

R/TP.203P

JACQUES MESNIL

LES ORIGINES DE L'ART
DES PAYS-BAS AU XV^e SIÈCLE

ÉDITION DE « LA REVUE D'ART »
ANVERS
MCMXXIII.

Bibliothèque Maison de l'Orient



130131

Hommage de l'Autheur
R/TP 203 P



LES ORIGINES DE L'ART DES PAYS-BAS
AU XV^e SIÈCLE

IL A ÉTÉ TIRE DE CETTE PLAQUETTE
DEUX CENTS EXEMPLAIRES DONT
CENT EXEMPLAIRES HORS COMMERCE
NUMÉROTÉS DE 1 à 100 :

EXEMPLAIRE N° 43

JACQUES MESNIL

LES ORIGINES DE L'ART
DES PAYS-BAS AU XV^e SIÈCLE

ÉDITION DE « LA REVUE D'ART »

ANVERS

MCMXXIII.



DU MÊME AUTEUR :

L'Art au Nord et au Sud des Alpes à l'époque de la Renaissance; Études comparatives; G. Van Oest & C^o, édit.; Paris-Bruxelles, 1911.

Henry van de Velde et le Théâtre des Champs Elysées; G. Van Oest & C^o, éditeurs; Paris-Bruxelles, 1914.

L'Italie du Nord (*Collection des Guides Joanne*); Hachette, éditeur; Paris, 1916.

La Belgique (*Collection des Guides bleus, anciens guides Joanne*); Hachette, éditeur, Paris, 1920.

Sur quelques Pietà flamandes; (*Onze Kunst*, 1916).

L'Influence flamande chez Domenico Ghirlandaio; (*Revue de l'Art ancien et moderne*, 1911).

Masaccio et la Théorie de la perspective; (*Revue de l'Art ancien et moderne*, 1914).

La Perspective linéaire chez Léonard de Vinci; (*Revue archéologique*, 1922).

La Civilisation florentine au xv^e siècle; (*Mercure de France*, 1909).

L'Éducation des peintres florentins au xv^e siècle; (*Revue des Idées*, 1910).

Les Fêtes de Florence au xv^e siècle; (*Europe*, 1923).

Quelques Documents sur Botticelli; (*Miscellanea d'Arte*, 1903).

Botticelli, Les Pollaiuoli et Verrocchio; (*Rivista d'Arte*, 1905).

Botticelli à Rome; (*Rivista d'Arte*, 1905).

Le Pietà Botticelliane; (*Rassegna d'Arte antica e moderna*, 1914).

Des Critériums objectifs dans l'Histoire de l'Art; (*Revue des Idées*, 1907).

Les Bases de la Critique d'Art d'après Benedetto Croce; (*l'Art libre*, 1920).

La Leçon de Léonard de Vinci; (*l'Art libre*, 1919).

Emile Bertaux; (*Les Cahiers idéalistes français*, 1917).

L'Art dans la Russie des Soviets; (*Bulletin Communiste*, 1922).



AVANT-PROPOS

L'exposition, au musée du « Jeu de Paume », d'un ensemble d'œuvres capitales des artistes qu'on est convenu d'appeler les « primitifs flamands », m'incite à faire paraître séparément cette étude qui appartient à une suite de travaux, les uns publiés, les autres en préparation, tendant à élucider quelques uns des problèmes esthétiques que suscite l'examen approfondi des œuvres de l'art des anciens Pays-Bas, du xiv^e au xvi^e siècle.

Les erreurs qu'elle combat ne sont pas près de se dissiper et l'exactitude de ses conclusions est confirmée en tous points par l'examen des tableaux exposés au « Jeu de Paume », notamment par la comparaison des panneaux de Broederlam, appartenant au Musée de Dijon, avec les œuvres des van Eyck et celles du peintre connu sous le nom de « Maître de Merode ».

Paris, mai 1923.





LES ORIGINES DE L'ART DES PAYS-BAS AU XV^e SIÈCLE



LA guerre ne se fait pas seulement sur les champs de bataille ; les gens de l'arrière aussi, y veulent prendre part : pendant que les soldats se battent, les écrivains mitraillent à coups de phrases et d'arguments la nation ennemie, s'attaquent à sa civilisation, à son peuple, à sa race, s'imaginant sans doute soutenir par là l'ardeur des combattants et cherchant surtout à se donner à eux-mêmes l'illusion de l'activité guerrière. L'impéria-

lisme, qui veut conquérir des territoires et des débouchés, a son contre-coup dans le domaine des sciences et des arts, qui devrait rester à l'abri de ces querelles d'intérêts, de ces rivalités de politiciens et de marchands. On se dispute le mérite d'une découverte, ou des manifestations d'un art, comme s'il s'agissait d'une ville ou d'une colonie. On s'annexe rétrospectivement des contrées avec toute leur production artistique.

Cette lutte des nationalismes rivaux dans le domaine spirituel a commencé bien avant la guerre. La Belgique, objet de tant de compétitions, était tiraillée depuis longtemps entre ses puissants voisins. Ce n'est pas d'aujourd'hui qu'Allemands et Français se disputent l'art flamand ou, pour être plus exact, l'art néerlandais du xv^e siècle (car il s'agit bien de l'ensemble de la production artistique des anciens Pays-Bas à cette époque).

Certes cet annexionnisme rétrospectif a pris depuis la guerre les formes les plus exagérées et les plus ridicules et l'on peut considérer ses manifestations les plus récentes comme les produits de cette psychose des belligérants qui sévit en tous pays, à l'arrière.

Je me contenterai de citer, comme exemple de cette déviation mentale, l'article de M. Louis Gillet : *L'Art flamand et la France*, paru dans la *Revue des deux Mondes* (1^{er} Mai 1918), écrit de propagande nationaliste tendant à montrer que la France et la Belgique ont toujours été unis par des liens intimes dans le domaine des arts plastiques et, naturellement, que le rôle fécondant dans ces relations revient surtout à la France et tout particulièrement à Paris. L'auteur soutient notamment l'origine parisienne de l'art des van Eyck : il y aurait dans les Très Riches Heures de Chantilly des frères de

LES ORIGINES DE L'ART DES PAYS-BAS AU XV^e SIÈCLE

Limbourg « ce livre fait à Paris pour un prince français, tout le génie flamand et toute la peinture des van Eyck » (sic.)

Et voici comment se documente cet écrivain : « La première action de la Prusse après le traité de 1815, écrit-il, fut de s'emparer du retable de Gand. Le vénérable chef-d'œuvre d'Hubert et de Jean van Eyck, ramené de Paris dans les bagages de l'armée se trouvait à Bruxelles entre les mains d'un brocanteur. Les Alliés d'alors s'empressèrent de le dépecer : quatre panneaux furent acquis pour le musée de Berlin ; deux autres demeurèrent à Bruxelles. On ne remit à Gand que des lambeaux du chef-d'œuvre. »

Or, il suffisait à M. Gillet pour connaître la vérité, d'ouvrir l'ouvrage le plus indispensable à quiconque veut étudier l'œuvre des van Eyck, celui de James Weale : les panneaux centraux du polyptyque furent seuls transportés à Paris en 1794, les volets étaient restés cachés à Gand et l'évêque refusa par la suite de les livrer ; après la chute définitive de Napoléon les panneaux centraux furent restitués à la Belgique et remis en place le 10 mai 1816 ; quelques mois plus tard, en l'absence de l'évêque, le vicaire général, M. Le Surre, un français, vendait les volets à un marchand pour 3000 florins.

