

L'INTERPRETATION DE LA MER DANS L'ART DES ANCIENS PAYS-BAS.

Par Mme SPETH-HOLTERHOFF.

L'interprétation de la mer dans les arts plastiques présente un grand nombre d'aspects différents. Dans toutes les branches, qu'il s'agisse de sculpture ou de dessin, de peinture ou d'eau-forte, partout l'artiste se heurte à des difficultés techniques analogues.

Il n'en va pas de même pour le musicien qui cherche son inspiration dans le rythme des vagues, ni pour le poète qui décrit l'ouragan ou chante les rives ensoleillées. Ceux-ci traduisent directement l'impression qu'ils ont ressentie devant la nature, tandis que le réalisateur plastique, au contraire, doit faire face à un véritable paradoxe : comment s'y prendra-t-il pour exprimer sa vision à l'aide des matériaux dont il dispose ? Le métal, le bois, la couleur sont des matières statiques ; or, c'est au moyen de ces corps inertes et solides que le plasticien doit évoquer l'élément le plus fluide, le plus mobile, le plus impondérable : l'eau qui, par essence même, échappe à toute forme et à toute couleur.

Ne pouvant nous restituer la mer dans sa réalité propre, l'artiste cherche une façon de résoudre le problème ; il étudie les possibilités que lui fournissent ses matériaux et il met à profit leurs propriétés, afin de traduire la masse mouvante de l'océan.

En outre, il s'imprègne de l'esprit de son époque et il reflète dans son œuvre les aspirations intellectuelles ou l'amour panthéiste de la nature qui dominent la sensibilité de ses contemporains.

Aussi, dans l'art plastique des anciens Pays-Bas, le paysage marin offre-t-il une grande variété de types. Dans l'œuvre de nos artistes, sculpteurs ou peintres, graveurs ou miniaturistes, l'interprétation de la mer décrit une longue courbe. Les tendances successives poursuivent une évolution régulière ; chaque artiste s'assimile l'apport de ses prédécesseurs et il complète à son tour leur vision.

Aujourd'hui nous examinerons, dans ses grandes lignes, la transformation du paysage marin, depuis la période romane jusqu'à Pierre Bruegel l'Ancien. Nous étendrons légèrement le titre de cette brève causerie et, aux paysages qui évoquent la mer, nous en ajouterons quelques-uns qui s'inspirent des fleuves et des lacs. Il serait en effet impossible de se faire une idée juste de l'art de nos Primitifs, s'il fallait éliminer de leur production les scènes de la Bible, qui se déroulent sur les rives du Jourdain ou aux bords du lac del Tibériade.

L'œuvre qui nous servira de point de départ est précisément un baptême du Christ, qui décore les **fonts baptismaux de St-Barthélémy** à Liège. Cette cuve fut exécutée en laiton en 1117 par Régnier de Huy. Par la hardiesse technique, par l'observation des figures et de la draperie, cette création domine notre art mosan du XII^e siècle. L'interprétation de la scène est nettement spiritualiste; ce qui importe au sculpteur, c'est la parole de l'Évangile, l'onction donnée par le Précurseur au Christ au seuil de sa vie publique.

Le paysage se réduit à l'indispensable, trois arbres stylisés, une indication de terrain sous les pieds de personnages. Rien n'est plus éloigné de la vraisemblance que la façon schématique de représenter le Jourdain comme une pyramide traversée de sillons qui symbolisent les vagues. Sur le soubassement, le sculpteur a rendu la mer d'airain d'où émergent les douze bœufs, en quelques courbes, avec une sobriété analogue.

Volontairement, il atténue le décor et concentre tout l'intérêt sur les figures humaines; son génie plastique éclate dans les corps souples et vivants. La maîtrise parfaite du modelé apparente ces silhouettes aux productions les plus heureuses de notre art moderne. Si Régnier de Huy avait évoqué la matérialité de l'eau, s'il avait déployé autour de la cuve les sillons représentant les vagues, il aurait amoindri ses personnages. Son instinct d'artiste le guide et, hardiment, il n'accorde au Jourdain que la valeur d'un symbole et crée ainsi une œuvre d'une grande beauté spirituelle.

Des préoccupations esthétiques du même ordre se manifestent dans les manuscrits à miniatures contemporains. Sans atteindre à la hauteur de Régnier de Huy, nos enlumineurs,

eux aussi, ont interprété l'Évangile et la vie des saints d'une façon toute intellectuelle. Ainsi, dans un manuscrit mosan du XII^e siècle, St. Paulin de Nôle vogue vers l'Afrique. La barque est beaucoup trop étroite pour les personnages qui s'y pressent et la mer est figurée par quelques ondulations vertes posées en diagonale.

