

EXTRAIT DES

Annales de la Société royale d'Archéologie de Bruxelles, t. XXVIII, 1914-1919, pp. 1 à 11.

A PROPOS DE L'INFLUENCE
DE
ROGER VAN DER WEYDEN
(ROGER DE LA PASTURE)
SUR LA
SCULPTURE BRABANÇONNE

PAR

JOSEPH DESTRÉE

Conservateur des Musées royaux du Cinquantenaire



BRUXELLES

VROMANT & C^o, IMPRIMEURS-ÉDITEURS, 3, RUE DE LA CHAPELLE

—
1919

Bibliothèque Maison de l'Orient



130094

L'INFLUENCE DE ROGER VAN DER WEYDEN
SUR LA SCULPTURE BRABANÇONNE

RTp 56m

EXTRAIT DES

Annales de la Société royale d'Archéologie de Bruxelles, t. XXVIII, 1914-1919, pp. I à II.

A PROPOS DE L'INFLUENCE

DE

ROGER VAN DER WEYDEN

(ROGER DE LA PASTURE)

SUR LA

SCULPTURE BRABANÇONNE

PAR

JOSEPH DESTRÉE

Conservateur des Musées royaux du Cinquantenaire



BRUXELLES

VROMANT & C^o, IMPRIMEURS-ÉDITEURS, 3, RUE DE LA CHAPELLE

—
1919

A PROPOS DE

L'INFLUENCE DE ROGER VAN DER WEYDEN

(ROGER DE LA PASTURE)

SUR

LA SCULPTURE BRABANÇONNE



L'ANCIEN élève de Robert Campin, en venant se fixer à Bruxelles, exerça une influence décisive sur les destinées de l'Art brabançon ; et son action fut si intense et si prolongée qu'il est considéré, à bon droit, comme chef d'école dans le sens le plus étendu du mot. Nous avons déjà relevé ce point, il y a un certain nombre d'années, à propos de maints retables en bois sculpté, entre autres celui de Claude de Villa conservé aux Musées royaux du Cinquantenaire¹ et celui de Saint Léonard appartenant à la collégiale de Léau². Nous avons cité plusieurs groupes d'un retable bruxellois qui, de la collégiale Saint-Pierre à Louvain, ont passé dans les collections de l'État à Bruxelles³. La plus typique de ces scènes est une descente de croix avec une sorte de Pamoison de Marie. Fort caractéristiques aussi les figures de Marie, de saint Jean et de Marie-Madeleine du chandelier pascal de Léau. Ces statuettes en laiton ont été fondues au moyen de modèles en bois où l'on perçoit toutes les notes caractéristiques des œuvres créées dans le rayonnement du génie de Roger⁴.

1. Voir notre ouvrage *Tapisseries et Sculptures bruxelloises à l'Exposition de l'art ancien*. Bruxelles 1905. — Bruxelles 1906, pl. XXXV.

2. Voir notre *Étude sur la Sculpture brabançonne au moyen âge*, fig. 47.

3. *Tapisseries et Sculptures bruxelloises*, etc., déjà cité, pl. XXXV.

4. *Ibidem*, pl. XLVII-XLVIII.

M. Louis Maeterlinck a envisagé cet artiste, non plus comme peintre seulement, mais aussi comme maître ayant manié le ciseau¹.

De son côté, M. G. Hulin de Loo penche à croire que Roger était initié à des travaux d'ordre plastique, et il insiste sur l'importance que le maître a accordée aux groupes des voussures des portails qui encadrent d'une façon si pittoresque maintes de ses créations. Le distingué professeur de l'Université de Gand est même convaincu que Roger a pratiqué le métier d'orfèvre avant de s'adonner définitivement à la peinture, et il fait remarquer surtout le fini et le précieux de sa technique. Assurément l'observation est ingénieuse, elle énonce une hypothèse d'autant plus empreinte de vraisemblance, qu'on peut citer plusieurs artistes italiens, entre autres Ghiberti et Verrocchio, qui débutèrent dans un atelier d'orfèvre. On voudrait pourtant voir cette conjecture confirmée par quelques faits indiscutables, tel qu'un extrait de compte ou bien le texte d'une commande.

