

# TABLE

INTRODUCTION	1
ÉLÉMENTS DE BIOGRAPHIE	27
LA VIE DES PLUS ILLUSTRÉS PEINTRES DES PAYS-BAS ET DE L'ALLEMAGNE	31
Dédicace de Carel van Mander	33
Avant-propos	34
PREMIÈRE PARTIE	
LES PRIMITIFS	37
Jean et Hubert van Eyck	37
Roger de Bruges	51
Roger van der Weyden, peintre de Bruxelles	52
Hugo van der Goes	54
De plusieurs peintres anciens et modernes	57
LES PEINTRES DU SEIZIÈME SIÈCLE	63
Albert Dürer	63
Lucas de Leyde	70
Jean le Hollandais	80
Quentin Metsys	81
Jérôme Bos	85
Pierre Koeck	87
Joachim Patenier	90
Henri de Bles	91
Lucas Gassel	92
Hans Holbein	93
Jean de Mabuse	102

Antonio Moro	105
Matthias et Jérôme Kock	108
Breughel	110
Jean Schoorel	114
Frans Floris	119
Pieter Aertsen	127
Pierre Vlerick	132
Lucas de Heere	142
Grimmer, Molenaer, Van Valckenborgh	147
Hans Bol	149
Marinus le Zélandais	151
DEUXIÈME PARTIE	
LES PEINTRES VIVANTS EN 1604	153
Jean Fredeman de Vries	153
Égide van Coninxloo	155
Barthélemy Sprangher	156
Henri Goltzius	159
Matthieu et Paul Bril	175
Corneille Cornelisz	177
Joachim Wttewael	181
David Vinckeboons	182
Divers artistes encore vivants	183
BIBLIOGRAPHIE	185

# INTRODUCTION

CAREL VAN MANDER, maître de Frans Hals à Harlem, fut enseveli couronné de lauriers, eut à l'Oudekerk, la vieille église d'Amsterdam, de solennelles obsèques et les poètes à l'envi le célébrèrent. Ce ne fut pourtant pas un très grand peintre. On lui fait beaucoup d'honneur quand on voit en lui le chef, entre 1590 et 1604, de l'académie maniériste de Harlem, qui comprenait ses amis Goltzius et Cornelisz.

Il fut l'élève du peintre gantois Luc de Heere ; il connut en Italie et à Vienne Barthélemy Spranger, l'admira, répandit ses leçons ; il partagea à Harlem les curiosités du graveur Henri Goltzius. C'est l'indice d'une curiosité durable pour un art flamand rénové par le style italien. Van Mander a aimé vraiment, comme les maniéristes, le mythe, le décor d'apparat, la volupté inquiète et frémissante des scènes érotiques, les effets insolites du clair-obscur. Il a dessiné des formes longues et les peignait en tons rompus. Mais ses tableaux et ses dessins, du moins ceux qui nous sont parvenus, attestent un éclectisme, rançon de sa culture humaniste et de sa connaissance des vieux peintres. On le considère aujourd'hui comme un provincial attardé aux modes du passé.

On le place fort en-dessous de Josse van Wingen, ce qui n'est pas le situer bien haut. Il peint souvent dans un style voisin de celui de Gilles van Coninxloo, son exact contemporain, de son compatriote et cadet Roelant Savery, ou à la façon de David Vinckeboons. Il fait toujours penser, en ses successives recherches, même quand avant 1590 il s'inspire de Spranger ou quand il se tourne vers le naturalisme, aux anciens peintres flamands. La *Décollation de sainte Catherine* (Courtrai, église Saint-Martin), peinte en 1582, est à mi-chemin de Van Orley et d'Aertsen. L'*Adoration des bergers* (Harlem), en 1598, ne s'écarte d'Aertsen que dans la mesure où elle se rapproche du Bassan. Le meilleur tableau connu, la *Prédication de saint Jean* (Hanovre), en 1597, situe avec un sens très heureux de la composition et de l'effet, des

figures élégantes dans un paysage peint selon la vieille formule des trois tons, plus proche de Patenier ou de Henri met de Bles que de G. van Coninxloo à qui on attribuait encore le tableau en 1927. Cet éclectisme paraît dans ses dessins, les uns connus par des gravures de J. Matham, de J. Saenredam, de J. de Gheyn, les autres, plume et lavis, conservés à Budapest, à Florence, à Londres et dans des collections privées. Le *Rapt d'Europe* (1589, Budapest), *Apollon et Daphné, Pan et Syrinx* (vers 1589, Florence), la *Madeleine repentante* (Londres), l'étude d'*Homme nu vu de dos* (Amsterdam, coll. van Regteren-Altena), la *Tête de femme* (Harlem, fond. Teyler) sont l'œuvre d'un maniériste hésitant entre les souvenirs de Spranger, de Goltzius, d'Aertsen. Les *Kermesses*, dont un exemplaire est à l'École des Beaux-Arts à Paris, le montrent comme Vinckeboons continueur du style bruegelien.