Ceci montre avec quelle légèreté on substitue la légende à l'histoire en ces années de délire collectif. Aussi ne veux-je point tenir compte de ces écrits, qui n'ont d'intérêt que pour les médecins aliénistes, et me limiterai-je à considérer les thèses des nationalismes adverses telles qu'elles étaient formulées avant la guerre.

Les allemands tendaient à confondre les termes « néerlandais » et « bas allemand » (niederdeutsch) et à faire ainsi de l'art flamand une branche de l'art germanique (1). Ils surestimaient aussi parfois l'importance de l'école de Cologne dans le développement de l'art du xv^e siècle, mais somme toute les plus sérieux d'entre eux reconnaissaient que l'ensemble de la production artistique des Pays-Bas au xv^e siècle avait un caractère bien déterminé, bien spécial, distinct de la production des pays environnants, et constituait un art original, qui portait l'empreinte d'un génie créateur, avait exercé une forte influence sur l'art de tous les pays voisins et même rayonné au loin (2).

(1) Voyez, p. ex., Woermann, *Kunstgeschichte* (vol. II, p. 419) à propos de l'art des van Eyck : « Allem Anschein nach war es die bodenwüchsige Kunst der von der Maas durchflossenen Landschaft Limburg, war es also gut niederdeutsche Kunst, die sich, ohne fremde, namentlich französich-flämische Errungenschaften abzuweisen, hier zu ungeahnter Höhe erhob ». Quant à l'art des miniaturistes qui fleurit dans le milieu parisien au commencement du xv^e siècle et dont les frères de Limbourg furent les plus brillants représentants, Wörmann prétend « dass sie (diese Buchmalerei) ihrer Herkunft nach germanisch-niederländisch war ».

(2) C'est ce que Louis Courajod, esprit supérieur aux préjugés patriotiques comme aux préjugés académiques, n'hésitait pas à déclarer (*Leçons*, II, 290) : « Ce sont les Allemands eux-mêmes qui, avec une correction scientifique à laquelle il faut rendre hommage et avec leurs musées historiques si intelligemment classés, ont mis les premiers en évidence la souveraine et irrésistible propagande de l'art flamand. Qu'importe si quelques livres allemands, inspirés par un trop vif patriotisme, ont au début exagéré la portée de l'atelier rhénan. Les musées allemands, ouverts à tous les arts, à toutes les doctrines, se sont chargés de rectifier l'opinion. »

LES ORIGINES DE L'ART DES PAYS-BAS AU XV^e SIÈCLE

Mais de la part des auteurs français, l'effort d'assimiler l'art flamand du xv^e siècle, d'en faire remonter l'origine à la France, d'attribuer au milieu parisien le mérite d'avoir donné l'impulsion première au mouvement réaliste, qui devait se développer plus particulièrement en Flandre et qui ne s'y serait développé que parce que la France avait été épuisée pendant une longue période par ses revers dans la guerre de cent ans, a été bien plus marqué et plus précis, spécialement depuis l'Exposition des Primitifs français, qui avait pris nettement, sous l'inspiration de feu Bouchot et de quelques autres de ses organisateurs, le caractère d'une manifestation nationaliste.

J'ai déjà caractérisé ailleurs ⁽¹⁾ ce que fut à cet égard l'Exposition des Primitifs français et analysé le travail de M. Mâle ; *Le Renouveau de l'Art par les Mystères à la fin du moyen âge*, qui ne tendait à rien moins qu'à chercher dans le développement du théâtre la cause du développement du réalisme dans les arts plastiques, et à attribuer à la France le mérite de cette évolution artistique, parce qu'elle aurait eu la priorité dans le développement du théâtre.

Je ne m'arrêterai pas aux fantaisies de Bouchot qui voyait des Français partout, transformait Michelino da Besozzo, l'artiste lombard originaire de la région du lac Majeur, en un « Michelin de Vesoul » et allait jusqu'à révoquer en doute l'existence des van Eyck ⁽²⁾.

Je prendrai la thèse de l'origine française de l'art flamand ou néerlandais dans son expression la plus pondérée chez le plus sérieux et le mieux documenté des auteurs qui l'aient soutenue, M. Paul Durrieu.

Quelle est, ramenée à ses termes essentiels, la thèse de M. Durrieu, telle qu'il l'a développée notamment dans le troisième volume de *l'Histoire de l'Art*, publiée sous la direction d'André Michel ?

Au xiv^e siècle, sous les Valois, et particulièrement sous Charles V, Paris constituait un milieu artistique de premier ordre et le point d'attraction principal des pays au Nord des Alpes. En ce qui concerne l'art de la peinture, il était déjà à cette époque l'équivalent de ce qu'il est encore aujourd'hui : le centre qui exerce un attrait irrésistible.

Ce grand milieu français ayant Paris pour centre « étendait son attraction jusqu'aux bords du Rhin, jusqu'à la Hollande, jusqu'à l'Alsace » et avait

⁽¹⁾ Voir mon livre : *L'Art au Nord et au Sud des Alpes à l'époque de la Renaissance* (Paris et Bruxelles, 1911).

⁽²⁾ *Les Primitifs français; complément documentaire au catalogue officiel de l'Exposition*, Paris, 1904. Dans le chapitre intitulé : « la question des van Eyck », l'A. affirme que les v. Eyck sont des Français, des succédanés de Parisiens. D'autre part il les présente comme des êtres légendaires et doute qu'il existe d'eux une seule œuvre authentique : « Ce qu'on nous produit comme faisant partie de leur bagage est essentiellement d'influence romane, d'inspiration française. Les tableaux qui leur sont donnés sur des raisons de sentiment, de vraisemblance et sur l'affirmation de l'étiquette des cadres, dépendent formellement des arts de l'Île de France des xiii^e et xiv^e siècle. »

LES ORIGINES DE L'ART DES PAYS-BAS AU XV^e SIÈCLE

conservé « les vieilles traditions de clarté, de logique, de goût épuré », qui sont les « privilèges héréditaires » de la race française (1).

Il est vrai qu'un grand nombre des artistes attirés par la cour des Valois venaient des provinces septentrionales (Belgique et Hollande actuelles). Mais on a « exagéré la part des artistes du Nord dans le grand mouvement naturaliste qui a triomphé en France au début du xv^e siècle. Ce mouvement serait vraisemblablement arrivé à se produire même sans leur participation, par la seule force des choses ».

