

LES GRANDS MAITRES

BRUEGEL

PAR

GUSTAVE VAN ZYPE



PARIS
A. PERCHE

1926

H
DY
DE
I.O.

ΤΟΣ

LES
RYN

IV 35



BRUEGEL

H.A.FF



LES GRANDS MAITRES



MEMLINC, par Arnold GOFFIN.

METSYS, par A.-J.-J. DELEN.

TENIERS, par Georges EEKHOUD.

JORDAENS, par H. COOPMAN.

BRUEGEL, par G. VAN ZYPE.

VAN DER WEYDEN (de le Pasture), par
Jules DESTRÉE.

VAN EYCK, par M. DEVIGNE.

VAN DER GOES, par Joseph DESTRÉE.

VAN DYCK, par Charles BERNARD.

RUBENS, par Paul LAMBOTTE.





Βιβλιοθήκη
ΤΕΛΛΟΓΛΕΙΟΥ
ΙΔΡΥΜΑΤΟΣ
ΤΕΧΝΩΝ
Α.Π.Θ.
Κ.Δ.Σ.



LES GRANDS MAITRES

BRUEGEL

PAR

GUSTAVE VAN ZYPE

PROFESSEUR D'HISTOIRE DE L'ART
MEMBRE DE LA CLASSE DES BEAUX-ARTS DE L'ACADÉMIE ROYALE
DE BELGIQUE.

Βιβλιοθήκη
ΤΕΛΛΟΓΛΕΙΟΥ
ΙΔΡΥΜΑΤΟΣ
ΤΕΧΝΩΝ
Α.Π.Θ.
Κωδ.....00576

BRUXELLES
L.-J. KRYN

1926

PARIS
A. PERCHE

ND
G73
.B73
Z9
1926
c.2

Imprimé en Belgique.

Droits de traduction et de reproduction réservés
pour tous pays.

Copyright by L.-J. KRYN, 1926.

0640012868



LISTE DES ILLUSTRATIONS



	Pages
1. <i>Portrait de Peter Bruegel, d'après une gravure, par Egide Sadeler</i>	4
2. <i>La Cuisine grasse (gravure)</i>	13
3. <i>La Cuisine maigre</i>	14
4. <i>Patineurs à Anvers</i>	19
5. <i>Le Combat entre Carnaval et Carême. Vienne, Musée</i> . .	20
6. <i>La Tour de Babel</i>	25
7. <i>Le Triomphe de la Mort</i>	26
8. « <i>Dulle Griet</i> » (<i>Margot l'Enragée</i>). Anvers, collection Mayer van den Bergh	35
9. <i>La Chute des Anges rebelles. Bruxelles, Musée Royal</i> . .	36
10. <i>Le Massacre des Innocents. Vienne, Musée</i>	41
11. <i>Le Dénombrement de Bethléem. Bruxelles, Musée Royal</i> .	42
12. <i>Le Portement de la Croix. Vienne, Musée</i>	47
13. <i>La Conversion de Saint-Paul (La Route de Damas). Vienne, Musée</i>	48
14. <i>Journée sombre. Vienne, Musée</i>	57



	Pages
15. <i>Berger fuyant le Loup</i> . Philadelphie, collection J.-G. Johnson	58
16. <i>Le Dénicheur</i> . Vienne, Musée	63
17. <i>L'Adoration des Mages</i> . Londres, National Gallery . . .	64
18. <i>Le Repas de Noces</i> . Vienne, Musée	69
19. <i>La Danse des Paysans</i> . Vienne, Musée	70
20. <i>Noce Villageoise</i> . Philadelphie, collection J.-G. Johnson. .	79
21. <i>Au Pays de Cocagne</i> . Berlin, collection M.-R. von Kaufmann	80
22. <i>Les Culs-de-Jatte</i> . Paris, Louvre	85
23. <i>Bataille entre les Gras et les Maigres (étude)</i> . Copenhague, Musée Royal	86
24. <i>La Fête de la Saint-Martin</i> . Vienne, Musée	91
25. <i>Le Misanthrope</i> . Naples, Musée National	92
26. <i>La Parabole des Aveugles</i> . Naples, Musée National . . .	101
27. <i>Le Lansquenet</i> . Montpellier, Musée Fabre	102






LE MILIEU J'ORTOGRAPHIE « Bruegel » ce
¶¶¶¶¶¶¶¶¶¶ grand nom. Je ne veux point
entrer dans les controverses savantes dont il fut le
sujet, je n'y apporterai point de science. Breughel,
Breugel, Brueghel ou Bruegel? Quel était son vrai
nom? Ce nom lui venait-il, comme on le croit gé-
néralement, comme l'a affirmé Van Mander, l'auteur
du *Schilderboek*, de celui de son village natal, dans
le Brabant septentrional; comme le croit M. Van
Bastelaer, du nom d'un autre village, voisin de Brée?
Le peintre naquit-il vraiment dans un de ces deux
villages? Il n'y a point de certitude. Et l'on ne
connaît approximativement la date de la naissance
que par des déductions.

Tenons-nous-en à ce que nous savons. Certains
tableaux sont signés. Ils sont signés Bruegel.

Les Liggeren de la Gilde de saint Luc, à Anvers,
nous apprennent que le peintre fut reçu maître en
1551, ce qui permet de supposer qu'il était alors âgé



de plus de vingt ans, de moins de vingt-cinq, que la date de sa naissance doit donc être placée entre 1526 et 1531. Nous savons aussi qu'il fit son apprentissage chez Pierre Coeck, qu'il passa ensuite chez Jérôme Cock, plus marchand de tableaux et d'estampes que peintre. Nous savons, par deux eaux-fortes, aux sujets mythologiques, datées de Rome, qu'il fit le voyage d'Italie. Nous savons qu'il a travaillé à Anvers, qu'il a épousé, en 1563, Marie Coeck, la fille de son premier maître Pierre Coeck et de la miniaturiste Maria Bessemer et que, à partir de ce moment, il a habité Bruxelles, où il fut entouré d'une grande considération, quoiqu'il ait été, croit-on, sympathique aux réformés en ce temps, où les luttes religieuses prenaient un caractère tragique. Nous savons enfin qu'il mourut prématurément en 1569, laissant trois enfants : deux fils, qui furent peintres, eux aussi, et une fille.

Nous savons surtout ce qu'était, dans les Pays-Bas, le temps où Pierre Bruegel vivait. Temps sombre pour la pensée qui ne pouvait librement s'exprimer sans péril, temps d'angoisse, de tumulte, de révolte et d'implacable répression. Temps de décadence pour l'Art qui, de la mort de Metsys,



jusqu'à l'épanouissement du génie de Rubens, c'est-à-dire pendant près de cent ans, n'allait plus produire, dans ce pays d'où étaient partis jadis Claus Sluter, Jacques Coene et les frères de Limbourg, où un siècle avait donné les Van Eyck, Vander Weyden, Cristus, Bouts, Vander Goes, Memlinc et Gérard David, que des œuvres hésitantes, en lesquelles les facultés originelles s'affadissaient dans l'imitation de modes étrangères.

A l'heure où naît Bruegel, commencent les profonds dissentiments religieux qui vont ensanglanter les Pays-Bas ; sa jeunesse s'écoule dans l'atmosphère de rébellion et de répression créée par l'apparition du Luthérianisme, puis par l'étrange folie de sectes frénétiques, par l'application rigoureuse des placards de Charles-Quint contre les hérétiques ; il y a dans l'air une odeur de bûcher. Sa maturité verra la révolte des populations contre l'autorité, devenue, aux yeux de tous, étrangère, les excès d'une foule tourmentée par de nouveaux fanatismes, ceux d'un pouvoir implacable, conduit par l'intolérance. Ses dernières œuvres, les plus belles, sont exécutées à l'heure où le duc d'Albe et le Conseil des Troubles plongent le pays dans l'exaspération et l'épouvante.



En ces temps de guerre civile et de terreur, Anvers, où pourtant fermentent tant de dissensions et de violences, est, dans une certaine mesure, épargnée par l'autorité, qui craint d'éloigner du grand port les étrangers dont la présence est indispensable à sa richesse. Et cette richesse s'étale en des mœurs fastueuses; ceux qui la détiennent et que leur genre d'activité et leur prospérité récente ont mal préparés à ce rôle, veulent se donner l'élégance d'être des protecteurs de l'Art. Ils obéissent, certes, à un goût profond de la race que la peinture depuis longtemps passionne. Mais, initiés superficiellement, et désireux, comme tous les mal informés, d'affirmer une compréhension que rien ne surprend, ils adoptent les modes nouvelles. Or, les modes nouvelles sont à l'italianisme, consacrant l'abandon des qualités qui firent la splendeur des peintres flamands du XV^e siècle, de ces peintres dont les œuvres ont exalté la nature en un réalisme fervent et que sa ferveur même a ennobli d'idéalisme, avec simplicité.

Quand le jeune Bruegel apprend son métier chez Pierre Coeck, Metsys, en qui la peinture flamande a donné ses dernières vigueurs et triomphé encore des influences étrangères déjà sensibles, Metsys est mort








depuis au moins quinze ans. Le maniérisme et la grandiloquence ont amoindri gravement les fortes qualités de Van Orley, le Bruxellois, qui vient de disparaître, et l'imitation va régner, l'imitation qui aboutira à l'art précieux, aimable et malingre d'un Van Coninxloo. Durant toute la carrière de Bruegel, la gloire culminante de l'école, celui en qui l'on verra le grand art, ce sera Frans Floris, proclamé l'Incomparable et qui rétrécira, en des reflets confus, la vision de Michel-Ange.


Pierre Coeck, chez qui, peut-être, Bruegel fut ouvrier avant de songer à devenir un artiste — ouvrier aidant à la confection de travaux décoratifs peints à la détrempe, procédé dont il usa plus tard à diverses reprises — Pierre Coeck était profondément pénétré d'influences étrangères, d'ailleurs contradictoires. C'était, semble-t-il, une sorte d'autodidacte de l'humanisme. Après avoir été l'élève de Van Orley, il avait fait un séjour à Rome, s'y était exalté pour l'architecture; il avait ensuite, dans le dessein de vendre au sultan des tapisseries, fait un voyage en Turquie, en était revenu vaguement orientaliste et avait publié un ouvrage illustré sur les « mœurs et façons » des Turcs. Il avait, croit-on, pris part à



l'expédition de Tunis. De retour à Anvers, il y avait connu la célébrité, se donnant, d'ailleurs, à des tâches très variées, dessinant des estampes, construisant, pour le cortège de l'Ommeganck, le géant Druon Antigon, écrivant un traité d'architecture. C'était, en somme, un homme de métier, faisant tout ce qui concerne ce métier, mais sans personnalité et, pour cela, subissant les engouements et les idées de son temps, obéissant aux curiosités certes louables de ce temps mais qui offraient le grave inconvénient d'éloigner des goûts profonds et des forces originelles.

Jérôme Cock, le graveur, dans l'atelier de qui Bruegel passa en quittant son premier maître, était encore plus soumis aux modes. Ce graveur était marchand. Et les clients de sa boutique, à l'enseigne des *Quatre Vents*, étaient presque tous de ces amateurs frottés d'humanisme et ne prisant que les planches inspirées par l'art de l'antiquité ou par celui de l'Italie, les petits paysages composés, évoquant une nature lointaine ou fantastique.

C'est peu de temps après son admission à la maîtrise — elle date, nous l'avons vu, de 1551 — que Bruegel entreprendra le voyage d'Italie, puisque les deux eaux-fortes qu'il signa à Rome sont de



1553. Et il est rentré à Anvers en 1554: le *Paysage Composite*, exécuté pour Pierre Coeck, est de cette année-là.

Il a donc, durant son apprentissage, vécu dans un monde entièrement acquis à l'italianisme, à l'exotisme, à un humanisme conventionnel qui bannit le réalisme familier et dédaigne les beautés proches et simples. Il a subi l'atmosphère exaltante de l'Italie, le prestige des chefs-d'œuvre de Rome et de Florence, le génie de Raphaël, et celui de Michel-Ange, et celui du Titien. Il est, à Anvers, le témoin de la gloire et de la fortune de Floris qui, docilement, se soumet à ces génies et aux modes par lesquelles on croit les honorer. Sans doute, il les honore, lui aussi. Mais, s'il leur a demandé des leçons, il ne se conformera pas à leurs exemples. Il semble même que leurs œuvres ne furent pas le sujet principal de ses études. Ce qui a occupé son attention passionnée au cours du voyage en Italie, dont on ne connaît pas l'itinéraire exactement, ce sont moins les œuvres de l'art que celles de la nature. Van Mander écrit que Bruegel, au cours de ses voyages, « fit un nombre considérable de vues d'après nature, au point que l'on a pu dire, qu'en traversant les Alpes, il



avait avalé les monts et les rocs pour les vomir, à son retour, sur des toiles et des panneaux... ».

Van Mander, qui s'est trompé souvent en recueillant des traditions orales sujettes à caution, ne rapporte ici que ce que les œuvres de Bruegel nous permettent de constater nous-mêmes. Les seuls souvenirs du voyage en Italie dont ces œuvres portent la trace, sont des souvenirs nés de la contemplation de la nature. Ils vont, pendant un temps au moins, et surtout dans les dessins de Bruegel, se juxtaposer curieusement aux impressions que l'artiste retrouve dans son pays natal. Comme dans le *Paysage Composite*, dessiné peu de temps après son retour à Anvers, au rideau d'arbres de chez nous, au moulin de chez nous, au clocher de chez nous, il donne un fond de vallons et de rochers, dans tous les paysages qu'il composera pour les clients de Cock, il mêlera, comme l'a si bien observé M. Charles Bernard, aux aspects de la nature brabançonne, des évocations de la nature en Suisse ou en Italie. Et lorsqu'il lui arrivera, cela fut assez rare, de dessiner des paysages entièrement différents des décors de chez nous, c'est encore sous un ciel tourmenté du Brabant qu'il nous les montrera.








