

seulement qu'elle en est très heureuse et qu'elle soutient y avoir contribué en grande partie; mais qu'elle ne comprend pas comment un si beau mariage ne l'a pas fait gagner au loto. Eh oui! elle continue à jouer les numéros qui lui sont suggérés par la cabale et par des personnes expérimentées et dignes de foi.

Du reste, après le premier moment de stupeur, tous se sont persuadés que le professeur Romualdo Grolli, quoique n'étant pas un Adonis, peut être un excellent mari en restant un remarquable mathématicien. Seule M^{me} Olympia Lorati lui garde rancune parce que, lui, voulant se marier, n'a pas épousé une de ses filles.

HENRI CASTELNUOVO.

(Traduction de l'italien par LÉCUYER.)



POURQUOI NOUS AIMONS LES PRIMITIFS (1)

Il peut sembler oiseux et pédant de rechercher pourquoi nous aimons les primitifs. Nous devrions nous contenter de les admirer, d'écouter leur langage profond. Et si nous apportons dans ce culte toute notre sincérité, et si cette sincérité, en bonne et inappréciable fée qu'elle est, nous remet la petite clef d'or qui livre la richesse d'un chef-d'œuvre, combien alors ce besoin moderne de fournir toujours des témoignages publics de notre ferveur, de dissertar sur des ivresses mystérieuses, finit par nous paraître enfantin et inutile! Le génie veut qu'on l'admire en silence. Et puis on subit la beauté; quelle vanité de vouloir situer sa source, de prétendre expliquer pourquoi et comment elle est en nous!

Il est donc fort difficile d'expliquer pourquoi nous aimons les primitifs.

Rien n'est plus facile au contraire que de constater notre amour. Le succès de la dernière exposition de Bruges n'est-il pas convaincant? Les œuvres de Van Dyck à Anvers, celles de Rembrandt même à Amsterdam, n'ont certainement pas vu s'incliner devant elles autant de pèlerins que les icônes sublimes accrochées dans la lumière avare et hostile du Palais provincial de Bruges. J'ai lu, il est vrai, dans un journal parisien, que ces « œuvres mémorables et célébrées étaient au-dessous de leur réputation », et ces lignes étaient signées d'un nom estimé dans le monde de l'érudition artistique. Mais l'auteur de cet article a lancé l'intéressant projet d'une exposition de maîtres français du xv^e siècle, et en traitant ces artistes du Nord avec quelque hauteur, il entendait souligner

d'un argument décisif l'importance et l'opportunité de sa proposition. Il nous fournissait tout simplement une preuve nouvelle de notre amour des primitifs.

Il est vrai aussi qu'un encombrant et indiscret snobisme a rempli Bruges l'été dernier de son tapage, a découvert ingénument les quais endormis, les cygnes nonchalants de la cité et nous a réjouis de ses extases, car, comment s'indigner de cette sottise à mille têtes! Mais après tout, le snobisme vulgarise des passions très hautes, figure en quelque sorte les ondes d'enthousiasme qui partent d'une minorité sincère et consciencieuse. Et les extravagances du snob ne sauraient entacher l'œuvre sur laquelle s'est jetée son attention bavarde. Les dilettantes d'outre-Manche ont envahi Bayreuth et transformé le temple du lyrisme moderne en music-hall; des orchestres de dames jouent les symphonies de Beethoven dans des brasseries bruyantes et enfumées. Ni l'auteur de l'*Héroïque* ni celui de *Siegfried* n'en sont amoindris.

Donc admirés sottement ou pieusement, les primitifs sont admirés et il y a sans doute de ma part quelque puérité à vouloir l'établir.

De plus en plus volontiers notre goût critique distingue et adopte les formes simples, premières. Ce n'est pas en peinture seulement que nous découvrons les primitifs. Notre admiration, spontanément, découvre les œuvres qui appartiennent à la naissance de chaque grande période artistique ou littéraire. Considérons ce qui se passe pour l'art grec. Le rude et religieux Eschyle que le xvii^e siècle ne connaissait ou n'appréciait guère, puisque Saumaise le déclarait inintelligible, est préféré aujourd'hui à Euripide, l'inspirateur, le guide, le poète de Racine! Les artistes, depuis quelque dix ou quinze ans, se sentent plus troublés devant la robuste et saine membrure du temple de Paestum où l'on voyait jadis « une création locale et fortuite, une œuvre déréglée de cyclopes et de géants » qu'en présence des subtiles et imperceptibles délicatesses du Parthénon.