Il serait aisé d'ajouter d'autres exemples déjà connus à ceux qui viennent d'être cités; mais il convient de s'arrêter de préférence à des productions qui n'ont pas encore été l'objet d'une étude critique. Nous mentionnerons en premier lieu un groupe en noyer sculpté représentant la Pietà, appartenant à M. Paul de Decker. Cette sculpture nous apparut, il y a plusieurs années déjà, dans l'atelier d'un artiste sculpteur qui était occupé à y faire quelques légères restaurations. Notre sentiment fut que l'œuvre émanait d'un imagier bruxellois s'inspirant, d'une façon en quelque sorte immédiate, de Roger de la Pasture. En cherchant, nous découvrîmes sans peine, sur le fez d'un personnage la marque du maillet qui était propre aux imagiers bruxellois.

En effet, c'est bien l'esprit et le pathétique de Roger qui animent cette composition d'une facture si nerveuse et si vivante. La scène contient en quelque sorte en germe cette lignée de Pietàs qui, pendant la seconde moitié du xv^e siècle et le premier tiers du xvi^e siècle, occuperont une place si importante dans les productions brabançonnnes. Dans le cas présent, on n'est pas encore désagréablement impressionné ni par des exagérations d'attitudes, ni par les faiblesses d'exécution que l'on rencontre dans des œuvres constituant le plus souvent des articles d'un commerce fort bien achalandé.

La composition se présente sur une longueur de 0^m72, ce qui serait une dimension peu usitée pour un groupe faisant partie intégrante d'un retable. D'habitude, les scènes ont de 0^m25 à 0^m60. Exceptionnellement, celle de la

1. *Roger van der Weyden, sculpteur.* — Extrait de la *Gazette des Beaux-Arts* 1901. — Dans la *Sculpture brabançonne*, j'avais mentionné, p. 168 et p. 172, etc., l'influence de l'artiste tournaisien sur les imagiers du Brabant, mais nous n'avions jamais songé qu'il eût manié le ciseau.

Parenté de sainte Anne, dans le retable d'Auderghem, aux musées royaux du Cinquantenaire a environ 0^m80. Autant qu'on peut en juger, le groupe de la collection de M. P. de Decker ne se complétait pas par des personnages de second



Fig. 1. — LA PIÉTÉ. GROUPE EN NOYER SCULPTÉ, XV^e SIÈCLE, TRAVAIL DE BRUXELLES.
(Collection de M. Paul de Decker.)

plan. Il est plutôt l'interprétation d'après un maître qui disposait les personnages non en profondeur, mais dans un plan unique comme le cas se présente dans la *Descente de croix* de l'Escorial de Roger van der Weyden.

Au début du mois d'octobre 1913, M. L. Laloire nous invita, suivant le désir exprimé par S. A. S. le duc d'Arenberg, à venir étudier des sculptures sur bois appartenant à la galerie du Palais de la place du Petit Sablon. Citons d'abord une *Déposition de la Croix* en chêne sculpté, dont la scène a en longueur 1^m60 et en sa plus grande hauteur 0^m88. Notre impression fut que ce groupe considérable se rattachait par des liens intimes et très sensibles aux créations de Roger de la Pasture. Comme nous nous réservions d'établir le fait en publiant le monument, nous nous bornâmes à désigner cette œuvre comme une production procédant d'un atelier brabançon vraisemblablement bruxellois.

Si le groupe de la collection de Decker nous avait si fort rapproché du réel inspirateur, l'impression ressentie devant cette autre production d'un caractère si imposant et si dramatique nous ramenait non moins vivement vers le maître wallon.

