

67

LE  
MAÎTRE DE FLÉMALLE

RTP 2624  
Ely

PAR

M. SALOMON REINACH  
MEMBRE DU COMITÉ DES TRAVAUX HISTORIQUES

(Extrait du *Bulletin archéologique*. — 1918.)



PARIS

IMPRIMERIE NATIONALE

MDCCCXVIII

Bibliothèque Maison de l'Orient

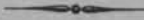


132214

LE  
MAÎTRE DE FLÉMALLE

PAR

M. SALOMON REINACH  
MEMBRE DU COMITÉ DES TRAVAUX HISTORIQUES



(Extrait du *Bulletin archéologique*. — 1918.)



PARIS  
IMPRIMERIE NATIONALE

—  
MDCGCCXVIII



LE

## MAÎTRE DE FLÉMALLE.

En 1887, dans un article de la *Gazette des Beaux-Arts* <sup>(1)</sup>, W. Bode, suivant une suggestion de Henri Hymans, proposa de grouper autour d'un triptyque de la collection de Mérode à Bruxelles, alors inédit et difficilement accessible, une série de tableaux attribués jusque-là soit aux Van Eyck, soit à Rogier van der Weyden. C'étaient la *Vierge* de la collection Somzée, aujourd'hui à la National Gallery, deux portraits de la même collection et, à la National Gallery encore, un petit tableau représentant la *Mort de la Vierge*, qui était attribué à Schöngauer. D'après Bode, l'artiste anonyme était « un des plus anciens, des plus personnels et des plus remarquables successeurs de Jan van Eyck et de Rogier ».

H. Hymans, à son tour, étudiant le Musée du Prado dans la *Gazette* de 1893 <sup>(2)</sup>, attribua au même anonyme, dit *Maître de Mérode*, le diptyque flamand du *Mariage de la Vierge* au Prado, les deux volets du même Musée où figurent *sainte Barbe*, *saint Jean-Baptiste* et *un donateur*, puis *les saintes Femmes au Tombeau* de la collection Cook (depuis rendues à Hubert van Eyck), la belle *Madeleine* de la National Gallery (rendue à Rogier), et diverses autres œuvres, notamment le *Triomphe de la Religion* au Prado, qui est, en réalité, une copie ancienne d'une œuvre perdue de Hubert van Eyck, antérieure au retable de l'*Agneau*. H. Hymans insistait sur le caractère « hu-

(1) *Gazette des Beaux-Arts*, 1887, I, p. 218.

(2) *Ibid.*, 1893, I, p. 383.



moristique» de l'anonyme, en qui il voyait un ancêtre de Jérôme Bosch et de Pierre Breughel, mais ne hasardait aucune hypothèse sur la chronologie relative de ses œuvres; il inclinait d'ailleurs à croire que le peintre était originaire de Cologne, à cause de l'inscription du diptyque de Madrid qui désigne comme donateur maître Henri de Werl, professeur en cette ville, avec la date 1438. Nous reviendrons sur ce texte important; mais il faut d'abord suivre et terminer notre historique.

En 1898, la question fut reprise en grand détail dans un mémoire célèbre de Tschudi<sup>(1)</sup>, qui attribua, le premier, au même peintre quatre grands panneaux du Musée Staedel, à savoir :

N° 102. Grisaille sur bois. Haut. 1 m. 49. *La Trinité*. Revers d'un volet. Acquis en 1849 à Aix-la-Chapelle comme provenant de l'abbaye de Flémalle, près de Liège (Pl. XVI).

N° 103. Peinture sur bois. Haut. 1 m. 515. *Sainte Véronique*. Volet d'autel ou de diptyque. Même provenance (Pl. XVII).

N° 104. Peinture sur bois. Haut. 1 m. 60. *Vierge et Enfant*. Pendant du précédent (Pl. XVIII).

N° 105. Peinture sur bois. Haut. 1 m. 33. *Gésinas, le mauvais larron*. Fragment acheté en 1840 à Mannheim, sans provenance indiquée, mais certainement de la même main que les trois précédents (Pl. XIX).

Jusqu'en 1898, ces admirables panneaux avaient été attribués à Rogier; mais, sauf Firmenich-Richartz, personne n'a renouvelé cette attribution depuis le mémoire de Tschudi. Le maître de Mérode s'appela désormais *Maître de Flémalle*, désignation malheureuse parce qu'elle laissait croire que le peintre était originaire du pays de Liège et parce que la provenance *Flémalle* n'est attestée que par le dire d'un vendeur, sans être appuyée d'aucun document. Pourtant, elle a conquis droit de cité dans tous les ouvrages et catalogués de ces vingt dernières années. Tschudi constitua un répertoire étendu de l'œuvre du nouveau maître, comprenant notamment la belle *Nativité* du Musée de Dijon (autrefois donnée à Memling), le *Christ en croix* de l'ancienne collection Hulot, vendu à Paris, aujourd'hui à Berlin (attribué autrefois sans raison à Quentin Metsys), une *Vierge avec l'Enfant* à Saint-Petersbourg, et l'original perdu d'un tableau assez grossier du Musée de Berlin

(1) *Jahrb. preuss. Kunstsamml.*, 1898, XIX, p. 8 et suiv.





LA TRINITE.

MUSÉE STAEDEL, À FRANCFORT.

