

Société bourguignonne de Géographie et d'Histoire. Mémoires de la Société. 1905.

1/ Les contenus accessibles sur le site Gallica sont pour la plupart des reproductions numériques d'oeuvres tombées dans le domaine public provenant des collections de la BnF. Leur réutilisation s'inscrit dans le cadre de la loi n°78-753 du 17 juillet 1978 :

\*La réutilisation non commerciale de ces contenus est libre et gratuite dans le respect de la législation en vigueur et notamment du maintien de la mention de source.

\*La réutilisation commerciale de ces contenus est payante et fait l'objet d'une licence. Est entendue par réutilisation commerciale la revente de contenus sous forme de produits élaborés ou de fourniture de service.

Cliquer [ici](#) pour accéder aux tarifs et à la licence

2/ Les contenus de Gallica sont la propriété de la BnF au sens de l'article L.2112-1 du code général de la propriété des personnes publiques.

3/ Quelques contenus sont soumis à un régime de réutilisation particulier. Il s'agit :

\*des reproductions de documents protégés par un droit d'auteur appartenant à un tiers. Ces documents ne peuvent être réutilisés, sauf dans le cadre de la copie privée, sans l'autorisation préalable du titulaire des droits.

\*des reproductions de documents conservés dans les bibliothèques ou autres institutions partenaires. Ceux-ci sont signalés par la mention Source gallica.BnF.fr / Bibliothèque municipale de ... (ou autre partenaire). L'utilisateur est invité à s'informer auprès de ces bibliothèques de leurs conditions de réutilisation.

4/ Gallica constitue une base de données, dont la BnF est le producteur, protégée au sens des articles L341-1 et suivants du code de la propriété intellectuelle.

5/ Les présentes conditions d'utilisation des contenus de Gallica sont régies par la loi française. En cas de réutilisation prévue dans un autre pays, il appartient à chaque utilisateur de vérifier la conformité de son projet avec le droit de ce pays.

6/ L'utilisateur s'engage à respecter les présentes conditions d'utilisation ainsi que la législation en vigueur, notamment en matière de propriété intellectuelle. En cas de non respect de ces dispositions, il est notamment passible d'une amende prévue par la loi du 17 juillet 1978.

7/ Pour obtenir un document de Gallica en haute définition, contacter [reutilisation@bnf.fr](mailto:reutilisation@bnf.fr).

**PRIMITIFS FLAMANDS**

**ET**

**PRIMITIFS ITALIENS**



# PRIMITIFS FLAMANDS .

ET

# PRIMITIFS ITALIENS

---

Deux expositions récentes, celle des Primitifs flamands à Bruges, en 1902, celle des Primitifs français à Paris, en 1904, viennent de témoigner de la faveur dont jouissent aujourd'hui auprès des amateurs et des curieux les périodes d'enfance et de jeunesse de l'art. Ces expositions ont eu un large retentissement ; elles ont été fructueuses ; nombreuses sont les recherches, les controverses qu'elles ont provoquées. Ces études portent la marque de notre temps plus préoccupé de notions précises que de théories esthétiques. On a discuté, parfois avec vivacité, sur l'authenticité de certaines œuvres, sur la légitimité des attributions ; on a échafaudé sur la personne de quelques maîtres des hypothèses ingénieuses ou hardies, on s'est moins préoccupé de dégager

des conceptions générales. Pour les Primitifs français, il était difficile qu'il en fût autrement : ils sont si imparfaitement connus ; leur exposition a posé plus de problèmes qu'elle n'en a résolus, toute généralisation eût été prématurée. Il est loin d'en être de même, pour les Primitifs flamands qui nous sont un peu plus familiers.

J'imagine que si l'Exposition de Bruges s'était ouverte, il y a, seulement, trente ans et que de brillants journalistes comme Théophile Gautier, de vigoureux penseurs comme Taine, de pénétrants artistes comme Fromentin y avaient pu assister, leurs préoccupations ne se seraient pas bornées à des recherches de détail et, que, sans les dédaigner, ils auraient surtout vu, dans cette solennité, une occasion de contrôler ou de renouveler leur conception de l'art flamand en général. De semblables spéculations sont, aujourd'hui, frappées de discrédit. Nous nous méfions volontiers des idées et des synthèses trop larges : par scrupule scientifique nous nous cantonnons dans les faits et plus d'un curieux d'art tient pour non avenue toute étude qui ne lui apporte pas une date inconnue, un extrait d'archives ou d'état-civil ou qui ne lui fournit pas une hypothèse nouvelle sur un morceau contesté. N'y a-t-il pas là quelque exagération et les faits dispensent-ils si complètement des idées ? En réalité, ni les vues, pourtant si fortement exposées par Taine dans sa

*Philosophie de l'art dans les Pays-Bas*, ni les analyses subtiles et précieuses de Fromentin ne répondent plus complètement à notre conception de l'art flamand et, s'il faut examiner les ouvrages d'érudition, dans un livre qui fait autorité, dans le traité de Crowe et Cavalcaselle, n'est-il pas parlé avec mépris du puits de Moïse, ce chef-d'œuvre de l'art bourguignon si hautement réputé aujourd'hui et avec dédain du portrait du chanoine Paele devant lequel se pâment actuellement tous les amateurs ? Il est bon, de temps à autre, de vérifier nos idées et de nous assurer qu'elles sont restées d'accord avec nos connaissances et le progrès général de notre goût. Peut-être aussi n'est-il pas inutile, pour le progrès même de l'histoire de l'art, de se poser quelques problèmes qui ne naissent pas d'une recherche d'érudition. Enfin, et si cet argument est modeste, vous lui accorderez, cependant, quelque prix, il est tout au moins peu dangereux de se livrer à des spéculations inoffensives et c'est à un tel travail que je voudrais vous convier.

En visitant les Primitifs de Bruges, ma pensée se reportait sur d'autres peintres, protégés, eux aussi, par la faveur publique, les Primitifs italiens pour lesquels nulle exposition ne serait, aujourd'hui, nécessaire parce que les amateurs ont été les visiter chez eux. Involontairement, je cherchais à dégager les traits qui rapprochent

les deux familles d'artistes et aussi ceux qui les différencient. En y réfléchissant, je me suis aperçu que des idées, en apparence claires, devenaient fort confuses quand on s'appliquait à les analyser. Je ne parvenais pas à trouver du mot « Primitif » une définition précise ; je travaillais, en vain, à discerner les qualités qui séparent les maîtres de Bruges de ceux de Florence, et j'ai fini par me persuader qu'il y aurait quelque courage et aussi quelque utilité à proclamer ces incertitudes.

Permettez-moi de le faire devant vous.

