


D'autant plus que, dans notre temps de spécialisation, on peut, sans froisser personne, faire remarquer que les historiens de l'art n'ont peut-être pas tous porté leurs études vers les langues orientales, pas plus d'ailleurs que les hébraïsants, les arabisants, les hellénistes ne se sont appliqués aux questions d'art du moyen âge.

Il devient alors facile de comprendre qu'il faille bien souvent s'en rapporter aux *verba magistri*, d'après lesquels il est si aisé de se former une opinion acceptée de tous. Mais n'est-il pas à craindre que, suivant l'expression même de Bacon, l'école soit en danger de tomber dans le psittacisme, supprimant ainsi toutes les initiatives réclamées par Michel Ange sous une forme un peu dure, mais marquée de son empreinte géniale : « Celui qui s'habitue à suivre n'ira jamais devant. »

*
* *



Lorsque l'admirable retable, attribué à Roger van der Weyden, entra au Louvre en 1913, il fut l'objet de nombreux articles ; de trop peut-être, oserai-je dire. Car chaque critique d'art voulut apporter à ses lecteurs un détail nouveau, ignoré, et l'on vit même un de nos plus éminents maîtres le rapprocher du Rétable de Beaune, « commandé » par le chancelier Rolin à Roger de la Pasture. Seulement, il oubliait que M. Wauters, avec sa belle franchise, avait imprimé que c'est simplement pour remplir un vide et parce qu'on n'avait pas d'autre nom à fournir qu'on attribua ce rétable à Roger van der Weyden et qu'en 1913 M. Fierens Gevaert y apercevait les empreintes du génie de Memlinc, après que j'eusse fait voir, sous les pieds du Christ de gloire, le monogramme I. M. Je ne décrirai pas de nouveau la peinture du Louvre ; je n'en donnerai d'autre photographie que celle de la Madeleine, qui est le point capital sur lequel il faut maintenant tout particulièrement appeler l'attention (pl. IV-V).

Ce chef-d'œuvre était en dernier lieu dans la collection Théo-

dora Guest. Il fut, en 1906, publié par l'*Arundel Club* (pl. XV); on l'attribuait alors à Memlinc. En 1863, il avait été étudié par Weale, dans le *Beffroi*, avec le merveilleux dessin à la pointe d'argent du British Museum (pl. IV)¹. Weale nous apprenait là que son possesseur d'alors, le marquis de Westminster, l'avait acquis en 1845 d'un artiste, M. Evans, demeurant 17 Newman Street à Londres, qui le tenait d'un prêtre habitant le nord de l'Angleterre. Cet ecclésiastique l'avait acheté dans une vente publique, où il fut décrit et signalé comme importé de Flandre. Il avait été exécuté pour Catherine de Brabant après 1452, date de la mort de son mari Jean Braque, dont on voit au revers non seulement la gerbe de blé, mais un losange qui porte au 1 de Braque, au 2 de Brabant, d'azur à la fasce d'argent, accompagné en chef de deux molettes d'or et en pointe d'une croix ancrée d'argent : au-dessous du losange se trouve la devise « Bracque et Brabant »².

La douce figure de la Madeleine, reproduite merveilleusement dans le *Beffroi*, m'était tellement restée dans la mémoire, qu'aussitôt devant le retable du Louvre je négligeai un peu le reste pour m'attacher tout d'abord à elle. En sorte qu'à peine avais-je commencé à l'étudier, — un petit détail (de ceux que je cherche, qui n'a retenu l'attention des connaisseurs que sous la forme d'« une inscription hébraïque surajoutée autour du turban »), qui n'existe pas dans le dessin du British Museum et que d'ailleurs on ne voit sur aucune des reproductions qui en ont été données (pl. IV), retint au contraire toute mon attention. Mais derrière la glace, qui recouvrait le tableau et

1. La juxtaposition du dessin du British Museum et de la photographie de la Madeleine du Retable, qu'on trouvera sur la pl. IV, permet de voir les différences essentielles qui séparent les deux figures. Assurément, le dessin du British Museum, avec ses yeux à fleur de tête, son nez avec une petite rabotte, est l'étude d'après nature de la figure que nous allons retrouver très idéalisée, ce qui est naturel s'il s'agit du portrait de Catherine de Brabant, sur le panneau du Louvre.