Puis Paris exerça sur les artistes qu'il adoptait une action bienfaisante : ils « subissaient à un très haut degré l'influence du grand foyer d'art créé par la cour des Valois et ils gagnèrent à le fréquenter un vernis de délicatesse, un sentiment de la mesure qu'on ne trouve pas chez leurs compatriotes restés immuablement au pays natal. »

L'étude des miniatures sortant du milieu parisien révèle la transformation rapide et décisive qui se produisit sous le règne de Charles VI : en 1380, au début du règne, l'art a encore un caractère relativement archaïque ; en 1416-1417 nous sommes en face d'un art qui n'a plus rien à apprendre, qui sait creuser les traits d'une physionomie, qui traduit par le pinceau l'esprit même de la nature, qui non seulement a pénétré les lois de la perspective, mais tient compte des jeux de lumière, de l'heure du jour, de l'état du ciel ; en un mot, de l'art de la peinture moderne (2).

Dans la dernière de ces œuvres, les *Heures de Turin*, qui marquent le terme de cette évolution « nous voyons mis en pratique avec une maëstria supérieure, les principes que l'on retrouvera bientôt sous les pinceaux de ces maîtres géniaux que l'on appelle les frères van Eyck. »

Sur quoi se fonde cette histoire des origines du réalisme néerlandais du xv^e siècle ?

D'abord sur une conception exagérée de l'importance et du prestige de Paris à la fin du xiv^e siècle. Beaucoup de Français sont tellement hypnotisés par Paris tel qu'il existe actuellement, tel qu'il est devenu à partir du règne de Louis XIV, qu'ils voient le Paris du moyen âge comme à travers un verre grossissant, et qu'une seule description de Paris, bien vague et bien peu circonstanciée, celle de Guillebert de Metz (3), suffit à donner libre carrière à leur imagination.

Ils n'ont pas l'air de se douter que Paris était alors une ville plus petite que Florence et à peine plus étendue que Bruges et Gand, ainsi qu'il est aisé

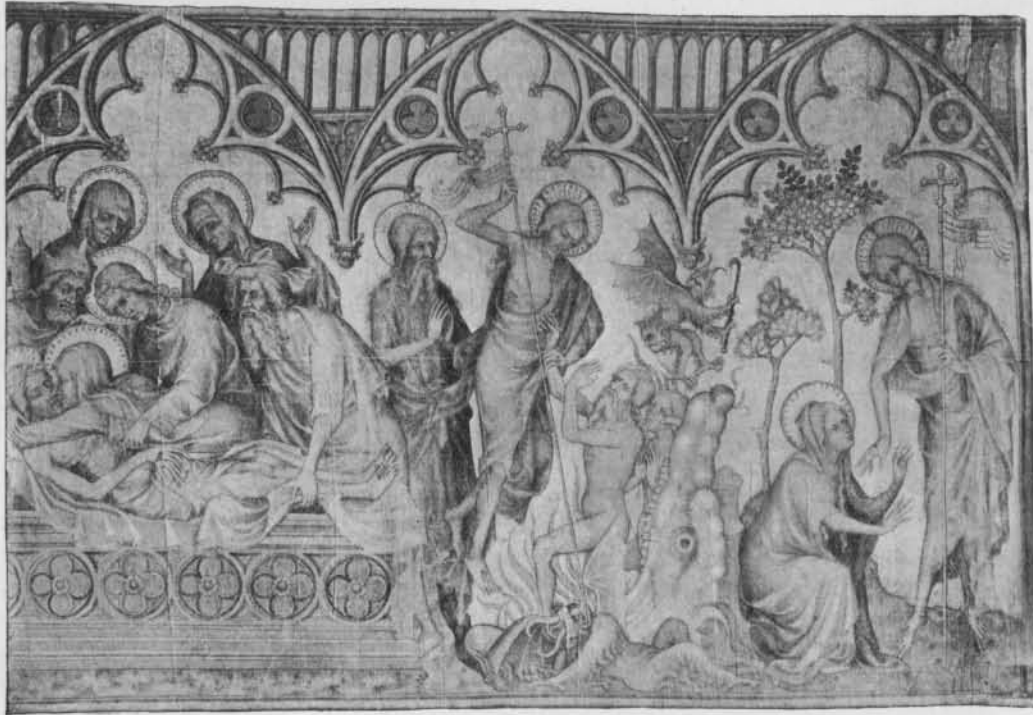
(1) P. DURRIEU : *La Peinture à l'Exposition des Primitifs français*. Paris, 1904 (c'est l'ensemble des articles publiés par l'A. dans la *Revue de l'Art ancien et moderne*).

(2) *Histoire de l'Art*, publiée sous la direction d'A. Michel. Vol. III, t. I^{er}, p. 156 et ss.

(3) *Description de la ville de Paris au XV^e siècle*, par Guillebert de Metz, publiée d'après le manuscrit par Le Roux de Lincy. Paris, 1855. — La description se rapporte au Paris de 1407, mais paraît avoir été écrite en 1434.

LES ORIGINES DE L'ART DES PAYS-BAS AU XV^e SIÈCLE

de le vérifier sur tout plan exact. Si l'on compare cette description de Paris par Guillebert de Metz à la description de Florence par Giovanni Villani qui



Phot. A. Giraudon, Paris.

MAÎTRE INCONNU, vers 1375 : *Le Parement de Narbonne*, fragment.
(Louvre, Paris).

lui est antérieure d'un siècle environ, on est frappé de son caractère primitif, de la pauvreté et de la banalité des renseignements qu'elle renferme, alors que le texte de Giovanni Villani est si précis et fournit des données statistiques, témoignant d'une grande connaissance des ressources de l'État⁽¹⁾.

Monsieur le Comte Durrieu subit une autre suggestion : celle du prestige de la royauté. La Cour du Roy de France l'éblouit rétrospectivement. Les Valois deviennent de petits « Roi-soleil » et en bon courtisan il répéterait volontiers qu'« un Auguste aisément peut faire des Virgile ». Il croit qu'un milieu princier crée un art : car il n'admet pas seulement l'attraction matérielle d'un centre où la présence de beaucoup de gens riches favorise la production de travaux de luxe, mais il croit qu'un tel centre a le pouvoir de former des artistes, est doué pour ainsi dire de propriétés spéciales sollicitant l'éclosion de génies, qui ne se développeraient pas dans un autre milieu, en province.

Il y a là un double préjugé : préjugé royaliste qui attribue des vertus

(1) Voir la *Chronique* de Giovanni Villani, livre IX, chap. 256 (dimensions de la ville de Florence) et livre XI, chap. 92 et s.s. (population, richesse, impôts, etc. en 1336-1338).

LES ORIGINES DE L'ART DES PAYS-BAS AU XV^e SIÈCLE

singulières à tout ce qui est princier, préjugé parisien portant à croire que toute la vie de la France est dans sa capitale et que Paris est le centre du monde.