Je voudrais examiner ce qu'est un Primitif et ensuite pourquoi nous aimons les Primitifs.

Cette recherche nous conduira à étudier l'évolution de la peinture dans les Flandres et en Italie, à en marquer l'allure différente et à scruter les raisons de cette différence.

Nous pourrons alors essayer de dégager les traits essentiels qui distinguent les deux pays.

En posant ces questions, ma prétention n'est pas de les résoudre, je désire, bien plutôt, piquer votre curiosité et provoquer vos réflexions, heureux si je parvenais à vous donner des raisons nouvelles de scruter les chefs-d'œuvre dont l'admiration est précisément inépuisable parce que ceux qui les connaissent le mieux ne les ont jamais complètement interrogés.

Quand nous disons de Memling ou de Giotto qu'ils sont des Primitifs il nous semble que nous les désignons d'une façon claire et quand on nous parle de tel tableau en le déclarant primitif, ce mot éveille en nous une impression que nous croyons nette. Prenons garde qu'il n'y ait, au contraire, en tout cela beaucoup de confusion. Si l'on proclame que Cimabue qui vécut au XIII<sup>e</sup> siècle était un Primitif, nous serons tous d'accord pour y consentir; nous comprendrons également que l'on range parmi les Primitifs Giotto et ses élèves qui fleurirent au XIV<sup>e</sup> siècle. Dès le XV<sup>e</sup> siècle, le doute se pose : Ghirlandajo, Botticelli, Mantegna, sont-ils des Primitifs ? L'épithète convient-elle au Pérugin, faut-il l'appliquer enfin à Raphaël dans sa première manière ?

A Bruges, on avait réuni des tableaux dont les premiers étaient du XIII<sup>e</sup> et les derniers du début du XVII<sup>e</sup> siècle ; toutes ces œuvres méritaient-elles l'épithète de Primitives qui leur était officiellement accolée ? Si nous l'admettons, et, ce faisant, nous suivrons l'opinion générale, nous serons obligés de reconnaître qu'un qualificatif qui s'applique à des maîtres qui se sont succédé pendant plus de trois siècles, doit avoir une acception singulièrement large ou lâche.

Quels sont donc les caractères d'un Primitif,



à quoi peut-on reconnaître un tableau primitif? Il se présente, d'abord, une réponse fort simple et dont je ne garantirai pas qu'elle ne soit le critérium le plus général : lorsque nous rencontrons dans un musée un tableau d'apparence très ancien, précieux, sans doute, puisqu'il est conservé avec soin, et qui nous fait l'impression d'un barbouillage, nous en concluons immédiatement qu'il est le travail d'un maître primitif. Règle commode mais, vous l'avouerez, un peu trop hasardée et dont le plus grand défaut est d'être toute relative : car ce qui paraît un barbouillage inintelligible aux uns, n'offre rien à d'autres qui les arrête. Nous avons une tendance naturelle à nous choquer de ce qui dans un ouvrage s'éloigne des procédés dont se servent nos artistes, mais, à mesure qu'on avance dans la connaissance de l'histoire de l'art, on cesse de s'inquiéter des formes qui surprenaient auparavant : on entre, de plain pied, dans les idées d'un peintre du XIII<sup>e</sup> ou du XIV<sup>e</sup> siècle tout ainsi qu'un musicien érudit goûte les harmonies favorites des temps passés qui échappent aux oreilles non exercées et les tympanisent. D'une façon générale, le goût des amateurs est aujourd'hui extrêmement souple et des œuvres que des anciens critiques nous représentent comme difformes et peu accessibles nous offrent un charme que rien ne vient gâter.

Disons-nous que le Primitif est celui qui dispose d'une technique imparfaite pour exprimer ses idées et commet, sans s'en rendre compte, avec naïveté, des fautes contre le dessin élémentaire, contre la perspective, qui ne parvient pas à traduire sur la physionomie des personnages les sentiments dont il les veut animer et donne une impression analogue à celle que produit un homme de valeur quand il parle une langue étrangère avec laquelle il est incomplètement familiarisé : les mots viennent mal, les tournures sont vicieuses, le terme trahit la pensée, mais on devine cependant, sous ces taches extérieures, la valeur des idées. Une semblable définition conviendra parfaitement à des maîtres comme Cimabue ou Giotto dont le pinceau balbutiait et qui furent de très nobles artistes doués d'une vigueur telle qu'ils s'imposent malgré les obscurités et les lacunes de leur langage. Mais, immédiatement, surgit le souvenir des maîtres flamands, dont le métier, au contraire, est un objet perpétuel d'admiration. Regardez cette *Vierge d'Autun*, de Van Eyck, au Louvre. Non seulement le peintre est en possession de traduire avec une parfaite fidélité la figure humaine, non seulement il peint les étoffes avec un savoir et un scrupule impeccables, non seulement le portique où il situe sa scène est solidement construit mais, ne reculant devant aucun problème,

si ardu qu'il soit, de la peinture, il creuse une perspective infinie où, par les vallons, les montagnes, les villes, des centaines de petits personnages, presque perdus dans l'atmosphère bleuâtre, circulent comme en un microcosme. Dira-t-on que, dans une pareille œuvre, ce qui est primitif c'est le sentiment, le caractère presque enfantin de la curiosité picturale, la naïveté de l'émotion, l'incapacité à distraire son attention des détails pour la reporter sur les choses essentielles, l'incapacité à faire des sacrifices ? Nous retournons alors à Giotto et nous demandons si jamais peinture fut d'un sentiment plus plein, d'une exécution plus large, plus sommaire que celle qui revêt les murs de Padoue ou d'Assise.

Peut-être, de ces deux formules, trop absolues l'une et l'autre, serait-il possible d'en dégager une troisième plus large et qui les concilierait en retenant la part de vérité qu'elles contiennent toutes deux : le peintre primitif serait celui chez lequel il n'y a pas un complet équilibre entre la puissance de pensée et la puissance d'exécution, soit qu'il exprime mal des pensées fortes, soit qu'il ait une technique complète et une conception incomplète de l'art et la contrainte qui résulte de ce défaut d'harmonie serait la propre marque de son œuvre.

Il est bien entendu que cette définition ne s'applique qu'aux artistes qui vécurent dans un

milieu où nul n'était plus habile qu'eux et non à ceux qui n'ont pas su profiter de la science de leur temps ; sinon tous les enfants seraient des primitifs et ceux d'entre nous qui conservent pour le dessin ou la peinture un amour que le succès récompense peu, pourraient revendiquer ce glorieux titre.