Ces vestiges de sa création artistique ont un intérêt documentaire, ils ne touchent guère. La gloire durable de Carel van Mander est dans ses livres. Il demeure comme le premier historien des écoles du Nord pour avoir écrit la vie de leurs peintres dans *Het Schilder Boeck*, le *Livre de peinture*. Pas plus qu'il ne le fait dans son poème sur les *Principes de la peinture*<sup>1</sup>, il n'y expose une théorie de l'art, n'étant pas le moins du monde un esprit dogmatique, mais il dit, en pages parfois pesantes, souvent savoureuses, les nuances que sa sensibilité et son intelligence aperçoivent dans l'évolution de la peinture flamande, dans le goût artistique de son temps. Son livre porte ainsi témoignage.

L'ouvrage a paru en 1604 à Harlem chez Paschier van Wesbuch<sup>2</sup>. Dans cette première édition, il est le recueil composite de six textes, de sujet et

---

1. *Das Lebrgedicht des Karel van Mander*. Texte, trad. allemande, notes par le D<sup>r</sup> R. Hoecker, La Haye, 1916, in-8.

2. *Het Schilder Boeck Waer in voor erst de leelustighe Jeticht den grondt der Edel vry Schilderconst in versheyden deelen wort, voorgedraghen. Daer nae in dry deelen l'even der vermaerde doorluchtighe Schilders des ouden en nieuwen tijds. Eynthlyck d'wtleggginghe op den Metamorphosen publ. Ovidij Nasonis. Oock daerbeneffen wtbeeldinghe der figuren. Alles dienstich en nut den Schildersconstbemindeers en dichters, oock allen Staten van Menschen. Door Carel van Mander schilder. Voor Paschier van Wesbuch Boeckvercooper. Tot Haarlem 1604. Met Privilege ; gr. in-4°.* [Le *Livre de peinture*, où est exposé d'abord l'essai instructif sur le fondement du véritable et noble art de la peinture. Ensuite en trois parties la vie des célèbres et illustres peintres de l'ancien temps et du nouveau. Enfin des éclaircissements sur les *Métamorphoses* d'Ovide. En outre la représentation

d'importance fort différents. Les deux derniers, paginés à part, sont les *Éclaircissements des Métamorphoses d'Ovide* [ff. 1-123] dédiés à Gédéon Fallet, secrétaire de la ville d'Amsterdam, et une *Description de statues antiques* [ff. 123-127] dédiée à un peintre, le portraitiste Cornelis Ketel. La première partie de l'ouvrage, en 305 feuillets, s'ouvre sur un poème dédié au collectionneur et marchand de tableaux Melchior Wyntgis de Middelbourg, maître des monnaies de Zélande. Il a pour titre les *Principes du très noble art de la peinture* [ff. 1-58]. Elle se prolonge par deux courtes études ; l'une [ff. 58-91], dédiée au marchand d'Amsterdam Jacques Razet, est une compilation de Pline l'Ancien et d'Athénée sur la *Vie des peintres célèbres de l'Antiquité* ; l'autre, inspirée en partie de Vasari, en partie de notes et de souvenirs personnels de voyage, est une *Vie des peintres italiens modernes* [ff. 91-1961] dédiée à Barthélemy Ferreris, marchand et collectionneur de Leyde.

Vient enfin la partie principale de l'ouvrage, pour nous de loin la plus neuve et la plus intéressante, et la seule retenue dans le présent livre, celle qui concerne les peintres du Nord. Elle occupe les feuillets 196 à 300 et, pour la table, 303 v°-304 v°. Elle est ainsi intitulée<sup>3</sup> : *La Vie des plus illustres peintres des Pays-Bas et de l'Allemagne, composée et racontée par Carel van Mander, peintre, toute faite pour le plaisir et le profit des peintres et amateurs de peinture. Imprimée à Alkmaar par Jacob de Meester pour Paschier van Wesbuch, libraire à l'enseigne de la Bible ferrée, à Harlem, en 1604.*

Cette étude des peintres du Nord se divise en deux parties. L'une, en soixante et onze chapitres, présente les peintres du quinzième siècle et ceux du seizième qui avaient achevé leur existence au moment de la rédaction du livre. Elle suit à peu près l'ordre chronologique. L'autre, en vingt-trois chapitres, concerne les peintres encore vivants en 1604. L'ensemble est précédé d'une dédicace emphatique à deux brasseurs de Harlem, amateurs d'art et

---

des figures. Toutes choses utiles et intéressantes pour les peintres, les amateurs d'art, les poètes et toutes sortes de gens. Par Carel van Mander, peintre.]

