

# QUAND FLAMBOYAIT LA TOISON D'OR

**Le Bon, le Téméraire et le Chancelier Rolin (1376-1462)**

Exposition à Beaune (4 décembre 2021 – 31 mars 2022)

BEAUNE

HÔTEL-DIEU  
DES HOSPICES CIVILS DE BEAUNE

## **Contributions générales**

Marc Boone, Professeur à l'Université de Gand

Véronique Boucherat, Maître de Conférences à l'Université de Paris-Nanterre

Nicole Brocard, Maître de Conférences honoraire à l'Université Bourgogne-Franche-Comté

Simonetta Castronovo, Conservatrice au Palazzo Madame à Turin

Jean-Marie Cauchies, Professeur émérite de l'Université Saint-Louis de Bruxelles et de l'Université Catholique de Louvain

Laetitia Cnockaert, Collaboratrice scientifique au Palais du Coudenberg de Bruxelles

Marjan Debaene, Conservatrice au Musée de Louvain (MLeuven)

Christine Descatoire, Conservatrice en Chef au Musée de Cluny (Paris)

Bernard Descheemaeker, Works of Art à Anvers

Robert Didier (†), Chef de section honoraire à l'IRPA

Gilles Docquier, Conservateur au Musée Royal de Mariemont

Bruno François, Chargé des collections des Hospices civils de Beaune

Marc Gil, Professeur à l'Université de Lille III

Jean-Marie Guillouët, Professeur à l'Université de Bourgogne

Valentine Henderiks, Chargée de cours à l'Université Libre de Bruxelles

Claudine Hugonnet-Berger, Conservatrice honoraire en chef du patrimoine

Sophie Jolivet, Chercheuse associée à ArteHis (Université de Bourgogne)

Hermann Kamp, Professeur à l'Université de Paderborn

Alain Marchandisse, Maître de conférences à l'Université de Liège

Hervé Mouillebouche, Maître de conférences à l'Université de Bourgogne

Ludovic Nys, Maître de Conférences à l'Université de Valenciennes

Werner Paravicini, Professeur à l'Université Christiana-Albertina de Kiel

Didier Sécula, historien de l'art

Bertrand Schnerb, Professeur à l'Université de Lille III

Dominique Vanwijnsberghe, Collaborateur scientifique à l'IRPA

Paul Vaute, historien belge et journaliste honoraire

Sacha Zdanov, Chercheur à la Fondation Périer-D'Ieteren (Bruxelles)

## **Notices de catalogue**

Nicolas P. Baptiste, Chercheur associé à l'Université de Savoie

Till-Holger Borchert, Directeur scientifique des Musées de Bruges

Albert Boulet, Président de la Fabrique de la Basilique de Tongres

Jean-Marie Cauchies

Robert Didier (†)

Gilles Docquier

Georges Kazan, Attaché scientifique à l'Université de Turku (Finlande)

Monique Maillard, Conservatrice du patrimoine du Grand Séminaire de Tournai

Susan Marti, Conservatrice au Musée d'Histoire de Berne

Brigitte Maurice-Chabard, Directrice des musées de Chalon-sur-Saône

Werner Paravicini

Noémie Petit, Conservatrice du Musée du Chapitre de Soignies

Daniela Platania, Assessorat des Biens culturels de la Région Autonome Vallée d'Aoste

Laetizia Puccio, Assistante aux Archives Générales du Royaume à Bruxelles

Romain Saffré, Directeur du Musée de l'Hôtel Sandelin à Saint-Omer

Alessandra Vallet, Surintendance des activités et des biens culturels de la Région Autonome Vallée d'Aoste

Benoît Van Caenegem, Conservateur du Trésor de la Collégiale de Mons

Martine Vermeire, Adjointe à la Liste Civile pour le patrimoine de S. M. le Roi des Belges

Sophie Wittemans, Conservatrice du patrimoine artistique du Parlement belge

# Table des matières

Préface d'Alain Suguenot, Maire de Beaune, <i>Quand flamboyait la Toison d'or</i> .....	13
Avant-propos de Philippe George, Commissaire général de l'exposition, <i>Je Nicolas Rolin</i> .....	15
Marc Boone, <i>Nicolas Rolin, Chancelier de Bourgogne-Flandre</i> .....	18
Alain Marchandise & Bertrand Schnerb, <i>La noblesse des Rolin : Guillaume et Antoine, fils de Nicolas</i> .....	23
Jean-Marie Cauchies, <i>Nicolas Rolin dans le comté de Hainaut : des seigneuries et des faveurs</i> .....	29
Laetizia Puccio, <i>Documents sur Namur (1421) et Luxembourg (1435)</i> .....	35
Jean-Marie Cauchies, <i>Documents sur Mons (1445) et sur Rolin (1444 et 1456)</i> .....	37
Gilles Docquier, <i>Acte de vente pour Nicolas Rolin (1444)</i> .....	38
Hermann Kamp, <i>La memoria de Nicolas Rolin</i> .....	39
Laetitia Cnockaert, <i>Le palais du Coudenberg à Bruxelles</i> .....	44
Martine Vermeire, <i>Buste de Philippe le Bon au Palais Royal de Bruxelles</i> .....	49
Sophie Wittemans, <i>Les souvenirs bourguignons au Sénat de Belgique</i> .....	50
Gilles Docquier, <i>Lettre du Dauphin de France (1456)</i> .....	51
Till-Holger Borchert, <i>Un portrait de Louis XI (Berne)</i> .....	54
<i>Croix-Monstrance de Louis XI à Hal (vers 1459)</i> .....	55
Gilles Docquier, <i>La Toison d'or, prestige d'un ordre de chevalerie et art de propagande</i> .....	56
Romain Saffré, <i>Écus de la Toison d'or à Saint-Omer (vers 1440 et 1477)</i> .....	61
Georges Kazan, <i>L'Hostie miraculeuse de Dijon</i> .....	63
<i>Écu de Philippe le Bon à Gand</i> .....	65
Gilles Docquier, <i>Lettre de Charles VII à Antoine de Croÿ (1452)</i> .....	66
Hervé Mouillebouche, <i>Les ducs de Bourgogne et Beaune</i> .....	67
Didier Sécula, <i>L'Hôtel-Dieu de Beaune : la fondation hospitalière « princière » de Nicolas Rolin</i> .....	76
Werner Paravicini, <i>Une grande famille entre France et Bourgogne les Croy et notices sur Le « Parchemin de Montpellier », Les Croy s'implantent en Hainaut (1431), Des reliques à Quiévrain (après 1472) et à Chimay (vers 1473-6)</i> .....	84
Nicole Brocart, <i>1453, année charnière ?</i> .....	93
Nicolas P. Baptiste, <i>Un harnois milanais et une chemise de mailles ottomane (vers 1450)</i> .....	96
Paul Vaute, <i>Une révolution sexuelle au XV<sup>e</sup> siècle ?</i> .....	100
Jean-Marie Guilloüet & Philippe George, <i>L'ars nova au service des ducs de Bourgogne. Le prince, la cour, et l'artiste</i> .....	106
Romain Saffré, <i>Vestiges du monument funéraire de Guillaume Fillastre (1460) et Tapisseries de Tournai de Saint-Omer (vers 1460)</i> .....	109
Bruno François, <i>Un coffre de mariage à Ypres (vers 1450)</i> .....	125
Sophie Jolivet, <i>Le rouge et le noir dans les choix vestimentaires des ducs de Bourgogne et Le bleu Rolin ?</i> .....	126
Christine Descatoire, <i>D'or et de soie. À propos de trois chasubles ornées de broderies du musée de Cluny</i> .....	133