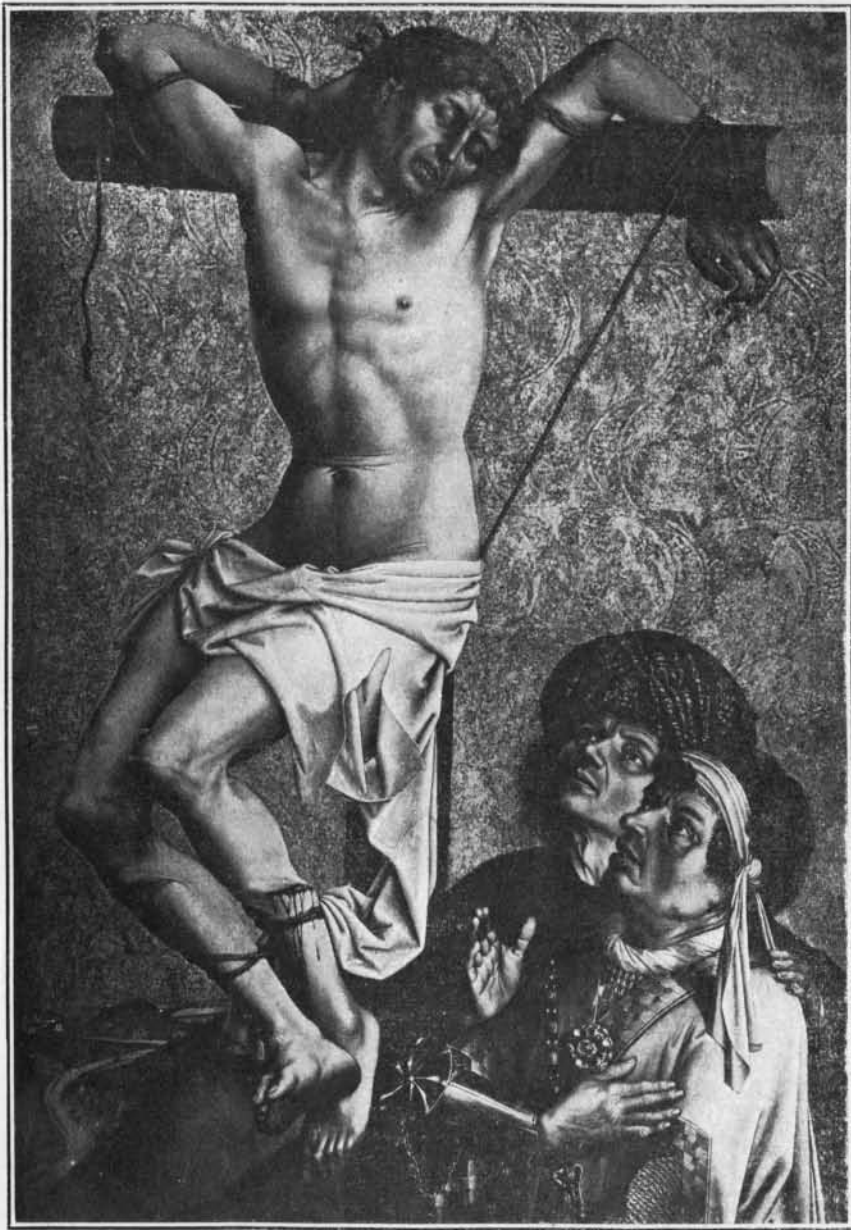


SAINTE VERONIQUE.

MUSEE STAEDEL, À FRANCFORT.



LA VIERGE ET L'ENFANT.  
MUSEE STAEDEL, À FRANCFORT.



LE MAUVAIS LARRON.

MUSÉE STAEDEL, À FRANCFORT.

représentant le sujet très rare de la *Vengeance de Tomyris sur Cyrus*.

Tschudi ne chercha pas à identifier le maître de Flémalle, mais il le présenta nettement comme un successeur et imitateur de Rogier, d'accord en cela avec Bode<sup>(1)</sup>. A la suite de Martin Conway, qui avait publié cette peinture en 1887, il introduisit dans le débat un tableau de Liverpool, petite et médiocre copie d'une vaste composition où l'on retrouve exactement un des panneaux de Francfort, le *Mauvais larron*, avec les deux personnages qui le regardent au pied de la croix. Quelque mauvaise que soit cette copie, qui porte au revers les armoiries de la ville de Bruges, elle offre une importance capitale parce qu'elle nous a conservé une des plus grandes compositions de l'école flamande. Comme il est facile de le calculer à l'aide du fragment original conservé à Francfort, elle devait atteindre, les volets ouverts, près de 6 mètres de long.

L'année suivante (1899), Witting, avec l'approbation de plusieurs critiques, ajoute à l'œuvre du maître la charmante *Vierge en gloire* du Musée d'Aix-en-Provence, qui avait été publiée d'abord par M. Gonse.

Dans son catalogue critique de l'Exposition rétrospective de Bruges (1902), M. Hulin fit du maître de Flémalle non plus un inconnu et un imitateur, mais un contemporain et un condisciple de Rogier; il l'identifia à Jacques Daret, élève de Jacques Campin, de Tournai, comme il avait déjà proposé de le faire, mais sans arguments à l'appui, dans une note publiée en 1901. Des documents attestent que Rogelet de la Pasture commença son apprentissage chez Robert Campin le 5 mars 1426 et qu'il fut reçu franc-maître le 1<sup>er</sup> avril 1432. Jacquelotte Daret entra dans le même atelier tournaisien le 12 avril 1427, et devint franc-maître le 18 octobre 1432. Il devait, dit M. Hulin, avoir fait preuve dès lors d'un talent extraordinaire, car, honneur exceptionnel, il fut élu doyen de la corporation le jour même de sa réception<sup>(2)</sup>. Daret est très souvent nommé dans les documents d'archives; on le voit à Tournai, à Arras, à Lille, à Bruges (1468). Il est « le maître le plus considéré et le plus en vue dont les archives nous ont révélé les noms »<sup>(3)</sup>.

(1) *Loc. cit.*, p. 25.

(2) *Catal. critique*, p. xl.

(3) *Ibid.*, p. xxxviii.