Cette erreur est tout-à-fait semblable à celle qui faisait de la Rome papale le centre de la Renaissance artistique du XVI^e siècle et de Raphaël le représentant principal de l'école romaine. Plus personne ne songe aujourd'hui à mettre en doute le fait que tous les grands artistes qui contribuèrent à la magnificence de Rome à l'époque de la Renaissance y étaient venus tout formés et que Raphaël était bel et bien un génie ombrien, qui avait complété son éducation à Florence et qui donna le meilleur de lui-même dès son arrivée à Rome dans les fresques de la Stanza della Segnatura. D'autre part Michel Ange était essentiellement Florentin et le resta. Et cependant, comme fourmillement d'activité intellectuelle et artistique, comme intensité et comme splendeur de vie, la Rome du XVI^e siècle surpassait de beaucoup le Paris du début du XV^e siècle.

Si nous examinons avec soin les faits mêmes que M. Durrieu mentionne, nous serons obligés de constater qu'il escamote tous les arguments qui le gênent et qu'il dépasse sans cesse de beaucoup les inductions que l'étude des faits autorise.

Il est obligé de reconnaître, car les documents le lui imposent, que, parmi les artistes employés à la fin du XIV^e siècle par la cour de France, un très grand nombre venaient des provinces du Nord et spécialement de celles qui sont comprises dans le territoire actuel de la Belgique. Mais il s'efforce d'écarter la conclusion qui découlerait naturellement de ces faits, en prétendant que ce n'est qu'à Paris que ces artistes ont pu complètement se former et que leur valeur est due non à leur origine et à leur éducation première, mais au milieu dans lequel ils se seraient, selon lui, développés.

Je dis : « selon lui », car en l'absence d'œuvres que l'on puisse attribuer d'une manière certaine à tel ou tel artiste et tant que nous ne pourrions mettre en corrélation les noms avec les œuvres, toutes les hypothèses sont permises. M. Durrieu voit une preuve de ce que ces artistes fussent restés de médiocres provinciaux s'ils n'étaient venus à Paris, dans le fait que les quelques œuvres de cette époque que l'on trouve en Belgique, comme le *Calvaire* du Musée d'Anvers, ne sont pas comparables aux œuvres commandées par la famille royale, comme le *Parement de Narbonne*, et exécutées, suppose-t-on, en France : argument si faible à tous les points de vue qu'il ne vaut pas la peine d'être discuté.

Dans un cas cependant M. Durrieu se trouvait en face d'une œuvre de date précise et d'attribution incontestable : les volets du retable de la Chartreuse de Champmol près Dijon peints par Broederlam entre 1393 et 1399. Mais ici, il s'en tire par sa méthode habituelle : Broederlam a été en

LES ORIGINES DE L'ART DES PAYS-BAS AU XV^e SIÈCLE

France, il a subi la bienfaisante influence du milieu élu entre tous, il s'est dégagé de son provincialisme, il n'a du reste rien de spécifiquement flamand, etc.

Malheureusement pour M. Durrieu, nous sommes assez bien renseignés sur Broederlam : (4) les documents qui le concernent sont relativement nombreux et ils nous montrent que ce peintre originaire d'Ypres, a presque constamment vécu et travaillé dans cette ville, qu'il n'est venu à Paris que d'une manière passagère en 1393, alors qu'il était connu depuis longtemps, car il portait dès avril 1381 le titre de peintre officiel de Louis de Male, et un mandement du 13 mai 1384 le nommait peintre et valet de chambre du duc Philippe le Hardi. Il y a donc toute chance qu'il se soit formé complètement dans sa province. Son œuvre n'a d'ailleurs vraiment rien de spécifiquement parisien.

Avec les frères de Limbourg, qui paraissent avoir longuement travaillé pour le duc de Berry le jeu était plus facile. Mais en vérité là aussi l'étude attentive de l'œuvre dément complètement la thèse de M. Durrieu, ainsi que je l'ai montré dans une étude consacrée aux *Très Riches Heures du duc de Berry* conservées à Chantilly. (5)

Mais le tour de prestidigitation le plus audacieux qu'ait tenté M. Durrieu consiste à faire passer pour une œuvre issue du milieu parisien, formé grâce à la cour des Valois, les célèbres miniatures des *Heures de Turin*, qui ont péri dans l'incendie de la Bibliothèque de cette ville et qui montraient une parenté si directe avec l'œuvre des van Eyck qu'on a pu les considérer comme sorties de leur atelier.

Or, ici plus rien n'autorise semblable rapprochement. D'après les travaux de M. Durrieu lui-même, ces miniatures auraient été faites pour le comte de Hollande Guillaume IV, de la maison de Bavière-Hainaut, vers 1416-1417. Ce Guillaume IV était le frère de l'évêque de Liège Jean de Bavière qui fit travailler les van Eyck. Il n'y a plus en ce cas aucun contact visible avec le milieu parisien, aucune raison que l'œuvre ait été faite à Paris ou ait été conçue sous l'influence parisienne. M. Durrieu a beau dire que Guillaume IV appartenait au Cercle des Valois et avait été à la cour de France. Le fait est que depuis le commencement du xv^e siècle, il avait presque constamment guerroyé aux Pays-Bas, soit dans ses états, soit pour soutenir son frère l'évêque de Liège. (6)

(4) Voir les documents dans Dehaisnes, *Histoire de l'Art dans la Flandre, l'Artois et le Hainaut*.

(5) Voir mon livre déjà cité.

(6) Au commencement du xv^e siècle il guerroyait contre les Frisons; puis il combattit en Hollande contre Jean d'Arkel et prit Gorcum (1403). La même année son père mourut et il lui succéda comme comte de Hainaut. De nouveaux soulèvements fomentés par les seigneurs d'Arkel le rappelèrent en Hollande. Ces seigneurs ayant cédé leurs états au duc de Gueldre, Guillaume IV ne voulut pas reconnaître cette cession et lutta jusqu'à ce qu'il

LES ORIGINES DE L'ART DES PAYS-BAS AU XV^e SIÈCLE

Si l'on examine d'autre part la question en partant de l'étude des œuvres mêmes, on constate que la théorie de M. Durrieu n'est pas plus confirmée par l'analyse du style que pas le dépouillement des documents historiques.



Phot. A. Girardon, Paris.

MAÎTRE INCONNU, vers 1375 :
Charles V, roi de France,
(fragment du *Parement de Narbonne*,
Louvre, Paris).

Selon lui une évolution rapide se serait produite en France sous le règne de Charles VI, évolution qui devait aboutir et avait effectivement abouti, dès 1416-1417, à la formation d'un art « moderne » tel qu'il se manifeste dans les miniatures des Heures de Turin, auxquelles les œuvres des van Eyck sont étroitement apparentées, art « qui n'a plus rien à apprendre », qui « sait traduire par le pinceau l'esprit même de la matière, qui a pénétré les lois de la perspective », etc.

