Il mistero del 'Matrimonio di Arnolfini'

ou

Et si le Mariage Arnolfini était tournaisien ?



Antoon Vanherpe

Nov. 2026

Texte original en italien : © Antoon Vanherpe, 2026. Révision du texte original italien publié en ligne en 2016.
Tous droits réservés.
Avec l'autorisation de l'auteur, publication d'une traduction et résumé par Apis Tornacensis à l'aide d'outil IA Claude (Anthropic).

Résumé

Et si le *Mariage Arnolfini* était tournaisien ?

Depuis le XIXe siècle, le célèbre tableau de Jan van Eyck conservé à la National Gallery de Londres passe pour le portrait du marchand lucquois Giovanni Arnolfini et de son épouse. Antoon Vanherpe propose une tout autre lecture. Il repart de l'inventaire de Marguerite d'Autriche (1516), qui nomme le personnage « Hernoul le Fin », et l'identifie à Ernoul Le Candiauwe, officier à la cour d'Isabelle de Portugal. La femme serait son épouse Jeanne Vander Weyden, sœur du Tournaisien Rogier de le Pasture. Pour étayer cette hypothèse, l'auteur rassemble des indices rarement mis en relation : des actes tournaisiens détruits en 1940 mais transcrits par Albert Châtelet, la tutelle exercée par Rogier sur sa nièce en 1441, les écrous de la cour de Bourgogne, et jusqu'à la bougie allumée du tableau, lue comme une allusion au nom picard du « candiauwe », le fabricant de chandelles. Chemin faisant, l'étude réexamine aussi les registres de la corporation de Saint-Luc de Tournai, le rôle de Robert Campin et les liens entre les peintres de Tournai et de Gand. Il s'agit d'hypothèses de travail, que l'auteur présente lui-même comme telles et qui ne reflètent pas l'opinion dominante. Elles invitent néanmoins le lecteur tournaisien à regarder d'un œil neuf un chef-d'œuvre qui pourrait bien avoir des racines dans sa propre ville.

Le mystère du « Mariage Arnolfini »

I. Les peintres de Gand et de Tournai dans la première moitié du XVe siècle

1. État de la question

La présente étude se propose de réexaminer les relations entre les milieux artistiques de Gand et de Tournai dans la première moitié du XVe siècle, sur la base des sources documentaires aujourd'hui disponibles et des résultats des investigations techniques les plus récentes. L'analyse tient compte des témoignages d'archives conservés, des recherches prosopographiques et des informations issues des études dendrochronologiques, microchimiques et diagnostiques appliquées à la peinture flamande.

Une grande partie des attributions relatives à la peinture des Pays-Bas méridionaux continue de reposer sur des comparaisons stylistiques. Si ces comparaisons demeurent indispensables, elles ne permettent pas toujours de reconstituer avec certitude les parcours professionnels des artistes. C'est pourquoi il paraît opportun de compléter les données stylistiques par les informations qu'offrent la documentation historique et l'analyse des contextes sociaux, économiques et institutionnels dans lesquels les artistes ont travaillé.

Les réseaux artistiques de la fin du Moyen Âge étaient étroitement liés aux corporations, aux liens familiaux, aux commanditaires et aux rapports d'apprentissage. Dans ce contexte, la diffusion de la peinture à l'huile, le développement de l'enluminure et la production de retables constituèrent des phénomènes interdépendants, souvent soutenus par les mêmes milieux aristocratiques et marchands.

Cette contribution pourrait également avoir pour objet d'attirer l'attention sur les travaux de nombreux chercheurs qui ont fourni des données documentaires d'une importance considérable, mais qui sont parfois peu pris en compte dans le débat contemporain. Parmi eux figurent G. Celis, Paul Coremans, Edmond De Busscher, Leo van Puyvelde, Hulin de Loo, Napoléon De Pauw, Elisabeth Dhanens, Alfons Dierick, Armand Heins, Emile Renders, Herman Vander Linden et d'autres chercheurs belges et étrangers qui ont contribué à la reconstitution du milieu artistique flamand du XVe siècle.

La rareté des sources documentaires rend aujourd'hui encore difficile l'obtention d'un consensus définitif sur les activités de nombreux artistes actifs entre Gand et Tournai. L'existence de contacts entre les deux villes pourrait toutefois être attestée au moins jusqu'aux années 1420. Les sources mentionnent, par exemple, la participation périodique d'artistes gantois à la réalisation du dais utilisé lors de la procession mariale annuelle de Tournai. Ces collaborations témoignent de l'existence de relations artistiques et professionnelles qui méritent d'être approfondies.

2. La situation artistique à Tournai

L'une des principales sources pour l'étude du milieu artistique tournaisien pourrait être constituée par les recherches d'Émile Renders sur les registres des corporations de la ville et sur la documentation relative au soi-disant Maître de Flémalle. L'interprétation de ces documents a joué un rôle important dans le débat concernant Robert Campin et les origines de la peinture flamande du XVe siècle.

Selon l'hypothèse proposée dans la présente étude, la documentation conservée ne permet pas de démontrer de manière définitive l'existence d'une école organisée de peinture sur panneau autour de la figure de Robert

Campin. Les registres de la corporation de Saint-Luc de Tournai, instituée en 1424, mentionnent en effet plusieurs catégories professionnelles, parmi lesquelles des peintres, des verriers et d'autres métiers liés aux arts figuratifs, sans fournir d'indication explicite quant à une corporation spécifiquement consacrée à la peinture sur panneau.

Les registres de la corporation de Saint-Luc de Tournai :

Campin (*Robert*). — A *maistre* Robert Campin, pointre, demorant en le Lormerie, pour un tabliel et une croix que il avoit fait et livré du vivant de ladite défuncte, 45 s. (C. d'exéc. test. de Jehanne Esquierqueline, veuve de Jacques de Braibant, 1406). [T. XXI, p. 221].

A *maistre* Robiert Campin, pointre, pour son salaire et desserte de avoir point à olle ladite banière (de la tour des halles), et y fait de fines couleurs les armes de le ville, 35 s. (C. d'ouv. de 1408). [T. XXI, p. 221].

A *maistre* Robert Campin, pointre, pour rouge terre par lui livrée toute moulue, de lequelle on a point de rouge les parois de ladite halle de Grantmont, 12 s. 6 d. (C. d'ouv. de 1413). [T. XXI, p. 221].

A *maistre* Robert Campin, pointre, pour son salaire et desserte de avoir point, doré et ordonné ladite bretesque d'ouvrage de pointure par la manière que elle est, et livré l'or et aultres couleurs qui furent en ce employées, ainsi et par la manière qu'il en fu marchandé à lui par le six esleux ou nom de la communaulté d'icelle ville et que le cédulle de le devise dudit marchié porte, 48 lb. (C. d'ouv. de 1414). [T. XXI, p. 221].

Audit *maistre* Robert Campin, pointre, pour son salaire et desserte de avoir fait et ordonné à ladite bretesque pluiseurs ouvrages de pointure oultre et par dessus ce qu'il avoit marchandé de faire, 4 lb. (Ibid.). [T. XXI, p. 221].

A *maistre* Robert Campin, pointre, pour avoir point et doré les angles, le hachement et armes du Roy, nostre sire, mis et ordonné de nouvel à le devanture de le halle, 18 lb. (C. d'ouv. de 1424). [T. XXI, p. 221].

A *maistre* Robert Campin, pointre, pour avoir fait et doré le tavelet et ymaiges sur lequel on fait serment pardevant les doyens, 50 s. (C. d'ouv. de 1425). [T. XXI, p. 222].

A *maistre* Robert Campin, pointre, pour avoir point, ordonné et doré ung escu d'asur à trois fleurs de lis d'or et le couronne estant audeseure d'icelluy, estoffé et ordonné d'or et d'azur, lequel escu est mis à le porte de Marvis, 55 s. (C. d'ouv. de 1426). [T. XXI, p. 222].

A *maistre* Robert Campin, pointre, pour un tavelet ou qu'il avoit et a entailliet

un ymage et ung cruchefy parmi l'évangille qui est encassée en icelluy, lequel tavelet a esté délivré à messieurs les eschevins de S. Brixe pour sur ycellui faire jurer, 56 s. 8 d. (Ibid.). [T. XXI, p. 222].