La contrainte des Primitifs se manifeste de mille manières diverses. Tantôt elle éclate en fautes énormes : des personnages sont plus grands que des maisons et les maisons plus hautes que des montagnes. Tantôt elle se masque par des traits plus subtils, par exemple par la faiblesse des expressions qui deviennent grimaçantes dès qu'on les accuse ou par la roideur d'une composition symétrique et compassée. Le peintre introduit-il des figures allégoriques, des anges ou la divinité ? il ne sait par quels artifices les distinguer des simples mortels et renonce, en fait, à les différencier ; tantôt encore son pinceau trop égal s'arrête aux moindres objets et son travail est aussi scrupuleux pour décrire les reflets perçus dans une boule de verre que pour tracer le portrait du personnage qu'il représente. Enfin il est quelquefois assez habile pour ne pas appuyer sur ses imperfections et, dans ce cas, il nous apparaît comme primitif moins par la façon dont il peint que par les objets ou les effets qu'il évite soigneusement de représenter. Un pri-

mitif serait fort empêché de représenter les irradiations du soleil et les métamorphoses que subissent les couleurs et les formes sous la pleine lumière du jour : il lui arrive parfois de figurer le soleil par une tache d'or et ses rayons par des lignes dorées, mais le reste de la composition ne s'en trouve pas autrement modifié. De même, il redoute de noyer les êtres dans le clair obscur et de faire deviner les formes par de simples reflets. Il n'aime pas à s'écarter de la scrupuleuse et simple exactitude que permet une lumière mesurée et égale. Aussi dans les tableaux des Primitifs quels qu'ils soient, il règne toujours une clarté sereine et un éclat adouci ; il semble que l'artiste ait toujours eu soin de choisir les instants où le soleil se cache derrière les nuages ou qu'il ait peint seulement vers le matin et vers la fin de la journée, redoutant également le milieu du jour et l'approche de la nuit. De là, en présence d'une galerie de Primitifs, une impression d'uniformité qui était très sensible à Bruges.

Dans des termes aussi élastiques nous réunissons, en somme, tous ceux qui dans l'évolution d'un art sont nés avant la période d'épanouissement et nous appliquons le mot « primitif » tout aussi bien à ceux qui ont ouvert la marche et ont vécu dans la période la plus déshéritée qu'à ceux qui ont achevé le travail des générations précédentes sans arriver eux-mêmes en-

core à la perfection et sont morts, pour ainsi dire, au seuil de la terre promise. Cette période de plénitude qui succède aux âges de formation, quand s'est-elle, elle-même, ouverte ? C'est là une question fort délicate et à laquelle il est bien difficile de répondre. Quels sont les derniers Primitifs : quels sont les premiers peintres qui ne le sont plus ? En Italie on est, à peu près, d'accord pour dater l'âge d'or de Raphael et du début du XVI<sup>e</sup> siècle : pourtant bien des peintres ont survécu à Raphael qui ainsi que le Spagna ou Luini fleurissent encore la primitivité. En Flandres la réponse est à peu près impossible. Entre l'époque vraiment primitive et l'épanouissement du XVII<sup>e</sup> siècle, s'interpose une période confuse où l'originalité flamande est compromise par l'invasion du goût italien : il n'y a pas lieu de fixer une date. M. Hymans, si scrupuleux sur les questions d'attributions ou d'authenticité, ne s'en embarrasse pas : il déclare close en 1509 la période des Primitifs par la raison péremptoire qu'à cette époque il n'y a plus, à son sens, de primitifs en Italie. Ce n'est pas un argument sans réplique et toutes les nations sont loin de marcher d'un pas égal dans la voie de l'art. Les organisateurs de l'Exposition de Bruges, en contradiction avec M. Hymans, ont admis, en somme, tous les artistes non italianisants antérieurs au XVII<sup>e</sup> siècle. Au fond le débat n'a, peut-être, qu'une faible im-

portance. Le mot « Primitif » nous a été légué par des critiques dont le goût n'était pas assoupli et qui s'exagéraient la différence des précurseurs aux maîtres de plénitude : aujourd'hui nous avons une tendance à supprimer les barrières et à apercevoir surtout la continuité de l'art. Nous gardons le mot, faute d'un plus approprié et notre embarras vient, précisément, de ce que nous conservons un terme unique pour désigner des périodes autrefois confondues dans un même dédain et qui, aujourd'hui, nous apparaissent singulièrement nuancées.

Primitifs flamands et primitifs italiens jouissent, à l'heure actuelle, d'une vogue européenne, et l'Exposition des primitifs français a fait naître pour les précurseurs de notre école nationale un rapide engouement.

Comment expliquer ce mouvement qui nous porte à admirer des travaux qui, nous l'avouons nous-mêmes par l'épithète dont nous les gratifions, sont imparfaits tandis que, d'un accord unanime, nous dédaignons ou regardons d'une façon distraite les ouvrages qui ont été produits dans des époques où, à notre sens, l'art jouissait de tous ses moyens ? N'y a-t-il pas quelque chose de paradoxal à admirer Gérard David ou Peter

Cristus et à ignorer les toiles des émules ou des disciples de Rubens, d'un Gaspard de Crayer, par exemple ; à vanter les ébauches de Lorenzetti ou de l'Orcagna et à couvrir de mépris l'Albane, le Guide et les Carrache ?

Paradoxe, sans doute, mais bien aisé à expliquer. Nous aimons les pierres précieuses parfaites, les diamants sans tare, les perles d'une belle eau parce que nous savons qu'ils sont l'œuvre aveugle de la nature et que leurs imperfections comme leurs perfections mêmes sont issues du même jeu inconscient des forces naturelles. Quand nous regardons, au contraire, les créations humaines, nous ne séparons pas, dans notre jugement, l'ouvrage, du souvenir de celui qui l'a produit ; nous sympathisons à l'effort de l'ouvrier et, si cet effort a été douloureux, si la peine y est demeurée sensible, si l'imperfection de l'œuvre témoigne de la faiblesse des moyens et de la grandeur du but, notre siècle qui, selon le mot sublime de Vigny, « aime la majesté de la douleur humaine » préfère le témoignage incomplet d'une grande âme aux succès faciles de génies moins élevés qui ont eu plus de bonheur. C'est parce qu'ils ont été tourmentés, qu'ils ont eu de la peine à nous communiquer leur âme que nous aimons Alfred de Vigny ou Eugène Delacroix. Au contraire, rien ne discrédite plus à nos yeux un artiste que la réputation d'une verve trop fa-



