée de l'acte de mars 1426. En fait de contrat, Roger pensait alors à un autre, plus souriant, celui de son mariage. On ne connaît malheureusement pas la date exacte de cette union, mais elle peut être [int. établie] d'une marge assez étroite d'incertitude, son premier-né, en effet, Corneille est déclaré¹¹ âgé de huit ans le 21 avril 1435, ce qui [int. veut dire] qu'il avait vu le jour après le 21 avril 1426 et avant le 22 avril 1427. Si l'on accepte que, surtout en ce temps-là, la première naissance suivait du plus près possible le mariage, il faut admettre que celui-ci avait eu lieu durant le second semestre de 1425 ou le premier de 1426. A ce propos une date antérieure au 18 mars 1426 justifierait pleinement l'abstention de Roger dans l'acte de vente de la maison paternelle, sa situation financière ayant été réglée lors de son mariage. Une date postérieure, de son côté, permettrait d'imaginer de doubles noces, celles de Roger et d'Isabelle Goffart et celles de sa sœur Agnès avec Ernoul Caudiauwe, auxquelles semble avoir prélué la vente du 18 mars¹². Pareille simultanéité trouverait un écho dans l'intérêt que Roger porta plus tard à la fillette, devenue orpheline, du second ménage.

A côté de ces innocentes combinaisons chronologiques, le choix de l'épouse de Roger est, pour nous, d'une grande signification. Ce choix en effet tomba sur une personne, plus jeune que

Rogier de cinq ans et qui portait le nom de Goffart, Goffaert, Goffaerts, Goffairts, quelquefois Goffaul ou Gauffault, et le prénom d'Isabelle, Elisabeth ou Lysebeth – ce qui est la même chose¹³.

Or la généalogie d'Isabelle Goffart est captivante. Son père était Jan Goffart, cordonnier à Bruxelles, et sa mère Catherine, (ou Cathelyne) van Stockem¹⁴. Il est pour le moins curieux de constater que la femme de Robert Campin et la mère de la femme de Roger étaient toutes deux des van Stockem et que, de plus, [mm. la femme de Campin et la femme de Roger ; rat. toutes deux] avaient le prénom d'Isabelle. La double coïncidence est trop imprévue, surtout si on l'ajoute à l'origine non tournaïsiennne des deux [mm. ill.] personnes, pour ne pas penser à des relations de parenté entre elles. Isabelle van Stockem serait-elle par hasard la tante et en même temps la marraine d'Isabelle Goffaert¹⁵ ? Les âges s'y prêtent¹⁶ et un indice étayant l'autre, le choix que le 5 mars 1427 [mm. Roger] fit d'un maître pour apprendre la peinture – sans doute suivant l'exemple d'autres membres de sa famille¹⁷ – corrobore cette présomption. Ce maître, en effet, ne fut autre que Robert Campin. Mais ici encore se pose une alternative. Ou bien Roger, marié à la belle-nièce de Campin, sera rentré en rapports avec ce dernier à l'occasion de son mariage, ou bien au contraire, sinon apprenti légal, au moins élève servant jeune le maître – à la façon de Jacques Daret – aura-t'il connu dans la maison de ce maître la jeune Isabelle Goffart, égayant un foyer d'oncle sans enfants. Une idylle se sera ébauchée, que de justes noces auront consacrée. Combien de ménages d'artistes n'auront pas d'autre origine ? Toujours est-il que le 5 mars 1426 (Pl. VII), d'après la façon de compter qui, à Tournai, faisait commencer l'année le Vendredi saint¹⁸, ou d'après notre compte moderne, le 5 mars 1427, Roger de le Pasture entra en apprentissage chez Robert Campin, en se soumettant à toutes les obligations stipulées par les règlements¹⁹. Ces obligations, que Robert Campin en personne avait concouru à rédiger en 1423, étaient draconiennes²⁰.

D'après elles, la durée de l'apprentissage était de quatre années ininterrompues²¹. L'apprenti devait travailler dans la maison même de son maître, à moins que l'exécution d'une œuvre de celui-ci pour une église ou quelque autre bâtiment réclamant matériellement une présence sur place, ne lui fît suivre ce maître. Il lui était interdit d'exécuter lui-même, à titre personnel, un ouvrage pour un particulier ; s'il enfreignait cette défense, une amende de dix sous tournois l'atteignait et l'ouvrage était détruit. Il ne pouvait abrégier ni interrompre le terme de quatre ans, même d'accord avec son maître « pour argent ou autrement » ; si le maître venait à faire défaut, par mort ou accident, l'apprenti devait achever son terme chez un autre maître désigné par les doyens et jurés du métier ; si au contraire, c'était lui-même qui rompait la convention, aucun autre maître ne pouvait le recevoir, sous peine de quarante sous tournois d'amende, et si, sans excuse acceptable, il ne rentrait à l'atelier endéans les six semaines, tout le temps déjà passé en apprentissage était compté pour rien.

On a parfois invoqué le prénom de « Rogelet », employé dans le registre de Saint-Luc à l'occasion de l'apprentissage, pour douter de l'identité de l'apprenti visé avec le Roger dont la carrière a été suivie sans accroc jusqu'ici. On y a vu un mineur, un adolescent, voire un artisan de rang inférieur auquel, [int. par] une extension [ill. ... sible], on a donné le surnom de « le Rogelet », inconnu des textes. Il était presque de règle à Tournai que les apprentis, eussent-ils vingt-cinq ans et même trente ans et fussent-ils mariés, se vissent appelés par un diminutif de leur nom de baptême. Jacques Daret, par exemple, qui entra en apprentissage chez Campin après Rogelet de le

Pasture (12 avril 1428), porte à cette occasion, bien qu'il eût vingt-cinq ans, le prénom de Jacquelotte²². Bien mieux, l'acquisition de la maîtrise, quelle qu'elle fût, ne faisait pas toujours cesser l'emploi de cette « forme caressante » ainsi que la qualifie Salomon Reinach. Les exemples les plus frappants sont celui du même « Jacquelotte » Daret, qui portait encore la tournure enfantine de son prénom lorsque son frère Danelet (pour Daniel) s'inscrivit chez lui en apprentissage en 1433, c'est-à-dire l'année où lui-même exerçait les fonctions supérieures de prévôt de Saint-Luc, et celui de « Philippot » Truffin, encore appelé de la sorte en 1481, alors qu'il était maître et gérant de hautes charges corporatives depuis vingt ans²³. Cette mode dépassait le milieu tournaisien et affectait deux centres plus ou moins lointains. Elle avait ample cours à Arras²⁴ et en 1511, on trouve à Dijon « maître Claus et maître Anthoniet, souverains tailleurs d'ymages ». Or « Anthoniet » n'est autre qu'Anthoine le Moiturier, un des plus grands sculpteurs du temps²⁵.

Chose qui a également paru étonnante aux non-initiés : l'apprentissage tardif. Le 5 mars 1427 en effet, Roger a environ vingt-huit ans et il sera bientôt père d'une enfant, s'il ne l'est déjà. Mais le cas est si peu anormal qu'il est prévu par le règlement de 1480, héritier de celui de 1423. L'article 10 de ce règlement en effet envisage, en vue d'une maîtrise éventuelle, la situation des « fils legitimes de francs maistres, qui auroient estés nez avant que leur père feust franc maistre »²⁶. Peut-on reconnaître plus clairement la possibilité voire la fréquence d'un mariage précédant la possession de la maîtrise et, par voie de conséquence, la date assez tardive de ce dernier ? Veut-on des exemples concrets ? En 1425 Jacques Daret, comme nous l'apprennent ses comptes de tutelle, assiste aux noces du peintre Jean Villain ; or le nouveau marié n'acquiesce seulement la maîtrise que le 10 juillet 1428. En 1475-1476, comme l'indique les comptes du métier, Collart Boutevillain et Henriet Chambo – on remarquera la forme diminutive du prénom de ce dernier – paient soixante-huit gros à l'occasion de leur maîtrise et l'on mentionne que chacun d'eux « estoit de l'aprésure de Tournay et filz de maistre et nez devant que son père fut francq »²⁷. En 1485 Michel des Mares est reçu maître après avoir fait son apprentissage « tant avuech son dit père (peintre), comme avuech son beau-père Cornille de Goes, francq-maistre de la ville de Gand »²⁸ ?

Quant à fournir la raison d'un retard aussi généralisé, ce n'est pas difficile si l'on se pénètre de l'esprit qui animait les corporations à cette époque de leur triomphe. Reprochant à l'aristocratie son exclusivisme, elles versaient pourtant dans le même travers vis-à-vis des travailleurs en limitant strictement le nombre des apprentis auprès de chaque maître. Ce phénomène, tendant au monopole de quelques *beati possidentes*, se constate dès la fin du XIV^e siècle²⁹ et il n'y a pas de doute que les événements de 1423 en aient encore renforcé la tendance. Il fallait donc attendre son tour, surtout si l'on ne voulait pas accomplir son apprentissage chez un maître quelconque.

De plus, par la tournure même que prenaient les choses, on est porté à considérer cet apprentissage, si long et si rigoureux fût-il, comme une formalité légale préalable à l'obtention de la maîtrise, laquelle rendait « franc », c'est-à-dire libre dans ses agissements professionnels, l'intéressé jusqu'alors entièrement soumis à un patron. Cette formalité ne faisait que s'ajouter à une éducation professionnelle effective commencée beaucoup plus tôt, la plupart du temps dans l'atelier de ce même patron, à titre de « manœuvre » et dont l'existence est prouvée par de nombreux contrats³⁰. Le cas de Jacques Daret, qui sera détaillé plus loin, offre l'exemple le plus significatif de pareil *processus*.

Roger s'astreignit à toutes les obligations du système corporatif et il participa, sans doute, de la façon anonyme à laquelle l'obligeait sa situation, à certains travaux que nous connaissons de Campin.

Si en ce qui le concerne personnellement, cette période de sa vie se passa sans autres événements que la naissance d'un fils, Corneille, venu au monde, comme on le sait, entre le 22 avril 1426 et le 21 avril 1427, et celle d'une fille, Marguerite, née entre le 22 avril 1431 et le 21 avril 1432³¹, par contre, le milieu dans lequel il vécut connut des émotions de plusieurs formes.

La première est d'ordre tout artistique. C'est la visite déjà connue de Jean van Eyck, le 18 octobre 1427. C'est alors que les peintres tournaisiens purent témoigner leur admiration à leur confrère étranger et que l'atelier de Campin en particulier, dirigé précisément par un des membres de l'administration communale qui recevait officiellement « Johannes, peintre » eut l'honneur d'être présenté au rénovateur de l'art et de la technique.

La deuxième émotion fut moins passagère. Elle dura tout le temps que les factions, dénaturant le sens de la révolution interne de 1423 et s'autorisant des intrigues [int. de] l'oligarchie patricienne dans les états du duc de Bourgogne, tinrent le pavé et dictèrent leurs ordres. Lorsque Roger entra chez Campin, une tentative des émigrés de s'emparer de la cité et d'en défenestrer leurs adversaires (octobre 1426) venait d'échouer et avait provoqué une répression sanglante. Les années 1427 et 1428 furent marquées par l'obligation dans laquelle la commune se trouva à deux reprises de traiter chèrement avec Philippe le Bon, afin de pouvoir vivre et au prix d'une neutralité à laquelle les démagogues de l'endroit, « doubles français », ne voulaient pas souscrire. Dans ces circonstances on vit se dépenser beaucoup, courant à Gand et Bruges, le fondeur Michel le Maire, dit de Gand, doyen des Fèvres. Ce fut un temps d'ambassades et de missions diplomatiques, entrecoupé d'émeutes ; Jean van Eyck s'y trouve mêlé comme fort à propos.

Quelques mois avant le passage de Van Eyck, en juin, Roger avait eu connaissance, avec toute la ville, de l'offre que le roi faisait à celle-ci de combiner le blason royal avec les armes urbaines et il avait vu Campin recevoir des ordres en conséquence. Mais dès le mois d'août 1428 la réaction avait commencé à s'affirmer réellement, frappant sans doute à son tour un peu à l'aveuglette, elle avait atteint Campin, victime de sa solidarité envers un confrère au langage intempestif. On sait que le 21 mars 1429 le chef d'atelier fut condamné à accomplir un pèlerinage à Saint-Gilles en Provence et à perdre tous ses droits politiques. Toutefois, le cas d'absence du maître pour une pénalité judiciaire n'étant pas prévu par le règlement du métier, Roger resta à l'atelier avec ses compagnons.

Quelques mois plus tard, alors qu'on s'appliquait à effacer les fleurs de lis du blason communal, non par manque de loyalisme mais par fierté urbaine, une épopée exaltante commença à être racontée aux Tournaisiens. C'était celle de Jeanne d'Arc. Des rapports serrés se nouèrent avec la Pucelle après la réception d'une lettre de celle-ci, écrite le [int. 2]5 juin, aux « gentils loyaux Franchois de la ville de Tournai », et, dès lors, on suivit en ville, dans une véritable exaltation d'esprit, sa marche triomphale et le sacre du roi, et dans une peine infinie, ses échecs et son douloureux calvaire, qu'on essaya d'adoucir en lui envoyant, en octobre 1430, vingt-deux couronnes d'or à sa prison d'Arras. Période émouvante entre toutes dont il est fort possible que le caractère de Roger se soit trouvé influencé³².

A ce moment tout rentrait dans l'ordre à Tournai, et Campin, gagnant la confiance de la magistrature de plus en plus assagie, venait de s'occuper encore pour elle de la Grande Procession de septembre.

En mars 1431 Roger avait normalement satisfait aux obligations de temps imposées à son apprentissage. Et pourtant il ne fut proclamé maître que le 1^{er} août 1432³³ (Pl. VIII) ! Comment expliquer ce nouveau retard ? La raison [mm. corporative] la plus plausible réside, pour nous, dans la différence à établir entre l'apprentissage et le chef-d'œuvre, qui représentent les deux conditions successives à l'admission à la maîtrise [rat. corporative]³⁴. Les statuts du métier voulaient en effet qu'au bout de quatre ans, pour être reçu maître, l'apprenti auquel l'apprentissage seul ne donnait que le titre de valet sans lui conférer l'autorisation de s'établir à son compte³⁵ eut à faire « chief d'œuvre ». C'était là une disposition qui tout en assurant la qualité des candidats, visait aussi à restreindre le nombre de maîtres ; c'est-à-dire, somme toute, des entrepreneurs de peinture à qui un travail pouvait être confié. Ce chef-d'œuvre était, au choix, une œuvre de pourtraiture, c'est-à-dire de composition en couleur plate, ou une œuvre de dorure et estoffure, c'est-à-dire de polychromie en relief.

Dans le premier cas, il fallait « faire et composer en couleur et estoffes », des « histoires et images » ; dans le second il convenait d'apprêter, dorer, brunir, étoffer de drap d'or et d'autres matières une pièce de sculpture. Dans les deux cas c'étaient le doyen de la bannière et les jurés du métier qui déterminaient soit le sujet, soit l'objet du travail avec les détails de polychromie du dernier. Le jugement était rendu par la majorité des maîtres du métier, convoqués à cet effet³⁶.

C'est sans doute à cette distinction bien nette entre l'obligation du « temps de service » et celle de production d'un travail personnel qu'est due la prolongation de l'apprentissage. S'il nous était permis de recourir à une comparaison empruntée au domaine universitaire actuel, nous évoquerons les étapes que constitue la licence, requérant un nombre fixe d'années, et le doctorat, qui ne se confère qu'après réception d'une thèse écrite. Aussi bien le cas de Roger est loin d'être unique. On verra plus loin Jacques Daret devenir maître quatre ans et demi après son entrée en apprentissage. Mahieu Vangermez conquerra sa franchise (12 mars 1434) cinq ans après le début de son « aprèsure » (14 février 1429). Le record est établi par Daniel Daret, entré en apprentissage chez son frère Jacques en 1433 et reçu franc-maître seulement en 1441.

Mais si telle est la cause de la sortie tardive de Roger de l'atelier de Campin, l'occasion immédiate en peut être trouvée ailleurs. On a déjà observé que le 1^{er} août 1432 était le surlendemain du jour de la condamnation de Campin. On ne peut manquer d'établir un lien de cause à effet entre les deux événements ; a fortiori, si l'on estime que Roger était le neveu par alliance de l'épouse offensée de son maître. Dans des circonstances aussi embarrassantes il semblait préférable de quitter tout de suite l'atelier, voire peut-être le logis, si Roger, marié, s'est prêté à l'habitude, dont une parenté venait alors faciliter l'observance, d'habiter la maison du maître durant les années d'apprentissage³⁷.

On notera en passant et non sans intérêt, que dans la partie du registre de Saint-Luc relative à la maîtrise, Roger est, cette fois, désigné par son prénom de « Rogier » et non plus par celui de Rogelet.

Tout comme Jacquelotte Daret, d'ailleurs, qui y devient Jacques, et Mahienet [corr. Mahieuet] Vangermez qui s'y mue en Mahieu. S'il pouvait y avoir doute sur la personne en 1427, le doute tombe de fait.

Jusqu'ici il n'a été parlé que des droits de la maîtrise, qui permettaient à un peintre, ainsi fait « franc », de s'établir et de travailler à son compte, en formant à son tour des apprentis. Il convient cependant, pour rétablir l'équilibre, de dire un mot de ses devoirs, certains gestes postérieurs de Roger y trouvant leur unique et complète explication.

Le règlement de 1480, qui n'est en beaucoup de points qu'une rescription de celui de 1423, stipule entre autres choses que, dès réception, le nouveau maître est tenu de se ranger sous la bannière à laquelle ressort le métier des peintres³⁸. Ce faisant, elle se limite à transformer en obligation une faculté qu'une ordonnance de 5 mars 1427 (n.s.) avait laissé à tout homme de métier, apprenti comme maître, pourvu qu'il fût « d'age compétent », c'est-dire âgé de vingt-cinq ans, et que les doyen et sous-doyen de la bannière en cause l'agréassent³⁹. On ne sait si Roger, ayant l'âge requis, avait profité de cette licence, qui fut assez curieusement publiée le jour de son entrée en apprentissage, ce qui permettrait de se demander s'il ne faut pas établir un lien entre ces deux faits ; mais il dut en tout cas se plier au devoir que lui imposait la maîtrise. De même, il dut prêter serment au roi et à la ville d'être bon et loyal, et de garder les droits et privilèges de la commune et du métier. Prévoyant le cas des francs-mâîtres qui iraient s'établir à l'étranger tout en désirant continuer à jouir des droits que leur confère, sur place, leur réception, le règlement des maîtres déclare aussi que ces francs-mâîtres seront tenus de contribuer aux charges du métier à l'égal de leurs confrères demeurant en ville. Ceci, évidemment, en plus de la somme de 20 sous tournois, ou une livre, représentant le montant du « relief » de la maîtrise⁴⁰.

Les obligations d'ordre politique supposent la résidence en ville ; celles d'ordre financier visent expressément le départ des maîtres. C'est aux dernières que Roger eut surtout affaire car il quitta Tournai peu de temps après l'acquisition de la maîtrise. Le 18 octobre 1432 il n'était plus en ville car on choisit ce jour-là, comme prévôt de la confrérie de Saint-Luc un maître de l'année et ce fut Jacques Daret qui fut élu. Nul doute que, si Roger eût été à Tournai, il n'eût remporté la palme sur un confrère dont on peut historiquement affirmer qu'il valait moins que lui. D'autre part le 21 avril 1435 on le trouve installé à Bruxelles.

Où alla-t-il entretemps ? Ici se place une grave question, celle de son perfectionnement auprès de Jean van Eyck.

D'anciens auteurs italiens en effet affirment qu'il en fut le disciple : Barthélémy Facio loue « Roger le Français, disciple de Jean, et habitant la même région que lui » (*Rogerus Gallicus, Joannis discipulus et conterraneus*) ; Giovanni Santi, père de Raphaël, célèbre « le grand Jean et le disciple Roger (*Il gran Joannes, el discepol Ruggero*) ayant vécu tous deux à Bruges »⁴¹. Encore que ces textes puissent se réduire à l'unité, le second, emprunté à un poème composé entre 1485 et 1490, n'étant peut-être qu'une réplique du premier, tiré du *De viris illustribus* dont la composition remonte à 1454-1455, le renseignement ne doit pas être rejeté a priori. La citation la plus ancienne est contemporaine de Roger et elle suit de très près le voyage qu'on le voit faire en Italie en 1450 et au cours duquel il peut avoir renseigné les milieux intellectuels et artistiques qu'il visita, sinon sur sa formation complète, au moins sur les maîtres qu'il avait fréquentés. Roger aurait-il reçu des leçons de Jean van Eyck après son apprentissage chez Campin ? [mm. La question se pose ainsi]

Car la chose n'est pas possible avant cet apprentissage, qui n'eut plus de raison d'être, au moins dans l'entièreté de son temps, puisque les mois passés chez le maître étranger eussent été décomptés, à Tournai, des quatre années requises, que nous voyons, au contraire, amplement dépassées par Roger.

En faveur d'un passage de Roger chez van Eyck on groupera la présentation du premier au second chez Campin et la résidence à Bruges que Giovanni Santi leur attribue à tous deux, au moins temporairement, et que confirme l'appellation « Roger de Bruges » (*Rugerus Brugieris*), donnée à de le Pasture par un Italien, Cyriaque Pizzicolti, dit d'Ancône, qui écrivait vers l'année même du voyage de Roger (1450)⁴².

Une présence à Bruges expliquerait parfaitement l'attribution à « Rudiger » par Dürer qui les vit en 1520, de peintures en la chapelle « de Charles Quint » et de tableaux en l'église Saint-Jacques de la même ville⁴³. Bruges était alors devenue la résidence préférée de Philippe le Bon et le siège de son Conseil, où figurait, en premier plan, l'évêque de Tournai. Roger y pouvait trouver relations et commandes, autant chez les riches marchands qu'auprès de fastueux mécènes. Mais Bruges était aussi, depuis 1430, la résidence de Jean van Eyck, dont la renommée, déjà bien établie cependant, venait d'ébranler le ciel artistique [mm. à peine] trois mois avant la conquête de la maîtrise par Roger. Le 6 mai 1432 le *Polyptyque de l'Agneau* avait été inauguré à Gand et tout de suite, comme l'écrira encore Van Mander en 1604, les amateurs d'art avaient afflué vers lui « comme par un jour d'été les abeilles et les mouches vont par essaims autour des corbeilles de figues et de raisins ». Roger peut avoir suivi le courant et dépassé Gand pour Bruges. Si l'on place son arrivée dans cette dernière ville immédiatement après le 2 août 1432, on la fait coïncider avec la véritable exposition de tableaux que Jean van Eyck organisa dans son atelier et qui provoqua la visite du bourgmestre et des échevins entre le 17 juillet et 16 août de la même année⁴⁴. Présent à Bruges, Roger aura suivi la production d'œuvres admirables que l'on peut heureusement dater : le portrait du *cardinal Albergati*, dont Jean van Eyck venait de faire l'esquisse lors du passage de ce haut personnage (8 au 11 décembre 1431), le portrait dit de *Timothée* (10 octobre 1432), l'*Homme au turban* (21 août 1433), la *Madone d'Ince Hall* (1433), *Giovanni Arnolfini et sa femme* (1434). Il aura assisté à la préparation du portrait de *Jean de Leeuw* (1436) et la *Madone du chanoine Van der Paele* (1436). Parmi les œuvres non datées, Roger aura pu connaître dans l'atelier de van Eyck, en projet ou en exécution, d'autres œuvres, la *Madone au Chancelier Rolin* par exemple. Sous la direction du grand maître brugeois il aura complété au plus haut degré son éducation esthétique et technique, cette dernière comportant notamment des formules d'agglutinant trouvées par van Eyck, et non pas, ainsi qu'on l'a dit autrefois, le premier emploi même de l'huile, connu à Bruges comme à Tournai dès le siècle précédent⁴⁵. [mm. Il aura aussi été présenté à Philippe le Bon venu à l'atelier de van Eyck le 29 février 1433.]

Quoi qu'il en soit, dès avril 1435 au plus tard, Roger de le Pasture est installé à Bruxelles⁴⁶ où il se fait recevoir comme bourgeois⁴⁷. Son intention étant bien de se fixer dans cette ville. Tout l'y appelait tandis que beaucoup de raisons le dissuadaient de regagner Tournai. Ici, en effet, les plus riches d'entre les habitants avaient beau être rentrés, la cité tremblait encore du contrecoup de ses luttes intestines et rien de stable ne semblait devoir s'y élever avant longtemps. Sans tranquillité, les sources de la richesse étaient sinon taries, au moins fortement intermittentes ; l'avenir n'était pas sûr. D'autre part, pour le jeune ménage de le Pasture-Goffart l'état précaire du vieux ménage Campin-Van Stockem était peut-être une cause de gêne. A Bruxelles, au contraire, la famille

Goffart, sur laquelle Roger allait prendre exemple, paraît avoir été très unie et Catherine Van Stockhem devait ardemment souhaiter le retour de sa fille. De son côté, cette ville brabançonne commençait à sentir les bienfaits de la protection du Grand duc d'Occident qui, grâce à l'acquisition définitive du Brabant en 1430, allait faire d'elle le pivot des Etats bourguignons et annoncer ainsi le rôle de capitale qu'elle jouerait pour la Belgique moderne. Déjà, les bourgeois opulents, que vers la même époque qu'à Tournai, c'est-à-dire en 1422, les métiers avaient quelque peu bousculé, sans qu'il en résultât pourtant de graves troubles urbains, s'y étaient payé de nouvelles églises, ou tout au moins des parties d'églises, ainsi que, ambition suprême des communes, un magnifique hôtel de ville. Celui-ci élevé de 1401 à 1405 à gauche du beffroi dont la base sculptée remontait à l'époque slutérienne, n'était lui-même que statues, socles, daïs et pinacles. Roger ambitionnait sans doute de prendre part à sa décoration. Il y arriva, grâce aux relations de sa belle-famille et quelque peu aussi, doit-on croire, aux preuves qu'il avait fournies de son talent, à Tournai, Bruges ou ailleurs.

Toujours est-il que dès avant le 2 mai 1436 il avait réussi à se faire nommer peintre officiel de Bruxelles. A cette date le magistrat de cette ville, mu par une des velléités d'économie qui n'ont généralement pas de suite, décida qu'après la mort de « Meester Rogier » la ville ne prendrait plus de peintre en titre (Pl. XI). Une décision analogue affectait d'ailleurs les couvreurs de tuiles, le maître des poissonniers et le maître fossoyeur. D'autres offices subsistaient mais seraient soumis à une réduction de salaires⁴⁸. C'est que, à raison de ses émoluments, Roger émergeait au budget communal pour une sorte d'uniforme qu'il portait. Comme peintre officiel en effet, il recevait chaque année, à l'égal des hauts valets de la cité, un « tiers » de drap qui pendait, à la façon d'une cape, sur l'épaule droite, tandis que l'architecte et le maître-charpentier n'étaient gratifiés que d'un « quart », à porter sur l'épaule gauche⁴⁹. On se souviendra d'une coutume analogue affectant l'architecte Martin de Louvain, à Tournai. Curieuse époque, où les fonctionnaires de nature artistique ne dédaignaient pas de porter la livrée de leur ville ! [mm. Roger dès lors ne quitta plus Bruxelles.]

Un mois après la décision qui concerne son office, c'est-à-dire exactement le 8 juin 1436, Roger, déjà bien en fonds, achète des rentes à double vie hypothéquées sur le Domaine ducal et par la vente desquelles Philippe le Bon espère couvrir les frais du siège de Calais qu'il a entrepris contre les Anglais. Rogier acquiert alors une rente de douze ridders par an pour lui et sa femme, de sept ridders pour lui-même et son fils Corneille et une d'un même revenu pour lui-même et sa fille Marguerite. Le premier paiement, semestriel, de ces rentes s'effectua à Noël 1436⁵⁰. A ce moment notre peintre est déjà si bien assimilé à la vie bruxelloise que l'inscription se fait sous son nom flamandisé : « Rogier van der Weyden », sans qu'il y ait de doute sur la personne vu qu'il s'agit du « zoon was Heinricx » c'est-à-dire du fils de feu Henri, et que sa femme est devenue Lysbeth. [mm. ill.]

Des achats de rente à Bruxelles parsèmeront dorénavant son existence. Tel celui qu'il fera le 24 avril 1459, pour lui et sa femme, d'une rente héritable de 24 florins du Rhin l'an⁵¹ ; il serait fastidieux de développer ce sujet.

En 1443 ou 1444 Roger acquit une maison au Cantersteen, formant coin vers la grande chaussée, c'est-à-dire de nos jours à l'angle de la rue de l'Empereur et la rue Montagne de la Cour. Cette maison se trouvait grevée d'une rente annuelle de 48 livres au profit des pauvres de la paroisse de Sainte-Gudule et, comme les livres de comptes nous l'apprennent, Roger, appelé par eux

« meester Rogier, scildere » ou « meester Rogier van der Weyden », s'acquittera régulièrement de ses obligations financières jusqu'à son décès. Comme à propos de cette maison les textes situent parfois Roger « aldair » c'est-à-dire « là », on est porté à croire qu'il y avait porté son domicile. Ce raisonnement n'est toutefois exact que si l'on considère l'acquisition de 1443-1444 comme un agrandissement de l'habitation primitive, pourvue d'une porte cochère et située juste à côté, rue de l'Empereur⁵². Les 6 et 7 novembre 1449 Roger est qualifié, à propos de cette propriété, de « portrateur » (*sic*) ou « portratuer (*sic*) der stadt van Bruessele » c'est-à-dire peintre de la ville de Bruxelles⁵³.

En même temps, il a acquis la confiance absolue des autorités et des particuliers et on le voit intervenir notamment comme « mambroux » des fondations Ter Kisten et de l'Infirmierie au Béguinage⁵⁴. Le milieu bruxellois l'a complètement assimilé.

Toutefois la rupture avec sa ville natale ne se consommera jamais.

Le tout premier texte qui, dans la documentation de cette ville cette fois, le représente comme « demorant à Bruxielles » (21 avril 1435), témoigne en même temps de la conscience qu'il a de se conformer aux obligations du métier tournaisien dans lequel il reste inscrit aux fins, évidemment, de pouvoir éventuellement exercer son art à Tournai au profit du haut clergé ou de riches particuliers. A ce propos le nom de Jean Chevrot (*Les Sept Sacrements*, d'Anvers) et du ménage Braque-de Brabant (*Triptyque* du Louvre) viendront immédiatement à l'esprit de ceux que les œuvres seules – c'est-à-dire sans attribution absolument contemporaine à Roger – intéressent.

En 1435 donc, il s'agit d'un emprunt que la commune de Tournai émet, sous forme de rentes viagères, pour payer à Philippe le Bon la forte somme qu'elle lui doit en vertu du renouvellement pour six ans du fameux traité de commerce et de sûreté. Roger, convaincu de ses devoirs de confrère « forain » de la corporation tournaisienne des peintres, souscrit deux parts, à double vie chacune, l'une au profit de lui-même et de sa femme, l'autre au bénéfice de son fils Corneille et de sa fille Marguerite, donnant cent sous, c'est-à-dire cinq livres de revenus tous les six mois. L'achat se fait sur place le 21 avril, c'est-à-dire le jeudi de Pâques, fête qui a vraisemblablement ramené l'artiste vers sa mère et ses sœurs⁵⁵.

Le geste se répète en 1441, alors que la commune de Tournai doit payer l'armement et la solde d'« arbalestriers, paviseurs (porteurs de boucliers-abris), canonniers, carpentiers, foveurs (terrassiers), cartons, leurs capitaines, chanquetenies et autres soudoyens armés et garnis de trait et d'autres habillemens de guerre », qui, à la requête du roi, ont été envoyés à son service en juin, devant Pontoise, alors au pouvoir des Anglais⁵⁶. Roger prend alors trois parts : la première de cent sous tournois de rente, pour lui-même et sa femme ; la deuxième, de cinq sous tournois de rente, pour lui-même encore et son fils Pierre, troisième enfant qui lui est né à Bruxelles et qui est alors âgé de trois ans ; la troisième de cinq sous tournois aussi, toujours pour lui-même et un quatrième et dernier enfant, Jean, âgé de trois ans⁵⁷. L'opération financière se fait le 15 septembre, c'est-à-dire le lendemain du jour de la Grande Procession, qui attire à Tournai, on le sait, quantité d'artistes tout en ramenant traditionnellement dans leur ville natale de nombreux Tournaisiens.

Roger remplit donc ses obligations corporatives à Tournai, où il retourne au moins en 1435 et en 1441 et où on continue à l'appeler, ainsi que ses quatre enfants, de son nom ancestral : de le Pasture.

Un autre devoir l'appelle aussi en 1441. Trop occupé sans doute par ses travaux professionnels, il n'avait pu paraître dans cette ville pour y régler la situation financière de sa jeune nièce, Jeannette Caudiauwe, fille du ménage Caudiauwe-de le Pasture uni en 1426, et qui devenue orpheline à l'âge de treize ans à peine, avait besoin d'un tuteur. Ce tuteur était tout indiqué, c'était lui-même (Pl. IX). Mais dans l'impossibilité morale de se déplacer, il s'était présenté le 16 avril 1441 devant le magistrat de Bruxelles et avait dicté une procuration que ce magistrat rédigea en français en l'appelant « Rogier de le Pasture notre bourgeois et manant », par laquelle il avait chargé Louis de Chastillon ou Castillon, qui était en 1426 copropriétaire avec sa propre mère de la maison de la Roque Saint-Nicaise, ainsi que Thomas Maton, de procéder à toutes les formalités requises pour la vente de cette maison, fonds et surface, que Jeannette Caudiauwe avait héritée de son père. Le déplacement de septembre 1441 lui permit de vérifier sur place l'accomplissement de cette mission qui avait donné son plein effet le 9 août 1441⁵⁸.

Pendant qu'il s'occupait ainsi de sa nièce, une autre personne s'intéressait à ses propres enfants, à propos de placements d'argent sur la ville de Tournai, analogues aux précédents. On ne peut détourner son attention de cette intervention pour plusieurs raisons.

Le 1^{er} novembre 1441 un certain Jean de Bruxelles, orfèvre, habitant la ville dont il porte le nom et alors âgé de cinquante-quatre ans, achète trois rentes viagères, à deux vies chacune, sur la ville de Tournai. La première de dix livres tournois par semestre, pour lui et son cousin Jacques de Wallez, les deux autres, de sept livres dix sous de rente chacune, réversibles après sa mort, l'une sur Pierre de le Pasture, âgé de quatre ans et l'autre sur Jean de le Pasture, son frère, âgé de trois ans, tous deux fils de maître Roger⁵⁹. Le premier août 1445 Jean de Bruxelles acquit d'autres rentes, l'une de quinze livres par semestre, pour lui-même et sa femme Jeanne de Centbourne, alors âgée de vingt-quatre ans, et deux, de cent sous, pour Pierre et Jean de le Pasture, respectivement âgés de huit et sept ans, et dans les mêmes conditions de double vie que précédemment⁶⁰.

Qui est donc cet orfèvre Jean, dont la vie semble prendre à ce moment une tournure imprévue ? On s'aperçoit en effet que le premier août 1445 l'achat d'une rente à deux vies en partage avec son épouse ne s'effectua qu'après revente, le même jour, de la rente de 1435, qu'il tenait de concert avec Jacques de Wallez. Il y a une relation de cause à effet entre les deux opérations et le changement trouve son explication la plus claire dans le mariage tardif que Jean de Bruxelles, demeuré célibataire jusqu'alors et ayant associé un cousin à sa fortune, conclut à l'âge de cinquante-huit ans avec une jeunesse de vingt-quatre. En 1435 le même personnage déclare habiter Bruxelles et les paiements de rentes qui sont effectués à son profit continuent de le considérer comme domicilié dans la même ville jusqu'en 1443 ; mais le 13 avril 1444, il achète et jure sa bourgeoise à Tournai⁶¹. Toutefois on le retrouve à Bruxelles en 1449, année au cours de laquelle il grave un sceau particulier aux armes de Ninove, à l'intention des titres de rentes hypothécaires créées par cette dernière ville⁶². Il meurt en 1459⁶³.

Qui était-il donc ? Quels liens de famille l'unissaient à Roger de le Pasture au point qu'il dota les deux derniers enfants de celui-ci et qu'il semble avoir laissé au cadet son prénom et sa profession car Jean de le Pasture fut également orfèvre⁶⁴ ?

De la Grange et Cloquet, dans leurs *Études sur l'Art à Tournai* ont vu en lui « le frère de notre fameux Roger de le Pasture »⁶⁵. Mais c'est au prix d'une interpolation que nous ne pouvons

expliquer chez des auteurs aussi consciencieux car le registre de la loi, où ils ont puisé leur référence ainsi conçue : « De Brouxelles (Jean), orfèvre, frère de Rogier de le Pasture, a accaté et juré sa bourgeoisie pour quatre livres tournois. Fait le 13^{ème} jour d'avril 1445, avant Pasques », ne porte pas les mots essentiels « frère de Rogier de le Pasture ». Ces auteurs auront pris leur propre scolie pour un texte original !

Peut-être cependant, comme pour l'hypothèse plus loyalement appelée « fantaisiste » qui se rapporte à Campin, ont-ils frôlé un pan de vérité. Jean de Bruxelles ne serait-il pas ce Jan Goffaert que les textes bruxellois représentent comme un frère d'Isabelle, c'est-à-dire comme oncle – et sans doute parrain pour l'un d'eux – des enfants de Roger ? Un de ces documents, qui cite expressément les enfants et beaux-enfants du vieux ménage Goffaert-Van Stockem, à l'occasion du décès de dernier survivant de ce ménage en 1439, ne donne pas d'épouse à Jean et lui réserve le rang d'ainé de la descendance, avec, après lui et dans l'ordre de naissance, Marie, femme de Jean de Doncker et Lysebeth, femme de Rogier van der Weyden⁶⁶. Ces détails s'adaptent très bien à ce qu'on possède sur le mariage tardif de Jean de Bruxelles, qui ne s'accomplit que six ans après, à son âge plus élevé de douze à treize ans que celui d'Ysabelle Goffaert. Aux données relatives à Jean de Bruxelles correspond pleinement aussi ce qu'on sait du fils de Jean Goffaert, entré chez les chanoines de Saint-Jacques de Coudenberg et privé de son père en 1462⁶⁷, alors qu'il n'avait lui-même encore que dix-sept ans⁶⁸.

Il en résulte que l'orfèvre Jean de Bruxelles, alias Jean Goffaert, au lieu d'être le « frère » de Roger de le Pasture, était, selon toute vraisemblance, son beau-frère⁶⁹.

On conviendra, dans ce cas, de la singulière attirance que présentait pour Tournai les familles Van Stockem et Goffaert ; à trois reprises, espacées du début au milieu du XV^{ème} siècle, elles y allèrent contracter mariage ou tout au moins s'établir en ménage : Isabelle Van Stockem avec Robert Campin, Isabelle Goffaert avec Roger de le Pasture et Jean Goffaert avec Jeanne Centbourne.

Ainsi se renforçaient les rapports qui continuaient à unir Roger à sa ville natale. Aussi bien, c'est un Tournaisien que voit toujours en lui, même au terme de sa carrière, la duchesse de Milan, Bianca Sforza, lorsque le 7 mai 1463, elle lui recommande le jeune Zanetto Bugato. N'adresse-t-elle pas sa lettre au « nobili viro dilecto, magistro Rugiero de Tornay, pictori in Burseles »⁷⁰ ? A une époque moins avancée, en 1459, l'abbé de Saint-Aubert à [int. Cambrai], Jean Aubert, s'était souvenu au moins de la forme picarde primitive du nom de l'artiste en parlant de « Roger de le Pasture, maistre ouvrier de peinture de Bruxelles »⁷¹.