Le corps inanimé du Sauveur déposé sur un linceul est soutenu, à grands efforts, par Nicodème dont le buste est rejeté en arrière tandis que Joseph d'Arimathie prend par les jambes le Divin Supplicié sur lequel il attache un long regard de tristesse. Saint Jean se penche avec sollicitude pour assister Marie agenouillée sur le roc, au moment où elle attire vers elle la tête de son Fils pour y déposer un baiser. Le bras droit du Christ tombe lourdement vers le sol, tandis que le gauche, en partie brisé, est soutenu par un ange à l'épaisse chevelure. Près du généreux Joseph d'Arimathie se tient debout une sainte femme qui détourne les yeux de ce douloureux spectacle et, plus bas, au premier plan, c'est Marie-Madeleine affalée sur le sol, la tête baissée; les mains font défaut, mais à la disposition des bras assez rapprochés, on voit qu'elles



Fig. 2. — DESCENTE DE CROIX EN CHÊNE SCULPTÉ. TRAVAIL DE BRUXELLES, XV^e SIÈCLE.
(Collection d'Arenberg.)

devaient être jointes ou enlacées. On remarque à l'extrémité du premier plan, à droite, un personnage de stature imposante, ayant la barbe se partageant en deux pointes, coiffé du turban et vêtu d'une robe. Il y a entre cette dernière



figure et la sainte femme dont il vient d'être question un vide causé par la disparition d'au moins deux personnages.

Apparemment, la scène reflète non seulement l'inspiration de Roger de la Pasture, mais les types de Marie, de saint Jean et l'attitude de Marie-Madeleine évoquent les types familiers à l'artiste tournaisien. Pour la dernière figure, on songe immédiatement à celle qui fait partie d'un crucifiement du Prado, émanant sinon de Roger, du moins de son atelier. Mais il y a déjà des traces d'une interprétation sur laquelle nous reviendrons bientôt.

Tel était le résultat de nos observations lorsque nous eûmes, il y a quelques jours et presque simultanément, connaissance d'un ouvrage et d'un article de M. Fr. Winkler¹. Cet écrivain nous faisait connaître du même coup plusieurs compositions dérivant du maître tournaisien et qui avaient une connexion manifeste avec le grand groupe de la galerie d'Arenberg.

Le dessin du musée du Louvre, représentant la *Descente de Croix*, reproduit à n'en pas douter une œuvre originale. La scène reflète, en effet, de la façon la plus frappante, la pensée de Roger. La composition est mouvementée et empreinte d'un pathétisme d'autant plus intense que les sentiments des personnages se rapportent tous au Christ dont le corps inanimé est emporté par deux disciples².

La lacune que nous signalions plus haut est comblée ici par un vieillard et une sainte femme qui tient un vase de parfum. On voit au-dessus de la composition de cette scène à dextre, un ange portant une couronne, à senestre un autre ange ayant en main les trois clous.

On remarquera ici que la sainte femme, au lieu de détourner la tête comme dans la sculpture de la galerie d'Arenberg, s'appuie sur l'épaule droite du vieillard comme pour prévenir une défaillance.



Fig. 3. — LE CRUCIFIEMENT
ATTRIBUÉ A ROGER VAN DER WEYDEN.
(Musée du Prado, Madrid.)

1. *Der Meister von Flemalle und Rogier van der Weyden. Studien zu ihren Werken und Kunst ihrer zeit mit mehreren katalogen zu Rogier.* Strasbourg 1913. BURLINGTON MAGAZINE, *Some early Netherland Drawings*, t. XXIV, p. 224, january 1914.

2. FR. WINKLER, pl. XVI, dessin du Louvre.



Fig. 4. — DESCENTE DE CROIX. DESSIN A LA PLUME, D'APRÈS UNE COMPOSITION DE ROGER VAN DER WEYDEN; (Musée du Louvre.)

Il existe à Naples et à Strasbourg des œuvres qui se rattachent plus ou moins directement à celle représentée par le dessin du Louvre. La peinture du Musée national de Naples constitue un rajeunissement de cette dernière scène, qui se passe d'ailleurs au pied de la croix, dans un paysage accidenté¹. A part le vieillard qui est remplacé par un personnage plus jeune au visage glabre, ayant les mains jointes, la composition n'a pas subi de modifications essentielles. Les draperies sont souples, les chaussures se sont élargies et arrondies du bout, la lourde ceinture et le brocart de la robe de Marie-Madeleine sont bien dans le goût du XVI^e siècle. Inutile d'ajouter que les physionomies ne reflètent ni la gravité ni le pathétique si profondément pieux qu'on lit dans le dessin du Louvre. On dirait même qu'un accent un peu vulgaire enlève cette fleur de mysticisme qui devait embaumer la conception originale.