Valentine Henderiks & Sacha Zdanov, <i>Les ducs de Bourgogne, le chancelier Rolin et l'art des Primitifs flamands</i> .....	139
Monique Maillard-Luypaert, <i>Notre-Dame-de-Grâce de Cambrai</i> .....	148
Robert Didier (†), <i>Réflexions sur la sculpture dans les anciens Pays-Bas pendant les années Rolin</i> .....	150
Marjan Debaene, <i>Deux sculptures de l'Hôtel de Ville de Louvain (vers 1450)</i> .....	152
Robert Didier (†), <i>Groupe d'un retable de la Passion (vers 1450)</i> .....	155
Robert Didier (†), <i>Pâmoison de la Vierge (vers 1450)</i> .....	163
<i>Mise au tombeau de Binche (vers 1440)</i> .....	164
Bruno François, <i>Le Piteux des Hospices de Beaune</i> .....	169
<i>Saint Paul de Nivelles (vers 1440-1450 ?)</i> .....	173
<i>Vierges de Piété, Pietà : l'ultime douleur d'une mère</i> .....	176
<i>La pietà dite de Philippe le Bon</i> .....	180
Véronique Boucherat, <i>La pietà d'Époisses</i> .....	182
Brigitte Maurice-Chabard, <i>Fragments d'une Déploration attribuée à Antoine Le Moiturier, avant 1461 et</i> <i>La Vierge des pêcheurs de Chalon</i> .....	185
<i>Vierges à l'Enfant (vers 1435, vers 1440, et vers 1462)</i> .....	189
Bernard Descheemaeker, <i>Trois fragments d'un retable marial bruxellois du XV<sup>e</sup> siècle</i> .....	191
Bruno François & Claudine Hugonnet, <i>L'art à l'Hôtel-Dieu de Beaune</i> .....	195
<i>Philippe, Charles : le père, le fils &amp; la Trinité</i> .....	206
Robert Didier (†), <i>Trônes de grâce (Lille (vers 1450) et Collection privée (vers 1440)</i> .....	208
Susan Marti, <i>Chaperon d'une chape (Lausanne-Berne, vers 1463)</i> .....	211
Marjan Debaene, <i>La Sainte Trinité à la collégiale Saint-Pierre de Louvain</i> .....	212
<i>Une orfèvrerie à la gloire de Dieu et du duc</i> .....	216
Albert Boulet, <i>Reliquaires de Tongres (vers 1400)</i> .....	217
Benoît Van Caenegem, <i>Reliquaires de Mons</i> .....	218
Catherine Verecken, <i>Statuette-reliquaire d'un évêque (Mons, vers 1450)</i> .....	219
Noémie Petit, <i>Reliquaires de Soignies</i> .....	223
Alessandra Vallet, <i>Le calice de Georges de Bruges (?) 1410-15 à Aoste</i> .....	225
Daniela Platania, <i>Le chef-reliquaire de saint Jean-Baptiste à Aoste</i> .....	228
Ludovic Nys, <i>Les lutrins de Leuze-en-Hainaut et d'Auxonne</i> .....	231
Marc Gil, <i>Deux manuscrits à destination de Philippe le Bon conservés dans le Nord</i> .....	238
Dominique Vanwijnsberghe, <i>Charles le Téméraire et le Livre d'or de Linkebeek (vers 1467-8)</i> .....	242
Simonetta Castronovo, <i>Un livre d'heures (vers 1460) à Turin</i> .....	246
<i>Calvaire-reliquaire de Marguerite d'York (vers 1479) de Binche</i> .....	250

# Les ducs de Bourgogne, le chancelier Rolin et l'art des Primitifs flamands

Valentine Henderiks & Sacha Zdanov

Les commanditaires contribuent à la grandeur des peintres. Voilà une vérité qui s'applique à toutes les formes artistiques et à toutes les époques durant lesquelles l'art connaît ses heures de gloire. Certes, les commanditaires ne constituent pas le seul apanage du développement de la création artistique. Le contexte socio-économique prospère, générateur de richesses, engage alors les plus nantis à se distinguer, notamment à travers la commande d'œuvres d'art. Celles-ci ont alors valeur de révélateur du statut social de ceux qui les possèdent. La cour de Bourgogne constitue un exemple manifeste de l'affirmation du pouvoir par le faste et par les arts,