La lettre de la duchesse de Milan attire l'attention sur les rapports de Roger avec l'Italie. Y serait-il allé ? C'est aujourd'hui certain. Le *De viris Illustribus liber* de Barthélémy Facies [int. *sic*], rédigé en 1455-1456, certifie en effet que Roger a visité Rome à l'occasion du Jubilé proclamé par le pape Nicolas V en 1450 et qu'il a ainsi célébré sur place « l'année sainte »⁷². La date de ce pèlerinage, dont on pourrait trouver la cause dans la maladie, suivie du décès cette [ill.] de sa fille Marguerite, alors âgée de huit ans⁷³, n'est pas contredite par la présence d'une des œuvres du maître en Italie dès 1449, ainsi que le rapporte le même Facio ; la renommée de Roger aura précédé son passage et éveillé un grand intérêt pour sa personnalité et pour sa formation. Il ne peut être question d'envisager ici les répercussions que le voyage d'Italie, accompli au milieu même de l'éblouissant *quattrocento* peut avoir sur son art, mais certains rapprochements historiques sont dignes de

quelque attention. Fort judicieusement Jules Destrée a recoupé horizontalement, si l'on peut dire, les biographies contemporaines et il est ainsi parvenu à établir des synchronismes instructifs. Roger, par exemple, a pu voir l'œuvre de Fra Angelico, dont la production était à peu près complète et qui ne devait mourir que cinq ans plus tard, Paolo Ucello, à peu près du même âge que lui, Andrea del Castagno, Donatello, Piero della Francesca, Ghiberti, Benozzo Gozzoli, Pisanello. Il n'y avait pas longtemps que Gentile da Fabriano et Masaccio étaient morts. Barthélémy Facio prétend que Roger manifesta une vive admiration pour l'avant-dernier de ces artistes, à la vue de ses œuvres exposées dans la basilique Saint-Jean de Latran : il l'aurait même proclamé le plus grand peintre de l'Italie.

Que Fabriano ait influencé Roger, peu nous importe, mais le voyage d'Italie, d'où sortirent des relations, sinon des influences et des commandes, mit, si l'on peut dire, les derniers atouts dans les mains de Roger pour la production d'œuvres admirables. Il est temps de parler de celles d'entre elles auxquelles se rapporte de la documentation suffisante pour qu'on puisse les considérer comme historiquement authentiques.

Comme pour tout peintre du moyen âge, on peut diviser les œuvres de Roger en deux catégories : les œuvres de polychromie ou de décoration et les œuvres de « plate-peinture » ou de chevalet.

On a vu Campin à l'œuvre surtout pour les premières. De son côté Jean van Eyck ne dédaigna pas de s'occuper de travaux de ce genre vu qu'en 1422 il enlumina un cierge pascal pour la cathédrale de Cambrai⁷⁴ et qu'en 1435 il polychroma des statuette pour la façade de l'hôtel de ville de Bruges⁷⁵. Roger n'eut été compris de personne s'il se fût refusé à des besognes analogues.

En 1439 on le chargea de peindre des plus vives couleurs une œuvre de sculpture en pierre blanche exécutée par Jean Van Evere et représentant la Vierge accostée des figures en pied de Marie d'Evreux, épouse de Jean III, duc de Brabant, et de Marie de Brabant, sa fille, femme de Renaud III, duc de Gueldre, avec leurs noms et leurs armoiries ainsi que l'écusson et la devise de Philippe le Bon, par ordre duquel fut produit ce monument. La sculpture avait coûté 38 ridders, de 4 gros de Flandre pièce ; suivant accord préalable, la polychromie s'éleva à 40 ridders. Ces sommes furent acquittées par ordonnance ducal en date du 19 janvier 1440. Peu de temps après, Roger reçut encore 6 livres pour avoir peint sur les volets les devises de Philippe le Bon et d'Isabelle de Portugal⁷⁶. Ce furent probablement ces travaux qui, par la qualité du client, le retinrent lorsqu'au début de l'année de 1441 il aurait dû s'absenter pour régler la situation de sa jeune nièce Jeannette Caudiauwe. Sculptures et peintures disparurent malheureusement sous les coups des calvinistes, soit lorsqu'ils livrèrent l'église des Frères Mineurs au pillage le 15 juin 1579, soit lorsqu'ils démolirent le chœur le 17 août 1583.

La même année 1441 le peintre de Bruxelles s'amusa à mettre en couleurs, pour les bonnes chanoinesses de Nivelles, un dragon qui devait figurer dans la grande procession de leur cité⁷⁷.

A une date inconnue, Philippe le Bon, dans chacun de ses Etats, voulant honorer la mémoire de ses prédécesseurs, commanda à divers artistes un mausolée commun pour la duchesse Jeanne de Brabant († 1406) et pour le petit-neveu, mort en bas âge († 1410), de cette dernière, Guillaume de Brabant (Pl. XII), fils d'Antoine de Bourgogne et d'Élisabeth de Gorlitz. Il s'adressa au fondeur de laiton brabançon Jacques de Gérinnes pour le gisant de la défunte, les deux anges soutenant les écus armoriés au-dessus des têtes et les vingt-quatre pleurants du soubassement ; au sculpteur Jean de le Mer pour le gisant de Guillaume de Brabant et quelques réparations du travail de

Gérinnes ; au peintre Rogier van der Weyden pour la polychromie de toutes les sculptures. L'œuvre, destinée à l'église des Carmes de Bruxelles, fut terminée en 1459⁷⁸. Elle a malheureusement disparu en 1696 dans un incendie, après avoir été dégradée en 1581 et « restaurée », c'est-à-dire réduite et appauvrie, de 1607 à [int. < >] 1709.

On notera deux choses à son propos. C'est d'abord la rencontre de Roger de le Pasture avec un Jean de le Mer, qui pourrait bien être celui avec lequel Campin travailla en 1428. C'est ensuite l'appel fait, par Philippe le Bon pour un même travail, à un fondeur de laiton et à un vrai sculpteur, ce qui laisse supposer que les deux gisants n'étaient pas exécutés dans la même matière. Le rôle de la polychromie, appelée à masquer la différence des matériaux ne s'en révèle que plus important.

Dans le même ordre d'idées, Roger joue un rôle d'expert en 1462. Il est chargé alors d'évaluer – et il en fixe la valeur à 160 livres de gros – la polychromie de deux statues, représentant saint Philippe et sainte Elisabeth, patrons de Philippe le Bon et d'Isabelle de Portugal, exécutés par le peintre Philippe Coustain, alors valet de chambre du duc, pour le palais de ce dernier à Bruxelles⁷⁹.

Des trois interventions précédentes de Rogier van der Weyden dans les travaux d'art ordonnés par Philippe le Bon il résulte que si Roger ne fut pas, comme on l'a prétendu à tort, le peintre attitré du Grand Duc d'Occident, il fut loin d'être inconnu de ce dernier, qui l'investit plus d'une fois de sa confiance.

Mais l'activité de Rogier van der Weyden connut aussi d'autres objets, plus transcendants : la peinture sur panneaux.

Déjà on l'a vu pratiquer ce genre, quoique modestement, à propos des volets du monument votif de Marie d'Evreux en 1440 et, quelques années auparavant, entre 1432 et 1435, s'il faut placer au début de sa carrière personnelle son séjour à Bruges, il y avait sacrifié, comme nous l'apprend Dürer (1520) au profit de la chapelle du Kaiserhof et de l'église Saint-Jacques⁸⁰. Ce serait pourtant beaucoup plus tard, c'est-à-dire en 1476, qu'aurait été offert à une « chapelle de chanterie » de Bruges, par Baptista del Agnello, négociant de Pise, commerçant en cette ville, un retable représentant la vie de Saint Jean-Baptiste⁸¹.

C'est réellement avec la période bruxelloise de la vie de Roger que débute notre connaissance, parfois heureusement complétée par la survivance d'œuvres ou de leurs répliques, de la belle production picturale du maître.

Peintre de la Ville, nous le voyons tout naturellement consacrer ses premiers soins à celle-ci et exécuter des œuvres [mm. portant la date de 1439]. Au cœur même de la cité, au foyer de la [mm. vie] communale, au temple de la piété civique, dans cet hôtel de ville qu'on avait reconstruit en 1401 et 1405 à gauche du beffroi et qu'une seconde campagne devait doubler, à droite, en 1444-1450, il sembla bon au magistrat d'orner la grande salle, ou salle du conseil d'un « tableau de justice » analogue en esprit à celui, qui depuis 1420, décorait la salle des échevins et qui représentait un *Jugement dernier*. Roger fut donc chargé de réaliser ces vœux et il y réussit en prenant comme sujet les histoires de Trajan et d'Erkenbald.

Trajan, en effet, était présenté au Moyen âge comme un modèle d'équité. On racontait comment il suspendit le départ d'une expédition urgente contre les Daces rien que pour donner suite à une

requête d'une pauvre femme demandant justice pour le meurtre de son fils. A son tour, quelques siècles plus tard, le pape Grégoire, plein de pitié pour cet empereur qui était en enfer, supplia le Seigneur de lui manifester sa bonté et obtint gain de cause. Lorsqu'après cette intercession le pontife fit déterrer le corps de Trajan il trouva la langue intacte [rat. dans le crâne].

Erkenbald – ou Archambald – était aussi un seigneur épris de justice. Ayant appris que son neveu s'était rendu coupable d'un viol, il le condamna à mort et comme celui-ci, après avoir fui, était revenu au palais et que personne n'osait porter la main sur lui, il le fit approcher près de son propre lit et l'exécuta lui-même en lui plongeant un poignard dans la gorge. Lorsqu'il fut sur le point de mourir, il ne crut pas devoir s'accuser de cet homicide mais l'évêque qui lui administrait les derniers sacrements était d'un autre avis et lui refusa la communion. Alors Erkenbald ouvrit la bouche et lui montra sur sa langue l'hostie que Dieu lui-même venait d'y placer en témoignage de son approbation.

La présence de ces « histoires » peintes à l'huile, dues à Roger et qui formaient un polyptyque à quatre panneaux est attestée par de très nombreux témoins. Au temps même de Roger, Barthélémy Facio semble en avoir entendu parler en Italie⁸² et Dürer les vit certainement lors de son passage à Bruxelles en 1520⁸³ [mm. et Guichardin en 1567].

Les mentions [mm. et les analyses] faites par des visiteurs de l'hôtel de ville se succèdent, se complétant l'une l'autre dans l'identification de l'auteur et l'explication des sujets⁸⁴. On se tait toutefois à propos de ces tableaux dans les descriptions détaillées du monument postérieures à l'extrême fin du XVIIIème siècle (1761 p. ex.), ce qui signifie sans aucun doute possible que, comme les archives qui auraient pu nous renseigner sur les autres formes de l'activité officielle de Roger, ils ont disparu dans le bombardement de la Grand'Place par le maréchal de Villeroy en 1695.

Il n'en existe aucune réplique peinte. Toutefois, grâce à un auteur espagnol, de 1552, don Calvete de Estrella, et à un académicien français de 1682, Jacques Bullart, qui nous ont laissé des descriptions très détaillées, s'étendant jusqu'aux inscriptions accompagnant les scènes, comme dans les tentures de l'époque, on les retrouve transposées [mm. en tenture tissée] dans une grande pièce commandée par l'évêque de Lausanne Georges de Saluces († 1462) et conservée depuis 1557 à la cathédrale de Berne (Pl. XIII).

« La peinture, écrit Calvete, qui l'a vue lors du voyage de Philippe II en 1549 et qui la qualifie de « *una maravillosa pintura* », est placée sur le côté de la salle, en face de l'endroit où le bourgmestre, les auditeurs et les conseillers se tiennent pour traiter de la justice et des affaires publiques ; elle est divisée en quatre grands tableaux qui remplissent tout le côté de la salle.

« Sur le premier est peint l'empereur Trajan, vêtu de son armure et à cheval, marchant à la tête de son armée, arrêté, au moment de partir pour la guerre, dans une rue de Rome, par une veuve. De l'autre côté on voit comment on coupe la tête à un soldat, et aussi comment il était armé. La légende (unique) est écrite en lettres d'or sur la partie inférieure du cadre.

« Dans un compartiment du deuxième tableau se voit la figure de saint Grégoire, pape, à genoux, devant l'autel de Saint-Pierre ; et dans l'autre le même saint, debout, auquel on montre la tête de l'empereur Trajan, dont la langue est encore aussi fraîche que s'il était vivant.

« Sur le troisième tableau est représenté un malade (Herkenbald) nu dans son lit, qui, de la main gauche, tient un jeune homme par les cheveux, et de la main droite, un couteau, avec lequel il lui coupe la tête ; et aux pieds du lit, le sénéchal ou alguazil très épouvanté qui le regarde.

« Le quatrième tableau reproduit le même Herkenbald à la dernière extrémité, montrant la sainte hostie, qu'il tient entre les dents, à l'évêque placé près de son lit ; celui-ci l'avait confessé et, voyant qu'il ne déclarait pas la mort de son neveu, n'avait point voulu lui administrer ni lui donner le saint sacrement du corps de Notre-Seigneur Jésus-Christ ; l'hostie était alors sortie miraculeusement de la custode, et elle était entrée dans la bouche d'Herkenbald ».

Décrire la tapisserie de Berne à la suite de cet exposé que complète (Pl. XIII), pour quelques détails, le texte de Bullart⁸⁵ (la tête de Trajan tirée de son urne, les prélats qui entourent saint Grégoire ; Herkembald soulevé à demi-nu sur sa couche ; le ciboire ouvert par l'évêque, les prêtres présents) serait absolument faire double emploi. Tous les éléments concordent. Si la tapisserie accorde plus de place matérielle à l'histoire de Trajan, c'est qu'elle y est autorisée par l'œuvre peinte même, dont les deux premiers panneaux comportent chacun un double sujet ; tandis que les deux derniers ne renferment chacun qu'une scène. Mais l'obéissance passive à l'original se retrouve dans le nombre et dans le texte littéral des inscriptions qui ne dépassent pas les quatre prévues par Roger. Ainsi, compte étant évidemment tenu d'autres licences d'ordre technique ou même artistique, le souvenir relativement fidèle des quatre tableaux que Roger peignit pour l'hôtel de ville de Bruxelles est encore conservé de nos jours dans la tapisserie de Berne⁸⁶.

Rapprochement qui vaut sans doute plus qu'une coïncidence : la tapisserie est considérée par les spécialistes comme s'intégrant dans une série d'œuvres de l'espèce spécifiquement tournaisiennes⁸⁷ et il ne nous étonnerait guère qu'elle sortît des ateliers du grand licier tournaisien Pasquier Grenier. L'homme qui porte un cierge béni, derrière le lit mortuaire d'Herkenbald, n'est pas sans ressembler, mais en plus jeune, à Pasquier Grenier en personne, tel qu'il apparaît avec ses fils dans la scène de l'Eucharistie de la tapisserie des *Sept Sacrements* qu'il offrit à l'église Saint-Quentin de Tournai, sa paroisse, vers 1475⁸⁸.

D'après le voyageur français Dubuisson-Aubenay (1623-1628) le tableau quadripartite de Bruxelles était signé et daté « *Rogierius Sweidenus civis pinxit 1439* ». On ne sait s'il s'agit d'une signature de Roger lui-même ou d'une annotation postérieure, inscrite sur le cadre. De toutes façons le mémorialiste se trouvant devant un texte en majuscules l'a mal lu, car il a répété (dittographie) la lettre finale de Rogierius pour l'ajouter devant le patronyme WEIDENUS (Van der Weyden). Peut-être aussi a-t-il mal interprété le mot suivant *civis* (citoyen) qui ne signifie rien en l'affaire. Mais ce qui est intéressant c'est de noter la date officiellement reconnue à l'œuvre et qui est confirmée d'ailleurs par des extraits de comptes communaux relatifs à la visite de curieux dilettanti – l'écuyer Daniel de Bouchout, la demoiselle Jeanne van Beverwerde et leur suite – au cours de l'année 1441⁸⁹.

Si l'on songe que la composition et l'exécution des pièces de cette espèce requéraient un temps assez long, on peut se demander si la commande des tableaux de justice ne datait pas de l'entrée en fonction de Roger comme peintre de la ville de Bruxelles et même si elle n'a pas été l'occasion de sa nomination à ce poste.

Mieux encore que pour les tableaux de l'Hôtel de Ville de Bruxelles, dont on ne possède qu'une réplique transposée, le hasard a favorisé deux autres œuvres, capitales celles-ci pour la connaissance de l'œuvre de Roger : il les a conservées elles-mêmes. Ce sont, de plus, des œuvres qui, dans la chronologie rogerienne historiquement connue, paraissent se placer peu après les précédentes. La première est le *Triptyque Edelheere* de Louvain (Pl. XV), la seconde la *Descente de Croix* de l'Escurial (Pl. XIV). Ces deux pièces sont unies par de multiples liens dont les principaux sont qu'elles furent toutes deux exécutées pour Louvain – ce qui valut à Roger, au moins de la part de Molanus, le titre de *civis et pictor Lovaniensis*, de citoyen et peintre louvaniste – et que leur sujet principal est une *Descente de Croix*.

Le *Triptyque Edelheere*, à vrai dire fort outragé, par des détériorations et des repeints, a été l'objet du dédain de nombreux critiques d'art, en dépit de son authenticité affirmée par Molanus, fidèle écho d'une tradition locale à peine plus que centenaire⁹⁰ et contrôlée par celle du tableau de l'Escurial, dont il est historiquement comme artistiquement solidaire. Même s'il ne constituait qu'une copie il devrait concentrer l'attention de tous les chercheurs vu qu'il forme pour ainsi dire le seul jalon chronologique encore existant de la carrière professionnelle de Roger, sans compter qu'il peut livrer, au moins partiellement, le secret de l'énigme du « Maître de Flémalle ».

Le panneau central de ce diptyque représente donc une *Descente de Croix* (Pl. XVa). Devant une croix centrale en forme de tau, toute l'attention y est portée sur le Christ pitoyable, soutenu comme une véritable loque humaine, par Joseph et Nicodème d'Arimatee ainsi que par un disciple qui vient de détacher le bras gauche de la croix. Une lumière intense rayonne de ce corps nu au milieu des sourds brocards dont sont couverts les riches amis de Jésus, à la mode des courtisans bourguignons. Sous la main droite, pendante, du divin supplicié, et formant à son corps une réplique harmonieuse de lignes qui s'étend aux courbes du tronc, des hanches et des jambes, sans exempter l'angle du bras gauche et la chute du bras droit, s'affale la Vierge, pâmée, respectueusement assistée par saint Jean. Derrière ces deux personnages, deux femmes s'attristent, l'une doucement dolente, l'autre à la coiffe blanche aussi savamment drapée que celle de Marie, extériorisant davantage sa peine : elle pleure dans son mouchoir. A l'extrême droite, une autre figure, Marie-Madeleine, le buste moulé dans sa robe comme pour rappeler sa beauté charnelle alors que tous les autres vêtements ne sont que plis lourds et cassés, gémit sur ses deux mains jointes. Sa pose, qui n'est ni assise ni debout, qui manque [mm. donc] de naturel, obtient [mm. cependant] sans heurts l'impression de douleur désirée. [mm. Elle] témoigne en même temps d'une maîtrise absolue du peintre et d'un souvenir des poses hybrides de la sculpture monumentale à Tournai. Aussi bien, toute la *Descente de Croix* de Louvain est romaine [*sic.*] [int. romane], comme une pièce sculptée devant un fond uni, doré, peu reculé et dans les limites d'un cadre qui n'est pas complètement imaginaire vu que ses coins ajourés sont figurés aux quatre angles supérieurs du tableau.

D'accord avec la composition, la disposition des couleurs fait de cette pièce une sorte de bas-relief superbement polychromé. En présence des besognes confiées aux peintres en général et à l'éducation tournaisienne de Roger en particulier, on ne peut s'étonner de cette tournure que l'on hésite à qualifier de déformation professionnelle.

[mm. A l'avant du volet droit, on voit, chaque fois dans un mouvement symétrique,] les donateurs et leurs enfants séparés par sexe (Pl. XVa), c'est-à-dire d'une part Guillaume Edelheere et ses deux fils, à genoux et patronnés par saint Jacques, d'autre part sa femme Adelaïde et ses deux

filles, également agenouillées et introduites par sainte Elisabeth. Les armoiries des époux figurent au-dessous d'eux, au centre de l'arcature ajoutée qui, comme dans le panneau central, est surtout destinée à meubler les angles des tableaux. [mm. Quant aux revers ils représentent] une *Trinité* à caractère sculptural composée de l'image de Dieu le Père, couronné de la tiare et soutenant dans ses bras Dieu le Fils mort (Pl. XVb). Le groupe est monté sur un socle au pied duquel deux anges debout tiennent, droits dans leurs mains, l'un un sceptre, l'autre une épée. Sous cette scène, en bas, le cadre porte une inscription où apparaît le mot « Justicia ». Le second volet est aussi décoré d'un groupe en sculpture simulée représentant la Vierge affalée dans les bras de saint Jean et opposant symétriquement sa défaillance à celle de son Fils. Une longue inscription, malheureusement fort repeinte, soulignait aussi cette scène au bas du cadre ; on n'y lit plus convenablement que les mots [mm. relatifs aux donateurs et à la date] : « Deze tafel heeft MCCCC en XLIII ».

On observera avec un très vif intérêt que le saint Jean n'est pas sans présenter d'étroits liens de parenté, surtout dans la position et le traitement de la tête, avec le même saint personnage, également en fausse sculpture et monté sur socle, qui figure au revers du *Triomphe de l'Agneau* de Jan van Eyck. Or, il n'y a aucun doute possible [int. sur] la différence d'auteur de ces œuvres ; d'ailleurs l'écart de dates est tel qu'il enlève historiquement à Jean Van Eyck, décédé en 1441, la possibilité d'avoir peint le volet de Louvain. On en tirera une leçon sinon sur la dépendance anticipée de Roger envers Van Eyck, au moins sur le procédé de plagiat.

[mm. En étroite liaison, on l'a dit, avec le *Triptyque Edelheere*], la *Descente de Croix* de l'Escorial fut commandée par le serment des arbalétriers de Louvain (Pl. XIV). A ce titre elle fut placée dans l'oratoire de ce serment, en la chapelle de Sainte-Marie hors-les-murs de la ville. Mais un siècle plus tard la régente des Pays-Bas, Marie de Hongrie, frappée par sa beauté, obtint de l'échanger contre une copie de Michel Coxcie et des orgues d'une valeur de 500 florins⁹¹. L'œuvre de Roger fut transférée en Espagne. Elle entra à l'Escorial en 1574 et une description officielle rédigée à cette occasion l'analyse comme possédant deux volets dont l'intérieur représentait, d'une part, les quatre évangélistes et, d'autre part, la *Résurrection*, tandis que l'extérieur, modifié sans doute par la suppression des saints patrons ou des insignes des arbalétriers, venait d'être peint en noir et blanc par Jean Fernandez Mudo⁹². Dès lors et jusqu'à nos jours, on suit la présence de cette œuvre dans le même palais⁹³. Les volets toutefois ont disparu à une époque imprécise.

La *Descente de Croix* de l'Escorial (Pl. XIV) est une pièce capitale dans la vie artistique de Roger en même temps qu'un chef d'œuvre dans l'histoire de l'Art tout court. [mm. Elle porte au sommet les qualités constatées dans celle de Louvain, qu'elle modifie, sur ce fond d'or surhaussé, dans le sens d'une évolution à peine sensible de la composition et [ill.] de la technique.]

[mm. Quoiqu'il en soit, deux ans après celle-ci,] en 1445, le roi Jean II de Castille fit don à la Chartreuse de Miraflores, qu'il venait de fonder près de [int. Burgos], d'un « oratoire » ou tableau de dévotion précieux, comportant trois « histoires », c'est-à-dire composé de trois subdivisions iconographiques, représentant : la *Nativité du Christ*, la *Descente de Croix* et l'*Apparition de Jésus à sa Mère* après la *Résurrection*. Ces renseignements sont tirés d'un manuscrit conventuel, le *Libro Becerro*, qui ajoute que cette œuvre triple avait été peinte par Roger, grand et fameux Flamand⁹⁴.

Aux sujets ainsi indiqués répondent exactement deux triptyques ou plutôt deux séries de trois panneaux égaux – dits « de la Vierge », dont l'une est actuellement conservée, partie (2 panneaux)

à Grenade et partie (1 panneau) à New-York, tandis que l'autre série se trouve toute entière à Berlin (Pl. XVI). La première série est de meilleure qualité que la seconde, qui ne paraît être qu'une copie. Toutefois, la liaison entre la mention de 1445 et la série de Berlin se fait assez facilement vu que le triptyque est encore signalé à Miraflores en 1780 par l'académicien espagnol Antonio Ponz dans son *Viage de Espana* et qu'il pouvait bien avoir été enlevé de la chartreuse, lors des guerres de Napoléon, par le général français Armagnac, auquel on remonte en passant par Guillaume Ier de Hollande, pour établir l'origine de l'exemplaire de Berlin (Pl. XVI).

La première série, au contraire, peut être considérée comme fixée à Grenade depuis la mort d'Isabelle de Castille (1505) et les deux fragments qui y sont encore gardés n'ont plus changé de place, en tout cas, depuis 1632, année à laquelle ils furent incorporés dans un retable. On a supposé que la reine Isabelle, désirent enrichir les collections royales, aurait enlevé les originaux à Miraflores pour les remplacer par de simples copies, comme fit Marie de Hongrie pour de nombreuses œuvres des Pays-Bas. *Ahuc sub iudice lis est*⁹⁵. Mais quelques que puissent être les conclusions des éventuelles découvertes d'archives ou tout au moins de la critique externe à ce sujet, on peut considérer comme certain que l'œuvre qui se trouvait à Miraflores en 1445 nous est restée dans ses dimensions, son thème, sa disposition et son coloris et que la connaissance de ces particularités nous est complètement accessible grâce aux deux séries de tableaux encore existants.

On peut dire que chacun des trois panneaux mesure environ 63,5 cm. de haut sur 39 cm. de large. Le panneau de gauche représente la Vierge, revêtue d'un manteau blanc à reflets bleuâtres s'étalant sur le sol en plis lourds. Elle est assise dans une de ces poses qu'on ne sait physiquement comment expliquer mais qui ont des audaces de la plus haute conception artistique. De ses mains jointes, aristocratiquement effilées, elle prie l'Enfant Dieu couché sur ses genoux. Une indicible impression de pureté et de calme, à laquelle concourt la netteté du visage ovale, dont les cheveux roussâtres sont sagement divisés par une raie médiane, se dégage de cette figure. En arrière, appuyé sur un bâton, tout vieillot dans son manteau rouge à chape bleue, saint Joseph s'abîme dans une douce rêverie. Un bonheur intime plane sur la scène, il s'y concentre d'autant plus que le fond annihile toute tentation d'évasion par le moyen d'une magnifique tenture, chef-d'œuvre de l'art décoratif, pendant sous la voûte en bandeaux d'un oratoire que soutiennent des colonnes aux chapiteaux annonçant la première Renaissance fantaisiste, telle que la concevront plus tard les [mm. fausses] architectures de Lancelot Blondeel.

Succédant à cette Nativité, le panneau central figure une *Pieta*, la première que nous connaissons dans l'art de Roger. Marie, cette fois apparemment assise sur un tabouret dissimulé par un immense manteau rouge qui l'enveloppe tout en retombant toujours en plis cassés, presse douloureusement contre elle la dépouille du Christ. A la jeune mère rayonnant d'un bonheur discret succède la vieille maman incapable de cacher sa douleur. Sur les genoux qui ont porté le Nouveau-Né, frais, rose et souple, repose maintenant un cadavre raidi, jaunâtre, le bras [mm. gauche] tombant presque verticalement inerte. L'opposition entre les deux scènes est manifeste et elle est d'autant plus accusée que, rappelons-le, les panneaux sont d'égale grandeur à l'inverse de ce qui se passe dans les véritables triptyques à volets. En dépit de la présence plus accusée d'un troisième acteur – saint Jean en manteau lie-de-vin, faisant le geste d'assister Marie – tandis qu'un quatrième – Joseph d'Arimatee – n'a pour but que d'enrichir [mm. la composition], toute l'attention se porte sur le groupe de la Vierge de Pitié et, par-dessus-lui, sur le centre de toute

l'œuvre comme de toute la religion [mm. chrétienne], l'arbre de Mort et de Vie, la Croix, en forme de tau. Toutefois, pour représenter ce Calvaire, par lequel l'Incarnation intéresse toute l'Humanité, le peintre a renversé les murs du fond de l'oratoire, dont seul l'abri de premier plan a subsisté pour des raisons d'harmonie, et a exécuté un de ces délicieux panoramas de montagnes, d'arbres et de châteaux, dont les miniaturistes du siècle précédent avaient seuls le secret.

A première vue, il semblait difficile de composer un troisième panneau sans verser dans la monotonie, si l'on voulait sauver l'[mm. unité], ou sans faire œuvre disparate, si l'on désirait [mm. varier]. Roger s'est tiré de ce dilemme de la plus élégante façon. Le sujet général, sans doute dicté par quelque clerc, s'identifiait avec trois rencontres essentielles de la Mère et du Fils avant, pendant et après la mort de celui-ci. Il restait donc à représenter l'[mm. Apparition] de Jésus à Marie après sa Résurrection. L'artiste l'a traité exactement comme une Annonciation : la Vierge, évidemment plus âgée que la fiancée de Joseph, surprise dans sa prière et assise une nouvelle fois on ne sait trop comment, se retourne avec un effroi mêlé d'amour vers celui qui vient du ciel et qui, cette fois, n'est autre que son Fils. L'adoption d'une telle disposition a permis à l'auteur de revenir [rat. tant en suppr [ill.]], le quatrième personnage, de revenir aux deux grandes figures du premier panneau tout en accentuant l'importance donnée au personnage de second plan, pour lequel il a procédé ainsi à une véritable gradation à travers les trois pièces : Joseph était assis à l'écart ; Jean, plus proche, ployait les genoux, Jésus triomphalement debout, s'avance presque au premier plan. Il en résulte pour toute l'œuvre un réel dynamisme allant de gauche à droite dans un rythme ascendant et se combinant avec sa statique générale. Pour bien montrer qu'il s'agit du Christ ressuscité, l'auteur, le vêtant de rouge, lui fait présenter ses paumes trouées par les clous et laisse voir son flanc droit percé par la lance. De plus, il profite du paysage pour représenter au loin, tout minuscule, Jésus sortant de son tombeau, l'ange, les soldats endormis et les trois Marie se rendant au sépulcre. Mais une nouvelle combinaison unit ce paysage au premier plan architectural du panneau de gauche et on ne l'aperçoit surtout que par une porte ouverte à deux battants, dont la traverse rappelle à son tour la croix du panneau central. Ainsi, de l'une à l'autre scène, court un lien qui les unit sans prendre la forme d'une chaîne inflexible.

La même remarque est à faire à propos du riche encadrement pictural des trois panneaux. Ceux-ci, en effet, sont entourés d'un cadre plein-cintre imaginaire, sur lequel les personnages débordent en avant-scène et dont les sujets sont variables et réalisés en sculpture simulée de pierre grise, comme pour un triple portail de cathédrale. Ces sujets sont de deux ordres : dans le bas des statues de saints posées sur de hautes colonnettes et abritées par des dais élevés, et dans le haut de petits groupes empruntés au Nouveau Testament.

Les statues sont au nombre de six et posées, deux à deux, à hauteur des jambages de l'arc d'encadrement. On y voit au centre les quatre évangélistes : saint Luc, saint Jean, saint Mathieu et saint Marc, ainsi qu'aux extrémités les deux grands apôtres saint Pierre et saint Paul.

Au-dessus se déroule, en six séries de trois scènes, toute la Vie de Jésus. Les groupes se succèdent en descendant chaque fois du sommet de l'arc vers la gauche et en remontant cet arc vers la droite. Se suivent ainsi en formant en quelque sorte, peu de temps avant l'invention du Rosaire (1470), trois espèces de mystères : les mystères joyeux, les mystères douloureux et les mystères glorieux⁹⁶.

Panneau de gauche : L'Annonciation, la Visitation, la Nativité, l'Adoration des Bergers, l'Adoration des Rois, la Purification.

Panneau central : Marie et Jésus, Jésus bénissant sa mère et saint Jean (?), la Rencontre de Jésus et de sa Mère, l'Élévation de la Croix, la Crucifixion, la Mise au Tombeau.

Panneau de droite : Les Trois Marie au sépulcre (?), l'Ascension, la Pentecôte, la Vierge et un ange, les Derniers moments de la Vierge, le Couronnement de la Vierge.

Cette dernière idée du couronnement est reprise, au surplus, par la présence de gracieux angelots de couleur qui, sous chaque portique simulé, forment le centre d'une arcature ajourée et portant chacun une couronne richement orfèvrée.

Des dais identiques à ceux qui surmontent les scènes sont courants dans la sculpture funéraire tournaisienne ; on les rencontre notamment dans les stèles d'Eustache Savary (†1426) à la cathédrale de Tournai et de Guillaume de Brouxelles (†1430) en l'église Sainte-Waudru à Mons. Toutefois, jusqu'à ce jour, on ne peut attribuer aux ateliers tournaisiens aucun personnage de stature allongée dans le style des statues d'évangélistes et d'apôtres qui flanquent les piédroits. Entre sa formation à Tournai et la production de cette œuvre, Roger a eu le temps de subir d'autres influences.

La question de chronologie étant ainsi posée, on notera tout spécialement à ce propos que l'année 1445, qui est une date de donation de l'œuvre, n'est pas nécessairement une date de composition. Il n'y a toutefois pas lieu, pour déterminer cette dernière, d'ajouter foi au raconter [ill.] très tardif dont Antonio Ponz agrément [mm. en espagnol] son extrait du *Libro Beceno* et selon lequel le roi Jean II aurait lui-même reçu le triptyque du pape Martin V (†1431). Ce n'est là, de l'aveu même de Ponz, qu'un « on-dit » (*segum se cuenta*)⁹⁷.

L'année suivant la même donation, c'est-à-dire en 1446, [mm. selon] Sanderus qui fournit cette date probablement d'après une inscription figurant sur l'œuvre même, Roger peint un triptyque que l'on retrouve au début du XVII^e siècle au réfectoire des Carmes de Bruxelles⁹⁸. Le panneau central était doté d'une figure de la Vierge baisant l'Enfant divin, sur la tête duquel deux anges posaient une couronne étoilée. Les volets représentaient, l'un, des Frères Carmes, l'autre un noble chevalier de la Toison d'Or avec toute sa famille. Cette œuvre, fortement endommagée par les iconoclastes en 1581 et restaurée aux frais de l'ordre religieux en 1593, a disparu sans laisser de traces. On se rappellera que Roger intervint encore chez les Carmes de Bruxelles lors de l'estoffage du tombeau de Jeanne et de Guillaume de Brabant en 1459 (Pl. XII).

On vient de voir que très tôt, les œuvres de Roger avaient passé en Espagne. Plus tôt encore, c'est-à-dire dès son vivant même, on en suit la trace jusqu'en Italie.

L'activité de Roger est fortement représentée dans la Péninsule, et à des dates assez précises, au moins si on considère chacune des dates comme un *terminus ad quem*.

La première s'identifie avec l'année 1449, au cours de laquelle Cyriaque d'Ancône, on l'a déjà dit, vit le 8 juillet, chez Lionel d'Este au studio du Palais de Belfiore, à Ferrare – et son témoignage est confirmé, voire éclairci, par celui de Facio vers 1455, – un triptyque représentant une *Descente de Croix* sur le panneau central, les figures d'Adam et Eve chassés du paradis par un ange, sur un volet, et celle d'un jeune roi priant sur l'autre volet. La *Descente de Croix* comprenait, outre la figure

du Christ, celle de la Vierge, de Marie-Madeleine, de Joseph d'Arimatee et de nombreux personnages des deux sexes, tous dans la douleur. L'œuvre était remarquable par le réalisme qui opposait les vivants au divin Mort, par l'éclat des vêtements pourpre et d'or, par la vérité du paysage à la fois champêtre et urbain⁹⁹. Bref, le triptyque d'Este, qui n'a malheureusement pas encore été retrouvé¹⁰⁰, provoquait l'admiration unanime dans un pays où pourtant les experts en l'art de peindre ne manquaient pas. On le disait exécuté par une main plus divine qu'humaine ! Mais cette main était expressément reconnue comme étant celle de Roger et nul doute n'est permis à cet égard, la date de rédaction des notices de Cyriaque d'Ancône (vers 1450) et de Barthélémy Facio (vers 1455) coïncidant avec le séjour de Roger en Italie ou le suivant de peu. Un démenti de l'auteur eût pu ruiner l'affirmation donnée à ce propos par le propriétaire de l'œuvre, Lionel d'Este.

Or c'est précisément le contraire qui se produisit. Roger était si bien d'accord avec le duc de Ferrare et il se montra son fournisseur si empressé qu'au cours de l'année 1450, lors d'une visite que son voyage d'Italie lui permit de faire à ce puissant mécène, il reçut mission d'en exécuter le portrait. L'exécution de ce dernier ne fut toutefois terminée qu'après le retour au Pays-Bas, quoique sans retard, car le 31 décembre de la même année l'Italien Filippo de li Ambruoxi et un autre Paolo de Pozio, fixé à Bruges, payaient à « Maestro Ruziero » (alias Roziero) *depintore in Bruga* – Roger alla-t-il toucher personnellement à Bruges, ou Bruges représente-t-il ici par synecdoque, tout son hinterland ? – une partie de la somme due pour une « peinture de feu l'illustre seigneur Lionel, commandée par lui au dit Roger »¹⁰¹. Lionel d'Este en effet était mort entretemps le 1^{er} [mm. octobre 1450]. Vraisemblablement Roger, agissant comme nous le montre Jean van Eyck dans son admirable esquisse du portrait d'Albergati, se serait-il contenté, à Ferrare, de prendre les dessins et notes nécessaires à l'exécution, dans son atelier, du portrait du duc d'Este.

On croit avoir trouvé le portrait en question dans la collection Friedsam à New York¹⁰². Aucun texte ancien ne confirmant ni n'infirmit cette identification, nous la considérons comme du domaine de la pure critique d'art.

Au cours de l'année 1451, les mêmes intermédiaires italiens agissant toujours au nom de la maison d'Este, payaient encore une certaine somme pour deux figures exécutées à Bruxelles¹⁰³. [mm. Le bénéficiaire était encore Roger, mais on ignore absolument de quelles figures il s'agissait.]

Vers la même époque et en tout cas au plus tard en 1455 puisque Facio les signale à cette date, Roger livra encore en Italie au moins deux œuvres, l'une à Naples, l'autre à Gênes.

L'œuvre de Naples se trouvait chez le roi Alphonse V d'Aragon (1433-1458), qui fut appelé « le Magnanime » pour ses qualités intellectuelles et morales et dont la cour était le rendez-vous de tous les beaux esprits du moment. Son sujet est connu grâce à la mention de Facio, complétée par une lettre de Piero Summonte datant [mm. du 20 mars] 1524. Il s'agit cette fois de trois peintures sur toile, mais c'est encore la *Passion du Christ* – toute la Passion, dit Summonte – qui en forme le sujet, quoique résumée apparemment à trois scènes essentielles. De ces scènes si l'une est facile à retrouver dans la description de Facio – il s'agit du *Christ aux outrages* – par contre la deuxième n'apparaît pas clairement – *Douleur de Marie* à l'annonce de l'exécution de son Fils ? – et la troisième est totalement inconnue¹⁰⁴.

Cette œuvre, qui provoquait également l'admiration par sa composition, son réalisme et son coloris, est aujourd'hui introuvable. Elle avait été achetée « en Flandre » par Alphonse V pour le prix de 5.000 ducats.

L'œuvre de Gênes, également disparue, constitue un fait unique dans le catalogue documentairement établi de Roger : elle représentait une *Femme au bain*, en compagnie d'un petit chat ; deux jeunes gens l'épiaient par une fissure de boiserie. Ainsi l'affirme Facio vers 1455¹⁰⁵.

En même temps qu'il fournissait villes et princes, Roger ne manquait pas d'être sollicité par les autorités religieuses pour orner leurs sanctuaires. Il le fut par Jean Robert, abbé de Saint-Aubert à [int. Cambrai], prélat très généreux, qui avait en même temps l'excellente habitude de noter toutes ses dépenses dans un mémorial. Ce souci, de caractère parfois méticuleux, nous vaut la connaissance d'une œuvre dont l'origine est la suivante. Le 16 juin 1455, l'abbé passa accord avec « maistre Roger de le Pasture, maistre ouvrier de peinture de Bruxelles », pour l'exécution d'un tableau carré de cinq pieds de côté, d'après devis détaillé qui lui avait été présenté. Mais en cours d'exécution le projet fut amendé au profit de l'œuvre et les dimensions passèrent de 6 pieds et demi pour la hauteur tout en gardant 5 pieds pour la largeur. Ce tableau se trouva terminé à la Trinité de 1459, c'est-à-dire que Roger mit quatre ans pour le fournir. Il fut payé, en plusieurs fois, quatre-vingt ridders d'or, de 40 s. 4. d. la pièce, monnaie de Cambrai. Un chariot l'amena de Bruxelles, la première semaine de Juin ; y avaient aussi pris place l'artiste en personne, sa femme et ses ouvriers. Une gratification de 11 écus d'or, de 4 l. 10 d. tournois, fut partagée entre ces derniers et Isabelle Goffart. Arrivée à destination le 8 juin, l'œuvre d'art fut provisoirement placée, les 19 et 20 du même mois, au chœur de l'église abbatiale sur des tréteaux, afin qu'on choisît à l'aise l'emplacement qui lui conviendrait le mieux. C'est au chœur qu'elle resta et on l'y fixa définitivement le 13 août. Un jeune peintre au nom de Hayne, en décora le cadre et l'entourage jusqu'aux stalles des chanoines. Un fondeur appelé Jean Cachet livra un candélabre de cuivre, à cinq branches, que l'on plaça devant le tableau ; il en fut payé 10 écus de 20 livres¹⁰⁶.