cile : Luca Giordano a été condamné, du jour où ses collègues l'ont surnommé « Fa presto » et l'on aurait moins pris à partie Horace Vernet si l'on ne l'avait tenu pour un improvisateur. Ce qui nous attire donc chez les Primitifs c'est le spectacle de la lutte que l'artiste a soutenue pour enfanter son œuvre. On reproche aux fruits mûris dans les jardins d'Espagne, sous le ciel le plus chaud, sur la terre la plus riche et la mieux arrosée, d'être aqueux et sans saveur, tandis que les fruits de nos régions, nés dans des conditions moins favorables, ont une pulpe plus savoureuse et un parfum plus pénétrant ; nous aimons les Primitifs comme nous aimons les fruits de notre pays. Un primitif est un homme qui s'exprime mal, dont le vocabulaire est pauvre ou qui, du moins, est très timide : ne craignons pas, par conséquent, qu'il éprouve le besoin de parler pour ne rien dire, qu'il délaye sa pensée et vise à l'effet. Pour lui l'art n'est pas un jeu, c'est une pratique grave dont les secrets lui ont été transmis par des maîtres qui étaient fiers de les posséder ; son ouvrage sera certainement fait de bonne foi. On pourrait y désirer une facture plus correcte, un sentiment plus large ; on ne lui reprochera jamais d'être léger et superficiel. La pensée sera naïve, mais riche, mais pleine, l'émotion intense encore que maladroite ou contenue. Aussi, jamais un ouvrage primitif ne paraît mesquin :

jamais, les dimensions matérielles ne dépassent la valeur de l'idée exprimée. Bien au contraire, avec une modestie remarquable, il s'enferme toujours dans des limites si étroites que le spectateur en amplifie involontairement l'étendue. Van Eyck glorifie la Vierge et l'Enfant sur des panneaux minuscules. Fra Angelico condense le Paradis et l'Enfer sur un modeste tableau de chevalet. Par contre, s'il s'agit de couvrir une muraille, s'il faut, en Italie, revêtir de peinture l'enceinte d'un Campo Santo ou une église tout entière, surfaces énormes devant lesquelles la plupart des artistes nos contemporains s'arrêteraient découragés, le peintre se lance à corps perdu, avec la bravoure du soldat qui ignore le danger et, au prix de quelques conventions d'une naïveté ingénieuse, il fait une œuvre qui, au point de vue absolu, est des plus contestables mais qui ne sent jamais le remplissage et qui, si grand que soit le cadre, paraît toujours le déborder. C'était une entreprise insensée que celle d'un Cimabue abordant, avec son ignorance presque totale, la peinture décorative et pourtant les fresques dont il a décoré l'église d'Assise peuvent subir toutes les critiques sauf celles de manquer de convenance et de dignité. Un primitif, enfin, est un homme qui ne croit pas que l'art ait dit son dernier mot, qui voit la perfection dans l'avenir et non dans le passé et qui, si respectueux

soit-il des leçons de ses maîtres, ne désespère pas de leur ajouter quelque chose et travaille à les dépasser. Pour lui, il n'existe pas de recette toute faite qui dispense de l'effort personnel, ni de procédés mécaniques qu'il suffise de s'assimiler. Ajoutons qu'Italiens ou Flamands les Primitifs ont le sens de la valeur de leur art et celui de leur dignité : autour d'eux l'on reconnaît leur mérite. Le duc d'Anjou s'arrête, en traversant l'Italie pour visiter l'atelier de Cimabue et le duc de Bourgogne, dans un acte mémorable, célèbre en termes magnifiques le génie de Van Eyck. Ils se savent les héritiers des artistes de l'antiquité et mesurent leur place sociale à celle d'un Phidias ou d'un Apelle. Ils n'en sont pas moins des ouvriers : surveillés par une corporation qui est jalouse de ses prérogatives et dont les membres sont parfois consultés, comme arbitres, pour juger de la bonne exécution d'une commande ou examiner les prétentions d'un artiste. L'amour de la gloire n'a pas dégénéré chez eux en un sentiment de gloriole : jamais ils ne sont assez haut pour cesser d'être contrôlés, jamais ils ne cessent de se contrôler eux-mêmes, voilà pourquoi nous nous complaisons auprès des Primitifs. Nous les regardons peindre comme nous regardons les enfants s'efforcer à marcher ; et le plaisir est le même : nous applaudissons aux grâces gauches, nous ne sommes pas choqués par les faux pas.

Ce ne sont pas, d'ordinaire, les jeunes gens qui s'intéressent aux ébats des bambins, ce sont, plutôt, les hommes âgés ou les vieillards. Nous aussi, au point de vue artistique, ne sommes-nous pas vieux, un peu blasés, et, si nous aimons à nous replier sur le passé, n'est-ce pas pour réchauffer nos enthousiasmes émoussés au contact de la jeunesse de l'art ?

Nous avons, jusqu'à présent, supposé que, mis en présence d'un primitif, nous étions assez absorbés par sa contemplation, pour oublier toute autre préoccupation et le considérer uniquement en lui-même. C'est là, vous le savez, une hypothèse très étrangère à la vérité. Pour reprendre les comparaisons que je vous ai déjà soumises, quand nous écoutons un homme qui parle une langue étrangère nous nous informons du temps qu'il a déjà consacré à cette étude et nous apprécions ses connaissances selon la peine qu'il a prise pour les acquérir ; de même, ce qui nous paraît admirable chez un enfant de six mois l'est beaucoup moins chez un petit bonhomme de deux ans. Enfin, s'il nous est donné de suivre les progrès de l'étranger dans notre langue et de l'enfant dans l'art difficile de marcher droit, nous y éprouvons une satisfaction nouvelle et plus com-

plète. Par un sentiment semblable, quand nous examinons un tableau primitif, nous sommes curieux de le situer dans la série des maîtres par lesquels a grandi l'art et nous aimons aussi à suivre la marche générale d'une école depuis ses balbutiements jusqu'à la plénitude. C'est, pour nous, une source de joies et d'émotions intenses... quand ce n'est pas une cause de souffrances ou de déceptions, car, s'il y a des écoles dont la croissance a été aisée, il en est d'autres dont la jeunesse a été traversée de malaises, de dépressions, de retours pénibles ; et puis, il y a des peuples dont nous suivons facilement l'histoire et il en est d'autres qui se dérobent, en partie, à nos investigations. De là des impressions tout à fait différentes. Isolés, un primitif flamand et un primitif italien produisent une sensation également forte ; le flamand excite même, peut-être, plus d'admiration que l'italien. Groupés, l'effet change : les italiens font plaisir parce que la marche de l'art italien nous apparaît assez simple et qu'elle est largement connue ; les flamands nous déconcertent parce que la suite nous en échappe et parce que nous la possédons moins complètement.