Dès la fin de 1902, le maître de Flémalle commença à porter le nom de Jacques Daret. Il est vrai que Weale, l'année suivante<sup>(1)</sup>, fit des réserves; à ses yeux, les œuvres attribuées au maître de Flémalle étaient celles de trois artistes différents, non d'un seul; un de ces artistes avait peint, avant 1425, le *Mariage de la Vierge* du Prado, et ne pouvait donc être Daret, apprenti en 1427. Ce maître archaïque, M. Weale indiqua nettement qu'il le croyait identique à Jacques Campin, mais il n'insista pas, non plus que M. Lafenestre, qui voyait deux artistes différents dans le maître de Flémalle. La démonstration de M. Hulin semblait si solide, qu'elle ne fut guère contestée jusqu'en 1909. On ne rappelle que pour mémoire les opinions divergentes de Firmenich-Richartz, qui identifiait le maître de Flémalle à Rogier jeune; — de Hasse, qui voyait en lui le second Rogier, Rogier de Bruges, peintre dont l'existence même est contestée; — de A.-J. Wauters, qui eut l'idée plus que hardie de donner l'œuvre de l'anonyme à Hubert van Eyck, mort en 1426, alors que l'ex-voto de Henri de Werl à Madrid, inséparable du reste de son œuvre, est daté de 1438. C'est à M. Hulin lui-même qu'était réservé l'honneur de démontrer la fausseté de son hypothèse de 1901 et de se ranger à l'opinion de Weale en la faisant généralement accepter<sup>(2)</sup>.

Des textes imprimés, mais qui n'avaient pas encore été mis en valeur, permettent d'établir que quatre petits tableaux — deux à Berlin, un dans la collection Morgan, un dans la collection Tuck à Paris (Pl. XXIII) — ont fait partie d'une série de cinq compositions exécutées en 1434 par Jacques Daret pour orner un retable des Apôtres, commandé par Jean de Clercq, abbé de Saint-Vaast à Arras et l'un des conseillers de Philippe le Bon. Les panneaux de Berlin étaient attribués à Gerard van der Meire, dont on ne sait rien, ou à un maître anonyme des environs de 1460; comme ils sont de 1434, on voit par cet exemple, auquel on en pourrait ajouter d'autres, que les critiques cèdent généralement à la tendance de rajeunir les peintures flamandes primitives, sans doute parce qu'ils pensent que la mort de Jan van Eyck (1441) marqua le point de départ d'une ère nouvelle, ce qui n'est certainement pas exact. L'attribution de quatre petits tableaux à Daret ne repe-

(1) *Burlington Magazine*, 1903, I, p. 202, 205.

(2) *Ibid.*, 1909, XV, p. 202.



J. DARET, LA PRÉSENTATION AU TEMPLE.

COLLECTION TUCK, À PARIS.

sait plus, cette fois, sur des possibilités séduisantes, mais sur des preuves documentaires et irrécusables; on possède même les états de paiement. Or ces tableaux sont des œuvres secondaires, qui ne sauraient figurer à aucun titre dans l'œuvre du maître de Flémalle et qui, par la mollesse des types et de l'exécution, font un contraste complet avec les tableaux si puissants de l'anonyme. Abandonnant donc sans hésitation son hypothèse de 1901, M. Hulin cessa aussi de considérer l'anonyme comme un condisciple de Rogier; il fit de lui le maître du grand artiste de Tournai et l'identifia avec assurance à Robert Campin (1375-1444). « Désormais, dit-il, l'école de Tournai prend une consistance singulière. Nous apprenons à connaître la personnalité d'un artiste tout à fait contemporain des frères Van Eyck, qui s'est formé parmi les vieilles traditions locales, mais s'est rapidement transformé sous l'influence des créateurs de la peinture moderne (c'est-à-dire des frères Van Eyck). »

Deux ans après (1911), dans son édition des *Heures de Milan*, M. Hulin s'appliquait à montrer que les œuvres capitales du maître de Flémalle, le diptyque et le *Mauvais larron* de Francfort, étaient antérieures à l'an 1430. En effet, la scène centrale du triptyque, connue par la petite copie de Liverpool, n'a pas seulement été imitée sur un des feuillets brugeois des *Heures de Turin*, comme l'avait déjà vu M. Durrieu (ce feuillet peut remonter à 1445-1450), mais sur une page du Livre d'heures de Catherine de Clèves, appartenant au duc d'Arenberg, livre qui aurait été exécuté en 1430 à l'occasion du mariage de Catherine avec Arnoul d'Égmont, duc de Gueldre. J'en crois volontiers M. Hulin sur parole, cette page du manuscrit d'Arenberg n'ayant, à ma connaissance, été publiée nulle part. Ainsi le triptyque dit de Flémalle — qui, suivant M. Hulin, devait être à Bruges vers 1500, où il fut imité dans un tableau de l'église Saint-Sauveur et copié dans son ensemble — se trouve être une des œuvres les plus anciennes de l'école eyckienne, antérieure même au complet achèvement de l'*Adoration de l'Agneau* (1432). C'est M. Hulin qui parle à ce propos d'école *eyckienne*, bien que le sentiment pathétique et l'énergie presque sauvage du triptyque de Flémalle ne soient guère compatibles avec ce que nous savons des deux frères Van Eyck.

Le dernier savant qui ait étudié dans son ensemble l'œuvre du maître de Flémalle, Frédéric Winckler (1913), ne l'appelle pas une seule fois du nom de Campin, mais ne contredit pas non

plus la thèse de M. Hulin, qu'il connaît d'ailleurs à merveille. Discutant dans le plus grand détail l'attribution et la date des peintures réparties entre le maître de Flémalle, Rogier et leurs imitateurs, il considère le premier comme plus ancien, mais concède à Tschudi qu'il a subi à son tour l'influence de Rogier. A ses yeux, le maître mystérieux est sorti de l'école des sculpteurs de Tournai, dont l'importance fut autrefois mise en lumière par Léon de Laborde, et aussi de celle des artistes français travaillant pour le duc de Bourgogne, notamment de Henri de Bellechose. Cette dernière opinion se rapproche de celle exprimée par Bouchot, lors de l'exposition des Primitifs français, parmi lesquels il voulait compter le maître de Flémalle. — Le soin avec lequel M. Winckler a évité de nommer Campin paraît témoigner de doutes qui auraient dû être exprimés plus nettement. Ces doutes me semblent tout à fait légitimes, et je vais en alléguer maintenant quelques motifs.