3. *Het Leven der doorluchtige Nederlandsche en Hoogh duytsche Schilders. Bij een vergadert en beschreven, door Carel van Mander, schilder. Alles tot lust vermaeck en nut der Schilders en Schilderconst beminders. Tot Alkmaar ghedruckt bij Jacob de Meester voor Passchier van Westbuch, Boeckvercooper woonende in den beslaghen Bijbel, tot Haerlem. Anno 1604.*

collectionneurs, Jan Matthysz Ban et Cornelis Gerritsz Vlasman ; puis d'un avant-propos justifiant l'ouvrage et indiquant les difficultés rencontrées par l'auteur au cours de son enquête. La première partie s'ouvre sur les Van Eyck et se clôt sur Martin de Vos. La seconde commence à Vredeman de Vries et s'achève, si l'on néglige la conclusion où sont nommés pêle-mêle dix-sept peintres, sur David Vinckeboons<sup>4</sup>. Van Mander cite les fils et les disciples des artistes qui font l'objet de chaque chapitre ; certains chapitres, celui des peintres de Malines par exemple, nomment plusieurs peintres ; l'ouvrage finalement nous renseigne sur près de deux cents artistes. Allemands, Hollandais et Flamands sont mêlés et nous apprenons ce que sait Van Mander de Dürer, d'Holbein, de Lucas de Leyde, de Bosch, d'Heemskerck, tout comme de Van Eyck, de Metsys, de Bruegel. Ces notices sont parfois réduites à six lignes ou tiennent parfois vingt pages. Les renseignements, d'inégal intérêt, ne sont pas toujours sûrs, et l'on comprend aisément que les notices les plus riches soient celles des peintres que Van Mander a longtemps fréquentés. C'est tantôt un artiste de mince mérite comme Vlerick, tantôt un des plus grands graveurs comme Goltzius, et nous ne nous en plaignons pas car ces peintres servent de prétexte au narrateur pour nous faire librement ses confidences et les nombreux détails sur l'art de la fin du seizième siècle flattent notre curiosité actuelle pour le maniérisme.

L'ouvrage a longtemps servi — et sert encore, car il est pour certains artistes notre seul témoignage — de source d'information aux historiens de la

---

4. Voici, dans leur suite, ces chapitres : I. Les Van Eyck, Roger de Bruges, Van der Goes, divers, Van Ouwater, Gérard de Saint-Jean, Bouts, R. van der Weyden, J. Cornelis, Dürer, Engbrechtsz, Van Orley, Lucas de Leyde, Jean le Hollandais, Metsys, Bosch, C. Kunst, De Cock, J. de Calcar, Coecke, Patenier, Bles, Gassel, Lombard, Holbein, Vermeyen, J. de Mabuse, Joorisz, J. van Cleef, Aldegrever, J. Swart, les peintres malinois, J. Mostaert, De Weert, les Van Cleef, Moro, De Backer, J. et M. Cock, Key, Bruegel, Scorel, Claeszoon, Bueckelaer, Floris, Aertsen, Heemskerck, Aertszoon, Hub. Goltzius, Vlerick, Bloklandt, L. de Heere, Grimmer, C. Molenaer, Balten, Van Lierre, Pourbus, Geeraerts ; peintres allemands ; Coxcie, Barentsen, Valckenborch, H. Bol, les Mostaert, Marinus, Van Steenwyck, De Ryckère, Coignet, Hoeffnagel, Mytens, Van Winghen, De Vos. II. Vredeman de Vries, Stradanus, G. van Coninxloo, Spranger, Ketel, Geldorp, Miereveld, Henri Goltzius, Vroom, Soens, Van Achen, De Witte, Bril, Cornelisz de Harlem, J. de Gheyn, Van Veen, Snellinck, Wittewael, Van Noort, Momper, Badens, Vinckeboons.