On a malheureusement aujourd'hui l'habitude de parler de l'évolution des idées ou de l'évolution d'un art comme on parle de l'évolution d'un organe ou d'une espèce en biologie. Même en biologie il est douteux que cette évolution offre toujours un caractère de nécessité ou suive une ligne assez constante pour que l'on puisse affirmer qu'elle devait aboutir à tel ou tel point. Mais dans l'ordre de la pensée humaine, et surtout en art, une telle application du concept d'évolution est on ne peut plus arbitraire. Dire qu'un mouvement artistique puisse se produire « par la seule force des choses » c'est méconnaître le caractère de création personnelle qui est de l'essence de toute œuvre d'art.

Que s'est-il passé au cours du règne de Charles VI? Pour le savoir, examinons d'abord une œuvre typique de la fin du règne précédent, le *Parement de Narbonne*, qui date de 1375 environ. Il sera aisé de comparer cette grisaille, qui passe pour une des œuvres françaises les plus remarquables de l'époque, aux miniatures du règne de Charles VI, auxquelles l'on attribue tant d'importance.

L'œuvre présente ce caractère maniéré qui apparut dans l'art gothique, eût obtenu Gorcum et la seigneurie d'Arkel en 1412. Enfin il combattit pour rétablir son frère sur le trône épiscopal de Liège et prit part aux luttes des Armagnacs et des Bourguignons aux côtés du duc de Bourgogne.

LES ORIGINES DE L'ART DES PAYS-BAS AU XV^e SIÈCLE

quand l'ornementation commença à se développer d'une manière exubérante et qu'on se mit à rechercher pour elles-mêmes les lignes mouvementées, sans souci de leur fonction ou de leur valeur par rapport à la structure d'ensemble. Les corps sont allongés, déjetés, les extrémités minces, les doigts filiformes; les étoffes fluentes ont des plis sinueux et tombent en décrivant des courbes calligraphiques. Cheveux et barbes offrent des ondulations rythmiques. Les figures s'entassent, comme sur les ivoires, en petites compositions confuses et inorganiques.

L'élément d'observation directe de la nature est moindre qu'on ne serait porté à le croire, même dans les portraits du roi et de la reine qui ne sont certes pas flattés : mais il ne faut pas confondre la laideur avec le réalisme et les deux profils ont quelque chose de stéréotypé et d'inexpressif. Maintes scènes rappellent d'une façon générale des compositions siennoises. L'œuvre n'est en somme point supérieure en qualité à la moyenne des productions de même époque de l'école de Giotto, qui reproduisaient de manière assez monotone les schémas consacrés. Mais elle appartient à ce style international, que l'on retrouve dans un grand nombre de manuscrits faits pour Charles V ou pour le duc Jean de Berry comme dans des manuscrits bohémiens ou anglais, ou dans des tableaux de l'école de Cologne de la fin du XIV^e siècle ou des premières années du XV^e.

A ces éléments traditionnels viennent se mélanger petit à petit des éléments nouveaux apportés les uns par l'observation directe de la nature, d'autres par l'imitation d'œuvres anciennes de pays parfois très lointains, comme les pays d'Orient, grâce à l'accroissement constant des relations commerciales. On s'intéresse à mille choses qu'on avait subordonnées jadis à la figure humaine et à l'effet d'ensemble de la composition. L'étude du détail et de l'accessoire prend le dessus : les fleurs, les animaux, les objets familiers, les détails du costume requièrent l'attention. Cette évolution n'est point spéciale à un pays. M. Durrieu l'a observée chez les miniaturistes de la cour de France. Il aurait pu l'observer ailleurs, comme le prouve le livre de



Phot. A. Giraudon, Paris.

MAITRE INCONNU. vers 1375 :
Jeanne de Bourbon, Reine de France,
(fragment du *Parement de Narbonne*,
Louvre, Paris).

LES ORIGINES DE L'ART DES PAYS-BAS AU XV^e SIÈCLE

M. Toesca sur *la Peinture et la Miniature en Lombardie*. Il semble même que l'évolution ait été plus rapide en Lombardie, témoin le livre de dessins de Giovannino de' Grassi († 1398)⁽¹⁾, où l'on trouve des études d'animaux bien supérieures à ce que l'on faisait en France à cette époque, et notamment un groupe de chiens déchirant un sanglier, qui a été repris littéralement par les frères de Limbourg dans l'une des pages les plus célèbres du calendrier des *Très Riches Heures du duc de Berry* enluminées de 1410 à 1416 : la Chasse au Sanglier dans la Forêt de Vincennes, illustrant le mois de décembre.

Ce livre d'Heures, célèbre entre tous, est l'une des plus belles productions de l'art éclectique qui s'était formé par l'apport successif d'éléments nouveaux au fond traditionnel. Ces éléments s'étaient peu à peu amalgamés, mais sans subir une refonte qui les eût harmonisés, sans être combinés à nouveau en un tout harmonieux par un génie créateur.

L'union d'éléments disparates est manifeste dans cette œuvre et la part d'observation directe des auteurs est certainement plus petite qu'on n'est porté à le croire de prime abord, comme tend à le prouver la découverte, faite par sir Martin Conway⁽²⁾, que le groupe central de la chasse dans la Forêt de Vincennes, l'une des compositions qui donnent le plus l'impression de la réalité vue, n'est, comme je viens de le dire, que la copie d'un original de provenance étrangère, qui paraît avoir été créé en Italie. Nous savions d'ailleurs déjà que ce livre d'Heures contient plus d'un emprunt flagrant à l'art italien.⁽³⁾

Cet art éclectique, agréable, gracieux, charmant, est tout-à-fait différent qualitativement de l'art des van Eyck ou de celui de Masaccio, arts sévères, logiques, portant le sceau d'un génie ordonnateur. Ni les van Eyck, ni Masaccio n'appartiennent à cette école éclectique qui sans leur venue, sans l'influence exercée par eux sur le goût général, aurait pu continuer à régner. Plusieurs artistes de grand talent s'y rattachent, par exemple en Italie, Gentile da Fabriano et Pisanello, dont l'art est resté en vogue dans l'Italie du Nord longtemps après la mort de Masaccio. Pisanello, comme peintre, appartient encore complètement à cette tendance. Sa fresque de Sant' Anastasia à Vérone, l'une de ses œuvres les plus remarquables, en témoigne : on y observe le manque d'unité de composition, l'absence de cohésion entre les différents plans, l'amour du détail pittoresque, le soin spécial donné à l'étude du costume, des animaux, des plantes, qui sont des caractéristiques de cet art. Ce n'est que dans ses médailles que Pisanello s'est dégagé de cet éclectisme et a atteint la maîtrise qui lui a permis de créer les chefs-d'œuvre qui sont restés des modèles du genre et n'ont pas été égalés depuis.

(1) Conservé à la Bibliothèque de Bergame.

(2) *Burlington Magazine*, décembre 1910.

(3) Voir mon étude citée plus haut.



LES FRÈRES DE LIMBOURG : Le mois d'avril.

Miniature des *Très Riches Heures du duc de Berry*, exécutées entre 1410 et 1416;
actuellement au Musée Condé à Chantilly (Heures de Chantilly).