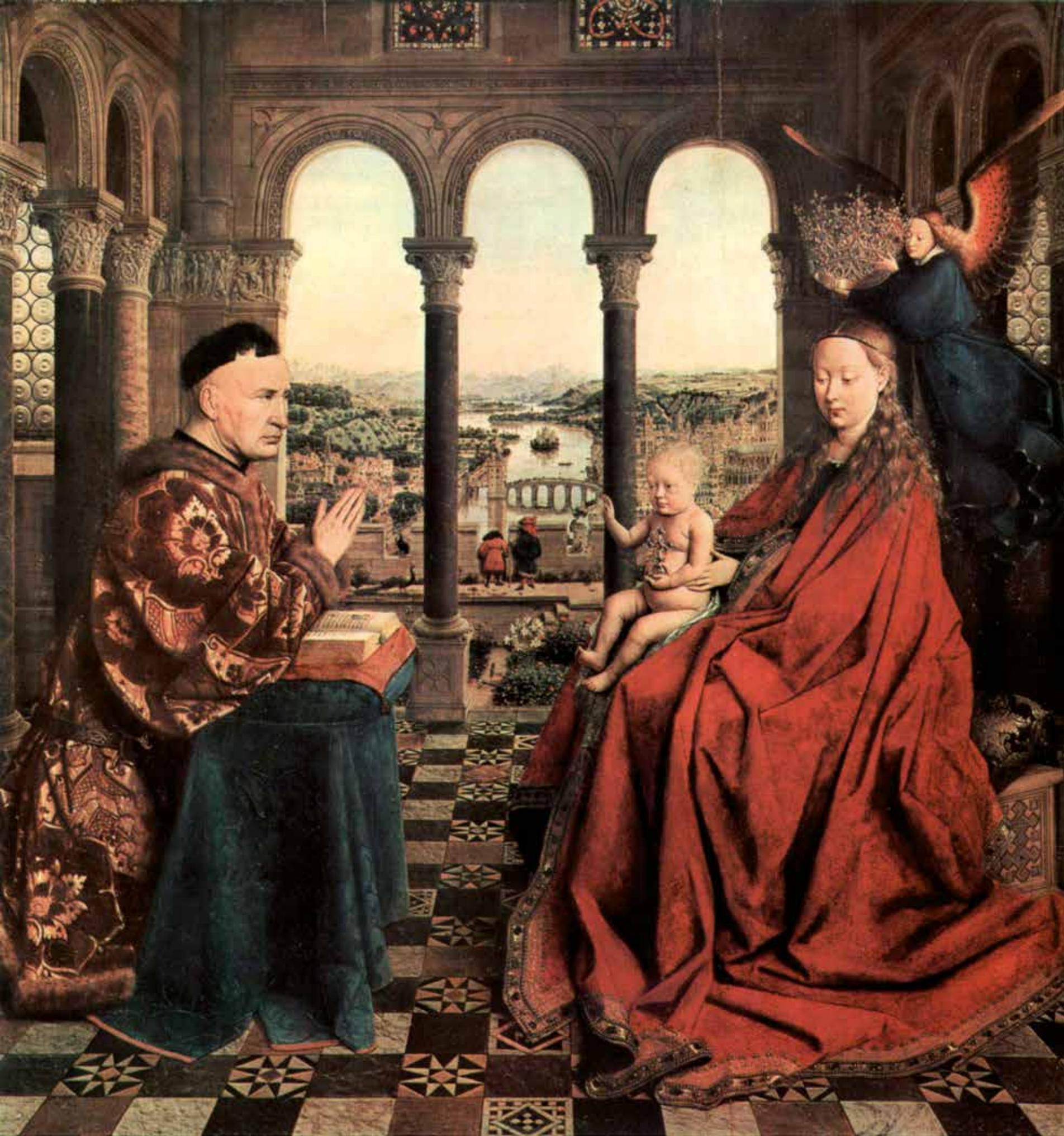


Dijon, Puits de Moïse.

tant vis-à-vis des autres cours princières d'Europe occidentale qu'en son sein même. Philippe le Hardi, premier duc de Bourgogne de la maison des Valois, épouse Marguerite de Mâle le 19 juin 1369 à Gand et hérite par cette alliance des riches comtés de Flandre, d'Artois, de Rethel et de Nevers. Lorsqu'il fonde, à partir de 1378, le couvent de la Chartreuse de Champmol, il fait venir de nombreux artisans d'Europe du nord pour travailler sur le chantier. Homme de foi et grand mécène, il désire, par cette fondation, faire de Dijon la capitale des états bourguignons, et du couvent la nécropole des ducs, afin de rivaliser, par le faste artistique qui s'y déploie, avec les tombeaux des rois de France à Saint-Denis. Il crée ainsi les conditions du développement d'un foyer artistique au sein de la cour qui contribuera, par extension, à l'émergence de l'art des peintres flamands au XV<sup>e</sup> siècle. Ces artisans venus du nord pour travailler à Champmol, comme le peintre Jan Maelwael, originaire de Nimègue, ou le sculpteur Claus Sluter de Haarlem, pour ne citer qu'eux, apportent dans leur trousseau un intérêt nouveau pour le réalisme, les détails du quotidien ou encore les effets de textures. Leurs œuvres majeures, comme le fameux *Puits de Moïse* sculpté par Sluter et polychromé par Maelwael, qui trône encore aujourd'hui fièrement dans le jardin du cloître, ont manifestement créé les conditions du développement de l'*Ars nova* des Primitifs flamands.