Une fois de plus nous n'avons pas à discuter ici si le tableau dont il est question s'identifie avec celui du Musée du Prado auquel depuis Waagen on donne généralement le nom de « Triptyque de Cambrai ». Cette appellation est toute moderne et aucun texte historique ne relie le document d'archives à l'œuvre conservée en Espagne [mm. que] ces dimensions ne correspondent [rat. d'ailleurs] pas : 1.95 m. x 1.72 m. dans la réalité ; 1.93 m. x 1.49 m. dans le contrat, le pied de Cambrai étant 29.8 cm. Observons [mm. par contre] que dans la transcription qu'on donne toujours de la composition [mm. de l'œuvre de Cambrai] une erreur semble s'être glissée et qu'excuse « un original aussi négligemment écrit et aussi fatigué »¹⁰⁷ qu'est le Mémorial de l'abbé Jean Robert. Ce n'est pas un tableau « à II huystoires » ou deux sujets qu'il faut lire, mais [mm. bien rat. à notre avis] un tableau « à II huysseries », c'est-à-dire deux volets¹⁰⁸. On se trouve donc bel et bien en présence d'un triptyque.

Un sujet intéressant dont nous n'avons pas encore parlé, [rat. sont][mm. ill.] les traits mêmes du maître. En 1531 un riche collectionneur vénitien, Zuasme (Jean) Ram, possédait un petit portrait d'artiste en buste, fait au miroir, à l'huile, et daté de 1462. L'« anonyme de Morelli » (Marc Anton Michiel), dans une mention de la *Notizia d'opere di disegno nelle prima meta del secolo XVI* l'attribue à Roger de Bruxelles, c'est-à-dire Rogier van der Weyden¹⁰⁹. Cette identification résulte-t-elle d'une inscription, comme il en est de la date, que l'auteur fournit avec précision ? C'est probable, mais

un fait est certain, c'est que, s'il s'agissait bien de Roger, on devait avoir affaire à un homme ayant dépassé la soixantaine depuis plusieurs années¹¹⁰.

Or cette condition est remplie par un crayon du fameux *Recueil d'Arras*, conservé à la Bibliothèque de cette ville. Ce recueil, formé au XVI^e siècle, semble-t-il, par un iconophile qui se procurait des documents de tout âge et de toute provenance, renferme la copie d'un portrait d'homme, exécuté évidemment par celui-ci vu l'acuité du regard, et identifié par l'inscription manuscrite « Maître Rogier, painctre de grand Renom » (Pl. XVII). Y a-t-il correspondance entre l'œuvre de Venise et l'original d'où est tirée la copie d'Arras ? Ici encore la réponse est impossible, mais l'intérêt offert par cette dernière n'en est pas moins grand eu égard au souvenir qu'elle nous laisse d'une œuvre de Roger et à la circonstance que cette œuvre représentait l'artiste lui-même¹¹¹. Il n'est pas exclu toutefois que le crayon d'Arras puisse représenter un autre portrait que celui de Venise. Plus près de lui, à Tournai même d'où venait Roger, la collection des savants fondateurs de la bibliothèque capitulaire, les chanoines Denis de Villers et Jérôme de Wigne, renfermait, peu après 1600, un portrait de « maître Rogier » sur bois, à l'huile, où l'artiste était vêtu d'une robe mi-partie rouge et violette¹¹². Cette identification était-elle due à une tradition fondée ou une attribution subjective, on ne sait, et à ce propos il est extrêmement dommage que la mission de copie dont fut chargé Succa, le dessinateur des archiducs [mm. Albert et Isabelle], exactement au même moment (en 1601) n'ait pas compris les portraits des peintres comme ceux des princes, car il eût enrichi le butin qu'il fit dans la collection tournaisienne de pièces aussi importantes que celles dont il nous a gardé le souvenir graphique¹¹³ !

L'année 1462 ainsi marquée dans la chronologie rogérienne par un portrait parti très tôt pour Venise, fut également celle où le maître sentant doucement venir sa fin, résolu, grâce à ses ressources et à son art, d'aider une communauté religieuse en difficulté et de s'assurer en même temps un revenu pour ce monde et des prières pour l'autre. L'obituaire de la Chartreuse de Scheut, près de Bruxelles, commémore en effet l'anniversaire de Roger en lui attribuant, en une fois, la donation d'une somme d'argent et celle de peintures, le tout valant ensemble 20 livres de gros de Brabant¹¹⁴. Cette dernière estimation, assez anormale en ce qui concerne un cadeau artistique, ne s'explique que si le geste de Roger correspondait à une opération financière, prit-elle la forme d'une œuvre pie. Et, de fait, les comptes monastiques relatifs à mai 1462 nous représentent, d'une part, les chantres acquérant, grâce à l'intervention de Roger qui ne réclama ni quittance ni [mm. hypothèque] quelconque, une pièce de terre [mm. convoitée] dans la franchise de Bruxelles et de l'autre, payant à leur bailleur de fonds un cens annuel héréditaire de 3 florins du Rhin, chacun de 20 stuivers. Les tableaux ne furent évidemment pas vendus tout de suite, mais leur valeur marchande, déterminée par leur auteur et ajoutée à la somme d'argent liquide, forma le capital sur lequel fut calculée la rente. Presque immédiatement après toutefois, vers le 30 avril 1463, le cens héréditaire fut converti en rente viagère ; c'était tout gain pour les religieux¹¹⁵.

Un des tableaux de Scheut passa en 1574 à l'Escorial après avoir fait le détour par Ségovie¹¹⁶ ; il y est encore conservé. Le sujet en est le *Christ en Croix* avec la Vierge et saint Jean (Pl. XVIII). Les personnages sont de grandeur naturelle et traités en grisaille dans un style remarquablement sculptural, sur un fond rouge-brun, auquel a été superposé un voile tombant derrière la croix en tau, aux plis minutieusement tracés en carrés, comme s'il venait d'être déplié. Pour la draperie on remarquera tout spécialement la stylisation en triangles allongés des plis du manteau de saint Jean, par ailleurs retombant en chutes lourdes et cassées comme celles du manteau de la Vierge. Cette

dernière est debout mais sa stature forme une S dans cet équilibre instable qu'imagine Roger lorsqu'il veut traduire une violente émotion.

On peut croire que les peintures qui font l'objet de la donation en 1462 ont été spécialement exécutées pour la chartreuse de Scheut ; les dimensions considérables du *Christ en Croix* (3, 20 m. x 1, 90 m.) plaident fortement dans ce sens. Il est alors interdit de les faire remonter avant 1450, année de la fondation de ce monastère, [mm. et même 1456, année où les premiers religieux arrivèrent.]

Si le nom de Van der Weyden était rappelé à Scheut par son art, il en était de même en plein Bruxelles, à Sainte-Gudule. Avec sa présence dans cette dernière église commence pour nous la série des œuvres historiquement connues mais non datées ; fût-ce d'une manière approximative.

D'un tableau de Sainte-Gudule M. le Chanoine Lefèvre O. Praem. a trouvé mention à la date du 26 avril à propos de l'anniversaire d'un nommé Guillaume de Masenzele, dans un obituaire du XVII^{ème} siècle, reprenant partiellement des annotations plus anciennes. Toutefois nous ne croyons pas qu'il y ait de relation entre ce personnage qui vient d'être cité et le tableau : la mention de ce dernier aide seulement à situer l'épithaphe mobile du défunt, accrochée à un pilier « en face d'un saint Sébastien, fait par maître Roger »¹¹⁷. C'est un point de repère.

Quant au *Saint Sébastien* en question, il ne paraît être que celui qui ornait l'autel des SS. Martyrs Sébastien et Lambert, contre une colonne de séparation entre la nef principale et le collatéral sud de la collégiale. On ne sait pas ce qu'il est devenu.

Par contre, deux autres œuvres mentionnées en 1623-1628 par Dubuisson-Aubenay sont parvenues jusqu'à nous¹¹⁸. Ce sont les deux sections d'un diptyque, déposé alors au bas de la nef de Sainte-Gudule, dans la Chapelle de Saint-Hubert, que la tradition essentiellement conservatrice du clergé attribuait encore à Roger, « ce Roger dont est parlé à l'histoire d'Erkenbaldus ». Ce diptyque résumait, si l'on peut s'exprimer ainsi, toute la liturgie relative au Saint patron de la chapelle en représentant les deux termes extrêmes de sa vie religieuse : son accession à l'épiscopat de Liège et l'élévation de ses reliques.

Le panneau droit, en effet, figurait le pape Serge, à qui un ange apparaissait en songe, lui apportant la crosse et la mitre dont il avait à investir Hubert, qui se trouvait précisément alors à Rome. En plus du Saint-Père on reconnaissait la Ville Eternelle à ses monuments et à un cardinal.

Le panneau gauche avait trait à l'élévation de la dépouille du saint évêque, à demi levé de son cercueil, en présence des clercs et de Carloman, ce dernier, tête nue, tenant sa couronne de la main gauche. La scène se passait devant « une perspective avec balustres à travers lesquelles regarde un peuple infini ».

Les descriptions du voyageur français correspondent trait pour trait avec les sujets de deux panneaux conservés aujourd'hui dans la collection van Pannwitz à Heemskerke (Hollande) et à la National Gallery, à Londres, et présentant des dimensions égales (90 x 81 cm.).

Le premier est connu sous le nom de *Songe du Pape Serge* (Pl. XIX). Divisé en deux parties représentant respectivement l'intérieur et l'extérieur d'un appartement on y voit, grâce à la percée faite dans celui-ci par une double arcade reposant sur des colonnettes, le Souverain Pontife endormi après avoir célébré l'office du matin, non pas sur son lit à baldaquin à peine refait, mais

sur son prie-Dieu, auquel il s'est accoudé. Devant lui se dresse un ange lui présentant une mitre et une crosse. Au dehors le même pape, sorti du Vatican, apparaît, précédé d'une croix processionnelle et suivi de deux cardinaux. Il passe devant deux moines qui lui tendent des suppliques et, par le pont du Tibre, et le château Saint-Ange, se rend à la basilique Saint-Pierre où il va trouver Hubert en prière sur le tombeau du Prince des Apôtres. Le paysage dans lequel s'élève la basilique comprend, en outre, dans une finesse de miniature, un morceau des remparts de Rome et la basilique Saint-Paul hors les murs. Sur le chemin qui y mène trotte un petit cavalier monté sur un cheval blanc. On notera avec intérêt, d'une part l'étroite parenté de l'ange avec celui de l'*Annonciation* de la Madeleine à Tournai, polychromé sinon « projeté » en 1428 par Robert Campin et, d'autre part, la perspective linéaire forcée des bâtiments et surtout des toitures.

Le second panneau est intitulé l'*Exhumation de Saint Hubert* (pl. XX). L'épisode se passe, conformément aux plus anciennes biographies, dans le chœur de l'église des Saints-Apôtres à Liège, devant l'autel de saint Aubin. Le chœur est séparé de son déambulatoire par de grosses colonnes dont les chapiteaux à double rangée de feuilles supportent des statues d'apôtres et dont les entrecolonnements sont occupés par des grilles de bois derrière lesquelles se présentent de nombreux fidèles. Sur la table d'autel, devant un très intéressant retable en grisaille groupant quatre saintes sous des arcatures autour d'un calvaire, et supportant une statue de saint Aubin au centre d'un dais à volets compartimentés, est placée une riche chasse orfèvrée – à la perspective exagérée – portant la figure de saint Hubert et destinée à recueillir ses ossements levés de terre.

Au pied de l'autel, en effet, deux ecclésiastiques, vêtus de blanc, soulèvent la dépouille, retrouvée intacte du saint évêque – dont la mitre est celle-là même que l'ange apporta au pape Serge – tandis que deux autres évêques se tiennent à la tête et aux pieds, le premier debout et le second à genoux, ce dernier, balançant un encensoir s'identifie probablement avec Floribert, à la fois fils et successeur d'Hubert.

Aux extrémités gauche et droite de la scène d'autres membres du clergé et des laïques occupent visuellement l'espace compris entre les colonnes de cuivre, surmontées d'anges, qui entourent l'autel et la clôture du déambulatoire. Parmi les laïques on remarque, au premier rang, le maire du palais, Carloman, – la scène se passe en 743 – tête nue et tenant naïvement de la main gauche une couronne fleur-de-lysée comme son riche manteau brodé. Derrière lui se presse la famille d'un seigneur portant le collier de la Toison d'Or et qui doit être le donateur du diptyque. A droite, presque sur les marches de l'autel, un couple debout semble représenter Philippe le Bon et sa femme. Celle-ci serait Isabelle de Portugal si l'on s'en rapporte notamment à un dessin de Succa (Bibliothèque Royale, f° 7r°) pris en 1601 sur un original reposant dans les collections du chanoine de Villers à Tournai¹¹⁹.

Le diptyque de Sainte-Gudule est extrêmement précieux pour le rattachement à Roger d'un certain nombre d'œuvres ; on ne possède malheureusement pas le moindre élément positif de datation à son égard, seuls les personnages contemporains qui semblent y figurer présentant une carrière plus longue que celle de Roger même : Philippe le Bon (1396-1467) et Isabelle de Portugal (1428-1472).

Des œuvres d'une tradition ancienne et constante chez les propriétaires permet documentairement de faire remonter à Roger – à côté de beaucoup d'autres qui ne relèvent que

de l'appréciation plus ou moins sérieuse d'auteurs des XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles – on peut citer un certain nombre dans diverses collections réputées.

La première de ces collections est celle de Marguerite d'Autriche, connue par plusieurs inventaires, notamment ceux de 1516 et de 1524, le premier toutefois donnant seul le nom de l'auteur. Sont ainsi répertoriés comme étant de Roger : un petit tableau représentant un *Dieu de Pitié* dans les bras de la Vierge, avec volets de la main « de maistre Hans » peints, à l'avant, chacun d'un ange et, au revers, d'une *Annonciation* en grisaille ; un petit tableau figurant la *Trinité* ; un portrait en buste de *Charles le Téméraire* ; un petit tableau représentant un *Crucifix et saint Grégoire*¹²⁰.

L'inventaire de 1524 précise que sur le tableau du *Dieu de Pitié* le Christ est nu et qu'un des deux anges tient une épée ; que le portrait de Charles le Téméraire montre celui-ci nu-tête, habillé de noir, portant encore l'insigne de la Toison d'Or pendu à une chaîne et de la main droite, un rouleau ; que le *Crucifix et saint Grégoire* forment un diptyque, dont le premier volet figure en réalité une Crucifixion où la Vierge embrasse le pied de la croix, tandis que le second représente l'histoire de la messe de saint Grégoire. Quant au tableau figurant la *Trinité* on hésite pour en établir la correspondance, entre deux numéros du second inventaire : les n^o 174 et 199, qui présentent tous deux ce sujet ; mais il semble que la préférence doit être accordée au n^o 174 du fait qu'on lui donne exactement le même titre de « Trinité » avec la même épithète de « petit ». Il se distinguait par sa forme carrée – que mettait en valeur un « tabernacle de menuiserie » – et par une multitude d'anges tenant la croix et les instruments de la Passion de chaque côté du sujet principal¹²¹. Sa description attire l'attention sur la *Trinité* du Musée communal de Louvain, si apparentée dans la pose du Père et du Fils à celle d'un des volets *Edelbeere* en la même ville. Mais, ici encore, tout renseignement permettant de relier la collection communale louvaniste au trésor princier malinois fait défaut.

A la fin du même siècle, un autre Gouverneur général des Pays-Bas, l'archiduc Ernest (†1595) possèdera aussi une Vierge douloureuse embrassant son fils, par « Roger de Bruxelles »¹²². Peu après 1600, la collection du chanoine de Villers, à Tournai, qu'on sait pertinemment avoir été formée avec un soin méticuleux, comprenait en plus du portrait déjà cité de Roger, des crayons du même maître représentant la Sainte-Vierge et des portraits de femmes¹²³.

Bien loin, à Venise, en 1530, l'anonyme de Morelli signale dans l'habitation particulière d'un nommé Chabriel Vendramin un tableau à l'huile représentant la Vierge debout dans un temple, avec l'Enfant sur les bras, et la couronne sur la tête. C'est, dit-il, l'œuvre de « Rugier de Bruggis » et elle est d'un travail parfait¹²⁴.

Faisant toujours pendant à l'Italie, l'Espagne, dans ses collections royales, où l'origine des œuvres était scrupuleusement consignée, conservait, à l'Escorial, entre 1566 et 1593, deux œuvres de Roger : une seconde *Descente de Croix* avec la Vierge, saint Jean et Nicodème, donnée, comme la première, par la reine Marie de Hongrie et mesurant deux pieds de haut sur un pied et demi de large, sans les volets, ainsi qu'un triptyque de *Saint Luc* (peignant vraisemblablement le portrait de la Vierge) mesurant trois pieds de haut sur trois de long, sans les volets¹²⁵.

Si ces deux œuvres existent encore, elles ne sont pas identifiées. Il convient de remarquer toutefois que la tradition attribuée à Roger un type de saint Luc défini, tel qu'en présentent les panneaux de Boston, Berlin et Leningrad et qui témoigne irréfutablement dans la disposition du sujet, d'une influence eyckienne (Madone du chancelier Rolin).

En Espagne encore se trouvait, dit un inventaire contemporain, un tableau de Roger dans la collection du marquis de Leganés D. Diego Felipe de Guzman ; il représentait une *Madone à l'Enfant*¹²⁶ Mais ici déjà l'époque du renseignement est tardive (1655) et la crédibilité des propriétaires sujette à caution. A plus forte raison la prudence nous engage-t-elle à ne pas citer les œuvres qui apparaissent subitement dans la documentation postérieure. Leurs attributions sont peut-être dues à de simples impressions subjectives.

Pour réaliser toutes les œuvres et celles assurément, plus nombreuses, sur lesquelles toute documentation fait défaut, Roger eut recours à l'aide d'apprentis, de valets, auxquels il communiqua certains principes de son art. L'anéantissement des registres du métier des peintres de Bruxelles ne permet malheureusement pas de connaître ceux qui, officiellement, sont entrés dans son atelier. D'autres textes toutefois pourraient combler cette lacune et l'on a cru qu'il en était ainsi pour Hans Memling, que le Mémorial de l'abbé de Cambrai signalerait sous le nom de « Hayne jone pointre » en 1459, et que l'Inventaire de Marguerite d'Autriche semble citer sous l'appellation de « maistre Hans » en 1516.

Il faut aujourd'hui se refuser à interpréter dans ce sens la première de ces mentions. Déjà l'on doit reconnaître que le jeune Hayne travailla à Cambrai bien longtemps après que, le 13 août 1459, on eut placé définitivement le triptyque de Roger au chœur de l'abbatiale de Saint-Aubert ; il y peignit pour toujours le « cadre » au sens strict et [mm. au sens large] de l'œuvre d'art. Mais celle-ci était arrivée de Bruxelles le 8 du mois de juin. Conçoit-on que Roger ait laissé à Cambrai, à ne rien faire durant toute la période d'hésitation de l'abbé Robert, c'est-à-dire au moins pendant plus de deux mois, un membre de son personnel ? Théoriquement « Hayne, jone pointre » ne serait-il pas plutôt un homme de la région, comme d'autres personnes, tel Jennin de Montegné, « cleric de chéens », qui aidèrent à amener et mettre en valeur la production rogérienne ?

Et de fait, aucun doute n'est possible lorsque nous constatons que, déjà quatre ans auparavant, c'est-à-dire en [mm. 1454 ou en] 1455, répétant une initiative prise par le comte d'Etampes qui avait fait copier, à trois exemplaires, par Petrus Christus, la fameuse image italo-byzantine de Notre-Dame de Grâces, amenée de Rome en 1440 par le chanoine Fursy de Bruille, le chapitre de Saint-Aubert, « paye à Hayne de Bruxelles, demeurant à Valenciennes, pour peindre douze images de Notre-Dame à couleur d'ole et bien estofées douze livres »¹²⁷. « Hayne, jone pointre » est donc lors Valenciennois, et il ne semble avoir rien de commun avec les compagnons de l'atelier de Roger¹²⁸. En tout cas, s'il est d'origine bruxelloise, comme le ferait supposer son nom, on ne peut le considérer comme apprenti de Roger en 1459 puisqu'il travaillait déjà à son compte en 1454 [mm. 1455]. Ces données s'opposent radicalement à une identification avec Hans Memling.

Quant à voir ce dernier dans le « maistre Hans » cité en 1516, c'est certainement fort judicieux eu égard à la considération que ce peintre acquit dans les Pays-Bas, [mm. laquelle], à l'époque, empêchait de le confondre avec un autre. Mais les volets qu'il exécuta pour le *Dieu de Pitié* de Roger furent-ils exécutés dans l'atelier de celui-ci ? Memling n'a-t-il pas été collaborateur hiérarchiquement égal plutôt qu'apprenti ou valet subordonné ? Si le titre de « maître » qui lui est donné par le rédacteur de l'inventaire, repose sur une pièce comptable, l'hypothèse d'un travail réalisé en commun dans l'atelier de Roger est exclue. La question de sa formation professionnelle dans cet atelier reste donc pendante du point de vue strictement historique¹²⁹.

Beaucoup plus [mm. clair] est le cas d'un Italien que la renommée de Roger au-delà des monts, renforcée par son pèlerinage en 1450, attire à Bruxelles, chez lui. Ce fut Zanetto Bugato. Le 26 décembre 1460, le duc de Milan [mm. Francesco] Sforza adressa au duc de Bourgogne Philippe le Bon une lettre par laquelle il lui demandait de faire accueillir par Roger – qu'un lapsus lui faisait appeler « Gulielmus » – son protégé de ce nom¹³⁰. Roger, sans doute très honoré, répondit avec un tel empressement et si paternellement à cette requête que, au retour [mm. de Bugato], la duchesse [mm. Bianca Sforza] écrivit au maître, cette fois avec une telle exactitude de nom qu'elle alla rechercher son origine tournaïsiennne (« Maestro Rugerio de Tornay ») pour le remercier en termes aussi flatteurs que chaleureux d'avoir communiqué à un confère, déjà maître (maestro Zanetto nostro) les [mm. secrets] de son art¹³¹.

En fait, Zanetto Bugato vint à temps pour recevoir le testament artistique de Roger.

Le testament civil fut apparemment rédigé vers ce temps-là. On a vu Roger modifier en 1463, dans un sens très libéral, une créance qu'il avait sur les chartreux de Scheut-lez-Bruxelles. D'autres religieux du même ordre retinrent encore d'avantage son attention à cette époque. C'étaient [mm. les fondateurs mêmes de Scheut,] les chartreux d'Hérinnes-lez-Enghien, au sein desquels son aîné, Corneille, avait pris place en 1449, c'est-à-dire, coïncidence assez curieuse, l'année même que Liévine Van Eyck, fille de Jean, entra en religion chez les bénédictins de Maeseyck¹³². A l'occasion de la profession religieuse de son fils, Roger avait déjà doté le monastère de cent peters, ou florins de Saint-Pierre. Par testament, d'après le nécrologue absolument contemporain, il lui laissa cent couronnes d'argent liquide, auxquelles il ajouta un retable pour la chapelle Sainte-Catherine et le prix de la polychromie – que, trop fatigué sans doute, il n'envisageait plus d'exécuter lui-même – des « images » ou statuettes de ce retable. La même expression de ses dernières volontés stipulait qu'après la mort de sa femme, le tiers de ses biens financiers et de ses maisons situées à Bruxelles irait au même couvent, à condition toutefois que son fils Corneille survécût à sa mère. Dans l'hypothèse contraire, celle qui se réalisa vu que Corneille mourut en 1473 et Elisabeth Goffart en 1477 – la chartreuse ne recevrait qu'un quart des biens après le décès de son épouse¹³³. La chronique d'Hérinnes estime l'ensemble des donations de Roger à 400 couronnes¹³⁴.

Roger de le Pasture mourut le 18 juin 1464 (Pl. XI), vingt ans après son maître Campin. Cette date est connue grâce encore une fois à un registre rentier, celui du domaine de Bruxelles¹³⁵. Le jour est confirmé par l'obituaire de la confrérie de Sainte-Croix dont le défunt faisait partie, et qui était établie en l'église Saint-Jacques sur Caudenberg¹³⁶. On célébra spécialement son anniversaire dans cette église après que, le 5 octobre qui suivit le décès de son époux, Elisabeth Goffart eut versé dans ce but entre les mains du prévôt une somme de 20 peters, destinée à être convertie en une rente perpétuelle affectée à la fondation¹³⁷. Le 20 octobre 1477, étant elle-même à la veille de mourir, la veuve de Roger constitua une nouvelle rente au profit de son neveu Henri Goffaerts, prêtre et chanoine régulier de la même collégiale Saint-Jacques. Cette rente, de 4 florins du Rhin, fut hypothéquée sur une rente viagère à charge de la ville de Bruxelles. Comme contrepartie, Henri Goffaert s'engagea à dire toutes les semaines une messe pour le repos des âmes de Roger et de son épouse, à l'autel de sainte Barbe¹³⁸.

En présence d'un tel intérêt posthume porté à Roger par l'église Saint-Jacques sur Caudenberg on pouvait croire qu'il y dormait son dernier sommeil. Il n'en est rien cependant. Roger fut inhumé en l'église Sainte-Gudule, devant l'autel de sainte Catherine, du côté nord du chœur. C'était sa

paroisse et il lui avait légué, pour ses pauvres, la somme de 2 peters, valant 9 sous de gros, qui fut payée par ses exécuteurs testamentaires le 23 juin 1464¹³⁹. Cela ne l'empêche pas de laisser aussi 2 peters de 18 stuivers aux pauvres de l'église de la Chapelle, ce dont s'acquitta Jacques Goffaert¹⁴⁰.

Le choix de l'oratoire Sainte-Catherine pour l'inhumation était tout naturel : c'est dans cette chapelle que se réunissait la confrérie des peintres de Bruxelles et elle se trouvait, de ce chef, ornée de peintures et de statues appartenant à ceux-ci. Une messe anniversaire fut fondée à la mémoire de Roger par ses confrères¹⁴¹. Sur sa tombe, malheureusement disparue en 1534 lors de la construction de la chapelle du Saint-Sacrement, on posa une dalle en pierre bleue avec l'effigie du défunt. C'est ce qu'enseigne le registre des sépultures de Sainte-Gudule rédigé, comme l'a dit quelqu'un, moitié en latin, moitié en marollien : « Magister Rogerus van der Weyden, excellens pictor cum uxore, liggen voor Sinte-Catheleynen autær onder een blauwe steen, daar een doye op staet »¹⁴². Bien que ce texte fasse mention de l'épouse de Roger dans la même sépulture on peut croire que la tombe fut d'abord occupée par le peintre seul ; la représentation d'un seul personnage sur la lame funéraire et la date du décès d'Ysabelle Goffart, survenu seulement en 1477¹⁴³ autorisent cette supposition. La pierre bleue en question étant apparemment due aux ateliers lapidaires tournaisiens, dont l'aire d'expansion n'est plus à rappeler¹⁴⁴ ; le souvenir de la ville natale de Roger le poursuivit jusque dans la tombe.

Comme bien on pense, cette ville, de son côté, ne l'avait pas perdu de vue et lors de son décès la Gilde de Saint-Luc commémora spécialement sa mort en plaçant des chandelles devant la statue de son saint patron¹⁴⁵.

La tradition corporative voulait, en effet, que chaque année, le lendemain de la fête de saint Luc (18 octobre), qui était célébrée par une grand'messe à laquelle tous les confrères étaient obligés d'assister¹⁴⁶ et par un banquet qu'un texte du XVI^e siècle qualifie d'« amyable coutume »¹⁴⁷ un obit solennel, à assistance également obligatoire, fut chanté à l'intention des membres de la confrérie décédés durant l'année¹⁴⁸. Le 19 octobre 1464 donc¹⁴⁹, la gilde de Saint-Luc de Tournai pria en commun pour le repos de l'âme de ses défunts récents, c'est-à-dire, en l'occurrence pour celle de Roger de le Pasture. On a dit que ce n'est pas la corporation qui paya le service. Il faut s'entendre. L'office étant aussi réglementaire que celui qui avait été chanté la veille et qui ne figure pas non plus dans les comptes pour ce motif, sa célébration incombait au chapelain de la confrérie en vertu de la prébende qui était attaché à sa charge. Les comptes de la corporation ne devaient mentionner que les dépenses extraordinaires. Or c'est bien parmi celles-ci que l'on retrouve la mention des « chandelles » que, par une exception qu'explique la renommée acquise par l'illustre enfant de Tournai les chefs de la confrérie firent placer à son intention devant l'image de saint Luc. Celle-ci, on le sait par les règlements officiels, se trouvait en leur « cappielle de monsieur Saint-Luc, en l'église parroissiale Saint-Pierre en la dicte ville »¹⁵⁰, c'est-à-dire dans la paroisse même où Roger avait passé ses années d'apprentissage. C'est à cette chapelle que s'appliquaient les dépenses « en célébration des messes, sonnaiges, luminaires, réparation et aournements » et le glas sonna à Tournai pour le décès de Roger...

On observera toutefois que le fait même de la participation aux prières ou, comme on disait en ce temps, aux « commandasses des morts » ne relevait pas de la renommée du défunt ; il dépendait uniquement de son inscription dans les registres corporatifs. Jean van Eyck, par exemple, tout admiré et tout personnellement connu qu'il fût des peintres tournaisiens, ne courut jamais aucune chance d'en jouir car il ne figurait pas sur les listes locales¹⁵¹. Jusqu'à son décès même Roger fut

donc membre de la confrérie des peintres tournaisiens. On chercherait vainement comment il était entré définitivement en leur sein si ce n'est par la maîtrise en 1432.

Ainsi se clôt, dans une conformité absolue avec les rappels et les recoupements qui ne cessent de s'établir entre sa période tournaisienne et sa période bruxelloise, une existence homogène qu'on peut suivre dans toute sa limpidité et qu'il serait contraire à tout bon sens de dédoubler, comme on l'a déjà tenté de différentes façons et parfois dans des intentions qui n'ont rien de commun avec la stricte objectivité scientifique.

Est-ce à dire cependant qu'en dehors des textes qui viennent d'être utilisés et qui s'appuient et se répondent harmonieusement il n'en soit pas quelque autre, rebelle à toute assimilation à la biographie naturelle de Roger ? Non pas. Il en existe un, un seul, qui a fait couler des flots d'encre et auquel on s'est ingénié à trouver une interprétation conforme aux deux principales thèses qu'on défendait, nommément celle de la formation [mm. à Tournai] de Rogier van der Weyden et celle de sa formation à l'étranger, la formation tournaisienne s'appliquant à un pâle homonyme.

Ce texte consiste en une double mention de quatre lots de vin, formant ensemble huit lots, faite dans les comptes communaux de Tournai à propos d'un don présenté le dimanche 17 novembre 1426 à « Maistre Rogier de le Pasture »¹⁵².

Sans reproduire par le menu toutes les discussions souvent oiseuses qui se sont élevées à ce propos, convenons de la difficulté qu'il y a d'identifier le grand personnage à qui on fait là plus d'honneur qu'à Jean Van Eyck¹⁵³, avec le Rogelet qui, si précoce qu'il puisse être, entrera seulement en apprentissage quatre mois après pour n'avoir le droit de porter le titre de maître que cinq ans et cinq mois encore plus tard.

On conçoit aisément que certains auteurs aient immédiatement eu recours au système du dédoublement pour voir dans le Roger de 1426 le « vrai Roger » et dans celui de 1427 un simple homonyme de second rang.

Pour étayer leur thèse ils ont fait appel à un groupe de trois autres textes qui signalent un « maistre Roger le pointre » en pleine activité à Tournai, à une époque où Roger de le Pasture-Van der Weyden se trouve indéniablement installé à Bruxelles, soit exactement en 1436-1437¹⁵⁴. D'après eux ces mentions se rapporteraient au Rogelet de 1427. Malheureusement pour leur façon de voir, ce ne sont pas seulement trois textes, tirés des archives communales, qui parlent d'un peintre Roger dans l'exercice de ses fonctions à Tournai, mais toute une série de passages, empruntés aux comptes de l'église Sainte-Marguerite et [rat. dans celles] de l'hôpital Saint-[mm. Lehire] (saint Eleuthère) et cette série comprend des paiements effectués en 1428, 1433, 1435, 1436 et 1437¹⁵⁵. Or la première de ces dernières dates ne peut s'appliquer à quelqu'un qui, comme ce serait le cas pour Rogelet, reçu franc-maître en 1432, ne travaillait pas encore pour son compte personnel. Par contre on sait qu'un peintre du nom de Roger Wanebac accéda à la maîtrise en 1427¹⁵⁶. C'est presque certainement à lui que se rapportent tous les textes qu'on voudrait endosser au jeune Roger de le Pasture en l'opposant à un plus vieux – et plus grand – peintre de ce même nom.

Le Roger unique auquel nous nous sommes attaché serait-il pour cela le sujet de la gracieuseté communale de novembre 1426 ? Pas nécessairement et cela d'autant plus que les motifs les plus plausibles de congratulation se placent à une date différente : sortie de chez Van Eyck :

longtemps après ; mariage : quelque mois auparavant vu que le premier-né naquit au plus tard cinq mois après, s'il n'était pas déjà né... A moins de penser à cette naissance même¹⁵⁷. Mais il restera toujours à justifier l'emploi du titre de « maître » en 1426.

Au fait les textes jumelés de novembre 1426 ne précisent pas l'objet de la maîtrise, dont leur [mm. bénéficiaire] est possesseur, le rédacteur supposant la personnalité de Roger suffisamment connue des autorités auxquelles il rend compte. Aurait-on affaire à une maîtrise de nature différente de la maîtrise corporative, une maîtrise universitaire, par exemple : ès arts, en médecine, en théologie ? C'est infiniment probable.¹⁵⁸ Mais à qui s'appliquerait-elle ? Au même Roger ? Une maîtrise ès arts lui conviendrait peut-être. Durant une absence de quelques années¹⁵⁹ il aurait quitté Tournai pour fréquenter une université lointaine et serait rentré chez les siens après le décès de son père et son propre mariage, quoiqu'avant l'acquisition d'une maîtrise corporative dont le caractère normal était d'être assez tardive et par laquelle il devait obligatoirement passer s'il voulait exercer comme nouveau métier celui de peintre¹⁶⁰. Sachant, d'après Barthélémy Facio, que Jean Van Eyck était *litterarum nonnihil doctus geometriae praesertim*¹⁶¹ et remarquant que Jacques Daret, condisciple de Rogelet chez Campin, reçut très jeune la tonsure – la « clergie » équivalait au savoir – on pourrait supposer que Roger, avant d'accomplir le geste définitif de l'apprentissage, aura tenu à parfaire son éducation intellectuelle en prenant le grade de maître ès arts dans une faculté étrangère. Que les recherches effectuées à ce dernier propos dans les archives des Universités de Paris, [mm. de] Montpellier et [mm. de] Cologne – celles où diverses contingences d'ordre local semblaient devoir tout particulièrement l'appeler – soient restées vaines, peu importe ; la documentation y fait par malheur précisément défaut pour l'époque envisagée¹⁶². Au surplus on pourrait noter que Roger s'intéressait si bien aux études supérieures que le premier de ses soins, lorsqu'il eut à veiller à l'instruction de ses enfants, fut d'envoyer son aîné, Corneille à l'Université de Louvain, fondée entretemps, où il prit le grade de maître ès arts vers l'âge de 24 ans¹⁶³.

Mais le bon sens a quand même peine à admettre qu'un gradé universitaire, si pompeusement reçu par sa ville natale ait abandonné – car il le devait en ce cas – son illustre « mestier » et se soit mis de gaieté de cœur, à la discrétion de gens des corporations pour des besognes qu'il devait considérer comme inférieures.

Par contre, si l'on envisage pour 1426 un autre sujet que le Roger de le Pasture qui allait devenir Van der Weyden¹⁶⁴, on supprime toute difficulté à propos de la maîtrise universitaire, fût-elle théologique, car le détenteur peut être alors un clerc. On se trouve devant un homonyme de Roger, certainement un concitoyen et probablement un parent. Son parrain peut-être ? Le fait qu'il existe déjà un Roger dans sa famille, son grand oncle maternel Roger de Watrelos, ne s'oppose pas à pareille hypothèse, les parents du côté paternel n'étant pas connus. Si le texte de novembre 1426 est réfractaire à toute intercalation dans la vie de notre Roger c'est qu'il trouve sans doute sa place dans celle d'un autre. Pourquoi donc chercher midi à quatorze heures ?

Rogelet de le Pasture est si bien le vrai Rogier van der Weyden que, lorsque le registre de Saint-Luc fut « réécrit » en 1482, c'est par la mention de l'apprentissage de ce Rogelet en 1426 que, bouleversant l'ordre des entrées pour signaler en premier la plus éclatante, le scribe fit débiter son nouveau recueil.

Il reste à caractériser en quelques notes la physionomie de Roger. Né sous le nom ancestral de de le Pasture, à Tournai, où il fait son réel apprentissage, il se perfectionne probablement chez Van Eyck, à Bruges, et devient, durant la seconde moitié de sa vie peintre officiel de la ville de Bruxelles, sous le nom flamandisé de Van der Weyden. Bien en cour chez Philippe le Bon, sans qu'il soit pour cela peintre officiel du duc, il acquit une grande célébrité chez les princes étrangers, surtout en Italie, où il se rend personnellement en 1450.

A en juger d'après la proportion de ce qu'on en sait historiquement, son œuvre est considérable. Les sujets en sont émouvants, sentimentaux, pénétrés d'une infinie douleur, qui se traduit parfois en des attitudes échappant aux lois de la nature pour relever de la pure audace lyrique. La technique de la sculpture influence le peintre et lorsqu'il ne vise pas franchement au trompe-l'œil, on sent au moins chez lui une composition et un rendu plastiques. Ce dernier, juxtaposant assez fortement les teintes, comme dans l'« estoffure » des statues, emploie les tons riches, chauds des polychromies et notamment un blanc, un bleu et un rouge bien définis. Les œuvres sont exécutées sur bois, à l'huile. Mais on cite aussi des toiles peintes, de dimensions importantes (Naples), ce qui nous rapproche assez bien de la tapisserie sans qu'il soit explicitement question de celle-ci. Se référant à ces productions qu'accompagnaient d'autres œuvres monumentales par leurs mesures et par leur style (Scheut) l'opinion, légèrement postérieure, tendait à voir dans l'art de Roger une technique opposée à la miniature¹⁶⁵ et, de ce fait, aucun document ne le représente comme enlumineur. Il n'en est pas moins vrai que ses fonds de paysage rappellent étroitement cette variété de la peinture.

Comparée à celle de son maître tournaisien Robert Campin, sa renommée au XV^{ème} siècle la dépasse de cent coudées. Il est curieux de constater qu'à Tournai même, la mémoire seule de Roger reste en honneur au point de porter le scribe de la seconde rédaction du registre de Saint-Luc, vers 1482, à bousculer l'ordre des entrées en apprentissage pour placer son nom en premier lieu. Dans les anciens Pays-Bas, lorsqu'on évoque le souvenir exact d'un maître éminent comme auteur d'une œuvre déterminée, ou quand on veut attribuer une œuvre de qualité à un maître en vue, ce n'est jamais à « maistre Robiert » qu'on pense mais, en parallèle avec « Johannes », à « maistre Rogier ». A l'étranger aussi, l'art de nos régions est représenté, dans l'opinion publique contemporaine – et cette opinion ne variera pas durant des siècles – par les deux noms équivalents de Jean et de Roger¹⁶⁶. Les autorités s'écrivent, non pour se recommander Roger dans des circonstances assez troubles, comme c'est le cas pour Campin, mais pour être recommandées à lui dans l'exercice de son art ; il est lui-même prince de beauté !