Au siècle suivant, dans un bel exemplaire du Rymbybel de Jacob Van Maerlandt, de petites « ystoires » sur fond d'or illustrent le texte du poète. Le baptême de Jésus est tout aussi sommaire que celui des fonts de St-Barthélémy et la mer monte encore en pyramide autour du corps du Christ.

Mais, vers la même époque, cette fois dans le manuscrit profane, roman ou récit d'histoire, une tendance différente se fait jour. L'enlumineur n'est plus un moine pieux, asservi à des modèles traditionnels, mais un laïque qui, pour la joie de ses lecteurs, interprète des anecdotes. Il recherche avant tout la clarté et le pittoresque.

Un curieux manuscrit, probablement d'origine limbourgeoise, est conservé à la Bibliothèque Royale de Bruxelles. Il date de la fin du XIII^e siècle et retrace **l'histoire d'Alexandre.**

Au cours des siècles, la vie du conquérant s'était transformée en une légende où se déroulaient des péripéties fantastiques. Ici le narrateur explique comment Alexandre, ayant voulu contempler la vie sous-marine, se fit descendre au milieu des flots dans un tonneau de cristal. Le fond d'or de cette miniature l'apparente encore à la formule conventionnelle, mais déjà nous percevons ici un premier effort vers un réalisme nouveau.

Naïvement, l'artiste a essayé de rendre la transparence de l'eau et de peindre le fond de la mer. Autour de la barque où veillent deux courtisans, nagent des poissons observés avec justesse : plies tachetées de rouge, anguilles, cabillauds. Plus bas, une énorme baleine noire passe au-dessus du tonneau sans faire le moindre mal au souverain, assis paisiblement, sa couronne d'or en tête. Par contre, sur le fond de sable, nous découvrons des créatures singulières, un homme, une femme et un chevreau, qui semblent vivre à l'aise dans les profondeurs marines.

Par son originalité et sa fantaisie, l'histoire d'Alexandre demeure exceptionnelle dans l'art flamand du XIII^e siècle.

Les contemporains de cet enlumineur primesautier s'efforcent également d'introduire dans leurs miniatures des détails réalistes; toutefois, cet idéal ne s'impose pas sans lutte. L'art de l'illustration possédait ses règles immuables; l'image servait à rompre la monotonie des lignes noires d'écriture sur le parchemin blanc, elle devait charmer les yeux par l'éclat de ses couleurs; les fonds d'or, les ornements arbitraires n'avaient pas d'autre but. Il fallut aux novateurs une certaine hardiesse pour s'écarter de la tradition; en outre, habitués à traiter les scènes sur un plan unique, leur inexpérience de la perspective était grande.

Lorsqu'au XIV^e siècle, les miniaturistes veulent situer leurs épisodes dans un décor montagneux ou marin, ils tâtonnent et ils hésitent. Ils créent alors des images curieuses, où la gaucherie de la perspective se mêle au raffinement de l'exécution.

La Bibliothèque Royale possède un manuscrit somptueux de cette époque courtoise, les **Belles Heures du duc de Berry**, composées peu avant 1400. Le livre est illustré de nombreuses miniatures d'un éclat incomparable.

La Fuite en Egypte, attribuée à Jacquemart de Hesdin, offre un exemple typique de ce paysage à la fois conventionnel et observé, qui répond à l'idéal raffiné du temps. L'enlumineur indique, non sans subterfuges, les plans successifs. Derrière les personnages, il dessine une crevasse singulière et le seul but de ce ravin est d'amener l'œil du spectateur du premier au second plan. La Sainte Famille longe la mer, et une très curieuse marine remplit le haut de l'image.

Le peintre cherche ici la couleur locale et il situe en Orient sa Fuite en Egypte. Mais il place le récit évangélique sur la côte d'Asie Mineure, non comme elle apparaissait au temps du Christ, mais telle que l'avaient connue les Croisés. Dans cette miniature, le donjon au bord de l'eau, le mur d'enceinte aux tours crénelées et surtout le minaret avec sa plate-forme pour la prière musulmane rappellent les ports syriens, notamment celui de Tortose, célèbre dans toute la chrétienté depuis le XII^e siècle par son pèlerinage de Notre-Dame.

Pour évoquer la Méditerranée, l'artiste a employé un bleu très pâle, beaucoup plus clair que le ciel d'outremer éclatant. Trois barques aux formes décoratives sont ingénûment posées sur l'eau, mais comme elles sont dépourvues de pesanteur, elles ne s'y enfoncent pas.

Peu de manuscrits enluminés montrent une telle perfection et des passages aussi moelleux d'un ton à un autre.

La même gaucherie, unie à la même douceur, se retrouve dans les panneaux contemporains de Broedrlamm; mais quelques années plus tard, au début du XV^e siècle, l'art de nos paysagistes va soudain franchir un pas énorme.