peinture flamande. Les circonstances qui l'ont fait naître, qui lui ont donné son contenu et sa forme, nous éclairent sur la valeur, sur l'intérêt de ces documents<sup>5</sup>. Le livre a été rédigé pour l'essentiel durant les années 1603-1604, mais il est le fruit de patientes recherches, de lectures, d'observations, de méditations poursuivies durant de longues années. L'idée d'écrire sur les artistes flamands a pu s'esquisser dès 1565, quand Van Mander, jeune homme cultivé, poète, membre de la Société de rhétorique de Courtrai, connut son premier maître Luc de Heere, ses poèmes sur l'art flamand, son manuscrit d'une *Vie des peintres*, et par lui peut-être déjà les *Vite* de Vasari, dont une seconde édition parut en 1568. Cette idée a probablement pris corps entre 1572 et 1574, vue la façon dont Van Mander parle de ces artistes et de leurs livres, quand Lampsonius publia à Anvers ses *Pictorum effigies*<sup>6</sup>, quand Van Mander fréquenta Vasari en Italie<sup>7</sup>. Mais il est sûr aussi que cet érudit curieux des lettres et des arts antiques, dont ses biographes nous rappellent qu'il traduisit Homère, Virgile et Ovide, curieux de Pline l'Ancien et d'Athénée, n'a pas ignoré les auteurs de biographies si célèbres dans les milieux humanistes européens : Plutarque, fort admiré d'Érasme, dont Amyot en France traduisait les *Vies parallèles* dès 1559 et dont Van Mander lui-même cite les *Œuvres morales* ; Diogène Laërce, dont la *Vie des philosophes* était imprimée à Bâle par Froben en 1533, à Paris par H. Estienne en 1570 ; Suétone, dont la *Vie des douze Césars* propose, plus qu'une mise en œuvre de documents, un catalogue des passions, des vices et des vertus.

---

5. J.B. Descamps, dans la *Vie des peintres flamands*, écrit en 1753 : « Les jugements qu'il porte des peintres dont il a écrit la vie sont des monuments précieux du goût de son siècle. »

6. Dominique Lampsonius (Bruges 1532-Liège 1599), peintre et poète, humaniste ami de Luc de Heere, vécut quatre ans en Angleterre et devint secrétaire du prince-évêque de Liège de 1558 à sa mort. Il a peint pour Saint-Quentin de Hasselt en 1576 un *Calvaire*. Le livre *Pictorium aliquot celebrium Germaniae inferioris effigies* a paru à Anvers chez la veuve de J. Cock, en 1572. Il comporte des portraits gravés et des éloges en vers latins. Réédité à Bruges par Puraye en 1956 sous le titre *Les Effigies des peintres célèbres des Pays-Bas*.

7. Georges Vasari (1511-1574), peintre maniériste, disciple de Michel-Ange, auteur de fresques au palais de la Chancellerie à Rome, au Palais-Vieux de Florence, premier architecte du palais des Offices de cette ville. Il est l'auteur des *Vies des plus excellents architectes, sculpteurs et peintres, de Cimabue à nos jours*, Florence, 1550.

La biographie est un genre littéraire fort ancien. Elle doit pour le moins à Plutarque ses lettres de noblesse. Le Moyen Âge s'y est fort souvent adonné, trouvant dans le récit de la vie des saints un excellent moyen d'éducation. Mais à l'époque de la Renaissance, elle prend la forme de recueils de vies, elle retrouve la tradition antique. Elle entretient d'aimables rapports avec l'histoire, le roman et la morale. Elle verse à l'occasion dans la légende, elle se nourrit pourtant aussi d'esprit critique, d'observation des mœurs, de confidences personnelles. Elle fut particulièrement goûtée en Europe des humanistes du seizième siècle et pratiquée par eux et par leurs disciples du siècle suivant, non pas tant, comme on le répète volontiers, parce qu'avec la Renaissance l'individualisme se répand, mais parce que ces livres proposent des documents sur la vie, sur les hommes. Dans l'étude comparée des individus remarquables, on apprend une sagesse. Rabelais, Marguerite de Navarre, Bonaventure des Périers en faisaient en France leurs délices autant que les Estienne et l'on connaît bien le cri d'enthousiasme de Montaigne (*Essais*, II, chap. 10) : « Ceux qui écrivent les vies, d'autant qu'ils s'amusement plus aux conseils qu'aux événements, plus à ce qui part du dedans qu'à ce qui arrive au dehors, ceux là me sont plus propres. Voilà pourquoi, en toutes sortes, c'est mon homme que Plutarque. Je suis bien marié que nous n'ayons une douzaine de Laertius [Diogène Laërce] ou qu'il ne soit plus étendu ou plus entendu. » Ce n'est donc pas un hasard si l'on écrit au seizième siècle tant de biographies, et si princes, grands seigneurs, hommes politiques, hommes illustres, dames galantes, peintres, architectes, sculpteurs passionnent les écrivains et leurs lecteurs. Entre Plutarque et Brantôme, il y a place pour Vasari et pour Van Mander.