Nous discutons la placidité de la Vénus de Milo, la correction de l'Apollon du Belvédère, et nous ne pouvons contenir notre émotion au musée du Louvre devant l'Apollon Didyméen aux jambes et aux bras raidis en un mouvement artificiel. De quelle ferveur ne sommes-nous point saisis devant ce morceau capital de la sculpture samienne, cette statue cylindrique de Hera, qui, malgré la souplesse diaphane de son long chiton et la vie qui gonfle hardiment son buste, éveille encore l'idée de ces troncs d'arbres, de ces colonnes de bois, de ces *Noana* grossièrement peints et sculptés par lesquels les Grecs primitifs ont figuré les forces de la nature! Non seulement l'antiquité de Winckelmann, de Lessing, de David nous est devenue insupportable, mais la Grèce du

1) Pages extraites de l'ouvrage : *Nouveaux essais sur l'art contemporain* que publie M. Fierens-Gevaert, chez Félix Alcan.

v^e siècle, l'intangible Grèce parthénonienne a cessé de provoquer en nous des enthousiasmes intransigeants.

Je ne juge pas en ce moment, je constate. Nous signalerons plus loin les excès.

Notre sentiment sur l'art médiéval a pareillement évolué. L'architecture romane nous impressionne plus que l'architecture gothique. Depuis quelques années le plein cintre correspond mieux à notre état d'âme, semble-t-il, que l'arc brisé; et je pense, que de tous les édifices de Bruges, celui qui aura surtout requis l'attention des visiteurs, c'est la chapelle de Saint-Basile appelée communément crypte du Saint-Sang, cette petite église de brique du XII^e siècle très humble, très recueillie, très près de Dieu comme une sainte vénérable, et où l'on prie invinciblement.

En musique il n'est point difficile de remarquer un retour passionnément admiratif vers les origines. « Des maîtres dont le nom était à peine connu des musiciens de la génération passée figurent maintenant avec succès au programme des concerts. » L'art sévère des contrepuntistes devient accessible au public. Josquin des Prés, Roland de Lassus, Palestrina, et le grand J.-S. Bach de qui les compositions religieuses ont la couleur, l'incomparable perfection et l'éloquence évangélique du chef-d'œuvre des van Eyck, — ces primitifs de la musique ressuscitent après un long oubli, connaissent une popularité qu'ils ignoraient de leur vivant. Et voici que Lulli, Rameau, ces archaïques du drame musical, revivent à côté du divin Gluck, le Phidias de la tragédie lyrique.

Donc nous aimons respirer le parfum frais et virginal que répand la première floraison de chaque art. Nous le préférons à la saveur trop forte et factice souvent des arts parvenus à la maturité. Notre amour ne s'adresse pas à l'antiquité d'une œuvre, mais au contraire à la jeunesse d'un art; nous n'aimons pas les œuvres primitives parce qu'elles sont anciennes et très lointaines, mais parce qu'elles ont la grâce et l'ingénuité divine du génie humain à son berceau: c'est le sourire de l'enfance qui nous enchante et non la gravité vénérable du passé qui nous rend respectueux. Notre passion n'est point de l'archéophylie.

A défaut d'autre terme, qu'on me permette en attendant, pour caractériser cette passion, de risquer le mot d'*incunabilisme* qui ne rend pas absolument ma pensée, mais la serre d'assez près. Incunable vient d'*incunabula* qui veut dire berceau. Nous allons aux incunables, c'est-à-dire aux œuvres premières d'un art. La Renaissance a connu les hellénistes; la fin du XIX^e siècle a vu naître l'incunabiliste. Et s'il fallait d'un seul fait illustrer ce phénomène esthétique, je me bornerais à souligner notre attendrissement soudain pour un art qui contenait le germe de toutes

les formes plastiques, pour un art fait de masses et de lignes premières, pour cet art égyptien enfin, instinctif, créateur par-dessus tous ceux que nous connaissons, et né sous un régime théocratique, lequel régime est bien entendu aux antipodes de notre prudente anarchie bourgeoise.

Je n'ai point encore parlé de la peinture. Nous sentons aujourd'hui la beauté des peintres primitifs de toutes races: italiens, allemands, français aussi bien que flamands, et les miniatures surhumaines et si réelles pourtant des Heures d'Étienne Chevalier nous ont rendu le nom de Jehan Fouquet, oublié depuis des siècles, aussi familier que ceux de Poussin et de Claude Lorrain. On sait le rôle important des préraphaélites dans cette évolution du goût pictural. C'est à eux que le quattrocento doit sa grande vogue. Les préraphaélites n'étaient pas moins enthousiastes des primitifs flamands. Ils passaient de longues heures à la National Gallery devant l'*Arnolfini et sa femme*, de Jean van Eyck. Alma Tadema avait même découvert que le célèbre tableau n'était pas achevé. Dans un miroir à cadre dentelé qui s'accroche à la muraille du fond comme en bien des tableaux flamands, toute la composition — portrait, décor, mobilier, ainsi que quelques fruits placés sur une tablette de fenêtre — est en effet reproduite en une peinture microscopique et minutieuse, sauf un détail infime: une pomme. Tadema était très fier d'avoir remarqué l'absence de ce fruit dans le miroir, et comme il communiquait sa découverte à Burnes-Jones, celui-ci prit un ton mélancolique et dit: « Mon Dieu, ce pauvre van Eyck qui était la conscience même ne doit pas dormir en paix dans sa demeure et se retourne sans doute sans cesse dans son cercueil en songeant à cette funeste pomme. » L'anecdote prouve en tout cas avec quelle attention Tadema étudiait l'œuvre du maître flamand.