Si donc l'entité artistique provisoirement appelée « Maître de Flémalle » est de qualité tout-à-fait égale à celle de Roger, en même temps que hautement évocatrice de son esthétique et de sa technique – ce qu'il faut évidemment commencer à établir pour chaque œuvre discutée – il ne semble pas y avoir de troisième place de même rang à réserver à cette entité dans la hiérarchie des peintres du deuxième tiers du XV^{ème} siècle. « Flémalle » doit s'identifier, pour la part transcendante de son œuvre, avec Roger.

Il va de soi – car il n'y a pas deux vérités – que cette part exclura toute œuvre antérieure au travail personnel de Roger, c'est-à-dire précédant le 1^{er} août 1432¹⁶⁷. Ceci pourrait être dit, croyons-nous, sans empiéter sur le domaine de la pure critique d'art.

¹ De Busscher 1859, p. 244-245 et 168 ; lire « de Stoevere » au lieu de « de Scoenere ». Sur les de Stoevere voir De Busscher 1859, p. 130, 201, 202, 232, etc.

² Nous conservons au nom de famille la forme du temps, ne voyant aucune raison de moderniser. Dit-on les « De la Court » pour les « Delcourt » et les « Chaude eau » pour les « Caudiauwe » ?

³ 1° « Au XXI^e jour d'octobre. – A maistre Rogier de le Pasture, pointre, fil de feu Henry, demorant à Brouxielles, eagié de XXXV ans, et demisielle Ysabel Goffart, fille Jehan, sa femme, eagié de XXX ans : X livres ». Registre des rentes viagères vendues en avril-juillet 1435. La vente s'est effectuée ici le 21 avril, la première échéance semestrielle tombant le 21 octobre. Pinchart 1867, p. 434.

2° « Au XV^e de mars. – A Rogier de le Pasture, pointre, demorant à Brouxielles, accateur, aux vies de lui, eagié de xliij ans, et de demisielle Ysabel Goffart, sa femme, acquis le xve jour de septembre l'an mil iiijc xlj, à xij deniers le denier : c solz tournois ». Registre des rentes viagères vendues en mai 1441. *Ibid.*, p. 436-437. La seconde de ces mentions a donné lieu à une erreur de calcul de M. Houtart qui date l'âge des intéressés de la première échéance semestrielle suivante (15 mars 1441). Houtart 1911, p. 33.

⁴ On les rencontrera au cours de cet exposé.

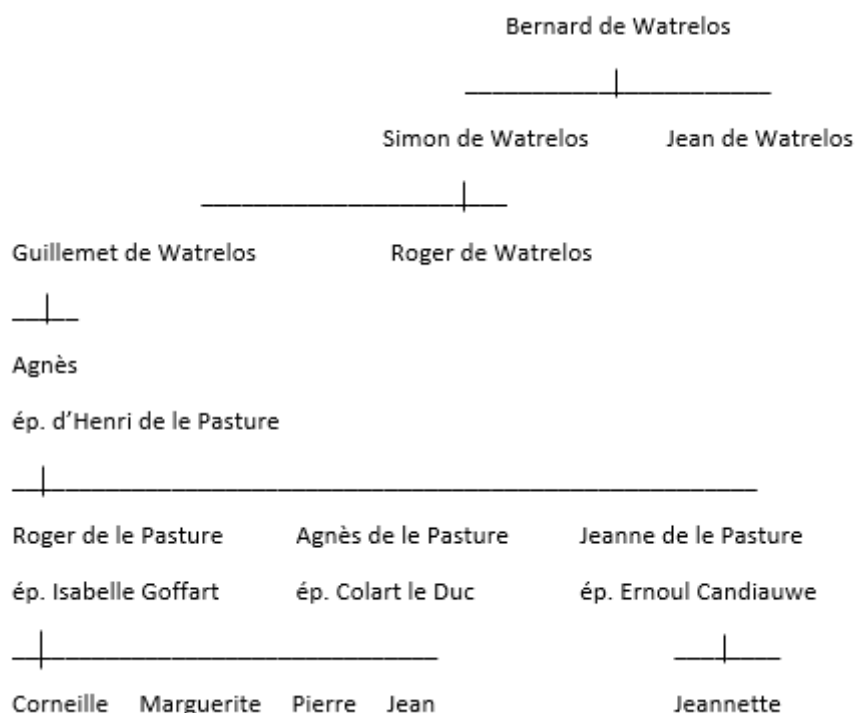
⁵ Pour 1399-1400 voir ci-dessus, note 122. – Pour 1407 voir le texte : « une maison et tout l'iretage ... séans en la Roque Saint-Nicaise tenant à l'hiretage Henry de le Pasture et à l'hiretage Ghui Volcart d'aulture part, haboutant par derrière aux fossés de la viese frumeté de la ville » (Fonds des actes privés, layette 1407, janvier). A. Houtart, Roger de le Pasture, peintre tournaisien (Rev. Tournais. 1913, p. 114). L'identification de la maison d'Henry de le Pasture avec celle qu'habita la famille de Rogier van der Weyden sera établie plus loin.

⁶ *Supra* note 1.

⁷ E.a. Maeterlinck 1902 et Wauters 1912.

⁸ Hocquet 1913/4, p. 156 et note suivante. Les origines les plus éloignées de la famille de le Pasture, que l'on signale à Tournai dès 1260, doivent être recherchées à l'ouest de Tournai, entre Baisieux (Nord) et Blandain (Hainaut). Hocquet 1913/2, p. 116 n° 1.

⁹ D'une part, on sait que Roger avait un grand oncle, Roger de Watrellos qui, sous le nom de Rogelet apparaît comme fils d'un Simon Watrellos, dont le frère, Jean, teste à Tournai le 18 sept. 1343. Hocquet 1913/4, p. 156, col. 2, n. 1. D'autre part, le classement de quelques archives en langue flamande du dépôt de Tournai nous a permis d'y retrouver 3 actes, émanant des archives de Bruges, concernant le dit « Janne de Waterloos, van Doorneke », marchand. Ces actes, datés des 2 avril 1334, 24 juin 1337 et 23 juillet 1341, nous apprennent en autres choses que le père de Jean et de Simon s'appelait Bernard. Nous avons là un trisaïeul de Roger de le Pasture du côté maternel. Voici un crayon généalogique complété en conséquence :



Nous retrouvons Rogelet de Watrelos sous le nom de Rogier dans le compte de la Bonne maison de le Val, du 20 sept. 1399 au 17 juin 1400 (Arch. Hosp. Civils de Tournai, f° 9 v°), qui sert précisément à déterminer la profession d'Henri de le Pasture, père de Roger. C'est même à propos d'une maison contigue à celle de ce dernier, dans la Roque Saint-Nicaise. Vu cette contiguïté et la parenté des occupants, nous pouvons supposer que la maison natale de Roger, prise dans un héritage ancien, plus étendu, venait du côté de sa mère, Agnès de Watrelos. Voici le texte en question :

« ... De Ysabel de Lyauwe, pour se maison séans dehors le ditte porte Saint-Martin, tenant à l'iretage les hoirs (héritiers) Rogier de Watrelos.

... De Henry de le Pasture, coutelier, pour se maison qui fu Olivier Renare séans audit lieu tenant à l'iretage Ysabel de Liaywe. » Reproduit dans Destrée 1930/1, p. 37.

Pour terminer avec les de Watrelos, publions un extrait du testament de Maigne de Costantaing, daté du 2 décembre 1366 : « Je donne à l'aînée fille Willaume de Watrelos une taule (tabelle) d'ivoire entaillée ; item à Angniès, fille ledit Willaume, une Patrenostre d'ambre ». De la Grange 1897, p. 90. Agnès de Watrelos devait devenir la mère de Roger de le Pasture.

¹⁰ Cet acte a déjà été reproduit par Hocquet 1913/2, p. 115 et Destrée 1930/1, I, p. 37-38, pl. 7.

¹¹ « A Cornille de le Pasture et Marguerite, sa suer, enffans dudit maistre Rogier, qu'il a de ladite demisielle Ysabel, sa femme, ledit Cornille eagié de VIII ans, et ladite Marguerite de III ans : c solz. ». *Supra* note 3 sub 1°.

¹² La fille unique d'Ernoul Caudiauwe, Jeannette de le Pasture, avait treize ans en 1441, *infra* note 58.

¹³ *Supra* note 3. Pour la graphie Goffault (1443) cf. Pinchart 1867, p. 438, n° 1. Pour la forme Lysbeth, *ibid.*, p. 439, n. 2. En général cf. *ibid.*, p. 454 s.

¹⁴ Bruxelles, Bibliothèque Royale, ms. II 6603, f° 95. Renders et Lyna 1933, p. 136.

¹⁵ Cette question a déjà été judicieusement posée par Duverger 1935, p. 52.

¹⁶ Isabelle de Stockem naquit en 1367-1368 et Ysabelle Goffart en 1404-1405.

¹⁷ On signale un Coppin (Jacques) de le Pasture, peintre, condamné en 1408 pour avoir donné des coups de bâton à son confrère « Loys le pointre » et partiellement gracié à l'occasion de l'entrée de Philippe, comte de Charolais, en 1409. De la Grange et Cloquet 1887-1888, 2, p. 231-232.

¹⁸ Nelis 1906, p. 5 ss. et Nelis 1920, p. 77 ss.

¹⁹ « Rogelet de le Pasture, natif de Tournay, commencha sou apresure le cinquiesme jour de mars l'an mil cccc vingt-six, et fut son maistre maistre Robert Campin, peintre, lequel Rogelet a parfait son apresure demeurent avec sondit maistre. » (Registre de Saint Luc, f° 81 r°). Pinchart 1867, p. 432, De Smet 1931, p. 36. Hocquet 1913/2, p. 117 ss. [add. J.-L. Pypaert : Pinchart lit « deument avec sondit maistre ».]

²⁰ Cf. *supra* Chap. Campin note 56. Voir en particulier art. 2, 5, 7 et 8 de 1480. Goovaerts 1896, p. 57-9. Des extraits de 1423 ont été fournis par Houtart, cf. *supra* Chap. Campin.

²¹ L'apprentissage est de quatre ans chez les orfèvres déjà en 1411 et en 1417. De la Grange et Cloquet 1887-1888, 1, p. 353 et 354.

²² Voir plus loin le chapitre consacré à Jacques Daret.

²³ De Smet 1931, p. 152.

²⁴ À Arras le peintre de patrons de tapisserie Baudouin de Bailleul est parfois appelé Baudeçon ; le tapissier Pierre Feré est souvent nommé Pierrot ; le peintre Gilles Barbet, qui succéda à Jacques Daret auprès de l'abbaye de Saint-Vaast est dit « Gillot » et son collègue, Jacques Pillet, devient souvent Jacquemart. Même mieux : dans les listes contemporaines des arbalétriers, presque tous sont désignés par un diminutif. Lestocquooy 1938, p. 119, en note.

²⁵ David 1935, p. 129.

²⁶ Art. 10 : « Item que tous filz legitimes de francs maistres, qui aroient esté nez avant que leur père feüst francq maistre, seront tenus de l'apprendre (le métier) le dit terme de quatre ans ... et ceulx qui seront nez depuis que leur père auroit esté francs d'iceulx métiers, moyennant qu'ils soient legitimes, ils seront tenus ... ». Goovaerts 1896, p. 61.

²⁷ Hocquet 1913/2, p. 119.

²⁸ Pinchart 1867, p. 446.

²⁹ Verriest 1912, p. 34. En 1411 et 1417 les orfèvres ne peuvent avoir que deux apprentis dont le second n'est admis à l'apprentissage que deux ans après le premier. De la Grange et Cloquet 1887-1888, 2, p. 353 et 355.

³⁰ Verriest 1912.

³¹ Cf. *supra*, note 11.

³² Pour toute cette période de l'histoire communale, voir Houtart 1908.

³³ « Maître Rogier de le Pasture, natif de Tournay, fut receu à le francise du mestier des peintres, le premier jour d'aoust l'an dessusdit (1432) ». Registre de Saint Luc, f° 1°. Pinchart 1867, p. 432. Rapprochez, *supra* note 132, le complément de la mention d'apprentissage ; les termes de celui-ci correspondent quasi mot pour mot avec les termes des statuts (art. 18) : « avoir parfait ladite appresure bien et deument ».

³⁴ Quand nous disons « maîtrise corporative » nous n'entendons pas de distinguer ici une « maîtrise honorifique » d'une « maîtrise patronale », comme l'a fait sans aucune raison ... M. J. De Smet (De Smet 1931, p. 118 s.). Renchérissant sur une idée lancée par le baron M. Houtart, M. De Smet a procédé là à une distinction subtile qu'aucun historien au courant de l'organisation professionnelle du moyen-âge ne peut admettre. En d'autres termes, il n'y a jamais eu, comme l'avance ces auteurs, de différence entre la « maîtrise » et la « franchise » et l'on ne peut absolument pas écrire que le titre honorifique de maître ne s'accordait, au moment de la réception à la franchise, qu'à quelques-uns d'entre les « francs peintres » lesquels ne manquaient jamais d'en faire mention devant leur nom. M. De Smet cite lui-même imprudemment des textes qui prouvent le contraire : M. [...] B. [...] [int. Nicaise Barat ?] et Philippe Voisin y figurent indifféremment avec ou sans titre (p. 119-120). Aussi bien, il suffira de noter, comme s'opposant à cette conception, deux passages des statuts du métier des peintres, réédités en substance en 1480. On y lit : « Item que tous filz legitimes de francs maistres qui oraoient esté nez avant que leur père feüst francq maistre, ... et ceulx qui sont nez depuis que leur père auroit esté francq d'iceulx mestiers » ; « Item que tous ceulx qui voldront estre francs des dicts mestiers de peinture ou de voirrie, seront tenus avant qu'ilz puissent estre recheus à maistre d'avoir appris ... avec francq maistre dudict mestier de peinture s'ilz voloient estre francs peintre, ... et avec ce seront tenu, ains (avant) qu'ils puissent estre reçu à maistre, de faire chief d'œuvre » (art. 10 et 13, Goovaerts 1896, p. 61 et 62). On ne peut plus clairement indiquer l'identité de la « franchise » et de la « maîtrise ». Cette dernière est d'ailleurs d'essence si professionnelle qu'elle s'applique à tous les gens des métiers ; les statuts de 1413-1424 citent ainsi : les « maîtres charpentiers », les « maîtres barbiers » etc. à l'occasion de la franchise (Houtart 1905, p. 75) et de nombreux textes locaux et étrangers pourraient être cités, p. ex. dans les comptes du beffroi (1396-1400), « maistre Colart charpentier », « maistre Jacques de Brabant » (sculpteur), « maistre Pierre de Breuil, fèvre », « maistre Colart Caillel, charpentier », « maistre Vinchant, mesureur d'escailles » etc. La seule concession à faire aux auteurs précités est que, dans la pratique, certains personnages, après avoir conquis leur franche-maîtrise, ont été, de préférence à d'autres légalement tout aussi qualifiés, désignés comme maîtres par les scribes et les comptables, sans doute parce qu'ils s'imposaient par leur talent, ou tout

simplement parce qu'ils usaient de la capacité qu'ils avaient acquise d'embaucher des apprentis ou des valets et de se montrer ainsi effectivement chefs d'ateliers (Voir *infra* Jacques Daret en 1453).

³⁵ Pour la qualité de valet voir, entre autres textes, les status de 1480, art. 19 : « Item qu'il ne soit compaignon ouvrant dudit mestier de paindre ou de voirie (vitrerie), comme varlet aiant fait son appresure en ladite ville », Id., art. 24 et art. 29. Goovaerts 1896, p. 67 et 74. Voir aussi *supra* Chap. Campin, note 55 et *infra*, Daret en 1453.

³⁶ Goovaerts 1896, art. 13, p. 62-63 et art. 17, p. 66.

³⁷ Verriest 1912, p 35 ss. ; Goovaerts 1896, p. 60 ss., art. 4. Voir plus loin le cas de Jacques Daret.

³⁸ « ... Et que incontinent qu'il sera reçu de pouvoir faire sondit mestier, il sera tenu d'entrer en le banière desdits peintres et de faire serment au Roy, nostre sire, et à la ditte ville d'estre bon et léal, et de garder les droits et privilèges d'icelle et desdits mestiers ». Goovaerts 1896, p. 66, art. 17.

³⁹ « Que d'ores en avant, toutes personnes quelconques d'eage compétent ... puissent estre ès banières des mestiers dont eulx s'entremettent ... et que à ce soient receus par les doyens et soulds-doyens d'iceulx mestiers ». M. Houtart, qui cite ce texte, semble avoir le tort d'y voir une obligation et d'y rattacher l'inscription, quasi-forcée, de Roger au métier des peintres de la même date. Houtart 1934, p. 12.

⁴⁰ 1480 : « Item, que tous les francqs maistres desdits mestiers qui demorant hors de la ditte ville ou qui voudront aller demeurer, se iceux veullent jouir des franchises desdits mestiers, ils seront tenus de contribuer aux charges desdits mestiers, comme les autres maistres d'iceux demourans en la ditte ville. ». Goovaerts, 1896, art. 18. Le prix d'enregistrement de la maîtrise est fixé par ce qu'on connaît du règlement de 1423 même. (voir *supra* Campin, note 88).

⁴¹ Facio : « Rogierius Gallicus, Joannis discipulus et conterraneus multa artis suae monumenta singularia edidit ». Santi : « A Brugia tragli altri piu lodato Il gran Joannes, el discepol Ruggero ». Winkler 1913, p. 189 et 190.

⁴² « Rugerus Brugiensis pictorum decus ... Rugerius in Bursella post praeclarum illum brugiensem, picturae decus, Joannem, insignis N. T. (nostri temporis) pictor habetur ... ». Winkler 1913, p. 189. C'est d'après Cyriaque d'Ancône que V[asari] (1550) parle de « Ruggieri de Bruggia ». *Ibid.*, p. 191.

⁴³ Voir plus loin note 81. Pinchart 1867, p. 480 ss., repousse trop radicalement l'hypothèse d'une présence de Roger à Bruges entre 1432 et 1435, mais, dans un sens opposé, on se méfiera des fantaisies de Van Mander – Van Mander 1618, f° 126 v° – dont le même auteur a eu raison de faire justice.

⁴⁴ Durand-Gréville 1910, p. 21.

⁴⁵ Pour Tournai, cf. De la Grange et Cloquet 1887-1888, 1, p. 123 (1341). Hocquet 1921, p. 268.

⁴⁶ Cf. *supra* note 3.

⁴⁷ Cf. *infra* note 58.

⁴⁸ Cette ordonnance a été analysée et traduite dans Destrée 1930/1, I, p. 59-63. Voici la partie qui intéresse Rogier : « Item, dat men na meester Rogiers doet, gheen en anderen schilder aennemen en sal ». Arch. de Bruxelles, *Het Roodt statuet Boeck*, f° 125. Pinchart 1867, p. 446, n° 1.

⁴⁹ « Item, selen hebben de geswoerene knapen van der stad ende meester Rogier een derden deel van eenen lakene, tweerande varwe daerof huer rechte zyde altoes syn sal gelycker varwe van de clercken, ende die selen de voirseyde knapen altoes setten op huer rechte zyde ». *Perkementboek mette taetsen*, f° 23. Pinchart 1867, p. 447, n° 1. Ce document date d'environ 1440.

⁵⁰ « Rogier van der Weyden, zoen was Heinricx, ende Rogier, zyn soene, die men jairlicx sculdich is te haren live, als boven, VII riders, half te Kersmesse ende half te Sinte-Jansmesse; dairom hier van Kersmesse, by quitantie : III 1/2 riders.

Deselve Rogier, ende Magriete, zyn dochter, die men jairlicx sculdich is te haren live, als boven, VII riders, half te Kersmesse ende half te Sinte-Jansmesse; dairom hier van Kersmesse, by quitantie : III 1/2 riders.

Deselve ende Lysbecth, zyn wyf, die men jairlicx sculdich is te haren live, als boven, XII riders, half te Kersmesse ende halve te Sinte-Jansmesse; dairom hier van Kersmesse, by quitantie : VI riders. ». Archives générales du royaume, Chambre des Comptes, Comptes du domaine du quartier de Bruxelles, n° 4173, 24 juin 1436 - 24 juin 1437. Pour ce texte et la rectification du nom du fils (Rogier en Cornelis) cf. Pinchart 1867, p. 439, n. 2. Pour les circonstances voir *ibid.*, p. 471 s.

⁵¹ Pinchart 1867, p. 474 s.

⁵² Voici un texte pris entre plusieurs : « Meester Rogiers kinderen ende weduwe Vanderweyden en Aert geheeten Rampaerts van hueren huysen, gronden ende toebehoerten gelegen aen Scantersteen, tusschen de woeninghe ende groete poerte meester Rogiers Vanderweyden nederwaerts in deen zyde, ende de straete geheeten den Langen Steenwech die van Scantersteen tot Coudenbergh waert opgiert, in dandere

zyde, jaerlycx erffelycx half te sinte Jansmisse ende half te Kersmisse, XLVIII lb. payments. ». Wauters 1856, p. 47. Voir aussi Frankignoulle et Bonenfant 1935, p. 141.

⁵³ Pinchart 1867, p. 472 ss.

⁵⁴ Frankignoulle et Bonenfant 1935, p. 141-142, n° 567, 569-571. (1455-1457)

⁵⁵ Cf. *supra* notes 3 et 11. On suit dans les registres aux comptes de Tournai les paiements successifs de ces rentes, jusqu'à extinction. Cf. Pinchart 1867, p. 434 ss.

⁵⁶ Sur la participation au siège de Pontoise, cf. De la Grange 1893, p. 374 ss.

⁵⁷ Cf. *supra* note 3, r°; ajouter : « Audit accateur, aux vies de lui et de ce Pieret de le Pasture, son fils, eagié de III ans, acquis comme dessus, V sols tournois.

Audit accateur, aux vies de lui et de Haquinet de le Pasture, son fils, eagié de III ans, acquis comme dessus ». Les paiements se poursuivent jusqu'à extinction. Cf. Pinchart 1867, p. 436 ss.

⁵⁸ Hocquet 1913/2, p. 116. Hocquet 1905, p. 15. (rectifier la date) Comme il se doit, le texte de la procuration précède, dans l'acte de vente, la cession proprement dite. En voici le début : « A tous ceux qui ces présentes lettres verront ou virent, bourghemaistres, eschevins et conseil de la ville de Bruxelles, salut. Savoir faisons que par devant nous est personnellement venus et comparus Rogier de le Pasture, nostre bourgeois et manant, soit disant tutteur et curateur de Hennette Caudiauwe, fille de feu Ernoul qu'il eubt de feu Jehenne de le Pasture, sa femme, laquelle fut seur germaine au dit Rogier ... donné le dixième jour d'Avril de l'an de grâce mil quatre cents quarante, selon la coustume d'escripel de la court de Brabant ». Le passage relatif à la vente même situe aussi le bien : « ... que veritez estoit que la dicte Hennette avoit et a en la ville et cité de Tournay certaine maison et hiretage séans en le Roque Saint-Nicaise haboutans aux vies fossez de la ville, de laquel maison les rentes payés on ne ravoit quelque pourfit ». Archives de Tournai, fonds des actes privés sur parchemin. Layette de 1441.

⁵⁹ « A Jehan de Brouxielles, orfèvre, demorant à Brouxielles, accateur, aux vies de lui eagié de LIIII ans, et de Jehan de le Pasture, fil mestre Rogier, eagié de III ans; acquis le premier jour de novembre l'an mil IIIIc et XLI, au pris de XII deniers le denier : VII livres X solz tournois.

Audit Jehan de Brouxielles, accateur, aux vies de lui et de Piéret de le Pasture, fil dudit mestre Rogier, eagié de IIII ans, acquis ledit jour et audit pris : VII livres X solz tournois. »

En marge : « Ces parties de rentes furent racatées le premier jour d'aoust l'an XLV par Piat de Quarмонт. » Compte des rentes de 1441. Pinchart 1867, p. 462, n. 1.

⁶⁰ « A demisiel Jehenne Centbourne, vesve de feu Jehan de Bruxelles, eagié de XXIIII ans, seconde vie, acquis par ledit Jehan le premier jour d'aoust l'an [mil] IIIIc XLV, à XII deniers : XV livres.

A Piérot de le Pasture, fil Rogier, qu'il a eu de demisiel Ysabel Goffart, sa femme, eagié de huit ans, seconde vie, acquis par ledit Jehan de Bruxelles, ledit jour et audit pris : C solz.

A Haquinet de le Pasture, fil audit Rogier, qu'il a eu de sadicte femme, eagié de VII ans, seconde vie, acquis par ledit Jehan, ledit jour et audit pris : C solz. » Cartulaire des rentes de 1459. Pinchart 1867, p. 463, n. 1.

⁶¹ Registres de la Loi, 1445 (a.s.). Pinchart 1867, p. 463. Cf. *infra*.

⁶² Pinchart 1867, p. 464.

⁶³ *Supra* note 60.

⁶⁴ Pinchart 1867, p. 467. Jean de le Pasture mourut en 1468.

⁶⁵ De la Grange et Cloquet 1887-1888, 2, p. 358. Cf. aussi p. 104 et 402.

⁶⁶ Renders et Lyna 1933, p. 136. Bibl. Roy. Bruxelles, n° II 6603, fol. 95.

⁶⁷ Comptes de la prévôté de S. Jacques sur Caudenberg, 13 juillet 1462. Acte relatif à Henri Goffart : « Item ... doen Jan Goffaert, meester Amelrec van Wemmele, ende meer andere bij mijnheere den Prooest ende den convente waren, om des selfs voirscreve Janssone ... ». Registre 6699, f° 116. Lefèvre 1931, p. 236, n. 1. Cet auteur voit, sans aucune hésitation dans Henri Goffart le fils de Jean, frère d'Isabelle. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle, en 1465, la collégiale de Saint-Jacques sur Caudenberg fait un don à l'occasion du mariage de Pierre van der Weyden, fils de Roger.

⁶⁸ Pinchart 1867, p. 455, n. 1 et Lefèvre 1931, p. 239, n. 1. On reviendra plus loin sur le rôle d'Henri Goffart dans les fondations de sa tante Isabelle.

⁶⁹ À la liste des rapports entre les de le Pasture et les de Bruxelles, on ajoutera le fait qu'en 1466 la sœur de Roger, demeurant à Tournai, meurt en faisant un legs à Agnès de Bruxelles, sa « filloele ». Testament de 1466, utilisé seulement en partie par Hocquet 1912, p. 91.

⁷⁰ *Infra* note.

⁷¹ *Infra* note.

⁷² « De hoc viro (Gentile da Fabriano) ferunt, quum Rogerius Gallicus, insignis pictor, jubilaei anno in ipsum Joannis Baptistae templum accessisset, eamque picturam contemplatus esset, admiratione operi captum, auctore requisito, eum multa laude cumulatam ceteris Italicis pictoribus anteposuisse ». Cf. Pinchart 1867, p. 448 et Winkler 1913, p. 189.

⁷³ Sur Marguerite de le Pasture, cf. Pinchart 1867, p. 461.

⁷⁴ Durand-Gréville 1910, p. 19.

⁷⁵ Hymans 1907 (d'après J. Weale).

⁷⁶ « ... Meester Rogier, schildere, omme de voirschreve taeffel te stofferene van diversen rikeliken veruwen met vorwerden gegen hem gemaict XL riders, te L grooten vleems 't stuck, comende voirschreven partien t'samen, als 't blyct by Mynsvoirschreven Heeren openen brieven, gegeven X[ill.]X in januario XIIIc XXXIX, hiermit quitancie van den voirschrevene Janne van Evere, brueder Andriese ende meester Rogiere, elken van sinen aengedeelte ... »

« Meester Rogier, schildere, om te hebbene, ter ordinantie van Mynenheere, gemaict die devisen van Mynenheere ende Mynrevrouwen den hertogynnen aen de veynstere dair men met slut in der kercken van den minderbruederen, te Bruessel, die pourtraiture die Mynvoirschreven Heere dair heeft gedaen maken, by voirwairden mit hem overcomen, om VI Liv. ». Archives générales du Royaume. Chambre des Comptes, registre 2411, f° 87^{ro}. Pinchart 1860, p. 115-116.

⁷⁷ « Aultres rendages en dispenses fais au course del grande procession medamme Sainte Gertrud qui fut le jour Saint Michiel archange l'an XLI (1441). » « It., pour le dit draghon novial fait payet a ung ouvrir III chevacheurs sans le pointure a pris de LXXV pl le chevacheur, montant I[ill.]C XXV pl. » « It. a maistre Rogier le pointre de Bruxelles pour poindre le dit draghon XVIII pl. » Archives générales du Royaume. Comptes généraux du chapitre de Nivelles, carton 1848, compte de l'argentier pour 1441. Destrée 1930/1, I, p. 64.

⁷⁸ « Jerst, Jacoppe van Gerines, geheten die coperslagere, voir drie beelden van den voirschreven wylen vrouwen Johannen ...

Jaune de le Mer, beeldesnyder, voir zyn loon van te hebben gesneden ende geleverd die beelde van den voirschreven Willemen van Brabant ...

Meesteren Rogiere van der Weyen, schildere, voir zynen loon van te hebben die voorschreven beelde by den voirschreven Jacoppe ende Janne de le Mer geleverd, gestoffert van schilderien bevoirwaert ende gecomentschapt als voere, die somme van C cronen ...

Betaelt tween cruydewageneers voir hueren loon van te hebben ge[?] die voirschreven beelde tot meesters Rogiers ende die gebuert tot in 't voirschreven clooster, etc. [add. J.-L. Pypaert : met behoerlike quitancie van den voirschreven Jacoppe van Gerines, Janne de le Mer, meesteren Rogier van der Weyen] ». Archives générales du Royaume, Chambre des Comptes, Recettes générales du Brabant, n° 2419, 2°, f° 95, r°; Pinchart 1866, p. 128, n. 1. Cf. aussi : Gavelle 1933, p. 126s.

⁷⁹ « A Pierre Coustain, peintre et varlet de chambre de Monseigneur, la somme de VIII ^{xx} livres de XL gros, monnaie de Flandres, la livre, qui deue lui estoit, assavoir qui lui a esté taxé et ordonné par maistre Rogier, aussi peintre, ès présence de messire Michault de Changy, chevalier, maistre d'hostel de M.d.S., et de feu MS. le G[ill.]uger de Brabant, pour avoir paint et ouvré deux ymaiges de pierre, l'un de la représentation de saint Phelippe et l'autre de sainte Elizabeth, lesquels Monditseigneur a fait mectre et asseoir en son hostel, audit lieu de Bruxelles, auprès de sa chambre, devant la porte par où l'on va au parc. » Archives départementales du Nord à Lille, Chambre des Comptes, Compte de la recette générale 1^{er} oct. 1461 - 30 sept. 1462, registre n° F. 156, f° 288^{ro}. De Laborde 1849, p. 479, et Pinchart 1867, p. 449 n. 1.

⁸⁰ « Darnach fürten sie mich ins Kaiserhaus, das ist gross und köstlich. Do sahe ich Rudigers gemalt Cappeln und Gemähl von einem grossen alten Meister; do gab ich dem Knecht ein Stüber, der Auffpert. ... Darnach furten sie mich gen S. Jacob und liessen mich sehen die köstlichen Gemähle von Rudiger und Hugo, die sind beede gross Meister gewest ». Winkler 1913, p. 183.

⁸¹ Weale 1875, p. 149.

⁸² « Brusellae, quae urbs in Gallia est, aedem sacram pinxit absolutissimi operis ». Winkler 1913, p. 182.

⁸³ « Ich hab gesehen zu Prüssel, im Rathaus, in der gulden Kammer, die 4 gemälten Materien, die der gros Meister Rudier gemacht hat ». Winkler, 1913, p. 191. [mm. Ici Guidchardin...] [« A Giovanni e a Huberto successe nella virtu e nella fama Rugieri vander Weiden di Bruselles, il quale fra le altre cose fece le quattro degnissime tavole d'ammiranda historia, a proposito ed esempio del far' giustitia, che si veggono

in detta terra di Bruselles al Palazzo de signori, nella propria stanza, ove si consultano e deliberano le cause. A Ruggieri successe Hausse suo scolare ... ». Guicciardini [add. J.-L. Pypaert : 1567, p. 97-98].

⁸⁴ Pinchart 1864, p. 54 ss.

⁸⁵ Calvete de Estrella 1552 [add. J.-L. Pypaert : p. 91-99]. La suscription de Jacques Bullart est publiée dans Académie des Sciences et des Arts, II, Paris, 1682. Les deux textes originaux sont donnés par Pinchart 1864.

⁸⁶ Friedländer 1924, p. 14.

⁸⁷ Crick-Kuntziger 1939/1, p. 168.

⁸⁸ Sur les *Sept Sacrements*, voir Rolland, Crick-Kuntziger et Morelowsky 1936, p. 203 ss., Marillier 1936, p. 45 ss., Rorimer 1940, p. 84 ss.

⁸⁹ [rat. Des extraits de comptes de la ville de Bruxelles, pris en 1628, c'est-à-dire avant le bombardement de 1628, se rapportant à cette œuvre on été publiés par GALESLOOT, dans Bull. Commiss. Roy. Hist. 3^{ème} ser. ... 1867.][mm. ici texte ½ page].

⁹⁰ [espace blanc].

⁹¹ « Magister Rogerius, civis et pictor Lovaniensis, depinxit Lovanii ad S. Petrum altare Edelheer, et in capella beatae Mariae Virginis summum altare, quod opus Maria regina a sagittariis impetravit, et in Hispanis vehi curavit, quamquam in mari periisse dicatur, et ejus loco dedit capellae quingentorum florenorum organa et novum altare, ad exemplar Rogerii expressum opera Michaelis Coxerii Mechliniensis, sui pictoris ». Molanus 1570 (1861). Winkler 1913, p. 162-163.

⁹² « Una tabla grande en que esta pintado el descendimiento de la cruz, con Maestra Senova y otras 8 figuras, que tiene dos puertas, pintado en ellas por la parte de dentro los quatro Evangelistas con los dichos de cada uno con la Resurrecion, de mano de Maestre Rogier, que solia ser de la Reyna Maria. Pintado por de fuera las puertas de mano de Juan Fernandez Mudo, de negro y blanco, que tiene de alto la tabla de en medio, por lo que toca a la cruz que en ella esta pintada, siete pies y de ancho diez pies escasos. ». Relevé des peintures entrées à l'Escorial entre 1566 et 1593. Winkler 1913, p. 163.

⁹³ Winkler 1913, p. 163. [rat. Une tentative a été faite dans ce sens en partant du triptyque de Louvain par J. LAVALLEYE, Essai de classement de quelques oeuvres de jeunesse de Rogier van der Weyden. (Ann. Congrès Archives Bruxelles, 1935 (1936), p. 33 s. Sur cette oeuvre cf. aussi H. von TSCHUDI, Der Meister von Flémalle, dans Jahrbuch des kön. Preuss. Kunstsammlungen, XIX, 1909, p. 99 s.]

⁹⁴ « No puedo dexar de hablar de una alhaja muy particular, y es un altarito con sus puertas, que servia de oratorio al Rey Don Juan al Segundo, y fué regalo que le hizo el Papa Martino V, segun se cuenta. La execucion, hermosura, y menudencia de cada cosa encantaria à los que mas se han senalado en la pintura, aun despues de su engrandecimiento, y restauracion. En el medio se representa Jesu Christo diffunto ; à mano izquierda la Aparicion del mismo Senor resucitado a nuestra Senora, y à la derecha el Nacimiento. A primera vista tendria alguno esta obra por de Geronimo Bosco ; pero es anterior al tiempo de este artifice, y muy superior a todo lo que él hizo. En el libro del Becerro del Monasterio hay este articulo : « Anno 1445 donavit praedictus Rex (Don Juan) pretiosissimum, et devotum oratorium, tres historias habens ; Nativitatem, scilicet, Jesu-Christi, Descensionem ipsius de cruce, quae alias Quinta Angustia nuncupatur, et Apparitionem ejusdem ad Matrem postresurrectionem. Hoc oratorium a magistro Rogel, magno, et famoso Flandresco fuit depictum. » Dichas pinturas estan incluidas dentro de orlas caprichosissimas fingidas de piedra, con muchas figurillas, y otras cosas acomodadas en ellas. ». Ponz 1793, p. 57-58. De Laborde 1849, p. CXXXIII. Winkler 1913, p. 168 et Friedländer 1924, p. 15-16.

⁹⁵ Pour la discussion cf. Winkler 1913, p. 167.

⁹⁶ Mâle 1908, p. 216.

⁹⁷ Cet « on dit » a été repris par Conca 1743. Le témoignage de ce dernier auteur est dépendant de celui de Ponz. A ce sujet cf. Friedländer 1924, p. 15-16.

⁹⁸ « In refectorio conventas habetur, Virginem Matrem puerum bajulantem exhibit, cujus super caput utrimque. Angelus coronam Stellis insignitam sustinet : latera hinc cingunt Fratres Carmelitae, hinc nobilissimus aurei velleris Heros, cum omnibus e familia, ut vixerat depictus ... [add. J.-L. Pypaert : Adi lector, et certantem cum natura artem miraberis]. Picta fuit anno 1446 a Rogerio quodam, cujus haec a morte nomen vendicat : anno 1581 dum iconomachia nihil habebat sancti, gravissime laesa, anno 1593 sumptibus Capituli Provincialis est restaurata. ». Winkler 1913, p. 188, d'après Sanderus 1659-1669, II, p. 39, 293.

⁹⁹ CYRIAQUE d'ANCÔNE : « ... cuiusce (sc. Rogerus) nobilissimi arfitis mana apud Ferrariam VIII iduum quintilium die N.V. P.A. III [Nicolai V Papae anno IIII = 1449] Leonellus Hestensis princeps

illustrus eximii operis tabellam nobis ostendit, primorum quoque parentum ac e suplicio humanati Jovis deposito pientissimo agalmate circum et plerumque virum, mulierumque mœstissime deplorantur (= deplorantium) imaginibus mirabili quidem et potius divina dicam quam humana arte depictam. Nam vivos aspirare vultus videres, quos viventes voluit ostentare, mortuiqu(e) similenque defunctum, et utique velamina touta plurigenymque colorum paludamenta elaboratas eximie ostro atque auro vestes, virentiaqu(e) prata, flores, arbores et frondigeros atque umbrosos colles nec non exornatas porticos et propyles auro auri simile, margaritis gemmas, et cœtera omnia non artificio manu hominis quim et an ipsa omni parente natura inibi genita diceres ». Winkler 1913, p. 181-182. Vaes 1934, p. 261.

Facio : « Eius est tabula altera in penetralibus Principis Ferrariae, in cuius alteris valvis Adam et Eva, nudis corporibus e terrestri paradiso per angelum deiecti, quibus, nihil desit ad summam pulchritudinem: in alteris regulus quidam supplex; in media tabala Christus e cruce demissus, Maria mater, Maria Magdalena, Josephus ita expresso dolore ac lacrymis, ut a veris discrepare non estimes. » Winkler 1913, p. 182. Vaes 1934, p. 261.

¹⁰⁰ Vaes 1934, p. 261.

¹⁰¹ « A di XXXI de decembre duci venti per lei a Filippo de li Ambruoxi et compagni per orme di Paolo de Pozio de bruza per altri tanti, che detto paulo pago a M^o Ruziero depintore in bruza" per parte de certe depinture de la illu. olim nostro Sr [Lionello] che lui faceva fare al detto M^o Roziero come per mandato de la sua olin Signoria registrato al registro de la camera de lasmo presente » Mémorial de 1450 aux della [ill.] Ferrare. Winkler 1913, p. 182. Venturi 1884. A ce sujet, Goffin 1931, p. 197s. Vaes 1934, p. 262.

¹⁰² Fry 1911. Si le sujet du portrait de New York s'identifie avec Meliaduse d'Este, demi-frère de Lionel, il ne se rapporte pas au texte du 31 déc. 1450 qui vise le duc en personne, mais pourrait avoir provoqué le paiement de 1451 (ci-dessous). Pour cette dernière thèse cf. Ferrare 1933, p. 23s.

¹⁰³ Winkler 1913, p. 183, n. 3.

¹⁰⁴ Facio: « Eiusdem sunt nobiles in linteis picturae apud Alfons un regem : eadem mater Domini renuntiata filii captivitate constemata [*sic*], pro fluentibus lacrymis servata dignitate consumatissimum opus. Item contumeliae at que supplicia quae Christus deus noster a Judaeis perpeusus est, in quibus pro rerum varietate sensuum atque animorum varietatem facile discernas. ». [add. J.-L. Pypaert : Winkler 1913, p. 182].