Mais rien, absolument rien dans ses dessins, dans ses peintures, ne ressemblera, ni par la vision, ni par le métier, aux œuvres admirées dans la péninsule; rien, absolument rien ne portera la marque du milieu d'artistes et d'amateurs dans lequel Bruegel s'est formé et a passé sa jeunesse, pour lequel il devait travailler, auquel il eût pu être tenté de plaire; de ce milieu, il est profondément différent; l'italianisme dont il était baigné n'a eu sur lui aucune prise. Il a résisté aux modes. Il est étranger, dirait-on, au temps et au pays où Frans Floris représentait la perfection, du moins à ce qu'étaient ce temps et ce pays dans l'élite. Mais c'est en lui que nous les reconnaissons aujourd'hui, tels qu'ils étaient certainement sous le superficiel travestissement infligé par les modes, tels qu'ils étaient dans la foule.

Il est l'artiste qui n'aurait rien vu de tout ce qui, depuis les maîtres flamands du XV^me siècle, avait été introduit d'artificiel dans l'art et dans les idées. Il est conscient seulement, par l'élargissement du cadre de la vision, de la grandeur du monde, de la variété de ses aspects et de la vie, de la vie commune, tout de même, à tous ceux-ci, conscient aussi, grâce à l'humanisme, de la longue succession des efforts, des



aspirations, des joies et des douleurs. Et, avec l'ingénuité, avec la sincérité des vieux maîtres, il a continué ces efforts. Dans le temps des colères, des angoisses et des déchaînements qu'est le XVI^{me} siècle aux Pays-Bas, il est seul à accomplir cette tâche. Autour de lui, les peintres qui n'ont pas cédé aux modes, qui gardent comme lui, des vigueurs intactes, se confinent, comme Martin de Vos ou comme Antonio Moro, dans le portrait. Il est seul, tout seul, dans la longue période qui s'étend de Metsys à Rubens.



A decorative border with a repeating floral and leaf pattern, framing the central text.

ESTAMPES

Oserai-je l'avouer? Je vais, je le sais, heurter le sentiment du plus grand nombre. Si je reconnais aux dessins, aux dessins innombrables de Pierre Bruegel de grands mérites, celui surtout de nous renseigner sur les mœurs, sur la pensée obscure et rude de la foule flamande du XVI^me siècle, de nous apporter l'écho du rire amer d'un peuple opprimé et qui, en les ténèbres où il vivait, entrevoyait la lumière et croyait deviner, dans la lueur incertaine, de la vérité fantastique; si je goûte l'impression de retrouver, dans ces compositions étranges ou sarcastiques, les idées et la morale simplistes, la sagesse populaire, tout ce qui fait le charme attirant du folklore, je crois que, pour juger la puissante personnalité de Bruegel, on a fait à ces dessins une trop large part dans l'attention, et qu'ainsi l'on a défiguré parfois, on a diminué un très grand artiste.

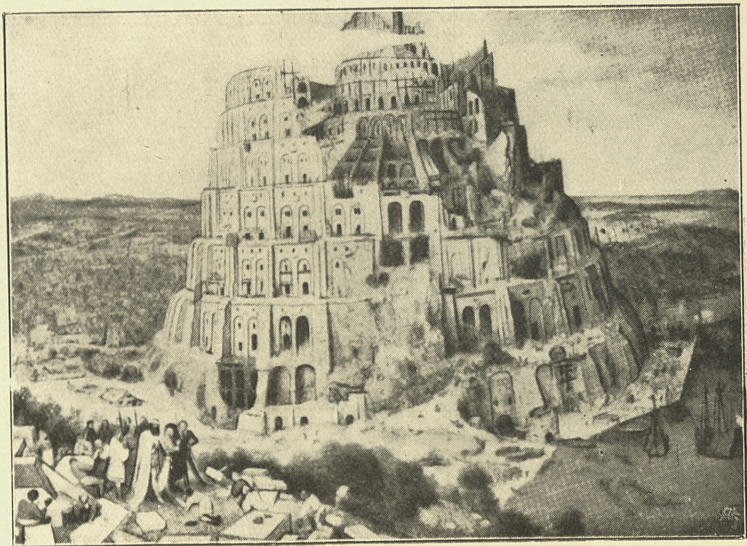
Si Bruegel n'était pas mort prématurément, si ce géant n'avait pas été abattu entre quarante et cinquante ans, aux grandes œuvres peintes qu'il a laissées, il en aurait ajouté beaucoup d'autres encore.



Et le peintre aurait relégué à la place qui lui convient, le bon, l'ingénieux faiseur d'estampes, malgré toute l'âpreté du talent dont ces estampes sont marquées. Tant d'acuité dans l'expression que l'on puisse reconnaître à celles-ci, elles sont peu de choses en regard de tableaux comme la *Journée Sombre*, la *Parabole des Aveugles*, les *Chasseurs dans la Neige* ou la *Danse des Paysans*. Et dans la salle Bruegel, au Musée de Vienne, on oublie tous les dessins qui firent appeler « le Drôle » ce grand peintre tragique.

En réalité, quand Bruegel mourut, il n'y avait guère plus de dix ans qu'il donnait vraiment sa mesure. Depuis seulement un peu plus de dix ans, il avait pu se libérer à peu près, cesser d'être un artisan pour devenir tout à fait un artiste, quitter la boutique de Jérôme Cock, le marchand d'estampes, pour se donner à de grandes œuvres..

C'est vers l'époque où il se maria que s'est accomplie cette libération. Certains ont voulu voir dans le mariage la cause de la nouvelle orientation du labeur. Il est vrai que Bruegel n'avait pas beaucoup peint avant 1563. M. Hulin de Loo, qui lui a consacré de savantes études, constate qu'on ne connaît de lui aucune peinture datée d'avant 1558.







Mais, parmi les œuvres d'authenticité certaine et qui portent une date, il en est cinq antérieures au mariage, et parmi celles-ci un chef-d'œuvre: la *Bataille entre les Israélites et les Philistins*.

Il semble que le mariage ait été la conséquence plutôt que la cause de l'orientation nouvelle. Bruegel s'est décidé à prendre femme, à fonder une famille, quand il a vu s'ouvrir à son labeur des perspectives nouvelles, quand il a cessé d'être à la merci du marchand et des amateurs de gravures, quand se fut affirmé son talent supérieur, son talent de peintre. Lui-même semble avoir ainsi considéré que commençait sa carrière dans son caractère décisif. Il en est si convaincu, qu'il quitte Anvers, où étaient son marché et sa clientèle, et s'établit à Bruxelles. Il est donc assuré de n'avoir plus besoin de Jérôme Cock. Il entre dans une nouvelle vie.

Sans doute, il donnera des dessins encore pour la gravure, comme cette page de douloureuse et intense observation : *les Epileptiques de Molenbeek*, mais beaucoup plus rarement qu'auparavant. Ce sera, dans son labeur, du hors-d'œuvre ou du délassement parfois, peut-on croire, le désir d'exprimer un peu de l'amertume, de la réprobation que lui inspirent



l'état malheureux de son pays, les iniquités dont il est le théâtre, sentiments qui lui avaient dicté, en 1562, les compositions sarcastiques de la *Cuisine grasse* et de la *Cuisine maigre* et le *Combat des Tirelire et des Coffres-forts*. Il donnera alors la *Parabole du Bon Pasteur* et préparera des dessins que, avant de mourir, il recommandera à sa femme de détruire, « dans la crainte, dit M. René Van Bastelaer, auteur du catalogue des estampes de Bruegel, qu'ils n'attirassent, dans la suite, des difficultés à sa jeune famille »).

Mais il a, en somme, à peu près renoncé à enrichir l'imagerie populaire, à laquelle il avait donné, il faut le dire, d'incomparables trésors, tels la *Sorcière de Mallegem*, la *Descente de Jésus aux Limbes*, le *Triomphe du Temps* ou l'*Alchimiste*. Il a renoncé tout à fait aux diableries qui l'ont fait considérer longtemps comme un disciple de Jérôme Bosch à qui il est si supérieur et dont il ne se rapproche, pendant la première moitié de sa carrière, que pour avoir puisé au même fond de traditions populaires. Et il n'est pas sans intérêt de constater qu'au moment où il va se consacrer presque exclusivement à la peinture, il publie chez Cock les vingt-sept petits paysages cam-



pinois et brabançons qui marquent, loin des diableries, loin des suites de planches moralisatrices comme les *Vices*, les *Vertus* et les *Proverbes*, loin aussi des paysages composites encombrés de rochers et de montagnes, le retour à l'observation sincère et sereine de la nature de chez nous.

Il serait absurde de dédaigner, parce que Bruegel fut un grand peintre, l'œuvre gravée de l'artiste. Elle est prodigieuse par son abondance, par la variété de ses accents, par tout ce que, en certaines planches, elle contient de pensée profonde et d'émoi devant le destin de l'homme, aussi par le caractère intense et la probe maîtrise du dessin, par la grandeur pathétique de telles figures. Elle est, je l'ai dit, passionnante par tout ce qu'elle nous raconte de l'âme tourmentée d'une époque. Si je dis que je la considère comme secondaire quand il s'agit de mesurer l'envergure d'un artiste qui fut le peintre de la *Journée Sombre*, j'explique ainsi que l'on peut se passer, en un livre comme celui-ci, d'étudier cette œuvre formidable dans tous les détails, pour ne s'occuper que du peintre.

Mais du peintre, le graveur est digne. Il a la même vigueur et les mêmes vertus. Ces vertus ont exigé



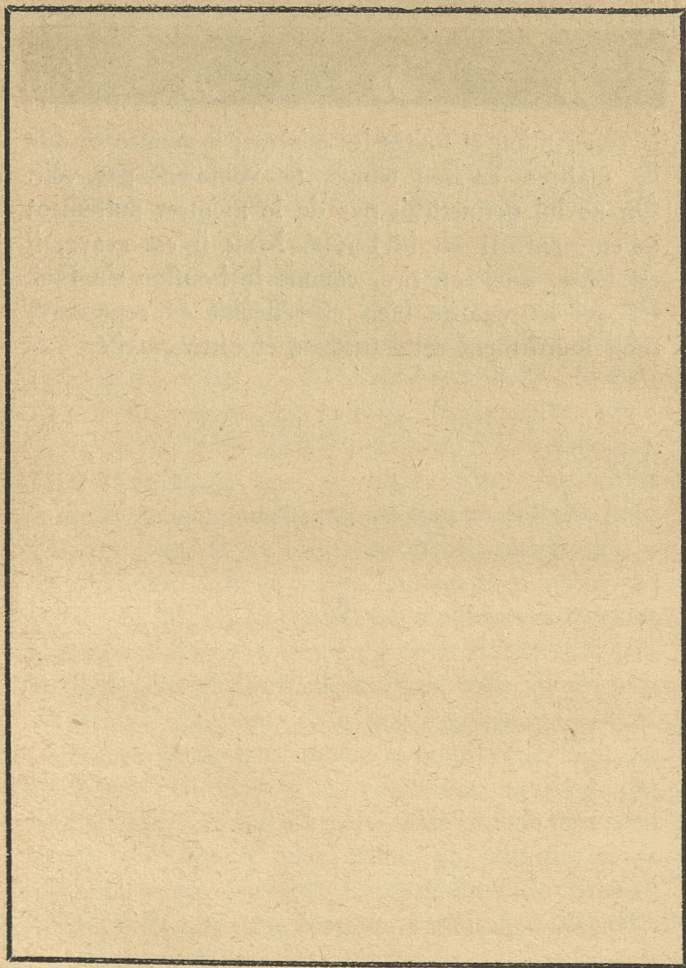
plus de courage, de sincérité intransigeante chez celui-ci que chez celui-là. Il travaillait pour un éditeur et cet éditeur, certainement, souhaitait satisfaire les goûts de ses clients. La vente pouvait dépendre de la docilité de l'artiste envers la mode. Bruegel n'est pas docile. Bruegel ne sacrifie pas à l'italianisme tant goûté par les collectionneurs humanistes. Il est, après le voyage en Italie, ce qu'il était avant, aimant plus la force que la grâce, admirant sans doute les chefs-d'œuvre qu'il a contemplés, mais comprenant que les imiter c'est s'amoindrir dans la vaine poursuite d'une éloquence faite pour d'autres voix. Il ne demande point l'inspiration à de la beauté, à de la pensée lointaines. Il la cherche autour de lui, où la pensée est d'ailleurs si troublée et si frémissante. Et, comme il serait dangereux, sous le régime des placards, de traduire cette pensée brutalement, il l'exprime dans une apparente fantaisie.

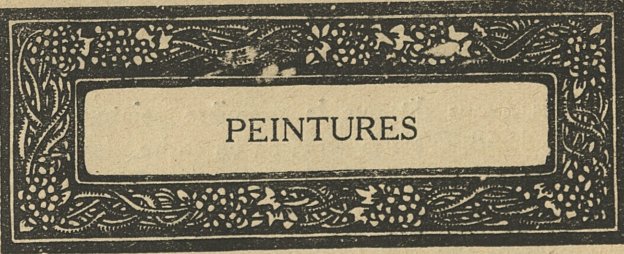
Il apparaît un peu comme le bouffon du Roi, qui dit à son maître et à ses courtisans, en riant, des vérités atroces, et qui est triste, triste comme tous ceux qui se sont donné pour tâche de regarder et de montrer ce qui fait rire. Les estampes de Bruegel montrent les tares des hommes, l'ignorance, l'avidité,



la superstition et toutes les misères; il montre ce que les maîtres, en son temps, ne voulaient pas voir. On ne lui permettrait pas de le montrer autrement qu'en riant. Il est le Drôle. Mais il est grave, il est triste, sous son rire, comme le bouffon du Roi. Et qui le regarde bien et réfléchit en regardant, subit lourdement cette tristesse et cette gravité.