L'identification du maître de Flémalle avec Daret s'autorisait d'un fait incontestable : la célébrité précoce de ce dernier artiste et le prix élevé dont étaient payés ses travaux. A ceux qui objectaient que Karel van Mander et les autres chroniqueurs de l'art flamand n'ont pas mentionné Daret, on pouvait répondre par des pièces d'archives qui mettent Daret presque au premier plan. En est-il de même pour Campin ? Certes non. Voici ce que nous savons à son sujet. Originaire de Maëstricht, il se fixa à Tournai avant 1406, avec sa femme Isabelle, originaire de Stockhem, petite localité près de Maeseyck, la patrie des Van Eyck; en 1408, il acheta une maison à Tournai et y reçut en 1410 les droits civiques. De 1423 à 1428, il exerça plusieurs fonctions honorifiques dans la guilde des peintres. En 1429, il fut condamné à l'amende, à un pèlerinage en Provence et à la perte du droit d'exercer des fonctions publiques, « pour la vie ordurière et di-solue qu'il menait depuis longtemps, lui homme marié, avec Laurence Polette ». Il fut sauvé par la protection de la comtesse de Hainaut, qui obtint la commutation de sa peine en une amende de 50 sols. M. Hulin a supposé que cette princesse intervint parce que Campin, avant 1430, aurait exécuté pour elle le grand triptyque dit de Flémalle <sup>(1)</sup>, hypothèse assurément peu vraisemblable. Quelque sévères

(1) Hulin, *Heures de Turin*, p. 48.

que pussent être les magistrats de Tournai pour les dérèglements des artistes, conceit-on qu'ils eussent infligé une peine infamante et un pèlerinage à Saint-Gilles-de-Provence au peintre de génie qu'était l'auteur des panneaux de Francfort? La même année où Campin fut gracié (1432), Rogier de la Pasture et Jacques Daret quittèrent son atelier; en 1426 et en 1427, il avait reçu deux autres élèves dont on ne connaît que les noms, Haquin de Blandain et Willemot. Campin mourut en 1444, âgé de 68 ans environ.

Les documents d'archives ne mentionnent qu'un petit nombre de ses œuvres. En 1438, il dessina les cartons d'une *Vie de saint Pierre*, que Henri de Beaumetiel exécuta sur toile; on dit aussi qu'il était l'auteur d'un rétable<sup>(1)</sup>. Essayant, en 1913, à la suite de Henry Hymans (1900), d'identifier le maître de Flémalle à un peintre gantois, Nabur Martins, fils du peintre Jan de Tournai et auteur de plusieurs tableaux d'autel, M. Maeterlink faisait valoir avec raison l'obscurité de Campin, auquel nul sans doute n'aurait songé en l'espèce, n'était le texte qui fait sortir Rogier de son atelier. Mais ce texte même donne singulièrement à réfléchir. Friedlaender écrivait en 1911<sup>(2)</sup> : « L'intérêt archéologique du nom de Campin se fonde sur ceci, que Rogier van der Weyden paraît avoir accompli dans l'atelier de Robert Campin ses années d'apprentissage. Du moins applique-t-on au célèbre peintre de Bruxelles la notice suivante : « Rogelet de la Pasture, natif de Tournai, commença son appresure le cinquième jour de mars l'an 1426 et fut son maître Robert Campin, peintre, lequel Rogelet a parfait son appresure dument avec son dit maître. » On remarque la prudence avec laquelle s'exprime Friedlaender : Rogier *paraît* avoir été l'élève de Campin; *on lui applique* une notice relative à Rogelet de la Pasture. Rien de mieux justifié que cette prudence, car il s'agit d'une véritable *crux* de la critique historique. Nous savons, en effet, de la manière la plus certaine, qu'un fils du grand Rogier de Bruxelles mourut en 1473 à l'âge de 48 ans environ (*circiter*); il était donc né en 1425. Rogier, par suite, avait dû se marier vers 1424, ce qui se concilie avec la date généralement assignée à sa naissance (1397-1400). Mais comment accorder cela avec le document qui fait entrer Rogelet en apprentissage chez Campin en

(1) *Gazette des Beaux-Arts*, 1913, II, p. 55.

(2) Article *Campin* dans le *Dict.* de Thieme et Becker.



1426, alors qu'il était déjà marié et père de famille? Dire, comme on l'a fait, que Rogier, peut-être fils d'un sculpteur de Tournai, avait été jusque-là sculpteur lui-même, c'est avancer une hypothèse que rien ne confirme, car si la peinture de Rogier a des qualités sculpturales, tout comme celle du maître de Flémalle, aucun texte littéraire, aucun document d'archives ne lui attribue une seule sculpture. De plus, cet apprenti de 1426 aurait déjà été un artiste considérable, car un document publié par Houtart nous apprend que les autorités de Tournai, le 17 novembre 1426, firent don de huit lots de vin à « maître Roger de la Pasture ». Il n'y a pas moyen de concilier cette mention avec celle qui fait de Rogier l'élève de Campin à partir de cette même année 1426. Prétendre, avec A.-J. Wauters, parce que nous n'avons que des copies des registres de la guilde de Tournai, qu'il y a eu confusion, que la date de l'entrée de Rogier dans l'atelier Campin est 1416 et non 1426, c'est s'égarer dans l'hypothèse la plus hasardeuse<sup>(1)</sup>. Étant donnés les textes que nous possédons aujourd'hui, il est impossible de maintenir l'opinion courante qui fait du grand maître de Bruxelles l'élève de Campin. Dès lors, l'identification du maître de Flémalle avec Campin perd toute vraisemblance, toute raison d'être, car si Weale et Hulin l'ont proposée, c'est pour expliquer la ressemblance extrême des œuvres de l'anonyme avec celles de Rogier. Mais il y a plus. Alors même que nous ne devrions pas renoncer à faire de Rogier l'élève de Campin, la connaissance d'œuvres authentiques de Daret devrait nous mettre en méfiance. Voilà deux artistes, l'un médiocre (Daret), l'autre grand parmi les plus grands (Rogier), qui fréquentent en même temps l'atelier de Campin : l'artiste médiocre peint des tableaux qui ne ressemblent pas du tout, du moins par le style, à ceux du prétendu maître de Flémalle; l'artiste de génie devient un sosie de son maître. Ce n'est pas ainsi que les choses se passent d'ordinaire, car c'est la médiocrité, non le génie, qui se greffe facilement sur autrui. Si l'on retrouve un jour des œuvres authentiques de Campin, c'est à celles de Daret, non à celles de Rogier, qu'elles devront ressembler.