A *maistre* Robert Campin et aultres cy après nommés, pour le fachon et estoffes livrées et mises aux fiertres et confanons des bourgeois de ledite ville, renouvelés, et ledite fiertre viestie à ledite fieste de le proucession de Tournay, les parties et pour les causes qui s'ensuivent. C'est assavoir : ..... item, pour les vins de le carité soustenus par Jehan du Bos et ledit *maistre* Robert Campin, 12 s. de gr; — item, pour le salaire de le paine et travail dudit *maistre* Robert, d'avoir ladite fiertre taillié, faite, livrée, dorée, et poindre et estoffer les parquiaux et ymages desdits confanons, avoir fais fourmes, estoffés et dorés, et aussi les fleurs de lis d'or avecq tous les bastons et pumiaux d'iceux, estoffé et doré les x i x pignons des angèles, des ménestriers et trompettes, à deux lés, et bien l x x i j escuchons estoffés, par taux et ordonnance faicte pour ce faire audit *maistre* Robert, 8 lb. de gr.; ..... (C. gén. de 1426). [T. XXI, p. 222].

A *maistre* Robert Campin, pointre, pour avoir fait et ordonné sur le crépon de le garitte faite à le porte S. Martin trois escuz armoyés des armes du Roy et de la ville, et d'avoir point et armoyé desdites armes les pignons au dessus de ladite garitte, 55 s. (C. d'ouv. de 1427). [T. XXI, p. 223].

A *maistre* Robert Campin, pointre, pour avoir repoint, réparé et mis à point les ymages et personnages qui sont à le devanture de le halle de messieurs les doyens, 4 lb. (Ibid.). [T. XXI, p. 223].

A *maistre* Robert Campin, pour avoir point et dorét le faulse coupple de le cappelle de le halle, 24 lb. (Ibid.). [T. XXI, p. 223].

A *maistre* Robert Campin, pointre, pour avoir point et dorét de couleur à olle, à l'entrée de le halle des jurés, les personnages et ymages de Saint-Piat, Saint-Lehirre, du Roy, de la Roynne et de monseigneur le Dauphin et aultres personnages, comme il appert par ladite œuvre, 10 lb. (C. d'ouv. de 1428). [T. XXI, p. 223].

A *maistre* Robert Campin, pointre, pour une boiste de fier et y fait quattre escuchons des armes du Roy, de la Roynne, du Dauphin et de la ville, mise et servant en le cappelle de le halle, 10 s. (Ibid.). [T. XXI, p. 223].

A *maistre* Robert Campin, pointre, pour le fachon, taille et dorure de la fiertre de la ville faicte et portée à le procession en cest an mil i i i j ᶜ et x x x, ensemble les ensengnes des menestriés, soignes et aultres semblables, pour tout et par marchié fait à lui, 60 lb. (C. gén. de 1430). [T. XXI, p. 223].

A *maistre* Robert Campin, pointre, pour avoir point de fin or ladite festissure dudit Puch-l'Auwe, 60 s. (C. d'ouv. de 1433). [T. XXI, p. 223].

A *maistre* Robert Campin, pointre, pour avoir point de fin or mat, d'asur et de coulleur à olle les armes du Roy à ung léz et les armes de la ville à l'aultre léz à ladite naeve banière de la porte Saint-Martin, 10 s. (C. d'ouv. de 1441). [T. XXI, p. 223].

A *maistre* Robert Campin pointre pour son sallaire d'avoir point et doré le pignon Saint-Nicolay par marchet fait à lui, 77 s. 7 d. (Compte de l'église Sᵗ Nicolas, 1434). [T. XXI, p. 124].

Les registres montrent en outre que certaines catégories professionnelles, telles que les enlumineurs, les dessinateurs et ceux qui se consacraient à l'apprentissage du dessin, occupaient une position secondaire au sein de l'organisation corporative. Cette situation invite à une réflexion plus large sur le rôle effectivement joué par la peinture sur panneau dans la vie artistique de la ville.

La situation politique et économique de Tournai constitue un autre élément à prendre en considération. Au cours des années 1420, la ville traversa une phase de forte instabilité. Les tensions politiques et les difficultés financières eurent d'inévitables répercussions sur l'activité économique et culturelle locale.

Plusieurs membres de l'aristocratie et des groupes économiquement les plus influents quittèrent la ville, réduisant potentiellement le nombre de commanditaires en mesure de soutenir des entreprises artistiques de grand prestige.

Les destructions subies par les archives de Tournai pendant la Seconde Guerre mondiale rendent aujourd'hui particulièrement difficile une reconstitution complète des activités artistiques de la ville. De nombreuses informations disponibles proviennent en effet de transcriptions et d'études réalisées avant la perte de la documentation originale. C'est pourquoi toute reconstitution historique doit nécessairement tenir compte du caractère fragmentaire des sources conservées.

Les interprétations élaborées au cours du XXe siècle autour de la figure de Robert Campin et du Maître de Flémalle restent l'objet de discussions. Certains chercheurs ont attribué à ces artistes de nombreuses œuvres sur la base de critères stylistiques, tandis que d'autres ont souligné la nécessité d'un appui documentaire plus solide. La question reste donc ouverte et continue de susciter la confrontation entre différentes approches méthodologiques.

Néanmoins, les rapports entre Tournai et Gand apparaissent bien documentés. Les sources attestent en effet d'échanges professionnels, d'apprentissages et de collaborations impliquant des artistes des deux centres urbains. Dans cette perspective, la figure de Jan de Stoevere constitue un cas particulièrement intéressant, puisqu'elle témoigne de la mobilité des artisans et des artistes au sein des réseaux professionnels qui reliaient les principales villes des Pays-Bas bourguignons.

L'ensemble de ces éléments suggère que l'histoire artistique de la région ne peut être interprétée exclusivement à travers les frontières urbaines ou les attributions traditionnelles. Une lecture intégrée des sources d'archives, des données techniques et des réseaux sociaux pourrait offrir de nouvelles perspectives pour comprendre le rôle respectif de Gand et de Tournai dans le développement de la peinture flamande de la première moitié du XVe siècle.

Un élément récurrent de l'histoire de la peinture flamande du début du XVe siècle est le rapport entre la tradition de l'enluminure locale et la peinture sur panneau qui s'est développée dans les principaux centres artistiques de l'aire rhéno-flamande. Dans ce contexte, les artistes actifs à Gand semblent avoir puisé leur inspiration tant dans leur propre milieu social que dans les traditions figuratives préexistantes, traduisant ces influences dans des œuvres caractérisées par un réalisme marqué et par une grande attention à l'observation du quotidien.

L'une des principales difficultés de l'étude de la production artistique gantoise du XVe siècle réside dans le caractère souvent anonyme de ses protagonistes. Néanmoins, l'analyse conjointe des sources d'archives, de l'histoire des collections et des données matérielles conservées dans les peintures permet parfois de formuler des hypothèses plausibles quant à leur origine, leur commande et leur attribution. L'étude de la circulation des œuvres et de leurs changements de propriétaires peut elle aussi fournir des informations utiles pour reconstituer des réseaux de relations et des contextes de production.

L'approche adoptée dans cette recherche accorde une importance particulière à l'observation directe des œuvres et à leur capacité à refléter des aspects concrets du milieu historique et social dans lequel elles ont été réalisées. Cette perspective suggère que certaines interprétations traditionnelles de la culture matérielle et de la société de la fin du Moyen Âge pourraient nécessiter une révision critique, surtout lorsqu'elles sont influencées par des lectures anachroniques.

Au cours de l'enquête, il est apparu que certaines dénominations, désormais consacrées par l'historiographie, pourraient ne pas refléter nécessairement l'origine ou la signification première des œuvres auxquelles elles se rapportent. Ce pourrait être le cas, par exemple, du soi-disant *Triptyque de Mérode*, du *Triptyque de Werl* ou du soi-disant *Mariage Arnolfini*, titres qui proviennent généralement de propriétaires ultérieurs, de commanditaires ou d'interprétations postérieures, plutôt que de témoignages contemporains de la réalisation des œuvres elles-mêmes.

II. Le Mariage Arnolfini

Dans le cas précis du tableau traditionnellement connu sous le nom de *Mariage Arnolfini*, la présente recherche propose l'hypothèse selon laquelle les personnages représentés pourraient être identifiés à Ernoul Le Candiauwe et à Jeanne Vander Weyden, sœur de Rogier van der Weyden. Cette proposition repose sur une relecture de sources d'archives et prosopographiques qui seront examinées dans les sections suivantes.