Le cliché que nous examinons à présent constitue un témoignage décisif sur le progrès du réalisme aux Pays-Bas. Hélas, l'original, — un fragment des **Très belles Heures de Notre-Dame** — a disparu en 1903 dans l'incendie de la bibliothèque de Turin. Seules subsistent les photographies que le comte Durrieu venait de faire exécuter. La perte est d'autant plus regrettable que l'on peut attribuer avec vraisemblance ces précieuses enluminures à Hubert Van Eyck.

La scène représente le duc Guillaume IV de Hollande et sa suite qui viennent de débarquer sur une plage de Zélande. En 1416, dans une traversée périlleuse, le souverain avait échappé à la tempête et la miniature commémore sa reconnaissance envers Dieu qui l'assista.

Pour la première fois dans l'art de nos contrées, nous pouvons contempler ici un fond de paysage d'un esprit profondément réaliste. La nature est vue par un œil sensible; la perspective est observée, toute gaucherie disparaît. Dans le ciel, le soleil dissipe les nuages; sur la plage, les vagues viennent se briser en écumant, tandis qu'à l'horizon, elles moutonnent encore après la tempête. Hubert Van Eyck — ou l'auteur anonyme de la miniature — exprime toute la poésie de la nature vue pour elle-même. Sur ce carré de parchemin, au moyen d'imperceptibles touches de couleur, il rend palpables l'air, l'espace et la lumière. Le décor se relie aux personnages, le jour déclinant glisse sur les casques et les armures; le cheval écrase sous ses sabots l'herbe fleurie.

Des caractéristiques plus frappantes encore se retrouvent dans une miniature de la même main, provenant aussi des **Très belles Heures de Notre-Dame**. Ce fragment-ci existe toujours à la Bibliothèque de Milan. Dans ce **Baptême du Christ**, Hubert Van Eyck s'est attaché au moins autant au paysage qu'aux figures. A l'avant-plan, Jésus est entré

dans l'eau à mi-corps, tandis que Jean, un genou en terre sur la berge, lui confère le baptême. Autour d'eux, le décor s'étale, plein de détails pittoresques qui n'ont aucun rapport direct avec le texte des Évangiles.

Le peintre, pour sa joie et pour la nôtre, a retracé un coin de son pays; le château-fort de pierres bleues, couvert d'ardoises, les toits de tuiles ou de chaume, le moulin, les collines sont sans doute un souvenir des bords de la Meuse.

Il n'est pas rare de voir nos Primitifs s'inspirer ainsi d'un cadre familial, mais ce qui demeure exceptionnel au début de l'art flamand, c'est la notation de l'heure fugitive. Dans cette miniature le soleil couchant teinte de rose le ciel et se mire dans le fleuve; déjà le crépuscule assombrit le château et les frondaisons, tandis qu'un dernier rayon s'attache sur le mur blanc d'une maison. La lune, très légèrement indiquée, s'élève au-dessus de la colline.

A lui seul, le Jourdain constitue un petit chef-d'œuvre. Il traverse la vallée en courbes molles; dessine des promontoires et des baies, reflète à l'avant-plan les moindres détails du donjon et des arbres. De courtes vagues se brisent sur la rive et des canards traversent le fleuve. Mais ces détails infimes n'ont rien de mesquin et le peintre suggère dans cet étroit espace la fuite du fleuve vers l'horizon et la poésie du crépuscule qui tombe.

Désormais cette véracité constitue une des qualités primordiales du paysage flamand. Après la miniature, il conquiert la peinture et nous le découvrons dans les tableaux des Van Eyck.

La personne et l'œuvre d'Hubert, l'influence qu'il exerça sur son frère cadet demeurent l'objet de polémiques virulentes. En tous cas, il est indéniable que le sentiment de la nature, l'interprétation neuve de la perspective aérienne qui caractérisent les miniatures de Belles Heures se retrouvent dans les fonds de paysage de Jean Van Eyck.

Sa Vierge au Chancelier Rolin, du Louvre, montre à l'arrière-plan une ville qui s'étale au bord d'un fleuve. L'artiste passe d'un plan à un autre et suggère la profondeur par d'habiles transitions. Notre œil va des figures monumentales de Vierge et du Chancelier aux colonnes qui soutiennent la loggia, puis le regard s'attarde un instant en contrebas dans le jardin fleuri; détaille les arches du pont et les édi-

fices sur la rive et suit enfin les méandres du fleuve qui se perd dans la vallée.

Des érudits ont vainement essayé d'identifier ce site; ils ont analysé les monuments peints à une échelle minuscule et ont cru y discerner le souvenir des tours d'Utrecht, de Liège, de Cologne, de Londres même. Plus simplement, nous pouvons admettre que Jean Van Eyck n'a guère eu souci de peindre un paysage réel. Mû par son instinct créateur, l'artiste s'est abandonné à son imagination et ses tours d'églises, groupées selon sa fantaisie, sont un hommage à la Madone et à son Fils, miraculeusement descendus dans la demeure fastueuse du chancelier de Bourgogne.