PEINTURES

Si le nom de Bruegel figure au catalogue de nombreuses collections, les œuvres peintes authentiques sont rares. L'un des deux fils de Pierre Bruegel, celui que l'on a surnommé Bruegel d'Enfer — tandis qu'on appelait Bruegel de Velours, son frère, le merveilleux peintre de la faune et de la flore, qui fut le collaborateur et l'ami de Rubens, — a exécuté des copies, d'ailleurs souvent remarquables, et qu'il signait P. Brueghel, des tableaux de son père; et ses copies parfaites, sont prises fréquemment pour des originaux. D'autres artistes de la fin du XVI^{me} siècle, ont exécuté des copies encore. Une trentaine seulement de tableaux de la main de Bruegel père sont parvenus jusqu'à nous. La plupart sont peints à l'huile, sur bois; trois sont des peintures à la détrempe, sur toile, procédé auquel l'artiste fut initié, croit-on, dans sa jeunesse et auquel il revint, parfois, à la fin de sa vie, notamment pour une de ses œuvres maîtresses, la *Parabole des Aveugles*, datée de 1568.




Nous avons dit que la première peinture datée l'est de 1558. C'est la série, en un cadre, des *Douze Proverbes flamands*, de la collection Mayer Van den Bergh, à Anvers, peinture qui se rapproche très étroitement, par son caractère, par son inspiration, des estampes de Bruegel, et dans laquelle le métier du peintre n'a pas encore l'assurance, l'ampleur, la vision n'a pas la splendeur des œuvres qui vont venir bientôt.

Le *Combat entre Carnaval et Carême* est daté de 1859. Par le sujet, par la composition surchargée et sans unité, par l'accent railleur, nous sommes encore très près de l'inspiration des estampes. De même dans les *Jeux des Enfants*, comme le tableau précédent au Musée de Vienne, et qui est daté de 1560.


La *Chute des Anges rebelles*, du Musée de Bruxelles est de 1562. L'unité dans la composition et dans le mouvement révèle une évolution qui s'accomplit avec sûreté, quoique le sujet garde quelque chose des diableries d'auparavant. La *Bataille entre les Israélites et les Philistins*, du Musée de Vienne, est datée de 1563. Avec elle s'affirme un Bruegel nouveau. Il s'épanouit dans la *Tour de Babel*, en 1563, du Musée de Vienne encore; il revient à l'inspiration







populaire et au fantastique quelque peu, dans *Dulle Griet*, de 1564, et qui appartient à la collection Mayer Van den Bergh; il atteint à la plus haute maîtrise, à l'art le plus subtil, dans le *Portement de la Croix*, du Musée de Vienne, de 1564 également, à la puissance rude et simple dans l'*Adoration des Mages*, — National Gallery, — de la même année encore; dans le *Misanthrope*, du Musée de Naples, de 1565. Il s'exprime avec une prodigieuse éloquence, par le seul langage de la lumière, dans le *Dénombrement de Bethléem*, du Musée de Bruxelles, de 1566. La *Conversion de Saint-Paul*, de Vienne, est de 1567; toutes les qualités du grand peintre y sont résumées : grandeur de la vision, simplicité de la composition, beauté épique du décor, couleur aux harmonies ardentes. Cette harmonie de la couleur donne un accent épique aussi au *Pays de Cocagne*, de la collection Kauffmann, de Cologne, qui porte également la date de 1567, aux *Culs de Jatte*, du Louvre, de 1568. Enfin, en cette même année 1568, celle qui précède sa mort, Bruegel donne la *Pie sur le Gibet*, qui est au Musée de Darmstadt et qui prend prétexte d'une tradition populaire pour nous montrer un paysage émouvant, et la *Parabole des Aveugles*, du



Musée de Naples, où son ancienne verve d'imagier satirique s'épure, se hausse jusqu'à l'art le plus noble et le plus poignant.

Voilà pour les peintures datées.

Il en est une douzaine d'autres signées ou, si elles ne le sont pas, dont l'authenticité n'est pas mise en doute.

Il y a le *Triomphe de la Mort*, le tableau célèbre du Musée du Prado qui, par son sujet, par la façon dont il est traité, nous paraît, nous dirons pourquoi, assez proche du temps des estampes; il y a l'*Adoration des Mages*, la peinture à la détrempe qui appartient à la collection Edouard Fétis et qui est aujourd'hui au Musée de Bruxelles; il y a l'étude pour une *Bataille des Gras et des Maigres*, du Musée de Copenhague, que son sujet encore date approximativement du temps des estampes; la *Tête de Vieille paysanne*, peinte avec beaucoup de vigueur, sans doute, à l'époque où, à Anvers encore, Bruegel donnait sa série de Paysans chez Jérôme Cock, ou exécutée plus tard, mais avec le souvenir de ces dessins; il y a le *Proverbe du Dénicheur*, du Musée de Vienne, contemporain, vraisemblablement d'un dessin analogue daté de 1564. Il y a le *Massacre*



des *Innocents*, du Musée de Vienne, si souvent copié, qui appartient à l'Empereur Rodolphe II et qui doit donc être de l'époque où le monarque faisait d'importantes commandes au peintre, alors établi à Bruxelles. Il y a le *Repas de Noces*, et la *Kermesse* ou la *Danse des Paysans*, tous deux à Vienne et qui sont aussi de cette époque des commandes autrichiennes. Il y a enfin les œuvres déconcertantes par l'expression synthétique, par la vision vaste, par la maîtrise de l'exécution, par une sensibilité qui anticipe et semble d'aujourd'hui, ces quatre grands paysages : les *Chasseurs dans la Neige*, la *Rentrée des Troupeaux*, la *Journée Sombre*, du Musée de Vienne, et la *Fenaison*, du château de Baudnitz, qui semblent, avec la *Parabole des Aveugles*, marquer une apogée, et relèvent du génie.

Entre la date des *Proverbes flamands* et celle de la mort de Bruegel, il n'y a que onze années. C'est sur onze années que s'étend la carrière du peintre. En onze années s'est accomplie la miraculeuse ascension qui va des *Proverbes* à la *Parabole des Aveugles* et à la *Journée Sombre*. Nous venons de voir à peu près comment les œuvres jalonnent cette carrière. Nous allons contempler ces œuvres




de plus près et nous verrons comment, par la force de l'art, une grande âme, armée de la vision éblouie du peintre, s'est apaisée malgré l'horreur d'un temps, comment le satirique et le tragique est devenu un contemplateur grave mais serein.

2







ENIGME

A Anvers, au temps où il travaillait pour la boutique de Jérôme Cock, Bruegel imaginait plus qu'il n'observait, et il était plus occupé d'exprimer, en les dissimulant à peine, ou de critiquer, de railler des idées, que de contempler et de fixer de la beauté. En ce temps-là, il était un satirique, un transcripteur et un commentateur plutôt qu'un peintre. Il s'indignait ou il s'amusait du spectacle de la vie bien plus qu'il n'admirait. Il considérait les gestes des hommes plus que les hommes eux-mêmes. S'il était bien résolu à ne pas se laisser égarer comme tant d'autres dans l'exclusive admiration de la beauté ancienne ou de la beauté lointaine, à chercher autour de lui les sujets de ses émotions, il subissait cependant, dans une certaine mesure, l'influence du milieu où toute inspiration était indirecte, où l'on voyait toute chose à travers des traditions et des fables.

On l'a représenté souvent comme un émule de



Jérôme Bosch, qui mourut peu de temps avant la naissance de Bruegel. Or, il y a entre celui-ci et celui-là la différence qu'il y a entre deux époques séparées par une évolution profonde de la pensée. Le premier, comme le second, a puisé constamment ses inspirations dans la tradition populaire, dans le folklore. Mais, tandis que Bosch est hanté constamment par le surnaturel, est plein de la terreur dont la foi a animé les esprits, Bruegel est humain. L'un regarde les infirmités des hommes comme l'œuvre des maléfices, l'autre les considère comme les erreurs de ceux qui les subissent. Il y a entre eux la différence profonde qui sépare la crédulité de la clairvoyance. Bosch est religieux, Bruegel ne l'est pas. Bosch a peint des crucifixions; il n'est guère d'œuvres de Bruegel qui soient réellement dominées par la foi. L'histoire sainte ne lui fournit — et rarement — qu'un prétexte, prétexte à peine visible dans le *Portement de la Croix*, où le sujet est la foule et le paysage autour du drame.

C'est quand on envisage le maître de ce point de vue que l'on regrette de ne pas mieux connaître sa biographie, ses origines, les circonstances de sa formation. Parce qu'il a peint souvent les paysans,



non seulement on lui a donné, pour le distinguer de ses fils, le nom de « Bruegel des Paysans », mais on l'a considéré comme un paysan lui-même, et l'on a supposé qu'il était sans culture. En réalité, on ne sait pas. On ne sait à quel âge il vint, des environs de Bréda ou des environs de Brée, à Anvers, s'il n'y étudia pas autre chose que le métier de peintre, ou si, dans son village, il n'avait pas eu la chance d'être, par quelque ecclésiastique ou quelque philosophe, initié au savoir. Quand on connaît bien son œuvre dans son merveilleux développement qui va de la satire à la vision si humaine de la légende religieuse, puis à la sérénité des grands paysages de la fin, quand on a mesuré ce qui sépare cette œuvre des idées et des goûts en vogue à l'heure où elle s'accomplit, il est difficile de ne pas être tenté de croire que celui qui la donna était armé de l'esprit critique, donc de savoir.

Le temps où vit Bruegel est celui de l'humanisme. Si l'humanisme est, pour quelques intelligences supérieures et averties, source de lumière et instrument de libération, il offre, à beaucoup d'autres, le moyen de substituer à la foi qui s'attiédit, qui chancelle, de nouveaux dogmes, de nouvelles idées toutes faites.



Sous son influence naît une vision renouvelée mais conventionnelle de l'homme et des choses. Il éloigne de la nature et de la sincère interrogation plus souvent qu'il n'en rapproche. Il n'est, dans beaucoup de cas, qu'un pompeux vêtement de l'ignorance. L'immense majorité d'entre ceux qui le cultivent dans les chambres de rhétorique et dans les ateliers, ne savent rien qu'imiter des modèles.

Pour faire dans ce milieu ce qu'il y fait, il faut que Bruegel soit instruit, ou bien que son génie soit prodigieusement riche en révélations, car, des modes intellectuelles nouvelles, il ne retient que ce qui ne doit s'en dégager que beaucoup plus tard : la libre contemplation de l'humanité et de la nature, la vision des réalités éternelles.

Autour de lui, on a substitué, dans l'art, aux sujets purement religieux d'autres sujets fabuleux, les mythes de l'antiquité, ou bien on a tenté d'adapter les uns aux autres. Bruegel, lui, abandonne les uns et n'adopte point les autres. Autour de lui, personne, ou presque personne, ne pense et n'éprouve par soi-même, sans le secours d'exemples anciens ou lointains. Il n'est pas ou presque pas d'artistes qui regardent, écoutent et traduisent leurs propres réflexions et leurs



P. 12





propres émois. Il fera cela, rien que cela, avec un accent de sincérité, une puissance, une indépendance qui iront grandissant toujours.

Vainement, on cherchera dans l'art de son temps et dans celui d'avant lui, un artiste à qui il ressemble, à qui, directement, il doive quelque chose. Nous avons indiqué en quoi, à nos yeux, il diffère profondément de Jérôme Bosch. Avec les italianisants, il n'a rien de commun. Ni par les sujets, ni par la vision, ni par le métier, il ne procède des grands maîtres flamands du XV^{me} siècle, des maîtres pieux qui eurent l'audace de donner à Dieu, aux madones et aux saints, des expressions humaines et de les faire descendre dans la nature, mais qui peignaient toujours le Paradis. S'il fallait absolument le rapprocher de quelqu'un, on serait tenté de penser à Claus Sluter et à Claus De Werve, les sculpteurs des tombeaux de Dijon, au réalisme ingénu et rude de leurs pleurants, à ce réalisme simple, pur de tout souvenir. Encore, est-ce seulement devant les scènes campagnardes que ce rapprochement pourrait se justifier. Il est sans objet devant les grands paysages de Vienne, où s'épanouit spontanément un art nouveau que rien n'avait annoncé.

Tout cela fait irritante l'énigme que représentent



la jeunesse du peintre et sa formation. Pour retrouver la fraîcheur d'âme d'un Sluter et d'un De Werve cent cinquante ans après ceux-ci et alors qu'avaient passé les Van Eyck et leurs successeurs, il fallait un instinct puissant et pur, un peu fruste croirait-on. Pour échapper aux excès et aux conventions de l'humanisme, il fallait, semble-t-il, un savoir pénétrant. Ce savoir, Bruegel ne l'a-t-il pas acquis au temps où il travaillait à Anvers pour Jérôme Cock ?

Ne faut-il pas voir en lui un de ces grands autodidactes que le génie préserve et que conduit une exceptionnelle faculté d'intuition ?

L'homme qui a peint la *Conversion de Saint-Paul*, le *Combat entre les Philistins et les Israélites* et la *Journée Sombre* n'était plus le même que celui des premières estampes.