2. Voir, pour les détails sur cette famille, P. Leprieux dans la *Gaz. des Beaux-Arts*, 1913, II, p. 257.

viennent ensuite six caractères qui sont nettement hébraïques.

ק *k = kof*; facilement, si la barre est écrite trop courte, ק peut se confondre avec un מ *mim*, surtout cassé מ.

ל *l = lamed*, certain.

א *a = aïn* א.

א *a = alef*.

כ *kaf*.

ה *hé*, fautivement *heth* ה, peut être confondu avec le même final *mim* מ¹.

Nous les reprendrons tout à l'heure.

Puis viennent six caractères que je détache,

ו ז י ח ט נ

Je lis *Wiyden*; j'ai signalé plus haut la manie des artistes de retourner dans leur nom une ou deux lettres.

Le reste de l'inscription se perd dans la pénombre du voile; malgré mes efforts, je n'ai pu y découvrir que **3N**. Peut-être, par un léger frottis, puisque l'inscription est légèrement en relief, pourrait-on saisir la suite.

Voilà donc deux mots lisibles. *Zin*, en flamand, c'est *son*. *Wiyden*, c'est un nom qui ressemble bien à celui de l'artiste auquel le tableau est attribué, tracé d'ailleurs à l'endroit où nous avons lu tant de signatures: Benozzo Gozzoli, Jan de Rome.

En possession de ces deux mots, la vieille formule que les peintres inscrivaient souvent sur leurs œuvres devait revenir en mémoire: telle celle de la *Résurrection de Lazare* aux Offices de Florence: HOC OPVS NICOLAVS ABSOLVIT. C'est alors que j'eus recours à mon vieux dictionnaire de Calepin et je cherchai d'abord *opus*: mais פֶּעַל *pohal*, מַעֲשֶׂה *mahaseh*, ne ressemblaient en rien aux lettres de l'inscription. En revanche,

1. On comprendra que je ne me serais pas permis personnellement de traiter cette question; je veux encore une fois remercier M. Blochet qui est si aimablement venu à mon aide.

à *pingere* on trouve קלע *kalah*; ce sont précisément les premières lettres de l'inscription (en commençant naturellement par la droite); en cherchant ensuite *ars*, on lit מלאכה *mala-chah*, dont les trois dernières lettres *achah* sont celles que M. Blochet a lues sur ma photographie; de telle sorte que nous aurions là un mot hébreu, assurément très fantaisiste, dont la composition signifierait *ars picturae*. Quant à la finale, elle pourrait être, puisque nous apercevons deux lettres ZN, le mot flamand *zinbedde*, en latin *figuravit*; et on pourrait voir là l'équivalent de la signature de Nicolas Froment : « son œuvre de peinture Wiyden figura ».

On m'a fait une objection : dans le mot *Wiyden*, il faudrait voir

ש	ו	ה	ה	ב	א
s	u	t	h	b	a
(sin)	(ao)	(teit)	(ha)	(baith)	(oleph)

Mais puisque le reste s'explique assez facilement, qu'on veuille bien alors donner l'explication de ces lettres.

Une autre objection paraîtrait au premier abord plus admissible. Pourquoi *Wiyden*, quand le nom de l'artiste est *Weyden*? De plus, ne s'appelait-il pas de la Pasture, dont Weyden est simplement le doublet?