A la suite de Jean Van Eyck, Rogier Van der Weyden a également introduit le paysage comme fond de ses épisodes religieux. Sa technique est aussi détaillée que celle de son devancier; les clochers, les bouquets d'arbres, les promeneurs sont rendus avec la même fidélité de miniaturiste.

Mais, lorsqu'on analyse le décor fluvial du tryptique Bracque par exemple, l'on s'aperçoit que la liaison fait défaut entre le paysage et les figures. Rogier a simplement posé ses protagonistes devant un fond au goût du jour; attiré par le drame religieux, il se désintéresse du monde extérieur. Entre ses figures et ses décors conventionnels, il supprime les plans intermédiaires et ne cherche pas, comme Jean Van Eyck, des transitions subtiles.

Ce parti-pris se marque nettement dans son **Baptême du Christ**, centre du tryptique de St-Jean, de Berlin. Rogier a répugné, semble-t-il, à prolonger le Jourdain jusqu'à l'avant-plan; à peine si un peu d'eau entoure les genoux du Christ; l'ange dissimule le fleuve derrière le manteau qu'il déploie et, sous les pieds de saint Jean, la berge est indiquée d'une façon schématique. Un encadrement gothique en pierre sculptée renforce encore cette impression de décor irréel. Tout l'intérêt se concentre sur la signification émouvante de l'épisode évangélique, où Rogier déploie librement son génie. Mais, si nous examinons le haut du tableau, nous remarquerons que le paysage reprend ici ses droits; au delà des têtes, les rives du Jourdain s'animent; des arbres et des bâtiments se pressent au bord de l'eau et le fleuve, baigné de lumière, s'estompe en teintes claires vers l'horizon.

Cette transposition de la réalité constitue une des caractéristiques de Rogier qui n'hésite jamais à plier la nature au gré de la valeur expressive.

Memling, si proche de Rogier par certains aspects, s'écarte de lui par sa conception du paysage. Si, dans sa jeunesse il s'inspire de son maître jusqu'à lui emprunter ses figures les plus originales, il se manifeste pas pour la nature le même détachement que Rogier. Memling est moins personnel que lui, les transpositions audacieuses répugnent à son tempérament paisible. Il aime la nature telle que ses yeux la perçoivent et il la rend avec fidélité. Pour lier ses figures à son paysage, il dessine au deuxième plan un bel arbre isolé, un rocher aux cassures multiples, qu'il situe à mi-distance entre le personnage principal et la ligne d'horizon.

Le Saint Christophe, du musée de Bruges, a été peint en 1484, dans la pleine maturité de Memling, une quarantaine d'années après le Baptême du Christ de Rogier que nous venons d'analyser. Memling amène franchement son décor à l'avant-plan et l'interprète dans un esprit véridique. Il observe la transparence de l'eau qui baigne les pieds de saint Christophe et parsème la berge de fleurs familières, détaillées avec minutie. Nous identifions parfaitement les narcisses, les feuilles de fraisiers ou de violettes.

Mais les blocs de rochers qui encadrent le saint n'obéissent pas encore à cet idéal de vérité. Postés là pour équilibrer la figure centrale, ils découpent autour d'elle d'in vraisemblables complications.

Cette convention, si visible à l'écran, s'atténue dans l'original par l'éclat et le charme de couleur. Le peintre de Bruges atteint ici à l'intensité de coloris des Van Eyck, le rouge vif du manteau de saint Christophe, les robes noires de saint Maur et de saint Gilles mettent en valeur le vert intense des feuillages et la transparence glauque de l'eau. Par sa science de coloriste, Memling harmonise ses figures et son décor.

Un artiste singulier, qui échappe aux classifications archéologiques, va jeter tout à coup une note étrange dans la peinture flamande. Jérôme Bosch, à la fois réaliste et visionnaire, s'empare du paysage de ses contemporains et le transpose

dans ses hallucinations. A ces moments de fièvre créatrice, la nature n'est plus, pour le maître de Bois-le-Duc, un décor paisible où se meuvent les hommes; elle se transforme en une force mauvaise, peuplée de monstres bizarres.

Bosch emprunte à la réalité tous ses éléments, mais il les juxtapose d'une manière imprévue et cocasse. Il parvient ainsi à entraîner le spectateur dans un monde singulier, à la fois matériel et fantastique.

La Nef des Fous, du Louvre, nous montre son esprit désabusé et sarcastique. La signification exacte de ce petit panneau est très discutée. L'on y a cherché une interprétation du *Narrenschiff*, satire en vogue au XVI^e siècle, puis on a songé à la « *Blauwe Schuyte* » (le bateau bleu) société très libre, qui groupait dès le début du XV^e siècle les amateurs de vie joyeuse. Enfin, l'on compare cette nef à la barque symbolique de l'Eglise. La scène serait une satire contre les moins qui se divertissent, tandis qu'ils laissent se perdre les âmes. Celles-ci seraient figurées par les deux nageurs à l'avant-plan.