LES ORIGINES DE L'ART DES PAYS-BAS AU XV^e SIÈCLE

En ce qui concerne l'art du Nord et la question d'origine qui nous occupe particulièrement ici, il est utile de pousser plus à fond l'analyse comparative



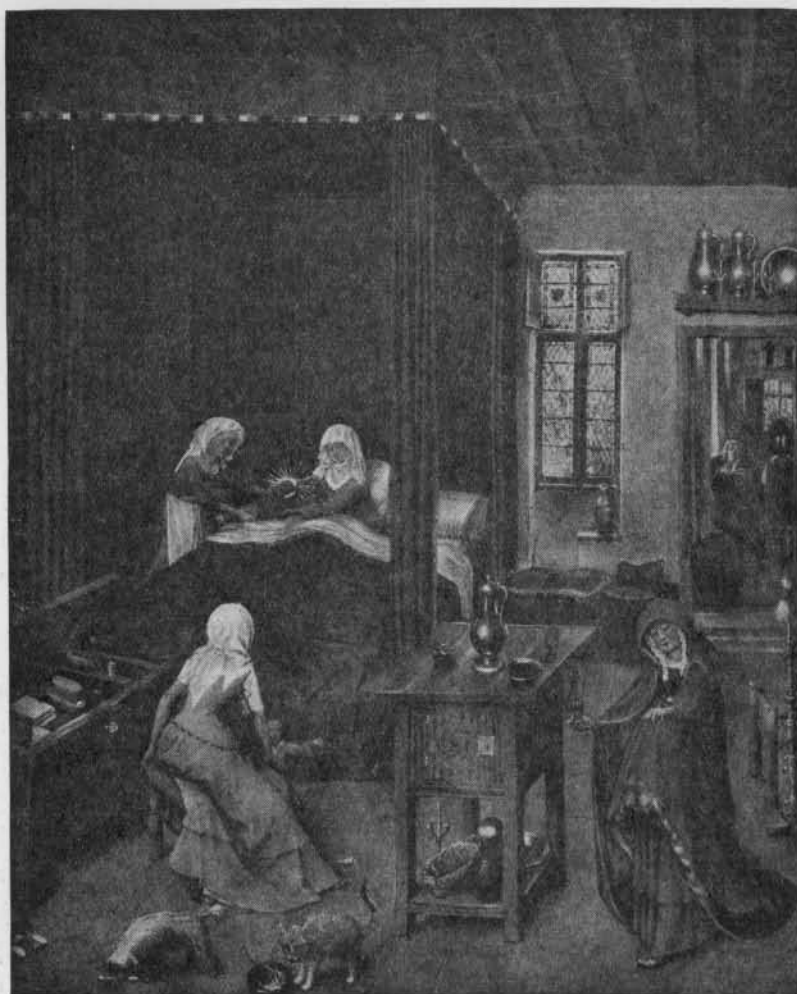
MINIATURISTE INCONNU (vers 1412-1417) : L'Adoration des Mages.
Miniature des *Très belles Heures de Nostre-Dame*,
partie conservée actuellement à la Bibliothèque Trivulzienne, à Milan (Heures de Milan).

des deux séries capitales de miniatures, attribuées respectivement aux frères de Limbourg et aux frères van Eyck.

Si les *Heures de Turin*, ont été détruites par le feu et si les reproductions qu'en a publiées M. Durrieu ne nous en donnent qu'une idée générale et ne sont point assez nettes dans les détails, un fragment du même manuscrit existe encore dans la Bibliothèque du Prince Trivulzio à Milan et G. Hulin de Loo l'a décrit et commenté consciencieusement et d'une manière approfondie, dans un livre accompagné d'admirables héliogravures, soit dans les

LES ORIGINES DE L'ART DES PAYS-BAS AU XV^e SIÈCLE

dimensions de l'original, soit plus grandes, qui permettent d'étudier complètement les formes et la composition ⁽¹⁾.



HUBERT VAN EYCK (?) : La naissance de St. Jean.
(Vers 1415-1417). Miniature des *Très belles Heures de Nostre-Dame*,
Bibliothèque Trivulzienne, à Milan (Heures de Milan).

Ce manuscrit est d'autant plus intéressant qu'ayant été enluminé en plusieurs fois, à différentes époques, par des artistes de tendances diverses, il fournit des points de repère précis pour l'étude de l'évolution artistique à la fin du xiv^e siècle et au commencement du xv^e.

Le premier des artistes qui y collabora ne serait autre, selon M. Hulin, qui définit très exactement sa manière, que le « Maître du Parement de Narbonne ».

⁽¹⁾ *Heures de Milan*, 28 feuillets historiés d'après les originaux de la Trivulziana. — Bruxelles-Paris, 1911.



LES ORIGINES DE L'ART DES PAYS-BAS AU XV^e SIÈCLE

Une partie de ce manuscrit commencé pour le duc de Berry, mais aliéné par lui en 1412, passa peu après cette date entre les mains du comte Guillaume IV de Hollande, qui paraît avoir employé d'abord un miniaturiste resté dans la tradition de la fin du XIV^e siècle, avant de confier l'ouvrage aux grands artistes, qui sont les auteurs de la série unique de miniatures à laquelle le manuscrit doit sa célébrité et en qui l'on veut à bon droit reconnaître les frères van Eyck.

Comme c'est précisément la part personnelle de ces artistes dans l'orientation de la peinture à cette époque que nous cherchons à déterminer, rien n'est plus intéressant que de comparer à leurs créations les ouvrages en vogue à l'heure où ils se révélaient.

Les frères de Limbourg laissaient inachevé le manuscrit des Très Riches Heures du duc de Berry, conservé aujourd'hui à Chantilly, en 1416, au moment même où les frères van Eyck travaillaient aux miniatures des Heures de Turin, qui paraissent avoir été abandonnées en 1417 à la mort du duc Guillaume.

Or, quels que soient les éléments nouveaux que l'on rencontre dans l'œuvre des frères de Limbourg, ils appartiennent encore essentiellement à la tradition du XIV^e siècle, tout comme le prédécesseur inconnu des van Eyck qui travailla immédiatement avant eux à l'illustration du manuscrit cédé au duc Guillaume.

L'un des traits par lesquels se distingue le plus visiblement l'art nouveau, « réaliste », du XV^e siècle, tant au Sud qu'au Nord des Alpes, de l'art traditionnel, et l'un de ceux qu'il est le plus aisé de constater matériellement et pour ainsi dire mathématiquement, c'est que cet art s'est efforcé de produire en peinture (et aussi dans le bas-relief, en Italie du moins), l'illusion de l'espace à trois dimensions : il donne au spectateur l'illusion de la profondeur, il lui suggère l'impression de masse, de volume, de relief.

Les miniatures des frères de Limbourg rappellent encore les tapisseries, dont elles ont parfois les fonds d'arabesques ornementales ou dont elles adoptent, en la perfectionnant, la perspective cavalière. D'une part comme de l'autre, la préoccupation principale est de remplir l'espace disponible de lignes décoratives et de taches de couleur, disposées harmonieusement.