Jan van Eyck et Robert Campin, alias le Maître de Flémalle, sont considérés par les historiens de l'art comme les fondateurs d'un renouveau pictural du XV<sup>e</sup> siècle, dont les racines puisent dans le développement du style gothique international à la fin du XIV<sup>e</sup> siècle.

Van Eyck est sans conteste le plus célèbre et encore souvent considéré, à tort, comme inventeur de la peinture à l'huile. Si ce médium était déjà bien présent au siècle précédent, c'est néanmoins Jan van Eyck qui lui en donnera ses lettres de noblesse en



La Vierge au chancelier Rolin, Louvre.



fut le premier à signer et dater ses œuvres, le plus souvent sur le cadre original, mais parfois aussi au sein de la composition, comme sur le mur du fond de la pièce figurant les célèbres *Époux Arnolfini*.

Le nom de Robert Campin, quant à lui, est connu grâce aux documents d'archives de la Ville de Tournai. Malheureusement, aucune de ses œuvres n'est documentée, suscitant de nombreuses controverses quant à ses créations. Il fut néanmoins à la tête d'un important atelier, au vu des prestigieux apprentis qui l'assistaient. Ainsi, Roger de le Pasture et Jacques Daret sont mentionnés dans les archives comme compagnons dans l'atelier du maître en 1427. Le premier a rapidement égalé, voire dépassé son maître, et est reçu franc-maître à la guilde de Saint-Luc à Tournai, en 1432. Marié déjà en 1426 à la bruxelloise Élisabeth Goffaert, Roger s'établi ensuite dans la ville natale de son épouse. Dès 1436, il est nommé « peintre officiel » de Bruxelles et son nom est traduit en Rogier van der Weyden. À la tête d'un atelier florissant, Van der Weyden jouira d'une renommée importante aussi bien dans les anciens Pays-Bas qu'au-delà des frontières. En témoignent les commandes qu'il reçut de l'étranger comme *le Retable de l'Adoration des Mages*

pour l'église Sainte-Colombe à Cologne, ou encore le *Retable de l'Annonciation* pour la famille De Villa, originaire de Chieri, près de Turin. Van der Weyden doit son succès à la fois à la synthèse qu'il opère entre l'art de son maître, Robert Campin, et celui de Jan van Eyck, dont les références dans son œuvre sont manifestes, mais aussi à un apport personnel et novateur. Ce dernier réside dans les émotions qu'il confère à ses personnages et qui apportent un rythme nouveau à ses compositions. Alors que Van Eyck peint des œuvres où les personnages sont figés dans une immobilité liturgique, Van der Weyden traduit, pour la première fois, la douleur et la tristesse dans l'expressivité des visages et la gestuelle des figures. Jan van Eyck et Rogier van der Weyden ont ainsi marqué de leur empreinte l'évolution de la peinture sur panneau et comptent, à l'évidence, parmi les plus grands maîtres de la peinture occidentale.

Leur génie n'était bien sûr pas passé inaperçu au XV<sup>e</sup> siècle et les plus grands de ce monde, à savoir les ducs de Bourgogne et leur cour, n'ont pas manqué de s'en apercevoir et de faire appel à eux pour magnifier leur gloire. En retour, l'estime marquée par ces hauts dignitaires encouragera Van Eyck et Van der Weyden à se surpasser davantage pour plaire à leurs commanditaires.