La décision de rédiger ces *Vies des peintres flamands* n'en fut pas moins tardive et cela est dû aux tribulations de l'auteur qui, à peine revenu de ses séjours en Italie et à Vienne, fut pris pendant cinq ans dans les remous des troubles des Pays-Bas dans le moment même où, marié, il avait à faire vivre sa femme et son jeune fils. Il dut quitter sa ville et abandonner ses biens à plusieurs reprises. C'est donc à Harlem, quand il eut trouvé le calme, quand il s'y fut installé à demeure, qu'il put se mettre à rassembler ses souvenirs, ses documents et à rédiger cet ouvrage. La pensée même des troubles, le chagrin et la colère causés par les dévastations d'églises, les sacs de villes

entre 1566 et 1582, n'ont certainement pas été étrangers à sa détermination. Transmettre à la postérité, par le livre, des gloires dont la fureur des guerres risque à tout moment d'anéantir les œuvres, est une pensée d'humaniste. L'auteur se mit probablement au travail en 1596-1597. Dans son quinzième chapitre, la biographie de Quentin Metsys, il nous apprend qu'au moment où il écrit son texte le roi Philippe II d'Espagne est « récemment décédé ». C'est donner la date de fin 1598. Van Mander avait alors cinquante ans. Son livre est le fruit d'un travail de sept ou huit ans. Même si l'on fait la part de la rhétorique, la dernière phrase est significative : « Je vais poser ma plume fatiguée au service de l'art... J'ai dépensé à m'en servir beaucoup de temps et de fatigues. »

Dans une certaine mesure, ce livre est une compilation puisée à de multiples sources. Il n'est pas impossible que dans le texte soit passée une part du manuscrit perdu de Luc de Heere. Dans une précieuse étude publiée en 1903, H.E. Grève a relevé les emprunts textuels faits par Van Mander au poème *La Cour et le Verger de poésie*, publié par Luc de Heere en 1565, à l'*Histoire van Belgis* de Van Vaernewyck, publiée à Gand en 1574, et tous les larcins commis aux dépens de Vasari, Lampsonius, Guichardin, Dürer, Pierre Coecke, Pirckheimer, Vredeman de Vries, voire de Vésale ou d'Hadrianus Junius, ce polygraphe hollandais du seizième siècle qui se nommait Adrien de Jonghe et dont Plantin publiait en 1565 les *Emblemata*. Mais pour les peintres du Nord, le total de ces emprunts est peu de chose. L'information de Van Mander est d'abord personnelle et résulte d'observations, de conversations, d'enquêtes. Il a vu un très grand nombre d'œuvres, dessins, esquisses, cartons ou tableaux, courant partout dans Harlem, La Haye, Middelbourg, Amsterdam, à la découverte d'œuvres importantes. Il connaît des tableaux de Van Eyck, de Bouts, de Gérard de Saint-Jean, de Dürer, d'Engebrechtsz, de Lucas de Leyde, de Bosch, de Metsys, de Mostaert, de Bruegel, d'Aertsen, de Bueckelaer et de bien d'autres peintres pour ne pas parler de ceux de ses amis, de ses compatriotes et contemporains. Il en fait parfois, comme pour *L'Aveugle de Jéricho* de Lucas, des descriptions précises, fines et révélatrices de son goût et de sa conception de l'art. La gravure n'a presque pas de secrets pour lui. Son maître Luc de Heere, son oncle Charles van Mander, son cousin Jean van Mander,