On ne saurait faire gloire aux seuls préraphaélites de cette résurrection des primitifs. Fromentin, en même temps qu'eux, sinon avant eux, avait glorifié les frères van Eyck. « En vingt ans, écrit-il dans *Les Maîtres d'autrefois*, l'esprit humain représenté par ces deux hommes a trouvé par la peinture la plus idéale expression de ses croyances... créé un art vivant, inventé ou perfectionné son mécanisme, fixé une langue et produit des œuvres impérissables. » Et avant Fromentin, Vitet s'étonnait de voir tant de gens ignorer les van Eyck et toute la filiation de Rubens et de van Dyck.

Et précisément dans la même étude si enthousiaste et si lucide que Vitet consacrait en 1859 aux Flamands primitifs, le critique français racontait les peines qu'avait dû prendre en sa compagnie, trente ans auparavant, le ministre belge, M. van Praet, pour se faire ouvrir les portes de l'hôpital

Saint-Jean. La châsse de sainte Ursule était placée à cette époque dans la chapelle de l'hôpital ; on ne la voyait qu'avec peine et encore d'un seul côté seulement. Les autres tableaux de Memling étaient accrochés dans un ancien parloir et ce fut toute une affaire d'en trouver la clef. Les bonnes sœurs de Saint-Jean étaient stupéfaites de la curiosité de l'écrivain et de l'homme d'État. Ce fut dans la légendaire maison un pittoresque émoi de cornettes tremblantes.

Ceci se passait donc en 1829. Quelques rares artistes, chercheurs et collectionneurs, connaissaient les primitifs et les appréciaient. Ingres passant à Pise en 1806 avait bien copié des fresques du trecento. Quatre années plus tard Overbeck, Pforr, Vogel, s'étaient exaltés pour les maîtres du quattrocento et avaient converti à Rome quelques groupes : les *Peintres de l'âme*, les *Nazaréens*. Mais la masse des peintres et des critiques avait continué d'ignorer les primitifs et de les dédaigner avec sérénité. Il fallut plus tard Vitet, Fromentin, les préraphaélites et combien d'autres ! pour réveiller en nous cette faculté de sentir les premiers maîtres, faculté qu'avaient étouffée la Renaissance, le xviii^e siècle, l'académisme de l'Empire, la superstition d'un idéal abstrait. Et notons, en passant, l'incunabilisme de Stendhal qui écrivait dans ses *Promenades dans Rome* : « Voyez les peintures de Ghirlandajo faites vers l'an 1480 en Toscane. Les têtes sont d'une vivacité qui surprend, d'une vérité qui enchante. On appelait beau ce qui était fidèlement copié, le *beau idéal* eût passé pour incorrection. Ce siècle voulait-il honorer un peintre, il l'appelait le singe de la nature. Les peintres n'aspiraient qu'à être des miroirs fidèles, rarement choisissaient-ils. L'idée de choisir ne parut que vers 1490. »

En insistant sur notre admiration pour l'efflorescence première des arts, j'ai bien fourni une raison de notre amour des primitifs, celle que nous avouons le plus volontiers. Mais en l'indiquant je n'ai point répondu suffisamment au *pourquoi* de mon titre. Il y a d'autres causes au fond de notre amour : une cause primordiale, essentielle (dont je réserve l'examen) et plusieurs causes secondaires que tous nous distinguons nettement, que nous reconnaissons de moins bonne grâce et qui sont : le besoin de sensations inédites, la séduction d'une nouveauté encore pleine d'énigmes, la curiosité critique, le souci moderne de professer des opinions antitraditionnelles.

Parlons d'abord des causes secondaires.

C'est un peu par fatigue des chefs-d'œuvre et des maîtres consacrés que nous sommes allés aux primitifs. Rubens, van Dyck, Raphaël, Michel-Ange nous devenaient trop familiers. N'est-ce pas très

humain que de délaisser un peu ce que l'on connaît trop bien ? Comment ne pas se détourner de ses éducateurs traditionnels quand tout à coup des maîtres méconnus depuis des siècles se présentent revêtus d'un prestige irrésistible : celui du mystère ? La vie des primitifs flamands est pleine d'énigmes qui en augmentent l'attrait. Les érudits s'acharnent à les déchiffrer. Leurs recherches font du bruit, leurs découvertes soulèvent des polémiques. La peinture flamande du xv^e siècle est une route de Thèbes où les historiens, archivistes, archéologues, critiques passent et repassent devant des œuvres anonymes qu'ils affublent à tour de rôle et à coups de notices de noms d'auteurs gravement comiques. On voit ainsi des artistes secondaires prendre une importance exagérée : le *Maître des demi-figures* par exemple.