Ainsi, qui d'autre que le chancelier Rolin lui-même aura pu observer, sans dans doute aux côtés de Jan van Eyck dans son atelier, la vie foisonnante qui grouille dans le paysage panoramique à l'arrière de la *Vierge au Chancelier Rolin*, aujourd'hui conservée au Musée du Louvre à Paris. Imaginons un instant le peintre, armé d'une loupe, montrant fièrement au donateur les détails extraordinaires ponctuant son tableau, parmi lesquels l'incendie d'un hameau, dont les flammes jaillissent derrière les buissons, sur la rive droite du fleuve. Nul autre spectateur n'aura pu observer ce clin d'œil réaliste, quasi invisible à l'œil nu. Aujourd'hui, grâce à l'évolution de la technologie et au projet majeur initié par l'Institut royal du Patrimoine artistique à Bruxelles (2014-2020), tout un chacun peut admirer avec délectation les détails du tableau, agrandis comme s'ils étaient vus à travers le prisme d'un microscope, en surfant sur le site internet <http://closertovaneyck.kikirpa.be/>. Ce n'est donc pas un hasard si Nicolas Rolin, chancelier de Philippe le Bon de 1422 à 1462, fait appel au peintre du duc, pour réaliser son portrait épitaphe. C'est sans doute vers 1434-1435 que Van Eyck achève la *Vierge au Chancelier Rolin*. Une date précise et un nom devaient sans doute figurer sur le cadre original, mais ce dernier a disparu à la Révolution, avant que la peinture ne rentre au Musée du Louvre en 1800. L'œuvre est un tableau épitaphe, c'est-à-dire destiné à commémorer la mémoire du chancelier et qui était suspendu au-dessus de son tombeau dans la chapelle personnelle de Rolin, achevée en 1430 et dédiée à Saint-Sébastien, dans l'église Notre-Dame-du-Châtel à Autun. La célèbre peinture figure Nicolas Rolin, vêtu d'un riche manteau princier de brocart doublé de fourrure, agenouillé sur un prie-Dieu, les mains jointes en prière devant la Vierge à l'Enfant. À l'arrière du groupe divin, un ange s'apprête à sertir le visage de Marie d'une couronne en or ornée de précieux gemmes pour la consacrer en tant que Reine des Cieux. La scène se déroule dans une pièce parée d'un carrelage aux riches motifs décoratifs et ouverte par une loggia sur un jardin clos. Les trois baies sont soutenues par deux colonnes de marbre surmontées de chapiteaux ornés. Aux extrémités, deux piliers présentent des frises décorées de scènes de l'Ancien Testament. Derrière la loggia, se déploie un jardinet soigné où poussent des massifs de fleurs à la symbolique mariale, tels les lys et les iris évoquant la pureté de Marie. Devant le mur crénelé qui clos le jardin, des paons, symboles d'immortalité, se prélassent tandis que deux personnages regardent au-delà de l'enceinte. Ils assurent ainsi la transition entre le monde terrestre et la scène de l'apparition céleste au chancelier Rolin. Van Eyck rend avec une acuité extraordinaire la ville animée, figurée sur les deux rives, reliées entre elles par un pont sur lequel circulent des badauds et des cavaliers. Sur le fleuve, qui constitue l'axe central du paysage, naviguent des barges dont le peintre a soigneusement rendu les reflets sur l'eau. À droite, les nombreux édifices religieux sont exécutés avec une telle véracité que certains ont voulu y reconnaître, sans jamais convaincre, les villes de Gand, Bruges, Lyon, Prague ou Liège. Il s'agit en réalité d'un produit de l'imagination du peintre au départ d'observations et sans doute de croquis effectués lors de ses nombreux déplacements. Le génie de ce tableau réside véritablement dans la synthèse opérée par Van Eyck entre le microcosme et le macrocosme. Le premier s'observe dans l'infinité de détails réalistes qui ponctuent la composition et qui sont rendus avec une extraordinaire maîtrise de l'exécution picturale. Le second se manifeste dans le paysage panoramique qui constitue un abrégé du monde et qui semble se prolonger bien au-delà des montagnes aux aspects bleutés et aux pics enneigés. L'ensemble est traité avec une unité d'éclairage et de transparence de la matière qui n'est obtenue par Van Eyck que grâce à son sens extraordinaire de l'observation et sa grande maîtrise de la peinture à l'huile. C'est par la superposition de glacis translucides sur un ton de fond clair que le peintre donne toute la brillance et la profondeur à ses modelés. Ainsi, le fidèle qui se rendait à l'église Notre-Dame-du-Châtel d'Autun et qui pouvait à l'époque admirer le tableau dans la chapelle Saint-Sébastien, devait être ébloui par la *maestria* du chef-d'œuvre. Il ne fut pas le seul. Rogier van der Weyden, lui-même, a dû voir la peinture, comme en témoignent les citations qu'il en fait dans son *Saint Luc dessinant la Vierge* aujourd'hui conservé à Boston. Bien qu'inversée, la scène de la vision sacrée se déroule dans un intérieur comparable à celui du tableau de Paris. Van der Weyden reprend en outre les motifs des deux personnages dans le jardin clos qui regardent au-delà du mur le paysage au centre duquel coule aussi un fleuve ponctué de part et d'autre d'une ville, certes rendue ici de façon plus synthétique que dans le panneau eyckien. Un autre élément majeur a récemment été mis à jour, grâce au projet des chercheurs de l'Institut royal du Patrimoine artistique. L'examen en réflectographie dans l'infrarouge



Polyptyque de  
Beaune.

de la *Vierge au chancelier Rolin*, qui met en évidence la première ébauche du peintre, à savoir le dessin préparatoire, a notamment révélé que Van Eyck avait d'abord placé un drap d'honneur surmonté d'un baldaquin derrière la Vierge. Ceux-ci ont même été peints par Van Eyck, avant qu'il ne les masque en prolongeant l'architecture de la loggia, sans doute pour conférer un plus grand équilibre à sa composition. Quoi qu'il en soit, Van der Weyden a dû observer le tableau de Rolin au premier stade prévu par Van Eyck, puisqu'on retrouve, dans son saint Luc, les mêmes motifs du baldaquin et du drap d'honneur derrière le groupe marial. L'hommage rendu ici par Rogier à son homologue traduit sans conteste toute l'admiration qu'il devait avoir pour lui. Il ne fait donc guère de doute que les deux peintres se connaissaient. Les documents d'archives attestent d'ailleurs qu'ils se sont rencontrés au moins à une reprise à l'occasion du vin d'honneur offert, le 10 octobre 1427, à Jan van Eyck par la ville de Tournai. À cette occasion, un banquet est organisé auquel ont participé Robert Campin et ses compagnons d'alors, Roger de le Pasture et Jacques Daret.

Retable d'Ambierle.



Gardons avant tout à l'esprit que les deux maîtres de la peinture flamande du XV<sup>e</sup> siècle ont travaillé pour le même commanditaire, à savoir le chancelier Rolin. Lorsque ce dernier fait appel, dans les années 1430, à Jan van Eyck pour réaliser son tableau épitaphe, il choisit le peintre le plus grand de son temps, au service du duc de Bourgogne, son maître à lui. Il faut rappeler que ce type de commande avait pour objectif non seulement d'illustrer le statut du donateur, mais aussi d'évoquer la ferveur de sa dévotion. Du vivant et après la mort du chancelier, lorsque les fidèles rentraient dans sa chapelle, ils pouvaient reconnaître ou se remémorer la grandeur de Nicolas Rolin, mais aussi s'émouvoir face à sa piété profonde et prier alors pour le salut de son âme. À cet effet, des messes étaient célébrées dans la chapelle et l'on sait que Rolin et son épouse obtinrent, en janvier 1434, l'autorisation pontificale d'y faire officier avant le lever du jour. Le chancelier Rolin occupait une des fonctions les plus importantes à la cour et était sans doute à la tête d'une des plus importantes fortunes de son temps, en témoignent d'ailleurs le nombre impressionnant de résidences dont il disposait. Il a sans doute dû déboursé une somme considérable pour obtenir du peintre du duc de Bourgogne, une œuvre qui, à la fois conserve pour la postérité son effigie dans son plus grand réalisme, souligne sa grandeur sans emphase, et insiste sur sa foi profonde et dévouée. Lorsque Nicolas Rolin fonde, avec son épouse Guigone de Salins, l'Hôtel-Dieu de Beaune à partir de 1441, et qu'il décide de le doter d'un retable monumental à leurs effigies, il ne peut s'adresser à Jan van Eyck, qui décède à Bruges deux ans auparavant. C'est donc sans doute assez naturellement que cet homme de goût et grand mécène se tourne vers un autre peintre très apprécié de l'aristocratie bourguignonne, Rogier van der Weyden, peintre officiel de la Ville de Bruxelles où la cour de Philippe le Bon résidait fréquemment dans les années 1440. Le *Polyptique du Jugement Dernier* réalisé par le maître bruxellois et son atelier est toujours conservé à l'Hôtel-Dieu de Beaune. Toutefois, il n'orne plus l'autel de la chapelle située à l'extrémité de la salle des malades. L'œuvre est généralement datée entre 1443 et 1450, la chapelle ayant été consacrée en 1451. Ouvert, le polyptique présente une envergure de plus de cinq mètres ce qui en fait un des plus grands retables de l'artiste. Le parallèle avec le monumental retable de l'*Agneau Mystique* de Van Eyck a souvent été mentionné. Aux revers des volets, on découvre les portraits agenouillés en prière du chancelier et de son épouse,