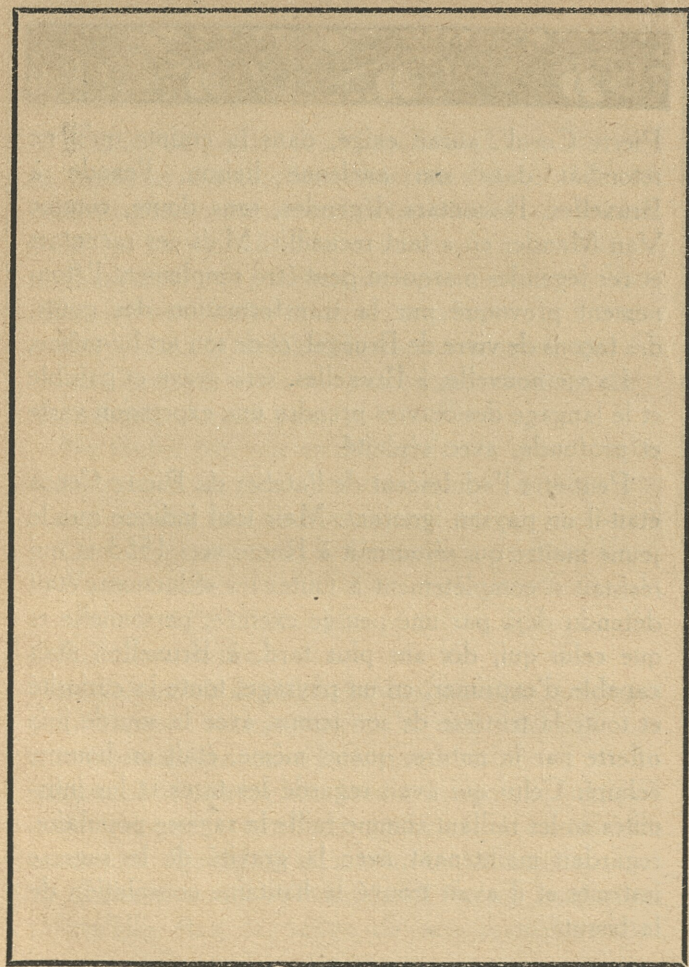
A l'heure où il quitte Anvers, ne s'en va-t-il pas pour rompre vraiment avec le vieil homme ? Les chroniqueurs ont enregistré des histoires : il aurait longtemps vécu avec une femme indigne de lui, qu'il avait vainement tenté de guérir de la manie du mensonge. Quand il se maria, sa belle-mère, Marie Bessemers, qui le connaissait depuis longtemps, puisqu'elle était la veuve de son premier maître

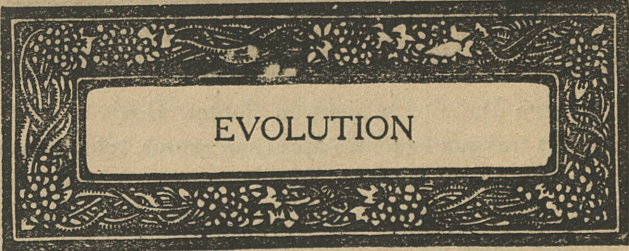


Pierre Coeck, aurait exigé, dans la crainte qu'il ne retombât dans son ancienne liaison, l'exode à Bruxelles. Racontars, légendes, sans doute, comme Van Mander en a tant recueillis. Mais ces racontars et ces légendes marquent peut-être simplement l'étonnement provoqué par la transformation des goûts, des façons de vivre de Bruegel, et de son art lui-même.

La vie nouvelle, à Bruxelles, sera grave et paisible et le langage des œuvres prendra une expression vaste et profonde, avec sérénité.

Peut-être l'adolescent de l'atelier de Pierre Coeck était-il un paysan ignorant. Mais tout indique que le jeune maître qui séjournait à Rome vers 1553 et qui résistait si complètement à toutes les séductions, était défendu déjà par une pensée exercée, personnelle et que celui qui, dix ans plus tard, à Bruxelles, était capable d'exprimer, en un paysage, toute la curiosité et toute la tristesse de son temps, avec la sourde joie offerte par la nature, quand même, était un homme éclairé. Celui qui avait regardé les tares et les infirmités en les raillant comme raille la sagesse populaire, regardait maintenant avec la gravité de la sagesse instruite et il avait trouvé la hautaine consolation de la beauté.





EVOLUTION

La beauté n'est dans les œuvres de Bruegel qu'à partir du moment où l'artiste commence à peindre. Elle n'est pas dans les estampes qui sont prodigieusement intéressantes par l'imagination abondante, par la vision aiguë, par l'expression du mouvement, par l'ironie, par la sûreté et la simplicité du dessin, par la verve qui donne l'impression de l'inépuisable, comme la donne une chanson populaire à laquelle toujours s'ajoutent des couplets et dont on admire l'improvisation jaillissante. Ces estampes, on les interroge avec curiosité, on y découvre, dans les détails d'une composition souvent touffue, allusions et symboles. On les analyse, on les inventorie sans que s'épuise la curiosité. On n'éprouve pas l'émoi soudain, l'émoi souverain qu'impose parfois une ligne, une forme, un ton sonore, et par quoi des tableaux de Bruegel nous saisissent pour nous hausser de la curiosité jusqu'au rêve.


Quand Bruegel eut-il la révélation de la beauté?



Est-ce en Italie? On peut en douter. Il n'y a point, dans les travaux exécutés après son retour, témoignage d'une évolution sensible. A-t-il commencé à peindre quand cette révélation lui fut venue? La première peinture datée — les *Proverbes* — ne pourrait nous en convaincre. Elle n'est en réalité qu'une image coloriée, une image analogue à tant d'autres que le dessinateur avait données antérieurement.

N'est-ce pas plutôt en peignant que Bruegel découvrit la beauté?

Je me le suis demandé devant le *Triomphe de la Mort*, du Musée du Prado. Cette composition est justement célèbre. Cette grande peinture sur bois a tous les caractères du Bruegel que l'on connaît le mieux, de celui des dessins. Le moraliste, le philosophe simpliste y est tout entier, avec toute la fécondité de son imagination. Dans cette vision apocalyptique s'exprime quelque chose comme un Dante populaire. Le sujet, c'est la vieille idée qui terrorise et satisfait à la fois comme celle de la justice : l'égalité devant la mort, devant la mort impitoyable vers laquelle vont inéluctablement humbles et grands, pauvres et riches, sages et fous, qui anéantit joies et douleurs. La mort est là, avec sa faux, sur sa hari-



delle efflanquée qui traîne un charriot chargé de crânes. Il y a des hommes debout dans leur linceul; il y en a d'autres qui se battent ou qui fuient éperdus. Et c'est la mort partout, par le gibet, par le feu. Elle saisit un roi, elle entraîne un prêtre; elle attend ceux qui marchent derrière les bannières d'une procession. C'est un enchevêtrement de cadavres et de squelettes, vivants épouvantés, convulsionnés, dans la fumée des torches et des incendies.

L'œuvre est puissante par l'intensité d'une éloquence que sert chaque détail, mais, comme dans les estampes, c'est par le détail qu'elle parle, c'est par lui qu'elle attire et qu'elle retient. On se promène dans cette géhenne, on s'étonne de tout ce qu'on y trouve. Eprouve-t-on devant elle l'émoi sacré qu'inspire la beauté? Pour ma part, elle m'a vivement, longuement intéressé, mais elle ne m'a pas inspiré cet émoi. Je la rapproche des *Proverbes*. Il me semble que de ceux-ci le *Triomphe de la Mort* est contemporain, ou que du moins il est parmi les premières peintures de Bruegel, du temps où il dessinait encore des estampes. Bruegel n'avait pas encore découvert la beauté. Il l'a découverte en peignant.

C'est comme cela, fréquemment, que la découvrent



les Flamands. Parmi eux, il n'est guère de grands artistes par le seul dessin. Certains dessinent merveilleusement, mais en étant des peintres. C'est leur sensibilité devant la couleur qui les a exaltés et les a rendus sensibles aussi aux lignes et aux formes, leur a révélé toutes les grandeurs et toutes les splendeurs. Ils ont regardé attentivement, avidement, parce qu'il y avait la couleur, ses jeux magiques sur les choses et dans la lumière; et ainsi ils ont admiré la lumière et les choses.

Je compare les *Proverbes* et le *Triomphe de la Mort* aux paysages de Vienne, à la *Parabole des Aveugles*, au *Repas de Noces*, au *Massacre des Innocents* et au *Dénombrement de Bethléem*. Entre les deux premières peintures et les suivantes, s'est accomplie une transformation profonde. La composition s'est simplifiée; en même temps que la couleur devenait plus sonore et plus subtile, contribuait par l'unité harmonieuse de son langage à l'expression générale de l'œuvre, les formes s'amplifiaient, les lignes étaient soumises au style, celles d'un arbre et celles d'une figure s'accordaient.

Et puisque, en ce qui concerne la biographie de Bruegel, on est si peu renseigné, puisque l'on en est



P. 14





réduit aux conjectures, aux hypothèses, il me sera permis de supposer que l'orientation nouvelle adoptée par l'artiste à l'heure où il abandonne, ou presque, l'imagerie pour la peinture, n'est pas le résultat d'un caprice, qu'elle marque peut-être l'aboutissement d'une lente évolution des idées et des goûts, l'achèvement d'une formation intellectuelle patiente et qui, à une personnalité curieuse a fini par substituer une autre personnalité aux ambitions plus hautes, aux préoccupations plus élevées. Il serait surprenant que des coïncidences eussent à elles seules fait survenir, en même temps, et le mariage, et l'établissement à Bruxelles et l'épanouissement du peintre, si supérieur au créateur d'estampes. Et comme tout cela peut s'enchaîner logiquement, l'une chose expliquant l'autre! L'artiste a accumulé les connaissances fournies par la lecture et par la réflexion; il a conçu de son art une idée plus haute; il est pris du désir de donner de grandes œuvres. Pour cette tâche nouvelle, il veut une vie nouvelle, plus calme, plus propice à la méditation, au travail ordonné. Il se marie. Il veut pour son travail nouveau une atmosphère nouvelle: il quitte Anvers. Est-ce avant ou après le changement de résidence que son art s'élargit et s'élève? Il importe



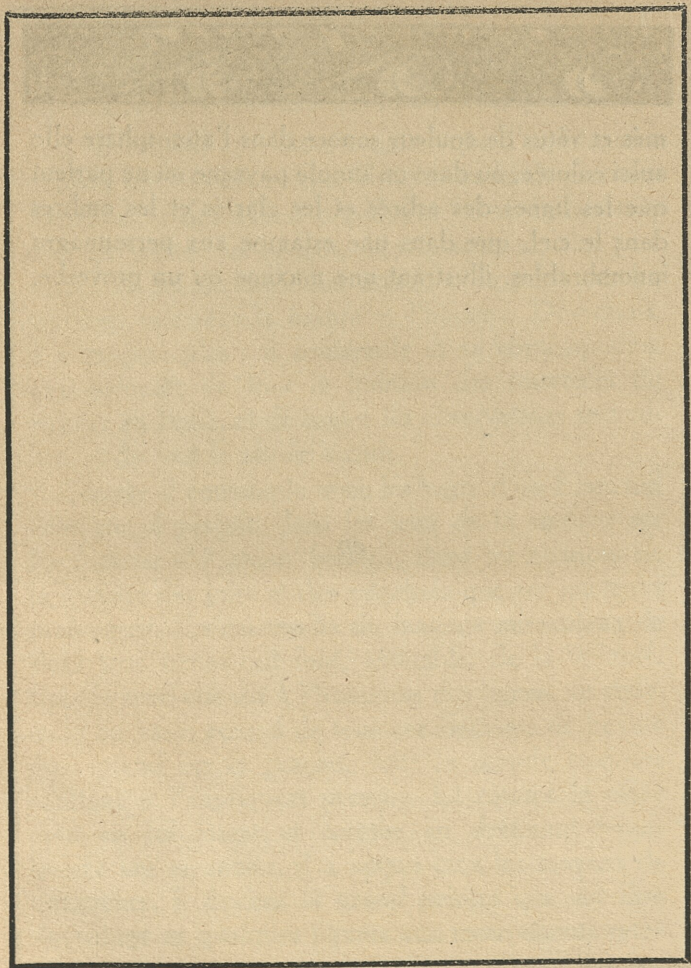
peu. Il s'élève et s'élargit parce que l'esprit, plus cultivé, médite davantage. Il ne se satisfait plus des traditions et des satires populaires; il ne se contente plus de mettre en images, ingénieusement, des proverbes et des dictons. Son attention se porte sur les mystères que sont la nature et l'homme. Désormais, il n'imagine plus : il contemple et sa contemplation s'approfondit de tout le lointain des souvenirs du voyage en Italie, et de toutes les observations recueillies, et de tout le savoir acquis.

Comme il contemple avec les yeux d'un Flamand coloriste, il perçoit, dans les jeux de la couleur sur les formes, d'étranges frissons, dans les nuances de la lumière des joies et des angoisses que ses souvenirs prolongent. Il s'émerveille du langage miraculeux de deux tons tristes qui font, ensemble, de la volupté. Cela le rend attentif à l'harmonie des lignes, au style, enfin au vaste accord de tous ces éléments de beauté qui, quand on le perçoit, font le monde toujours exaltant et l'expliquent presque. Et comme le génie était en lui latent, et comme, en dessinant depuis quinze ans au moins, il a acquis tous les moyens de s'exprimer, il devient le grand peintre qui sait dire davantage en quelques figures aux mouvements ryth-



més et vêtus de couleur sonore dans l'atmosphère elle aussi colorée, ou dans un simple paysage où ne parlent que les lignes des arbres et les clartés et les ombres dans le ciel, que dans une estampe aux personnages innombrables, illustrant une maxime ou un proverbe.