Et l'on voit d'autre part l'érudition artistique étaler son impuissance en présence de problèmes vraiment passionnants, comme celui de la collaboration des frères van Eyck dans le polyptyque de l'*Adoration de l'Agneau*.

La vie du divin chef-d'œuvre devient transparente depuis la première ostension publique le 6 mai 1432 ; on sait à quelle date Lancelot Blondeel et Jean Schoorel le restaurèrent, — et entre parenthèses les noms de ces deux maîtres hautement estimés de leur temps prouvent qu'on ne s'adressait pas comme de nos jours au premier encadreur ou marchand de tableaux venu pour ces travaux délicats ; — on sait à quel moment Philippe II fit exécuter une copie du polyptyque par Michel Coxie et en quelle année les iconoclastes et plus tard les révolutionnaires enlevèrent momentanément le chef-d'œuvre de l'église de Saint-Bavon ; on sait quand les volets représentant les pèlerins et les chevaliers de la foi furent vendus au musée de Bruxelles par l'intermédiaire d'un misérable *écumeur* d'église, et quand le musée de Berlin acquit le couple d'Adam et Ève, puissant comme la nature même. On sait — et cette histoire le prouve — que l'*Adoration de l'Agneau* est un des rares chefs-d'œuvre « gothiques », le seul peut-être, qui n'ait pas subi la défaveur unanime attachée aux œuvres antérieures à la Renaissance. Mais si la vie du polyptyque nous apparaît nettement en ses phases successives, sa naissance se dérobe sous un impénétrable voile d'inconnu. Lequel des deux frères van Eyck eut une part prépondérante dans l'exécution du miraculeux retable ? Est-ce l'aîné Hubert, ce Lohengrin de la peinture, dont on ne sait rien sinon qu'on l'honora comme un saint après sa mort, puisque pendant un siècle son bras droit fut exposé dans un reliquaire au porche d'une église de Gand ? Est-ce Jean, ce peintre diplomate que Philippe le Bon à chaque instant arrachait de son atelier pour l'envoyer en pèle-

rinages secrets... et bien payés? Où et comment distinguer le pinceau de l'aîné de celui du cadet sous les restaurations nombreuses? Je tiens pour à peu près nul tout ce qui a été écrit à ce sujet. Le problème reste sans solution. Le mystère subsiste.

Longtemps aussi l'art de Memling s'entoura d'obscurités charmantes. C'était un pauvre soldat blessé à Nancy, disait-on, qui avait peint les images angéliques de l'hôpital Saint-Jean... Un beau jour, la critique déchira le joli voile de légende tissé au xviii^e siècle. La figure romanesque du peintre s'effaça. Memling devint un bourgeois possesseur de trois maisons, ce qui était bien son droit. Vint l'Exposition des primitifs. La lumière se fit de plus en plus.

On rendit au maître le dangereux service de réunir la presque-totalité de ses œuvres dans une atmosphère froide et sans âme. La foule par habitude rituelle continua de s'extasier. Mais ceux qui écoutent — autant qu'il est possible — leur émotion personnelle, virent leur zèle pour Memling s'atténuer, dénièrent à ce raffiné psychologue des piétés mondaines la force simple, première, biblique des frères van Eyck, l'humaine profondeur d'un van der Weyden, les admirables scrupules d'exécution de Thierry Bouts, la large entente décorative de G. David. Memling diminua pour être trop connu. J'ajoute qu'il resta très grand. Et j'ajoute aussi que réussit-on à résoudre l'énigme de l'*Adoration de l'Agneau*, le chef-d'œuvre des frères van Eyck n'en resterait pas moins l'évangile artistique de toute une race, le livre par excellence de l'énergie, de la croyance, de la beauté flamandes.

Que ce besoin de reviser les jugements antérieurs, cet orgueil d'inédit, cette passion critique, cette recherche de joies nouvelles nous aient entraînés à des excès, qui le nierait? Un artiste à qui je demandais les motifs de son incunabilisme me disait qu'il aimait les primitifs à cause de leur raideur et de leur gaucherie. C'est, me semble-t-il, une singulière façon de les admirer. Aimer volontairement ce qui est gauche, maladroit, incomplet est une pure niaiserie. Elle n'est pas rare aujourd'hui. J'aime les primitifs *malgré* leur gaucherie. Je ne trouve pas que leurs imperfections de dessin soulignent leur virginale émotion; je trouve que leur sentiment s'exprime avec une force totale *malgré* l'incertitude de leur science. Et l'on peut ainsi éviter d'aboutir à cette absurdité qui est d'aimer les primitifs d'une manière exclusive, de condamner des œuvres où la technique est plus parfaite et le style plus rigoureux, de cesser d'admirer avec un abandon passionné les marbres du Parthénon, l'*École d'Athènes* de Raphaël, les Michel-Ange de la chapelle Sixtine.