Sans doute ne connaissons-nous jamais la pensée profonde de Jérôme Bosch, mais nous constatons qu'il atteint à une extraordinaire acuité d'expression dans les visages caricaturaux de ses voyageurs. L'esquif, orné de verdure, chargé de passagers qui chantent et boivent, vogue sur une mer huileuse et sombre. Tous les détails semblent pris sur le vif, chaque personnage est étudié dans sa vérité et malgré tout, ce petit panneau réaliste nous laisse une impression étrange de rêve et d'hallucination.

C'est chez un artiste contemporain de Jérôme Bosch que s'instaure enfin l'équilibre entre le paysage et la figure humaine. Gérard David attache une importance égale aux personnages et à la nature qui les environne.

Son **Baptême du Christ**, du musée de Bruges, commencé vers 1500, marque une étape décisive dans l'interprétation du thème traditionnel. Cette fois, les rives du Jourdain ne sont plus un décor, mais elles ont une valeur équivalente à la scène qu'elles abritent.

Le fleuve s'étale largement depuis le cadre jusqu'aux genoux du Christ méditatif et recueilli; le peintre a dessiné

avec précision les cercles concentriques autour des jambes de Jésus. Saint Jean s'agenouille sur la berge terrestre et non sur un support abstrait. Seul un bel ange, vêtu de brocart comme un évêque, met une note conventionnelle dans cet ensemble observé.

Gérard David n'a pas songé à la Palestine en composant son tableau; il a peint un paysage de nos contrées et il retrace dans ses moindres particularités un bois de hêtres et de châtaigniers. Les touffes de feuillage, les châtaignes entr'ouvertes, le lierre qui enserme un tronc lisse sont rendus avec une exactitude de miniaturiste. Au loin dans la plaine s'élèvent les toits aigus d'une ville, que domine une cathédrale romane.

La scène se déroule, non plus devant un décor, mais au milieu de la nature, observée par un artiste sensible et scrupuleux.

Bientôt le paysage deviendra l'essentiel de la composition, au détriment des figures qui diminuent d'importance. Au début du XVI^e siècle, la curiosité pour la nature est générale; les savants et les voyageurs révèlent du monde des aspects nouveaux et le peintre traduit dans son œuvre des préoccupations analogues. L'artiste des Pays-Bas chez lequel se marque le mieux cette conception est Joachim Patinir.

Dans son **Baptême du Christ**, de Vienne, le paysage vit d'une façon intense et dramatique; les rochers aux formes bizarres, particuliers à Patinir, le ciel orageux donnent à la scène traditionnelle une présentation inédite. Le site tourmenté crée une ambiance angoissante et semble présager la lourde vie de souffrance qui attend le Christ.

Patinir s'inspire de Gérard David dans ses figures de Jésus et de saint Jean, mais il néglige l'ange vêtu du brocart. Ses personnages sont représentés à une échelle sensiblement plus réduite que chez son devancier; l'œil est attiré avant tout par l'ampleur du fleuve qui coule entre ces rochers décoratifs, solidement dessinés. Patinir ne déatille pas, comme Gérard David, une campagne fleurie, mais il s'efforce de mettre son décor en harmonie avec l'événement solennel qui vient de s'accomplir.

Il assombrit le ciel de nuées autour de la zone lumineuse où paraît Dieu le Père et il dépouille volontairement sa com-

position des détails riants. A l'avant-plan, il dresse un arbre dénudé et il ne rehausse d'aucune touffe de verdure ses rochers sombres.

Ainsi, guidé peut-être par son intuition d'artiste, peut-être aussi parce qu'il avait entendu des descriptions de Terre Sainte, Patinir nous donne une interprétation du Jourdain beaucoup plus proche du fleuve réel que celle de ses prédécesseurs. Ces rives désolées, ces grandes masses de rochers arides qui contrastent avec les délicats lointains bleus du pays de Moab évoquent curieusement ce coin de Judée, où le Précurseur baptisa Jésus.

Un deuxième tableau de Patinir marque un point nouveau dans la longue évolution du paysage flamand. Cette fois, les personnages n'ont même plus une valeur équivalente au décor, mais ils s'amenuisent, se réduisent à un détail dans l'ensemble de la nature.

La petite **Fuite en Egypte**, du musée d'Anvers, nous apporte le témoignage de ce changement d'esthétique. L'œuvre est signée et date d'environ 1520.