A cet égard, la peinture de la galerie de Strasbourg, plus ancienne et bien que tendant déjà vers le XVI^e siècle, est toutefois d'un sentiment moins éloigné de la création du maître tournaisien². Ce n'est déjà plus une copie d'une copie, mais une très libre interprétation qui s'accuse par de notables variantes.

1. FR. WINCKLER, pl. XVI, dessin du Louvre.

2. *Ibidem*, pl. XVII.

L'ange qui tient le bras du Sauveur est remplacé par une sainte femme portant un voile blanc. La sainte femme au lieu de défaillir baisse la tête comme si elle se livrait à une méditation profonde. Marie-Madeleine, figure d'avant-plan, est représentée debout les cheveux épars sur les épaules et portant un mouchoir aux yeux. La composition reste encore une œuvre d'un mysticisme très adouci et comme privé d'accent.

Nous venons d'examiner des peintures qui, à titre de copie ou d'interprétation se réfèrent à Roger de la Pasture. Des phénomènes analogues se rencontrent dans le domaine de la sculpture. Telle œuvre semble se rapporter presque directement au maître, telle autre en dérive, mais en fin de compte est-on autorisé à dire que le groupe de la collection de Decker ait été exécuté d'après un dessin du maître tournaisien ? Que l'œuvre en tienne, qui en pourrait douter, mais il serait au moins prématuré de pousser trop loin les affirmations.



Dans la même galerie d'Arenberg, il existe trois groupes en chêne sculpté provenant d'un retable démembré du xv-xvi^e siècle et qui représentent : le *Portement de croix*, la *Pamoison de Notre-Dame*, la *Descente de croix*. Nous n'y avons relevé aucune marque d'atelier, et, d'autre part il ne nous est pas encore possible de rattacher directement ces excellents morceaux à quelque monument connu. Par l'agencement des figures, ces groupes ne s'écartent guère de ceux que l'on voit dans les retables bruxellois ou anversoïis. On y remarque même ce détail si caractéristique de la pièce de bois attachée au bas de la tunique du Sauveur. Cette particularité qui se présente fréquemment dans des retables d'origine anversoïise, n'est pas exclusivement propre à ces monuments. Elle se voit, en effet, dans un petit retable de la fin du xv^e siècle légué aux Musées royaux du Cinquantenaire par M. G. Vermeersch. Or, cette œuvre d'art par sa structure architectonique et la composition des groupes relèverait plutôt d'un atelier bruxellois. Seulement les groupes de la galerie d'Arenberg l'emportent à divers égards sur beaucoup de ceux exécutés à Anvers et ils ne le cèdent guère à d'autres procédant des meilleurs ateliers de Bruxelles. Et s'il n'est pas encore possible d'établir qu'ils sont dus à un imagier de cette ville, on est en droit de dire qu'ils ont été exécutés dans un centre brabançon à l'exclusion, semble-t-il, d'un atelier de la Flandre où la sculpture sur bois était moins abondante et manifestait d'autres tendances.

D'ailleurs, si l'on se prend à examiner ces groupes, on est frappé de la variété et de l'individualisme des physionomies. Peut-être serait-on autorisé à critiquer

l'exiguité de la stature de certains personnages, ce qui compromet l'effet des scènes rendues cependant d'une façon vivante. Telle est la *Descente de croix*, où l'on voit Nicodème, Joseph d'Arimathie et un aide descendre le corps du