Mais qui est ce Rogelet de la Pasture qui fit son apprentissage chez Campin? Il ne faut pas insister sur la forme caressante

(1) *Burlington Magazine*, XXII, p. 7 et suiv.



*Rogélet*, puisque Jacques Daret est qualifié parfois de *Jacquelotte* et Simon Marmion de *Simonet*; mais on ne peut échapper à la conclusion que le second Roger de la Pasture était un parent plus jeune du grand Rogier et peintre comme lui. Aller plus loin, comme l'a fait Wurzbach, et déclarer que le second Rogier est Rogier de Bruges, tandis que le premier est Roger de Bruxelles; essayer, comme il l'a fait, de répartir entre ces deux artistes l'œuvre, assurément assez disparate, que l'on attribue au grand Rogier seul, c'est, à mon avis, dans l'état de nos connaissances, risquer de perdre pied. Le fait que des Italiens du xvi<sup>e</sup> siècle et Karel van Mander ont distingué Roger de Bruxelles et Rogier de Bruges n'autorise pas de pareilles conclusions. Il a existé, avant le milieu du xv<sup>e</sup> siècle, deux peintres du nom de Rogier de la Pasture; le plus illustre, peintre officiel de la ville de Bruxelles, est mort en 1464, après avoir fait le voyage d'Italie pour le jubilé de 1450; du second, nous ne savons rien de précis, Van Mander ne nous ayant rien appris et aucune œuvre signée ne venant remédier à notre ignorance. L'hypothèse de Hasse, qui identifiait ce second Rogier énigmatique au maître de Flémalle, ne repose pas sur le moindre fondement.

Si M. Hulin a raison de placer avant 1430 le triptyque et le diptyque du Musée Staedel, l'auteur de ces œuvres grandioses a dû jouir d'une réputation extraordinaire, qu'atteste d'ailleurs le nombre des copies et imitations partielles. Qu'un pareil artiste fût connu seulement par des textes d'archives, c'est ce qui est, *a priori*, très invraisemblable. Le triptyque dit de Flémalle était, avec le polyptyque de Beaune et le triptyque des Portinari par Van der Goes, la plus considérable des compositions flamandes du xv<sup>e</sup> siècle, — et l'auteur de cette œuvre colossale n'aurait été nommé par aucun chroniqueur flamand ou italien! Qu'on veuille bien réfléchir que tous les grands artistes flamands du xv<sup>e</sup> siècle dont nous possédons des œuvres authentiques ont été nommés une ou plusieurs fois dans les textes (même Gérard David); le seul peintre vanté par les textes dont on ne connaisse encore rien est Gérard van der Meire. Comme il ne peut être question de lui — il travaillait vers 1460 — pour des peintures aussi archaïques que les fragments de Francfort, il faut choisir parmi les artistes actifs vers 1430 dont les noms, autant que les œuvres, sont venus jusqu'à nous. Hubert van Eyck, mort en 1426, doit nécessairement être

exclu; Jan van Eyck a signé et daté des tableaux d'un tout autre style; Albert van Ouwater, qui travaillait à Harlem de 1430 à 1450, se rattache à la tradition des enlumineurs; Petrus Cristus ne paraît à Bruges qu'en 1443; à qui donc songer, sinon au maître illustre dont les critiques d'autrefois, suivis encore par Firmenich-Richartz et Scheibler en 1910, plaçaient sans hésiter le nom sur ces œuvres sculpturales et émouvantes, au grand Rogier de la Pasture lui-même? Pourquoi veut-on que sa célébrité soit fondée seulement sur les œuvres qu'il exécuta dans sa pleine maturité?

Le graveur hollandais ou allemand qu'on appelle le *Maître des banderoles* ou le *Maître de 1464* nous a laissé deux épreuves d'une planche (pl. XX) dont le sujet principal reproduit, mais très librement, la *Descente de la Croix* peinte vers 1440, par Rogier, pour une église de Louvain et aujourd'hui conservée à l'Escurial. Mais alors que dans ce tableau, d'ailleurs admirable, les figures sont entassées et ne laissent que peu de place au fond d'or, le graveur a figuré trois croix au lieu d'une et emprunté les deux larrons au triptyque dit de Flémalle. En 1881, Henry Hymans, qui ne connaissait pas la copie de Liverpool et avait sans doute oublié le fragment de Francfort, estima que la composition reproduite par la gravure était supérieure à celle du tableau et que cette gravure devait être probablement attribuée à Rogier lui-même, identifié au Maître des banderoles<sup>(1)</sup>. Cette dernière hypothèse est injurieuse pour Rogier, car le graveur de 1464 est un maladroit et un lourdaud; mais on ne croira pas davantage que cet artiste de cinquième ordre ait pu, de son propre chef, améliorer la composition de Rogier et lui donner de l'air par un emprunt à celle du maître de Rogier dont il aurait d'ailleurs négligé tous les autres éléments. Il est bien plus naturel d'admettre qu'il avait sous les yeux une variante de la *Descente de la Croix* de Rogier, — tableau, carton ou dessin, — où les figures des deux larrons étaient à peu près conformes à celles du triptyque. Mais Rogier aurait-il lui-même copié ainsi son maître? N'est-il pas plus naturel d'admettre qu'il a simplement disposé de son propre bien, de deux figures créées par lui dix ou douze ans plus tôt, alors qu'il était jeune, ardent, épris du violent et du

<sup>(1)</sup> *Bull. des Commissions belges*, 1881, p. 272. La gravure est aussi reproduite dans le *Verzeichniss der Kupferstiche* de Hambourg, 1878, p. 261; cf. *Lehrs, Der Meister der Bandrollen*, Dresde, 1886, p. 1.