tournés vers deux statues de pierre à l'effigie de saint Sébastien et de saint Antoine, tous deux invoqués comme protecteurs de la peste et de la lèpre.

Comme à Gand, l'ensemble est surmonté d'une *Annonciation*, ici figurée en grisaille, sous la forme de deux sculptures placées dans des niches. Ces références au polyptyque de l'*Agneau Mystique* ont-elles été explicitement demandées par Rolin faute d'avoir pu requérir les services de Van Eyck lui-même pour réaliser le retable de sa fondation ? Si les deux ensembles se rapprochent par leur composition, leur style respectif les éloigne cependant. À la différence de l'impression de distance et d'immobilité résultant, dans le polyptyque des frères Van Eyck, d'une réduction de l'action et du geste, Van der Weyden rapproche ses figures, les unit dans un mouvement continu pour mieux les articuler au sein de l'image. L'espace s'anime, mais sans véritable mouvement, et on observe ainsi une tension croissante entre les acteurs du récit biblique. À l'intériorité subjective eyckienne se substitue progressivement une expressivité des formes et des figures. Les émotions deviennent visibles, comme dans les visages grimaçants des damnés terrifiés. Ils se débattent pour s'échapper de l'Enfer et ne peuvent se résoudre à accepter leur sort. La monumentalité de l'ensemble est accentuée par la présence plastique des formes, héritée du Maître de Flémalle, à l'instar du rendu sculptural des plis des drapés des personnages du registre supérieur. Le *Jugement Dernier* de Beaune, œuvre maîtresse de Van der Weyden et de son atelier aura un impact important sur ses contemporains et suiveurs puisqu'on en trouvera des échos, portant sur l'ensemble de la composition ou sur des motifs isolés, tant chez Hans Memling à Bruges une vingtaine d'années plus tard, que chez Colyn de Coter à Bruxelles aux alentours de 1510.



Jan van Eyck, *Vierge au chancelier Rolin*, vers 1434-1435, Louvre, détail, paysage avec l'incendie du hameau.

La *Vierge à l'Enfant* du Louvre et le *Jugement dernier* de Beaune constituent des témoignages du succès que connut l'art des Pays-Bas méridionaux auprès de la noblesse bourguignonne. Ces deux œuvres se situent dans la lignée des commandes artistiques passées dans les Flandres afin d'orner les fondations. Cette tradition, nous l'avons souligné, remonte au XIV<sup>e</sup> siècle, et en particulier aux commandes de Philippe le Hardi pour la Chartreuse de Champmol. C'est probablement dans cet édifice que se trouvait également un triptyque peint par Van Eyck, dont seul un volet représentant l'*Annonciation* a survécu et est aujourd'hui conservé à la National Gallery of Art de Washington, ainsi qu'un fragment d'architecture, seul vestige d'une *Vierge à l'Enfant*, également attribué à Van Eyck et aujourd'hui au Musée des Arts décoratifs de Paris.

Le *Retable de la Passion* d'Ambierle constitue un autre témoignage du succès des artisans du Nord de l'Europe. Il est commandé en 1466 par Michel de Chaugy, conseiller et chambellan de Philippe le Bon. Il s'agit d'un retable mixte, caractéristique de la production bruxelloise, associant à la partie centrale sculptée des volets peints qui viennent fermer l'ensemble. Ceux-ci présentent le commanditaire accompagné de son épouse, de ses parents et de leurs saints patrons. Le retable fermé montre quatre saints figurés comme des sculptures, placées dans des niches à fond rouge, ainsi qu'une *Annonciation* comparable à celle du *Jugement dernier* de Beaune. C'est dans cette ville que se trouvait l'œuvre lorsque, en 1476, Michel de Chaugy la lègue à l'église d'Ambierle où étaient inhumés ses ancêtres. Pour les peintures, le commanditaire a eu recours à un artiste proche de Rogier van der Weyden, ayant parfaitement assimilé sa manière même si la facture de l'œuvre dénote encore quelques maladresses. Van der Weyden n'a jamais bénéficié du même statut que Van Eyck à la cour, ni sans doute des mêmes faveurs accordées par le duc à son peintre. Philippe le Bon envoie en effet Jan van Eyck, à plusieurs reprises et en son nom, effectuer de mystérieux « voyages lointains et secrets » ainsi qu'un pèlerinage. On sait peu de chose de ces entreprises, à l'exception de l'ambassade à laquelle participe le peintre, en 1428, pour négocier le mariage du duc avec Isabelle de Portugal. Van Eyck fut payé pour cela autant que les conseillers qu'il accompagnait, ce qui démontre bien l'importance de sa présence aux yeux du duc. Le peintre avait pour mission de réaliser le portrait de la future épouse, ce qu'il fit sans doute en deux exemplaires, l'un envoyé par terre et l'autre par mer. Malheureusement, ces œuvres ne sont pas parvenues jusqu'à nous, mais l'effigie d'Isabelle nous est toutefois connue grâce à plusieurs copies. Philippe le Bon accordait donc une confiance absolue dans la capacité de son peintre à exécuter une image la plus réaliste de sa future épouse. Peut-être Van Eyck avait-il emporté avec lui un portrait du duc pour le présenter à sa fiancée ? Quoi qu'il en soit, aucun portrait de Philippe le Bon n'est aujourd'hui conservé, au contraire d'autres membres de la cour et de prestigieux artisans, comme Baudouin de Lannoy ou l'orfèvre Jan de Leew.