A BRUXELLES

Des sept années de la vie de Bruegel à Bruxelles on sait moins encore que de celles qui s'écoulèrent à Anvers. Il n'y eut pas de grands événements. Il vécut dans une maison de la rue Haute, — on suppose que c'est celle où fut apposée en 1924, une plaque commémorative; — on se base sur un testament de Teniers qui parle d'une maison sise au coin de la dite rue et de l'impasse de la Porte-Rouge et qui lui venait de sa femme Anne, petite-fille de Bruegel; mais ce pouvait être celle de l'autre angle et qui a disparu. C'est à Bruxelles que naquirent ses trois enfants; c'est à Bruxelles qu'il fut quelque peu inquiété, croit-on, pour ses idées religieuses à un certain moment suspectes. C'est à Bruxelles qu'il mourut, en 1569, et qu'il fut inhumé, en l'église de la Chapelle où subsiste son tombeau. Et ce tombeau porte une épitaphe qui dit l'estime et l'admiration de ses contemporains.

Enfin nous savons que c'est à Bruxelles qu'il peignit la *Bataille entre les Israélites et les Philistins*, la *Tour de Babel*, le *Portement de la Croix*, *Dulle Griet*, l'*Adoration des Mages*, le *Misanthrope*, le



Dénombrement de Bethléem, la Conversion de Saint-Paul, le Pays de Cocagne, les Culs de jatte, la Pie sur le Gibet, la Parabole des Aveugles, ses grands paysages de Vienne et de Baudnitz, et sans doute le Massacre des Innocents, la Danse des Paysans et le Repas de Noces qui, par la simplicité de la composition et par la splendeur sobre sont presque datés.

Par ces tableaux nous en savons assez et nous pouvons négliger les anecdotes rapportées par les chroniqueurs. Van Mander raconte que, lorsqu'il vivait à Anvers, Bruegel était « un homme tranquille et rangé, parlant peu mais amusant en société, prenant plaisir à terrifier les gens, ses élèves notamment, par des histoires de revenants et des bruits surnaturels »; et il ajoute que, lié d'amitié avec un marchand du nom de Hans Franckert, il se rendait souvent avec celui-ci « aux kermesses et aux noces villageoises, déguisés en paysans, offrant des cadeaux comme les autres convives et se disant de la famille de l'un des conjoints. Le bonheur de Bruegel, explique-t-il, était d'étudier ces mœurs rustiques, ces ripailles, ces danses, ces amours champêtres qu'il excellait à traduire par son pinceau ».

Le *Livre des Peintres* a été publié en 1604. Son



auteur n'a pas connu Bruegel. Et si son ouvrage offre une source précieuse de renseignements, on sait pourtant, par tout ce qu'ont révélé, depuis cent ans surtout, les recherches méthodiques des historiens de l'art, que ces renseignements sont parfois fantaisistes, qu'ils sont inspirés, ou de traditions orales qui souvent déforment la vérité, ou de déductions. Or, la tradition a fait pendant longtemps de Pierre Bruegel, « le Drôle » exclusivement, pendant longtemps elle a fait juger l'artiste uniquement sur ses estampes et sur quelques peintures directement apparentées, par le sujet, à celles-ci. Pendant longtemps, on a presque ignoré les grandes œuvres exécutées à Bruxelles, les grands paysages notamment, transportés, dès leur achèvement, en Autriche. Aujourd'hui encore, combien de gens, n'ayant pas vu ces œuvres-là au Musée de Vienne, parlent de Bruegel en n'en tenant pas compte et ne voient en lui que le peintre plaisant des amours rustiques, des ripailles, des danses et des amours champêtres, alors qu'il est un des plus puissants évocateurs de la nature et de la destinée humaine liée à celle-ci.

Que Bruegel ait été tour à tour un taciturne et un compagnon jovial à l'imagination féconde, rieuse et



fantastique, cela est très vraisemblable. Son œuvre nous permet de le supposer. Mais que ses promenades à la campagne en compagnie de Hans Franckert aient eu pour seul but d'observer les paysans dans les noces et les kermesses, aucun de ceux qui ont subi la vaste et grave éloquence des *Chasseurs dans la Neige* ou de la *Journée sombre* ne le croira. A moins que l'on ne suppose qu'à l'heure où il peignit, à Bruxelles, ces pages-là, il était devenu un homme totalement différent de celui qu'il était à Anvers. Et cette supposition est absurde. Il suffit, pour s'en rendre compte, de se souvenir de la série de dessins exécutés à Anvers et évoquant, avec tant de simplicité, le paysage campinois.

Dans la campagne, Bruegel n'allait pas s'amuser seulement au spectacle des danses villageoises; il allait contempler la nature et rêver devant elle, découvrir en elle l'éternelle beauté, interroger en elle le mystère de la vie. A mesure qu'il avancera, cette contemplation et ce rêve le prendront davantage. Ils le prendront au point que dans certaines des dernières œuvres, l'homme aura moins d'importance que le décor vivant dans lequel il s'agite; il arrivera même, dans des tableaux comme le *Misanthrope* ou la *Para-*







bole des Aveugles, que le sujet étant essentiellement la pensée humaine, ce décor contribuera puissamment à l'exprimer, le langage de l'un étant étroitement associé, accordé à celui de l'autre.


Le silence presque complet de la chronique du temps sur la vie de Bruegel à Bruxelles donne l'impression que cette vie d'un homme pourtant célèbre, connu peu d'incident, fut elle même silencieuse. Les événements, sans doute, avaient rendu plus grave et plus circonspect, un peu triste sans doute, l'artiste trop habitué à observer et à comprendre pour ne pas éprouver de la douleur en présence des souffrances infligées à son pays, de l'oppression dont étouffait la pensée. Quand Bruegel se promenait dans les campagnes de Molenbeek et de Dilbeek, ce qu'il y allait chercher c'était l'oubli. S'il méditait sur le sort des hommes, il voulait méditer loin d'eux, ne pas être tenté d'exprimer par des mots sa colère, sa réprobation, son angoisse. Il allait chercher, dans le beau paysage brabançon la consolation réservée au peintre, à tous ceux dont les yeux sont sensibles, la consolation que dispense tout ce que la volonté et la folie humaines ne peuvent altérer : la splendeur d'un ciel clair ou la noblesse d'un ciel tragique, la joie de la



couleur qui fait rayonner le haillon sur une pauvre créature inconsciente, sur les aveugles de la désespérante *Parabole*.

C'est dans la période bruxelloise que la figure de Bruegel prend tout son caractère, toute sa signification. C'est dans les œuvres conçues au cours de cette période-là que l'artiste embrassera le plus étroitement et le plus puissamment le monde entier, la détresse humaine et la beauté dont quand même et toujours cette détresse est enveloppée; il prendra contact avec son temps et sera frémissant de tous les émois. Et c'est en cette période qu'il sera le plus superbement un solitaire ne percevant, ne retenant de ce qui agite et désole son époque que ce qui n'est pas transitoire, un isolé de génie de qui l'art est indépendant de son milieu, résiste à tous les exemples proches et si séduisants, s'élève jusqu'à la vision du permanent et de l'universel et sait en imprimer les spectacles les plus simples et les plus familiers.

Ce solitaire, qui avait vu beaucoup de pays et beaucoup de grandes œuvres de l'art, a su garder intacte sa personnalité originelle et pourtant ne point oublier l'essentiel de ce qu'il avait vu. Il a rejeté toute théorie, il a banni tout souvenir précis, ne con-




servant de ses voyages et de son étude que la conscience de la grandeur, de la variété des choses et cette latente présence du lointain qui prolonge les sensations au delà de leur sujet direct. Il a travaillé comme un réaliste, puisqu'il a toujours demandé à la réalité les éléments de son langage — ses études dessinées, son *Gardeur d'Oies*, son *Attelage rustique*, nous disent avec quelle probité, quelle minutie il s'attachait à la vérité; — mais de cette réalité il n'a pas été l'esclave; il s'est servi d'elle, il a librement usé de tout ce qu'elle lui fournissait pour dire ce qu'elle ne dit pas dans chacune de ses évidences, pour concentrer tous ses aspects, pour unir en une claire résonnance toutes celles que l'une après l'autre ils éveillent. Il est ainsi un impressionniste, longtemps avant que ce mot n'ait été inventé; il est aussi un idéaliste si l'idéaliste est celui qui accumule les sensations et les synthétise en une seule pour lui donner la force du rêve surgi de la réalité.

Quand on connaît bien l'œuvre de Bruegel, c'est dans la campagne brabançonne que l'on peut mesurer la puissance de celui qui l'a fournie. On peut, en même temps, se rendre compte de ce que cette œuvre doit à ce pays.



Ce pays est fort beau mais seulement pour qui est touché par le sens de l'infini, pour qui voit et devine des choses à l'horizon, a la révélation de ce qui existe au delà de ce qu'on voit. Pour ceux-là la plaine, quand elle est fertile, quand elle est généreuse, quand des arbres, par leurs gestes, la font bien vivante, éveille de grandes émotions, en dépit de sa monotonie. Mais dans le Brabant, dans la vallée de la Senne et autour de ces minces rivières qui s'appellent la Pede et la Zuen, dans cette région où Bruegel souvent promena son regard profond, elle n'est pas monotone; des accidents la mamelonnent, pas assez pour restreindre l'aire de la vision, suffisamment pour suggérer que la Terre n'est pas partout la plaine, pour rappeler la montagne à ceux qui l'ont vue déjà, pour faire lever des souvenirs et faire parler l'imagination. La nature, en ce calme pays, n'a rien de particulier. Ce qu'on y voit, on le peut retrouver à peu près sous toutes les latitudes. Aussi, il permet d'évoquer le monde entier. L'évocation est d'autant plus aisée que constamment le décor change d'expression sous un ciel brutalement capricieux, qui fait se succéder sans cesse, dans les sautes de la lumière sous le mouvement des



nuages, caresses et menaces, inquiétude et sérénité, fêtes et drames de la couleur, claires splendeurs et ombres pathétiques.

Il n'est pas rare d'être soudain frappé, à Dilbeek, à Berchem, à Etterbeek ou à Grand-Bigard, par un coin de paysage où la mémoire retrouve, intact semble-t-il, un morceau peint par Bruegel, et d'être saisi par cette pensée: ici, le maître a regardé ardemment, ici il a rêvé; il a interrogé les lointains tandis qu'il dessinait ce coin de nature, avec piété, pour le fixer plus tard dans un de ses tableaux. On cherche dans la mémoire, on revoit le tableau. Il est à la fois analogue au paysage que l'on contemple et de celui-ci très différent. Ce paysage est dans le tableau; mais il n'y est pas seul. Il y a encore une montagne, des rochers, ou bien une rivière torrentueuse. Il y a ce à quoi nous avons pensé confusément quand nos regards se sont posés vers l'horizon qui nous conduit si loin, si loin, vers des contrées qui ne ressemblent pas à celle-ci, ou quand ils ont interrogé, dans le ciel clair, cette lourde, cette mouvante nuée qui vient d'où, qui va vers quels pays, qui sera peut-être déchirée tantôt par une crête neigeuse...



Ce pays aux beautés modestes et normales, ce pays que rien ne particularise, ce pays devant lequel on peut, on doit, tant change fréquemment son langage, évoquer d'autres cieux, a inspiré Bruegel à l'heure où la maturité, et le savoir, et la longue méditation élargissaient ses sensations, éclairaient, par ses souvenirs, ses émotions présentes, et celles-ci par ceux-là. En le regardant, il voyait au delà. C'est pour cela qu'aujourd'hui encore les hommes de partout s'émeuvent devant le paysage que dans ce pays il a peint, et, sans l'avoir jamais vu, le reconnaissent, y retrouvent eux aussi des souvenirs.

C'est pour cela — pour cela et parce que la couleur dont il les a parés parle un langage universel — que ses paysans qui dansent ne sont plus des paysans brabançons, mais simplement des hommes, dépouillés de ce qui pourrait les particulariser et exprimant des instincts qui partout se retrouvent, qui, partout et toujours, même aux heures les plus sombres, font triompher le besoin de la joie.





PAYSAGES

C'est mal admirer un grand artiste que d'admirer également tout ce qu'il a donné. Dans l'œuvre peinte de Bruegel, il est des pages en lesquelles sont toutes les puissances de l'Art, il en est d'autres dont l'éloquence est moins complète. Sans diminuer en rien ce génie, on peut estimer que sa formation, poursuivie sans doute à travers de dures nécessités et tandis que le besoin de vivre forçait le dessinateur à multiplier les images destinées à Jérôme Cock — M. Van Bastelaer a catalogué deux cent soixante-dix-huit estampes — que cette formation fut lente, que l'évolution fut tardive.

Il semble même que lorsque cette formation fut accomplie, le peintre que Bruegel était devenu, l'artiste capable de concevoir et d'exécuter des œuvres si sobres dans leur intensité, ait été fréquemment encore sollicité par ce qui avait été une longue habitude.




La *Dulle Griet* et la *Chute des Anges rebelles* sont des peintures savantes et chaudes. Le métier aisé et fougueux, la couleur aux harmonies ardentes et sonores nous avertissent que ce sont là des productions du temps où le peintre avait atteint la maîtrise. Et, par leur sujet, par l'accent fantastique dans les figures de la *Chute des Anges rebelles*, par l'étrangeté de l'imagination dans *Dulle Griet*, où, autour de l'apocalyptique figure centrale s'entassent toutes les expressions de l'épouvante; ces compositions nous ramènent aux diableries, aux superstitions, aux railleries violentes, au gros rire angoissé de l'imagerie populaire. De certaines estampes à ceci, il n'y a rien de changé, sinon que l'artiste a découvert et fixé avec force la beauté de la couleur.

Au premier abord, il semble, de même, qu'il n'y ait point entre les estampes et le *Massacre des Innocents*, différence très notable. Il y en a une, considérable, décisive, qui marque aussi l'immense distance parcourue depuis les *Proverbes*.