Pierro Summonte à Marc-Antoine Michiel: « Etquiam aliquantum defleximus a parlar di cose di Fiandra non lasero far menzione delli tre panni di tela lavorati in quel paese per lo famoso Maestro Rugerio, genero di quell' altro gran Maestro Joannes, che prima fe l'arte d'illuminare libri, sive ut hodie loquimur miniare. Ma lo Rugiero non si esercito sennon in figure grandi. In questi tre panni era tutta la Passione di Christo N. Sig. di figure, come ho detto, grandi, dove fra le altre parti admirande era questa, che la figura di Jesu Christo in ogni atto e moto diverso che facesse era quella medesima, senza variar in un minimo pelo, cosa tanto artificiosa che dava grand' admiratione ad qualunque la mirava. Era comune fama, che per lo Sig. Re Alfonso I questitre parsmi foro comprati ducati cinque milz in Fiandra. A desso devono essere inpotere della infelice Signora Regina Isabelle moglie del Sig. Re Federico di felice memoria in Ferrara. ». Winkler 1913, p. 185.

¹⁰⁵ Facio : « Eius (sc. Rogerius) est tabula pr[?] ensignis Jenuae in qua mulier in balneo sudans, juxtaque eam catulus, ex adverso duo adolescentes illam clanculum per rimem prospectantes ipsa risu notabiles. ». Winkler 1913, p. 182.

¹⁰⁶ « Pour 1 tableau de peinture fait à Bruxelles assis en l'église de chéans.

Le XVI de juing l'an LV je Jehan, abbé marchanday à maistre Rogier de le Pasture, maistre ouvrier de peinture de Bruxelles, de faire [ill.] tableau de V pieds en quaraire à II huysseoires, de telle devise que l'ouvrage le monstre. Et furent les devises faictes à plusieurs fois et ossi il fist ledit tabliau de VI piez et demi de haulter et de V piez de large pour le bien de lœuvre, lequel tabliau fut parfait à le Trinité l'an LIX, se cousta en principal IIII^{xx} riders d'or de XL III s. III [ill.] d. la pièce, monnoie de Cambray, dont il fu tous paiez du nostre à plusieurs foiz.

Se fu donné à se femme et à ses ouvriers quant on l'admena II escus d'or de IIII livres xx d. tornois.

Se fu admenez chéans par le kar Gillot de Gongnelieu du Ronqier, le premier septemaine de juing, l'an LIX, se coustra en voiture à III cheval, à fardeler à Bruxelles, en winages, cauchies, (droits de chaussée), en despens du dit carton et de Jennin de Montegni, clerc de chéans, que y furent, XCL [corr. J.-L. Pypaert : IX lb.] ... XV s. X d. t. et II mencants d'avaine de XXII g. et fu chéans admenez le VIIIe de juing LIX, et tout payé du nôtre.

Item donné à Piérart Remon, questier, Jehan Fermin, entailleur, et Martin le voirier, pour avoir assis ledit tauvelet en cuer sur bestiaux les XI et XX^e de juing, pour avoir ses venes et pour scavoir où on le poroit assir plus plaisamment, IIII patars pour aller desjunier.

Item payé, au dit P. Remon, le VI d'août LIX, pour une reprise et une liste de bois (pièce de bois) mis et assiz desoubz et descine ledit tableau, I lyon d'or de I s. t.

Item marchandé à Jehan Cachet, fondeur, de faire et assir I candellet de keure (cuivre), à V candelers devant ledit tabliau, par le manière qu'il est à veyr ; s'en heult par marquiet fait entasque (à la tranche), X escus de XX l. païez par le cambre des comptes sur mon compte le XVIII d'aoust LIX.

Il fut donné à ses III valez, quant il l'eurent assis aplomb sur le pervigile Nostte Dame my aoust, LIX pour leur vin, IIII patars de VI s. VIII d.

Item fu depuis payet à Hayne, jone pointre pour paindre autour dudit tabliau le liste (cadre) et le deseure et jusques as cayères du cuer, LX du nostre ». De Laborde 1849, p. LIX.

¹⁰⁷ De Laborde 1849, p. LIX.

¹⁰⁸ Le sens de « deux sujets » a été pris par Destrée 1931, p. 138. C'est une erreur plus grande d'y voir 11 (onze) histoires (Winkler 1913, p. 171 et Friedländer 1924, p. 18) : le mémorial aurait donné la graphie XI et non pas II, les chiffres arabes n'étant pas encore utilisés alors. Pour le sens de « deux volets » voici des exemples d'expression analogues : « deux noef foelles (volets) à fachen de huis cloant le tablet de l'image de la Vierge Marie » (1470). De la Grange et Cloquet 1887-1888, 2, p. 121 ; « une table d'autel ... semblable ... excepté que es huisseries (volets) par dedens seront faictes deux ystoires la Passion de Nostre-Seigneur ... » (1474). De la Grange et Cloquet 1887-1888, 2, p. 2 [add. J.-L. Pypaert : p. 262-263]. On observera ici que le mot « ystoires » s'écrivait tout autrement. D'autres erreurs se sont certainement glissées dans la transcription du mémorial ; il faut lire par exemple « Jennin de Montegni » et non pas « Jennin de Montegui », ce dernier nom étant totalement inconnu – et d'ailleurs philologiquement inexplicable – dans la patronymie régionale.

¹⁰⁹ « In casa de M. Zuan Ram 1531 (ou 1530) A. S. Stephano ... el ritratt[o] de Rugerio de Burselles, pittor antico celebre, in un quadretto de tavola a oglio, fin al petto, fu de mano de l'instesso Rugerio, fatto al specchio nel 1462 ». Winkler 1913, p. 186.

¹¹⁰ Nous n'entendons pas intervenir ici dans la discussion issue de l'existence d'un portrait attribué à Memlinc ou à Dirk Bouts et daté aussi de 1462. Cette question concerne le critique d'art proprement dite. A ce propos cf. Pinchart 1867, p. 479 et Winkler 1913, p. 186.

¹¹¹ D'après Pinchart (p. 480) le dessin d'Arras ne serait que la copie d'une gravure sur cuivre de J. Cock éditée à Anvers en 1572 (Lampsonius 1572 reproduite dans Destrée 1930/1, pl. 12). On ne peut souscrire à cette opinion eu égard à la pose anormale du sujet de la gravure, dont le visage est tourné vers la droite, par suite de l'inversion propre aux reproductions de ce genre, alors que l'original, comme presque tous les portraits peints par Roger, devait apparemment regarder vers la gauche. Au surplus l'écriture de la légende placée au bas du dessin d'Arras est bien antérieure au dernier quart du XVI^e siècle.

¹¹² « Item le pourtrait de maître Rogier, peintre, vestu d'une robe my-partie de rouge et violet ou fanné, en huyle sur bois. Je l'ay fait enchasser (encadrer), 6 ½ patars ». Weale 1908. Winkler 1913, p. 187.

¹¹³ Devigne 1927, p. 341s.

¹¹⁴ « Anniversarium magistri Rogeri de Pascua, pictoris, ac consortis ejus, dedit semel tam in pecu niis quam picturis valoris cuca XX libras grotos Brabantiae. ». *Obituaire des Chartreux de Scheut*. Bibliothèque de la chambre héraldique – Ministère des Affaires Etrangères. Pinchart 1867, p. 452, n. 3.

¹¹⁵ « Item, heeft 't voorschreven cloester anno LXII, in den mey, meester Rogier Van der Weyden, vercocht sonder quitinge ende sonder de fundatie goede te belastene, om te crigene de vorgenoemden goede die Philipse [de Pape] toebehoirden jairlicx [add. J.-L. Pypaert : efelec] te XX stuivers den Rynsschenguldene: III Rynsschguldene. » Archives Générales du Royaume. Chartreux de Scheut. Comptes de 1456-1462.

« Primo, magistro Rogero, pictori, de prato empto erga Philippum de Pape, de primo termino : VII s. VI d.

Item, sabbato ultima die aprilis, magistro Rogero Van der Weyden, de censu hereditario qui modo conversus est in vitalem pensionem, et debet dari de cetero magistro Zegero van Hassele ad vitam, qui pro nobis quittavit sua pecunio III florenos ad duos terminos, de quibus jam solvi magistro Rogero : VII s. VI d. ». *Ibid.* Comptes de la S. Martin 1462 à la S. Martin 1463. Pinchart 1867, p. 476, n. 3.

¹¹⁶ « Una tabla grande en que esta pintato Christo Nuestro Senor en la cruz con nuestra Senora y Sant Juan de mano de Maestre Rogier, que estava en el bosque de Segovia que tiene 13 pies de alto y 8 de ancho estava en la Cartiga de Brussellas ». Relevé de 1566-1593. Justi, *loc. cit.*, p. 96. Winkler 1913, p. 164.

¹¹⁷ « Wilhelmus de Masenzele, alias op den Gallois, laeght bij Sinte Berbelen banck, om de eenen blauwen steen, met eener ronde compasse boven Diericx van Heyckene steen, en de syn tafereel hanckt boven aan den pilaer, tegen Bastiaen over, dat Mr. Rogier gemaect heeft ». Archives de Sainte Gudule, reg. n° 1437, f° 196 v°. Ce nous paraît être un contre-sens, comme le fait M. le chanoine Lefèvre (Lefèvre 1931, p. 240), de considérer ce tableau de Roger comme étant le « tafereel » ou ex-voto même de Guillaume de Masenzele et de le pendre au pilier l'œuvre de Roger, qui ne figure dans ce texte qu'à titre de repère est indépendante de la sépulture en question ; elle est placée en face de l'épithaphe et du pilier qui soutient celle-ci, et elle représente elle-même un saint Sébastien.

¹¹⁸ « A Ste Goudèle (Ergoule ou Tergoule, fland. Ter signifiant ad ou apud, sic dicunt Sint-Tergoule. A Sainte-Goule, Gula sive Gudula latine) tout en bas de la nef à main gauche, le tableau dont est parlé cy-dessus, est estimé de la main de ce Roger dont est parlé p. 56 en l'histoire d'Erkenbaldus (21). Est divisé en deux, au costé droit au regard de l'autre la section contient la levation et translation du corps de St. Lambert comme porte de la subscription ; il est à demi levé du sarcueil en habit épiscopal, prêtres et clergé alentour et cardinau, tenant sa couronne de la main gauche, la teste nue ; plus outre est une perspective avec ballustres à travers lesquelles regarde un peuple infini (22). A l'autre section du tableau qui est à la main droite à nostre est le pape Sergius, comme porte la subscription, à qui extasié l'ange apporte une crosse et mitre, luy disant qu'il eust à en investir Hubert, qui estoit un homme qu'il trouveroit ad limina S. Petri. Là se voyent quelques bastiments et apprences de Rome, un cardinal et force de gents qui vont et viennent (23). » Halkin 1946, p. 60.

M. Halkin replace judicieusement « St. Lambert » par « St. Hubert ». D'autre part nous devons à l'obligeance de Madame Maquet-Tombu la rectification de la lecture « cardinau » en celle, incontestable, de « Carloman ». Toutefois il ne s'agit pas ici d'un Carloman roi, mais de Carloman maire du palais, la scène s'étant déroulée en 743. De Moreau 1945, p. 107.

¹¹⁹ De Ricci 1931, p. 283 ss. et Devigne 1921, p. 352 (fig.). Le premier des ouvrages cités requiert d'importantes rectifications.

¹²⁰ Inventaire de 1516 :

a) « Ung petit tableaul d'undieu de pitié estant es bras de Nostre-Dame ; ayant deux feulletz, dans chascun desquelz y a ung ange et dessus lesdits feulletz y a une annunciade de blanc et de noir. Fait, le tableaul, de la main de Rogier, et lesditz feulletz, de celle de maistre Hans ».

b) « Ung autre petit tableaul de la Trinité, fait de la main de Rougier, aussi vieulx. »

c) « Ung tableau du chief du duc Charles, ayeul de Madame. Fait par la main de Rogier »

d) « Ung petit tableau d'ung Cruxefix et d'ung Saint Grégoire. Fait de la main de Rogier ». Winkler 1913, p. 184.

¹²¹ Inventaire de 1524 :

a) « Ung aultre tableau de Nostre-Dame tenant Nostre Seigneur nuz devant elle, clouant à deux feulletz, où il y a deux anges tenant l'ung une épée en sa main »

b) n° 174 « Ung petit tableau carré de la Trinité à ung tabernacle de menuiserie et grande multitude d'anges de deux costés, les aucuns tenant la croix et aultres figures de le passion ».

n° 199 « Ung aultre tableau vieux de Dieu le Père tenant son fils nuz entre ses bras, le Saint Esprit en forme de coulombe entre Dieu le Père assis sur un arc en ciel et une pomme ronde sous les pieds de N. S.»

c) « Ung aultre tableau de la pourtraicture de M.S. le duc Charles de Bourgogne habillé de noir, pourtant la thoisson d'or pendant à une chayne et un rolet en sa main dextre, ayant le chiefs nuz ».

d) « Ung aultre double tableau, en l'ung eu Nostre-Seigneur pendan en croix et Nostre-Dame embrassant le pied de la croix et a l'autre l'histoire de la messe un. saint Grégoire ». Winkler 1913, p. 184.

On notera aussi qu'il y avait à Malines, en 1524, deux diptyques avec le sujet de « d » (cf. n° 484).

¹²² « Marie embrassant son fils, par Rugier de Bruxelles ». Winkler 1913, p. 187.

¹²³ « Notre-Dame au crayon, de maître Rogier, enchâssé.

Pourtraits de quelques femmes au crayon, de maître Rogier, enchâssé ». Winkler 1913, p. 187.

¹²⁴ « In casa de M. Chabriel Vendramin 1530 ... el quadretto in tavola della nostra Dama sola cun el puttino in braccio, in piedi, in un tempio Ponentino, cun la corona in testa, fo de la mano de Rugiero da Brugiis et à opera a oglio perfectissima ». Winkler 1913, p. 185-186.

¹²⁵ « Otra tabla de pintura de la quinta augustia con Maestra Senora y San Juan y Nicodemus de Maestre Rogier con dospuertas escriptas que fue de la regina Maria que tiene des pies de alto y pie y medio de ancho sin las puertas es redonda por lo alto.

- Une table en que esta pintado Sant Lucas que tiene dos puertas escriptas la una en griego y la otra en latin, de Maesse Rogier que tiene 3 y medio pies de alto y 3 de ancho sin les puertas ». Winkler 1913, p. 186.

¹²⁶ Inventaire des peintures du Marquis de Leganès D. Diego Felipe de Guzman 1655 « Una imagen de Na Sa antigua con el nino en las faldas tiene 9 vara de alto y 4/4 de an. de mano del Maestro Rogel ». Winkler 1913, p. 188. [add. J.-L. Pypaert: Autre lecture Bermejo, I, p. 134.]

¹²⁷ Cf. De Laborde 1949, p. CXXVI.

¹²⁸ Cf. Dupont 1935, p. 366.

¹²⁹ Ce n'est que sous toutes réserves qu'on peut citer dans ce sens un texte de l'italien Vasari (1550), qui est le premier à affirmer positivement la filiation artistique de Rogier à Memlinc : « Ne fece grazia a Ruggieri da Bruggia suo creato, che la insegno ad Ausse suo discepolo ed a gli altri ». Winkler 1913, p. 191.

¹³⁰ « ... adeo eidem arti deditus est, ut audita fama magistro Gulielmi opud pefatam vestiram dominationem seu in partibus millis remorantis, qui artis illius pre ceteris optimam cognitionem habere pedicotur, obtenta a nobis licentia instituerit illum adire de discendi aliquid ab eo gratia. Ipsum itaque Zanettum quem sua pro virtute non mediocriter carum habemus jam dicte dominationi vestre commanda[mus] ». Cf. Reinach 1906, p. 47, d'après Malaguzzi Valeri 1902, p. 127.

¹³¹ « Mro Rugerio de Tornay pictori in Burseles – Sentendo de la fama et sufficientia vostra altre volte deliberassemo de mandare il maestro Zanetto nostro perché da vuy imparasse qualche cosa nell' arte del pingere. Et a la ritornata soa, qua ne riferise quanto volunteri et amorevolmente lo havevati veduto et ricolto e con quanto studio e diligentia vi cravate per nostro respecto exhibitto a monstrarli liberamente tucto quello intendevati nel mestiero vostra. Il che havendolo anche conoscinto el effecto ne stato acceptemo et assay vi ne ringratiemo ... ». Winkler 1913, p. 190.

¹³² Durand-Gréville 1910, p. 16.

¹³³ « Beneficia Rogeri de Pascua, Magister Rogeris de Pascua post professionem Cornelii fratris nostri filii sui dedit domini centum petros. Item ad constructionem novi bracatorii 40 libros. Et in testamento suo reliquit in promptis pecuniis centum coronas. Insuper contulit tabulam positam in capella Beatiae Katarinae. Et fecit depingi ymaginem ejus. Praeterea reliquit domui post matrem uxais suae tertiam partem bonorum suorum immobilium et tertiam partem domorum Bruxellae situatarum, si et in quantum frater noster Cornelius dintius viveret quam mater. Si autem ante matrem moritur frater, tunc contulit omnium praedictorum tantum quartam partem sed semper post mortem matris (Post cujus mortem recepimus centum septuaginta florenos renenses). » (La dernière phrase est d'une écriture postérieure).

Grand nécrologue de la Chartreuse d'Hérinnes-lez-Enghien. Paris, Bibliothèque de l'Arsenal. (Aimablement communiqué par le R.P. Lamalle S.J.).

¹³⁴ « Anno eodem (1473) obiit in octobri, in die Fidei virginis, dominus Cornelius de Pascuis, de Bruxella, filius magistri Rogerii de Pascuis, egregiillius pictoris. Iste fuit hic monachus professus circiter 24 abbuis [sic]. Ante ingressum ardinis [sic] fuerat magister artium promotus Lovanii in Porco. Hic juvenis obiit circiter 48 annorum, et exporte ejus domus hoec a patre et matre ipsius habuit plus quam 400 coronas. » Chronique des Chartreux d'Hérinnes, f° 41^{vo}. Pinchart 1867, p. 458, n. 1.

¹³⁵ « Rogier Van der Weyden ende Cornelyse, sinen sone ...

Denselven Rogiere, die men jaerlicx sculdich is, als boven, VII ryders, ten vorschreven termynen, want bij starft XVIII junii anno XLIII, daerom hier van Kersmesse XIIIc XLIII, by quittantie hier overgegeven, III 1/2 ryder ». Archives Génér. du Royaume. Chambre des Comptes, n° 4179. Comptes du domaine de Bruxelles. 1^{er} Octobre 1463 - 30 sept. 1464, fol. 46 r°. Pinchart 1867, p. 450 ; *Ibid.* Pour la rectification de la date). Les registres aux rentes de la ville de Tournai ne mentionnent pas la date du décès de Roger ; les rentes viagères étant à deux vies, le comptable avait seulement à s'inquiéter du décès du survivant. Or Roger mourut avant sa femme.

¹³⁶ 8 kal. julii (18 juin). « Item, Magister Rogerus Van der Weyen, scildere, et Elizabeth Goffaerts, ejus uxor. » Archives générales du Royaume. Varia documenta confraternitatis Sancte Crucis, 1530. Pinchart 1867, p. 452, n. 1. Roger est inscrit dans le registre même de la confrérie avec la mention : « Meester Roegier Van der Weyen, der stad scildere. ». Bibl. Roy. Belgique, Ms. n° 21779. « Broederschap H. Cruys 1452 ». *Ibid.*, n. 2.

¹³⁷ « Item, noch ontfang anno LXIII, V octobris, present den prioer ende magerman van der weduwen meester Rogiers Van der Weyen, schilders, voere huerer beyder jaergetider ewelge mede te doene : XX gulden peters valent IIII lib. x. st. gr. ». Archives générales du Royaume. Comptes de la prévôté de S. Jacques sur Caudenberg 1456-1460. Pinchart 1867, p. 453. Voir aussi, même dépôt, Chambre des Comptes, n° 6456, f° 27 (copie de la quittance délivrée par le prévôt).

¹³⁸ Acte de fondation : « Notum sit universis quod domicella Elisabeth dicta Goffairts, relicta quondam magistri Rogeri dicti Van der Weyden, filia quondam Johannis dicti Goffairt, obtulit cum debita renunciacione in manus Johannis dicti de Pape, unius magistrorum policie opidi Bruxellensis, ex parte ejusdem opidi, domini fundi astantis, ad opus domini Henrici dicti Goffairts, presbiteri, canonici regularis monasterii beati Jacobi Frigidi-Montis in Bruxella, recipientis nomme, et adopus unius misse perpetue, qualibet septimana, supra altare beate Barbare virginis, in ecclesia dicti monasterii beati Jacobin fiende et celebrande, quatuor florenos denarios aureos dictos overlenssche Reynssche guldenen etc. ». Archives générales du Royaume. Prévôté de S. Jacques, n° 462. La contre-partie, émanant du prévôt de S. Jacques, existe aussi dans le même dépôt. Pinchart 1867, p. 453, n. 2. Cf. aussi Inventaire de S. Jacques, *ibid.*, Arch. ecclés. roy. 6440, f° 208^{vo}. Lefèvre 1931, p. 239, n. 1.

Quant aux mentions effectives de paiement, en voici deux, tirées d'un compte de Noël 1478-Noël 1479: « Primo, ontfanck anno LXXIX, aprilis, per Fabri, van der stad van Bruessele, van der missen gefundeert by wilen der weduwen Van der Weyden, op Sinte-Barbelen outaer: X s. gr. f.

Item, ontfanck per Fabri, van der stad van Bruessele, XII^a novembris, van der missen gefundeert by wilen der weduwen Van der Weyden, op Sinte-Berbelen outaer: X s. gr. f. ». Archives génér. du Royaume, Comptes de la prévôté de S. Jacques, 1474-1482. Pinchart 1867, p. 453, n. 1.

¹³⁹ « Ontfaen van avontueren. – Item, ontfanck van den executoeren wilen meester Rogiers Van der Weyden, scilders, by heeren Regnier Van Mechele, priesters: II peters (XXIII juni) IX s. g. ». Archives des Hospices civils de Bruxelles. Compte des pauvres de Se Gudule, n° B 364, 1462-1465. Pinchart 1867, p. 478 ; Frankignoule et Bonenfant 1935, p. 143.

¹⁴⁰ « Item ontfanck vy handen Jacobs Goffaert, van wilen Meesters Rogiers, schilders, testamente, II peters, elken te XVIII stivers valet IX sc. gr. ». Frankignoule et Bonenfant 1935, p. 143.

¹⁴¹ « Magistri Rogeri van der Weyden, quondam pictoris eximii, X stuferos terciatim solvunt capellani de X stuferis quos solvunt pictores ». Archives de Sainte-Gudule, Registre 1157, f° 41, n° 1480. Lefèvre 1931, p. 239, n. 1.

¹⁴² Archives de Sainte-Gudule, Registre aux sépultures, n° 1437, f° 224^{vo}. Lefèvre 1931, p. 236.

¹⁴³ Entre le 28 novembre et le 10 décembre, probablement à la dernière des ces dates. Pinchart 1867, p. 456.

¹⁴⁴ Rolland 1944.

¹⁴⁵ « Item, payet pour les chandelles qui furent mises devant Saint-Luc, à cause du service maistre Rogier de le Pasture, natyf de cheste ville de Tournay, lequel demoroit à Brouselles, pour ce : IIII gros Z ». Comptes des peintres 1464-1465. Reproduit par Pinchart 1867, p. 442-443.

¹⁴⁶ De la Grange et Cloquet 1887-1888, 2, p. 84.

¹⁴⁷ Pinchart 1881, p. 368. C'est à pareil banquet (« le soir au dîner ») que Jacques Daret fut élu prévôt de Saint-Luc en 1432 (*infra*).

¹⁴⁸ De la Grange et Cloquet 1887-1888, 2, p. 84.

¹⁴⁹ Les comptes qui nous intéressent ici vont de la « récréation de la loi » 1463 (1464 n. s.) à la « récréation de la loi » 1464 (1465 n. s.). Le lendemain de la « récréation de la loi », qui avait lieu le 20 février de chaque année, on nommait les dignitaires de chaque métier. C'est le juré-receveur Philippot Truffin qui mentionna, au milieu d'autres annotations, celle qui se rapporte aux frais supplémentaires du service du 19 octobre.

¹⁵⁰ Status de 1480. Goovaerts 1896, p. 8 et 54. Cf. *supra* Chap. Campin, note 53. Expression figurant dans un testament de 1404. Voir De la Grange 1897, p. 144, n° 477.

¹⁵¹ « Roger est le seul pour lequel la corporation a fait une dépense pendant le service célébré pour le repos de son âme ». De Smet 1931, p. 172, n. 20.

¹⁵² Ces hit lots de vin ont été livrés par deux fournisseurs différents : 1° « Item le XVIIe jour du dit mois (novembre 1426) à Maistre Rogier de le Pasture IIII los ». (Archives de Tournai, comptes d'entremises, 1424-1426, a° 1426-26, f° 44). Fournisseur : Jehan Pouret. 2° « Item le XVIIe jour de novembre ensivant (1426) à Maistre Rogier de le Pasture IIII los ». (*Ibid.*, comptes d'entremises, 1426-1430, a° 1426-27, f° 46). Fournisseur : Pierre Ongheriet.

¹⁵³ A moins de considérer que les deux mentions de 4 lots de vins relatives à Jean Van Eyck (cf. *supra* notes 81 et 86) ne s'appliquent qu'à une seule visite de celui-ci, comme les deux mentions concernant Roger ne visent expressément qu'un seul présent (cf. *supra* Chap. Campin, note 152). Dans ce cas Van Eyck aurait reçu 8 lots comme Roger.

¹⁵⁴ De ces trois mentions l'une a été citée plus haut (cf. *supra* Chap. Campin note 80), voici les deux autres : « A maistre Rogier le pointre, pour sa deserte d'avoir doré mat les lettres nouvelles faites au dit tabliel de la datte du trespas dudit deffunct, 7 s. » (Compte d'exécut. testament. de Jean de Bury, 1436) Pinchart 1882, p. 611.

« A maistre Rogier le pointre, pour son sallaire et desserte d'avoir point à coulleur à olle le dit escrit, et doré de fin or mat les dites fleurs de lis et couronne estans audit escut 30 s. » (Comptes des fortifications). De la Grange et Cloquet 1887-1888, 2, p. 270.

¹⁵⁵ Ces textes ont été signalés pour la première fois par Houtart 1934, p. 11, n. 20.

¹⁵⁶ De Smet 1931, p. 134. Le nom de Roger Wanebaw ou Wannebacq rappelle celui qu'on peut considérer comme déformé, de Roger Bonnebacq, qui vendit une maison à Robert Campin en 1422 (cf. *supra* Chap. Campin note 45). Roger Bonnevacq est aussi qualifié de « pointre ». Est-il le père de Roger Wannebacq, ou s'identifie-t-il à lui ? Dans le dernier cas on serait en présence d'un simple valet et pas encore d'un maître. En 1940 nous avons retrouvé dans l'église Saint-Quentin, le « tabliel » visé dans le testament de Jean de Bury (1436). Cf. *supra* note 154.

¹⁵⁷ M. Renders (Renders 1931, I, p. 69) écrit que Roger « reçut deux fois quatre lots de vin pour des motifs que nous ignorons : probablement quatre lots en qualité de peintre de Johannes Van Eyck, et quatre en qualité d'ambassadeur de la ville de Bruxelles ou de Philippe le Bon ». Nous faisons au moins nos réserves sur la seconde proposition, qui ne repose sur aucun indice.

¹⁵⁸ Les comptes des ducs de Bourgogne fournirent les exemples suivants : « Maistre Jehan de Heusdaing, phisicien (médecin) de M.S. » (1393, De Laborde 1949, p. 11) ; « Maistre Jehan Cadart, maistre en art et licencié en médecine » (1412, *ibid.*, p. 34) ; « Maistre Jeahan sans Pitié, chirurgien » (1462, *ibid.*, p. 478). — A Tournai même en 1438 le magistrat dinne 20 livres à « maistre Jehan de le Tainture, docteur en la sainte Théologie, pour l'aider à susporter la grant despence qu'il eut à faire en la cite de Coulogne, à cause de sa feste et doctorisation, heu en considération qu'il est natif de ceste ville ». Hocquet 1925, p. 13.

¹⁵⁹ Nous nous gardons d'expliquer par cette absence le fait que Roger est passé sous silence lors de la conclusion de l'acte du 18 mars 1426 ; elle n'aurait pas suffi à justifier une abstention totale d'intervention.

¹⁶⁰ Art. 9. « Item se aucune personne sachant aultre mestier que le dict mestier de paindre et voirie (vitraillerie) volloit apprendre l'un d'iceux mestiers faire le porra en délaissant son premier mestier, et en faisant appresure en l'ostel de son dict maistre, et icelle faire bien et souffisamment, comme dessus est déclaré et non autrement ». Goovaerts 1896, p. 60.

¹⁶¹ Cité par Fierens 1931, p. 6.

¹⁶² Nous remercions ici MM. Espinasse, Châtelain et Dainville, qui ont bien voulu nous aider dans nos recherches relatives aux Universités de Paris et de Montpellier. Le fameux Jacques Despars (v. 1380-1457), né à Tournai et chanoine de la cathédrale de cette ville avec laquelle, tout en étant devenu médecin attitré de Charles VII, il gardait les rapports les plus étroits (voir testaments, rentes, etc.), jouissait d'une énorme influence auprès de ces deux Universités par lesquelles il avait passé. Pour Paris on se convaincra que toute matricule fait défaut et que les registres aux délibérations de la Nation picarde, à laquelle ressortissait le diocèse de Tournai, ne sont plus antérieurs à 1476, en consultant l'ouvrage de Samaran et Van Moe 1938.

Pour Cologne, cf. Keussen 1892 et Keussen 1931.

¹⁶³ Il fut inscrit au collège du Porc. Cf. Pinchart 1867, p. 415 et 459-461. Lamalle 1932, p. 72.

¹⁶⁴ Hocquet 1925, p. 13.

¹⁶⁵ Lettre de Piere Summonte à Marc Anton Michel relative aux trois toiles de Naples (1524). Cf. *supra* note 104.

¹⁶⁶ Kauffmann 1916, p. 20.

¹⁶⁷ Pour quelques œuvres, d'ailleurs de moindre signification, datant d'avant le 1er août 1432, telles que les portraits de Barthélémy Alatruié (en 1426 ?) et de Robert de Masmines (avant 1430), on ne possède aucune preuve historique de leur exécution par tel maître déterminé.

Chapitre 3

Jacques Daret

Des deux élèves de Campin dont on a gardé des œuvres en même temps que le nom, Jacques Daret est assurément le moins brillant. Mais quelle renommée pourrait soutenir l'éclat de celle de Roger de le Pasture ? Daret mérite pourtant qu'on l'étudie car sa carrière, analogue en bien des points à celle de son illustre condisciple, confirme la façon dont a été établie la biographie de celui-ci et, de plus, grâce à la survivance d'œuvres échappant à toute suspicion, fournit aux critiques d'art des éléments sûrs de rapprochement entre les deux anciens apprentis de Campin.

A l'inverse de Roger toutefois, dont le père était coutelier, et peut-être de Campin, dont les ascendants sont ignorés de la comptabilité artistique, Jacques Daret fut prédestiné à l'exercice des arts. Si sa lointaine origine semble italienne – les Dare (prononcer « Daré ») paraissant être des prêteurs lombards établis à Tournai au XIII^{ème} siècle avec les Crissembien (Crissembeni), les Dimanche (Dimenci) et les Forbin (Forbini) – son ascendance plus proche est tournaisienne et elle est faite d'une lignée de sculpteurs et d'escriniers – nous dirions aujourd'hui d'ébénistes – dont on suit les traces de la fin du XIV^{ème} à la fin XVI^{ème} siècle et qui, avec lui, ajouta aux techniques héréditaires qu'elle continua de pratiquer, l'exercice de la peinture pendant plusieurs générations. Nous n'avons nullement raison de rechercher ici ses plus lointains aïeux du genre. Le membre le plus ancien qui nous intéresse dans la branche dont il est issu est son grand-père Jean Daret.

Escrinier et, en même temps, entrepreneur de travaux de construction, il exécute en 1397 une porte pour le buffet de la Commission communale des finances dite de "Sixelius"¹. Presque immédiatement après, soit en 1400-1401 on le voit, comme fournisseur des marguilliers de l'église Saint-Brice, dont il est paroissien, restaurer le dais sculpté qui protège la statue de Notre-Dame, au revers de l'ancien pignon central du chœur². A peine ces détails sont-ils connus que se révèlent, en 1405-1406, les relations qui le lient, comme entrepreneur chargé de reculer les trois pignons du même chœur, avec le peintre à qui il confie la décoration intérieure, forcément à refaire, du pignon central : Robert Campin. C'est grâce à Jean Daret et en collaboration avec lui que Robert Campin peint sur mur à Saint-Brice en 1406-1407 l'*Annonciation* et les *Anges*, et qu'il polychrome, en 1409-1410 le dais de la statue mi-publique mi-privée du patron de la paroisse, que Daret en personne vient d'exécuter outre cent besognes³. Pareille collaboration se renouvelle, mais au profit cette fois direct de la Ville, lorsqu'en 1413 Jean Daret sculpte les boiseries de la bretèche – ou tribune aux publications communales – que Campin est appelé à décorer. En ce qui le concerne personnellement, Jean Daret, d'excellente condition sociale, se fait aider par des valets ; on le voit notamment à l'œuvre à Saint-Brice. C'est un « maître-escrinier » dans toute la plénitude du terme.

Il meurt en 1423, l'année même de l'accession des métiers au pouvoir, et son fils, Jean II, lui succède. Ce fils accuse même l'allure artistique qui caractérisait déjà certaines productions du père : on l'intitule « tailleur d'images ». Les circonstances le mettent au service du régime démocratique et il sculpte, la même année, un écu de France sur la guérite de la porte Cocquerel ou de Lille⁴. De leur côté les marguilliers de Saint-Brice reportent sur lui, leur paroissien également, la confiance dont ils avaient entouré son père. Il leur fournit divers objets qu'il n'y a pas lieu de détailler ici.

Ce qui doit davantage retenir l'attention ce sont les événements d'ordre familial qui le concernent. Marié avant 1403 à Jeanne l'Escarlatier, il en a quatre enfants : Jacquelotte, Belotte, Catron et Haquinet, c. à d. Jacques, Isabelle, Catherine et Jean. Peu après la naissance du dernier enfant, survenue en 1411, Jeanne l'Escarlatier le laisse veuf, mais il se remarie bientôt. Cet ensemble de circonstances, joint au fait que la grand'tante maternelle des enfants, demoiselle Isabelle Rogier – curieuse rencontre de noms ! – leur avait légué une maison, fit qu'on désigna des tuteurs. La tutelle fut de longue durée : elle s'étendit jusqu'au moment où le cadet eut atteint sa majorité de quinze ans, c'est-à-dire jusqu'en 1426. Pour les tuteurs subrogés, les comptes qui sont parvenus jusqu'à nous citent Bernard de Gand, égliseur de Saint-Brice, un parent du fondateur démocrate, Michel le Maire, dit de Gand, ainsi que Jean de Guise, qui jouera un rôle politique de premier plan dans le soulèvement de 1423. Grâce à ces comptes également, on sait qu'Isabelle, confiée à son aïeul paternel Jean I Daret, mourut de la gangrène le 18 novembre 1419 et que sa sœur Catherine, recueillie par sa grand'mère maternelle, Marie Rogier, veuve l'Escarlatier, fut, le 22 mai 1426, victime de l'épidémie qui emporta probablement aussi le père de Roger de la Pasture. Ces faits ne nous intéresseraient guère si, à la mortuaire de Catherine Daret, on ne voyait présent, à côté du père, des tuteurs et de proches parents, « maistre Robert Campin ». C'est encore lui d'ailleurs qui reparait à propos de l'éducation du petit Jean III. Celui-ci avait été confié à un peintre, Gui Villain, qui, pour quatre livres par an, se chargeait de le « nourrir et gouverner ». Après la mort d'Isabelle, l'aïeul Jean I le reprit auprès de lui, mais pas pour longtemps : en 1420-1421 il en confiait l'instruction à « maistre Robert » (Robert Campin encore ?) en attendant que ce dernier se déchargeât de sa tâche sur maître Jean Meullet, de juin 1421 à 1423. A cette dernière date, on le sait, sur les conseils et à l'intervention certaine de Robert Campin, Jean III Daret passa chez Simon Jossin, tailler d'images à Valenciennes, qui, acceptant, contre prestation de travail « de le nourrir, gouverner, chausser et vêtir et de lui apprendre le dit métier », nous fournit un exemple parfait du contrat d'apprentissage précoce et familial tel qu'il s'en concluait à cette époque dans les milieux artisanaux.

D'après les premières années de Jean Daret, on peut se faire une idée de ce que furent celles de son aîné, Jacques, qui nous occupe spécialement.

Né vers 1403⁵, il vécut chez son père l'escrinier jusqu'au remariage de celui-ci et la dispersion des enfants. On ne sait où il trouva alors asile, mais dès avril 1418 – et la situation peut être antérieure de quelques années car les comptes de tutelle manquent avant cette date – on le voit logé, nourri et « ouvrant de son mestier » chez Robert Campin. Aucune pension n'est payée, ce qui signifie qu'il travaille pour vivre et les seules mentions que font à son sujet les comptes de tutelles sont relatives à des frais exceptionnels.

Une d'entre elles se rapporte à des « revidagues » ou cadeaux faits à l'occasion des noces de deux de ses compagnons chez Campin entre 1418 et 1423⁶ ; on ne sait malheureusement pas de qui il

s'agit, bien que les noms des intéressés doivent probablement se retrouver parmi ceux des peintres inscrits d'office dans le registre de Saint-Luc en 1424 ; une autre mention vise de façon analogue le mariage du peintre Jean Villain (23 octobre 1425), fils de feu Gui Villain chez qui Jean III avait passé un peu de sa première jeunesse, et qui devait acquérir la maîtrise seulement le 10 juillet 1428⁷. Une dernière mention vise de façon analogue l'union de Pierre Barat avec la fille du maître charpentier de la ville (1425-1426).⁸ L'espoir qu'on avait caressé, de voir noter d'une manière identique le mariage de Rogier de le Pasture ne s'est pas réalisé, sans doute pour la raison que ce mariage se célébra à Bruxelles, où habitait la famille Goffart.

Par le même moyen, très précieux, de documentation, on apprend qu'en 1423 au plus tard Jacques Daret, se sentant une vocation religieuse, reçut la tonsure de l'évêque de Cambrai, qui avait juridiction sur la paroisse Saint-Brice en Tournai⁹.

La violente épidémie de 1426 qui, en mai, enleva à l'affection des siens la pauvre Catherine, amena Jean II Daret, ainsi définitivement privé de deux de ses enfants et séparé momentanément d'un troisième, en pension à Valenciennes, à veiller plus attentivement sur le sort de Jacques. Il l'écarta donc de la région dangereuse et, en juillet, l'envoya en pèlerinage à Aix-la-Chapelle¹⁰. On ne sait pas exactement quand le jeune peintre revint car les comptes de tutelles prennent fin au 3 août 1426, mais il semble avoir tout naturellement repris sa place chez Campin puisque le 2 avril 1428 il passe, chez ce dernier, de l'état d'élève-pensionnaire privé à celui d'apprenti légal¹¹.

On connaît par l'histoire de Campin et de Roger les événements multiples qui se déroulèrent durant ses années d'apprentissage et auxquels, lorsqu'ils furent de nature artistique, il prit sans doute part avec l'un et l'autre.

Le terme de son « aprèsure », qui devait normalement échoir en avril 1432, se trouva différé de quelques mois, même jusque bien au-delà de la seconde condamnation de Campin. Sans doute est-ce à dessein qu'on voulut faire coïncider sa promotion définitive avec la fête de saint Luc. Toujours est-il que le 18 octobre 1432, Jacques Daret était proclamé maître. Il avait, à ce moment, fréquenté plus de quatorze ans quasi comme membre de la famille, l'atelier de Campin. Et son savoir devait être remarqué puisque, le même jour, au dîner, ses confrères de Saint-Luc l'éluèrent prévôt de la confrérie¹².

Aussitôt reçu maître-peintre, Jacques Daret ouvrit à Tournai un atelier personnel, comme l'y autorisait son nouveau titre. Le 8 janvier suivant en effet on voit s'inscrire chez lui, comme apprenti, son demi-frère, Danelet Daret, issu du second mariage de Jean II. Quatre ans plus tard, le 18 juin 1436, il reçoit, pour lui enseigner l'enluminure Eleuthère Dupret, qui, l'apprentissage n'étant que de deux ans pour cette branche, sort franc-maître en juillet 1438, laissant pour longtemps derrière lui Danelet Daret, car, fait bizarre, ce dernier n'acquerra la pleine franchise du métier de peintre qu'en 1441¹³ !