Selon la documentation disponible, Jan van Eyck se trouvait à Tournai en mars 1428, après une précédente mission diplomatique auprès de l'évêque de la ville en octobre 1427. À la même époque, il mit fin à son séjour à Lille et, quelques mois plus tard, participa à l'ambassade portugaise organisée par Philippe le Bon. Ces engagements diplomatiques réduisirent sensiblement sa présence continue en Flandre et soulèvent des questions quant à son implication directe dans certains chantiers artistiques actifs à Gand au cours des mêmes années.

Dans ce contexte, on peut supposer que Rogier van der Weyden a assumé un rôle plus important dans certains projets artistiques liés au milieu gantois. Bien que cette reconstitution ne puisse être considérée comme définitivement démontrée, elle offre une explication possible du développement artistique rapide de Rogier et des liens qui semblent apparaître entre ses premières œuvres et certains aspects de la peinture gantoise contemporaine.

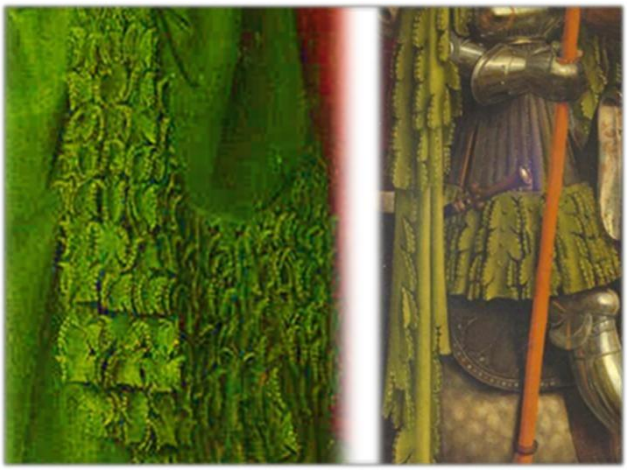
L'analyse stylistique des figures d'Adam et Ève dans le *Polyptyque de l'Agneau mystique* constitue l'un des éléments avancés à l'appui de cette hypothèse. Certains aspects de la composition, tels que la symétrie des poses, l'équilibre des masses et la sobriété des détails, peuvent en effet être mis en relation avec des caractéristiques généralement associées à la production de Rogier van der Weyden. Il s'agit toutefois d'observations qui nécessitent d'autres vérifications au moyen d'examens techniques et de comparaisons systématiques. Un autre élément d'intérêt concerne la comparaison entre la figure d'Ève et la figure féminine représentée dans le soi-disant *Mariage Arnolfini*. Certaines analogies dans les traits physionomiques, dans la structure du visage et dans la conception générale de la figure ont suggéré la possibilité d'une identité commune ou, à tout le moins, d'un modèle partagé. Si les systèmes modernes de reconnaissance faciale peuvent fournir des indications comparatives, ces résultats doivent être considérés avec prudence et ne sauraient remplacer la documentation historique.



Sources iconographiques : *Closer to Van Eyck (KIK-IRPA), Wikimedia Commons et National Gallery, Londres. Découpes, montage comparatif et annotations de l'auteur – pub 1*

Les vêtements et les éléments matériels présents dans le tableau méritent eux aussi l'attention. En particulier, la prédominance de la couleur rouge dans le mobilier et les tissus pourrait être interprétée comme un indice possible d'un milieu de haut rang, peut-être lié à la sphère ducale. La rareté et le coût de ces matériaux au XVe siècle rendent plausible un lien avec des résidences aristocratiques ou princières, parmi lesquelles le Prinsenhof de Gand constitue une possibilité à prendre en considération.

Sur la base de ces observations, on peut formuler l'hypothèse que certains tableaux traditionnellement attribués au milieu de Jan van Eyck ont été réalisés ou conçus dans le contexte culturel et matériel du Prinsenhof. Le célèbre portrait de la femme au bain pourrait lui aussi s'inscrire dans ce milieu, même en l'absence de preuves documentaires définitives.



*Sources **iconographiques :** Closer to Van Eyck (KIK-IRPA), Wikimedia Commons et National Gallery, Londres. Découpes, montage comparatif et annotations de l'auteur – pub 2*

Plus généralement, la représentation du nu féminin dans le contexte de la culture courtoise bourguignonne constitue un thème qui exige une prudence interprétative particulière. S'agissant d'images qui ne relèvent pas directement de la tradition iconographique religieuse, leur signification pourrait être davantage liée à des contextes privés, dynastiques ou curiaux qu'à des programmes symboliques codifiés.

La présence des sabots à côté des protagonistes et du petit chien de compagnie pourrait être interprétée comme un indice possible de stabilité et de permanence plutôt que d'un départ imminent. Dans cette

perspective, la scène pourrait être lue comme la représentation d'un couple posant pour un portrait officiel plutôt que comme la relation d'un événement cérémoniel précis. Particulièrement intéressante est la comparaison entre certains détails du vêtement du soi-disant Chevalier du Christ représenté dans le Polyptyque de l'Agneau mystique et le costume féminin du tableau traditionnellement connu sous le nom de *Mariage Arnolfini*. Les raffinées passementeries vertes et certains éléments décoratifs semblent ne trouver que des parallèles relativement rares dans la peinture contemporaine, ce qui suggère l'existence de modèles communs ou de milieux culturels partagés.

Dans ce contexte, l'attention a été attirée sur la famille De Scepper, dont le nom est traditionnellement associé à des activités de tailleur et à la confection de vêtements particulièrement précieux. Certains documents attestent en outre les liens de cette famille avec les milieux aristocratiques et diplomatiques de Gand. La présence d'enlumineurs, de peintres et d'autres personnalités liées aux arts figuratifs dans leur cercle familial suggère une possible implication de la noblesse urbaine dans la promotion des activités artistiques. Bien que cette hypothèse appelle d'autres vérifications documentaires, elle contribue à esquisser un milieu culturel dans lequel art, prestige social et réseaux familiaux apparaissent étroitement imbriqués.

À la lumière de ces considérations, on ne peut exclure que Rogier van der Weyden ait entretenu avec les milieux artistiques de Gand des contacts plus étroits que ne l'admet généralement l'historiographie traditionnelle. Il reste toutefois nécessaire de distinguer soigneusement les données documentées des reconstitutions hypothétiques.

La datation du soi-disant *Mariage Arnolfini* continue de reposer principalement sur l'inscription « Johannes de Eyck fuit hic 1434 ». L'exécution picturale devant nécessairement précéder l'apposition de cette inscription, celle-ci fournit un important repère chronologique, sans toutefois éclairer de manière définitive les modalités de réalisation de l'œuvre.



Sources iconographiques : *Closer to Van Eyck (KIK-IRPA), Wikimedia Commons et National Gallery, Londres. Découpes, montage comparatif et annotations de l'auteur – pub 1*

Certains éléments techniques et iconographiques ont en outre suggéré des liens possibles avec d'autres œuvres attribuées au milieu de Jan van Eyck. Parmi ceux-ci, on cite fréquemment le chapelet composé de pierres semi-précieuses, la brosse suspendue au mur et les lions sculptés aux angles du mobilier. Ces détails ont été interprétés comme les indices d'un contexte aristocratique particulièrement élevé et, selon certains chercheurs, pourraient refléter des traditions figuratives développées dans les milieux nobiliaires de Gand.

De grandes incertitudes subsistent cependant quant à l'interprétation d'ensemble du tableau. Il n'existe en effet pas de consensus unanime sur le fait qu'il représente réellement une célébration de mariage. Certains détails iconographiques, dont la bougie allumée, ont fait l'objet de nombreuses interprétations. Dans le cadre de la présente recherche, on propose l'hypothèse que certains de ces éléments puissent être liés à des formes d'action de grâce, de dévotion ou de commémoration associées à la position sociale des personnages représentés.

La comparaison avec le *Retable des Sept Sacrements* de Rogier van der Weyden se révèle particulièrement significative. Dans cette composition, une véritable cérémonie nuptiale est représentée au moyen d'éléments clairement identifiables : la jonction des mains, la présence du prêtre, l'étole qui unit les époux et la participation de témoins. Ces caractéristiques semblent absentes du soi-disant *Mariage Arnolfini*, circonstance qui a conduit plusieurs chercheurs à remettre en question l'interprétation traditionnelle de l'œuvre comme portrait de mariage.