Sans doute, ici, comme dans beaucoup de dessins de jadis, les figures innombrables sont éparpillées en groupes trop distincts; la composition raconte par le détail au lieu d'imposer une impression subite et







souveraine. Mais, ce que ne fait pas cette composition, la couleur l'accomplit. Elle donne à l'œuvre une expression impérieuse, par l'unité. On peut négliger ce grouillement de personnages, de femmes, d'enfants et d'hommes d'armes, ce mouvement de cavaliers, ces poursuites, ces gestes affolés ou impietoyables, et ces implorations, et ces cris, et ces menaces heurtant l'huis des chaumières. On subira la lourde, l'inexorable tristesse qui enveloppe toute la scène par le paysage tragique. Ce village flamand sous la neige, ces arbres au dessin noir sur ce fond de toits blancs, cet horizon vide qu'écrase le ciel lourd, tout cela dit la même horreur dans la lumière livide, dans la lumière humide de larmes; et il y a dans la couleur sourde, blême sous le ciel fermé, il y a, en toutes choses, malgré tant de mouvement et d'effroi, comme un dur silence. L'artiste a peint cela les dents serrées, dominé par une pensée unique, obsédante, qu'il ne pouvait, qu'il n'aurait osé formuler autrement que par cette sombre tristesse de la couleur et de la lumière. Cette pensée, sans doute, est inspirée par ce qui se passe autour de lui, par tant d'arbitraire, de violence et de cruauté. Et ce qu'il peint ce ne sont pas les événements proches,



et ce n'est pas non plus la lointaine légende chrétienne: c'est la tristesse des hommes pour qui le ciel est noir, pour qui tout est sombre quand règnent l'injustice et la force. Jadis, quand il dessinait, quand il n'était pas un grand peintre, il n'aurait pu s'exprimer aussi clairement. Seules auraient parlé les petites figures et les gestes dans les groupes épars. Mais il sait maintenant comment, par la couleur, par les ombres et les clartés, peuvent parler les choses. Il leur fait dire, gémir et hurler ce qu'il veut, et de telle façon que longtemps après les événements qui l'auront inspiré, alors que des hommes les auront oubliés, alors que tant d'autres seront indifférents à la légende dans laquelle il inscrivit sa pensée, cette neige, ce ciel et ces arbres diront encore cette pensée avec une force haletante.


De ce *Massacre des Innocents*, qui est au Musée de Vienne, il faut rapprocher le *Dénombrement de Bethléem*, du Musée de Bruxelles. Ce tableau-ci est moins tragique que celui-là. Mais il y a analogie entre les deux œuvres, par le décor du village flamand sous la neige, par le grouillement des personnages, par l'impression de menace qui plane sur la scène, surtout par l'unité de l'expression qui se



dégage des choses plus que de l'agitation humaine.

Ces deux œuvres, surtout la première, si elles n'ont pas la splendeur de quelques autres, représentent pourtant un prodige, aux yeux de qui est quelque peu initié à l'histoire de la peinture. Jusqu'à leur apparition — et longtemps après celle-ci — la peinture ne dit, par le paysage, qu'un peu d'émerveillement ingénu; elle énumère, inventorie les beautés de la nature sans associer celle-ci aux émois des hommes. Elle regarde les choses, ne dégage point d'elles une impression d'ensemble, songe moins encore à leur en imposer une. Elle donne le paysage varié, accidenté, diapré; se promène parmi ses couleurs et les fixe toutes, fidèlement, jusqu'à celles de la moindre fleur. Mais ces couleurs sont presque sans relations entre elles, la lumière ne doit jamais, semble-t-il, les modifier, et les choses qu'elles parent sont inertes, indifférentes les unes aux autres. Un paysage, c'est une agglomération de ces choses, ce n'est pas un tout vivant et sensible.

C'est ce tout là qu'il devient, avec Bruegel, dans le *Massacre des Innocents*. Soudain, il n'y a plus des couleurs qui voisinent, il y a un ton de lumière qui soumet la nature à une expression unique, un



spasme commun qui fait courir partout le même émoi, un émoi humain.

La nature est respectée dans chacune des formes que le tableau nous montre, dans leur équilibre, dans la vraisemblance de leur groupement, dans leur perfection. Mais l'homme, et un peu de sa pensée devant elle, un peu de son émotion à un moment déterminé, en elle s'expriment. L'impressionnisme, en somme, c'est cela. Bruegel, sans s'en douter, sans lui donner un nom, sans songer à en faire un système, le cultive. Et nous le verrons s'épanouir en une série de paysages dont l'éloquence, plus tard, ne sera pas dépassée.

La plupart de ces grands paysages sont, nous l'avons dit, au Musée de Vienne. Trois font partie d'une série dont un quatrième est au château de Baudnitz et qui, croit-on, évoquent la nature dans les transformations que lui font subir les mois de l'année. Combien Bruegel exécuta-t-il de tableaux pour cette série? On n'en sait rien. On ne connaît que ces quatre-là qui appartenaient jadis, avec un cinquième, dont on a perdu la trace, à la collection de l'archiduc Léopold-Guillaume. On croit reconnaître juin en la *Fenaison* de Baudnitz, novembre en la *Rentrée*




P. 22






des *Troupeaux*, janvier en la *Journée Sombre*, et février en les *Chasseurs dans la Neige*. Dans d'autres tableaux de Vienne, le *Portement de la Croix*, la *Conversion de Saint-Paul*, le *Combat entre les Israélites et les Philistins*, appelé aussi le *Suicide de Saül*, et le *Proverbe du Dénicheur*, le paysage contribue autant à l'expression que les figures qui semblent fournir le sujet principal; dans certains, c'est lui surtout, qui émeut.

Je n'ai pas eu l'occasion de voir la *Fenaison*; je ne la connais que par les reproductions. Le décor est singulièrement composite : un horizon de collines entre lesquelles coule une rivière paisible; à gauche, un massif de rochers; au pied de ce rocher, une église et quelques maisons entourées de bocages — un calme hameau de chez nous —; plus bas, une prairie blonde où des paysans armés de faux font la récolte du foin que d'autres entassent sur un chariot; au premier plan, des hommes et des femmes, portant sur la tête des paniers chargés, une paysanne à cheval; à droite, un arbre encadre de son feuillage une partie du décor. « L'horizon, dit M. Charles Bernard, se dégrade à l'infini en tons mauves et bleus. » Et l'ensemble paraît délicieusement lumi-



neux. Il ne me semble pas présenter, pourtant, la saisissante unité dans la composition sobre des pages qui sont à Vienne et en lesquelles les gestes des hommes distraient moins l'attention.

La *Rentrée des Troupeaux*, c'est le paysage de la fin de l'automne, du temps où l'on fait rentrer les bêtes de la pâture à l'étable. Les bêtes passent, au premier plan, aiguillonnées par des hommes, escortées par un cavalier. Le décor, encore une fois, est étrange, superposé à la réalité contemplée dans le Brabant, des souvenirs fabuleux — monts et rochers — sous un ciel tumultueux du Nord. Ce qui fait ici l'émotion, c'est l'amère somptuosité de la couleur et le trouble dont la lutte de la lumière et de l'ombre agite toutes choses. Il y a, dans la vallée, un poudroïement de clarté, mais qui semble fuir devant les nuages en marche, sous la menace qu'ils apportent et la nuit qui vient. Le pas lourd des bêtes, la hâte avec laquelle les hommes les poursuivent, le frissonnement des arbres dépouillés, tout dit une anxiété, la même anxiété que celle de la lumière que les nuages écrasent. Et tous les mouvements convergent vers le village qu'on devine sous les arbres, vers le refuge où resplendit un peu de couleur plus



chaude, un peu de couleur point enveloppée du drame dont tout le reste est étroit.

Le paysage des *Chasseurs dans la Neige* est plus simple. N'était dans le fond, à droite, quelques rochers encore, c'est entièrement un paysage du Brabant. Des maisons basses, des nappes d'eau gelée; de la neige couvrant la prairie, les toits et le coteau qui doucement monte vers l'horizon, dans le ciel lourd. Les chasseurs et les chiens, les paysans autour d'un feu, les arbres, les corbeaux qui passent, se silhouettent en noir aux tons subtilement dégradés sur le fond blanc de la neige sous laquelle dorment les chaumières et les taillis que l'on devine, sur le gris du ciel et de l'atmosphère froide, de cette atmosphère dans laquelle la neige rayonne, fait pénétrer une humide lumière. L'unité d'impression est d'autant plus surprenante qu'elle ne doit rien à la simplification, à l'évocation sommaire. Tout est fixé, tout est édifié avec précision; les arches d'un petit pont, les pignons, le clocher du village, et les caprices du sol, et les troncs puissants, et les branches, et un chariot, et les fragiles arbrisseaux, là-bas, au flanc du coteau. Mais tout s'accorde et se fond dans la symphonie de blancs, de noirs et de gris; tous les



détails disparaissent. On ne voit plus que la neige, la neige sur la terre, la neige sur les hommes, la neige si froide parce que, précisément, avec tant d'évidence et de virilité, sont évoquées les choses qu'elle couvre, toute la vie qu'elle engourdit.

« C'est le paysage d'hiver le plus parfait peut-être qui ait été créé » écrit M. Glück, le conservateur du Musée de Vienne, qui ne connaît « rien de semblable dans toute l'histoire de la peinture ».

Il y a pourtant, dans le même musée, un autre chef-d'œuvre au moins égal à celui-là, supérieur peut-être par le style, par le grand style dont il est, dans l'histoire de la peinture de paysage, le premier exemple.

C'est la *Journée Sombre*, en laquelle M. Hulin de Loo a cru reconnaître le mois de janvier, à la coiffure d'un des personnages, semblable à la couronne de la fête du Jour des Rois. C'est l'hiver. Les grands arbres dénudés qui s'élancent au milieu de la scène et dressent éperduement leurs rameaux vers le ciel en courroux nous le disent. C'est l'hiver qui déchaîne toutes les rigueurs. Il règne sur les monts où le vent échevèle les brumes fantastiques, déchire l'ombre par endroits autour de tours massives, rend








furieuses les eaux de la rivière qui serpente en une courbe majestueuse, ces eaux qui semblent avoir déchaîné le désastre, dans le lointain, où des clartés livides fond deviner l'inondation; elles menacent le village où, près d'une maison blanche, des hommes travaillent, coupent des branches, paisiblement, parce qu'il faut poursuivre les tâches, parce que le printemps reviendra.

Encore une fois, tous les éléments du spectacle sont fixés; chacun à son exacte importance, son dessin, son relief et son poids. Et, encore une fois, pas un détail n'arrête, ne retient, ne distrait. Tout est soumis à un rythme ou plutôt à deux rythmes accordés: celui des lignes et celui de la couleur. Le mouvement des eaux et celui des arbres et celui des nuages noirs s'épousent et se continuent en le spasme unique qui se prolonge dans l'invisible; et de la couleur chaude des vêtements des paysans à celle de la façade blanche, à celle de la lumière affolée sur les monts, au noir des arbres et à l'ombre tragique de l'horizon, c'est une gradation si impérieusement et si harmonieusement ordonnée que seules parlent, avec les lignes flexibles, ses sonorités sourdes, pesantes et glacées.



Peut-être y aurait-il exagération à dire que l'on ne connaît rien de semblable dans toute l'histoire de la peinture. Mais on peut affirmer que la peinture, depuis Bruegel, n'a rien donné de supérieur aux *Chasseurs dans la Neige* et à la *Journée Sombre*, rien qui, avec plus de subtile sensibilité, avec plus de souples moyens de tout traduire, ait, avec tant de sûreté, saisi tous les émois épars pour les concentrer en un émoi universel. On peut affirmer que rien n'avait été fait avant Bruegel que l'on puisse rapprocher de ce langage et qu'à celui-ci, après lui, on n'a ajouté que des nuances. C'est avec lui que commence la vision moderne de la nature, et en lui elle se révèle à peu près semblable à celle d'aujourd'hui, chez ceux qui regardent avec sincérité.





FIGURES

La vision chez Bruegel est aussi neuve et se rapproche aussi brusquement de celle qui sera la nôtre lorsqu'elle s'applique à l'homme que lorsqu'elle considère la nature.

Dans le paysage, il a découvert le style et l'expression de l'atmosphère; à la figure humaine, il donne le caractère qui fait le langage intense, et le style aussi, par le rythme des mouvements, par le groupement, le style par quoi un homme tient à toute l'humanité et à tout ce qui l'entoure. Enfin, il est le premier qui, du moins avec autant de force, donne à la laideur la beauté, fait, autour de la vulgarité, planer la noblesse, autour de la tristesse la joie et donne au ridicule une grandeur tragique.

Je ne veux pas me donner la tâche facile de montrer tout cela dans la *Parabole des Aveugles* qui est le grand chef-d'œuvre, où les individus qui disent chacun l'infirmité et la disgrâce forment un groupe



pathétique par l'effarante unité du mouvement qui les conduit vers leur destin, un groupe splendide d'où se dégage, par l'harmonie magique des chaudes couleurs des haillons, un peu de la même joie qui erre dans le paysage, de cette joie qui subsiste, qui frémira toujours, en dépit des erreurs et des catastrophes, parce qu'il y aura toujours de la matière aux tons variés, et de la lumière, et de la vie, ne fût-ce que dans les arbres.

Cette étrange beauté et cette éloquence double faite d'opposés et contenant toujours de la consolation et des promesses, ne sont pas seulement dans la *Parabole*, où il y a du paysage et où le sujet s'élève au-dessus de l'observation, au-dessus du réalisme. Elles sont aussi dans des tableaux dont l'inspiration semble plus vulgaire: dans le *Repas de Noces* ou dans la *Danse des Paysans*.

Ici, Bruegel nous montre des rustres. Ici nous sommes en présence de celui qu'on a appelé le Drôle, du peintre des kermesses et des ripailles.