Bien que les traits qui témoignent de l'observation de la nature soient nombreux dans le manuscrit de Chantilly, les artistes se sont constamment contentés de l'à peu près, qui suffit à faire reconnaître les objets ou à en caractériser la physionomie générale; ils n'ont jamais étudié la structure intime des formes, ni recherché la contexture des choses, ni visé à réaliser une composition une, logique et cohérente dans toutes ses parties. Les édifices sont souvent posés de guingois, à l'exemple de certaines peintures siennoises, ce qui permet d'être approximatif dans le tracé des lignes fuyantes sans choquer l'œil. Les étoffes sont fluentes, ondulantes, bouillonnantes; elles dessinent des courbes calligraphiques, mais on ne sait de quel tissu elles sont

LES ORIGINES DE L'ART DES PAYS-BAS AU XV^e SIÈCLE

faites; elles dissimulent des corps aux anatomies vagues. Dans les paysages on ne sait jamais exactement si les terrains montent ou s'éloignent. Les proportions relatives entre les figures et les milieux où elles évoluent, sont tout-à-fait arbitraires.

Regardez maintenant la *Nativité de St Jean*, dans le fragment de manuscrit de la bibliothèque Trivulzio : vous entrez dans cette chambre à coucher, vous vous y mouvez sans crainte, vous mesurez de l'œil ses dimensions, vous savez quels objets vous toucherez en étendant le bras et vous estimerez sans peine combien de pas il vous faudra faire pour atteindre cette porte, par l'ouverture de laquelle vous voyez là-bas un homme lisant, baigné par la lumière qui vient d'une fenêtre latérale. La formule des tableaux d'intérieur flamands et hollandais est déjà donnée ici toute entière, et pendant trois siècles ou ne fera que la varier et la développer, sans que la parenté avec ce premier chef-d'œuvre se démente, car l'intimité des intérieurs d'un Pieter de Hooch ou d'un Vermeer van Delft, la poésie des chambres silencieuses aux meubles familiers où l'on se sent chez soi, à l'abri du monde, le calme des espaces clos avec leurs recoins obscurs et le jeu des lumières douces sur les tentures et sur les cuivres, tout cela se trouve déjà ici, non pas implicitement et en puissance, mais exprimé de la façon la plus efficace, rendu avec un art maître de ses moyens.

A la même époque, au delà des monts, Brunelleschi formulait les lois de la perspective linéaire, il les formulait en ingénieur, en physicien, en homme de science. Il inventait un dispositif destiné à donner l'illusion du relief : son travail avait le caractère du travail scientifique. On sait tout ce que la théorie de la perspective centrale comporte d'abstraction : la vision bioculaire ramenée à une vision monoculaire, l'œil considéré comme une chambre noire rigide, le processus complexe de la vision comme un simple phénomène d'optique, etc.

Dans notre miniature nous ne trouvons pas cette exactitude mathématique : toutes les lignes fuyantes perpendiculaires à la surface du tableau ne convergent pas en un point unique, il y a plusieurs foyers de convergence, mais ils sont suffisamment rapprochés pour que l'erreur soit peu appréciable à l'œil.

Le peintre a observé, l'artiste a composé avec le désir de communiquer la sensation de l'espace, de rendre ce que Berenson appelle les valeurs tactiles, de mettre en jeu ce sens musculaire qui nous permet de parcourir, sans nous déplacer, des étendues immenses et nous donne le pouvoir de nous élancer en un instant jusqu'aux limites des plus vastes horizons.

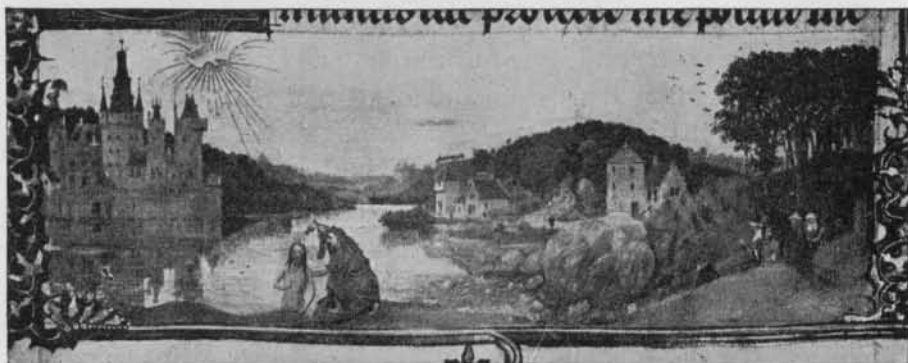
Et si l'artiste en qui nous croyons reconnaître Hubert van Eyck nous suggère avec force la sensation de volume, d'espace limité, comme dans la *Nativité de St Jean* ou dans la *Messe des Morts*,⁽¹⁾ il ne nous communique,

(1) *Heures de Milan*, f° 116.

LES ORIGINES DE L'ART DES PAYS-BAS AU XV^e SIÈCLE

pas d'une manière moins vive la sensation de l'espace illimité, soit dans le paysage montagneux du *Baptême du Christ* (4), soit dans les marines du manuscrit de Turin (2).

A considérer ces œuvres, qui sont antérieures de près de dix ans à celles



HUBERT VAN EYCK (?) : Le Baptême du Christ dans le Jourdain.
(Vers 1415-1417). Miniature des *Très belles Heures de Notre-Dame*,
Bibliothèque Trivulzienne, à Milan (Heures de Milan).

de Masaccio, nous comprenons la louange adressée aux van Eyck par un Italien, Bartolommeo Fazio (3) : parlant de Jean qui, ayant survécu à son frère, avait concentré sur lui dans la mémoire des hommes, la gloire commune, il le dit « *litterarum non nihil doctus, geometriæ præsertim* », lui faisant ainsi ce qu'il croyait être le suprême éloge de l'assimiler aux humanistes et aux savants. Et il insiste sur ses connaissances en géométrie en nous parlant de cette sphère terrestre (4) qu'il aurait peinte pour le duc Philippe le Bon et sur laquelle on pouvait mesurer la distance entre les différentes localités ; il fait ressortir son habileté en perspective en décrivant l'un de ces fonds de tableaux où l'on voyait des petits personnages, des montagnes, des forêts, des châteaux « figurés avec tant d'art qu'ils semblaient être à 50,000 pas les uns des autres ».

En Flandre comme à Florence, c'est le triomphe d'un art ayant pour base l'étude directe de la nature et l'observation stricte de principes de composition d'une logique sévère, sur un art éclectique et brillant, où des éléments disparates se mélangeaient en proportions variables, sans se fondre et s'harmoniser.

Entre les frères de Limbourg et les frères van Eyck il y a plus encore que la différence profonde de tempérament qui séparait Masolino da Panicale de Masaccio : leurs arts diffèrent dans leur essence et dans leurs fins. On ne peut établir entre eux un lien de filiation. Et l'art des van Eyck, comme

(1) *Heures de Milan*, f° 93 v°.