Nous n'avons pas le droit d'ignorer quelles déformations ont subi, soit de leur fait même, soit dans les actes publics, les noms des artistes du moyen âge. Il y aurait un chapitre bien intéressant à écrire à ce sujet. Mais dans le cas particulier qui nous occupe, nous allons trouver d'intéressantes précisions. Weyden a pour racine *Wee*, bestiaux, *voeden*, nourrir. Or, *Wee* se prononce *voi*. Puis, nous devons reconnaître dans le Roger van der Wyde qui, d'après Félibien, avait peint la Chambre d'or de l'Hôtel de Ville de Bruxelles, notre Weyden; le nom se prononçait donc *Wyde*. C'est d'ailleurs ainsi que nous le voyons orthographié dans le registre des sépultures conservé à Sainte-Gudule, à la date de l'inhumation de sa

femme en 1477, tandis qu'en 1451 nous trouvons dans les registres de Tournai un Willem van der Wye, dit de la Pasture. Somme toute, il n'a pas de nom fixe; de 1426, où il est appelé Roger de la Pasture, à 1477 où il s'appelle Rogerus van der Wyden, il s'appelle indifféremment Rogerus van der Weyden, R. de la Pasture, R. de Tornai, R. Gallicus, de Pascuis, de Bursella, de manière qu'il est assez difficile d'affirmer le nom qu'il portait. Mais j'inclinerais assez à croire que son véritable nom était van der Weyden, car nous trouvons en 1422 à l'abbaye de Veierbeek un imagier nommé Henri van der Weyden et nous nous rappellerons que les critiques d'art, il y a bien longtemps, ont reconnu dans l'œuvre de Rogier des influences de sculpteur. Serait-ce le père de notre artiste?

Mais va-t-il falloir que nous demeurions sur cette route qui semble ainsi s'ouvrir devant nous? Maître Rogier n'aurait-il pas signé d'autres tableaux?

Depuis bientôt un siècle, les historiens d'art se sont précisément préoccupés de la signature de Roger van der Weyden. C'est d'abord Brulliot qui discute une signature proposée, mais ne l'accepte pas, parce qu'il n'en comprend pas la signification. En cela je suis d'accord avec lui. Puis c'est Piot qui voit dans le sigle au-dessus de la dédicace du tableau de Willem Edelhere à Louvain le monogramme du peintre, qu'il explique v[an] W[eyden]; A = van der. Mais où est le W? Cependant W doit être admis, car pour Weale ce n'est pas la signature du peintre, mais l'initiale de Willem Edelhere. Nagler attribue à Roger van der Weyden un A. S., qu'il interprète *A Salice*, du Paturage. Enfin Wurzbach, résumant toutes les opinions, voit la signature du peintre dans l'initiale du baudrier du Mage de Munich; c'est d'ailleurs mon hypothèse, qu'il reproduit en me citant (pl. I). Bref, il semble si probable que Weyden a dû signer ses œuvres que tout le monde s'inquiète de trouver son monogramme sur une œuvre d'art.

Aujourd'hui, j'apporte autre chose qu'un monogramme: le nom de Wiyden entier.

Mais il faut toujours, en histoire, se souvenir du vieil adage : *testis unus, testis nullus*. Aussi, avant de présenter à nouveau ma thèse, ai-je bien examiné mes photographies, et pendant ces soirées d'hiver si angoissées, loin de Paris, j'ai attentivement, galon par galon, exploré l'œuvre de Weyden. Mon temps ne fut pas perdu. D'abord j'ai rencontré un Weyden *authentique*, la *Crucifixion* de Madrid ; seulement, il est signé 1513 ;

je me suis de nouveau arrêté sur les *Saints Cosme et Damien* du Musée de Cologne, signés *Maître Rogier* (pl. III). Mais c'est surtout le triptyque du Prado, avec ses inscriptions pseudo-hébraïques, qui a retenu mon attention. Quelle ne fut pas ma surprise, en effet, de trouver dans le *Mariage de la Vierge*, sur la manche du Grand Prêtre, cette curieuse inscription, également en pointillé, qui est l'exacte copie du nom de Wiyden du rétable du Louvre, avec l'E également inverse, l'N ressemblant à un aleph hébraïque, le D à un delta grec (pl. II). Sur le panneau qui lui fait face, on voit encore une inscription identique, mais dans cette dernière il y a, aussi en pointillé, non pas Wiyden, mais Widen, toujours avec l'Э renversé (même planche II). Quant au D qui, dans les trois inscriptions, a une forme cryptographique si curieuse, il est très proche du D de l'alphabet *seraphicum* de la *Virga Aurea*.