Est-il drôle, vraiment? Est-on tenté de sourire devant ces tableaux?


Pour sourire, il faudrait être semblable à ces rustres. Je doute que Bruegel, qui ne leur ressem-



blait pas, Bruegel qui a peint la *Parabole*, et cette *Conversion de saint Paul*, où les fiers cavaliers et les hommes d'armes abordent résolument la montagne impénétrable, conduisent vers la lumière fantastique leur force, leur opulence, leur orgueil et leur anxiété; et le *Portement de la Croix*, où toute une humanité inquiète participe au drame de l'esprit; et le *Suicide de Saül*, où des cohues en armes semblent couvrir la Terre entière, entraînées par deux disciplines qui s'affrontent et qui en font deux êtres entêtés, je doute que Bruegel, en regardant danser ou manger les rustres ait souri lui-même, ait trouvé que c'était drôle.

En la lourdeur de ces corps, en celle de ces gestes, en celle de ces yeux vides, en l'animale et pesante joie, il a vu certainement, lui qui savait à quelle noblesse l'homme peut atteindre et aux prix de quelles douleurs il la poursuit, ce que peut être la pensée et à quels supplices on consent pour la faire plus claire, lui que, nous le savons, tourmentaient les problèmes moraux, sujets, dans son pays, de luttes si cruelles, il a vu l'ignorance, le fruste instinct et mesuré devant eux l'ampleur et la difficulté des tâches de lumière et de beauté.

Et il y a une tristesse dans les tableaux que Lamp-



sonius trouvait « bien faits pour faire rire ». Elle s'exprime dans la forme, dans l'accentuation sarcastique de sa lourdeur; elle s'exprime dans les mouvements maladroits, dans le rythme machinal et appliqué de la danse, dans la volonté chez l'artiste de mettre en évidence toutes les disgrâces.

Mais ainsi il se fait que ces disgrâces prennent une sauvage grandeur, que ces figures deviennent presque épiques par leur laideur crispée et que, de nouveau, nous nous trouvons en présence du tragique. Les paysans de la *Danse*, comme les *Culs-de-Jatte*, comme les ivrognes repus du *Pays de Cocagne*, comparez-les avec les personnages de tableaux analogues qui viendront plus tard, les beuveries des petits maîtres hollandais ou même de Brauwer, avec les paysans que peindra Teniers. Vous percevrez tout de suite des différences profondes; et les brutes de Bruegel vous paraîtront géantes. Ceux-là ne sont pas des rustauds pittoresques et plaisants. Ce sont des figures représentatives, presque douloureuses. Leurs gestes sont des gestes de primitifs. Ils représentent un état inférieur de l'humanité, que le peintre nous montre avec des accents de vérité simplifiée, intensifiée et farouche.



Mais ce peintre est un Flamand. Et pour un peintre flamand, il y a toujours de la beauté et de la joie quand même, parce qu'il y a toujours de la couleur et de la lumière et parce que les regards cherchent et trouvent toujours à s'éblouir. Les oripeaux des convives du *Repas de noces*, des danseurs, des culs-de-jatte et des ivrognes sont noirs, ou blancs, ou rouges, ou jaunes. Ces rouges, ces jaunes, ces noirs et ces blancs, dans la clarté et dans l'ombre qui voisinent, rayonnent, se repoussent, s'accordent, se pénètrent parfois. Et cela fait, dans l'air, des frémissements sourds, parfois de miraculeuses sonorités, de la joie malgré tout, et même, en dépit du spectacle vil, de l'orgueil. Il y a autre chose que cette humanité-là, il y en a une autre, celle dont les yeux sensibles, tous les sens affinés, découvrent les splendeurs furtives, et les harmonies fugitives, et des promesses...

Et puis, il y a la vigueur, la vigueur fruste, vierge, de ces hommes et de ces femmes qui si bêtement s'ébaudissent, qui dansent avec tant de maladresse, qui mangent avec tant d'avidité ou qui dorment en cuvant leur vin. Il y a la force dans cette grossièreté. Cette force, Bruegel veut que nous la sentions; ses



figures sont comme charpentées, dans un inébranlable équilibre; leurs mouvements retiennent un trop plein d'énergie. Et, quand on a regardé longuement le *Repas de Noces* ou la *Danse des Paysans*, on ne sait plus bien quelle sensation domine parmi celles que l'on éprouve: la tristesse, l'énergie frémissante, l'obscur volupté dégagée par tant de couleur, et le confus mais tenace espoir éveillé par toute cette force, par toute cette humble splendeur, par toute cette vie gourmande, aussi par la marque rude et nette d'individualités, par le caractère imprimé à chacun de ces êtres sans pensée.

Cela encore est nouveau dans la peinture. Là encore, il y a un point de départ.










CONCLUSION

Résumons-nous.

Le labeur de Bruegel commence alors que la gloire de Van Orley est encore éblouissante. Il se poursuit au temps où Frans Floris triomphe et fait école, où Lancelot Blondeel et Coxie sont considérés comme de grands maîtres; bientôt vont régner Van Coninxloo et Otto Vaenius.

C'est le temps où les peintres des provinces belges émigrent et perdent, en Italie, en Espagne, en France, les caractères originels, où ceux qui demeurent dans le pays s'y croient en exil, après le traditionnel voyage de Florence et de Rome. Il s'écoulera quarante ans, après la mort de Bruegel, avant que Rubens, revenant de Mantoue, montre comment on peut connaître et aimer des génies étrangers et garder intact son propre génie, comment on peut avoir embrassé le monde et tout le passé et vibrer avec sa race et avec son temps, comment on peut admirer de grands chefs-d'œuvre, dérober un peu de leurs secrets et ne point les subir. Rubens, d'ailleurs, reconnaîtra en Bruegel le vrai précurseur.




Seul, à l'époque où il vivait, Bruegel comprend. Il y a bien Antonio Moro qui travaille à Bruxelles en même temps que lui, mais de qui la vision aiguë s'exerce en dehors de l'imagination, est fixée sur quelques visages prodigieux; il y a le bon Martin de Vos, sourd aux modes, mais enfermé dans une tradition rigoureuse. Tous les autres, sous le ciel de Flandre ou de Brabant, contemplent des souvenirs d'Italie. Et ce qu'ils peignent est pâle et fuyant comme le sont les souvenirs.

Cette époque n'offre pas un cas exceptionnel. L'étrange maladie de l'exotisme a régné en d'autres temps encore. Mais la crise du XVI^e siècle est une des plus graves qu'ait subie l'école dite flamande. Elle atteint tout le monde. Elle fait s'effacer tout ce que la peinture flamande avait de caractères personnels, tout ce qui avait fait sa souveraineté au siècle précédent, elle fait oublier toutes les conquêtes accomplies, abolir tout l'orgueil inspiré par celles-ci.

Au XV^e siècle, l'école flamande a fourni des modèles; au XVI^e, elle en cherche, ou, plutôt, elle est dominée par ceux qu'elle vient de découvrir.

C'est, il est vrai, le moment d'une aventure extra-



ordinaire, et il ne faut pas être trop surpris du déséquilibre qu'elle inflige à ceux qui la vivent. Les artistes flamands et wallons du passé récent n'étaient pas demeurés enfermés dans leurs provinces. Ceux du XIV^e siècle, déjà, avaient travaillé en Bourgogne, en Provence, à Lyon, à Paris. S'ils y avaient beaucoup appris, ils y avaient, en même temps, beaucoup enseigné et y avaient laissé autant d'influences qu'ils en avaient emporté. Mais ceux qui, cent ou cent cinquante ans plus tard, passèrent les monts, ne se trouvèrent pas seulement devant un pays admirable et les œuvres d'un temps. Ce qu'ils découvrirent, c'était, brusquement, tout l'art et toute la pensée accumulés depuis des siècles, c'était, dans un présent splendide, un passé fabuleux, c'était, dans Florence et dans la Rome des Papes, la Grèce et la Rome des Empereurs, c'était tout le génie de la civilisation dans sa pérennité. Comment eussent-ils résisté à une pareille révélation, aussi soudaine? Plus tard, l'effet sera moins violent, parce que moins inattendu. Rubens, en partant, saura ce qui l'attend. L'humanisme et l'italianisme n'auront plus, en son temps, l'attrait et le prestige de la nouveauté. Et l'on pourra, de sang-froid, chercher l'adaptation. La mode



pourra paraître plus généralisée, elle agira moins profondément, de façon moins tyrannique.

Au temps de Bruegel, elle est frénétique. Les Romanistes pratiquent une sorte de culte. Michel Coxie baptise son fils du nom de Raphaël, et la foule appelle l'Incomparable, Frans Floris, l'imitateur servile et décoloré de Michel-Ange.

Bruegel n'a pas fui le danger. Il l'a affronté. Lui aussi, comme ses confrères, fit le voyage d'Italie. Et au danger il échappa. Un tel homme, un observateur aussi pénétrant, ne revint pas du grand pèlerinage sans avoir considérablement enrichi sa pensée, cette pensée dont devaient, par la suite, palpiter tant d'œuvres si complexes, douloureuses et joyeuses à la fois, comme toute la peinture flamande à ses grandes époques. Mais, nous l'avons vu, du voyage, il semble que les yeux n'aient gardé que le souvenir d'œuvres de la nature, point celui d'œuvres de l'Art.


Cela, déjà, est prodigieux.

Ce qui l'est davantage, c'est la volonté qui, au retour, conduit sans une défaillance, sans une hésitation, la carrière du peintre, maintient son art entièrement libre des suggestions du milieu et assure à



la peinture flamande des conquêtes nouvelles conformes à l'esprit de ses premières conquêtes : l'impressionnisme, l'expression synthétique dans le paysage, et, dans la figure, le caractère qui grandit et fait plus significative la réalité.

La clientèle du dessinateur d'estampes est entièrement acquise à l'italianisme, voit en celui-ci l'élégance intellectuelle ; pour elle, les chefs-d'œuvre du siècle précédent représentent le passé lointain et la routine. A ces chefs-d'œuvre, la foule populaire est encore fidèle. Aux jours de fête, elle va contempler, à Gand, le polyptique de l'Agneau et vénérer la mémoire d'Hubert Van Eyck, mais les beaux esprits sourient, certainement, de cette vénération. A leurs yeux, Floris est bien supérieur aux Van Eyck : il est l'Incomparable. Ce n'est pas lui qui s'appliquerait à peindre pieusement un paysage autour de ses figures qu'il veut héroïques et dont les gestes peuvent inspirer de beaux discours latins. Il dédaigne les réalités, ainsi qu'il convient aux hommes qui viennent de se découvrir les héritiers de la Grèce et de Rome et qui inaugurent une ère nouvelle. Floris, ses disciples et les lettrés qui les admirent n'auraient pas la naïveté de croire, comme



le bon peuple, que les abeilles viennent bourdonner devant les fleurs des tableaux de Van Eyck. Aussi bien, cette peinture du paysage, expression, croit-on, de l'ignorance et de la naïveté, est morte avec le doux Patenier qui, le premier, avait fait de la terre, des arbres, des fleurs et du ciel le sujet principal de sa contemplation. Ce que l'on admire à présent, ce qui est seul digne de fournir un cadre à la grandeur de l'homme et d'occuper sa pensée, ce sont les décors par lui-même créés, les pompeuses architectures, les colonnades et les portiques, tout ce en quoi peut se mirer l'érudition des amateurs.


Tout cela, Bruegel le connaît. Il revient d'Italie. Il a vu Rome. Il pourrait, dans ses œuvres, l'affirmer, pour la grande satisfaction du public qui dispense la fortune et la gloire. Il le pourrait aisément, car il a bien vu et bien compris. Sa *Chute d'Icare* prouvera, plus tard, qu'il a compris plus profondément que d'autres pèlerins. Il pourrait être le rival de l'Incomparable et bénéficier tout de suite des faveurs de la mode.

La tentation ne l'effleure pas. Dans les estampes qu'il dessine pour Jérôme Cock, et dont il doit vivre, rien ne rappelle Rome, rien n'est destiné à satis-



faire les goûts des esthètes de l'époque. Seuls certains aspects de la nature évoquent le long voyage, donnent au paysage cette expression d'universalité qu'il avait déjà dans les compositions bibliques des Primitifs flamands. Et l'on dirait qu'un besoin de braver la mode, de réagir et de railler les beaux esprits conduit le réalisme rude, un peu court, un peu trivial, de tant de planches.


Nous avons dit pourquoi ces estampes ne sont pas à nos yeux ce qu'il convient d'admirer le plus dans l'œuvre de Bruegel. S'il ne nous avait laissé que ces dessins, il ne serait pas, malgré leur fantaisie savoureuse, le géant qu'il est. Pourtant, ces petites compositions disent son caractère, son indépendance et sa sincérité. Pour les donner à l'heure où l'artiste les donne, pour servir aux amateurs si épris des grâces et des accents pompeux de l'italianisme, si passionnément et si exclusivement occupés de la Grèce et de Rome, les images familières, satiriques ou fantastiques inspirées par les mœurs, par les croyances, par l'esprit de l'humble foule, pour demander ces sujets au folklore flamand au lieu de les emprunter à la noble histoire, pour les présenter non dans les décors du passé fabuleux ou de contrées lointaines, mais



dans le cadre de notre vie coutumière, il devait avoir de la mode un superbe et audacieux dédain.

Ce dédain prend, plus tard, dans les peintures de Bruegel, quelque chose d'altier; c'est par lui que s'affirme un âpre génie sur lequel les goûts passagers, les engouements de l'heure n'ont pas de prise, qui n'écoute rien qu'une voix intérieure, que rien ne peut détourner de sa contemplation et de sa méditation, rien, pas même le grand passé de la race à laquelle il appartient, qu'il aime et dont il a tous les caractères. A cette race il ne cessera pas d'appartenir et son art sera plein d'elle, s'attachera aux spectacles que ses peintres ont, les premiers et cent cinquante ans avant lui, découverts et magnifiés. Mais ces spectacles, il les verra autrement qu'ils ne les ont vus.