Comme il devait arriver fatalement d'ailleurs, les excès de l'incunabilisme ont amené une réaction.

L'antiquité gréco-romaine, la Renaissance du xvi^e siècle trouvent des défenseurs enthousiastes. M. Maurice Denis lui-même, il y a deux ou trois ans déjà, dans des notes rédigées à Rome sous l'inspiration d'ailleurs avouée de M. Gide, réhabilitait la méthode qu'il croit propre à ces époques. la méthode classique ou pour mieux dire le style, ce que nous sommes convenus d'appeler le style, à savoir un choix volontaire et éclairé, apporté par l'artiste dans les éléments confus de l'inspiration. M. Maurice Denis citait à ce propos d'admirables paroles de Puvis de Chavannes : « Vous me dites que l'artiste redresse les choses selon son rêve, j'aimerais mieux dire *ordonne* les choses selon son rêve. Car je suis convaincu que la conception la mieux ordonnée se trouve en même temps la plus belle. J'aime l'ordre, parce que j'aime passionnément la clarté. » Mais peut-on vraiment affirmer d'une façon absolue que seuls les *classiques* ont produit un art ordonné, conscient, volontaire? Peut-on admettre avec Stendhal que l'idée d'ordonner et de choisir ne parut que vers 1490? Ghirlandajo, quoi qu'en pense l'auteur des *Promenades*, n'ambitionnait pas seulement d'être le singe de la nature; il était certainement amoureux de la clarté à la façon de Puvis de Chavannes. Le même Ghirlandajo, et Giotto que Puvis de Chavannes aime et comprit si bien, ordonnaient leurs œuvres, *choisissaient* sûrement des types et des groupes spéciaux dans l'humanité réfléchi par leur rêve.

Il en est de même chez les gothiques flamands. Est-il rien de plus ordonné que l'*Adoration de l'Agneau*? La confusion, que l'on est en droit de reprocher parfois à nos maîtres du xv^e siècle, n'est point le corollaire d'une absence de volonté, car leur volonté fut patiente, tenace, concentrée, loyale entre toutes. Les classiques qui reprochent le manque de méthode aux primitifs ont tort; et de même certains incunabilistes farouches — j'en connais — parlent en aveugles des abus de la méthode classique. Dans les discussions d'art comme dans les autres, celui qui tient un langage excessif a rarement raison. Ne serait-il pas absurde de prononcer que les fresques de Michel-Ange sont trop savantes? Je ne les aime pas parce qu'elles sont savantes. L'âme torrentielle, et folle et si tendre de Michel-Ange m'enveloppe et m'emporte avant que je réfléchisse à la science miraculeuse de l'artiste.

Un impuissant a dit : *La science étouffe l'inspiration*, et ce préjugé s'est incrusté dans les cerveaux modernes. Il n'est pas nécessaire de le partager pour bien aimer les primitifs. En réalité, il importe à notre émotion de reconnaître la beauté partout où il plaît à cette reine capricieuse de se montrer, que ce soit chez les gothiques, les classiques, les décadents ou les baroques. Aussi l'incunabilisme doit se gar-

der d'intransigeance et rester simplement la tonique d'une gamme où toutes les notes de l'éclectisme pourront vibrer au souffle de la vie. C'est la vie qu'il faut chercher dans l'art; et cette vie s'exprime tantôt avec une technique pauvre, tantôt avec une science pondérée, tantôt avec des ressources trop savantes. Elle apparaît dans tous les siècles, chez les giottesques comme chez les primitifs flamands, chez Léonard de Vinci comme chez Holbein, chez Tiepolo comme chez Watteau, chez Pergolèse comme chez Beethoven; elle est plus ou moins forte, plus ou moins savoureuse, plus ou moins saine, mais, même réduite, amoindrie, mutilée dans les basses époques, elle est toujours belle, parce qu'elle est le mystère même de notre être, prolongé et sublimé par le mystère du génie.

Cette vie est entière, directe, immédiate, universelle chez les primitifs — chez les grands — et vous reconnaitrez ici avec moi la cause profonde et essentielle de notre amour. Pourquoi cet art participe-t-il d'une vie aussi absolue? Parce que sa valeur humaine est par-dessus tout sociale et religieuse. Ces maîtres n'ont point le défaut d'individualisme des artistes de la Renaissance; ils communiquent sincèrement et simplement leur émotion aux autres hommes. Ils s'expriment pour les plus humbles comme pour les plus cultivés. Ils nous mettent en communion avec la conscience totale de leur époque. Ils traduisent la face visible de leur milieu, en copiant scrupuleusement les êtres et les choses; ils y ajoutent l'éternité invisible en nous disant sans le vouloir la pureté de leur foi.