Chose plus étrange encore : dès 1433 Jacques Daret est signalé à Arras, il y habite même, mais, peu après il quitte cette ville pour y revenir bientôt, ne serait-ce que pour y recevoir des commandes et ensuite s'y fixer au moins de 1446 à 1457 : on l'y trouve alors jusqu'en 1457 ! [*sic.*] [int. répétition] Qu'est-ce à dire sinon qu'au début d'une période de sa vie qui finit par être exclusivement arrageoise, notre peintre tenait ouverts deux ateliers : un à Tournai et l'autre à Arras et qu'il partageait son activité entre les deux villes ? Mais voyons les choses par le menu.

Arras, à ce moment où Tournai commençait à subir le contrecoup inévitable de ses convulsions intestines, était, beaucoup plus que Bruxelles, où émigra Roger de le Pasture, une sorte de refuge naturel pour les Tournaisiens désireux de retrouver ailleurs la même atmosphère que chez eux. C'était même la seule ville-sœur de Tournai. D'origine romaine toutes les deux, elles s'étaient livrées, les premières de la France féodale, à l'industrie drapière et avaient cultivé précocement la littérature romane. De puissantes institutions ecclésiastiques, doublées de fières magistratures communales continuaient à y donner le ton. Les relations entre les deux villes – on ne l'a qu'une seule fois remarqué jusqu'ici¹⁴ – étaient incessantes. Le branle avait été donné par la fameuse comtesse Mahaut qui, vers 1325, avait appelé à Arras des sculpteurs tournaisiens pour exécuter des monuments funéraires¹⁵. A l'époque que nous envisageons, elles se manifestent surtout par des échanges de productions artistiques. C'est à Tournai que s'adressent les opulents chanoines et bourgeois d'Arras pour se pourvoir de monuments votifs destinés à perpétuer leur mémoire : les Sakespee – du Pluvinage (vers 1376), les Walois (1414), Pierre de Herselle (1414-1442), Robert li Rois (1421) etc.¹⁶ Certains de ces clients, tel Hue Walois (†1414), représenté sur une stèle en pierre de Tournai avec ses vingt-deux enfants (le petit Paul n'y suffirait pas), étaient des fabricants renommés de tapisseries. Et c'est effectivement dans leur direction qu'il faut rechercher la contrepartie du mouvement : le clergé tournaisien de son côté se tournait vers Arras pour obtenir de ces splendides tentures tissées dont le chef-lieu de l'Artois possédait alors le monopole si incontesté qu'en Italie toute tapisserie en porta le nom d'« arrazi ». La preuve la plus éclatante de ce recours est la remarquable suite des Vies de SS. Piat et Eleuthère, patrons de Tournai, tissée à Arras en 1402 pour le chanoine Toussaint Prier¹⁷ et dont la grande majorité des pièces, formant encore un ensemble de 21,85 m. de long sur 2,08 m. de haut sont toujours conservées dans la cathédrale de Tournai¹⁸.

Toutefois, si les lissiers étaient arrageois, les cartonniers, préluant à une manœuvre qui devait largement être reprise par la suite, pouvaient être parfois tournaisiens. La question se pose précisément pour la tapisserie du chanoine Toussaint Prier, où l'on voit, entre cent monuments de fond possibles à identifier, une reproduction exacte et détaillée du beffroi de Tournai, tel qu'il se présentait au sortir de la grande restauration de 1395-1400, notamment avec les gargouilles de Jacques de Braibant. Qu'on ait eu recours à un dessinateur tournaisien pour « pourtraire » ce monument de la sorte, c'est d'autant plus probable que la disposition des sujets, au moins pour la vie de Saint Eleuthère, dut s'inspirer du panégyrique local dont le chanoine Toussaint Prier décida, le 11 décembre 1410, qu'il serait dorénavant récité chaque année, à la messe paroissiale de Notre-Dame, en la cathédrale le dimanche précédant la translation des reliques du saint¹⁹.

De telles relations [int. ne] pouvaient manquer de faire jeter les yeux des peintres tournaisiens vers Arras. Au moment où Jacques Daret se révèle²⁰, le plus fastueux des mécènes de l'endroit était l'abbé de Saint-Vaast, Jean du Clercq (1428-1462). Comme l'abbé de Saint-Aubert de Cambrai il a eu l'excellente idée de nous laisser un « journal » de ses travaux d'art²¹, que sont venues compléter une description de l'abbaye, rédigée en 1600 par don Pronier²² et des annotations ajoutées de Jean Collard, en 1651, au « Journal de la Paix d'Arras » (1435) d'Antoine de la Taverne²³.

Ces documents nous montrent l'abbé s'occupant de son tombeau en 1432-1433 et faisant sculpter à son attention, par un « entailler » du nom de Collard de Hordain, cinq grandes statues en pierre du pays, représentant saint Jean l'Évangéliste, saint Jean-Baptiste, saint Vaast, saint

Benoît et l'abbé à genoux. Suivant l'habitude ces statues et les dais qui les protègent doivent être dorés et polychromés. C'est à propos de cette décoration que le nom de Jacques Daret est, pour la première fois, prononcé en dehors de Tournai. Jean du Clercq s'adressa à lui et il lui paie la forte somme de 84 livres pour l'exécution du travail dont Jean Collard nous apprend qu'il était fait d'éléments « dorés sur azur »²⁴.

Lors du paiement Jacques Daret est considéré, d'après le compte très légèrement postérieur, comme « peintre pour lors habitant à Arras », ce qui semble signifier qu'après avoir résidé en cette ville, il l'avait quittée.

Mais le souci de sa sépulture n'est pour l'abbé que de minime importance en comparaison de ce qu'il a rêvé depuis son entrée en fonction survenue en 1428, pour l'achèvement et la décoration de l'église abbatiale même et surtout de l'ornementation de la chapelle de la Vierge qui, comme à Tournai, formait la chapelle absidiale du grand chœur. Dès 1431, il prévoit le remplacement du vieil autel de cette chapelle et commande à cet effet quatre colons de cuivre, destinés aux contours, à « Henry Herbert, fondateur, demourant à Dignant en Liège ». En 1432, saisissant l'occasion que lui offre « un marchand d'Allemagne », il achète les statues en albâtre des douze Apôtres et le groupe en même matière du couronnement de la Vierge composé du Christ et de Marie trônant sous Dieu le Père qui bénit et la colombe qui vole entre eux. Ces statues, dont l'ensemble se rapproche étrangement du retable de la Vierge, en pierre blanche, de Fréssin (Pas-de-Calais) vont constituer le noyau même du magnifique retable qu'il se propose de dresser derrière le nouvel autel. Il s'adresse à son « entailler » Collard de Hordain pour les entourer, en bois, de « tabernacles », rosaces et reliefs divers. Et ces sculptures, il fait de nouveau appel à Jacques Daret pour les mettre en valeur. Daret simule donc, sur les fonds, de riches draps d'or polychromés, il peint en bleu semé d'étoiles d'or les dais et ogives abritant les statues ; quant à celles-ci il leur laisse le visage au naturel tout en dorant les cheveux et les barbes ; on ignore la couleur des vêtements. Pour tout ce travail Jacques Daret reçoit en 1433 82 livres 11 sous²⁵.

Ce n'est pas tout ; pour la somme de 85 livres 7 sous, il fournit, après accord, une sorte d'antependium d'autel et des panneaux destinés à servir de volets au retable. Pour ceux-ci il emploie, « par dehors et dessus, du fin or » et d'autres fines couleurs²⁶. Les descriptions nous disent que ces volets, ouverts, étaient bleus semés de fleurs de lis d'or ; fermés, ils représentaient, en haut, s'ouvrant en deux parties, l'*Annonciation*, en bas de gauche à droite, la *Visitation* avec le portrait du donateur, la *Nativité*, l'*Adoration des Mages* et la *Purification*. Avec une intuition dont on ne saurait assez souligner les heureux résultats, M. Hulin de Loo a retrouvé, en 1909-1910, les quatre sujets de la partie inférieure²⁷. Ainsi possède-t-on, absolument identifié par des textes contemporains, quatre œuvres, de même date connue, de Jacques Daret (Pl. XXI).

La *Visitation* (Musée de Berlin) représente (Pl. XXIa), dans un paysage au cours d'eau sinueux passant à proximité d'une abbaye, qui pourrait être Saint-Vaast, la Vierge et sa cousine Elisabeth, dans la pose traditionnelle des Visitations. Les physionomies sont empreintes de joie contenue. Elisabeth a la tête couverte d'un voile ; chez Marie la chevelure, laissée apparente est divisée en deux parts qui se retournent sur les oreilles avant de retomber sur les épaules et sur le dos en ondulations régulières. Les deux figures sont auréolées de longs rayons. Les vêtements consistent en de longues robes et manteaux, ces derniers bordés d'orgalon à inscription.

Au premier plan, à gauche, le donateur, Jean du Clercq, identifié par ses armoiries, prie à genoux, tenant sa croix des deux mains, à côté de sa mitre posée à terre.

La *Nativité* (collection Pierpont-Morgan à New York) se déroule dans une étable formée de poteaux soutenant une toiture (Pl. XXIb). A l'intérieur la Vierge, à genoux, les mains croisées et appuyées sur la poitrine, adore son Fils couché à terre et gesticulant plein de vie. Près de l'Enfant, sur lequel tombent des rayons venant du ciel, les deux sages-femmes, Zélémi et Salomé, jouent véritablement la scène des « mystères » médiévale. Zélémi ayant affirmé que Marie a conçu étant vierge, Salomé sceptique, répond : « Je le croirai quand cela sera prouvé ». Et aussitôt sa main se dessèche. Mais il lui suffit de toucher le Nouveau-Né pour être guérie. On notera la forme étrange des coiffures de ces deux femmes : celle de Salomé surtout tient du turban oriental. Le reste de l'étable est occupé par l'âne et la mangeoire. Au dehors, à gauche, tout timide, apparaît saint Joseph. Au-dessus, de gracieux anges volètent comme des oiseaux. Au fond, le paysage champêtre se remplit de moutons.

L'Adoration des Mages (Musée de Berlin) se passe dans la même étable (Pl. XXIc), mais posée obliquement. Cette fois Marie, toujours auréolée, porte un voile sur la tête. Saint Joseph est encore relégué au dehors, mais de l'autre côté. Les trois rois, richement vêtus, offrent les présents accoutumés. Le premier, à genoux, baise la main de Jésus sur lequel rayonne toujours la lumière divine. Le deuxième porte un large turban. Au fond s'étend un paysage vallonné dans le style du premier volet.

La *Purification* (plutôt que la *Circoncision*, car il s'agit d'une scène mariale) (Petit Palais, Paris) se déroule sous une sorte de dôme soutenu par des colonnes aux chapiteaux historiés et sensé représenter le Temple de Jérusalem (Pl. XXIId).

Le grand prêtre Zacharie s'apprête à prendre avec un linge le Nouveau-Né que lui présente Marie et, tout autour, l'assistance, y compris saint Joseph au premier plan à gauche, tient des cierges ou présente des colombes. Les vêtements du grand prêtre et de la femme du premier plan, à droite, sont richement brodés de pierreries. [int. Tant] pour la Vierge et sa compagne de gauche, les coiffures féminines sont étranges comme précédemment. La suivante qui occupe le fond de la scène, au centre, se rapproche énormément du type de la Vierge dans le premier panneau.

La disposition de ces volets était assez anormale en ce sens que contrairement à l'habitude, ils présentaient leur belle face au revers, c'est-à-dire lorsqu'ils étaient fermés. Cette disposition entraînait pour eux le danger d'être plus facilement endommagés du beau côté. Aussi avait-on décidé de les protéger par des « custodes » faits de « fœuilletz de bois ou sont peintz l'image du Crucifix, y assistanz la doloireuse Vierge Marie, St. Jehan l'Evangeliste, St. Jehan Baptiste, Ste. Barbe, St. Vaast et Ste. Catherine ». Il n'est plus question de « fines couleurs » dans le prix, d'ailleurs modique, payé pour ce supplément de travail à Jacques Daret, et l'on peut en induire qu'il s'agissait de grisailles²⁸.

Telle était l'œuvre importante de peinture dont Jacques Daret reçut commande l'année suivant son acquisition de la maîtrise. Apparemment son chef-d'œuvre corporatif et les travaux qui le suivirent immédiatement avaient-ils attiré sur lui l'attention des hommes de goût. Son nouvel ouvrage, terminé en 1435, devait à son tour lui valoir les félicitations des plus grands connaisseurs du XV^e siècle. 1435, c'est l'année du congrès d'Arras, auquel prirent part les délégués du roi de France, du roi d'Angleterre, du duc de Bourgogne, – accompagnant le duc lui-même – ainsi que

les envoyés du Saint-Siège et les représentants du Concile de Bâle, pour essayer de terminer – enfin ! – la triste guerre de cent ans, et qui ne réussit qu'à rapprocher Charles VII et Philippe le Bon.

Parmi les hommes d'Eglise on cite le cardinal de Chypre, ambassadeur du Concile de Bâle qui, le 11 juillet, « alla, accompagniez des dis seigneurs en le chapelle Nostre Dame et prist moult grant plaisir de voir une table d'autel et la peinture estant sur icelle que de nouvel le dit monseigneur l'abbé avoit fait mettre en icelles chapelle ». Et la scène se renouvelle le 16 juillet à l'arrivée du cardinal de Sainte-Croix, légat pontifical, lequel « alla en la chapelle Nostre Dame pour veoir une table peinte que avoit fait nouvellement Monseigneur l'abbé de la dite église, lequel priat grand plaisir à veoir la peinture de la dite table »²⁹. On estimera ce dernier jugement à sa juste valeur si l'on se rappelle que le cardinal de Sainte-Croix n'était autre que Niccolo Albergati, dont Jean van Eyck venait de faire trois à quatre ans auparavant un extraordinaire portrait.

Ce n'est pas une hypothèse trop hardie que d'affirmer que tous les grands personnages qui prirent part au Congrès d'Arras tinrent à voir la nouvelle œuvre. Parmi eux notamment se trouvait un client sérieux des peintres : le chancelier de Bourgogne Jean Rolin. Aussi bien, le 8 septembre suivant, fête de la Nativité de la Vierge, c'est la foule de tous ceux dont dépend alors le sort de l'Occident, qui se presse autour de l'autel sur lequel l'abbé de Saint-Vaast célèbre la première messe depuis la pose du retable. Au tout premier rang des fidèles se dresse Philippe le Bon en personne, vêtu d'une robe dont la couleur disparaît sous les orfèvreries³⁰. Jacquelotte Daret ne pouvait rêver plus éclatant triomphe.

On comprend aisément que Jean du Clercq, se félicitant de son choix, ait tenu à conserver près de lui un artiste qui illustrait de telle façon son passage sur le trône abbatial. On le voit donc à la fin de la même année ou au début de l'année suivante passer un contrat avec Daret pour la poursuite de la décoration de la chapelle Notre-Dame. Il s'agit cette fois de l'exécution d'un tableau représentant les abbés de Saint-Vaast »³¹. Commande considérable et techniquement assez difficile à réaliser, si l'on pense au nombre de personnages qu'il fallait représenter. Aussi ne faut-il pas s'étonner que l'on ait eu affaire à une série de panneaux. Dom Pronier, qui écrivait en 1600, les représente comme étant au nombre de quatre, mais il précise que deux d'entre eux avaient été exécutés « pour suppléer aux deux cy-dessus mentionnés », et de fait, on apprend par le nécrologue de Saint-Vaast, que peu de temps avant lui l'abbé Maur Lefèvre (†1573) avait fait continuer la série de portraits préexistants. De ces remplacements on peut conclure que les « portraits d'abbés ne formaient pas une œuvre dont les dimensions générales avaient été déterminées d'avance, mais bien plutôt une suite de panneaux que l'on complétait à intervalles assez espacés. De ces panneaux Jacques Daret avait au moins exécuté les deux premiers, dont l'un représentait la fondation du monastère par le roi Thierry III, agenouillé devant le Saint-Père, et l'autre les abbés qui avaient régi l'abbaye jusqu'à Robert Clerq inclusivement, chacun d'eux souligné par un écriteau célébrant ses mérites³². Malheureusement ces tableaux ont disparu.

L'activité des peintres à cette époque, on le sait, était multiple, grâce à la prééminence qu'ils avaient prise sur de nombreuses techniques. L'abbé Jean du Clercq, au courant des capacités de Daret, ne laissa pas de recourir à lui dans divers domaines. L'année 1442 approchait ; c'était celle de son jubilé et celui de six de ses moines, tous entrés à Saint-Vaast depuis cent-cinquante [*sic*] ans. Il voulait que la célébration de cet anniversaire fût au niveau de toutes ses récentes entreprises.

Dès le 7 juillet 1441, il paie donc à son peintre favori, Jacques Daret, la somme de 23 livres, non plus pour des tableaux ou des polychromies, mais pour le carton coloré d'une tapisserie représentant la Résurrection, long de 12 aunes sur 4 de large. Le projet lui plut tellement, même sous sa forme provisoire, qu'il ordonna d'en garnir sa « salle carrée » lorsque le tissage eut été exécuté³³. La tapisserie réalisée à Arras même, en fils de soie et d'or, par Guillaume au Vaissel, fut inaugurée le 14 juin 1442. Elle comportait donc la figuration de la Résurrection et l'on y voyait, de plus, répartis de chaque côté, l'abbé Jean du Clercq et les six autres religieux jubilaires avec leurs armoiries ; une inscription rendait compte des circonstances de la confection³⁴. Une nouvelle fois on doit déplorer que cette œuvre, qui était destinée à orner le « tabernacle de saint Vaast », ou autel à reliques, et qui est encore signalée en 1723, ait disparu en entraînant même avec elle sa maquette !

En même temps qu'il jouait ainsi un rôle important dans l'art de la laine colorée, Jacques Daret s'occupait aussi de diriger l'élaboration d'œuvres de métal. Son intervention en la matière est telle qu'on a le droit de lui attribuer l'apparition sur la scène d'Arras d'un excellent fondeur tournaisien, Michel le Maire, dit de Gand³⁵. Michel de Gand était d'une génération antérieure à Jacques Daret et son *curriculum vitae* ressemble étonnamment à celui de Robert Campin. Tous deux achètent leur bourgeoisie à Tournai dans la première décennie du XV^e siècle et se lancent – Michel de Gand à fond – dans le mouvement démocratique. Elus chacun chef de leur métier en 1423, ils obtiennent des magistratures communales mais la réaction les atteint en même temps en 1429. Ils regagnent toutefois la confiance de leurs concitoyens et terminent leur vie à Tournai dans la quatrième décennie du même siècle.

Michel de Gand n'entretenait pas seulement des relations d'ordre politique avec Robert Campin, Tous deux prennent part à de mêmes travaux nécessitant une étroite communion artistique. Telle en 1424, l'*Annonciation* de l'Hôtel de ville, que polychrome Campin, après que son ami le fondeur eut doté l'ange d'ailes de cuivre ; telle en 1427, pour le même édifice, le [rat. Saint-Sulpice] Saint-Sépulcre, également en cuivre, que fournit Michel de Gand et que Campin, peintre officiel, dut aussi estoffer.

Pour ces motifs déjà l'apprenti de Campin connaissait bien Michel de Gand. Mais il était aussi en relation avec lui par sa propre famille. En 1405-1406 Michel de Gand avait collaboré avec son grand-père Jean I – et Robert Campin – à l'aménagement du nouveau chœur de Saint-Brice, dont il avait modifié le lutrin-aigle³⁶ et c'est un parent de Michel, Bernard de Gand, qui avait été un de ses subrogés tuteurs entre 1418 et 1426 et qui avait participé ainsi au conseil de famille encore une fois en compagnie de Robert Campin. On avait donc affaire à un vrai cercle d'intimes.

Avant l'arrivée de Jacques Daret à Arras, Jean du Clercq ne s'adressait pas aux Tournaisiens pour les ouvrages de métal dont il désirait pourvoir son abbatale. On l'a vu en 1431 faire appel à un Dinantais³⁷. Mais celui-ci n'ayant pas donné pleine satisfaction, l'abbé, évidemment conseillé par le peintre auquel il accordait toute sa confiance, se détourna de la ville mosane pour jeter les yeux sur la cité scaldienne qui excellait alors dans cet art³⁸. On lui indique Michel de Gand et, en dépit des antécédents anti-bourguignons de ce dernier, il l'agrée et lui passa une première commande en 1437. Celle-ci consistait en dix-sept chandeliers de cuivre destinés à surmonter la balustrade où était percée l'« huisserie » de la chapelle Notre-Dame, deux autres chandeliers pour l'autel de la même chapelle et deux encore pour l'autel de Saint-Jean³⁹. Si Daret ne dirige pas, du point de vue artistique, cette commande de 1437, par contre, il apparaît bien nettement comme dessinateur

dans l'exécution d'ouvrages de même matière qui concourent à l'éclat du jubilé de 1442. Il fait ainsi le patron d'un lustre à branches de laiton qui est placé dans le chœur de l'église abbatiale. De même il reçoit 24 livres pour la dorure – en présence du travail précédent s'agit-il seulement d'elle ? – d'une grande colonne de laiton, formant chandelier et crosse à pendre la réserve eucharistique, qu'on place au-dessus du grand autel, suivant l'exemple que nous a laissé un tableau relatif à la cathédrale de la même ville d'Arras⁴⁰. L'ensemble est complété par une colonne et un bénitier de cuivre, destinés à être posés devant le grand autel. Toutes ces cuivreries sont exécutées par Michel de Gand.

Jacques Daret, qui était venu à Arras pour exécuter le retable en 1433 et qui paraît avoir quitté la ville peu après, demeurera-t-il à Tournai jusqu'au 10 février, jour où son frère Danelet acquit la maîtrise chez lui ? C'est possible. Fit-il les projets de la tapisserie de la *Résurrection* et des cuivreries dans sa ville natale ? La question n'est pas tranchée, bien qu'il semble cette fois, eu égard aux travaux que lui confiait alors l'abbé Jean du Clercq, et à l'exemple fourni par son déplacement de 1433, qu'une présence permanente à Arras fût préférable. En 1446, en tout cas, il emménage de nouveau dans cette dernière ville et prend domicile dans une maison dont on a pu situer l'emplacement (angle de la rue de la Madeleine et de la rue du Gouvernement) et qui voisinait l'abbaye de Saint-Vaast⁴¹.

L'année suivante il travaille encore avec Michel de Gand pour l'abbé du Clercq. Celui-ci fait dresser sur le cimetière de Saint-Vaast un crucifix monumental, tout de laiton, sur socle de pierre. De ce monument, disparu en 1750, on a heureusement gardé un dessin de cette date. Celui-ci, par la présence de statuette représentant l'abbé à genoux et jadis accompagné des figurines de la Vierge, de saint Jean et d'un autre saint (saint Vaast ?) au bout de quatre branches en girandoles, permet d'assimiler le Croix de Saint-Vaast aux « candélabres » à base, nœuds, bobèche et branches, exécutés par les fondeurs de cuivre tournaisiens et dont on retrouve plus tard l'allure dans le chandelier pascal de Léau (1482-1483). Les dimensions étaient colossalement amplifiées vu que la croix d'Arras mesurait environ 18 pieds de haut.

Cette fois encore Jacques Daret fut appelé au moins à mettre la dernière main à l'œuvre de son concitoyen. On avait acheté à cet effet pour 23 livres et 8 sous d'or double : il les employa à dorer la croix et fit, en surplus, d'azur les fleurs de lis qui en terminaient les bras. Douze livres lui furent allouées pour ce travail⁴².

Entretemps toutefois Michel de Gand, survivant Robert Campin de trois ans seulement, était décédé (15 mars 1447) après avoir légué toutes ses sculptures et peintures au peintre Jean de Messines, car, comme Campin encore bien qu'ayant vécu « en mariage quarante-sept ans et plus », il n'avait pas d'enfants. Il reposait à Tournai, en l'église Saint-Piat, en une chapelle funéraire, érigée de son vivant, dont la voûte festonnée prouverait, s'il en était encore besoin, que les « démocrates » n'étaient ni de pauvres diables, ni des ilotes ! Avec lui Jacques Daret perdait une excellente collaboration et surtout un vieil ami.

Mais son protecteur arrageois n'en était-il pas déjà devenu un ? On le croirait volontiers en présence des commandes qui se renouvellent sans cesse. La suivante, datant de 1453, nous fait retrouver le peintre de chevalet dont le talent, qui avant tant plu aux illustres visiteurs de 1435, devait encore s'être développé.

Il s'agit, pour la chapelle du Saint-Esprit, d'un nouveau retable dont la composition suit les mêmes étapes que celle du retable de la Vierge. Les statues, représentant la Sainte-Trinité, plusieurs anges, saint Vaast, saint Jean-Baptiste et l'abbé du Clercq en personne sont commandées à un sculpteur – c'est cette fois Martin Thoulet, de Douai – ; les niches avec dais et socles – cette fois en pierre – sont livrées par [int. sans] les volets, et ces volets même, au nombre de deux, sont fournis par un huchier d'Arras, du nom de Jean le Brief.

Quant aux volets, leur ornementation est confiée à Jacques Daret, en plus de la polychromie de l'ensemble. Travaillant à forfait, il reçoit pour le tout la somme de 192 livres, c'est-à-dire une somme plus importante que celle *quo mio* a été payée pour l'estoffage, les panneaux et l'*antependium* de l'autel de Notre-Dame (167 l. 18 s.)⁴³.

Cette fois, il n'y a plus d'*antependium*, au moins dans la documentation. Mais le système général est le même. Les statuettes en ronde bosse se détachent sur un fond que Jacques Daret peint en « champ semé et verni », et quatre volets dont l'extérieur, quand ils sont fermés, représente quatre des prophètes ayant parlé du Saint-Esprit et, tenant vraisemblablement de ce chef des banderoles où sont inscrites leurs paroles. Nous disons « vraisemblablement » car les peintures de 1453, qui existaient encore au début du XVIII^e siècle, n'ont pas été retrouvées jusqu'à ce jour et on n'en possède ni description ni copie. On sait seulement, en plus du peu que révèlent les comptes, qu'à une place donnée se trouvaient les armes de l'abbé avec cette inscription : « Donnus Joes du Clercq, abbas Sci Vedasti. Spiritus Sanctus miserere mei »⁴⁴.

En 1454 Jacques Daret est encore sollicité par l'abbé d'Arras à propos de la polychromie des statues qui décorent la tombe sous enfeu du roi Thierry III, fondateur de l'abbaye, et qu'il faut repeindre d'azur et d'or. Mais cette fois il ne travaille plus lui-même : il dirige le travail qu'exécute le peintre Robert de Moncheaux et cette direction est partagée avec un autre artiste, spécialisé dans les projets de tapisseries, Baudouin de Bailleul, peintre attitré de Philippe le Bon⁴⁵, et auteur du carton des fameuses tentures de l'*Histoire de Gédéon* exécutées pour ce prince à Tournai en 1449. Par la même occasion et sous la même direction, Robert de Moncheaux renouvelle la polychromie des statuettes du tombeau de Jean du Clercq, à laquelle Daret avait procédé lui-même en 1432-1433. Pareilles collaborations relatives à des travaux peut-être insignifiants en soi, sont intéressantes par les rapports qu'elles révèlent entre Daret et le milieu artistique que s'était créé Philippe le Bon.

Et de fait, ce dernier n'était pas sans connaître Jacques Daret. Déjà en 1435 il avait admiré son retable de la Vierge et il fut probable qu'en 1453, comme amateur aux aguets de toute nouveauté, il avait été mis au courant de l'exécution du retable du Saint-Esprit. Qui mieux est, dès 1449 il avait pris à son service, en qualité de valet de chambre, et de peintre officiel, c'est-à-dire comme successeur de Jean van Eyck, le demi-frère et apprenti de Daret, Daniel Daret⁴⁶. Il l'avait associé à la plus grande chimère de sa vie : la croisade contre les turcs, en lui faisant peindre des galères destinées à cette croisade, puis l'avait fait voyager de Bruges en Bourgogne⁴⁷.

C'est sous l'empire de la même obsession d'une équipée lointaine où se retrouve son goût pour les romans d'aventure délicieusement enluminés et qui s'était déjà partiellement extériorisé en 1429 dans la création de l'Ordre de la Toison d'Or, que Philippe le Bon organisa en 1454 à la fois la plus folle et la plus fastueuse cérémonie qu'ait signalé son règne : le *Vœu du Faisan*, à Lille. Constantinople venait d'être prise [ill.] [int. l'année] précédente par les Turcs. La Chrétienté toute

entière tremblait devant le [ill.] péril dont la menaçait l'islam. Philippe le Bon crut l'heure venue de jouer – ou tout au moins de s'apprêter à jouer car les préparatifs durèrent si longtemps qu'il ne passa jamais à l'exécution – le rôle dans lequel s'étaient distingués des héros de pays sur lesquels il régnait, et dont, au dire de chroniqueurs complaisants, il descendait quelque peu : Charles Martel et Godefroid de Bouillon. En 1096 beaucoup de ses prédécesseurs avaient pris la croix au cri de « Dieu le veut » et en jurant sur les reliques des saints de délivrer le tombeau du Christ. La mentalité parfois bizarre des [ill.] [int. hommes] du XV^{ème} siècle ne recourait plus beaucoup aux serments de ce genre ; sans blasphème ni idolâtrie, mais avec une déconcertante originalité, elle préférait s'engager sur des animaux de choix, considérés comme nobles ou même quelque peu saints, tels le paon et le faisan. Ce fut le premier qui fut choisi comme garant des intentions bellico-religieuses du grand duc d'Occident et il en sortit les invraisemblables fêtes du « Vœu du Faisan », auxquelles Philippe le Bon consacra des sommes colossales. Après Olivier de la Marche, de nombreux auteurs ont décrit les aspects du banquet organisé le 9 février et au cours duquel des « entremets » ou représentations théâtrales se mêlant aux variétés du service même, constituaient une véritable débauche d'ingéniosité et de luxe, abusant à la fois de la mécanique et des ressources les plus chatoyantes des arts plastiques.

Or, à cette gigantesque orgie de sons et de couleurs, Jacques Daret fut appelé à prendre une part importante. Philippe le Bon le convoqua avec quatre valets et il lui assura la collaboration directe de trois autres peintres parmi lesquels on retrouve Robert de Moncheaux qui venait de travailler sous ses ordres à Saint-Vaast. Tout en dirigeant le travail, parfois plus long, de ses aides, Daret est personnellement occupé onze jours et il reçoit de ce chef onze francs⁴⁸. Payé seul au prix de vingt sous par jour, il dépasse de loin, dans l'estime du duc, tous les autres peintres auxquels Philippe le Bon a fait appel et qui ne reçoivent que seize sous.

On ne sait pas exactement quels entremets il réalisa mais il se peut que sa participation à cette fête, d'un exotisme assez douteux et qui mit à la mode les « turqueries », ait encore accentué certaines tendances naïvement orientalisantes de son art.

Au même banquet travailla aussi son fils [corr. frère] Jean III, appelé, de Tournai, pour les ouvrages en bois. C'est lui, apparemment, qui construisit l'église, avec ses vitraux, ses cloches, son orgue et ses chantres, qui ornait la table du duc⁴⁹. La famille Daret était bien représentée autour de Philippe le Bon !

Le passage des comptes ducaux relatif à Jacques Daret le place, sans nom de lieu de provenance, entre des peintres venant de Tournai et d'autres venant d'Arras. D'autre part, Jean III Daret vient aussi de Tournai. Son frère Jacques aurait-il regagné, dès cette époque sa ville natale ? Comme la dernière mention de son activité à Arras se rapporte à la même année 1454, on pourrait croire qu'il a quitté cette ville au début de l'année si le « Rentier de Saint-Vaast » ne prouvait au contraire qu'il continua d'habiter l'angle de la place de la Madeleine jusqu'en 1457. En 1458 on trouve la mention « et y demuroit Jacques Daret, peintre »⁵⁰. A cette date Jacques Daret avait quitté la maison qu'il occupait depuis 1446. Où est-il alors ? Presque certainement à Tournai. Les comptes d'ouvrages de cette ville pour 1461 le représentent comme exécutant la polychromie d'une statue figurant un coulevrinier, de 9 pieds et 2 pouces de haut, que Pierre Tuscap avait sculpté l'année précédente pour un des angles du beffroi⁵¹. Comme, pour une des autres statues d'homme d'armes du même édifice, le peintre Henri de Beaumetiell – celui qui avait exécuté l'« Histoire de Saint-Pierre » projetée par Campin en 1439 – avait été amené à présenter lui-même trois projets

avant la taille par le même sculpteur⁵², on peut supposer que Jacques Daret fut chargé d'une besogne préliminaire identique vers 1460. Le coulevrinier du beffroi a malheureusement disparu.

Il ne faut faire nul détour pour trouver les raisons de la rentrée assez stable de Jacques Daret dans sa ville natale, après une période d'environ vingt-cinq ans sinon d'absence, au moins d'allées et de venues ; elles s'imposent : c'est le transfert d'Arras à Tournai du foyer principal de l'industrie artistique de la tapisserie en Occident. On a longtemps attribué au siège subi par le chef-lieu de l'Artois en 1477 un rôle subit et décisif à cet égard. En réalité, la décadence d'Arras dans le domaine de la tapisserie commence à se faire sentir plus tôt, comme d'ailleurs elle se prolonge plus tard. En 1456 les échevins de cette ville constatent tristement, dans une requête adressée à Philippe le Bon, que « les marchands et ouvriers de haulte liche et de sayes sont allés demourer en aultres villes comme Valenchiennes, Tournay, Bergues et aultres »⁵³. C'était peut-être se confesser au diable, le duc de Bourgogne n'étant nullement étranger à cette émigration. Sans rancune pour la ville qui lui était naguère encore si hostile il y passe commande pour la première fois en 1446, chez la veuve de Jean Baubrée, d'une tapisserie représentant des *Enfants se rendant à l'école* et, s'en trouvant satisfait, il se tourne dorénavant vers Tournai au préjudice d'Arras.

En 1453 les lissiers de Tournai Robert Dary et Jean de l'Ortie livrent, pour l'Ordre de la Toison d'Or, la célèbre tapisserie de l'*Histoire de Gédéon*, à laquelle ils travaillent depuis 1449, et dont le carton est dû toutefois au collègue de Daret à Arras, Baudouin de Bailleul. Ils en font, sur cent mètres de long, la tenture « la plus riche sur la terre par ce temps ». S'il s'en rapporte à la tapisserie de 1402, on voit que les rôles sont renversés. Arras se trouve si bien détrôné par Tournai que dès lors s'inscrivent, au palmarès de cette dernière ville, les œuvres les plus représentatives de l'art de la tapisserie au XV^{ème} siècle. De ces œuvres il existe encore de nombreux spécimens, authentifiés par des textes. Ce sont, entre autres, l'*Histoire d'Alexandre* (1459, Rome), les *Bûcherons* (1461, Paris), l'*Histoire du Chevalier au Cygne* (1462, Vienne et Cracovie), l'*Histoire d'Esther et d'Assuérus* (1462, Nancy et Paris), les *Sept Sacrements* (vers 1475, New York, Londres et Hutton en Ecosse). Toutes ces pièces proviennent des ateliers de Pasquier Grenier. On en rapproche, par le style, l'*Histoire de Saint-Pierre* (1460, Beauvais, Cluny, etc.), l'*Histoire de Trajan et d'Herkenbald*, d'après Roger Van der Weyden (avant 1461, Berne), l'*Histoire de Clovis* (avant 1468, Reims), l'*Histoire d'Hercule* (avant 1488, Bruxelles, Paris, etc.), la *Bataille de Roncevaux* (Bruxelles et Florence), la *Passion* (Rome et Bruxelles), l'*Histoire de Judith* (Bruxelles, etc.), l'*Histoire de César* et l'*Adoration des Mages* (Berne), l'*Histoire de Titus*, l'*Histoire de Brutus* et le *Bal des Sauvages* (Saumur), la *Guerre de Troie* (Londres, Zamora, Issoire), l'*Histoire de Thèbes* (Zamora), l'*Histoire de Jephthé* et l'*Invention de la Croix* (Sarragosse) etc.⁵⁴

Jacques Daret n'était nullement étranger à l'art de la tapisserie. On l'a vu en projeter une très prisée représentant la *Résurrection* à Arras en 1441, et ses relations avec les maîtres et valets cartonniers de l'endroit, tels Baudouin de Bailleul et Robert de Moncheaux autorisent même les historiens à se demander s'il n'a pas été l'associé du premier dans la direction d'un atelier spécialisé de l'espèce⁵⁵.

Le dépérissement de l'industrie qui faisait toute la fortune artistique d'Arras devait l'atteindre nécessairement et le pousser à suivre cette technique dans le déplacement de son centre de gravité. Le hasard – est-ce uniquement le hasard ? – voulait que ce centre se fixât précisément dans la seconde des villes entre lesquelles son activité personnelle se partageait. A l'âge d'environ soixante ans Jacques Daret reprit donc sa place dans le milieu tournaisien et le registre de Saint-

Luc relate qu'il y recruta de nouveaux apprentis, notamment Haquinet le Bacre, issu d'une famille de peintres et qui termina chez lui, le 27 février 1464, un apprentissage commencé chez son père, ainsi qu'Amandin de Liauwe, inscrit le 14 juin 1464. D'Arras il avait amené son valet, Hanse de Setrazebouse (Strasbourg), lequel acquit la franchise le 24 août 1464 en qualité d'« ouvrier du dehors »⁵⁶.

On peut supposer que durant cette période de son existence il dessina activement de nombreux cartons pour les maîtres tapissiers de Tournai et notamment pour Pasquier Grenier, qui était devenu, à la place des Walois d'Arras, le fournisseur attitré des ducs de Bourgogne ainsi que le fabriquant de tapisseries le plus en vue de son temps. On a remarqué très ingénieusement qu'une des tapisseries livrées par Grenier à Philippe le Bon en 1462 présentait comme sujet l'histoire du *Chevalier au Cygne*, mise en tableaux à Lille en 1454⁵⁷. L'immense production tapissière tournaisienne de l'époque, qui provoqua le développement de la fonction des peintres-cartonniers, doit vraisemblablement beaucoup à Jacques Daret. Toutefois aucun texte ne mentionnant expressément son intervention, nous nous abstenons de préciser. Mais on sait pertinemment que son ancien apprenti, Jean le Bacre, une fois maître, devint même fournisseur de tentures tissées de ce genre et qu'il vendit à la ville de Tournai, en 1475, une « chambre de tapisserie » que cette ville offrit à un de ses bienfaiteurs, Messire Philippe de Comines, seigneur d'Argentan, conseiller et chambellan du roi de France Louis XI. Ce Comines n'était autre que le chroniqueur réputé⁵⁸.

Jacques Daret manifesta une trépidante activité jusqu'aux dernières mentions que nous en livrent les textes. Il lui dut de quitter encore Tournai avant 1466⁵⁹, d'abord pour des besognes qu'on ignore, ensuite pour prendre une part de tout premier plan aux fêtes qui se déroulèrent à Bruges en 1468 lors du mariage de Charles le Téméraire avec Marguerite d'York.

On sait que ces fêtes constituaient, dans la splendeur du temps comme une réplique aux fêtes du « Vœu du Faisan ». Le fils ne voulait pas paraître inférieur au père, mort l'année précédente, surtout aux yeux des Anglais qui accompagnaient en grand nombre leur princesse. Olivier de la Marche décrit l'arrivée de celle-ci, précédée d'un cortège dont le nombre de participants rivalisait avec la richesse de leurs costumes. Et, à le lire, ainsi qu'à compiler les comptes de la trésorerie ducale, on se replonge facilement dans l'atmosphère de luxe extraordinaire qui, dix jours durant, enveloppa de ses décors et de ses « entremets » des joutes et des banquets sans fin.