D'autres doutes découlent de la chronologie généralement admise de la famille Arnolfini. Giovanni Arnolfini n'obtint la citoyenneté brugeoise qu'en 1442, et son mariage documenté est postérieur à la date habituellement attribuée au tableau. Ces données ont incité certains chercheurs à explorer d'autres identifications des personnages représentés.

La grande qualité des vêtements, l'usage de fourrures précieuses, la richesse du mobilier et la présence de biens de luxe, comme les oranges importées, mettent sans aucun doute en évidence un statut social élevé. Le petit chien de compagnie, fréquemment interprété comme un symbole de fidélité et d'intimité domestique, contribue à définir l'atmosphère privée et prestigieuse du lieu représenté.

Dans leur ensemble, ces éléments semblent indiquer que le tableau n'était pas simplement destiné à documenter un événement privé, mais aussi à représenter le prestige social, le rang et l'insertion des protagonistes dans la culture courtoise bourguignonne. L'identification précise des personnages et la signification d'ensemble de la scène demeurent toutefois des questions ouvertes qui appellent des approfondissements documentaires et techniques.

L'inscription latine associée à l'œuvre et sa mention dans les inventaires historiques constituent l'un des éléments centraux du débat sur l'identité des personnages représentés. *Dans l'inventaire de la collection de Marguerite d'Autriche dressé en 1516*, le tableau est décrit comme suit :

« Ung grant tableau qu'on appelle Hernoul le Fin, avec sa femme dedens une chambre, fait du painctre Johannes. »

« 133. Ung aultre tableau fort exquis qui se clot à deux feulletz, où il y a painctz un homme et une femme estantz desboutz touchantz la main l'ung de l'aultre, fait de la main de Johannes, les armes et devise de feu don Dieghe esdits deux feulletz nommé le personnaige Arnoult fin. »

Ce témoignage documentaire revêt une importance particulière puisqu'il identifie explicitement le protagoniste comme *Hernoul le Fin*. Selon l'hypothèse proposée ici, l'association ultérieure avec la famille Arnolfini pourrait résulter d'une ressemblance phonétique ou d'une réinterprétation postérieure de la source d'inventaire. La question reste toutefois ouverte et continue d'être débattue dans l'historiographie.

À ce jour, aucun document ne semble attester un rapport direct ou privilégié entre Isabelle de Portugal et la famille Arnolfini. Au contraire, certains éléments prosopographiques ont conduit à envisager d'autres identifications possibles des protagonistes du tableau. Dans ce contexte, certains portraits attribués à des personnages du milieu bourguignon revêtent un intérêt particulier, car on y retrouve des caractéristiques vestimentaires et de représentation qui semblent renvoyer aux mêmes cercles curiaux.



Sources iconographiques : *Closer to Van Eyck (KIK-IRPA), Wikimedia Commons et National Gallery, Londres. Découpes, montage comparatif et annotations de l'auteur – pub 2*

L'observation des costumes représentés dans de nombreux portraits de l'époque met en évidence une forte uniformité dans les choix chromatiques et dans les modèles vestimentaires adoptés par l'entourage ducal. L'usage prédominant du noir, associé à des couvre-chefs, des manteaux et des vêtements particulièrement précieux, semble refléter des conventions sociales et protocolaires précises, propres à la cour de Bourgogne.



Sources iconographiques : *Closer to Van Eyck (KIK-IRPA), Wikimedia Commons et National Gallery, Londres. Découpes, montage comparatif et annotations de l'auteur. Pub. 5*

Dans ce cadre, la figure de Rogier van der Weyden apparaît particulièrement significative. La qualité technique de ses portraits et sa familiarité avec les milieux de cour suggèrent une connaissance approfondie des pratiques de représentation de la noblesse bourguignonne. Reste toutefois discuté le fait que ni Isabelle de Portugal ni Philippe le Bon ne semblent lui avoir conféré officiellement le titre de peintre de cour, malgré le grand prestige atteint par son œuvre.

Les vêtements des personnages représentés fournissent eux aussi matière à réflexion. Ernoul est représenté vêtu d'une ample *houppelande* noire bordée de fourrure précieuse et coiffé d'un haut chapeau sombre, typologie qui trouve des parallèles dans d'autres exemples iconographiques de l'époque. De même, des portraits attribués à des personnalités telles que Baudouin de Lannoy présentent des solutions vestimentaires comparables, suggérant une appartenance au même milieu social et politique.

Les règles de la cour de Bourgogne réglementaient rigoureusement l'usage de certains tissus, couleurs et accessoires. L'emploi de fourrures coûteuses, de couvre-chefs élaborés et de vêtements confectionnés selon des modèles exclusifs constituait un signe visible de rang et de proximité avec le pouvoir ducal. Dans cette perspective, les vêtements des protagonistes du tableau semblent cohérents avec un contexte aristocratique ou curial de haut niveau.

Le décor joue lui aussi un rôle important dans l'interprétation de l'œuvre. La présence d'un lit monumental, de meubles garnis de tissus rouges et d'autres objets de luxe pourrait être interprétée, selon plusieurs chercheurs, comme l'indice d'un contexte princier ou ducal. Sans constituer une preuve définitive, ces éléments contribuent à situer la scène dans un milieu caractérisé par un statut social élevé et par des liens étroits avec la culture de la cour de Bourgogne.

Dans leur ensemble, ces données semblent suggérer que le tableau peut être lu non seulement comme un portrait privé, mais aussi comme une représentation du statut, des relations sociales et de l'insertion des personnages représentés au sein de l'élite politique et culturelle de leur temps.

1. Provenance de l'œuvre et contexte documentaire

L'histoire du soi-disant *Mariage Arnolfini* au sein des collections pourrait être relativement bien documentée à partir de la fin du XVe siècle. Don Diego de Guevara possédait l'œuvre avant qu'elle n'entre dans les collections de Marguerite d'Autriche au début du XVIe siècle. Par la suite, le tableau passa à Marie

de Hongrie, puis aux collections royales espagnoles. Après les événements liés aux guerres napoléoniennes, l'œuvre parvint finalement en Angleterre, entrant en 1842 dans les collections de la National Gallery de Londres.

Ce parcours ne fournit toutefois pas de preuves définitives quant à l'identification des personnages représentés. Selon l'hypothèse proposée ici, la figure masculine pourrait correspondre à Hernoul le Fin plutôt qu'à Giovanni Arnolfini. Dans cette perspective, les mentions d'inventaire anciennes et les sources documentaires relatives au milieu bourguignon revêtent une importance particulière.

2. Le mobilier

Les archives du *Livre des orphelins de Gand, 1432-33, fol. 3*, fournissent un inventaire détaillé du contenu d'une maison patricienne en pierre. La couleur dominante est le bleu. L'aristocratie fait poser des tissus de garniture d'un bleu sombre. La salle de séjour est meublée d'un lit, de sièges et de coffres ou bahuts, sculptés ou non, avec des lions aux angles !

Dans les maisons gantoises, un lit n'est pas tendu de tissu d'ameublement rouge. Dans une maison bourgeoise ordinaire, on ne voit pas de lit de ce genre. Cela ne peut renvoyer qu'à une chambre ducale du Prinsenhof de Gand : les volets intérieurs, les fenêtres et le plancher, reconnaissable à ses larges planches caractéristiques. Le lustre extrêmement luxueux est repris par Rogier, sous une autre forme, dans son *Annonciation*, ce qui renforce la possibilité de lui en attribuer la paternité.

Le motif du tapis renvoie à l'Anatolie et aurait été acquis lors de la guerre ducale contre les Turcs. Dans d'autres tableaux, les motifs des tapis s'inspirent du voyage de Jan van Eyck dans la péninsule Ibérique.

Les oranges et les pêches étaient extrêmement rares à cette époque. De plus, ce fruit mûrit à un autre moment que les cerises rouges à la fenêtre. Il pourrait donc s'agir d'une *Spielerei* de Jan van Eyck. Dans la chambre d'Isabelle, venue du Portugal ensoleillé, on trouve des fruits mûrs. Qui d'autre le ferait ? Il n'est pas nécessaire de chercher un symbolisme général de l'époque, car ce type de fruit était alors peu connu.