Avant de terminer, faisons enfin une constatation. En examinant attentivement les figures des personnages, dans le *Mariage de la Vierge* du Prado, en haut, entre la figure émaciée de saint Joseph si caractéristique, que nous avons rencontrée, mais plus jeune, dans l'*Adoration des Mages* de Munich, et la vieille sainte Anne, apparaît, dans la pénombre, une figure assez laide, coiffée d'un bonnet de poil, aux traits communs, aux yeux à fleur de tête, gonflés au dessous comme par l'albuminurie, au nez court, aux lèvres épaisses dont les commissures tombent (pl. III). Ne sommes-nous pas entraînés à la rapprocher du portrait de ce « maître Rogiel, peintre de grand nom » que nous a conservé l'Album d'Arras et qui n'est autre que Rogier

van der Weyden (pl. III)? Quant à la figure de la Princesse au-dessous de celle où l'on peut reconnaître le peintre, nous la comparerons à la Princesse du Retable de Beaune, sur le deuxième volet de droite. Il ne faut que l'inverser pour y trouver une telle identité qu'à grandeur égale elles peuvent être superposées l'une à l'autre.

*
* *

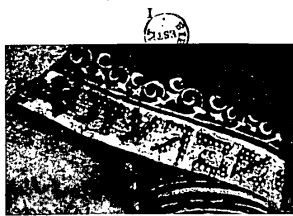
Que ces détails dans des œuvres formellement attribuées à Roger van der Weyden, que ces inscriptions si curieusement semblables soient l'effet d'un pur hasard, il semble difficile de le soutenir. Mais il sera plus difficile encore, je crois, en présence des photographies reproduites ici, de reparler d' « auto-suggestion ». Les pièces sont sous les yeux des historiens de l'art : il faudra les discuter et ne plus leur opposer systématiquement la tradition surannée d'un anonymat obligatoire, imposé aux artistes du moyen âge.

F. DE MÉLY.

L'HISTOIRE DE LA VIERGE DE ROGER VAN DER WEYDEN
(MUSÉE DU PRADO, MADRID)



1^{er} FEUILLET. — SUR LA MANCHE DU GRAND-PRÊTRE,
L'INSCRIPTION N° I.



WIERIN

II



INSCRIPTIONS DANS LES FEUILLETS
DU RÉTABLE DU PRADO

WIERIN

(Identiques à celles du Louvre).



2^e FEUILLET. — SUR L'ÉPAULIÈRE DU VÊTEMENT DU PER-
SONNAGE, A DROITE, DE FACE, L'INSCRIPTION N° II.



DÉTAIL DU MARIAGE DE LA VIERGE (Musée du Prado).

Le personnage central, coiffé d'un bonnet de fourrure, présente des caractères anatomiques absolument semblables à ceux du portrait de Roger van der Weyden, de l'Album d'Arras.



(Cliché Mély)

ROGER VAN DER WEYDEN
(Album d'Arras)



(Cliché Mély)

LES SAINTS COSME ET DAMIEN,
Signés MAITRE ROGIER. (?)

Dessin attribué à ROGER VAN DER WEYDEN
(Musée de Cologne)

LA MADELEINE DU RÉTABLE DE ROGER VAN DER WEYDEN
(MUSÉE DU LOUVRE)



GRAVURE QUI ACCOMPAGNE TOUS LES ARTICLES
QUI LUI ONT ÉTÉ CONSACRÉS.



LE DESSIN A L'ARGENTE D'ARGENT (Cl. Mely)
du British Museum.

LA MADELEINE DU RÉTABLE DE ROGER VAN DER WEYDEN
(MUSÉE DU LOUVRE)



INSCRIPTION DU TURBAN, (photographiée par incidence).



(Clichés Mély)

זין מלכחא קלח ויידן.

Zin malachah kalah WIYDEN.