Dans la miniature des Heures de Berry que nous avons examinée tout à l'heure, la Sainte Famille occupait la moitié de la composition; ici cent-vingt ans plus tard, elle ne forme plus qu'un petit groupe pittoresque qui chemine dans une cadre grandiose de montagnes.

Patinir a réservé toutes ses séductions de coloriste à ce paysage; par des dégradés subtils, il passe sans heurt des bruns de l'avant-plan aux gris et aux verts; puis, pour peindre la mer qui effleure la côte ensoleillée, il se sert des bleus turquoise les plus frais, qui tranchent à peine sur le ciel lumineux.

Une poésie intense émane de ce petit chef-d'œuvre. Désormais la nature, non plus asservie à la figure humaine, mais son égale en importance, va vivre de sa vie propre.

Le paysage flamand, interprété diversement tout au long du XVI^e siècle, porte au loin la renommée de l'école anversoise. Toutefois, ce n'est pas uniquement dans la peinture, mais aussi dans une branche différente que se manifeste l'activité de nos artistes. A présent, le burin et l'eau-forte leur offrent des possibilités nouvelles.

La gravure anversoise prend son essor dès le début du XVI^e siècle et les estampes imprimées dans les ateliers de la métropole sont appréciées par les amateurs du monde entier. Le paysage marin ou fluvial occupe dans cette production une place importante.

Déjà, vers la fin du XV^e siècle, quelques planches curieuses furent gravées par un monogrammiste, connu par sa seule initiale, un W. dont il signalait ses œuvres.

C'est plutôt un artisan qu'un créateur; il burine minutieusement des **vaisseaux de commerce** et un **navire de guerre**, dénommé « un Kraeck ».

Ces planches documentaires sont destinées à servir de modèles aux peintres de marines et on les retrouve, à peine modifiées, dans des compositions de miniaturistes ou de xylographes contemporains. La mer n'est ici qu'une simple indication schématique; elle est rendue par des rouleaux plus semblables à des copeaux qu'à des vagues.

Sous Charles-Quint, l'école anversoise affirme ses caractères. Une prospérité inouïe règne à Anvers; l'or afflue et le luxe s'étale. Cet épanouissement se répercute dans les arts plastiques; les peintres comme les graveurs recherchent la somptuosité et la complication des ornements.

La critique d'art se montre sévère aux « Maniéristes anversois » qui, en somme, traduisent à leur façon les aspirations de leurs concitoyens. Dirik Vellert est un graveur typique de cette époque. Admirateur de Durer et de Lucas de Leyde, il s'écarte de ses maîtres par une conception du sujet plus exubérante et, — si l'on peut dire — plus anversoise.

En 1523, il signe et date une **Vocation de Saint Pierre et Saint André**. Sur la berge du lac de Tibériade, Jésus fait signe aux pêcheurs galiléens qui retirent leurs filets. Autour de la barque, les vagues se recourbent en ondulations compliquées, volutes superflues et illogiques, car le fond du paysage est calme; d'ailleurs le texte évangélique n'indique pas que le Christ appela à Lui les apôtres par un jour d'orage.

Dans cette estampe, Dirik Vellert sacrifie au goût contemporain; lorsqu'il éparpille autour de la barque des vagues tumultueuses, il se conforme au maniérisme anversois, qui multiplie à plaisir les arabesques. Ici, l'abus de la richesse décorative a sans doute étouffé la spontanéité de l'artiste.

Ce maniérisme local eut la vie brève; il ne put lutter contre l'engouement irrésistible que suscita dans le nord la renaissance italienne. Nos artistes font le voyage d'Italie et rapportent d'au delà des monts des façons neuves de sentir et de penser. Se conformant au goût du jour, ils modifient leurs conceptions picturales. A présent, leurs estampes rassemblent, dans un étroit espace, les montagnes, les lacs, les forêts qu'ils avaient observés durant leurs pérégrinations. Dans ce décor composé, ils introduisent des personnages pris à l'histoire ancienne ou à la mythologie.

Jérôme Cock, avant de devenir à Anvers un célèbre marchand de gravures, fit, lui aussi, dans sa jeunesse, le voyage d'Italie.

La planche des **Amours de Héro et Léandre** est représentative de l'esthétique qui régnait aux Pays-Bas vers 1540. Léandre traverse l'Hellespont à la nage pour rejoindre sur un rocher son amante Héro. De petites vagues courtes et multiples indiquent qu'il s'agit d'un bras de mer, néanmoins le paysage qui se développe au loin rappelle les lacs italiens. Dans le ciel, le graveur a noté avec adresse l'effet de soleil perçant les nuages. De nombreux détails pittoresques, une ville sur la rive, des bateaux, des cygnes animent l'estampe de Jérôme Cock.

Cette invitation au voyage vers des régions à la fois réelles et transposées par l'imagination exprime bien le romantisme particulier, le besoin d'évasion du XVI^e siècle tourmenté.