Ils vivent d'ailleurs dans les vraies et saines conditions du producteur. Considérons le primitif flamand au point de vue social. Il occupe le rang d'un bon artisan; il est avant tout homme de métier; pas d'orgueil excessif, par conséquent. Il fait partie d'une corporation constituée sur le type des confréries ouvrières, et cette corporation, — comme celle des foulons, des tisserands, des bouchers, — est un organe indispensable du corps social. Les plus grands artistes comme les plus modestes se confondent dans ces gildes où l'on rencontre des peintres de madones, de saints, de philactères, d'armoiries, d'emblèmes, de fresques; des enlumineurs de statues en bois ou en pierre, des imagiers, tailleurs de pierre, verriers, miniaturistes, orfèvres, batteurs d'or, cordouanniers, etc. « Un peintre d'oratoires et d'autels ne croyait pas déchoir en exécutant la polychromie d'un harnais de joute ou d'une façade. Pas de scission entre l'art industriel et le grand art. Melchior Broederlam, originaire d'Ypres, peintre de Philippe le Hardi, cité pour la première fois dans les comptes, l'année même de la bataille de Roosebeke, peignit non seulement l'exquis

« taveliau d'autel » conservé au musée de Dijon; mais dessina pour les magistrats de sa ville natale des modèles d'étoffes, de bijoux, de vêtements, de broderies, peignit pour les chevaliers et les villes des bannières, des panonceaux, des « harnois de joutes », œuvra enfin « de son métier de peinture richement, » les tentes, voiles, étendards de mer, destinés à la flotte de monseigneur Philippe, duc de Bourgogne. Et, remarquons-le, cette soumission de l'art aux exigences utilitaires et décoratives ne sera pas plus discutée au xv^e siècle qu'au xvi^e, puisque Jean van Eyck consentit à enluminer six statues de l'Hôtel de Ville de Bruges (1). »

Le mot *scilder* d'ailleurs, par lequel on désigne le peintre en flamand, indique les modestes origines de la peinture flamande; il vient de *scild* (bouclier) et qualifiait au début les artisans qui ornaient de couleurs et de figures les écus et les blasons des gentilshommes. En Italie, l'art avait la même vertu populaire durant le *quattrocento*, et l'on dit que Ghirlandajo historia les paniers à provisions des riches commères de Florence.

Le point de vue religieux à présent. Qui a résisté à l'émotion religieuse de ces primitifs, qui ne s'est penché avec bonheur vers les ondes vives de leur foi? Ils partageaient une croyance unanime; ils n'étaient point tourmentés d'aspirations singulières; leur rêve participait de l'idéal collectif. Quand on leur avait commandé un saint Jean, une sainte Catherine, un saint Donat, ils n'avaient pas besoin de se renseigner dans des livres sur ces personnages, de se documenter dans des bibliothèques. Ces héros célestes leur étaient connus et familiers. Ils vivaient avec eux depuis l'enfance. En les peignant, ils peignaient une famille idéale omniprésente, associée à tous leurs actes. Comme en Grèce, la religion était mêlée à tout, en Flandre, et tout était mêlé à la religion. « Il n'y avait rien de profane, mais le sacré lui-même était profane (2). » Dans la frise du Parthénon, d'exquis détails de vie quotidienne se confondent avec des épisodes religieux, et de même chez les primitifs, des scènes vulgaires, mais enveloppées de fraîcheur, situent et rapprochent de nous les tableaux mystiques sans détruire leur parfum pieux.

L'œuvre d'art était vénérée, non point pour ses qualités matérielles, mais pour son caractère religieux. Les triptyques étaient des retables, des offrandes, des autels portatifs servant aux gentilshommes en campagne, non des tableaux sans destination et pouvant être accrochés indifféremment à

(1) Voir notre *Psychologie d'une ville : Essai sur Bruges*; Paris, F. Alcan.

(2) Boutmy, *Philosophie de l'architecture en Grèce*.

tel ou tel endroit. La vie propre de la beauté se prolongeait dans la vie infinie de la religion. Nul n'échappait à l'enseignement deux fois divin des œuvres capitales. Quand l'*Adoration de l'Agneau* était exposée dans le cours du xv^e et du xvi^e siècle. « hommes, femmes, enfants, se pressaient autour, dit le vieux chroniqueur Karl van Mander, aussi nombreux que les abeilles et les mouches autour des corbeilles de fruits et de fleurs. » Et bénéficiaient d'indulgences sérieuses les chrétiens qui priaient devant cet autre miracle de beauté : le *Puits de Moïse* de Claes Sluter. Sans effort l'art était pleinement social, car il traduisait un sentiment unique, dominant toute l'époque, et ce sentiment c'était la foi. L'éloquence sociale de l'art achevait de convaincre avec le secours des accents sacrés, et remarquez que, dans toutes les œuvres élues par l'incunabilisme, nous retrouverons ces mêmes sources fécondes d'inspiration : le sentiment de la collectivité humaine et le sentiment de Dieu.