Les chercheurs ont avancé toutes les explications possibles pour la bougie allumée en plein après-midi ensoleillé. La représentation se déroule dans une atmosphère familiale intime. La bougie pourrait simplement renvoyer au sens du nom picard *Le Candiauwe*, le fabricant de chandelles. Ce métier n'avait d'ailleurs pas d'avenir à Tournai, car ce produit était un produit de luxe très coûteux. Les riches choisirent de partir.

Trois éléments que l'on peut observer dans des œuvres gantoises antérieures – le chapelet en pierres semi-précieuses, la brosse à main et les lions aux angles des meubles – renvoient à un lien entre Gand et les cercles les plus élevés. La brosse à main se rapporte à la superstition qui chasse les mauvais esprits. Les sculptures de « *Marguerite terrassant le dragon* » pourraient faire référence à l'épouse de Louis de Male, fille de Jean III de Brabant, qui séjourna au Prinsenhof de Gand.

3. Considérations dendrochronologiques et contexte de production

Les résultats des analyses dendrochronologiques menées sur plusieurs œuvres attribuées au milieu flamand du début du XVe siècle présentent un intérêt particulier. On a observé que les panneaux du soi-disant *Mariage Arnolfini*, de *Saint François recevant les stigmates* et du portrait de *Baudouin de Lannoy* pourraient provenir du même tronc ou du même lot de bois.



Sources iconographiques : *Closer to Van Eyck (KIK-IRPA), Wikimedia Commons et National Gallery, Londres. Découpes, montage comparatif et annotations de l'auteur. Pub. 6*

L'utilisation d'un bois de même origine peut confirmer le transfert du bois du polyptyque depuis la « pierre », désignée comme l'atelier d'Hubert, vers le Prinsenhof. Supposons que la recherche montre que les panneaux des portraits, qui proviennent probablement du Prinsenhof, ont été sciés dans le même groupe d'arbres ou dans les mêmes arbres : une pièce importante du puzzle serait alors trouvée. Nous connaîtrions du même coup l'explication de l'état de conservation exceptionnellement bon de ces œuvres.

Si de nouvelles analyses confirmaient une provenance commune des supports en bois utilisés pour ces tableaux, des perspectives intéressantes s'ouvriraient pour la reconstitution des pratiques d'atelier et des relations entre les artistes actifs dans les milieux gantois et bourguignon. Une telle coïncidence ne constituerait pas en soi une preuve d'identité d'auteur, mais pourrait contribuer à la compréhension des modes d'approvisionnement et de production.

4. Vêtement de cour et identification sociale

L'analyse des vêtements et des accessoires représentés dans les œuvres offre elle aussi des éléments utiles à la reconstitution du contexte social des personnages représentés. Certaines miniatures et certains dessins attribués au milieu bourguignon montrent des dames de cour caractérisées par des coiffes élaborées, de larges manches doublées de fourrure et de longues robes de cérémonie. Ces caractéristiques trouvent des parallèles significatifs avec le vêtement féminin du soi-disant *Mariage Arnolfini*.

La culture de cour bourguignonne accordait une grande importance à la distinction sociale par le vêtement. Couleurs, tissus, fourrures et bijoux étaient en effet soumis à des conventions précises et constituaient des indicateurs immédiatement reconnaissables du rang de chacun. L'usage de l'hermine, des perles et de certains couvre-chefs était généralement associé aux niveaux les plus élevés de la société de cour.

De même, le vêtement masculin représenté dans le tableau apparaît cohérent avec celui qui est documenté pour les officiers et dignitaires proches de la cour ducale. Les différences entre *kaproen*, chapeaux cylindriques, manteaux et couleurs des vêtements semblent refléter un système complexe de codes sociaux et hiérarchiques.

5. Les témoignages d'archives relatifs à la famille Vander Weyden

L'une des sources documentaires les plus significatives pour la reconstitution du contexte familial de Rogier van der Weyden est constituée par les transcriptions publiées par Albert Châtelet à partir de documents aujourd'hui perdus.

Le texte de ce document d'archives de premier plan, tragiquement détruit pendant la Seconde Guerre mondiale, tel que l'a annoté Albert Châtelet, est le suivant :

« Le 28 mars 1426, la maison de son père, Henry Vander Weyden, est vendue après sa mort. Les parties concernées sont Agnès Wattrelos, sa veuve, pour son droit d'usufruit, pour elle-même et ses deux filles Agnès et Jeanne pour une moitié, et Louis du Castillon pour l'autre moitié. La présence de ce dernier peut sembler étrange, mais elle s'explique par un acte du 9 août 1441, dans lequel il agit au nom et en qualité de procureur de Rogier, tuteur et curateur de Heynette Candiauwe, fille d'Ernoul, fondé de pouvoir par lettre de procuration et avec son accord. C'était un ami de Rogier, qu'il représente. Peut-être a-t-il agi en tant que représentant du frère aîné, Jean de Bruxelles. Cela expliquerait pourquoi il reçoit la moitié. Cela souligne que Rogier, comme son frère Jean, ne se trouvait pas à Tournai en 1426 et que leurs intérêts y furent pris en charge par Louis du Castillon. Si le mariage de Rogier a eu lieu en 1423, on peut supposer qu'il n'était pas à Tournai entre 1423 et 1426. Le lieu de naissance de son épouse, Bruxelles, semble indiquer qu'il y resta, attiré par sa belle-famille et peut-être aussi par son frère, Jehan de Bruyelles (Bruxelles), ce qui laisse à son tour supposer que celui-ci s'y était déjà établi dès 1417. On n'a peut-être pas prêté assez d'attention à l'existence d'un Henri Vander Weyden, tailleur de pierre qui travaille en 1424 à la résidence du duc de Brabant à Louvain ; il est possible qu'il existe un lien entre le sculpteur, le coutelier et le peintre, et que Rogier soit allé rejoindre le sculpteur dans l'espoir de trouver un emploi à la cour de Jean IV, connu pour son goût du faste et de l'apparat.

Ernoul Candiauwe était le mari de Jeanne Vander Weyden depuis 1426. Aucun des deux n'atteignit un âge avancé. En 1440, leur fille orpheline Jeanette avait 13 ans. Rogier devint son tuteur en 1441. Ernoulet de Lille est mentionné comme écuyer d'Isabelle en 1437, charge qui implique une très grande responsabilité. La vie itinérante de la cour ducale exige un bon organisateur de voyages, sans cesse en route d'une résidence à l'autre. Les résidences ducales étaient le plus souvent vides, car le mobilier, les tapisseries, les objets décoratifs, les vêtements, les biens domestiques, le linge et les provisions pour les hommes et les animaux, comme le vin et l'avoine, étaient constamment déplacés. Ces déménagements exigeaient un grand nombre de chariots et de chevaux. Moyens de réparation en cours de route, retards imprévus dans des régions parfois hostiles où il fallait assurer le logement de toute la caravane, fourniture des repas : on ne peut l'improviser ; tout relevait de la responsabilité de l'écuyer et de son personnel. Le trajet s'élevait à 40 kilomètres sur des routes en piteux état. Aucun titre de noblesse ni aucune recommandation n'était requis. Florens, bâtard de La Viesville, fut par la suite écuyer du duc. Il fut aussi responsable de la forêt de Wasselau, pour laquelle il percevait un traitement de huit tournois par jour. Il avait obtenu cette charge de Jean de La Viesville, bailli de Saint-Quentin. Jan van Eyck et Rogier Vander Weyden auraient eu ensemble assez d'influence pour obtenir pour Ernoul le poste d'écuyer.