Or, encore une fois, et plus clairement même qu'en 1454, Jacques Daret exécuta une partie importante de la mise en scène, parfois cocasse mais toujours artistique, qui fut réalisée à l'occasion des noces, à l'initiative d'Olivier de la Marche en personne, maître d'hôtel du duc, de Jacques de Villers, écuyer, échanton de la duchesse, et surtout des conseillers artistiques, les peintres et valets de chambre Jean Hannekart, Pierre Coustain et Jean Scalkin. Sur l'ordre du duc on avait recherché « les meilleurs peintres et autres compagnons d'icelui mestier qu'on peust trouver ne finer dans ses bonnes villes de par deçà ». Quoique Tournai ne fût pas une de « ses bonnes villes » on y participait pleinement à la forme de vie intellectuelle et morale qui animait alors les terres bourguignonnes d'alentour, et, de toute façon le milieu ducal ne pouvait oublier la collaboration que Jacques Daret avait assurée, y eût-il déjà presque vingt-cinq ans, aux fêtes du « Vœu du Faisan ». Bien au contraire, c'est à lui qu'on semble avoir pensé en tout premier lieu et c'est lui en tout cas qui ouvre, dans les comptes, la série des peintres qui travaillaient à Bruges. Seul F[int. ranc] Stoc (ou Van der Stoct), le successeur de Roger de le Pasture comme peintre

communal de Bruxelles, reçoit le même salaire que lui (24 sous par jour) outre la [ill. espace blanc], tandis que Daniel de Rycque, qui avait été trois fois doyen des peintres de Gand, ne touche que vingt sous. Daret [ill. espace blanc] de Ton avec une équipe d'apprentis qui lui est directement soumise et il entraîne à sa suite d'autres artistes tournaisiens indépendants. Pour les premiers on cite Massin (Masset de Hostelz ? apprenti chez son père Thomas en 1467), Jacquelotte (Jacques Froiduc ? apprenti chez Jacquemont le Fèvre en 1464). Les autres sont des peintres formés comme Philippe Truffin, maître depuis 1461 et pour lors juré et receveur du métier, – Truffin qui, en 1464, avait inscrit dans les comptes de Saint-Luc la dépense des « chandelles » pour l'obit de Roger de le Pasture – a également des apprentis chez lui : Adenet li Doulz (Henriot le Douch ? apprenti chez son père Walergen en 1464) et Ricquelot (Henriet Chambo ? apprenti chez son père Jean en 1467)⁶⁰. On voit aussi Jean Gygart (qui devint maître en 1470) ; Jean le Bacre, ancien élève de Daret, avec son fils et apprenti (en 1467), Colin le Bacre ; le premier neveu de Daret, Martin Daret, fils de Jean III, peintre de cartes ; les enlumineurs Jean de Berlain, Jean Migrot et Jean de le Rue, Jacques Lombart (qui devint maître en 1471 et fut banni de Tournai en 1475)⁶¹. Parmi les gens de Franc Stoc on remarque aussi un Tournaisien issu, comme Daret, d'une lignée de sculpteurs : Henry Genois, qui était apprenti à Tournai chez Jean Snellaert en 1462 et qui devint maître en 1476⁶².

On sait exactement à quelles « nouvelletés d'entremets » imaginées par Jean Scalkin travaillèrent Jean le Bacre et Jacques Lombart : c'étaient deux lustres gigantesques dans la coupe à miroir desquels s'élevait d'une montagne tournante dotée de deux étages de girandoles et surmontée d'un château qui était l'objet d'un va et vient continu de chameaux « portans vivres et veneurs alans autour, de bas en hault, alans et montans » tandis que des serpents jetaient feu et flamme. C'était aussi un immense surtout de table formant fontaine à miroirs, où nageaient des poissons et dont l'eau de rose giclait tout en haut par le doigt d'une statuette de saint Jean, tandis que tout autour, sur des piliers de cristal, s'ébattaient « divers petits personnages, bien joyeux⁶³, faisant la morisque » c'est-à-dire la danse mauresque.

Par contre on ne possède aucune précision sur ce que fit Jacques Daret. On n'oubliera toutefois pas qu'à ces noces figurait la tapisserie tournaisienne de l'*Histoire de Clovis* conservée aujourd'hui à la cathédrale de Reims, et que certains tableaux vivants furent tirés d'un autre sujet maintes fois tissé à Tournai : l'*Histoire d'Hercule*. Daret mit-il en vedette des « histoires » qu'il avait traitées en cartons à Tournai ? C'est fort possible.

Les noces du Téméraire constituèrent, dans tous les cas, l'apothéose de sa carrière. Et l'expression que nous employons revêt presque tout son sens originel d'hommage à la mémoire d'un héros puisque, fort curieusement, lorsque les derniers feux des fêtes de Bruges s'éteignent, le 18 juillet 1468, Daret disparut pour toujours de la scène artistique. On ne parla plus jamais de lui !

Abstraction faite des premières et dernières années de sa vie, Jacques Daret est aujourd'hui suffisamment connu pour qu'on puisse voir en lui un élève complètement formé par Campin et estimé dès l'acquisition de sa maîtrise, non seulement à Tournai, où il naquit et reçut son éducation professionnelle, mais encore à Arras, où il devint le peintre en titre de l'abbé de Saint-Vaast. Par deux fois dans son existence, en 1454 et en 1468, il fut appelé par les ducs de Bourgogne à jouer un rôle prépondérant dans les fêtes artistiques qui représentent comme l'apogée des règnes de Philippe le Bon et Charles le Téméraire. Son œuvre qu'il exécuta en divers lieux, mais surtout à Arras, se répartit en [ill. espace blanc] de sculptures, en peinture de tableaux

[rat. et en décoration de cérémonies], en projets de tapisserie et en décoration de cérémonies. Peut-être pratiqua-t-il la miniature vu qu'il l'enseigna à des apprentis. On a conservé de lui seulement quatre panneaux datant du début de sa carrière. Sans être exceptionnelles, ce sont de fort bonnes œuvres et l'on y note une certaine propension à l'orientalisme. Fait paradoxal qui mérite d'être noté : Jacques Daret, formé dans un milieu d'imagiers dont il avait peine à sortir, issu lui-même de toute une famille de praticiens du ciseau et exerçant souvent le métier d'estoffeur de statues, n'y présente pas le moindre caractère sculptural ! Il s'oppose par là à l'art de Roger, tel qu'on le connaît par des œuvres sûres. Mais nous avons là sa toute première production, et il peut avoir évolué par la suite.

¹ A moins de références plus explicites, on s'en rapportera pour les origines et la période tournaisienne de la vie de Jacques Daret à l'étude de Houtart 1906-1907.

² Soil de Moriamé 1909, p. 117.

³ Cf. *supra* p. [ill.] et note [ill.].

⁴ De la Grange et Cloquet 1887-1988, 1, p. 17.

⁵ La date exacte de la naissance de Jacques Daret est inconnue. On sait qu'il fût l'aîné de sa famille et que ses parents étaient mariés avant le 11 mai 1403, sa sœur cadette Catherine était en âge d'apprendre la broderie en 1418 et son frère cadet semble avoir accompli sa quinzième année en 1426.

⁶ « A Jacquelotte Daret, pour deux revidagues de noces de deux compagnons lors demeurant à la maison Maître Robert Campin son maître, ouvrant de son métier ; a lui baillé au commandement de Jean Daret son père, deux moutons en or, valant XXIII s. IV d. t. » (1418-1423). (Houtart [1906-1907], *loc. cit.*, p. 35.)

⁷ « A Jacquelotte Daret, pour revider aux noces de Jehan Villain, peintre, fils de feu Ginart, à lui baillé au commandement de son père le XXIIIe jour d'Octobre l'an XXV : VIII s, IX d. t. » (*Ibid.*)

⁸ « A Jacquelotte Daret, pour estriner aux noces Piérart Barat, mari de la fille maistre Jehan Macquet, à lui baillé au commandement de son père VIII s. IV d. t. » (1423-1426). (*Ibid.*)

⁹ « A lui pour avoir tonsure de révérend père en Dieu Monseigneur l'évêque de Cambrai XII s. VI d. t. » (1418-1423). (1418-1423). (*Ibid.*)

¹⁰ « Audit Jacquelotte Daret, le jour S. Brice dernier passé, à lui délivré pour ses affaires d'aller hors, pour doute de la mortalité, et par commandement de Jehan Daret, son père XX s. »

« A Jehan Daret dessus nommé, pour Jacquelotte son fils aller aux pardons d'Aix, fut baillé le VI^e jour de Juillet XX s. » (1423-1426). (*Ibid.*)

¹¹ « Jaquelotte Daret, natif de Tournay, commencha son apresure le douzième jour d'avril l'an mil CCCC vingt sept avec le dit maistre Robert (Campin); et a parfait son apresure bien et deument. » Registre de Saint Luc, f^o 81 v^o. Le 12 avril 1427 n'existe pas en style pascal. A. Hocquet (1913/2, p. 117, n. 2) a proposé fort judicieusement de lire le deuxième au lieu de douzième, dû à une erreur de scribe ; cette rectification donne la date du 2 avril 1428 (le 2 avril 1427 n'existant pas non plus).

¹² « Maistre Jacques Daret, natif de Tournai, fut reçu à la franchise du métier des peintres le jour Saint-Luc audit an, (1432), et fut fait le dit Jacques prévôt de Saint-Luc icelui jour au dîner. » Registre de Saint Luc, f^o 17 v^o.

¹³ « Danelet Daret, natif de Tournay, commencha son apresure le 8e jour de janvier l'an mil CCCC. XXXII [1433 n.s.], avec son frère Jaquelotte Daret nouvel maistre peintre. Et a parfait son apresure deument. » Registre de Saint Luc, f^o 82 v^o.

« Danelet Daret fut receu à le francise du mestier des peintres, le 10e jour de février l'an dessusdit [1441 n. s.]. » Registre de Saint Luc, f^o 19 v^o.

¹⁴ Dans les belles études de M. l'abbé Lestocquoy, dont il sera question plus loin.

¹⁵ Rolland 1929, p. 15-16.

¹⁶ Soil de Moriamé 1912.

¹⁷ Sur ce personnage, cf. Guesnon 1910, p. 210-211.

¹⁸ A leur sujet, voir Warichez 1934, p. 328 ss. et Warichez 1935, p. 17 s. et pl. 38 à 43. Pour la bibliographie antérieure, très importante, voir Cousin 1609, I, p. 95 et IV, p. 190 ; Voisin 1863, p. 29 ss. ; Soil de Moriamé et Vasseur 1883. Pour l'auteur voir Guesnon 1910.

A première vue la date de cette tenture pourrait être sujette à caution. En effet, le texte qui s’y rapporte est celui-ci :

« Ces draps furent faicts et achevez
En Arras par Pierrot Feré,
L’an mil quatre vens et deux
En Décembre, mois gracieux,
Veuillez à Dieu tous saints prier
Pour l’âme de Toussaint Prier ».

Mais ce texte, tel que nous le fournit la copie de 16[ill.]6 (Manuscrit Dufief, Bruxelles, Bibliothèque Royale, n° 4390, anc. 13762-87, f° 134) – la partie correspondante de la tapisserie ayant disparu – est tout à la fois modernisé et fautif. Il ne tient pas compte du rythme vetosynillique qui régit toutes les inscriptions de la composition lorsqu’elles sont rimées, ce qui est généralement le cas. C’est évidemment dans la langue de l’époque « chil draps fut faicts et achevez » qu’il faut lire la première ligne, et le sens porte à rétablir à l’avant-dernière ligne comme suit : « Veuillez Dieu (en deux syllabes), tous saints, prier ». Mais dans ces conjonctures, le troisième vers est également défectueux, il ne comporte que sept pieds. Faut-il proposer de lire « l’an mil quatre cents et deux », « l’an mil quatre cents vingt et deux », toutes ces façons de voir étant admises par les données biographiques que l’on possède sur le donateur et sur l’auteur ? La préférence croyons-nous doit être accordée, avec la première forme de restitution (« l’an mil quatre cents et deux ») car la graphie « mille » est pour ainsi dire inexistante dans les textes similaires de l’époque, à la date de 1402. C’est celle-ci que donne, en 1619-1620, malheureusement en chiffres arabes, un autre auteur local (Cousin 1609, I, p. 95) et elle coïncide avec la date de certaines fondations en l’honneur de saint Eleuthère, dans l’hôpital dédié à ce saint (Cousin 1609, IV, p. 184).

¹⁹ Martyrologue du Réfectoire. 11 déc. 1410. Archives du Chapitre, ms. 83. Warichez 1934, p. 331.

²⁰ Pour toute la période arrageoise de la vie de Jacques Daret nous usons – et abusons – de la remarquable étude par Lestocquoy 1937, p. 211-229.

²¹ Loriquet 1889, p. 57 s.

²² Pronier 1600, p. 528 ss.

²³ Edité par Billaine 1651 et par Bossuat 1936.

²⁴ « Item, payet par mondict seigneur l'abbé, comme dessus, à maistre Jaques Daret, peintre, pour lors demourant à Arras, pour son sallaire d'avoir paint et assonny de tous poins de son mestier de peinture ledicte archure, tabernacle, et tous les ymages de le sépulture dudict monseigneur l'abbé estant en ladicte cappelle de Nostre-Dame à Saint-Vaast, comme on peut veoir et percevoir, par marchié fait audict maistre Jaques Daret, en ce comprins le vin dudict marchié et VIII mencaux de bled que il eult par ledict marchié, chascun mencand au pris de x s., la somme de IIII^{xx} IIII linz., dicte monnaie ». Loriquet 1889, p. 71.

²⁵ « Item, payet par mondict seigneur l'abbé, comme dessus, au dessus dict maistre Jaques Daret, peintre, pour avoir doré de fin or dedens et dehors ladicte table d'autel, c'est assavoir tous les piliers et arboutières (arcs-boutants) petis et grans et les vaussures des tabernacles de boin azur semmées d'estoilles d'or, et toutes les augives et rozettes dou millieu doré de fin or, les campagnes (le champ) des ymages faire de pluseurs couleurs de drap d'or, et tous les visages des ymages estoffer sur le vis bien et nettement avec barbes et kaveux et pareillement les kaveux de Nostre-Dame dorer de fin or et brièvement estoffer et assonnir de tous pains. Comme on poeut veoir et percevoir toute ladicte table ainsi qu'elle est sur ledict autel, en ce comprins le vin dudict marchié, la somme de IIII^{xx} II libz. XI s., monnaie dicte. » *Ibid.*, p. 72.

²⁶ « Item, payet par mondict seigneur l'abbé, comme dessus, au dessus dict maistre Jaques Daret, peintre, pour le peinture de le table d'autel estant en ledicte cappelle Nostre-Dame, pour avoir paint de fin or, de fin azur et d'autres fines coulleurs tous les foellés de la dicte table par dehors et dedens, et aussy pareillement le table de desoulz au devant dudict autel, comme on peut veoir et percevoir et ainsy qu'il est contenu en une cédulle et devise qui fu faite et signée de mondict seigneur l'abbé et dudict Daret, pour le quelle chose bien faire et assonnir lui fu paiet, en ce comprins le vin dudict marchié, la somme de IIII^{xx} v lbz. VIII s., monnaie dicte. » *Ibid.* p. 71-72.

²⁷ Hulin de Loo 1909, p. 202 ss. et Hulin de Loo 1911, p. 218 ss.

²⁸ « Item, payet par mondict seigneur l'abbé, comme dessus, au dessusdict maistre Jaques Daret, peintre, pour avoir paint les custodes de ladicte table d'autel tant dessoubz comme deseure, en ce comprins toille, rubans et dachettes (petits clous dans le patois picard encore actuellement employé à Tournai comme à Arras) pour ycelles custodes, la somme de X libz. XVI s. VI d., monnaie dicte. ». Loriquet 1889, p. 72.

²⁹ De la Taverne 1936, p. 8-9, 15-16.

³⁰ « Item que le dit monseigneur le duc fut audit jour vestyzt moult richement d'une robe longue, toute batue d'or et d'argent d'ouvraige d'orfavrerie. Laquelle robe estoit longue iusquez au piet et eust on a grant paine jugiet de quelle couleur ladite robe estoit par le grant multitude d'or et d'argent, de quoy elle estoit batue ».

« Item que, le dit jour, monseigneur l'abbé de cheus chanta et célébra la messe de Notre-Dame en le chapelle de ladite Nostre Dame et fut le premier messe qui y fut chantée, depuis que ledit monseigneur l'abbé y avoit fait mettre et assir le table qui y est à present ».

« Item que, le dit jour et la dite messe chantée devant ledit Monseigneur le duc ... ». [De la Taverne 1936, p. 8-9, 15-16.]

³¹ « A maistre Jacques Daret painttre, pour certain pact qu'il a eu avec ledicte église, ad cause de le paintture du tabliou des abbés estans en le cappelle Nostre-Dame en la dicte église de St. Vaast, 8 menc. de bled. ». Inventaire sommaire des archives du Pas de Calais, série H, p. 107 B (registre H 95). Lestocquoy 1937, p. 219.

³² « Au costé gauche dud. autel (de N. D.), non loin d'icelluy, y a deulx grandes tables de bois attachées au mur, sur lesquelles sont dépeintz et représentez tous les abbez de ce monastère, avec chacun son escriteau au dessoubz, contenant sommièrement ce qu'il aurait fait de plus remarquable en son temps. Au commencement de la première des dites tables est très bien représentée en peinture l'origine de la fondation de ce monastère confirmée par sa Sainteté à la requeste du Roy Théodoricque, représenté en genouil aux pieds de Sadite Sainteté, etc. Du costé droit dud. autel, y at encoires deulx aultres tables de bois pour suplées aux deux cy dessus mentionnées, quy n'estoient capables pour recevoir les représentations de tous les abbés susdits ». Lestocquoy 1937, p. 219.

³³ « Item, payé par mon dict seigneur l'abbé, comme dessus, à Jaques Daret, peintre, le VIIe jour de juillet mil IIIc XLI, pour ung patron de toille de couleur a destempre, contenant XII aulnes de lonc et III aulnes de larghe ou environ, ou quel est l'histoire de la Resurreccion Nostre-Seigneur Jhésu-Crist bien peinte et figurée, sur le quel patron a esté fait ung tappis de hauteliche de ladicte histoire de la Résurreccion, le quel patron est et a esté mis par l'ordonnance dudict monseigneur l'abbé en sa salle quarrée, en ce conprins XXXVI aulnes de kanevach sur lequel kanevach fu fait ledict patron, la somme de XXIII libz XV s., monnoie dicte. ». Loriguet 1889, p. 82-83.

³⁴ « Révérend Père en Dieu Damp Jan du Clercq, abbé de ceste église, fit faire ce drap en l'honneur de Dieu et l'ordonna estre cy mis au devant du tabernacle Mons^r St. Vaast le XIII^e jour du mois de Juing, festivité de Saint Basile, lan mil IIIc XLII, lequel jour ledict Révérend Père et ses frères que povez veoir ici pourtraictz avoient esté L ans religieulx de ceste égl(is)e, et tous sept ad cedit jours vivans. S'il vous plaist priez pour eulx ». Lestocquoy 1937, p. 220, d'après L'Epigraphie du Pas de Calais.

³⁵ Sur Michel le Maire, dit de Gand, voir Rolland 1933, p. 346 s.

³⁶ Soil de Moriamé 1909, p. 130.

³⁷ Loriguet 1889, p. 72, art. 13.

³⁸ Pour l'art du cuivre à Tournai, cf. de la Grange et Cloquet 1887-1888, 1, p. 283 ss., Soil de Moriamé 1912, p. 137 ss., Crick-Kuntziger 1939/1, p. 163.

³⁹ *Ibid.* [int. Loriguet 1889], p. 75-76. M. l'abbé Lestocquoy a commis une légère erreur en datant cette fourniture de 1432. S'il en était ainsi l'appel de Michel de Gand à Arras ne s'expliquerait plus par la recommandation de Jacques Daret.

⁴⁰ « Item, payé par mondict seigneur l'abbé, comme dessus, à maistre Miquiel de Gand, fondeur de laitton, demourant à Tournay, pour avoir livré ung lampplier portant candélabre de laitton, le quel est mis et pendans au ceur de ladicte église, et fut fait selon le patron que Jaques Daret, peintre, avoit fait, la somme de LIII libz. XVI s., monnoie dicte.

« ... item, a esté payet par mondict seigneur l'abbé, pour avoir fait dorer ladicte coulombe (colonne), candelers et croche (crosse) ch- dessus déclairnié, à ung nommé Jacque Daret, la somme de XXIII libz., monnoie dicte ». *Ibid.* [int. Loriguet 1889], p. 84. Pour le tableau de la cathédrale cf. Lestocquoy, *loc. cit.* [int. 1937], p. 222.

⁴¹ « Pour une maison sur le toucquet de la Magdelaine ... et à présent y demeure Jacque Daret peintre. » Rentier de Saint-Vaast, 1446. Lestocquoy, *loc. cit.* [int. 1937], p. 213.

⁴² « Item, pour XIII c de double or, pour dorer ladicte croix, chascun cent au pris de deux pieters, sont XXIII livres VIII s.

« Item, pour le paine et sallaire de Jacque Daret, pointre, pour avoir doré ledicte croix et fait les fleurs de lis d'azur, XII livres. ». *Loc. cit.* [int. Loriguet 1889], p. 85. Sur cette croix voir l'étude fondamentale de Loriguet 1884, p. 394s. Une description détaillée de l'œuvre y est donnée.

⁴³ « Item, payé par ledit révérend père en Dieu, et qu'il a donné des deniers venans de sadicte croche (crosse), à Jehan Le Brief, hachier, demourant à Arras, pour sa paine et salaire d'avoir fait une table d'autel, ouvrage de bucherie, à l'autel dudit Saint-Esperit, y fait deux huis encassilliez (volets entrant à affleurement dans leur châssis) pour clorre ladite table, et autres pluseurs ouvrages de son mestier y servans, comme pas icellui ouvrage peut apparoir, par marqué à lui fait à tasque, VI frans qui valent IIII lb XVI s. courans. »

« Item, payé par ledit révérend père en Dieu, et qu'il a donné des deniers venans de sadicte croche, à Jacques Daret, paintre, pour sa paine et sallaire de avoir paint une tavle d'autel, en plate peinture, en laquelle a pluseurs ystoyres du Saint-Esperit eus ou fons de le dicte table, et es feuillés d'icelle IIII proffètes faisant mencion dudit Saint-Esperit, avecq ce doré et paint pluseurs personnaiges tant de monseigneur saint Jehan comme de saint Vaast et dudit Saint-Esperit, avecq tout le camp semé et verni, comme on poeult veoir, par marchié fait à luy en tasque, la somme de IX^{xx} XII lb., monnoie d'Artois. ». Loriguet 1889, p. 90.

⁴⁴ Epitaphier de Simon Le Fèbvre de Blairville (fin XVI^e s.). Bibliothèque municipale d'Arras, ms. 328, f^o 123. Lestocquoy, *loc. cit.* [int. 1937], p. 217.

⁴⁵ Archives du Pas de Calais, fonds de Saint-Vaast, compte des « carites et assenes » de la Fabrique, H. 99, f^o 54 v^o. Lestocquoy, *loc. cit.* [int. 1937], p. 219.

⁴⁶ L'ordonnance relative à cette nomination est reproduite par Pinchart 1864. Pinchart 1875, p. CCXIII, note [ill. espace blanc].

⁴⁷ « A Daniel Daret, painctre de MdS, pour don à luy fait pour considération des services qu'il a faits à MdS, à cause de plusieurs ouvraiges de son dit mestier qu'il a fais, pour le fait des galées que MdS a nagaires fait faire et mettre sus, et aussi pour lui aidier à deffroier de la dite ville de Bruges et avoir ung cheval pour aller esdits pays de Bourgongne avec et en la compaigny de messire Jeuffroy de Thoisy, XXIII livres. ». De Laborde 1849, p. 394.

⁴⁸ « A Labbé et Cauntain, aussi paintres, demourant à Tournay, pour semblable de douze jours, au prix de huit sols par jour chacun, valent IX francs XII sols. »

« A Jaques Daret, aussi paintre, pour lui et quatre varlets du mestier qui ont ouvré audit lieu (Lille), à savoir : les deux onze jours et les autres deux dix-neuf jours, auxquels a été taxé, à savoir : audit maître, chacun jour, vint sols, font XI francs ; à ses compagnons, les deux premiers, de onze jours, chacun huit sols par jour, font VIII francs XVI sols, elles autres deux pour dix neuf jours, au pris de six sols valent : CXIII sols. »

« A Robert de Monceaux et Jehan Gannet, aussi paintres, pour huit jours entiers qu'ils se sont emploiez avec les susdits nommez, au pris de huit sols par jour chacun, valent VI fr. VIII sols. »

« A Pierart Gannet, son varlet, pour huit jours qu'il a ouvré avec eulx, en ce que dit est, au pris de trois sols par jour, font xxiiij sols. ». De Laborde 1849, p. 423.

⁴⁹ « A Jehan Daret et ses deux valetz, huciers, demourant à Tournay, pour leur sallaire de huit jours qu'ilz se sont employés à ouvrer de leur mestier, en ce que dit est par marchié et accord fait avec eulx, VIII l. ». *Ibid.*, p. 426.

⁵⁰ Cf. Lestocquoy, *loc. cit.* [int. 1937], p. 213.

⁵¹ « A maistre Jacques Daret, pour son sallaire d'avoir point le personnage de pierre sur la tonnelle ou fiolle du Beffroy, 9 lb. » (Compte d'ouvrages 1461). De la Grange et Cloquet 1887-1888, 2, p. 224. Pour la statue cf. *Ibid.*, 1, p. 239.

⁵² *Ibid.*, 2, p. 224.

⁵³ Pour toute cette question cf. Lestocquoy 1936, p. 128-129.

⁵⁴ Pour la tapisserie tournaisienne en général cf. Soil de Moriamé 1892 (travail fondamental d'ordre archivistique) ; Kurth 1917, p. 53-110 ; Crick-Kuntziger 1939/1, p. 167-168.

Pour l'identification des pièces en particulier voyez : Crick-Kuntziger 1939, 2, p. 273 ; Crick-Kuntziger 1932, p. 60 ; Morelowski 1912, p. 118 s., Rolland 1936, p. 203 s. Les paiements pour les tapisseries de Gédéon, d'Esther-Assuérus et du Cygne sont mentionnés dans De Laborde [ill. espace blanc], I, p. 397-399, 437, 480.

⁵⁵ [rat. 2 lignes ill.] Lestocquoy 1938.

⁵⁶ Houtart 1906-1907, p. 47 et De Smet 1931, p. 143. Nous empruntons à ce dernier la citation suivante : « Haquinot le Bacre commencha son aprésure le III^e jour de septembre l'an mil CCCC LIX

avec son père Jehan le Bacre peintre ; et parfit son aprésure avec maistre Jaques Daret aussi peintre ». Registre de Saint-Luc, f° 23^{vo}.

Pour Amandin de Liauwe, voir plus loin.

⁵⁷ Morelowski 1912.

⁵⁸ Soil de Moriamé 1892, p. 243-244.

⁵⁹ Ce départ résulte d'un texte, qu'il faut rectifier, du registre, recopié, de Saint-Luc. Le voici : « Amandin de Liauwe commença son apresure le XIIIe jour de juing l'an mil CCCCLXIV avec maistre Jaques Daret, peintre. Lequel Amandin après le trépas dudit Jaques Daret fut remis par le doyen et jurez avec Jehan Senellart pour parfaire son apresure le VIe jour de juillet l'an mil CCCCLXVI ». (Houtart 1907, p. 47). Comme on retrouve, en pleine vie, Jacques Daret après 1464, on doit considérer que le scribe a commis un lapsus écrivant trépas pour dépars. Probablement écrivait-il sous la dictée d'un collègue (cf. *supra* douzième pour deuxième).

⁶⁰ Voici, à titre d'exemple, le premier paiement :

« Premier paiement fait aus dits peintres, tailleurs d'ymages et autres ouvriers, le dit XVIe jour d'avril l'an mil IIII^e LXVII avant Pasques (1468 n. s.).

Et premiers.

- A Jaques Daret, maistre, demourant à Tournay, conducteur de pluseurs autres peintres soubz lui, païé pour XVI jours, qu'il a ouvré de son mestier aux entremetz dont dessus est fait mention, en ce compris deux jours, comptez pour sa venue du dit Tournay à Bruges, au pris de XXIII s. pour son salaire et III s. pour sa despense de bouche, chacun jour, ainsi que pour les devant nommez lui a esté taxé, commençant le XXVIII^o jour de mars et finissant ce dit XVIe jour d'avril, pour ce icy païé au dit pris XXI l. XII s.

- A lui païé, pour Massin de Tournay, pour IX jours qu'il a ouvré, comprins sa venue du dit Tournay à Bruges, à VIII s. par jour, comprins sa despense de bouche, pour ce icy païé LXXII s.

- A lui païé, pour Jacquelotte, pour IX jours qu'il a ouvré, comprins sa venue, à IX s. par jour. IIII l. i s.

- A Philippot Truffin, païé pour XVI jours qu'il a ouvré, comprins sa venue, à XVIII s. par jour et III s. pour sa despense de bouche, pour chacun jour XVI l. XVI s.

- A lui païé, pour Adenet le Doulz, pour IX jours qu'il a ouvré, comprins sa venue, à IX s. par jour. IIII l. I s.

- A lui païé, pour Ricquelot, pour semblables jours qu'il a ouvré, à VIII s. pour chaque jour. LXXII s. ». De Laborde 1851, p. 332-333.

N.B. Les identifications sont obtenues d'après les inscriptions au registre de Saint-Luc. De la Grange et Cloquet 1887-1888, 2, p. 77 et De Smet 1931, p. 144-147.

⁶¹ « S'ensievent les peintres et autres ouvriers qui semblablement ont ouvré jusques à ce dit jour, et auxquels on a donné congié et renvoïé à leurs hostelz, pour ce que le jour de la feste des noepces a esté continué, lesquelz on a païé en la manière qui s'ensuit ... »

- A Jehan Gygart de Tournay, païé pour VII jours qu'il a ouvré, en ce comprins sa venue et alée à son hostel, au pris de X s. pour jour. LXX s.

- A Jehan de Bacre, païé pour semblable v jours au dit pris de X s. pour jour L s.

- A Jennin de Berlain, païé pour semblable L s.

- A Jennin Mignot, païé pour semblable, L s.

- A Colin de Bacre, païé pour V jours, à VIII s XL s.

- A Martin Daret, païé pour semblable, XL s.

- A Jehan de la Rue, païé pour VI jours, en ce comprins sa venue et alée, au pris de X s. pour jour XXX s. »

De Laborde 1849, p. 342-343.

« Second paiement du XVII^e jour d'avril jusques au sept^e jour de may, l'an LXVIII.

- A Jacques Daret, pour Massin d'Engloz (?), pour semblables jours, à IIII s. par jour, plus VIII s. qui lui estoient taxez oultre sa despense de bouche, XLVIII s. ». *Ibid.*, p. 361.

« Encore ouvrages de peinture et d'entremets fais par maistre Jehan Scalkin pour servir esdits banquets de noepces depuis le dit premier jour d'avril l'an mil CCCC soixante sept, avant Pasques, qu'ilz commencèrent à ouvrir, festes et dimence, pour avancier l'ouvrage, jusques au Xe jour de juillet, l'an LXVIII et suivant ... »

- A Acquinet Lebacre de Tournay, païé aussi à six paiemens, pour lui et son frère, pour chacun LX jours et demy, qu'ilz ont ouvré, durant ce dit temps, au dit pris de XII solz, pour eulx d'eulx, chaque jour, pour leur salaire et despenses XXXVI l. VI s.

- A Jacquet Lombart, païé aussi à six paiemens, pour semblables LX jours et demi qu'il a ouvré, durant cedit temps, à XIII s. pour chacun jour XLII l. VII s.

- A Jehan Lombart, païé pour x jours et demi qu'il a ouvré, à IX s. pour jour. IIII l. XIII s. VI d. »
De Laborde 1849, p. 377-378. Sur Jacques Lombart, de Mons, cf. aussi Houtart 1906-1907, p. 173, note 2.

⁶² De Laborde 1849, p. 334 et De la Grange et Cloquet 1887-1888, 2, p. 77 et 71.

⁶³ De Laborde 1849, p. 375-377.

Bibliographie

Bozière 1864

Amé François Joseph Bozière, *Tournai ancien et moderne*, Tournai, Delmée, 1864.

Calvete de Estrella 1552

Juan Christoval Calvete de Estrella, *El felicissimo viaje del muy Alto y muy Poderoso Principe Don Phelippe, Hijo del Emperador Don Carlos Quinto Maximo, desde Espana a sus tierras dela baxa Alemana ; con la descripcion de todos los Estados de Brabante y Flandes*, Anvers, Nucio, 1552.

Cloquet 1881

Louis Cloquet, *Monographie de l'église paroissiale de St. Jacques à Tournay*, Lille, Desclée - De Brouwer, 1881.

Cloquet 1882

Louis Cloquet, *Notice sur l'église paroissiale de Saint-Nicolas*, dans *Mémoires de la Société Historique et Littéraire de Tournai*, XVII, 1882, p. 333-364.

Conca 1743

Antonio Conca, *Descrizione odeporica della Spagna*, Parme, Bodoni, 1743.

Coremans 1941

Paul Coremans, *Dépose des peintures murales découvertes en 1940 à Tournai et à Nivelles*, dans *Bulletin des Musées royaux d'Art et d'Histoire*, nov.-déc. 1941, p. 125-132.

Cousin 1609

Jean Cousin, *Histoire de Tournay*, Douai, Wyon, 1609.

Crick-Kuntziger 1932

Marthe Crick-Kuntziger, *Les Bûcherons*, dans *Trésor de l'Art flamand du Moyen-Age au XVIIIème siècle. Mémorial de l'Exposition de l'Art flamand à Anvers 1930*, vol. II, Bruxelles, Librairie nationale d'art et d'histoire, 1932, p. 60.

Crick-Kuntziger 1939/1

Marthe Crick-Kuntziger, *Les Arts décoratifs*, dans Paul Fierens (dir.), *l'Art en Belgique*, Bruxelles, La Renaissance du livre, 1939, p. 153-175.

Crick-Kuntziger 1939/2

Marthe Crick-Kuntziger, *Note sur les tapisseries d'Alexandre du Palais Doria*, dans *Bulletin de l'Institut Historique Belge de Rome*, XIX, 1939, p. 273-276.

David 1935

Henri David, *Le tombeau de Philippe Pot*, dans *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, V, 1935, p. 119-133.

De Busscher 1859

Edmond De Busscher, *Peinture murale à l'huile du XVème siècle à Gand*, dans *Messenger des Sciences historiques*, 1859, p. 105-271.

de la Grange 1889

Amaury de la Grange, *Hypothèse fantaisiste sur le lieu de naissance de Robert Campin*, dans *Bulletin de la Société Historique et Littéraire de Tournai*, XXII, 1889, p. 340-343.

de la Grange 1890

Amaury de la Grange, *Pierre de Hauteville et ses testaments*, dans *Annales de l'Académie royale d'Archéologie de Belgique*, XLVI, 1890, p. 23-33.

de la Grange 1893

Amaury de la Grange, *Extraits analytiques des registres des consaux de la ville de Tournai, 1431-1476*, dans *Mémoires de la Société historique et littéraire de Tournai*, 23, 1893, p. 1-396.

de la Grange 1897

Amaury de la Grange, *Choix de testaments tournaisiens antérieurs au XVIème siècle*, dans *Annales de la Société Historique et Littéraire de Tournai*, II, 1897.

de la Grange 1898

Amaury de la Grange, *Roger de la Pasture, peintre tournaisien*, dans *Annales de l'Académie royale d'Archéologie de Belgique*, 51, 1898, p. 231-250.

de la Grange et Cloquet 1887-1888

Amaury de la Grange et Louis Cloquet, *Études sur l'art à Tournai et sur les anciens artistes de cette ville*, dans *Mémoires de la Société historique et littéraire de Tournai*, vol. 1, 20, 1887, vol. 2, 21, 1888.

de Laborde 1849

Léon de Laborde, *Les Ducs de Bourgogne : études sur les lettres, les arts et l'industrie pendant le XV^e siècle, et plus particulièrement dans les Pays-Bas et le duché de Bourgogne. Seconde partie. Tome 1. Preuves*, Paris, Plon Frères, 1849.

de Laborde 1851

Léon de Laborde, *Les Ducs de Bourgogne : études sur les lettres, les arts et l'industrie pendant le XV^e siècle, et plus particulièrement dans les Pays-Bas et le duché de Bourgogne. Seconde partie. Tome 2. Preuves*, Paris, Plon Frères, 1851.

de la Taverne 1651

Antoine de la Taverne, *Journal de la Paix d'Arras*, Paris, Jean Billaine, 1651.

de la Taverne 1936

Antoine de la Taverne, *Journal de la Paix d'Arras* (André Bossuat éd.), Arras, Société anonyme l'Avenir, 1936.

de Moreau 1945

Edouard de Moreau, *Histoire de l'Église en Belgique, Volume 1. La formation de la Belgique chrétienne: des origines au milieu du 10^{ème} siècle*, Bruxelles, L'Édition universelle, 1945.

de Ricci 1931

Seymour de Ricci, *Le maître de l'Exhumation de Saint Hubert*, dans *Mélanges Hulin de Loo*, Bruxelles, Librairie nationale d'art et d'histoire, 1931, p. 283-291.

Destrée 1930/1

Jules Destrée, *Roger de la Pasture-Van der Weyden*, 2 vol., Paris et Bruxelles, Van Oest, 1930.

Destrée 1930/2

Jules Destrée, *Le Maître de Flémalle*, Bruxelles et Paris, Kryn et Perche, 1930.

Destrée 1931

Jules Destrée, *Le retable de Cambrai de Roger de la Pasture*, dans *Mélanges Hulin de Loo*, Bruxelles et Paris, Librairie nationale d'art et d'histoire, 1931, p. 136-139.

Devigne 1927

Marguerite Devigne, *Une collection d'œuvres d'art à Tournai au commencement du XVII^e siècle*, dans *Fédération archéologique et historique de Belgique. Annales du XXIV^e congrès (Tournai 1921). Documents et Compte-rendu. Rapports et Mémoires*, Tournai, 1927, p. 341-363.

Devillers 1880

Léopold Devillers, *Le passé artistique de la ville de Mons*, dans *Annales du Cercle archéologique de Mons*, XVI, 1880, p. 289-522.

du Fresne de Beaucourt 1882

Gaston du Fresne de Beaucourt, *Histoire de Charles VII*, vol. II, Paris, Librairie de la Société bibliographique, 1882.

Du Mortier 1862

Barthélémy Du Mortier, *Recherches sur les principaux monuments de Tournai*, dans *Bulletin de la Société Historique et Littéraire de Tournai*, VIII, 1862, p. 137-369.

Dupont 1935

Jacques Dupont, *Hayne de Bruxelles et la copie de Notre-Dame de Grâce de Cambrai*, dans *l'Amour de l'Art*, X, déc. 1935, p. 363-366.

Durand-Gréville 1910

Emile Durand-Gréville, *Hubert et Jean Van Eyck*, Bruxelles, Van Oest, 1910.

Durrieu 1907

Paul Durrieu, *La peinture en France. Le règne de Charles VI*, dans *Histoire de l'Art, depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours* (André Michel éd.), III, 1^e partie, p. 137-171, Paris, Collin, 1907.

Duverger 1933

Josef Duverger, *De Brusselsche steenbickeleren*, Gand, Vyncke, 1933.

Duverger 1935

Josef Duverger, *Brussels als Kunstcentrum in de XIV^e en de XV^e eeuw*, Anvers, De Sikkel, 1935.

Ferrara 1933

Catalogo della esposizione della pittura ferrarese del rinascimento, Ferrare, mai-oct. 1933.

Fierens 1931

Paul Fierens, *Jean Van Eyck*, Paris, Crès, 1931.

Frankignoulle et Bonenfant 1935

Eugène Frankignoulle et Paul Bonenfant, *Notes pour servir à l'histoire de l'Art en Brabant*, dans *Annales de la Société royale d'Archéologie de Bruxelles*, XXXIX, 1935, p. 1-204.

Friedländer 1924

Max Jacob Friedländer, *Die altniederländische Malerei. Band 2: Rogier van der Weyden und der Meister von Flemalle*, Berlin, Cassirer, 1924.

Gavelle 1935

Robert Gavelle, *Le tombeau de Louis de Male et le tombeau de Jeanne de Brabant*, dans *Bulletin des musées de France*, 5, 1935, p. 126-128.

Goffin 1931

Arnould Goffin, *A propos du voyage de Roger de la Pasture-Van der Weyden en Italie*, dans *Mélanges Hulin de Loo*, Bruxelles et Paris, Librairie nationale d'Art et d'Histoire, 1931, p. 197-203.

Goovaerts 1896

Alphonse Goovaerts, *Les Ordonnances données en 1480 à Tournai aux métiers des peintres et des verriers (auxquels étaient affiliés ceux des enlumineurs, des peintres de cartes à jouer, de jouets d'enfants, de papiers de tenture et sur verre, des badigeonneurs à la colle et des mouleurs)*, dans *Bulletin de la Commission royale d'Histoire*, 5^e Série, 6, n° 1, 1896, p. 97-182.