Rogier van der Weyden, par contre, semble avoir été particulièrement prisé pour peindre les effigies de la noblesse bourguignonne. Un nombre important de tableaux figurant les portraits de Philippe le Beau, d'Isabelle de Portugal et de leur fils Charles le Téméraire sont aujourd'hui parvenus jusqu'à nous. Ces œuvres sont pour la plupart attribuées à l'atelier du maître et sont, dans l'ensemble, d'une exécution assez tardive. Des moyens mécaniques de reproduction, tel qu'un dessin au poncif, ont été relevés dans certains exemplaires. Ces observations démontrent que des portraits originaux peints par Van der Weyden ont dû exister et qu'ils ont été reproduit à grande échelle dans son atelier et même longtemps après la mort du peintre en 1464. Ces effigies servaient d'outils diplomatiques et de propagande, elles étaient échangées et ornaient les cimaises des bâtiments civils, à l'image des photos actuelles de souverains. Van der Weyden a peint de nombreux autres portraits de dignitaires soit de manière isolée, comme le ferrarais Francesco d'Este, soit sur le volet droit d'un diptyque de dévotion figurant la *Vierge à l'Enfant* sur la gauche, à l'instar du bibliophile Philippe de Croÿ. Comment expliquer le succès du grand maître bruxellois en tant que portraitiste de la cour ? La comparaison entre le visage du chancelier Rolin peint par Van Eyck dans le tableau du Louvre et le même portrait réalisé quelques années plus tard par Van der Weyden au revers du polyptyque de Beaune offre sans doute une ébauche de réponse. Le génie de Van Eyck, nous l'avons vu, réside dans sa capacité à rendre l'illusion du réel grâce à son sens inégalé de l'observation et à sa maîtrise de la peinture à l'huile. Le visage du chancelier est celui d'un homme mûr, à la peau parcheminée et distendue, les rides des yeux bien marquées et Van Eyck ne fait aucune concession à sa physionomie. En d'autres termes, Rolin apparaît aux yeux du spectateur dans sa plus grande véracité ou, avec anachronisme, comme photographié par le peintre et donc reconnaissable au premier regard. Dans le portrait peint par Van der Weyden au revers du polyptyque de Beaune, les traits du chancelier sont certes aussi individualisés – on reconnaît ses grandes oreilles, son long nez et ses petits yeux engoncés – mais le peintre les traduit dans un langage stylisé qui confère une grande élégance à l'effigie. Sans gommer les spécificités physiologiques, Van der Weyden, par son sens aigu de la ligne, étire les formes pour leur conférer une plus haute stature aristocratique. Cette prouesse stylistique s'observe non seulement dans les visages, mais également dans les mains aux longs doigts étirés qui soulignent presque à elles seules toute la noblesse du personnage figuré. Si la formule du pur réalisme eyckien est parfaitement adaptée aux portraits de mariage et à ceux à caractère épitaphe, celle de son homologue bruxellois convient à merveille pour les effigies de propagande. En individualisant ses figures tout en les stylisant, Van der Weyden élève leur majesté et accentue toute leur dignité, autant de qualités indispensables pour affirmer leur puissance et leur pouvoir. Rien d'étonnant

donc à ce que Philippe le Bon et sa cour aient fait appel aux prouesses du peintre bruxellois pour glorifier le règne bourguignon. Outre les portraits sur panneaux évoqués plus haut, Van der Weyden est également l'auteur, en 1447, d'une célèbre miniature présentant le duc entouré de son fils et des plus hauts dignitaires de la cour sur le frontispice des *Chronique de Hainaut*. Il s'agit d'un ouvrage institutionnel destiné à célébrer l'importance étatique de l'histoire du Hainaut. Sur l'image enluminée, Jean Wauquelin, traducteur des chroniques en français, offre, agenouillé, le manuscrit à Philippe le Bon. À la gauche de ce dernier figurent son fils Charles et huit chevaliers de l'ordre de la Toison d'or, fondé par le duc en 1430. À sa droite, on reconnaît les plus hauts représentants de l'état, à savoir le chancelier Rolin et l'évêque de Tournai, Jean Chevrot. Van der Weyden les a clairement individualisés, mais c'est ici la figure du duc qui est mise avant tout en exergue. Se détachant d'un baldaquin richement orné d'un dais de brocart, à l'instar de la Vierge à l'Enfant dans les compositions religieuses, le duc, vêtu de noir, porte les symboles de son pouvoir. Toute sa majesté est, une fois encore, mise en exergue par Van der Weyden par une élongation des formes de son corps svelte qui trône au centre de la composition. Cette formule ne se retrouve pas exclusivement dans les œuvres de cour, mais aussi dans les peintures religieuses. Ainsi, dans la *Trinité* de Louvain, le corps monumental et étiré du Christ, reposant entre les bras de Dieu le Père et de deux anges agenouillés, occupe avec élégance l'axe central de la composition.