Son premier fils Corneille (de Rogier Vander Weyden) avait huit ans en 1435 et était donc né en 1427. L'épouse de Rogier, Isabelle Gallant, avait dix-huit ans en 1423. Elle était la fille de Jan Galant, cordonnier à Bruxelles, et de Stockhem. Isabelle de Stoquain, l'épouse de Robert Campin, était apparentée au beau-père de Rogier. Il est possible que le mariage ait été arrangé par la famille. Il se maria en 1425 ou 1426. »

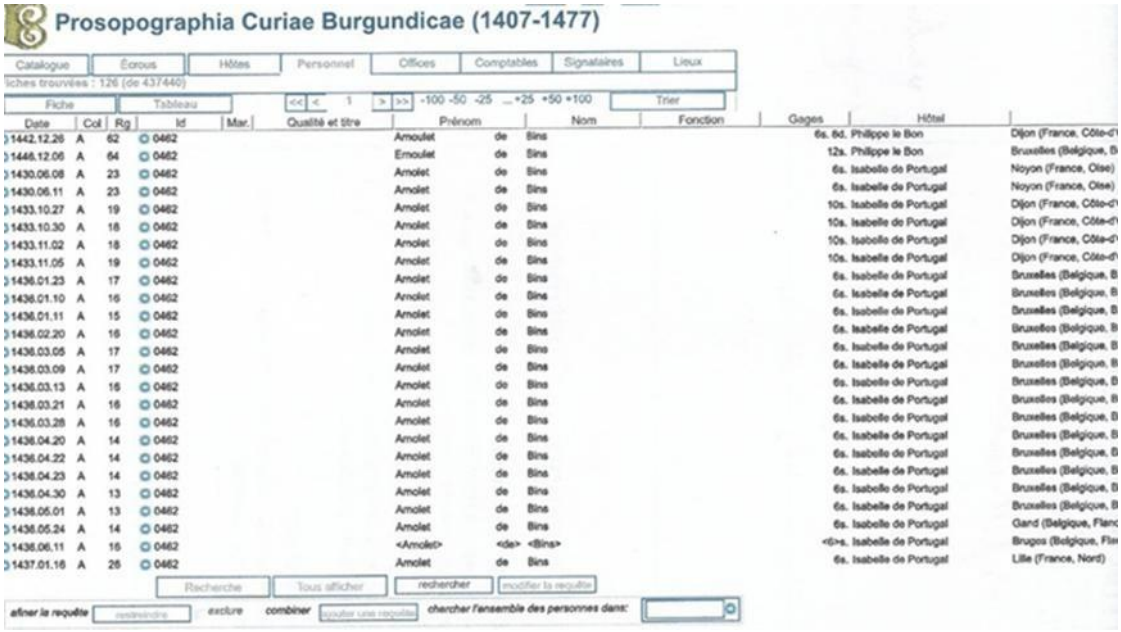
En particulier, un acte de 1426 relatif à la succession d'Henri van der Weyden mentionne plusieurs membres de la famille et leurs représentants légaux. Ce même ensemble documentaire permet de reconstituer les rapports entre Rogier van der Weyden, Louis du Castillon et la famille Candiauwe.

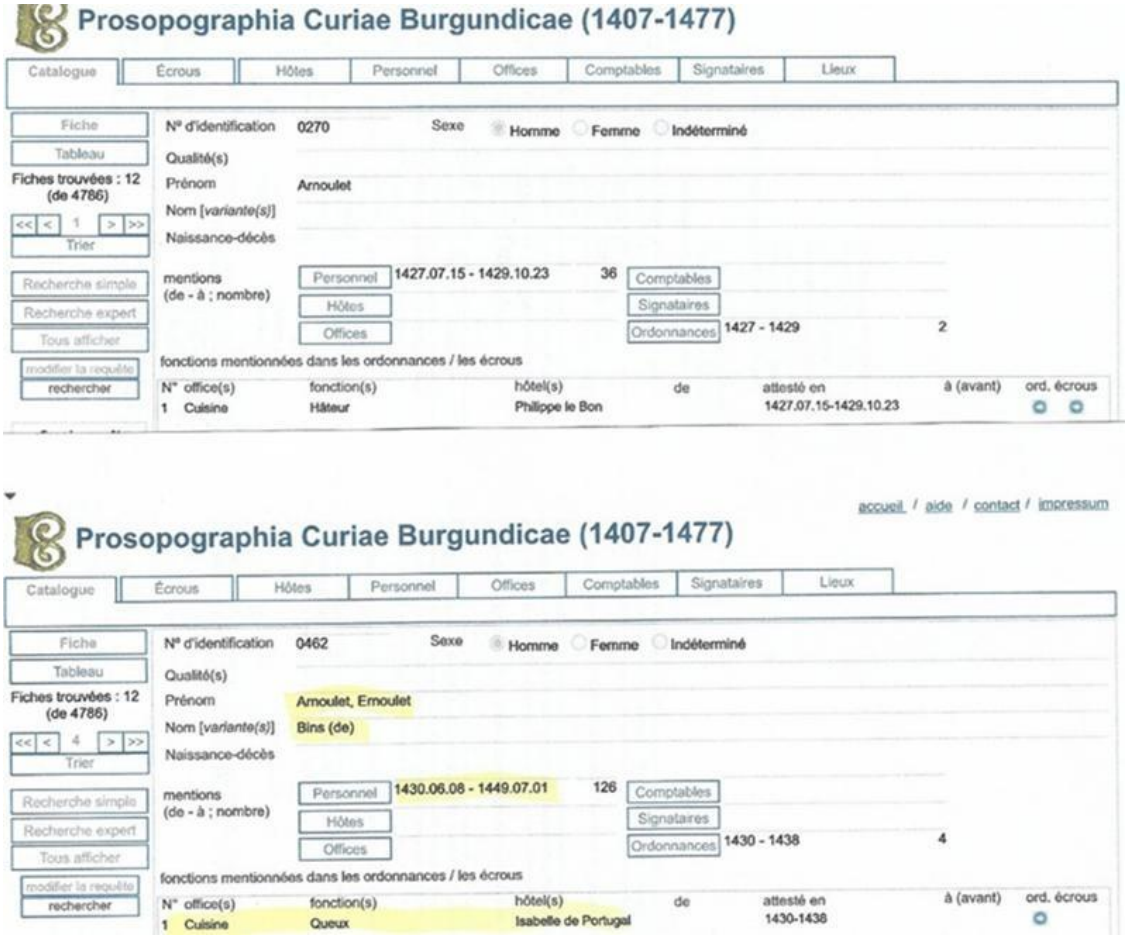
Selon ces documents, Jeanne Vander Weyden aurait épousé Ernoul Candiauwe avant 1426, tandis qu'en 1441 Rogier apparaît comme tuteur de leur fille Heynette ou Jeanette. Ces informations constituent l'un des éléments sur lesquels repose l'hypothèse d'identification des personnages représentés dans le tableau.

L'analyse des sources suggère en outre que Rogier a passé une part importante de sa jeunesse loin de Tournai, probablement entre Bruxelles et d'autres centres liés à la cour ducale. Certains chercheurs ont supposé l'existence de relations familiales et professionnelles qui auraient pu favoriser son intégration dans les milieux artistiques et administratifs bourguignons.

6. Ernoul Candiauwe et le service à la cour de Bourgogne

La figure d'Ernoul Candiauwe joue un rôle central dans l'hypothèse proposée ici. Les sources le rattachent à l'administration de la cour de Bourgogne, où il aurait exercé des fonctions liées à l'organisation logistique et à la gestion des déplacements de l'hôtel ducal.





Les résidences des ducs de Bourgogne exigeaient une organisation complexe. Mobilier, tapisseries, objets usuels, provisions alimentaires et personnel étaient continuellement transférés d'une résidence à l'autre, ce qui nécessitait la coordination d'hommes, de chevaux et de moyens de transport. Les officiers chargés de ces responsabilités occupaient donc une position d'une importance considérable au sein de la structure de la cour.

Pour l'illustrer, voici des extraits de cette volumineuse étude, souvent mal comprise, du professeur allemand Dr Werner Paravicini et de M. Bertrand Schnerb. Pour l'examen visuel : voir *écrou du 11 juin 1430 (ADN, B 3398)*



Hernoul le Sin, le Fin ou de Bins (dans les Curiae Burgundicae) peuvent désigner une seule et même personne. La graphie « Bins » pourrait renvoyer à une origine dans la ville de Binche.

Ce double portrait montre sans aucun doute une chambre ducale, à en juger par la tenture de velours rouge et le plancher en bois.

La recherche dans les *Curiae Burgundicae* renseigne sur la validité de cette hypothèse. Seules douze des 4786 fiches contiennent le prénom picard Arnoult ou Ernoul.

Dans la fiche « 0270 », *Arnoulet* est mentionné comme officier de cuisine (*hâteur de cuisine*) de Philippe le Bon avant l'arrivée d'Isabelle de Portugal.

Des documents relatifs à d'autres officiers bourguignons, comme Florens de La Viesville, témoignent du prestige et de l'importance de ces charges. Dans ce cadre, la position attribuée à Ernoul Candiauwe apparaît compatible avec le rang social que suggèrent les vêtements et le décor représentés dans le tableau.