Peu d'années après Jérôme Cock, un de nos plus grands artistes, Pierre Bruegel l'Ancien, part à son tour pour l'Italie. Il n'est pas, comme ses camarades, attiré par l'antiquité classique, mais la nature l'enthousiasme et il dessine, avec une acuité extraordinaire, les paysages qu'il traverse. Il pousse jusqu'en Sicile et ses nombreux croquis lui serviront plus tard à composer ses gravures et ses tableaux.

Sa première eau-forte est une marine, une **Vue de la Méditerranée**, signée et datée de Rome en 1553. Chose rare pour l'époque, Bruegel n'avait mis aucun personnage dans son estampe, mais après sa mort, l'éditeur trouvant la composition trop vide, fit rajouter dans le ciel une **chute d'Icare**.

Cette œuvre de début renferme déjà les caractéristiques du

maître : la simplicité des moyens et la fermeté du trait. Bien mieux que ses devanciers, Bruegel évoque l'atmosphère marine. Au lieu d'encombrer son sujet, de multiplier les hachures, il respecte le blanc du papier, ne pose que les lignes essentielles, mais il le fait avec une telle justesse, une telle science des valeurs, qu'aussitôt les masses s'organisent, les plans fuient vers l'horizon et l'air circule dans toute la composition.

Quelques bateaux aux voiles pendantes demeurent immobiles sur la mer calme, pourtant l'on devine le fréuissement de l'eau autour des coques. Ce mouvement de la mer, que les artistes précédents avaient été inhabiles à exprimer, Bruegel le rend par des lignes droites, de longueurs graduées, qui alternent avec les blancs du papier. Puis, pour faire reculer les lointains, il marque fortement les noirs des navires et met par ci, par là, un accent sombre le long d'une rive.

Rien ne paraît plus aisé, mais il fallait au dessinateur un œil prodigieusement aigu, un sens inné des nuances, un esprit synthétique pour traduire ainsi la nature.

C'est probablement vers la même époque, lorsqu'il n'était encore qu'un débutant obscur, que Bruegel exécuta sa série des **Vaisseaux de mer**, planches documentaires, mais où perce néanmoins le génie de l'artiste. L'on estime que certains de ces navires sont de type italien, d'autres flamands.

Voici une **Nef de bande vue de poupe entre deux galères**. La planche est signée. Bruegel a non seulement noté les moindres détails de construction, mais il indique que le vent souffle et que la tempête approche. De gros nuages montent à l'assaut du soleil, les voiles se gonflent et semblent vivre, la mer offre cet aspect huileux qui précède l'orage. L'atmosphère lourde est suggérée avec la simplicité et le dépouillement qui font du peintre des kermesses un dessinateur inégalable.

La **Nef de bande**, qui navigue sous pavillon impérial, est sans doute un Baleinjer, un navire de guerre en forme de baleine des pays nordiques. Le ciel est clair, de petites vagues joyeuses, frangées d'écume, environnent la coque. Tout l'intérêt se concentre sur la forme décorative du navire, sur l'opposition entre les courbes des voiles et les lignes droites des mâts. Cette nef de bande n'est plus une planche, mais un organisme vivant.

Le grand **Combat naval dans le détroit de Messine** con-

tient plusieurs des vaisseaux que Bruegel dessina séparément. Au premier plan, dans la fumée, les combattants montent à l'abordage; la mer est sillonnée de navires qui font voile vers la bataille; sur les rives du détroit, Messine et Reggio sont indiquées avec précision. Les ronds qui parsèment l'eau évoquent la pluie de mitraille lancée par les canons. Déjà la conception dramatique s'apparente à certains tableaux que Bruegel créera d'après ses souvenirs d'Italie.

Nous trouvons ces navires, à peine modifiés, dans la **Vue du port de Naples**, de la galerie Doria, que la critique place parmi les premières œuvres peintes de Bruegel.

La plupart des contemporains de l'artiste auraient fait de la ville, de son môle et de son château pittoresque le sujet principal du tableau. Bruegel, par contre, accorde toute son attention à la mer et au ciel; il repousse à l'horizon Naples et ses montagnes et détaille le jeu des vagues et les particularités des navires.

Sans perdre sa finesse de graveur, il déploie ses dons de coloriste; toute l'œuvre est conçue dans une gamme bleu-vert, allant du ton glauque de l'eau jusqu'au bleu imperceptible des lointains. Sur la mer calme, à peine sillonnée d'écume, se balancent des navires; ceux-ci sont traités dans les bruns, depuis le marron foncé des coques jusqu'au blanc crème des voiles. Ces deux teintes, le bleu-vert opposé aux bruns constituent une harmonie raffinée, quelque peu sévère, que rehausse dans le ciel une légère touche de rose.