DESCENTE DE LA CROIX.

GRAVURE DU MAÎTRE DES BANDEROLES.



SAINT JEAN-BAPTISTE ET UN DONATEUR.

MUSÉE DE MADRID.



SAINTE BARBE LISANT.  
MUSÉE DE MADRID.

colossal, mais n'avait pas encore subi l'influence des Van Eyck et travaillait en élève des sculpteurs gothiques plutôt qu'en peintre? A cet indice vient s'en ajouter un autre, qui a déjà été signalé. Une des deux têtes d'homme au pied du mauvais larron, dans le fragment de Francfort, se retrouve (type, couvre-chef et attitude) dans le volet du triptyque dit de Bladelin ou de Middelbourg au Musée de Berlin, œuvre certaine de Rogier, où elle est prêtée à l'un des rois mages agenouillés auxquels apparaît l'enfant Jésus. Si Rogier a copié cette tête, qui a tout l'air d'un portrait, sur le chef-d'œuvre de son maître, antérieur d'au moins quinze ans, cela ne peut donner qu'une triste idée de son talent; on aime mieux croire qu'il l'a répétée, pour quelque motif d'amitié ou de piété que nous ignorons.

Tous les critiques, sauf Firmenich-Richartz, sont d'accord, depuis Tschudi, pour attribuer au maître de Flémalle les deux beaux panneaux du Prado, provenant du château d'Aranjuez, qui représentent l'un saint Jean-Baptiste protégeant le donateur (pl. XXI), l'autre sainte Barbelisant dans un luxueux intérieur flamand (pl. XXII). Ce sont les volets, hauts de 1 mètre, d'un triptyque dont le sujet central est perdu; on a supposé, mais sans alléguer de preuves, que c'était l'original de l'*Annonciation* du Louvre, chef-d'œuvre que l'on attribue d'ordinaire à Rogier ou à son école et où un critique a voulu voir récemment une copie d'après un tableau perdu du maître de Flémalle<sup>(1)</sup>. Jusqu'à la publication du mémoire de Tschudi, les panneaux de Madrid étaient attribués à Jan van Eyck; bien qu'ils ne soient certainement pas de sa main, ils ont subi profondément son influence; en particulier le miroir placé à la gauche de saint Jean-Baptiste est une imitation évidente de celui qui figure sur la peinture de Jan van Eyck représentant les époux Arnolfini, datée de 1434.

L'intérêt de ces volets ne tient pas seulement à leur beauté, mais au fait que celui du donateur porte une inscription et une date; aucune autre œuvre attribuée au maître de Flémalle n'est dans ce cas. L'inscription se lit comme suit avec certitude : *Anno milleno centum quater decem ter et octo (1438), hic fecit effigiem depingi minister Henricus Werlis magister Coloniensis.*

Le mot *hic* peut être pronom ou adverbe. Entendu comme

<sup>(1)</sup> Louvre, n° 595 (haut., 0 m. 86).

pronom, il n'est guère admissible; même un faible latiniste ne l'aurait pas employé ainsi. Il faut donc que *hic* signifie «ici», et cela est d'autant plus intéressant que la peinture du couple Arnolfini, imitée par l'auteur des volets, porte l'inscription suivante: *Johannes de Eyck fuit hic 1434*. Ces mots ont souvent été compris de travers; on a pensé que Jan van Eyck se désignait comme le personnage masculin et que la femme figurée à sa gauche était la sienne. Mais l'inventaire de Marguerite d'Autriche, où ce chef-d'œuvre est décrit, ne laisse place à aucun doute: c'est bien du couple Arnolfini qu'il s'agit, et l'inscription doit s'interpréter en entendant *hic* comme adverbe: «Jan Van Eyck a été ici», c'est-à-dire a assisté au mariage commémoré par le tableau en question. Ainsi, dans ces deux œuvres apparentées, exécutées à quatre ans de distance, il est bien certain que *hic* est adverbe. Mais pourquoi indiquer ainsi le lieu où le panneau commandé par Henri de Werl a été peint, et quel pouvait être ce lieu?

Henri de Werl est un personnage connu d'ailleurs. Pendant trente-deux ans, il fut provincial des Franciscains de Westphalie. En 1430 il devint professeur à l'Université de Cologne, prit part depuis 1431 au Concile de Bâle, où il soutint la cause du pape, et se retira en 1438 pour mourir, en 1463, supérieur du grand couvent franciscain d'Osnabrück. Wadding résume ainsi sa biographie<sup>(1)</sup>: *Cum provincie Coloniensi annos XXXII præfuisset, ministerium dimisit anno 1438 et in canobio Osnaburgensi diem obiit 4. idus aprilis 1463*.

C'est donc en 1438, l'année même où fut terminé son ex-voto, que maître Henri de Werl se démit de ses fonctions de provincial, *ministerium dimisit*. Mais, au moment où l'inscription fut peinte, il n'avait pas encore donné sa démission, puisqu'il y est qualifié de *minister*. Une œuvre aussi importante n'ayant pu être exécutée en quelques mois, il faut admettre qu'elle fut commandée et commencée en 1437 au plus tard.