Formant une grande famille unie socialement et religieusement, les primitifs ne voyaient-ils pas leur individualité se perdre dans l'unité et l'harmonie parfaite de ces sentiments collectifs? Nullement, et nous en avons eu la preuve à Bruges. Van Eyck, c'est la force théologique, le miroir de la société flamande entière, inclinée devant le dogme. Van der Weyden dramatise avec un sens plus humain les scènes divines, — songez à l'inoubliable saint Jean soutenant d'une main le Christ et de l'autre éloignant tendrement la Vierge pour qu'elle ne succombe pas à sa douleur (1). Th. Bouts est un technicien pour ainsi dire inégalé, quelque chose comme l'Ingres du xv^e siècle flamand. Memling a traduit avec son charme presque féminin les ravissements de l'âge mystique; il est le Benozzo Gozzoli de la peinture flamande et, certes, Benozzo est un très grand peintre, mais il est tout de même moins grand que Giotto, Paolo della Francesca, Mantegna ou Ghirlandajo. G. David dont nous fut révélé à l'Exposition le génie ferme, calme, pénétré d'une discipline toute latine, G. David introduit dans l'école flamande un équilibre spirituel que Quentin Metsys exaltera et qui se perdra au contact du romanisme. Tous ces maîtres du xv^e siècle flamand ont leur coloris, leur manière, leur facture propre. Ils forment une famille très unie certes. Mais quelle personnelle jeunesse de sensation chez chacun d'eux!

Pour parler dignement de ces maîtres, disait Fromentin, il faudrait refaire à notre langage une virginité de circonstance. Les Romanisants — les Mabase, les van Orley, les Pourbus, — ont perdu cette divine candeur; mais avec quelle joie nous retrou-

vons dans leurs portraits l'éloquence simple, l'instinctive loyauté des maîtres du xv^e siècle! Combien nous applaudissons Brueghel d'avoir éclaté de rire à la fausse barbe des italianisants, d'avoir peint ses rustres dépenaillés, ses luronnes matoises, ses compères intimidants, avec une vérité si totale! Combien nous l'admirons d'avoir décrit le peuple flamand avec une sincérité si large qu'aujourd'hui encore ce sont les types de Brueghel qui peuplent et animent les villages, les hameaux, les cabarets de la Flandre entière, et jusqu'aux ruelles grouillantes du quartier de la Chapelle à Bruxelles où vécut ce grand poète de la gaieté flamande! Et nous pouvons bien conclure que les primitifs ont transposé totalement dans leur art l'harmonie humaine, sociale et religieuse de leur temps, grâce à cette jeunesse d'émotion, grâce à leurs yeux puérils et infallibles. Ils étaient des enfants comme les Grecs, et certes les artistes gothiques, — architectes, peintres, sculpteurs, — furent grands comme les Grecs.

Peut-être ai-je eu l'air de faire par endroits le procès de l'art moderne en parlant des primitifs. Je pense néanmoins que pour bien admirer les maîtres du xv^e siècle, il n'est pas nécessaire de gémir sur l'art d'aujourd'hui. Certes nos artistes ne connaissent plus l'assistance sociale et religieuse du milieu. Nos grands créateurs vivent en anarchistes, méconnus des classes dirigeantes, incompris de la masse populaire, et pourtant nous sommes dans une ère démocratique. Les écoles des beaux-arts ne sont plus comme jadis des groupements organiques de disciples autour d'un maître librement choisi. Notre époque est pressée, agitée, et notre fièvre est mortelle pour les productions artistiques qui veulent la méditation, le recueillement, la fervente concentration spirituelle que connaissaient les primitifs. Oui, cela est vrai, et Tolstoï l'a dit ou à peu près. Oui, les Wagner, les Flaubert, les Corot, les Manet, les Carpeaux, les Gustave Moreau, les Puvis de Chavannes, les plus grands ont souffert cruellement pour n'avoir pu communier avec l'humanité contemporaine à travers l'émotion d'une puissante harmonie sociale et religieuse. Mais il faut l'aveuglement platonicien du philosophe russe pour méconnaître la grandeur de tels artistes. Malgré tout, fatalement, inéluctablement, ils furent de leur temps. Leur individualisme ne diminua point leur sincérité, leur spontanéité d'impression. Leur âme, pour être plus isolée, n'en découvrit pas moins la vie dans la nature et dans les êtres. Ils surent conserver en face de la création cette candeur d'amour qui ne manque à aucun véritable créateur, et qui le met en correspondance avec cette vie où l'art plonge ses racines profondes. Au fond de tout artiste sincère nous retrouverons cette candeur. Les vrais maîtres ont l'ingénuité des pri-

(1) *Pieta*, du musée de Bruxelles.

mitifs et quels que soient les conditions et l'extérieur de leur existence, quel que soit l'équilibre spirituel de leur milieu, si douloureuse ou si follement orgueilleuse que soit leur tour d'ivoire, grâce à cette émotion ingénue et en dépit même des opinions qu'ils professent, les véritables créateurs réaliseront la vie, et par là même resteront les primitifs, les interprètes de la nature, de l'humanité, de la fraternité sociale et de Dieu.