Guesnon 1910

Adolphe Guesnon, *Le hautelisseur Pierre Féré d'Arras, auteur de la tapisserie de Tournai (1402)*, dans *Revue du Nord*, I, 1910, p. 201-215.

Guicciardini 1567

Lodovico Guicciardini, *Descrittione di Lodovico Guicciardini patritio fiorentino di tutti i Paesi Bassi altrimenti detti Germania inferiore*, Anvers, Silvio, 1567.

Halkin 1946

Léon Halkin, *L'Itinerarium Belgicum de Dubuisson-Aubenay (1623-1628)*, dans *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, 16, 1946, p. 47-76.

Hocquet 1905

Adolphe Hocquet, *Roger de le Pasture*, Tournai, Casterman, 1905.

Hocquet 1912

Adolphe Hocquet, *Chronique des livres. Paul Lafond. Roger van der Weyden, Bruxelles, Van Oest*, dans *Revue Tournaisienne*, VII, 1912, p. 86-92.

Hocquet 1913/1

Adolphe Hocquet, *André Beauneveu à Tournai*, dans *Revue Tournaisienne*, VIII, 1913, p. 184.

Hocquet 1913/2

Adolphe Hocquet, *Roger de le Pasture, peintre tournaisien*, dans *Revue Tournaisienne*, IX, 1913, p. 113-121.

Hocquet 1913/3

Adolphe Hocquet, *Le Roger de le Pasture du Louvre : ses premiers propriétaires, la date de son exécution*, dans *Revue Tournaisienne*, IX, 1913, p. 157-159.

Hocquet 1913/4

Adolphe Hocquet, *Roger de le Pasture, La profession du père de l'artiste et les théories de M. A. J. Wauters*, dans *Revue Tournaisienne*, IX, 1913, p. 153-156.

Hocquet 1921

Adolphe Hocquet, *Le rayonnement de l'art tournaisien aux XIII^e et XIV^e siècles. Nouvelles preuves*, dans *Annales de la Société Historique et Littéraire de Tournai*, XVII, 1921, p. 247-282.

Hocquet 1925

Adolphe Hocquet, *Le Maître de Flémalle : quelques documents*, dans *Annales de l'Académie Royale d'Archéologie de Belgique*, LXXIII, 1925, p. 5-17.

Houtart 1905

Maurice Houtart, *Un recueil d'ordonnances des Stiles et Métiers de Tournai*, dans *Annales de la Société Historique et Littéraire de Tournai*, 10, 1905, p. 71-80.

Houtart 1906-1907

Maurice Houtart, *Les peintres tournaisiens du XV^e siècle*, dans *Annales de la Société Historique et Littéraire de Tournai*, X, 1^e part. 1906-1907, p. 32-34.

Houtart 1908

Maurice Houtart, *Les Tournaisiens et le roi de Bourges*, dans *Annales de la Société Historique et Archéologique de Tournai*, XII, 1908.

Houtart 1911

Maurice Houtart, *Roger de la Pasture*, dans *Revue tournaisienne*, VII, 1911, p. 33-37.

Houtart 1914

Maurice Houtart, *Quel est l'état de nos connaissances relativement à Robert Campin, Jacques Daret et Roger Van der Weyden ?*, dans *Annales du XIIIème congrès de la Fédération Archéologique et Historique de Belgique tenu à Gand en 1913*, 3, p. 88-108.

Houtart 1934

Maurice Houtart, *Les difficultés de la biographie de Roger de la Pasture-Van der Weyden*, dans *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, IV, 1934, p. 5-13.

Houtart 1906-1907

Maurice Houtart, *Jacques Daret, peintre tournaisien du XVème siècle*, dans *Revue tournaisienne*, II, 1906, p. 171-174 et III, 1907, p. 5-8, 32-36, 45-49.

Hulin de Loo 1909

Georges Hulin de Loo, *An authentic Work of Jacques Daret, 1434*, dans *Burlington Magazine*, 1909, p. 202-208.

Hulin de Loo 1911

Georges Hulin de Loo, *Jacques Daret's Nativity of Our Lord*, dans *Burlington Magazine*, 1911, p. 218-225.

Hymans 1907

Henri Hymans, *Bruges et Ypres, collection Les villes d'Art célèbres*, Paris, Renouard-Laurens, 1907.

Kauffmann 1916

Hans Kauffmann, *Ein Selbstporträt Rogers van der Weyden auf den Berner Trajansteppichen*, dans *Repertorium für Kunstwissenschaft*, XXXIX, 1916, p. 15-29.

Keussen 1892

Herman Keussen, *Die Matrikel der Universität Köln. Erster Band (1389-1466)*, Bonn, Behrendt, 1892.

Keussen 1931

Herman Keussen, *Die Matrikel der Universität Köln. Dritter Band Nachträge (1389-1559) und Register zu Band 1 und 2*, Bonn, Hanstein, 1931.

Kurth 1917

Betty Kurth, *Die Blütezeit der Bildweberei zu Tournai*, dans *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, XXIV, 1917, p. 53-110.

Lamalle 1932

Edmond Lamalle, *Chronique de la chartreuse de la Chapelle à Hérinnes-lez-Enghien*, Louvain, Bureaux de la Revue, 1932.

Lampsonius 1572

Dominicus Lampsonius, *Pictorum aliquot celebrium Germaniae inferioris*, Anvers, Cock, 1572.

Lefèvre 1931

Placide Lefèvre, *A propos de Roger Van der Weyden et d'un tableau peint par lui pour l'église Sainte-Gudule à Bruxelles*, dans *Mélanges Hulin de Loo, Bruxelles-Paris, Librairie nationale d'Art et d'Histoire*, 1931, p. 237-244.

Leprieur 1913

Paul Leprieur, *Un triptyque de Roger de la Pasture au Musée du Louvre*, dans *Gazette des Beaux-Arts*, oct. 1913, p. 257-280 et *Revue Tournaisienne*, 1913, p. 185-196.

Lestocquoy 1937

Jean Lestocquoy, *Le rôle des artistes tournaisiens à Arras au XV^{ème} siècle : Jacques Daret et Michel de Gand*, dans *Revue Belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, VII, 1937, p. 211-229.

Lestocquoy 1938

Jean Lestocquoy, *L'atelier de Bauduin de Bailleul et la tapisserie de Gédéon*, dans *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, VIII, 1938, p. 119-135.

Loriquet 1884

Henri Loriquet, *La place Saint-Vaast et la croix dite de St. Bernard*, dans *Bulletin des Antiquités départementale du Pas de Calais*, V, n° 6, 1884, p. 394s.

Loriquet 1889

Henri Loriquet, *Journal des travaux d'art exécutés dans l'abbaye de Saint-Vaast par l'abbé Jean du Clercq*, dans *Mémoires de la Commission départementale des Monuments historiques du Pas de Calais*, I, 1889, p. 57-92.

Maeterlinck 1900

Louis Maeterlinck, *Roger Van der Weyden et les « ymaigiers » de Tournai*, dans *Mémoires Couronnés de l'Académie Royale de Belgique*, LX, Bruxelles, Hayez, 1900, p. 24.

Maeterlinck 1902

Louis Maeterlinck, *L'origine flamande de Van der Weyden*, dans *Bulletin de la Société d'Histoire et d'Archéologie de Gand*, 10, 1902, p. 135-143, 146-148.

Malaguzzi Valeri 1902

Francesco Malaguzzi Valeri, *Pittori Lombardi del quattrocento*, Milan, Cogliati, 1902.

Mâle 1908

Emile Mâle, *L'Art religieux à la fin du Moyen-Age en France*, Paris, Colin, 1908.

Van Mander 1618

Karel Van Mander, *Het Schilderboek*, Amsterdam, Wachter, 1618.

Marillier 1936

Henry Currie Marillier, *Sir William Burrell's « Sacrament » Tapestry*, dans *The Archaeological Journal*, 93, 1936, p. 45-50.

Molanus 1570 (1861)

Johannes Molanus, *Historiae Lovaniensium Libri XIV*, dans *Les quatorze livres sur l'histoire de la ville de Louvain du docteur et professeur en théologie Jean Molanus* (Pierre François Xavier de Ram éd.), Bruxelles, Hayez, 1861.

Morelowski 1912

Marian Morelowski, *Der Krakauer Schwanritter-Wandteppich und sein Verhältnis zu den französischen Teppichen des XV. Jhs.*, dans *Jahrbuch der Kaiserlich-Königlichen Zentral-Kommission für Denkmalspflege*, Bd. VI, Vienne, 1912, p. 117-140.

Nelis 1906

Hubert Nelis, *Le commencement de l'année au Vendredi Saint à Tournai au XV^{ème} siècle*, dans *Annales de la Société d'Emulation de Bruges*, LVI, 1906, p. 5-13.

Nelis 1920

Hubert Nelis, *Notes de chronologie médiévale en Belgique*, dans *Bulletin de la Commission royale d'Histoire*, 84, 1920, p. 65-88.

Nowé 1943

Henri Nowé, *De Gentenaars en de processie van Doornik*, dans *Oostvlaamsche Zanten*, 18, 1943, p. 11-24.

Pinchart 1860

Alexandre Pinchart, *Archives des Arts, Sciences et Lettres. Documents inédits et annotés. Première série*, I, Gand, Hebbelynck, 1860.

Pinchart 1863

Alexandre Pinchart, *Documents authentiques relatifs aux frères Van Eyck et à Roger van der Weyden et ses descendants*, Bruxelles, Heussner, 1863.

Pinchart 1864

Alexandre Pinchart, *Roger van der Weyden et les tapisseries de Berne*, dans *Bulletin de l'Académie Royale de Belgique*, 2^e sér., XVII, 1864, p. 54-77.

Pinchart 1866

Alexandre Pinchart, *Jacques de Gérines, batteur de cuivre du XV^e siècle, et ses œuvres*, dans *Bulletin des Commissions royales d'art et d'archéologie*, V, 1866, p.114-136.

Pinchart 1867

Alexandre Pinchart, *Roger de le Pasture dit van der Weyden*, dans *Bulletin des Commissions royales d'art et d'archéologie*, 6, 1867, p. 408-494.

Pinchart 1881

Alexandre Pinchart, *Un congrès de peintres en 1468*, dans *Bulletin de l'Académie Royale de Belgique*, 1881, p. 360-369.

Pinchart 1882

Alexandre Pinchart, *Quelques artistes et quelques artisans de Tournai des XIV^eme, XV^eme et XVI^eme siècles*, dans *Bulletin de l'Académie Royale de Belgique*, 51^e année, 3^e sér. IV, 1882, p. 559-615.

Pinchart et Ruelens 1865

Alexandre Pinchart et Charles Ruelens, *J. A. Crowe et G. B. Cavalcaselle, Les anciens peintres flamands. Leur vie et leurs œuvres. Annoté et augmenté de documents inédits par Alex. Pinchart et Ch. Ruelens. Complément du tome II*, Bruxelles, Heussner, 1865.

Ponz 1793

Antonio Ponz, *Viaje de España. Tomo Duodécimo*, Madrid, Ibarra, 1793.

Pronier 1600

Dom Pronier, *Recoeur des Antiquitez et Aultres Choses Plus Remarquables quy se Retrouvent en L'Eglise de St. Vaast d'Arras (Ms 91, Bibliothèque d'Arras)*, dans *Mémoires de la Commission départementale des Monuments historiques du Pas de Calais*, VII, 1951-1953, 2^e partie, p. 528-542.

Reinach 1906

Salomon Reinach, *Rogier de Tournay et Zanetto Bugato*, dans *Annales de la Société Historique et Littéraire de Tournai*, X, 1906, p. 47-48.

Renders 1931

Emile Renders, *La solution du problème van der Weyden-Flémalle*, Bruges, Beyaert, 1931.

Renders et Lyna 1933

Emile Renders et Frédéric Lyna, *Deux découvertes relatives à Van der Weyden*, dans *Gazette des Beaux-Arts*, mars 1933, p. 129-137.

Roger Fry 1911

Roger Fry, *Portrait of Leonello d'Este by van der Weyden*, dans *Burlington Magazine*, 1911, p. 200-202.

Roggen 1933

Domien Roggen, *Klaas Sluter. Nouvelles notes sur ses origines et son caractère*, dans *Annales de Bourgogne*, V, 1933, p. 263-273, p. 385-391.

Roggen 1935

Domien Roggen, *André Beauneveu en de « visite » van Klaas Sluter te Mebun sur Yèvre*, dans *Gentsche Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis*, II, 1935, p. 114-126.

Roggen 1936

Domien Roggen, *Het beeldbouwwerk van het Mechelsche schepenhuis*, dans *Gentsche Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis*, III, 1936, p. 86-103.

Rolland 1925

Paul Rolland, *Une étape de la vie communale de Tournai, la fédération des seigneuries*, dans *Revue Historique de Droit Français et Etranger*, 1925, p. 411-435.

Rolland 1929

Paul Rolland, *La sculpture funéraire tournaisienne et les origines de l'Ecole de Dijon*, dans *La Revue d'Art*, 1929, p. 11-34.

Rolland 1931

Paul Rolland, *Les origines de la commune de Tournai*, Bruxelles, Lamertin, 1931.

Rolland 1932/1

Paul Rolland, *Les primitifs tournaisiens. Peintres et sculpteurs*, Bruxelles et Paris, Librairie nationale d'Art et d'Histoire, 1932.

Rolland 1932/2

Paul Rolland, *Une sculpture encore existante polychromée par Robert Campin*, dans *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, II, 1932, p. 335-345.

Rolland 1933

Paul Rolland, *La chapelle funéraire de Michel de Gand en l'église Saint-Piat à Tournai*, dans *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, III, 1933, p. 346-359.

Rolland 1935

Paul Rolland, *Dijon, Bruxelles et Tournai. Le mouvement préslutérien*, dans *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, V, Anvers, 1935, p. 335-344.

Rolland, Crick-Kuntziger et Morelowsky 1936

Paul Rolland, M. Crick-Kuntziger et M. Morelowsky, *Le tapisier Pasquier Grenier et l'église Saint-Quentin à Tournai*, dans *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, 9, 1939, p. 203-221.

Rolland 1939

Paul Rolland, *L'architecture et la sculpture romanes. L'architecture et la sculpture gothiques*, dans Paul Fierens (dir.), *L'Art en Belgique*, Bruxelles, 1939, p. 17-89.

Rolland 1942

Paul Rolland, *Peintures murales en l'église Saint-Quentin à Tournai (L'Entrée de Jésus à Jérusalem)*, dans *Recueil des Travaux du Centre de Recherches Archéologiques*, III, Anvers, De Sikkel, 1942, p. 19-27.

Rolland 1943

Paul Rolland, *L'église de Saint-Brice à Tournai aux époques préromane, romane et gothique*, dans *Recueil des Travaux du Centre de Recherches Archéologiques*, IV, Anvers, De Sikkel, 1943.

Rolland 1944/1

Paul Rolland, *La sculpture tournaisienne*, dans *Collection l'Art en Belgique*, Bruxelles, Editions du Cercle d'Art, 1944.

Rolland 1944/2

Paul Rolland, *Tournai « Noble cité »*, Bruxelles, Editions Universitaires, 1944.

Rolland, Crick-Kuntziger et Morelowsky 1936

Paul Rolland, Marthe Crick-Kuntziger et Marian Morelowsky, *Le tapisserie Pasquier Grenier et l'église Saint-Quentin à Tournai*, dans *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, VI, 1936, p. 203-221.

Rorimer 1940

James J. Rorimer, *A XV century tapestry of the seven sacraments*, dans *Bulletin of the Metropolitan Museum*, XXXV, 1940, p. 84-87.

Saintenoy 1926-1929

Paul Saintenoy, *Stochem (Jean van)*, dans *Bibliographie nationale publiée par l'Académie royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique*, 24, 1926-29, p. 43.

Samaran et Van Moe 1938

Charles Samaran et Émile-Aurèle Van Moe, *Auctarium chartularii Universitatis Parisiensis, vol. IV. Liber Procuratorum Nationis Picardiae*, Paris, Didier, 1938.

Sanderus 1662

Antoine Sanderus, *Tornacum illustratum*, 1662 (manuscrit conservé à la Bibliothèque royale de Belgique, Ms. 16823).

Sanderus 1659-1669

Antonius Sanderus, *Chorographia sacra Brabantiae, sive Celebrium aliquot in ea provincia ecclesiarum et coenobiorum descriptio, imaginibus aeneis illustrata*, Bruxelles, Vleugartium, 1659-1669.

Schmarsow 1928

August Schmarsow, *Robert van der Kampine und Roger van der Weyden: Kompositionsgesetze des Mittelalters in der nordeuropäischen Renaissance*, dans *Abhandlungen der philologisch-historischen Klasse der sächsischen Akademie der Wissenschaften*, 39, n° 2, 1928.

De Smet 1931

Jos De Smet, *Etude critique sur certains documents des archives de la ville de Tournai*, dans Emile Renders, *La solution du problème van der Weyden-Flémalle. Deuxième partie*, Bruges, Beyaert, 1931, p. 115-173.

Soil de Moriamé 1892

Eugène Justin Soil de Moriamé, *Les tapisseries de Tournai*, Tournai, Vasseur-Delmée, 1892.

Soil de Moriamé 1909

Eugène Justin Soil de Moriamé, *L'église Saint-Brice à Tournai*, dans *Annales de la Société Historique et Littéraire de Tournai*, NS. T. XIII, 1909, p. 73-640.

Soil de Moriamé 1912

Eugène Justin Soil de Moriamé, *Les anciennes industries d'art tournaisiennes à l'Exposition de 1911*, Tournai, Casterman, 1912.

Soil de Moriamé et Vasseur 1883

Eugène Justin Soil de Moriamé et Charles Vasseur, *Tapisserie du XV^{ème} conservée à la cathédrale de Tournai*, Tournai et Lille, 1883.

Vaes 1934

Maurice Vaes, *Œuvres de Roger Van der Weyden en Italie à Asti, Ferrare, Naples*, dans *Bulletin de l'Institut belge de Rome*, XIV, 1934, p. 261-263.

Van Der Haegen 1913

Victor Van Der Haegen, *Un élève de Robert Campin*, dans *Bulletin de la Société d'Histoire et d'Archéologie de Gand*, 1913, p. 5-6.

Venturi 1884

Adolfo Venturi, *I primordi del Rinascimento artistico a Ferrara*, dans *Rivista storica Italiana*, I, 1884, p. 591-631.

Verriest 1912

Leo Verriest, *Les luttes sociales et le contrat d'apprentissage à Tournai jusqu'en 1424*, dans *Mémoires de l'Académie royale de Belgique*, 2^e série, IX, 1912.

Verriest 1923

Leo Verriest, *Coutumes de la ville de Tournai*, dans *Recueil des anciennes Coutumes de la Belgique, Commission royale des anciennes lois et ordonnances*, tome I, Bruxelles, Goemaere, 1923.

Voisin 1863

J. Voisin, *Notice sur les anciennes tapisseries de la cathédrale de Tournai*, dans *Bulletin de la Société Historique et Littéraire de Tournai*, IX, 1863, p. 213-245.

Warichez 1934

Joseph Warichez, *La cathédrale de Tournai et son chapitre*, Wetteren, De Meester, 1934.

Warichez 1935

Joseph Warichez, *La cathédrale de Tournai*, dans *Collection Ars Belgica II*, Bruxelles, Bruxelles, Nouvelle Société d'Édition, 1935.

Wauters 1856

Alphonse Wauters, *Roger Van der Weyden, ses œuvres, ses élèves et ses descendants*, Bruxelles, Labroue et Cie., 1856.

Wauters 1912

Alphonse-Jules Wauters, *Pour Roger van der Weyden, chef et honneur de l'École de Bruxelles*, Bruxelles, Weissenbruch, 1912.

Weale 1875

James Weale, *Bruges et ses environs*, Bruges, Beyaert-Defoort, 1875.

Weale 1908

James Weale, *Paintings by early Masters mentioned in an Inventory of the sixteenth century*, dans *Burlington Magazine*, 1908, p. 43-44.

Winkler 1913

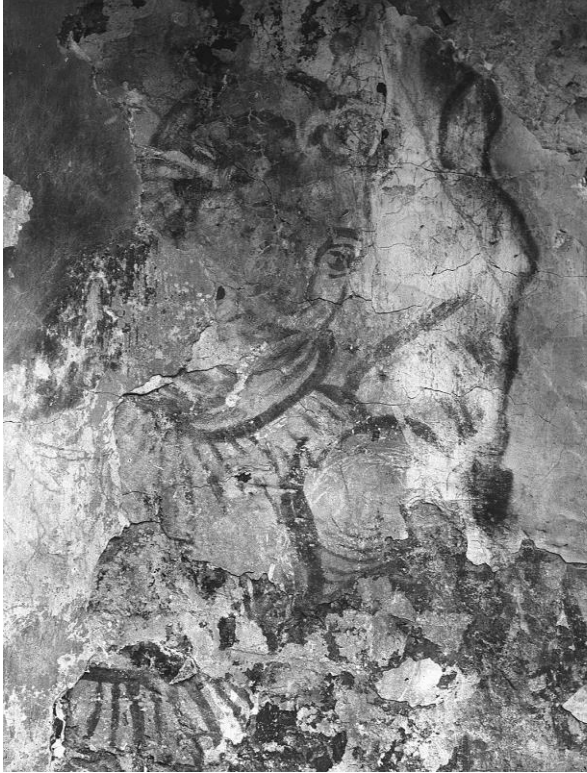
Friedrich Winkler, *Der Meister von Flemalle und Rogier van der Weyden. Studien zu ihren Werken und zur Kunst ihrer Zeit*, Strasbourg, Heitz et Mündel, 1913.

Planches



Planche I

Robert Campin, *Annonciation*, Tournai, Église Saint-Brice (photo de 1941), actuellement conservée en fragments au Musée d'Histoire et des Arts décoratifs (Musée de la Porcelaine), Tournai (© IRPA, Bruxelles, B013927).



a.



b.

Planche II

Deux figures d'anges, considérées par Paul Rolland comme de la main de Robert Campin, actuellement conservées en fragments au Musée d'Histoire et des Arts décoratifs (Musée de la Porcelaine), Tournai (© IRPA, Bruxelles, E002002 et E002001).



a.



b.

Planche III

Jean de le Mer, *Annonciation*, 1428, actuellement conservée à l'Église Saint-Quentin à Tournai (© IRPA, Bruxelles, X031208 et X031213).



a.



b.

Planche IV

Consoles des statues de *l'Annonciation*, 1428, actuellement conservées à l'Église Saint-Quentin à Tournai (© IRPA, Bruxelles, X031223 et X031224).



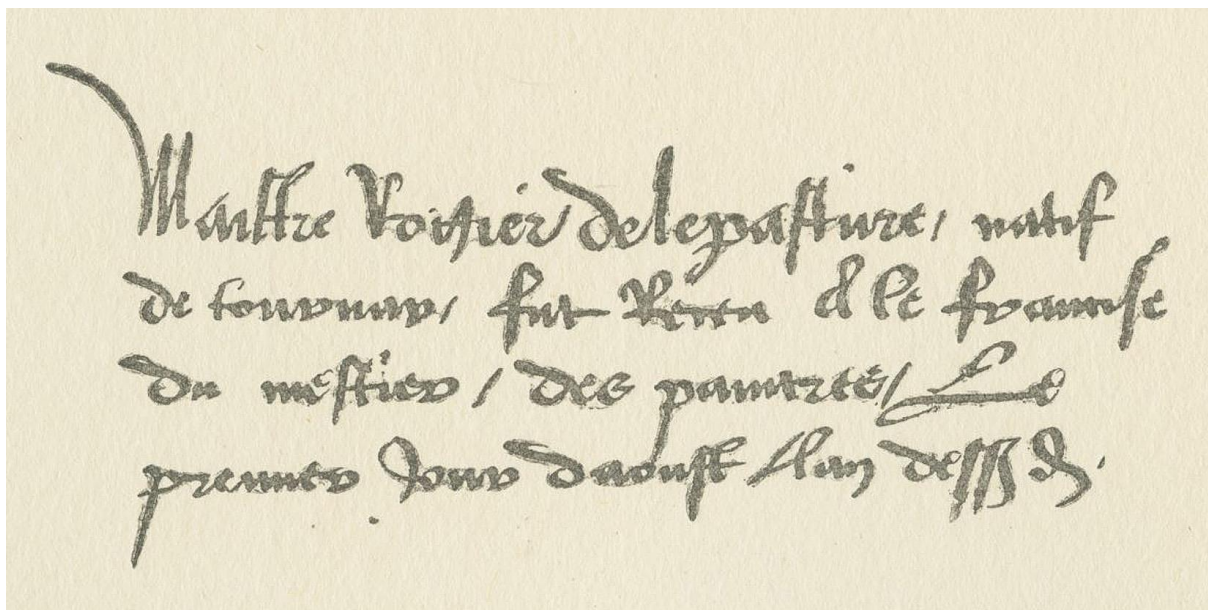
Planche V

Claveau central de cheminée avec un ange portant un écusson, Tournai, Musée d'Histoire et des Arts décoratifs (Musée de la porcelaine) (© IRPA, Bruxelles, A008492). Type de sculptures polychromées par Campin.

Rogeleit de la pasture, natif de tournay
Commencea son apresure le cinqiesme
Jours de mars lan mil ccc / vingt sept
Et fut son maistre / Maistre Robert campin parmentier
Lequel Rogeleit a pfaict son apresure douement
avec sondit maistre, .

Planche VII

Entrée en apprentissage de Roger (*Rogeleit de la pasture, natif de tournay ...*) (1427), texte d'archive disparu en 1940 (photo extraite de Destrée 1930/1, vol. 1, p. 39).



Maître Rogier de le pasture, natif
de tournay, fut l'un d le franchise
du mestier / des peintres / Le
premier jour d'oust l'an de 1332.

Planche VIII

Maîtrise de Roger (*Maistre Rogier de le pasture, natif de tournay...*) (1432), extrait du registre des métiers de peintres, fol. 17^{vo}, texte d'archive disparu en 1940 (photo extraite de Destrée 1930/1, vol. 1, p. 39).

D e le beſne Jehan dais pour ſe maison qui fu Jehan pethin tenant alivertage
Jehan dais mercier
D e Jſabiel de Lyſulle pour ſe maison sans dehors le ditte porte ſaint m̄m̄
tenant alivertage les hoirs Rogier de Watvelos
D e Henry de le pastore contelier pour ſe maison qui fu Olivier (ſenave
sans audit lieu tenant alivertage Jſabiel de Lyſulle

Planche X

Texte mentionnant le prénom du père de Roger (1399), extrait du Compte de la Bonne Maison
texte d'archive disparu en 1940 (photo extraite de Destrée 1930/1, vol. 1, p. 37).

Item payet pour les chandelles
 qui furent mises devant
 saint Luc a l'usage du seigneur
 maistre Rogier de la nature
 natif de la ville de Tournay
 le quel demorant a bruselle
 pour ce m. 973

Item payet au mesme seigneur
 le rois quant haufi fut
 venu a l'usage. p. 40

Planche XI

Texte tournaisien relatif à la mort de Roger (1464), extrait du compte du métier des peintres pour l'année 1463-1464, fol. 2, texte d'archive disparu en 1940 (photo extraite de Destree 1930/1, vol. 1, p. 40).



Planche XII

Gisants de la duchesse Jeanne de Brabant et de son neveu Guillaume de Brabant, dessin par Antonio de Suca, *Mémoriaux*, 1601-1615, Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique, Département des manuscrits, Ms. II 1862/1, fol. 74r° (© KBR).

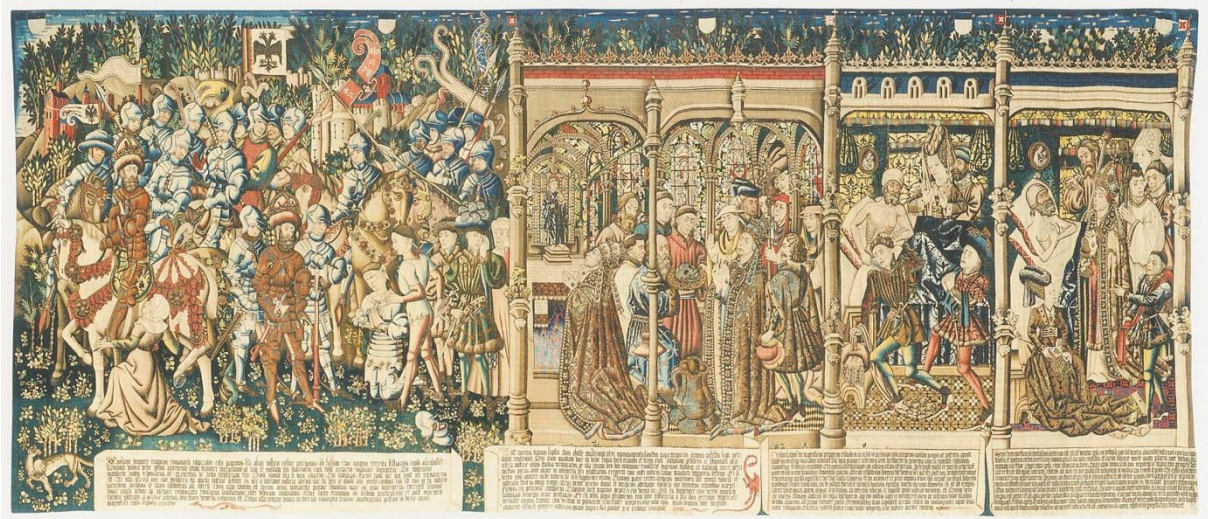


Planche XIII

D'après Rogier van der Weyden, *Légende de Trajan et Herkenbald*, vers 1450, tapisserie, Berne, Historisches Museum (© Charles le Téméraire (1433-1477). *Splendeurs de la Cour de Bourgogne*, cat. exp. Berne, Bruges et Vienne, 2009, p. 203, cat. 28).



Planche XIV

Rogier van der Weyden, *Descente de Croix*, Madrid, Museo Nacional del Prado (© IRPA, Bruxelles, B200313).



a.



b.

Planche XV

D'après Rogier van der Weyden, *Triptyque Edelheere*, Louvain, Église Saint-Pierre (a. ouvert, b. fermé) (© IRPA, Bruxelles, X031148 et X031149).



Planche XVI

Rogier van der Weyden, *Retable Miraflores*, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie [considéré par Rolland comme une réplique] (© IRPA, Bruxelles, B022402).

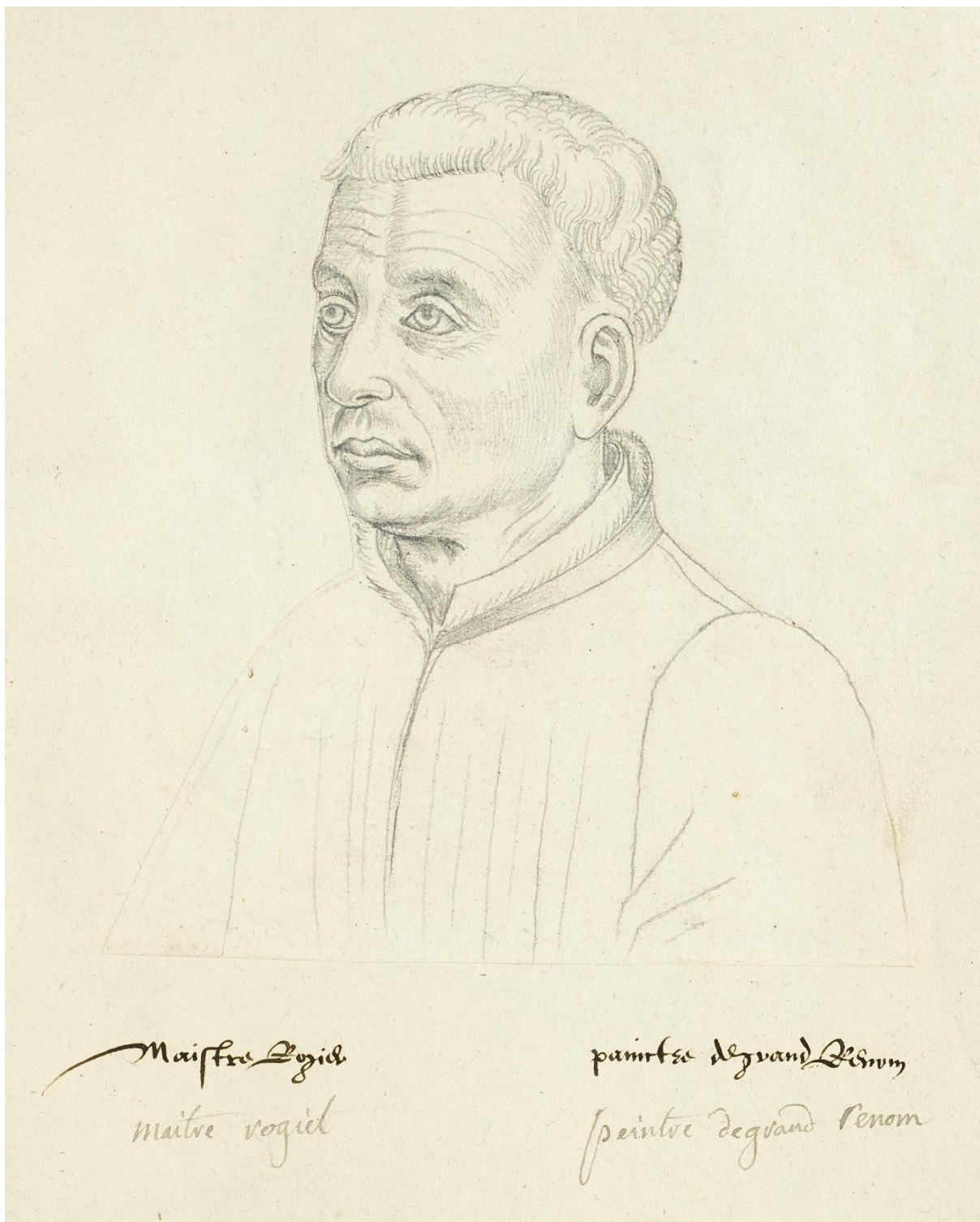
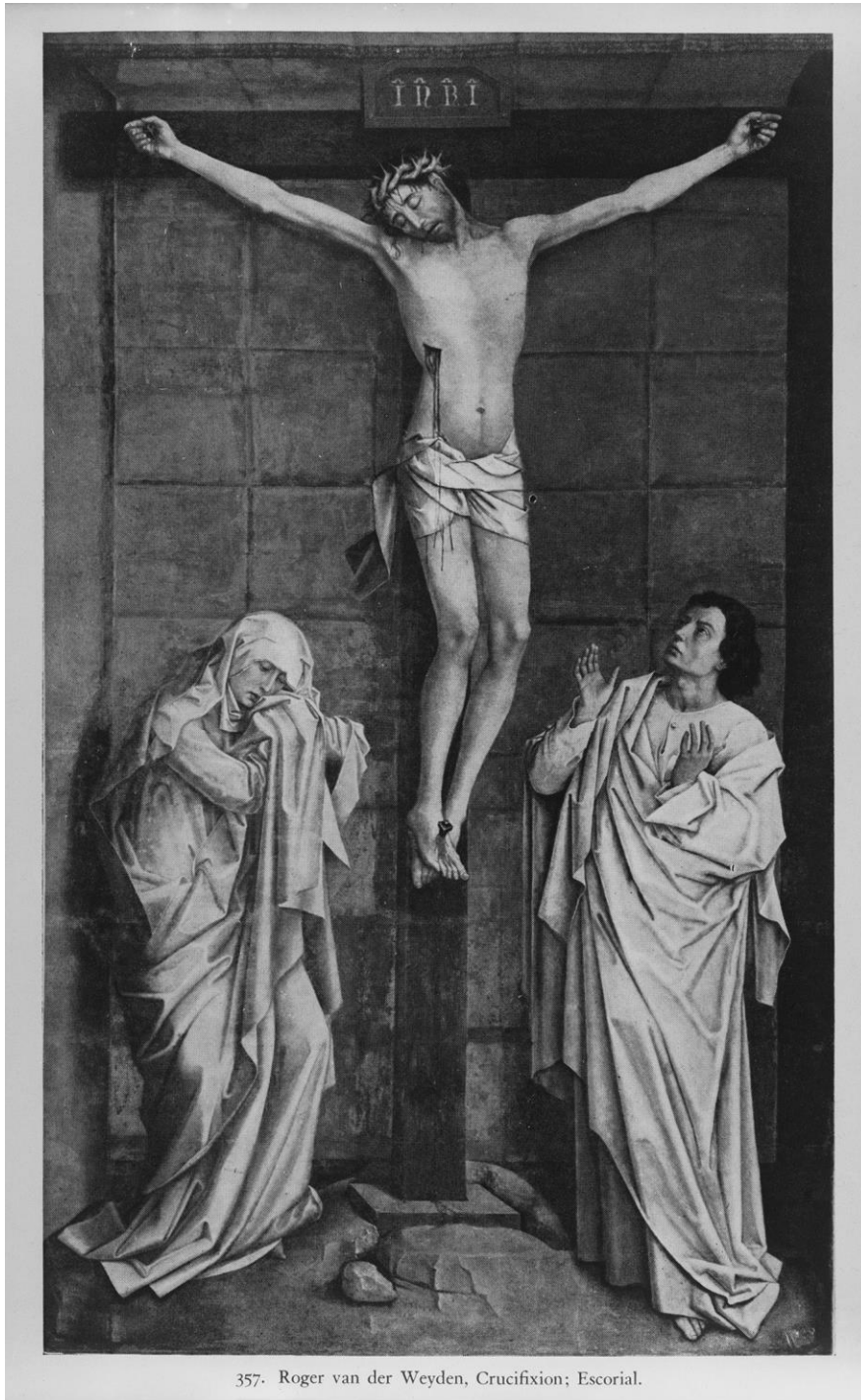


Planche XVII

Jacques Le Boucq d'Artois, *Portrait de Rogier van der Weyden*, in *Recueil d'Arras*, Arras, Bibliothèque Municipale, ms. 266, fol. 276, c. 1565-1570. Dessin, inscription : *Maistre Rogier paintre de grand Renom* (© Médiathèque d'Arras).



357. Rogier van der Weyden, Crucifixion; Escorial.

Planche XVIII

Rogier van der Weyden, *Christ en Croix*, San Lorenzo de El Escorial, Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial (© IRPA, Bruxelles, B184870).



Planche XIX

Rogier van der Weyden, *Songe du Pape Serge*, Los Angeles, J. Paul Getty Museum (© IRPA, Bruxelles, G001572).



Planche XX

Rogier van der Weyden, *Exhumation de saint Hubert*, Londres, The National Gallery (© IRPA, Bruxelles, G001560).



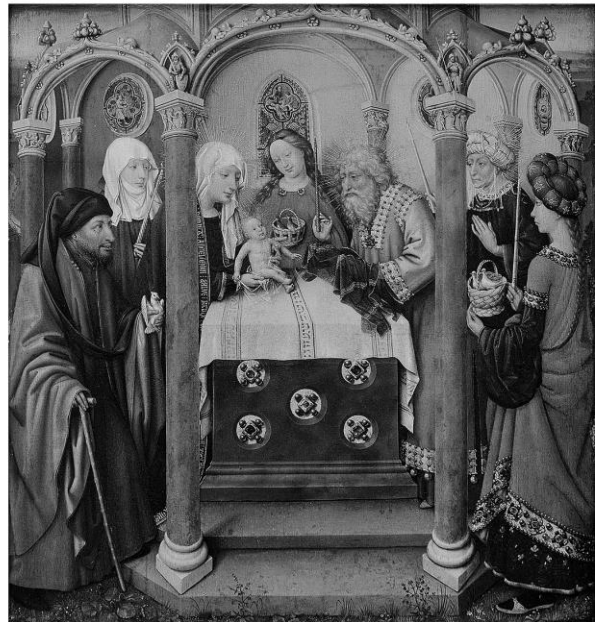
a.



b.



c.



d.

Planche XXI

Jacques Daret, *Retable d'Arras*

a. *Visitation et donateur* : Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie (© IRPA, Bruxelles, B184867).

b. *Nativité* : Madrid, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza (© IRPA, Bruxelles, B180255) [comm. Conservé à New York, Pierpont Morgan Library entre 1924 et 1935].

c. *Adoration des Mages* : Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie (© IRPA, Bruxelles, B184872).

d. *Présentation au Temple* : Paris, Petit Palais, Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris (© IRPA, Bruxelles, B129862).