pensionnaire de la ville de Gand, avaient leur « cabinet d'amateur ». Autour de lui abondaient marchands et collectionneurs. Il était lié d'amitié ou d'affaires avec les plus importants d'entre eux, ceux à qui il a dédié ses ouvrages, d'autres comme le célèbre Rauwaerts, d'Amsterdam, pour qui Aertsen avait travaillé<sup>8</sup>. On devine quelle riche information l'auteur pouvait trouver quand on pense aux inventaires publiés par Denucé, à ces boutiques de marchands du dix-septième siècle comme Snellinck, à ces cabinets d'amateurs peints par les Francken, par Guillaume van Haecht et qui nous sont maintenant familiers<sup>9</sup>. Ces visites lui permettaient de précieuses découvertes et il est tout heureux d'écrire à tout moment : « J'ai vu... », « Il y a chez... ». Elles étaient aussi une occasion de rencontres, d'utiles propos. Lui-même indique sa démarche à la fin du livre : « Quand je vais dans le cabinet d'un amateur, j'observe avec grand soin, et je demande... de quels maîtres sont les œuvres qu'il possède et juge les meilleures... Et je ne crois pas superflu de suivre le sentiment commun des plus grands connaisseurs. » Il avait vu encore des tableaux flamands et allemands à Florence, à Rome, à Vienne. Il a pris contact avec les archives des guildes et peut ainsi préciser un assez grand nombre de dates de maîtrise. Il s'est informé des anciens auprès des vivants qui les avaient connus. Il s'est enquis sans doute en 1582 auprès de Pourbus de faits concernant sa famille et les vieux peintres brugeois, mais la moisson fut très légère. Le peintre hollandais Albert Simonsz lui a parlé des débuts de la peinture à Harlem. Pieter Pietersz, le fils d'Aertsen, l'a renseigné sur son père et sur Bueckelaer. Gilles van Coninxloo lui a beaucoup appris sur l'école d'Anvers.

Il a montré à tout moment la plus vive curiosité, le souci de s'adresser aux meilleurs informateurs. Il n'a pas toujours été récompensé. « On me pardonnerait de grand cœur, écrit-il au chapitre de Pourbus, le mince produit de mes chasses incessantes aux renseignements concernant la vie des grands peintres, si l'on pouvait saisir l'étendue des peines que je me suis

---

8. Denucé, *De Konstkeijners van Antwerpen*, Anvers, 1932. — Le nom de Rauwaerts est orthographié par Van Mander des manières les plus différentes.

9. Speth Holterhoff, *Les Peintres flamands de cabinets d'amateurs au XVII<sup>e</sup> siècle*, Bruxelles, 1957.

données. » « J'aurais eu soin, écrit-il encore à propos de Geeraerts, de dire la date de son décès ainsi que son âge, si son fils avait consenti à me fournir ces renseignements, mais il n'a pas jugé à propos de le faire, trouvant apparemment qu'il ne lui incombait pas de me mettre à même de rendre hommage à la mémoire de son père. » « J'aurais parlé longuement de ces frères, note-t-il au sujet de Jérôme et François Francken, si l'on avait mieux accueilli à Anvers mes demandes d'informations. » L'avant-propos témoigne de son amertume d'historien scrupuleux, passionné et trop souvent mis en échec. Cette amertume s'exprime parfois véhémentement. Le docteur Isely, de Bâle, héritier des Amerbach, n'a pas pris la peine de lui donner sur Holbein les renseignements qu'il possédait. Il se fait, par jeu de mots, traiter d'âne et se voit reprocher « d'être bien de son pays, insensible comme les rochers de la Suisse ». Les documents écrits sont aussi trop rares à son gré. De Bernard van Orley, il écrit : « J'ignore les dates... aucun écrivain n'ayant cru devoir prendre la peine de consigner les circonstances de la vie d'un tel homme. »

Aussi Van Mander est-il bien souvent à court, surtout pour les peintres du quinzième siècle. Il est tout surpris d'apprendre qu'Albert van Ouwater était un contemporain de Van Eyck. Mais ses affirmations doivent encore être sévèrement contrôlées. S'il a du bon historien le souci du document, la passion de la recherche, il n'en a pas toujours l'esprit critique. Le récit brouille souvent dates et faits, passe sereinement sur des ignorances majeures. On voit paraître Marinus van Reymerswacle, dont l'activité se situe entre 1520 et 1566, presque à la fin du livre, entre les Valckenborch, Josse van Winghen et Martin de Vos, dont l'œuvre est postérieure à 1560. Le chapitre IV, qui groupe pêle mêle Lucas Cranach, Israël de Meckenen, Memlinc, Hemessen, Gérard David et Cornelis van Dalem, est un aveu d'incompétence et la phrase qui le contient est d'une honnêteté désarmante : « Ces divers artistes sont ici confondus pour la raison que je n'en sais pas plus long à leur sujet. » Le malheur pour nous est qu'il n'en sait pas beaucoup plus long sur Van der Goes, Thierry Bouts, Patenier, Jérôme Bosch. Il arrive aussi bien souvent que la légende et les commérages l'emportent sur l'exacte vérité. Mais cela même est instructif.