Une visite approfondie de l'Académie de Florence, du musée de Sienne, du Campo Santo de Pise, des églises où sont conservés des Primitifs de diverses époques remplit l'esprit d'une joie

pure, celle d'assister au développement d'une plante vigoureuse. Je n'ai pas éprouvé, et je me suis assuré que mon sentiment était partagé, la même satisfaction à l'Exposition des Primitifs de Bruges. L'admiration y était vive, en présence d'un très grand nombre des morceaux exposés; de l'ensemble se dégagait une impression de malaise : on sentait qu'on n'avait pas le fil, qu'on se perdait dans un labyrinthe dont l'entrée et dont l'issue, dont l'ordonnance, demeuraient inconnues.

Sans doute, pour les Flandres comme pour l'Italie, nous apercevons distinctes les raisons qui ont favorisé le développement des arts. Dans les deux pays, l'art est issu de la prospérité matérielle. Les Flandres et l'Italie étaient les pays les plus riches de l'Europe et leurs richesses étaient faites d'éléments analogues : industrie du drap à Gand comme à Florence, commerce maritime à Venise comme à Bruges. De la richesse est né le luxe et du luxe l'art qui s'est dégagé des industries somptuaires et en a été la fleur. Dans les deux pays l'individualisme s'était développé d'une façon obscure ou consciente. Enfin, au Nord ainsi que dans le Midi, l'art a rencontré d'illustres protecteurs : en Italie, la série des Médicis ; dans les Flandres, les ducs de Bourgogne et, à leur exemple, leurs meilleurs serviteurs comme Nicolas Rollin.

Mais si nous cherchons les origines des deux Ecoles, les réponses diffèrent singulièrement. En Italie, nous remontons, avec Cimabue, en plein XIII<sup>e</sup> siècle et, si nous voulons pousser plus avant notre investigation, nous trouvons encore des centaines d'œuvres antérieures, œuvres étranges, à nos yeux presque informes et grâce auxquelles il est loisible de rechercher les racines lointaines de la peinture et d'étudier ce qu'elle peut devoir à des origines grecques ou byzantines ou à un mouvement purement italien.

Pour les Flandres, au contraire, nos connaissances ne remontent, pour ainsi dire, pas au delà du XV<sup>e</sup> siècle. L'art flamand s'ouvre avec les frères Van Eyck dont l'un est mort en 1426 et l'autre en 1440. On le répétait avant l'exposition de Bruges, et on l'avoue encore depuis qu'elle a eu lieu. Dans le mouvement d'études qu'elle a provoquées, il a fallu renouveler cette ancienne constatation. Avant Van Eyck, on cite tout au plus quatre ouvrages approximativement datés; le plus remarquable est la décoration extérieure d'un retable sculpté exécutée vers 1398 par Melchior Broederlam et conservée au musée de Dijon. Mais le travail de Broederlam, naïf par certains côtés, témoigne d'une science déjà développée, ce n'est pas un début; celui qui l'a exécuté avait reçu une éducation qui nous échappe; de plus, entre son œuvre et les conceptions de

Van Eyck, il y a une distance que nous ne pouvons jalonner. Pour remonter au delà de Broederlam il faut chercher en dehors de la peinture. On examine les miniatures et l'on établit l'influence possible des *Heures* enluminées pour le duc de Berry, vers 1416, par les frères de Limbourg et qui sont, elles-mêmes, d'une décevante perfection ; ou bien l'on remarque, comme le faisait tout récemment M. L. Maeterlink, l'influence de la sculpture sœur aînée de la peinture dans les Pays-Bas : on rappelle les œuvres des artistes tournaisiens, les retables peints, sculptés et dorés ou encore cette sculpture bourguignonne florissante dès le XIV<sup>e</sup> siècle et dont le puits de Moïse est, au début du XV<sup>e</sup> siècle, l'incomparable triomphe.

En somme les érudits tâtonnent et, pour les amateurs, la peinture flamande apparaît toujours comme surgie par une sorte de miracle, fleur dont les racines et la tige restent dissimulées. Notez que, de cette ignorance, dérive une incertitude bien grave : parallèlement à l'école flamande a grandi, sur les bords du Rhin, à Cologne, une école de peinture qui n'est pas sans analogie avec sa voisine et dont les origines nous sont également inconnues, et le problème se pose de savoir si la Flandre a eu la priorité, si son mouvement est bien original et si maître Wilhelm de Cologne qui peignit vers 1380 fut



un disciple des flamands ou leur maître; question qu'il nous est, faute d'éléments, impossible de résoudre.

S'agit-il, à présent, de suivre les progrès des deux arts? En Italie l'ensemble nous en apparaît net et d'un enchaînement lumineux. En éliminant les faits de détail, en écartant les maîtres qui devancent leur temps et ceux qui retardent, nous apercevons une série d'étapes distinctes. C'est d'abord Cimabue et son groupe, puis, au XIV<sup>e</sup> siècle, l'art fait un bond avec Giotto dont, pendant de longues années, deux groupes d'élèves, les uns graves et mesurés, les autres violents et turbulents, suivent la tradition. Au XV<sup>e</sup> siècle, nouveau stade avec Masaccio et Fra Angelico et, dès lors, développement incessant jusqu'à l'épanouissement des premières années du XVI<sup>e</sup> siècle. Sans doute il y a des groupes retardataires comme les maîtres de Sienne, d'autres qui s'isolent comme les maîtres de Venise, des peintres plus hardis dont le génie devance le temps, comme Masaccio, pourtant l'ensemble est harmonieux et ce n'est pas trop défigurer ou mutiler la réalité que de la résumer comme nous venons de le tenter.

Dans les Flandres, au contraire, rien de semblable : la première œuvre positivement datée est la célèbre *Adoration de l'agneau mystique* des Van Eyck et l'on peut dire que jamais la

peinture primitive flamande n'ira plus loin. Jamais l'on ne verra une composition plus ample, une ordonnance plus majestueuse, une conception plus puissante, jamais l'on ne trouvera une exécution plus sûre et plus riche. Après les Van Eyck, si l'art ne décline pas, tout au moins il piétine. Il n'est pas, jusqu'au début du XVI<sup>e</sup> siècle, un seul tableau flamand dont on puisse dire que Van Eyck eût été incapable de le faire ou qu'il ne l'eût pas fait mieux. Sans doute, Memling, le plus illustre des flamands après Van Eyck, a eu un sentiment d'une douceur exquise que Van Eyck plus dur n'a pas connu, mais sa facture est moins certaine et Fromentin, juge si qualifié en ces matières, affirme qu'entre ses mains la technique a baissé. Aussi, si nous n'étions avertis par les dates, nous considérerions volontiers Memling comme un précurseur de Van Eyck. D'une façon générale, en dehors des tableaux pour lesquels nous sommes fixés par un renseignement chronologique précis, il n'est pas possible d'opérer un classement. Voici de cette incertitude un exemple frappant. Il existe au musée d'Anvers un petit portrait d'ecclésiastique d'une grande beauté d'exécution : on l'a longtemps attribué à Van Eyck, c'est-à-dire qu'on y a vu une œuvre du début du XV<sup>e</sup> siècle, on l'a ensuite donné à Memling, et l'on a enfin déchiffré, sur le tableau même, une date, dont on ne