(2) Le Duc Guillaume et sa suite ; St Julien et Ste Marthe en barque sur la mer.

(3) *De Viris illustribus*, 1456.

(4) « *Mundi comprehensio, orbiculari forma* ».



HUBERT VAN EYCK (?): La Messe des Morts.
(Vers 1415-1417). Miniature des *Très belles Heures de Notre-Dame*,
Bibliothèque Trivulzienne, à Milan (Heures de Milan).

celui de Masaccio, est une synthèse, résultant d'une activité créatrice personnelle.

* *

Mais ce qui rend la thèse de M. Durrieu moins défendable encore, c'est que la première manifestation complète, synthétique, géniale de cet art du xv^e siècle, dont le réalisme est généralement regardé comme la principale caractéristique, se produit dans le domaine de la sculpture et non dans celui de la peinture.

S'il faut absolument chercher une généalogie spirituelle aux frères van Eyck, on les apparentera bien plus volontiers à Claus Sluter et à l'école bourguignonne, qu'aux miniaturistes du duc de Berry.

LES ORIGINES DE L'ART DES PAYS-BAS AU XV^e SIÈCLE

Or, dans le cas de Sluter, qui est bien le premier apôtre du « réalisme », tout rapport avec le fameux milieu parisien, que M. Durrieu représente comme le milieu créateur par excellence, fait défaut. Sluter était bel et bien hollandais d'origine, les documents ne laissent aucun doute à cet égard. Nous ne savons rien de certain sur son éducation artistique, bien que des indices et l'étude des monuments nous portent à croire qu'il la fit dans la basse vallée du Rhin et plus exactement dans les Pays-Bas⁽¹⁾. Il aurait pu d'ailleurs trouver presque partout les éléments de la synthèse d'art qu'il créa en Bourgogne.

Travaillant dès 1385 à Dijon sous les ordres de Jean de Marville qui était lui-même d'origine flamande, Claus Sluter lui succéda en 1389 comme imagier et valet de chambre du duc de Bourgogne Philippe le Hardi et créa dans ce milieu, jusqu'à sa mort, pour la Chartreuse de Champmol, la série de chefs-d'œuvre qui l'ont immortalisé.

Originaire de Hollande, élevé probablement dans le nord et arrivé à la pleine maturité en Bourgogne, où il œuvra durant les vingt dernières années de sa vie, Claus Sluter ne doit rien au milieu parisien. Et cependant son « art provincial » apparaît comme la manifestation la plus précoce et la plus décisive de cet esprit réaliste qui allait prédominer dans l'art du Nord au xv^e siècle. Ses figures puissantes, solidement bâties, d'une expression si intense et d'une allure si grandiose, évoquent plutôt le souvenir des créations d'autres génies qui lui sont apparentés intérieurement, que celui des productions courantes de l'art de l'époque. Et il n'est pas étonnant que ses biographes aient prononcé à son propos le nom de Donatello, avec qui il a des affinités de nature, et même celui de Michel-Ange, tant il est vrai que c'est le génie individuel, et non le milieu ou la race, qui a le rôle prépondérant en art.

Tout art n'existe que par la synthèse des éléments qui le composent et réside dans cette synthèse même. Il est vain de s'imaginer qu'il révélera son secret si on le décompose en ses éléments par un travail d'analyse comparable à celui qui sert à déceler les corps entrant dans une combinaison chimique. L'analyse des éléments n'a d'intérêt que dans la mesure où elle nous fait sentir l'importance du travail de synthèse qui constitue la création artistique, et où elle nous aide à retrouver les voies suivies par le créateur dans la mise en œuvre des matériaux.

* * *

Sluter et les van Eyck, comme Donatello et Masaccio, font acte de créateurs et dans un milieu éclectique, où s'entre-croisaient des courants multiples et contradictoires, déterminent une orientation précise.

L'art de la fin du xiv^e siècle et du commencement du xv^e siècle, dont j'ai rappelé tout à l'heure les traits distinctifs et le caractère international, diffère

(1) A. PIR : *Les Monuments funéraires de Jean de Polanen à Bréda et de Adrien VI à Clèves* dans *L'Art Flamand & Hollandais*, 1908.



HUBERT VAN EYCK (?): Le débarquement du duc Guillaume de Bavière, comte de Hainaut et de Hollande, à la côte zélandaise, en 1416. Miniature des *Très belles Heures de Notre-Dame*, partie détruite dans l'incendie de la Bibliothèque Nationale à Turin, en 1904. (Heures de Turin).

LES ORIGINES DE L'ART DES PAYS-BAS AU XV^e SIÈCLE

qualitativement d'une façon profonde de l'art des Sluter et des van Eyck. Et cela non seulement parce que le réalisme prédomine dans celui-ci, ainsi qu'on le dit généralement, mais surtout parce que pour Sluter et les van Eyck, comme pour Donatello et Masaccio, la structure de l'œuvre, l'unité de sa conception plastique, l'expression de la masse et de l'espace, la cohérence et la logique de la composition, sont les problèmes essentiels, parce qu'en un mot ces grands artistes ont un style, qui « est de l'homme même ».

Aussi ont-ils déterminé une orientation artistique, ont-ils ouvert des voies qui ont été longtemps suivies et exploitées. L'art dit « bourguignon », dont Sluter a été l'initiateur, a rayonné au loin pendant la plus grande partie du xv^e siècle. Mais bien plus puissante encore et plus durable a été l'influence de l'art des van Eyck, qui s'est prolongée et développée pendant près de cent ans, grâce à la personnalité de continuateurs de premier ordre, qui n'étaient pas de simples épigones, et a prédominé partout au nord des Alpes ainsi que dans la péninsule ibérique jusqu'au commencement du xvii^e siècle. Et j'ai montré à quel point en Italie même, la peinture flamande avait été appréciée⁽¹⁾.

Louis Courajod, qui avait un esprit vraiment large et n'introduisait pas arbitrairement dans l'étude du passé des points de vue nationalistes modernes, avait posé très clairement les termes de la question. Il n'en est que plus regrettable qu'après lui on ait fait en France un pas en arrière, sous la suggestion de partis pris nationalistes, et qu'on ait tenté d'obscurcir les vérités, qu'une étude attentive et profonde des œuvres et des documents lui avait révélées.

Que l'activité artistique, spécialement dans le domaine de la peinture, ait eu aux Pays-Bas, pendant le xv^e siècle, un caractère propre, original, autonome, qu'elle ne soit dérivée et n'ait dépendu ni de la France, ni de l'Allemagne, qu'elle porte à l'origine la marque des esprits créateurs qui lui ont donné l'élan, est chose si évidente, que seuls des esprits aveuglés par la passion peuvent le nier. L'art néerlandais du xv^e siècle restera néerlandais, en dépit des efforts d'annexion rétrospective faits par les impérialistes d'Allemagne et de France.



(1) Voir mon livre, déjà cité.





IMPRIMÉ PAR
J.-E. BUSCHMANN
ANVERS