Sa conception de la biographie est en effet celle de Vasari et la recherche des sources doit dépasser les emprunts de détail. Vasari n'a guère parlé de l'art flamand qu'incidemment. Guichardin a dressé en six pages, dans le chapitre « Anvers » de sa *Description de tout le Pays-Bas*<sup>10</sup>, un catalogue de noms de peintres. Il n'y avait là que peu à glaner. Mais se pénétrer de l'esprit d'un monumental ouvrage, se faire disciple de Vasari pour, à son exemple, construire en langue flamande un monument à la gloire de la peinture flamande et rivaliser avec lui, fut le vrai désir de Carel van Mander. C'est proprement, en fin du seizième siècle, un rêve d'humaniste du Nord. Du Bellay et Ronsard n'ont pas agi autrement vis-à-vis de Pétrarque, n'ont pas voulu agir autrement vis-à-vis de l'Antiquité. Cette émulation se montre à l'évidence dans le plan de l'ouvrage et dans celui de chaque chapitre. C'est à l'imitation de Vasari — Van Mander le dit expressément en faisant allusion à Michel-Ange dans son avant-propos — qu'il ajoute une seconde partie sur les peintres vivants. L'aspect le plus original des *Vies* de Vasari est leur conclusion sur l'apothéose d'un vivant qui surpasse tous les anciens. Avec une moindre audace, Van Mander nous offre dans ses derniers chapitres une ample biographie en tribut d'amitié et le graveur Henri Goltzius est son Michel-Ange.

Greve a raison de dire qu'on ne saurait discerner un système clair déterminant le plan de chaque biographie. Le seizième siècle n'a pas l'esprit systématique. Il est curieux bien plutôt de dispersion, de vagabondage et de liberté. Montaigne n'est pas seul à aimer les « gaillardes escapades ». Greve note pourtant un ordre commun à plusieurs grands chapitres. Il le réduit à ce schéma : « Introduction, détails sur la vie, liste des œuvres, noms des enfants et disciples », schéma parfois truffé de quelque digression sur l'art ou sur la morale. En réalité, le plan des grandes biographies est plus complexe, la matière plus riche, à l'exemple même du modèle italien. S'agit-il de Dürer ? Deux lignes d'introduction précèdent une très longue biographie

---

10. Il s'agit, non de l'historien florentin Francesco Guicciardini [Guichardin], mais de son neveu Lodovico. L'édition italienne de son livre parut à Anvers, chez Plantin, en 1567, et fut suivie la même année d'une édition française : *Description de tout le Pais Bas, autrement dict Germanie inférieure*.

coupée d'observations diverses sur l'art. Une instructive anecdote sert de transition entre ce récit et la présentation des œuvres. Puis Van Mander revient à la biographie pour évoquer le voyage du peintre aux Pays-Bas. Ce sont de nouvelles anecdotes, quelques bons mots, et la notice s'achève sur des épitaphes versifiées. Le chapitre sur Vlerick est d'un tout autre style. La formation du peintre, sa vie, la liste de ses œuvres, toute cette information nécessaire et traditionnelle, est subordonnée à de longues méditations, à quelques grands mouvements lyriques sur le malheur pour un homme de talent de naître dans un village, sur les plaisirs et les profits du voyage, sur le discrédit où l'art est tombé en certaines villes de Flandre, et c'est encore sur des sentences et des anecdotes que le texte prend fin. Le chapitre sur Goltzius, un des plus longs, a un plan régulier. Une vaste introduction précède la biographie. L'étude des œuvres lui fait suite et l'ensemble s'achève sur l'étude du caractère du graveur. Mais les bons mots, les curieuses histoires en sont encore la part dominante.