s'était pas avisé : celle-ci témoigne que le portrait de Chrétien de Hondt, c'est le nom de l'abbé représenté, a été peint en 1499, à la veille du XVI<sup>e</sup> siècle. On pourrait, il est vrai, répondre que de semblables erreurs seraient possibles en Italie et opposer à Van Eyck qui s'est montré supérieur à ses successeurs mêmes, Masaccio qui mourut à vingt-huit ans après avoir devancé ses contemporains par un bond si prodigieux qu'il lui fallut attendre, plus de quatre-vingts ans, des disciples. Qu'il y ait eu, pourtant, un piétinement effectif en Flandre et, sinon un recul, au moins une sorte d'arrêt et de langueur c'est ce qui est manifeste, avec évidence, quand nous regardons enfin à quel terme chez les Flamands et chez les Italiens a abouti l'évolution des Primitifs.

En Italie le XVI<sup>e</sup> siècle est le couronnement d'une entreprise conduite avec énergie et persévérance et au cours de laquelle aucun effort n'a été perdu. Tous ceux qui ont travaillé à la grandeur de l'art italien auraient pu, s'ils avaient ressuscité vers 1520, saluer dans leurs illustres neveux l'épanouissement des idées qu'ils avaient semées. Rien n'a avorté ni dans le sentiment, ni dans la technique, point d'influence étrangère qui soit venue dévier l'évolution. Les maîtres délicats du Quattrocento revivent en Léonard ou en Raphael, et les Signorelli, les Mantegna, les Ghirlandajo, les précurseurs de la puissance re-

naissent en Michel Ange ; tandis que, dans la lagune vénitienne, Titien, Tintoret, Véronèse vont recueillir le fruit des veilles des Bellini et des Carpaccio. Comme dans les fêtes antiques, le flambeau s'est transmis de main en main, mais, chacun en a avivé la flamme et, quand il arrive au seuil de la demeure des dieux il resplendit d'un éclat auquel chaque génération a ajouté son étincelle.

Bien différent est le spectacle que présente l'art des Pays-Bas. Aux élèves des Van Eyck, aux émules de Memling, à Hugo van der Goes, à Roger van der Weyden, à Gérard David, à Dirck Bouts qui ont illustré le xv<sup>e</sup> siècle, succède une génération qui paraît ignorer la valeur du travail accumulé par ses ancêtres, a honte d'être flamande et se met à la remorque de l'Italie, ce sont les Romanistes qui, par un exemple singulier mais non unique d'abdication nationale, aspirent à la gloire de se confondre parmi les disciples de Raphael. Ils se guident en cet effort, s'affublent de formes dont ils ne pénètrent pas le sens intime, parlent, pour la plupart, mal cet idiome nouveau pour eux et consomment, comme les Barend van Orley, les Mostaert et les van Heemskerck un réel talent en des tentatives condamnées. D'autres, moins nombreux, essayent, avec Quentin Massys, de concilier les enseignements du dehors avec les traditions du terroir et, malgré l'autorité de

rare chefs-d'œuvre, ne parviennent ni à trouver une formule vivante de conciliation ni à dégager leurs contemporains du courant qui les entraîne. Il en est, enfin, qui se refusent à rien recevoir de l'Italie, mais, si Brueghel le drôle ne sait rien, évidemment, de ce qui se passe au delà des Alpes, sait-il d'autre part comment on a peint avant lui et y a-t-il quelque rapport entre sa manière sauvage, fruste, barbare et savoureuse et l'art délicat, raffiné, le travail d'orfèvre de Van Eyck ? De tous points de vue la tradition est brisée. Il faudra un siècle pour que l'art flamand remis de cette invasion étrangère se ressaisisse avec Rubens et arrive, enfin, à sa plénitude.

Comment expliquer un tel désarroi ? faut-il supposer que les Flamands restés étrangers à l'Italie ont été brusquement submergés par elle, du moment où ils l'ont découverte ? Les faits démentent cette hypothèse. Les deux arts se sont très anciennement connus et ont conçu, l'un pour l'autre, une estime réciproque dès leur origine. Giovanni Santi, le père de Raphael, célébrait la gloire de Van Eyck et c'est par un texte italien contemporain de l'artiste même que M. Milanesi a résolu en faveur des flamands la question controversée de la découverte de la peinture à l'huile. L'*Adoration des Bergers* de Van der Goes lui fut commandée par Tommaso Portunari, l'agent des Médicis à Bruges. Des

Flamands, d'ailleurs, avaient visité l'Italie. Hubert van Eyck, selon une hypothèse de M. Weale, avait été dans la péninsule s'inspirer des leçons de Giotto. En tout cas, Roger van der Weyden a positivement été en Italie en 1449, sans y abdiquer son originalité. Si, au XVI<sup>e</sup> siècle, la continuation de ces rapports a produit des effets différents, c'est, sans doute, que l'art flamand, affaibli ou attardé, n'était plus de force à se défendre contre le virus italien. C'est pour avoir sommeillé qu'il a été amené à une quasi abdication. Pour trouver un spectacle semblable en Italie, il faudrait chercher l'école de Sienne qui s'attarda si longtemps dans des conceptions naïves et enfantines et ne se réveilla au XVI<sup>e</sup> siècle que pour emprunter à Florence les éléments qui constituèrent le génie de Sodoma.

Vous vous expliquez, à présent, l'impression décevante que quelques visiteurs ont pu emporter de l'exposition de Bruges, mais vous vous apercevez aussi que notre curiosité, loin d'être satisfaite, s'est tout simplement déplacée. La vue d'une collection des Primitifs flamands ne parvient pas à nous satisfaire parce que nous n'y apercevons pas ce beau et normal développement qui nous charme dans les écoles d'Italie : il nous ap-

partient donc de nous demander pourquoi, dans les deux pays, l'évolution a été différente, quelles sont les raisons qui ont favorisé les maîtres de Toscane ou de Venise et celles qui ont, au contraire, traversé l'essor des peintres de Bruges, de Harlem ou de Tournai.

Ces raisons, il semble qu'on les puisse chercher, à la fois, dans les pratiques matérielles des arts et dans la nature de l'inspiration qui les a soutenus.