FIERENS-GEVAËRT.



L'ALCOOLISME,

LA FAMILLE ET LA DÉPOPULATION (1)

Le mariage, sauvé par le christianisme des flammes où périt la société antique, la famille renaît de ses cendres et le foyer se reconstitue petit à petit.

Cette renaissance, à vrai dire, est tout d'abord très lente, rencontrant de multiples obstacles sur son chemin : car les premiers chrétiens, encouragés d'ailleurs par l'enseignement de plusieurs Pères de l'Eglise, ont des tendances en quelque sorte anti-sociales.

C'est ainsi, par exemple, qu'ils refusent énergiquement le service militaire, tout comme les anarchistes modernes ou comme Tolstoï, qui, on le sait, se réclame du christianisme primitif. Le concile d'Arles, tenu en 514 (2), dut prononcer l'anathème contre les anti-militaristes, tout comme le synode russe dut prononcer l'anathème contre le grand écrivain slave pour le même crime. C'est ainsi encore qu'aux premiers temps du christianisme on proscrivait les richesses et la possession en général des biens temporels. C'est ainsi enfin que l'on ordonnait de rompre les liens de la famille et de renoncer à toute affection terrestre : les Encratites, les Docètes, les Marionites, et autres sectes non moins étranges qui surgissent dans les premiers siècles de l'ère chrétienne, condamnent le mariage et repoussent l'union des sexes comme une invention du diable. Et saint Paul, — qu'invoque Malthus pour appuyer ses doctrines, — sans absolument condamner le mariage, croit être « dans l'esprit de Dieu » en conseillant à celui qui a une fille de ne pas la marier, et à celle qui est veuve de rester comme elle est (3).

Mais le concile de 325, le même qui promulgua un

décret qui réhabilitait « l'opulence unie à la charité », condamna ceux qui invoquaient des raisons de piété pour délaissier leurs parents et « ne leur rendaient pas l'honneur qui leur est dû selon l'ordre de Dieu ». A l'encontre du rigorisme qui imposait le célibat comme condition de salut et enseignait l'horreur du mariage sous prétexte de chasteté, le même concile prononça anathème contre les contempteurs du lien conjugal, contre ceux qui outrageaient la femme non séparée charnellement de son mari, et aussi contre la femme qui, par horreur du mariage, abandonnait son mari.

Ainsi reconstituée par la nouvelle religion, la famille, sans présenter peut-être le même état de prospérité que durant la période patriarcale — car désormais l'amour et la fidélité réciproque passeront avant le souci de la propagation de l'espèce, et la propagation de l'espèce ne sera plus considérée comme un signe de la colère divine — ainsi reconstituée, la famille évolue normalement, malgré les cataclysmes d'une partie du moyen âge, jusque vers le XVIII^e siècle.

A cette époque se produit un événement dont la colossale importance échappe aux esprits les plus clairvoyants, mais qui, en peu de temps, devait bouleverser le monde de fond en comble : nous voulons parler de l'invention de la machine à vapeur, due à un savant français, Denis Papin, chassé de son pays par la révocation de l'Édit de Nantes.

Avant cette découverte, le commerce était dans l'enfance et l'industrie à peine à l'état embryonnaire. La famille, surtout la famille agricole, — c'est-à-dire la presque-totalité des nations, — était un petit monde isolé, vivant par soi et pour soi, et dont les membres, en même temps que producteurs, étaient à peu près les seuls consommateurs de leur propre production.

Dans certaines contrées de la Russie contemporaine, éloignées des grands centres et des grandes voies de communication, on trouve encore à l'heure actuelle pas mal d'échantillons de ces familles fossiles, vestiges vénérables des temps passés. Le grand poète russe Gogol les a décrites dans un petit chef-d'œuvre ; elles sont restées les mêmes depuis.

« Leur vie, dit-il, est si tranquille, qu'on s'oublie avec eux pour un instant et qu'on est prêt à penser que les passions, les vains désirs, tous les enfants du malin esprit, n'existent point et qu'ils nous sont apparus dans un songe pénible et agité. »

Dans ces agglomérations, l'industrie est représentée par le classique moulin à vent ; pas de commerce ou presque pas ; tout est préparé par la famille, pour la famille et dans la famille : laine, toiles de chanvre et de lin, peaux d'animaux, fourrures, lait, fromage, beurre, pain, et en général toutes les matières comestibles. Les femmes, les travaux des champs terminés, filent, tissent, brodent, cousent, cuisent leur pain.

(1) Voir la *Bleue Bleue* du 19 septembre.

(2) E. Blaut. *De quelques principes sociaux rappelés dans les conciles du 11^e siècle*. *Revue des Sciences économ.*, 1^{er} mars 1880.

(3) Suétone, *op. cit.*, p. 62.