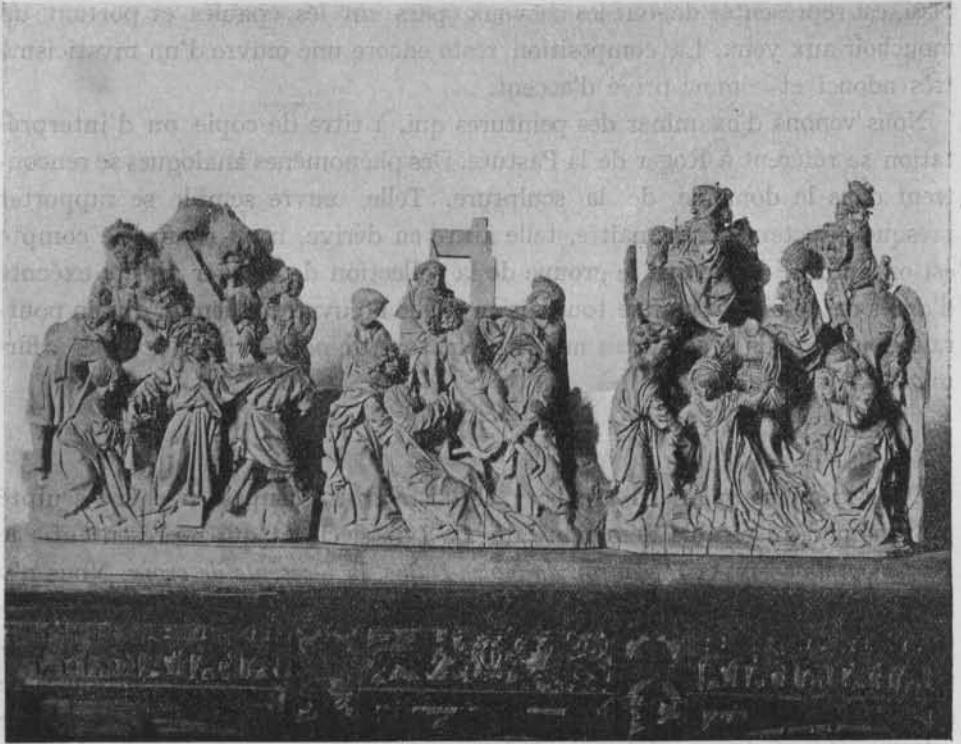


Fig. 5. — TROIS GROUPES D'UN RETABLE DE LA PASSION, XV^e-XVI^e SIÈCLE.
(Collection d'Arenberg.)

Sauveur caractérisé par une puissante silhouette. Ce groupe constitue un thème qui, avec de légères retouches, subirait sans désavantage un agrandissement considérable. La tête du Christ avec son épaisse couronne d'épines est impressionnante de tristesse austère : elle fait songer à celle du fameux Christ de Nicolas von Leyen (1467), conservé au cimetière de Bade et qui passe pour l'une des plus belles créations de l'art germanique. Le type de ce groupe s'éloigne de celui de Roger van der Weyden et de ses imitateurs. Et cependant, c'est encore chez le maître tournaisien qu'ont été prises des attitudes tout à fait caractéristiques qu'il convient de signaler ici. Dans la Pamoison, Marie, défaillante, soutenue par saint Jean et une sainte femme, nous rappelle le groupe de gauche de la *Descente de croix* de l'Escorial, décrite plus haut. Quant à Marie-Madeleine, elle correspond à la figure similaire de la Dépo-

sition de la croix décrite plus haut ; elle constitue aussi un emprunt à un Crucifiement du Musée du Prado attribué à Roger ou qui, en tout cas, en tient beaucoup. Abstraction faite de ce dernier panneau, on trouve presque l'équivalent dans la Marie-Madeleine de la peinture de l'Escurial, dont nous venons de parler, avec la différence que, dans cette dernière œuvre, la figure est représentée debout,

Les groupes de la collection de Decker et ceux de la Galerie d'Arenberg mon-



Fig. 6. — LA DESCENTE DE CROIX. COMPOSITION DE ROGER VAN DER WEYDEN.
(D'après une copie de l'original, conservé à l'Escurial.)

trent donc, à des degrés divers, l'action de Roger sur les imagiers brabançons.

Le premier, grâce au pathétique de plusieurs figures et à la façon si ample dont les draperies sont traitées serait susceptible de prendre des proportions pour ainsi dire grandioses, car contrairement à ce que l'on voit trop souvent dans des productions d'origine brabançonne, cette composition n'a rien d'étriqué ni de mesquin. La scène bien conçue est présentée à grands traits; elle a de la puissance et est animée d'un souffle réellement dramatique et, sans être détaillée, l'anatomie du Christ paraît bien comprise pour l'époque. S'il est hasardé d'affirmer que l'œuvre a été exécutée d'après un dessin de Roger, on doit convenir qu'elle s'inspire assez du maître pour être placée bien avant dans le rayonnement de son génie. Nous n'insisterons plus sur les mérites de ce groupe. Les reproductions qui accompagnent la présente étude montrent

jusqu'à quel point l'œuvre est reliée à la conception du maître tournaisien. L'imagier apporte plus de raffinement dans l'exécution des détails dont l'auteur du groupe de la Collection de Decker s'est beaucoup moins préoccupé.