Dès le début du XV<sup>e</sup> siècle, la technique des flamands a été, en son genre, parfaite et l'on peut affirmer que les Flandres ont été victimes de cette perfection. Du jour où les frères Van Eyck eurent trouvé les procédés définitifs du broyage des couleurs dans l'huile, ils furent en possession de rendre les harmonies les plus riches et de lutter par l'exécution avec la réalité. Fromentin n'a pas de termes assez dithyrambiques pour célébrer leur technique : il emploie à l'exalter toutes les ressources de sa langue si souple, si précise et, elle-même, si colorée, mais Fromentin ne remarque pas que cette perfection renfermait bien des faiblesses, qu'elle était peu perfectible et, lorsqu'il se lamente ensuite de voir la riche palette flamande se désorganiser, il oublie de montrer que cette désorganisation était inévitable. Le métier que Van Eyck imposa à ses successeurs était admirable par l'éclat des couleurs,

incomparable par la façon de rendre les détails et poursuivre l'exécution jusqu'aux dernières limites de l'acuité visuelle : la trame d'une étoffe, les rides d'un visage, les reflets d'une escarboucle, les accidents d'un paysage lointain n'ont jamais été mieux traduits et, pour apprécier tout le mérite d'un tel travail, il faut souvent le considérer à la loupe. Malheureusement cette exactitude s'associe très bien avec de grossières erreurs générales, avec des gaucheries et des maladresses énormes. Le même artiste, qui rend l'éclat des rubis et des perles, ne connaît pas les proportions du corps humain, ou bien il est incapable de camper un personnage, de le faire gesticuler, de lui donner une expression juste. Qui pis est, le soin qu'il met dans le détail, le succès qu'il y rencontre, l'absorbent et l'empêchent d'apercevoir ses ignorances. Embarrassé dans un vêtement à la fois riche et très étroit, il faudrait qu'il le transforme ou qu'il s'en débarrasse et il est incapable de le faire.

La peinture flamande s'immobilise en des formes cristallisées : les Italiens, cependant, améliorent, chaque jour, un métier large et souple. Au début, leur ignorance a été presque absolue : au point de vue technique, on peut dire qu'un Cimabue ne savait à peu près rien. Pour parvenir à exprimer une partie de ce qu'ils ressentaient, il leur a fallu des efforts puissants et cette



lutte féconde a assuré le développement de l'art. Etrangers à la pratique écrasante de la peinture à l'huile qu'ils ont connue tard et qu'ils ont adoptée à regret, dédaigneux des tableaux de chevalet qu'ils ont considérés comme des passe-temps, ils se sont donnés tout entiers à la fresque, gymnastique virile et singulièrement fortifiante ! Obligés de couvrir des murailles à l'aide d'un procédé qui n'admet ni les hésitations ni les retouches, qui exige d'ailleurs un travail expéditif et ne souffre pas que l'on s'attarde aux détails, il leur a fallu apprendre à voir grand et juste. L'art des sacrifices, cet art délicat et essentiel qu'ignorèrent les flamands, s'imposa à eux comme nécessité inéluctable. Ils furent obligés aussi de porter leur attention sur des problèmes qu'on négligeait ou qu'on ne se posait pas en Flandre et c'est avec passion qu'ils étudièrent l'anatomie humaine, les règles de la perspective et se rompirent à la pratique des conditions scientifiques du dessin. Ils arrivèrent ainsi à s'exprimer, chaque jour, plus librement et à réaliser des inventions, chaque jour, plus délicates.

Tandis qu'ils conquéraient cette supériorité sur les Flamands, ils les surpassaient aussi dans le choix de la matière qu'ils développaient. Dans les deux pays l'art était né de la religion et lui avait été, à l'origine, intimement associé. Mais, en Italie, il trouva bientôt hors de la foi des mo-

tifs d'inspiration qui lui firent presque toujours défaut dans les Flandres et, d'autre part, cette foi même revêtit dans les deux pays des formes différentes inégalement favorables à l'art.

La Flandre connut mal ce puissant mouvement d'études antiques qui se traduisit presque immédiatement dans la peinture par des œuvres profanes ou païennes et contribua puissamment à développer le goût de la forme matérielle et à exercer l'œil au discernement plastique. Elle ignora les sujets mythologiques, historiques ou allégoriques : *La Calomnie d'Apelle, le Triomphe de Vénus, l'Allégorie du Printemps, le Triomphe de Jules César*. A l'Exposition de Bruges, à côté des tableaux religieux et en dehors des portraits, il n'y avait en somme qu'une composition profane antérieure au XVI<sup>e</sup> siècle, *la Justice de Cambyse* de Gérard David. Si vous y joignez *la Justice d'Othon* de Dirck Bouts, vous aurez fait à peu près l'inventaire de ce qui a été dicté aux peintres flamands par la muse profane.

Dans l'art religieux où ils se cantonnèrent, ils s'imprégnèrent de mysticisme. Par une tendance de leur génie, par la nature même des commandes qui leur étaient proposées, tableaux d'autel ou d'oratoire, ils firent, avant tout, des compositions calmes et édifiantes. Ils aimèrent à représenter

simplement la vierge avec l'enfant, l'épiphanie et à répandre sur leurs ouvrages une pieuse douceur. En ce point, l'histoire de sainte Ursule, par la succession animée des scènes qu'elle représente, est une exception dans l'art flamand.

Les Italiens, au contraire, n'eurent pas, d'ordinaire, la foi contemplative et extatique. Leur tempérament ardent et exubérant aimait à revivre les scènes des Evangiles : ils en voyaient les auteurs s'agiter devant eux et fixaient les épisodes de leur vie : ils purent ainsi occuper aisément les surfaces infinies qu'il leur fallait couvrir.

Il ne m'appartient pas de rechercher, ici, si, au point de vue religieux, leur croyance était aussi fervente que celle des flamands, mais nous pouvons affirmer qu'au point de vue de l'art elle était plus féconde. La tendance chez les Flamands à s'absorber dans la vision intérieure, le poids du traditionalisme, la pauvreté relative des motifs, furent autant de retards que les Italiens n'ont pas connus.

Vous pensez, sans doute, qu'après avoir noté tant de différences dans la technique, dans les dispositions d'esprit, dans l'évolution des écoles, nous allons pouvoir, à présent, caractériser la Flandre et l'Italie par des traits qui les opposent l'une à l'autre et leur attribuent des physio-

nomies bien tranchées. Je crains fort qu'une semblable entreprise n'entraîne pour nous des surprises. Sans doute, vus en bloc, envisagés en gros, les deux arts sont très éloignés ; il est facile de prendre des œuvres typiques et les opposer, mais, quand on pousse un peu l'analyse, on s'aperçoit que le problème est plus complexe.