Ses prédécesseurs ont, en effet, découvert le paysage, l'ont introduit dans la peinture. Les Van Eyck après Broederlam et les frères de Limbourg, Van der Goes et Bouts après les Van Eyck lui ont donné une large place, l'ont fait régner autour de l'homme. Patenier lui a assigné le premier rôle. Puis l'italianisme l'a fait dédaigner, la mode l'a fait considérer comme indigne d'un temps qui connaît tant




d'histoire, tant de statues, tant de livres et tant de monuments fameux.

Bruegel repousse la mode. Mais il ne revient pas aux expressions qu'elle a fait abandonner. Il ne peint pas ce que peignaient les Van Eyck et Bouts, et il ne peint pas comme eux. D'abord il peint, comme eux, les hommes tels qu'ils vivent autour de lui, la nature telle qu'il la voit, et comme eux il s'émerveille de la couleur frissonnante, de ses éclats dans la lumière. Mais il ne donne pas aux hommes l'extase des dieux, des madones et des saints; il en fait des êtres vivant de notre vie, animés de nos passions; et il ne voit pas la nature en des aspects restreints et silencieux mais en ses expressions les plus vastes et les plus mouvantes.

Il nous montre des individus marqués par leurs instincts, et des foules, et dans les mêmes tableaux des paysages dont le langage s'accorde à celui de ces individus et de ces foules. Il donne, enfin, de grandes œuvres où le paysage est le sujet essentiel mais où il n'est pas comme auparavant un décor impassible, où il est l'évocation du mystère de la nature, de toutes les forces, de toutes les joies et de toutes les inquiétudes qu'éveillent en nous ses transfigurations.

La Rentrée des Troupeaux, les Chasseurs dans la



Neige et la Journée sombre, qui nous reconduisent à la contemplation des frères de Limbourg, des frères Van Eyck et de leurs successeurs immédiats, substituent une vision nouvelle, pénétrante et exaltée à la vision recueillie mais timide et courte des précurseurs, une vision attentive non plus seulement à l'apparence extérieure mais aussi au mouvement, à la vie de la nature, à tout ce qui de cette vie se répercute en nous, à tout ce qu'en elle nous percevons de reflets de notre pensée.

Bruegel retourne au paysage que les modes ont fait négliger, mais il le voit avec tout ce que la pensée élargie par l'humanisme — chez ceux qui ne voient pas en l'humanisme que des formules — a donné de conscience, de goût de l'investigation, de clairvoyance. En même temps, il perçoit dans la figure humaine une éloquence du geste, une expression dans la forme, des caractères individuels, un rôle enfin dans le tumulte des passions, que nul n'avait perçus avant lui. Et il fixe tout cela dans la *Parabole des Aveugles*.

Il est retourné au passé; il est demeuré, par la couleur ardente, dans les goûts permanents de sa race. Il est familier par son réalisme et universel par la pro-

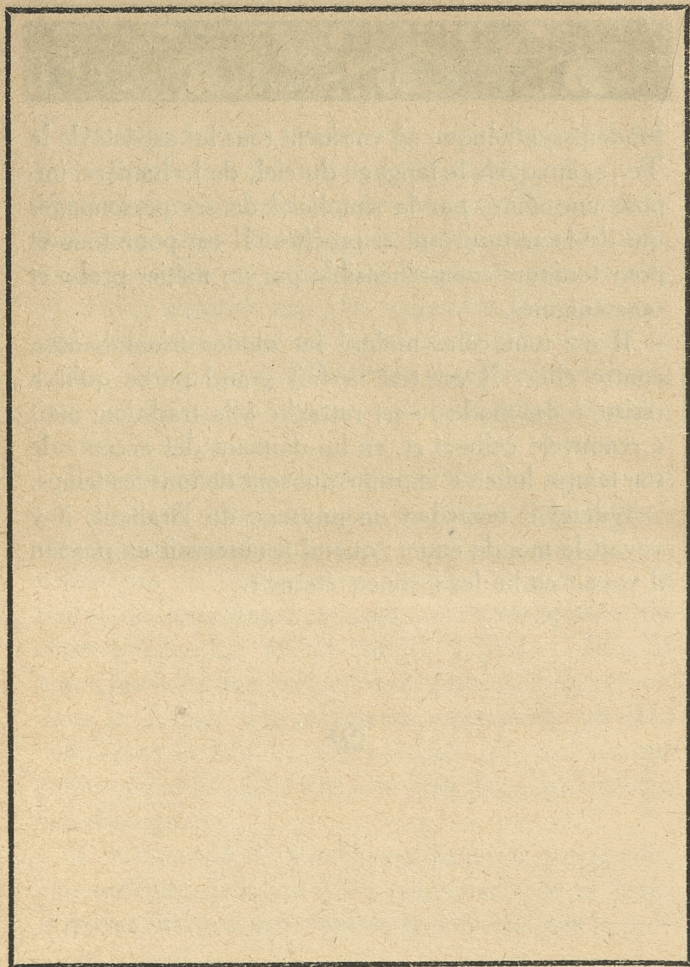


fondeur synthétique où voisinent tous les aspects de la Terre, auxquels le langage du ciel, de la lumière, impose une unité, par la simplicité de ses personnages qui de la nature sont si proches. Il est pour tous et pour toujours compréhensible par un métier probe et sans énigmes.

Il est tout cela, malgré les modes triomphantes, contre elles. Il est tout à fait grand parce qu'il a résisté à ces modes, s'est rattaché à la tradition, mais a renouvelé celle-ci et, en lui donnant des accents de son temps, lui en a imprimé qui sont de tous les temps.

Quand il regardait un paysage du Brabant, il y voyait le monde entier; quand il observait un paysan il voyait en lui les instincts éternels.








BIBLIOGRAPHIE

- IMMERZEEL. — *De Levens en Werken der Hollandsche en Vlaamsche Kunstschilders, Beeldhouwers, Graveurs en Bouwmeesters*. Amsterdam, 1842.
- VAN DER STRAELEN, J.-B. — *Jaarboek der Gilde van Sint-Lucas*. Antwerpen, 1855.
- GRIVELLI. — *Giovani Breugel*. Milano, 1868.
- RIEHL, Berthold. — *Geschichte des Sittenbildes in der Deutschen Kunst bis zum Tode Pieter Breughels*. Stuttgart. s. d.
- ROMDAHL, Axel. — *Pieter Brueghel der Aeltere und sein Kunstschöpfen*. Jahrbuch der Kunstsammlung. Bd. XXV.
- VAN DEN BRANDEN, Jos.-F. — *Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool*. Antwerpen, 1878.
- ROOSES, Max. — *Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool*. Antwerpen, 1879.
- WAUTERS, A.-J. — *La Peinture Flamande*. Paris, 1883.
- VAN MANDER. — *Le Livre des Peintres*. Traduction française, avec notes et commentaires, par H. Hymans. Paris, 1884.
- HYMANS, H. — *Pierre Breughel-le-Vieux*. Paris, *Gazette des Beaux-Arts*, 1890-91.



VON FRIMMEL, Th. — *Ein Stich nach Bruegel oder Bles.*
Chronik f. vervielf. Kunst, 1891.

HYMANS, H. — *Margot l'Enragée, un tableau retrouvé de
Pierre Breughel-le-Vieux.* Paris, *Gazette des Beaux-
Arts*, 1897.

VON WURZBACH, A. — *Niederländisches Künstler Lexicon.*
Leipzig, 1906.

VAN BASTELAER (René) et G. HULIN DE LOO. — *Peter
Bruegel l'Ancien, son œuvre et son temps.* Bruxelles,
1907.

VAN BASTELAER, René. — *Les Estampes de Bruegel
l'Ancien.* Bruxelles, 1908.

BERNARD, Charles. — *Pierre Bruegel l'Ancien.* Bruxelles,
1910.

GLÜCK, Gustav. — *Les Tableaux de Peter Bruegel-le-
Vieux, au Musée Impérial de Vienne.* Bruxelles, 1910.

MICHEL, André. — *Histoire de l'Art, T. X. Les Bruegel,*
par Emile MICHEL. Paris, 1910.

DE MONT, Pol. — *De Schoone Kunsten in de Vlaamsche
Gewesten, in « Vlaanderen door de Eeuwen heen ».*
Amsterdam, 1912.

FRIEDLANDER, Max-J. — *Von Eyck bis Bruegel.* Berlin,
1921.

FRIEDLANDER, Max-J. — *Pieter Bruegel.* Berlin, 1921.

MULS, Jos. — *Breughel.* Brussel, 1924.

TIMMERMANS, F. — *Peter Bruegel.* Antwerpen, 1924.

FRIEDLANDER, Max-J. — *Die Alt-Niederländische Ma-
lerei.* Berlin, 1925.

HUXLEY, Aldous. — *Along the Road.* London, 1925.



TABLEAUX ANCIENS

de 1^{er} ordre



Galerie

Arthur De Heuvel

68, rue Coudenberg
BRUXELLES ==



LIBRAIRIE NATIONALE D'ART ET D'HISTOIRE

G. VAN OEST

ÉDITEUR

63, Boulevard Haussmann
PARIS (VIII^e)



4, Place du Musée
BRUXELLES

Nouvelles Publications :

L'Art religieux en Belgique

LA PEINTURE

des origines à la fin du XVIII^e siècle

PAR ARNOLD GOFFIN

Cet ouvrage, qui constitue en même temps une admirable histoire de la peinture flamande et wallonne depuis le XIV^e siècle jusqu'à la fin du XVIII^e, forme un beau et fort volume in-4^o raisin (25×32.5 cm.) d'environ 180 pages de texte, illustré de 112 planches hors texte en typographie, reproduisant 166 chefs-d'œuvre de la peinture religieuse en Belgique pendant cinq siècles.

PRIX : broché, 150 fr.; cartonné pleine toile tête dorée, 180 fr.

HISTOIRE DE LA GRAVURE

dans les anciens Pays-Bas et dans les provinces belges depuis les origines

Jusqu'à la fin du XVIII^e siècle

PAR A.-J.-J. DELEN

Conservateur-adjoint du Musée Plantin-Moretus.

PREMIÈRE PARTIE : DES ORIGINES A 1500

Cette publication constitue le premier travail important et complet sur la gravure en Belgique et dans les Pays-Bas. La première partie que nous annonçons ici, forme un beau volume in-4^o raisin (25×32.5 cm.) d'environ 140 pages de texte et 66 planches en héliotypie, reproduisant 130 gravures du XV^e siècle, choisies parmi les plus intéressantes et les plus caractéristiques.

PRIX : broché, 150 fr.; cartonné pleine toile, 180 fr.

Demandez le dernier catalogue complet.

La Revue d'Art

Revue Mensuelle Illustrée d'Arts Plastiques et Décoratifs
(Anciennement l'ART FLAMAND et HOLLANDAIS)
FONDÉE PAR FEU PAUL BUSCHMANN

Edition de la Société Anonyme "LA REVUE D'ART", Anvers

Rédacteur en chef-directeur : A. J. J. DELEN

Comité de Rédaction : P. Bautier, E. de Bruyn,
L. Jacobs-Havenith, M. Laurent, L. van Puyvelde

Rédaction et Administration : RUE DU SAINT-ESPRIT, 10
(Musée Plantin-Moretus) ANVERS (Belgique)

La seule revue consacrée spécialement
à l'art ancien et moderne de la Belgique
et de la Hollande, rédigée avec la
collaboration des premiers historiens
et critiques d'art de l'Europe.

PARAIT TOUS LES MOIS EN FASCICULES DE
40 A 50 PAGES, IN-4° ABONDAMMENT ILLUSTRÉS

Prix d'abonnement : Belgique 40 fr.; Etranger 50 fr.

Prix du numéro : Belgique 4 fr.; Etranger 5 fr.

EDITION DE LUXE : limitée à 50 ex. numérotés et nominatifs; eaux-
fortes, lithos et bois originaux signés par les artistes. Papier d'Arches.

Abonnement : 350 fr. pour la Belgique; 375 fr. pour l'Etranger

Demandez un numéro spécimen à votre libraire ou à la

Librairie Nationale d'Art et d'Histoire

G. VAN OEST, EDITEUR

Boul. Haussmann, 63, PARIS Place du Musée, 4, BRUXELLES

Paginæ Bibliographicæ

BIBLIOGRAPHIE MENSUELLE RAISONNÉE
EN QUATRE LANGUES.

Donne un compte rendu régulier des articles de revues, des livres et de toutes les publications paraissant en Belgique ou à l'étranger et relatifs à la Belgique, dans le domaine de la bibliographie, de la philologie, de l'histoire, de la littérature, des arts plastiques, du théâtre, de la musique, de l'art du carillon, du folklore, de la numismatique, de l'histoire politique et de la géographie.

DIRECTION : D^r L. LEBEER, bibliothécaire à la Bibliothèque Royale, Bruxelles;

D^r FR. LYNA, bibliothécaire à la section des manuscrits à la Bibliothèque Royale, Bruxelles;

M. STYNS, publiciste;

D^r W. VAN EEGHEM, collaborateur à la *Biographie Nationale*.

ABONNEMENTS { BELGIQUE, 30 francs par an.
ÉTRANGER, 40 francs par an.

ADMINISTRATION :

11, rue Ernest Discaille, BRUXELLES (Belgique).

LES GRANDS

TECHNI

BIBLI
TECHN
IDP
TECHN

TEΛΟΙ ΣΥ
ΤΕ Π
ΣΥΛΛΟ