7. Considérations généalogiques

Les informations généalogiques relatives à la famille de Rogier van der Weyden permettent de contextualiser davantage ces hypothèses. Les documents indiquent que Rogier était marié à Isabelle Galant et que son réseau familial présentait des liens avec divers milieux professionnels et artisanaux actifs entre Bruxelles et Tournai.

L'éventuelle parenté entre certaines familles associées à Rogier et des personnes présentes dans l'entourage de Robert Campin constitue un autre élément qui mérite l'attention, bien que les preuves actuellement disponibles ne permettent pas de conclusions définitives.

Dans leur ensemble, ces données suggèrent l'existence d'un réseau dense de relations personnelles, familiales et professionnelles qui pourrait avoir joué un rôle important dans la formation et la carrière de Rogier van der Weyden, ainsi que dans la genèse des œuvres examinées ici.

8. Référence à la noblesse

Les armoiries de la noble *famille Vander Clite*, en bas à droite des *Trois Maries au tombeau*, composées d'un *chevron* et de trois *coquilles Saint-Jacques*, indiquent un lien indubitable avec cette famille noble. La famille compte un peintre actif à Gand, nommé Lieven Vander Clite.



Sources iconographiques : *Wikimedia Commons. Découpes, montage comparatif et annotations de l'auteur. Pub. 7*

Lieven vander Clite est connu par une lettre datée de 1416 du notaire gantois Guy de Boeye adressée à la Chambre du Conseil des ducs de Bourgogne. Il y est loué pour son *Jugement dernier*, peint en 1407 : « *un très bel tabbel tout dorez et de fine aisur, du jugement de nostre seigneur Jhésu-Crist* ». Celui-ci est

accroché dans la salle d'audience du Château des Comtes. Il est peintre en 1406. Le 13 février 1417, il vendit une partie de la maison qu'il habitait dans la *Lange Munte, appelée les Quatre Fils Aymon, entre le Cleenen Hert et le Paradise.* C'est une localisation sans équivoque. La description d'une peinture sur panneau est bien moins précise, comme le sont les archives. Ses parents sont mentionnés sous les noms de Clais et Kateline de Groite, tandis qu'en 1406 seul un Lieven Goes est inscrit dans la gilde des peintres. Il est clair que les noms de famille se sont multipliés à cette époque. Ils changent selon les circonstances dans lesquelles les personnes se trouvent à un moment et en un lieu donnés. Cela rend tout si compliqué que les hypothèses deviennent inévitables. Cette complexité confirme que le changement de nom de Jan van Eyck en *Vanden Rode* n'avait rien de si exceptionnel.

Des armoiries ne sont généralement pas ajoutées après coup ; il est donc fort probable que l'œuvre ait été commandée par un membre fortuné de la famille. La famille Vander Clite est établie à Gand. Le 20 décembre 1441, *Edele ende weerde mer* Colard van Comines, seigneur de Renescure, souverain-bailli de Flandre, vendit une maison sur le Kouter à Gand. Vers 1470, cette œuvre est en possession de Philippe van Comines, fils de Colard van der Clyte, responsable des funérailles solennelles du duc Philippe le Bon à Gand. On peut citer d'autres détails, comme le couvre-chef juif typique du garde endormi. Ce chapeau pointu se retrouve également sur le polyptyque. La prairie fleurie verdoyante et les bosquets d'arbres et d'arbustes viennent garnir les plaines dénudées.

Lieven vander Clite mourut en 1422 ; ce tableau a donc été commencé cinq ans plus tôt, puisque son tableau sur panneau connu demanda lui aussi ce temps. Il ne peut donc pas être de la main d'Hubert, qui ne s'installa à Gand qu'en 1420.



Sources iconographiques : *Wikimedia Commons. Découpes, montage comparatif et annotations de l'auteur. Pub. 8*

Dans le *livre de prières des Arnolfini* (bibliothèque de l'université de Princeton, ms. 223), leurs armoiries sont clairement reconnaissables dans la lettrine « D ». Il est surprenant qu'une famille noble, possédant des armoiries, ne se fasse pas reconnaître par celles-ci. Au moins un contrat aurait dû être passé autrefois devant le banc des échevins de Bruges. Rien de tout cela ne laisse soupçonner que le *couple Arnolfini* ait été immortalisé dans ce tableau. Le *Triptyque de Werl* et le *Retable de Mérode* (voir ci-dessus) montrent dans les vitraux les armoiries des familles concernées. Le *panneau de Mérode* montre clairement les armoiries *de Lathem*.

9. Rogier van der Weyden, Jan van Eyck et le contexte du Polyptyque de Gand

L'une des hypothèses développées dans la présente étude concerne la possible implication de Rogier van der Weyden dans la phase d'exécution du *Polyptyque de l'Agneau mystique*. Certaines observations formulées par Albert Châtelet, sans conduire explicitement à cette conclusion, semblent laisser ouverte la

possibilité d'une participation de Rogier au milieu artistique gantois plus importante qu'on ne l'admet généralement.

Les considérations proposées ici découlent principalement de l'analyse du soi-disant *Mariage Arnolfini*, complétée par les informations contenues dans les transcriptions d'archives publiées par Châtelet concernant la famille de Rogier van der Weyden et son contexte biographique. L'objectif n'est pas de formuler des conclusions définitives, mais de vérifier si ces données permettent de proposer une reconstitution alternative de la formation et des débuts de carrière de l'artiste.

À ce jour, aucun document ne semble attester un rapport privilégié entre Isabelle de Portugal et la famille Arnolfini. Parallèlement, certains portraits attribués au milieu bourguignon présentent des caractéristiques iconographiques et vestimentaires qui ont suggéré des liens possibles avec d'autres personnalités actives à la cour ducale. En particulier, la récurrence de vêtements noirs, de turbans rouges et de *kaproen* bleus dans les portraits d'officiers et de dignitaires semble refléter des conventions visuelles propres au milieu de la cour.

L'usage systématique du noir dans le vêtement de nombreux personnages représentés dans les œuvres de l'époque peut être interprété comme un signe d'appartenance aux milieux de la cour de Bourgogne. Bien que cet élément ne constitue pas une preuve déterminante, il contribue à esquisser un contexte social cohérent avec celui que suggèrent d'autres témoignages figuratifs et documentaires.

La position de Rogier van der Weyden au sein de ce milieu mérite une attention particulière. La qualité de ses portraits et sa connaissance approfondie des conventions de représentation de la cour suggèrent une familiarité directe avec les cercles aristocratiques bourguignons. Reste toutefois ouverte la question de savoir comment cette expérience a été acquise et pourquoi aucune nomination officielle comme peintre de cour n'est documentée, comme ce sera le cas pour des artistes d'époques ultérieures, tels Rubens ou Van Dyck.

Allan Burroughs (1933) a mené une étude comparative aux rayons X du portrait de Robert van Massemen (Madrid). La copie se trouve à la *Gemäldegalerie de Berlin*. Il désigna Rogier Vander Weyden comme l'auteur de cette copie. C'est possible. Rogier maîtrisait à la perfection l'art du portrait. Les familles aisées d'artistes gantois le soutinrent pleinement. Cela indique qu'au moins un spécialiste gantois du portrait a travaillé au panneau. Winkler (1957) souligna que la version originale de la collection Thyssen-Bornemisza (Madrid) appartenait à la famille Vander Meeren, qui entretenait des liens étroits avec la famille Massemen depuis le XVe siècle. Rogier, élève de Vander Meeren, put ainsi mettre son talent à l'épreuve.



Sources iconographiques : *Wikimedia Commons. Découpes, montage comparatif et annotations de l'auteur – pub 9*

10. Le Prinsenhof et la culture figurative de la cour

D'autres éléments de réflexion ressortent de la documentation relative au Prinsenhof de Gand. En 1444, Willem de Ritsere et Claise Vander Meersch reçurent en effet des commandes pour la décoration de pièces privées de la résidence ducale, dont certaines « *badstoven* » ou chambres de bain.

Ces informations témoignent de l'existence d'une production figurative destinée aux espaces réservés de la cour et permettent de situer certaines œuvres dans un contexte plus intime et plus privé qu'on ne le suppose habituellement. La représentation du nu féminin au XVe siècle demeure en effet un phénomène relativement rare, surtout en dehors des sujets religieux traditionnels.