Le crépuscule assombrit déjà la baie et la douceur d'une fin de jour est rendue avec ce sens exquis des valeurs, cette justesse de coloris qui sont l'apanage de Pierre Bruegel l'Ancien.

La Chute d'Icare, du musée de Bruxelles, s'inspire, elle aussi, des réminiscences d'Italie. Le décor rappelle le détroit de Messine et le navire s'apparente aux gravures des vaisseaux de mer.

Le fond marin, évocateur de la Méditerranée, est peint dans un ton éclatant de turquoise sur lequel tranche le gris des îlots rocheux; le ciel lumineux nous restitue la légèreté de l'air sicilien. Pourtant à ce lointain méridional, Bruegel accole un avant-plan, emprunté, semble-t-il, à la Flandre et qui se raccorde au fond avec quelque incohérence.

En réalité, le peintre a illustré selon son génie indépendant un sujet à la mode, tiré d'Ovide : la Chute d'Icare. Les détails

matériels, le campagnard qui laboure, le berger qui regarde le ciel, la perdrix sur la branche sont pris au poème latin, mais Bruegel, peu soucieux de mythologie, a presque escamoté la figure d'Icare. Le malheureux vient de tomber à la mer près du navire; seules les jambres émergent encore et des plumes éparses indiquent le drame qui vient de s'accomplir.

Sans doute, le grand peintre a-t-il exprimé de la sorte que les rêveurs chimériques s'effondrent, tandis que les travailleurs attachés à la terre achèvent leur tâche et que la nature suit son cours.

Une des dernières œuvres de Bruegel, la **Tempête de Vienne**, résume en quelque sorte son esthétique et sa philopetit panneau, resté par endroits à l'état d'esquisse, laisse apparaître sans contrainte le génie du maître.

La mer déchaînée compose à elle seule le sujet du tableau; l'intérêt se concentre sur le mouvement de l'eau, sur les vagues qui menacent d'engloutir le navire.

Dans cette marine inachevée, nous pouvons analyser la méthode de travail de Bruegel. A larges coups de pinceau, il suit l'ondulation des vagues; tantôt il appuie la touche sombre, tantôt il l'éclaire d'un peu de blanc. Aussitôt, le rythme naît, une vie tragique anime la composition où, sous un ciel plus obscur encore que la mer, le navire en péril lutte avec l'ouragan.

Ce bateau prêt à sombrer et que suit une baleine, la gueule ouverte, illustre un dicton flamand du XVI^e siècle. Un tonneau tombé de l'embarcation danse sur les vagues et la sentence naïve dit : « La baleine qui s'amuse d'un tonneau jeté à la mer et laisse échapper le bateau qu'elle s'apprêtait à faire chavirer, ressemble à l'homme qui s'absorbe dans des détails et oublie le but essentiel de la vie ».

Pierre Bruegel l'Ancien exprime ici sa conception de l'art. S'il a su, mieux que personne, dessiner et peindre les détails les plus infimes, jamais il n'a laissé ces accessoires étouffer l'essentiel de ses idées. Son intuition d'artiste le poussait à exprimer avant tout la vie profonde et mobile de la nature; cette vie, il la traduit par l'opulence des frondaisons, la lumière changeante qui baigne un site, l'agitation éternelle de la mer.

Le peintre des kermesses et des scènes paysannes se montre pitoyable à la misère humaine et il étend ce senti-

ment fraternel à la nature entière. Il éprouve le même amour pour les êtres et pour les choses, son œil s'émerveille autant de l'expression d'un visage que d'une traînée furtive d'écume sur la mer.

Bruegel aurait pu faire sienne la devise d'un artiste un peu plus jeune que lui, Georges Hoefnagels, qui inscrivait en latin, dans un cartouche au bas de ses miniatures : « La nature est le seul maître ».

Cette pensée d'un peintre original et délicat, trop oublié aujourd'hui, peut servir d'épilogue à notre exposé.

La longue courbe que décrit le paysage flamand n'est, en somme, que l'histoire de ses conquêtes progressives. Nous avons vu comment l'art plastique, parti de l'idéal spiritualiste du moyen âge, glisse vers le réalisme et aboutit enfin à la glorification de la nature vue pour elle-même. Le décor, au début simple indication de lieu, s'implante jusqu'à étouffer progressivement le sujet; il devient, à lui seul, l'objet de l'enthousiasme du peintre.

Pierre Bruegel l'Ancien a tracé la voie. Ramassant en une synthèse puissante les efforts de ses devanciers, il s'empare du paysage et, selon la parole un peu vive de son biographe Karel Van Mander, il avale les montagnes et les vallées pour nous les restituer en une création neuve.

Bruegel deviendra la source féconde, où puiseront inlassablement nos peintres. S'il domine de tout son génie l'innombrable troupe de nos paysagistes, c'est qu'il a su, mieux que personne, aimer et comprendre profondément la nature.