Taine, dans sa vigueur tranchante, avec son art de grouper et de grossir les faits favorables à sa thèse en en hypertrophiant l'importance, a bien tenté d'établir une démarcation entre les arts du Nord et ceux du Midi, mais sa conception, à supposer qu'elle soit juste pour les âges de plénitude, est fort contestable pour les temps primitifs.

Aux yeux de Taine, les Flamands sont des réalistes et les Italiens des idéalistes ; l'art flamand a étendu sa curiosité sur toutes choses, l'art italien l'a concentrée sur la beauté du corps humain. Sans aucun doute, les Primitifs flamands ont eu les caractères qui leur sont ici attribués, mais, s'ils ont été des réalistes, si leur curiosité a été universelle, les Primitifs italiens ne leur ont-ils pas ressemblé en ces points ? C'est au temps de Michel Ange, c'est avec les Carrache que l'art italien a eu des visées idéalistes, mais l'art du XIV<sup>e</sup> et du XV<sup>e</sup> siècle a été naïf, curieux et, lui aussi, vraiment réaliste.

Lorsque des artistes primesautiers traçaient au Campo Santo de Pise le triomphe de la mort, lorsque les quattrocentistes faisaient, sous le nom des rois mages, les portraits de leurs contemporains, ne rendaient-ils pas à la réalité le même hommage que les peintres du Nord. Les perspectives lointaines des tableaux de Van Eyck se retrouvent chez Fra Angelico; les étoffes dont Gentile da Fabriano, dont Benozzo Gozzoli ont revêtu les mages ne le cèdent pas en splendeur au costume du chancelier Rollin. Le portrait du portier des Chartreux, attribué à Masaccio, n'est pas moins vigoureusement étudié que celui du chanoine Paele, et le portrait d'homme au nez bourgeonnant peint par Ghirlandajo eût enorgueilli plus d'un pinceau flamand.

Allons plus loin, il a été possible d'attribuer à des Italiens des œuvres flamandes. Antonello de Messine s'était si complètement assimilé l'art flamand qu'il a acquis comme un droit de cité en Flandre et l'on a pu lui attribuer longtemps un portrait du musée d'Anvers, que revendique aujourd'hui Memling.

Dès le début, il y a eu parfois, entre les deux écoles, des ressemblances singulières et je signalerai la presque identité de composition entre la *Circoncision* de Melchior Broederlam et un sujet analogue attribué au Louvre à un élève de Gentile da Fabriano. Ghirlandajo, dans son *Adora-*

*tion des Bergers*, a certainement été influencé par Hugo van der Goës.

Bien souvent, la différence qui nous frappe entre un flamand et un italien vient, sinon uniquement, au moins en majeure partie, des habitudes créées ou développées par l'usage de procédés techniques différents. Un flamand mis aux prises avec la fresque aurait, certainement, modifié sa manière et Fra Angelico, s'il avait peint à l'huile, aurait donné plus d'éclat à son *Couronnement de la Vierge*.

Est-ce à dire cependant qu'il n'y ait entre les deux groupes que des différences engendrées par leurs techniques? non, sans doute; et nous insistons seulement sur ce fait que leur opposition est moins radicale qu'on ne serait tenté, tout d'abord, de le supposer.

L'art primitif flamand nous apparaît très brillant, mais un peu puéril, un peu étroit, attardé dans des conceptions mesquines; l'art italien, beaucoup moins sûr de lui, mais vivace, ample, animé par un ressort intense de perfection. Ce qui les sépare ce n'est pas le goût plus ou moins vif qu'ils ont pour la réalité, car tous deux ont été réalistes ainsi que tout art à son début. Ce n'est pas non plus la richesse du coloris, car les Vénitiens eux aussi ont aimé la couleur, mais non de la même façon. Ils s'opposent surtout par l'idéal différent qu'ils ont adopté.

Les Flamands ont aimé la richesse, le fini, l'éclat, ils ont eu des idées d'orfèvres, ils ont peint des panneaux comme ils ciselaient des châsses et ont aspiré pour leurs créations à des éloges analogues à ceux que l'on accorde aux bijoux. Ils ont été de remarquables ouvriers d'art ; on ne peut dire qu'ils aient été absolument des peintres : ils n'ont pas eu l'idée d'une perfection proprement picturale et, dans l'art, ils ont tout cherché peut-être, sauf la Beauté elle-même.

C'est cette Beauté, c'est l'harmonie qu'ont, par dessus tout, désirée les Italiens. Dès leurs premiers balbutiements, ils ont vu grand, leurs aspirations ont été larges et élevées. Sans chercher, au delà de la réalité, je ne sais quelle chimère de beau idéal ils ont, dans la traduction de la réalité même, manifesté des préoccupations, des tendances qu'ils ont, d'âge en âge, mieux réalisées. Ils ont poursuivi le rythme et le nombre ; leur exécution a pu être maladroite et insuffisante, leur conception a été constamment plastique. Aussi, je dirais volontiers que les Flamands excitent plus de surprise et les Italiens plus d'admiration.

Cette admiration et cette surprise seront-elles sans portée pour notre goût et pour notre art contemporains ? Permettez-moi de ne pas le penser. L'étude des balbutiements de l'art, l'atten-

tion portée à des conceptions si éloignées des nôtres, donnent à notre compréhension plus de souplesse et nous rendent aussi plus aptes à discerner chez les novateurs la part de beauté nouvelle qu'ils apportent. Le commerce avec des maîtres consciencieux et sincères nous rend plus durs pour les prestidigitateurs et les improvisateurs du pinceau. Cet exemple invite nos artistes à priser l'effort, à se méfier des formules toutes faites, des procédés d'école, à se dégager des enseignements factices qui les écarteraient de la réalité. A ces avantages essentiels peuvent se mêler des dangers passagers. Séduites par la bizarrerie apparente, par l'étrangeté des Primitifs auxquels elles attribuaient des intentions qu'ils n'eurent jamais, certaines personnes ont pu se forger, sous leur autorité, des idées esthétiques quintessenciées ; des peintres ont pu viser à leur imitation littérale et s'imaginer qu'il était possible et fructueux de remonter le cours des âges. Ce sont là des modes factices et dont l'art n'est pas compromis. Lorsque l'ère des expositions de Primitifs sera close, lorsque la mode qui s'en est emparée se sera attachée à d'autres objets, il demeurera pour la science des acquisitions considérables, pour les amateurs une énorme extension du domaine de l'art, pour nos artistes des enseignements précieux. Alors, nous cesserons de nous replier sur ce passé que le XIX<sup>e</sup>



siècle a découvert et, forts de notre science mais non pas écrasés par elle, nous nous élancerons à notre tour, sous la protection des vieux maîtres, mais avec une indépendance parfaite, à la conquête de l'éternelle Beauté.

L. ROSENTHAL.

---