Dans ce contexte, certains chercheurs ont envisagé des liens possibles entre le panneau dit de la femme au bain et d'autres œuvres issues du milieu gantois. Bien que ces relations ne puissent être démontrées avec certitude, elles invitent à considérer la possibilité que certains modèles figuratifs aient été élaborés au sein d'un cercle artistique restreint lié à la cour ducale.

L'analyse comparative entre la figure d'Ève du Polyptyque de l'Agneau mystique et la figure féminine du soi-disant *Mariage Arnolfini* a en outre mis en évidence certaines ressemblances physionomiques et formelles. Ces analogies ont été interprétées comme des indices possibles de l'emploi de modèles communs ou de l'existence de relations entre les artistes responsables des deux œuvres. Dans ce cas également, les observations stylistiques doivent toutefois être considérées comme des indices et non comme des preuves définitives.

11. La signification de la scène du soi-disant « Mariage » Arnolfini

Un autre argument concerne la comparaison entre le tableau traditionnellement identifié comme le *Mariage Arnolfini* et d'autres représentations nuptiales contemporaines.

Dans le *Mariage de la Vierge* et dans la scène de mariage représentée dans le *Retable des Sept Sacrements* de Rogier van der Weyden apparaissent en effet certains éléments iconographiques caractéristiques du rite nuptial : la présence du prêtre, des témoins et l'union symbolique des mains des époux au moyen de l'étole liturgique.



Sources iconographiques : *Wikimedia Commons et National Gallery, Londres. Découpes, montage comparatif et annotations de l'auteur – pub 10*

Ces éléments sont absents du soi-disant *Mariage Arnolfini*. Cette observation a conduit certains chercheurs à remettre en question l'interprétation de l'œuvre comme représentation directe d'une cérémonie de mariage. Le tableau pourrait plutôt figurer une autre forme de commémoration, de représentation familiale ou d'affirmation sociale au sein du milieu bourguignon.

Bien qu'aucune des hypothèses actuellement proposées ne puisse être considérée comme définitivement démontrée, la comparaison iconographique suggère que la signification de la scène est probablement plus complexe que ne le laisse entendre la dénomination traditionnelle de l'œuvre.

12. Isabelle de Portugal, Rogier van der Weyden et le milieu de cour

Il est généralement admis que Rogier van der Weyden a exécuté un portrait d'Isabelle de Portugal, probablement dans le cadre de la culture de cour bourguignonne. Bien qu'il ne fût pas encore d'usage de portraiturer systématiquement les membres de la cour, certains indices laissent supposer que des personnalités proches de la duchesse ont pu bénéficier de ce privilège.

Dans cette perspective, des figures comme *Baudouin de Lannoy* et *Ernoul Le Candiauwe* méritent une attention particulière. Les sources d'archives attestent qu'Ernoul était marié à Jeanne Vander Weyden, sœur de Rogier, et qu'en 1441 ce dernier exerça la tutelle de leur fille Jeanette. D'autres documents signalent un Ernoulet de Lille au service d'Isabelle de Portugal en 1437, dans une fonction qui semble impliquer d'importantes responsabilités administratives ou logistiques.

Compte tenu de la présence limitée d'officiers originaires du Hainaut au sein de la cour de Bourgogne, on peut supposer que des liens familiaux et des réseaux de relations ont favorisé certaines carrières

individuelles. Dans ce contexte, on ne peut exclure que les liens entre Ernoul et la famille Vander Weyden aient contribué à son intégration dans les milieux ducaux.

Si cette reconstitution était exacte, une commande confiée à Rogier van der Weyden deviendrait également plausible. Il reste toutefois impossible d'affirmer que le peintre a directement portraituré Ernoul et Jeanne. De même, l'éventuelle participation ou intervention correctrice de Jan van Eyck lors de la phase de conception de l'œuvre – le projet d'un tableau – reste une possibilité interprétative qui nécessiterait d'autres confirmations documentaires et techniques.



Sources iconographiques : *Closer to Van Eyck (KIK-IRPA), Wikimedia Commons et National Gallery, Londres. Découpes, montage comparatif et annotations de l'auteur, pub 11*

13. Rogier entre Gand, Bruges et Bruxelles

La documentation disponible ne permet pas de suivre de manière continue l'activité de Rogier van der Weyden durant les années décisives de sa formation. Certains chercheurs ont donc envisagé des périodes de collaboration ou de contact avec des milieux artistiques liés à Jan van Eyck. Bien que les preuves directes fassent défaut, cette hypothèse pourrait contribuer à expliquer certaines affinités culturelles et techniques observables dans les œuvres des deux maîtres.

Après la consolidation du pouvoir de Philippe le Bon dans les territoires bourguignons, Jan van Eyck exerça principalement son activité à Bruges. La relative rareté des informations concernant Rogier durant ces mêmes années laisse ouverte la possibilité d'autres expériences professionnelles non documentées. Toute reconstitution en ce sens doit cependant être considérée comme provisoire.

14. Supports en bois et liens matériels possibles

L'analyse dendrochronologique de plusieurs tableaux du début du XVe siècle a mis en évidence des compatibilités intéressantes entre certains supports en bois. Si d'autres études venaient à confirmer une provenance commune de certains panneaux, il deviendrait possible de réexaminer les relations entre des œuvres aujourd'hui attribuées à des contextes artistiques différents.

Cette éventualité pourrait contribuer à éclairer certains aspects des pratiques d'atelier et de la circulation des matériaux dans la Flandre bourguignonne. Toutefois, une provenance commune du bois n'implique pas nécessairement une attribution commune ni une collaboration directe entre les artistes concernés.

III. Considérations finales

L'ensemble des éléments examinés suggère que le rôle de Rogier van der Weyden dans le milieu artistique gantois pourrait avoir été plus important que ne le laisse supposer la documentation actuellement connue. Les liens familiaux, les rapports avec la cour de Bourgogne et certains indices matériels constituent des pistes de recherche qui méritent d'être approfondies.

Pour l'heure, ces hypothèses doivent toutefois être considérées comme des propositions interprétatives plutôt que comme des conclusions définitives. Seules de nouvelles découvertes d'archives, complétées par des analyses techniques et interdisciplinaires, pourront confirmer ou infirmer les reconstitutions présentées ici.

Antoon Vanherpe

17 novembre 2026

Table des matières

I. Les peintres de Gand et de Tournai dans la première moitié du XVe siècle 1

1. État de la question 1

2. La situation artistique à Tournai 2

II. Le Mariage Arnolfini 5

1. Provenance de l'œuvre et contexte documentaire 12

2. Le mobilier 12

3. Considérations dendrochronologiques et contexte de production 13

4. Vêtement de cour et identification sociale 13

5. Les témoignages d'archives relatifs à la famille Vander Weyden 14

6. Ernoul Candiauwe et le service à la cour de Bourgogne 15

7. Considérations généalogiques 17

8. Référence à la noblesse 17

9. Rogier van der Weyden, Jan van Eyck et le contexte du Polyptyque de Gand 19

10. Le Prinsenhof et la culture figurative de la cour 20

11. La signification de la scène du soi-disant « Mariage » Arnolfini 21

12. Isabelle de Portugal, Rogier van der Weyden et le milieu de cour 22

13. Rogier entre Gand, Bruges et Bruxelles 23

14. Supports en bois et liens matériels possibles 23

III. Considérations finales 23

COPYRIGHT

Sauf mention contraire, le droit d'auteur de ce texte appartient à l'auteur. Les images sont utilisées avec l'autorisation des titulaires des droits ou conformément aux conditions de la collection concernée. Tous droits réservés.

Les hypothèses formulées ici ne correspondent pas toujours à l'opinion dominante dans la littérature en histoire de l'art. Elles proposent des explications possibles des données disponibles.

Déclaration relative à l'usage de l'intelligence artificielle

Lors de la préparation de la présente contribution, Microsoft Copilot a été utilisé exclusivement comme outil d'aide pour la révision linguistique, les traductions, la formulation de références techniques et bibliographiques et la préparation d'élaborations graphiques de base (découpes, annotations et compositions comparatives d'images). Toutes les analyses historico-artistiques, les interprétations, les attributions, l'identification des œuvres et les conclusions ont été élaborées par l'auteur, qui en a effectué la révision finale et en assume l'entière responsabilité scientifique et rédactionnelle.