Tschudi a pensé que maître Henri de Werl se retira à Cologne en mars 1437, lorsque le pape et son parti quittèrent le concile de Bâle. C'est donc à Cologne qu'il aurait mandé un artiste flamand pour le représenter sous la protection de saint Jean-Baptiste. Même si cette opinion était admise, elle serait de nature à faire

(1) Wadding, *Script. minor.*, nouv. édit., p. 360.

rejeter l'hypothèse Campin. Henri de Werl est un grand personnage; s'il commande un triptyque important, au moment de prendre sa retraite, il doit en confier l'opération à un peintre célèbre et non à un artiste obscur. Comme Jan van Eyck est hors de cause, pour des motifs de style sur lesquels tous les critiques sont d'accord, le seul artiste éminent qui fût disponible en 1437 était Rogier. Or, précisément, les panneaux de Madrid sont, par le style et le choix des types, inséparables du triptyque de Mérode et des panneaux de Francfort; si le triptyque de Mérode, avant d'être bien étudié, a pu être attribué à Jan van Eyck, les panneaux de Francfort l'ont été, dès leur découverte, à Rogier. Ils paraissent d'ailleurs, comme nous l'avons vu, antérieurs d'au moins huit ans à ceux du Prado. Dans l'intervalle, la manière gothique de l'auteur avait subi une première détente par l'influence, alors dominante, de Jan van Eyck.

Mais, loin de croire avec Tschudi et d'autres que les panneaux du Prado aient été peints à Cologne, j'ai tout lieu de croire, avec Firmenich-Richartz, qu'ils l'ont été à Ferrare; c'est parce qu'ils ont été peints en terre étrangère — Cologne n'était pas *l'étranger* pour un peintre flamand — qu'on trouve le mot *hic* et les mots *magister Coloniensis*. Le triptyque était probablement destiné à une église franciscaine ou à la chapelle d'un couvent franciscain de Ferrare; ceux qui lisaient l'inscription comprenaient que *hic* signifiait «à Ferrare» et que le professeur de l'Université de Cologne avait voulu rappeler sa lointaine origine pour ajouter au prix de son hommage — *major e longinquo reverentia*.

Je rappelle que le parti pontifical avait quitté le concile de Bâle le 6 mars 1437. Le 8 janvier 1438 s'ouvrait le concile de Ferrare, et celui de Bâle était excommunié; le 24 janvier, le concile de Bâle répondait en injuriant le pape Eugène IV, et le 31 mars il protestait contre la tenue du concile à Ferrare. Cependant tout le parti du pape s'était rendu dans cette ville, où le concile pour l'union des églises grecque et romaine s'ouvrit le 9 avril. Un grand cortège de Grecs y était arrivé au mois de mars, avec l'empereur Paléologue et le patriarche de Constantinople. L'été et l'automne furent consumés en discussions préliminaires par des commissions chargées de préparer l'union; à la fin de l'année, une épidémie ayant éclaté à Ferrare, le concile fut transféré à Florence où il s'ouvrit le 26 février 1439.

Les protocoles du concile de Ferrare, rédigés en latin et en grec, sont malheureusement perdus et, par suite, nous n'avons pas les signatures des participants. Mais deux faits sont certains : d'abord le pape Eugène IV avait sommé, sous peine d'excommunication, les Pères de Bâle de le suivre à Ferrare<sup>(1)</sup>; en second lieu, Ferrare devint pour quelque temps ce qu'avait précédemment été Bâle, le centre d'une activité intense, sans doute artistique autant que religieuse, littéraire et commerciale, qu'alimentaient les somptueuses ambassades des souverains fidèles au Saint-Siège, entre autres le duc de Bourgogne, Philippe le Bon<sup>(2)</sup>. Jan van Eyck avait été attaché à ce prince et chargé par lui de mainte mission diplomatique; rien de plus naturel d'admettre que le peintre officiel de la ville de Bruxelles, Rogier, ait fait partie d'une des brillantes ambassades envoyées au concile de Ferrare par la cour la plus amie des arts qui fût en Europe.

Donc le séjour de Henri de Werl à Ferrare, à partir du printemps de 1437, est pour le moins vraisemblable, tandis que son retour à Cologne ne l'est nullement; il est également vraisemblable, sans plus, que Rogier et d'autres artistes encore se soient rendus à Ferrare la même année.

Or nous possédons des textes précis qui témoignent d'un séjour de Rogier à Ferrare. Cyriaque d'Ancône, passant par cette ville en 1449, y admira, au palais Belliore, un triptyque de Rogier. Bart. Facius décrit le même tableau au même endroit; nous apprenons de lui que le panneau central (peut-être aujourd'hui à Florence) représentait une Déposition de la croix. En 1450, étant à Bruges, Rogier reçut par l'entremise d'un banquier vingt ducats d'or pour *certe depincture delo illustrissimo olim nostro Signore Leonello che lui faceva fare al dito maestro Roziero*. Depuis 1910<sup>(3)</sup>, on connaît, par une reproduction en couleurs, un portrait du duc Lionello d'Este, avec les armoiries d'Este au revers du panneau, qui fut attribué sans hésitation à Rogier et vendu comme tel à Speyer d'abord, puis à Dreiser; il se trouve actuellement aux États-Unis. L'éditeur de ce panneau, M. Roger Fry, a pensé qu'il avait été peint par Rogier en 1450, lors du pèlerinage de cet artiste à Rome pour

(1) Bulle *Doctoris gentium*, 18 septembre 1437.

(2) Valois, *Le Pape et le Concile*, t. I, p. 128, 159, 277.

(3) *Burl. Mag.*, XVIII, 1910, p. 200 et suiv.

les fêtes du Jubilé. Mais Lionello, né en 1407, mourut cette même année 1450 au mois d'octobre; le portrait n'est pas celui d'un homme malade et paraît représenter un modèle plus jeune. D'ailleurs, dans un voyage inspiré par la dévotion, Rogier ne devait guère trouver le temps de peindre, et l'on croira volontiers qu'il avait fait plus d'un séjour en Italie où il était fort connu et estimé. Le payement qui lui fut fait à Bruges en 1450, après la mort de Lionello, représente sans doute un reliquat de comptes; il n'y est pas question d'un portrait, mais de *certe depincture*. Sans vouloir me prononcer sur l'attribution du portrait de Lionello, où certains détails, notamment les mains, ne paraissent guère dignes de Rogier, j'incline à croire que les rapports de cet artiste avec la cour de Ferrare furent de longue durée et qu'il put connaître Lionello dès 1438; celui-ci ne devint marquis d'Este qu'en 1441, à la mort de son père Niccolo. Les armoiries peintes au revers du panneau sont, dit-on, celles de la maison d'Este à partir de 1432. Je renonce à expliquer le marteau que le prince tient à la main; peut-être serait-il possible de dater exactement le nouveau portrait quand on trouvera le mot de l'énigme que présente ce singulier attribut.