Dans la seconde moitié du XV<sup>e</sup> siècle, le style de Rogier van der Weyden perdure à Bruxelles, mais parallèlement, les peintres se détachent des modèles de leurs prédécesseurs, notamment dans les portraits. Les schémas de composition se figent, les représentations et les formes se synthétisent. Ce courant pourrait correspondre à un retour à la production vernaculaire bruxelloise d'avant le renouveau eyckien et rogérien. Alors que les portraits de donateurs inclus dans les retables suivent encore les pratiques antérieures, on observe particulièrement ce phénomène dans les portraits autonomes de quelques peintres actifs dans le milieu courtois et de la haute bourgeoisie tels le Maître des Portraits princiers, le Maître à la Vue de Sainte-Gudule actifs à Bruxelles ou le Maître de la Guilde de Saint-Georges présent à Malines. Dans leurs œuvres, le modèle est représenté en buste, le corps frêle par rapport à un visage souvent disproportionné. Celui-ci n'est individualisé que par quelques éléments au sein d'un schéma facial répétitif, propre à chaque peintre. L'intégration spatiale est rarement réussie, le modèle écrasé semblant se superposer à un fond de couleur ou à un paysage. Ces portraits se distinguent ainsi de la production brugeoise d'Hans Memling ou encore d'Hugo van der Goes qui s'installe dans le dernier tiers du XV<sup>e</sup> siècle, au couvent du Rouge-Cloître, à Auderghem. Ce dernier reprend à ces prédécesseurs les modelés progressifs qui accentuent la tridimensionnalité des modèles et leur intégration dans l'espace, en y ajoutant toutefois un clair-obscur prononcé qui aura notamment une influence sur Colyn de Coter, peintre de la Ville de Bruxelles après la mort de Van der Weyden. Ultime représentant de l'art des Primitifs flamands, on trouve dans les dernières œuvres de De Coter, comme le *Triptyque de la Descente de croix* de Bruxelles, les prémices des changements à venir par l'intégration d'éléments décoratifs et architecturaux relevant du vocabulaire de l'antiquité romaine. Il quitte alors le monde purement gothique pour ouvrir sa production aux nouvelles idées de la Renaissance.

En somme, de tous temps, la renommée du commanditaire façonne l'artiste et vice-versa. De la sorte, chacun contribue à fixer son image pour l'éternité. Pas d'Alexandre le Grand sans Lysippe, pas de chancelier Rolin sans Jan van Eyck et inversement. Par ailleurs, le choix des maîtres auxquels s'adressent leurs mécènes est tout aussi révélateur de leur grandeur et de leurs ambitions. En cela, rien n'a changé aujourd'hui. Il suffit pour s'en convaincre de citer le portrait d'Élisabeth II d'Angleterre peint par Lucian Freud à l'occasion du jubilé en 2001. Un choix audacieux et marquant que celui d'un peintre, petit fils du célèbre psychanalyste autrichien, reconnu pour le réalisme psychologique implacable de ses portraits. Enfin, lorsqu'en 2016 le premier Président noir des États-Unis fait appel au peintre afro-américain Kheinde Willey pour son effigie qui se détache sur un fond végétal, il rompt volontairement avec la tradition de figurer le bureau ovale à l'arrière-plan. Willey donne ainsi d'Obama une image douce et de force tranquille qui inscrira son nom et celui de son commanditaire pour la postérité.

Catalogues d'exposition : *Le Maître au Feuillage brodé. Primitifs flamands. Secrets d'ateliers*, Lille, 2005 ; *Rogier van der Weyden 1400-1464. Maître des Passions*, Louvain, 2009 ; *The Road to Van Eyck*, Rotterdam, 2012 ; *L'héritage de Rogier van der Weyden. La peinture à Bruxelles 1450-1520*, Bruxelles, 2013 ; *Van Eyck : An Optical Revolution*, Gand, 2020 ; *Miroir du Prince 1425-1510. La commande artistique des hauts fonctionnaires à la cour de Bourgogne*, Autun-Chalon, 2021. E. PANOFSKY, *Early Netherlandish Painting. Its Origins and Character*, Cambridge (Mass.), 1953 ; N. VERONEE-VERHAEGEN, *L'Hôtel-Dieu de Beaune*. (Les Primitifs flamands. I. Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux au quinzième siècle, 13), Bruxelles, 1973 ; L. CAMPBELL, *Renaissance Portraits, European Portrait Painting in the 14<sup>th</sup>, 15<sup>th</sup> and 16<sup>th</sup> Centuries*, New Haven- Londres, 1990 ; PH. LORENTZ, *Nouveaux repères chronologiques pour La Vierge du chancelier Rolin de Jan Van Eyck*, dans *Revue du Louvre*, 1992, p. 42-49 ; P. PHILIPPOT, *La peinture dans les anciens Pays-Bas : XV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles*, Paris, 1994 ; M. COMBLEN-SONKES & PH. LORENTZ, *Musée du Louvre Paris. II* (Les Primitifs flamands. I. Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux et de la Principauté de Liège au quinzième siècle, 17), Bruxelles, 1995 ; PH. LORENTZ, *La Vierge du Chancelier Rolin par Jan Van Eyck*, dans *Le Faste des Rolin au temps des ducs de Bourgogne*, Dossier de l'art, n° 49, 1998, pp. 30-33 ; BR. MAURICE-CHABARD, *La splendeur des Rolin : un mécénat privé à la cour de Bourgogne : table ronde 27-28 février 1995*, Paris, 1999 ; B. FRANSEN, S. JONES & CHR. CURRIE, *La Vierge au Chancelier Rolin*, dans *Miroir du Prince*, Dossier de l'art, n° 288, 2021, p. 22-25.