Fig. 7. — PAMOISON DE NOTRE-DAME. GROUPE EN CHÊNE SCULPTÉ XV^e-XVI^e SIÈCLE.
(Collection d'Arenberg.)

A vrai dire, la polychromie dont cette dernière sculpture était autrefois parée, suppléait vraisemblablement maints détails que rendait souvent le ciseau de l'imagier.

Qu'il nous soit permis maintenant de nous arrêter quelques instants à l'examen des draperies des sculptures que nous publions ici.

Dans la *Piétà*, de la collection de Decker, les draperies sont amples mais manquent de souplesse, ainsi que cela résulte des cassures et de l'aspect des creux. Ce mode d'interprétation qui suppose des tissus très épais, ne constitue pas d'ailleurs une exception dans la sculpture brabançonne, témoins la



statue de sainte Marie-Madeleine du musée de Cluny ¹, les statuettes du Chandelier de Léau ², les groupes du retable d'Ambierle ³, les groupes du retable de l'église Saint-Pierre à Louvain et conservés au Cinquantenaire, etc ⁴.

Nous ne constatons pas l'existence de ce genre de draperies dans les peintures contemporaines de la même école.

Le lecteur remarquera, par contre, que dans la Déposition de la galerie d'Arenberg, les draperies ont plus de mouvement et de souplesse et correspondent à celles qu'on observe sur le dessin du Louvre. C'est la traduction aussi fidèle que possible d'un modèle émanant de Roger lui-même. Il serait intéressant de citer à titre de comparaison les draperies des statuettes de personnages princiers fondues par Jacques de Gérines et qui se rattachent soit au style des Van Eyck, soit même à celui de Van der Weyden ⁵. Il est loisible de constater que les draperies dans ces figures participent plus ou moins de la mode des gros plis avec des atténuations notables. Enfin, les trois groupes de la galerie d'Arenberg se rapprocheraient plutôt pour le système des draperies de celles de la Déposition. Il y a même un certain raffinement dans la manière dont elles adhèrent aux corps des personnages.

Par ses dimensions, à savoir 1^m 60 sur 0^m 88, le groupe de la Déposition, constitue autant qu'on en peut juger par les monuments de l'époque qui subsistent encore, un phénomène rare pour la sculpture en bois du xv^e siècle dans nos contrées, et il n'est pas oiseux d'exprimer, avec plusieurs historiens de l'art, le regret que les artistes du Brabant et de la Flandre ne soient pas sortis plus souvent des cadres restreints que nous leur connaissons : ils nous eussent légué des œuvres d'une conception plus forte et plus hardie, et qui eussent revêtu un aspect vraiment monumental. En traçant ces mots, nous songeons à cette belle figure de gisante de la cathédrale d'Anvers, représentant Isabelle de Bourbon et à cette autre figure un peu plus récente, du tombeau de Marie de Bourgogne, conservée à l'église Notre-Dame, à Bruges. Ces deux spécimens, qui ont été exécutés d'après des modèles en bois, suffiraient à prouver que nos anciens maîtres s'entendaient fort bien à traiter des statues de dimensions importantes. Et il est permis de conclure qu'ils ont été en quelque sorte victimes du goût de leurs contemporains, qui réservaient trop souvent leur admiration à des « histoires » sculptées sur une trop petite échelle.

2 février 1914.

JOS. DESTREE.

1. *Étude sur la Sculpture brabançonne*, pl. XIII.
2. *Tapisseries et Sculptures bruxelloises*, ouv. cité, pl. XLVIII.
3. *Étude sur la Sculpture brabançonne*, pl. XVI et LIV.
4. *Ibidem*, fig. 34. — *Tapisseries et Sculptures bruxelloises*, ouv. cité, pl. XLIV.
5. *Sculpture brabançonne au moyen âge*, pl. XVII-XIX.