Tschudi, Hulin et Winckler reconnaissent, puisque c'est l'évidence, que Rogier a beaucoup de points communs avec le maître de Flémalle, qui l'aurait fortement influencé à ses débuts pour subir lui-même ensuite son influence. Mais si vraiment le maître de Flémalle a travaillé à Ferrare et pour Ferrare, alors que nous savons exactement la même chose de Rogier, la ressemblance entre les deux maîtres se poursuit un peu plus loin que de raison, et l'on se demande naturellement si ces deux prétendus sosies ne sont pas le produit d'une analyse d'ailleurs judicieuse, mais aboutissant à une conclusion erronée. C'est précisément son séjour à Ferrare, en 1437-1438, qui peut avoir modifié le style de Rogier et éliminé les *vestigia ruris* que Henry Hymans notait chez le maître de Flémalle en le rapprochant de Jérôme Bosch et de Breughel. Bartolomeus Facius, dans sa biographie de Gentile de Fabriano (1456), dit que Rogier, pendant le Jubilé de 1450, admira beaucoup au Latran des œuvres de ce peintre. Gentile, qui peignait déjà à Venise en 1408, a pu exercer de l'influence sur Rogier comme sur d'autres artistes du Nord<sup>(1)</sup>; beaucoup moins savant qu'eux et moins instruit de son

(1) Cf. A. Colasanti, *Gentile de Fabriano*, p. 37.

métier de peintre, il avait, en revanche, des leçons de goût et de grâce à leur donner.

Les critiques d'art ne devraient pas oublier l'aventure assez récente des trois Bonifazio. A la suite de plusieurs savants italiens, Morelli avait distingué trois peintres de ce nom, et les *Morelliens* avaient accepté cela comme parole d'Évangile. Mais, en 1901, Ludwig a démontré, par des documents d'archives, qu'il n'y a jamais eu à Venise qu'un seul Bonifazio dei Pitati, originaire de Vérone et élève de Palma. C'est donc aux documents, comme ne cessait de le répéter Eug. Müntz, agacé du dogmatisme esthétique des *Morelliens*, qu'il appartient de dire le dernier mot. Après avoir vainement cherché l'auteur du tableau du Parlement de Paris, aujourd'hui au Louvre, sur lequel nous ne sommes pas mieux informés que lui, Léon de Laborde écrivait : « Mais à quoi bon discuter ? L'épée d'Alexandre n'est pas plus souveraine qu'un petit article de vieux registres de comptes pour délier les nœuds gordiens de l'histoire de l'art<sup>(1)</sup>. » Cette opinion est très sage ; mais en attendant que la découverte attendue nous désigne le véritable auteur du triptyque dit de Flémalle, du triptyque de Mérode et des deux volets du Prado, je me refuse, comme Firmenich-Richartz, à dépouiller Rogier de toutes les œuvres qu'il a pu peindre avant la cinquantaine pour en constituer la fortune d'un illustre inconnu ; je refuse aussi d'admettre, à côté de ce qu'on appelle le « miracle des van Eyck », un second miracle qui serait peut-être plus surprenant encore, parce qu'on n'en devine pas l'explication dans les progrès de l'art de l'enluminure : le « miracle Campin »<sup>(2)</sup>.

(1) L. de Laborde, *Ducs de Bourgogne*, I, p. 141.

(2) Je n'ai pas voulu allonger et compliquer ce mémoire en examinant les hypothèses récentes d'Ad. Wauters, suivant lequel l'original du triptyque de Miraflores (à Grenade et aux États-Unis) et la Vierge dite de Médicis (à Francfort) seraient des œuvres de Rogier, exécutées vers 1425 (*Burl. Mag.*, XXII, p. 76 et suiv.). En ce qui concerne ce dernier tableau, le seul fait que de bons juges ont cru pouvoir l'attribuer à Bouts (né vers 1420) prouve qu'on ne peut y voir une œuvre de jeunesse de Rogier. Quant au triptyque de Miraflores, dit à tort de Martin V, tout ce que le témoignage de Ponz permet d'affirmer, c'est qu'il fut donné en 1445 à la Chartreuse de Miraflores par Juan II de Castille ; la tradition suivant laquelle ce roi le tenait du pape Martin V (mort en 1431) doit résulter d'une confusion entre Martin V et Eugène IV (mort en 1447). Tschudi a très justement noté (en l'expliquant par l'influence de Rogier sur le maître de Flémalle) une étroite ressemblance entre le Christ du triptyque et le saint Jean-Baptiste du panneau de Madrid ; ce sont des œuvres à peu près contemporaines, le triptyque étant

sans doute antérieur. — Depuis que cet article est sous presse, M. F. de Mély (*Revue archéol.*, 1918, 1, p. 50 et suiv.) a noté la présence des mêmes caractères pseudo-hébraïques sur le retable du Prado (attribué à Campin) et sur le turban de la Madeleine dans le polyptyque du Louvre, œuvre certaine de Rogier (*ibid.*, pl. II); il a aussi rapproché, non sans vraisemblance, une tête juvénile vue de trois quarts sur le retable du Prado de la copie d'un portrait de Rogier dans l'album d'Arras (*ibid.*, pl. III). J'ajoute que cette tête paraît bien se retrouver sur notre planche XIX (panneau du mauvais larron à Francfort). Il y a là des arguments nouveaux pour identifier à Rogier jeune le prétendu maître de Campin.