Ainsi procédait très souvent Vasari. Sa vie de Michel-Ange, organisée comme l'est celle de Goltzius par Van Mander, insiste longuement sur le caractère et sur les réparties judicieuses ou piquantes de l'artiste. Le grand élan : *O Pictura...*, de la biographie de Vlerick, est l'écho du cri de Vasari dans le chapitre de Raphaël : « Ô peinture, art divin... » Les exordes où la nature est louée dans sa sagesse et ses bienfaits, la providence remerciée dans ses divines prévisions, le hasard admiré dans ses fantaisies inattendues, où l'écrivain se félicite de la prédestination aux beaux-arts d'un peintre fameux, du bonheur d'une ville privilégiée mère d'un génie, sont communs à l'Italien et au Flamand. Tant de curiosité pour le voyage, les aventures, les rencontres piquantes, les découvertes, nous fait souvenir d'un des goûts les plus vifs des grands esprits de la Renaissance. Mais le plaisir de noter les dits bons mots, sentences, de terminer par des éloges, des épigrammes, des épitaphes en vers, qui rappelle tout à fait le livre de Diogène Laërce, est encore une forme de l'humanisme. On dit ces anecdotes et ces bons mots placés pour divertir le lecteur, et ils le divertissent. Mais ils correspondent aussi à cette avidité de connaître qui a déterminé les cabinets de curiosités, les dictionnaires, les encyclopédies. Ils prolongent un goût qui fit écrire à Érasme ses *Adages*, l'entraîna à les rééditer en grossissant chaque fois le recueil, à

étendre tel adage à la dimension d'un essai. Anecdotes, bons mots, joyeux dits, sentences peignent l'homme, ont valeur d'enseignement.

Van Mander rejoint par là Plutarque. Instruire et plaire, donner place aux petits faits, aux signes qui révèlent l'âme et — comme Plutarque met sa culture philosophique et historique au service de ceux qui cherchent à mieux vivre — mettre ses connaissances au service de ceux qui cherchent à mieux peindre, à donner de la noblesse à leur vie de peintres et à leur art : tel est le propos de l'historien flamand. Le titre de son ouvrage l'indique : « Fait pour le plaisir et le profit des peintres et des amateurs de peinture », et la conclusion le répète : « J'ai pris ma plume pour l'honneur et l'amour des nobles adeptes de l'art et pour l'instruction, l'encouragement, l'agrément des jeunes peintres. » Comme Plutarque encore en sa *Vie d'Alcibiade*, Van Mander estime que certains hommes sont des héros, autant que des cas, artisans d'une découverte, esprits pesant sur le destin ou la conscience du monde. En étudiant donc les grands peintres, ou même seulement les bons peintres, hommes d'une activité singulière, en n'omettant aucun détail des formes diverses et anecdotiques de leur existence et de leurs inventions, on a chance de mieux comprendre la peinture et de découvrir la véritable nature de la sagesse et du bonheur.

Un humaniste s'adresse donc à nous, et c'est un disciple d'Érasme, cherchant à concilier la sagesse antique et la foi chrétienne, la tradition et l'esprit de nouveauté, fuyant la sottise et la folie, plaçant au-dessus de tout, auprès de la vérité, l'esprit et le beau, et détestant tout fanatisme. Dès les premières lignes du premier chapitre, Van Mander salue son guide, le plus grand homme du Nord, « Didier Érasme, le phénix de la science, qui s'est élevé de notre beau jardin sur ses ailes brillantes au plus haut du ciel ». L'ouvrage s'achève sur une pensée des Psaumes et de l'Ecclésiaste : « Car la vie même n'est rien de plus qu'une ombre qui fuit, qu'une fleur des champs qui passe... », sur une paraphrase du mot de Paul aux Corinthiens : « Celui qui se glorifie, qu'il se glorifie dans le Seigneur », et sur une maxime évangélique : « Il vaut donc mieux attacher le plus sûr de son activité à cultiver et pratiquer l'art vraiment divin, lequel consiste à aimer Dieu par-dessus tout et son prochain comme soi-même, sûr chemin menant à la félicité éternelle. »

Van Mander n'observe donc les formes de l'activité sociale que pour y déceler la folie humaine et pour la condamner. Il a beau louer en Bacchus le dieu qui fit don de la bière à la Flandre, il blâme sans cesse l'ivrognerie, s'étonne que Gossart, si débauché, ait pu si bien peindre, et s'indigne des beuveries de Frans Floris. Il ironise sur la sottise vestimentaire des Flamands, sur l'ambition absurde du peintre grec Parrhasios<sup>11</sup>. Écho d'Érasme, écho de l'érasmien Bruegel, il s'élève surtout contre la guerre et le fanatisme. Il eut certainement du penchant pour la doctrine de Luther puisqu'il alla finir ses jours à Harlem, puisqu'il fait de Luc de Heere, luthérien, un extrême éloge. Il parle des peintres réformés avec une évidente sympathie et surtout avec cette discrétion qui vient d'une participation aux mêmes dangers, sinon aux mêmes luttes. Pourtant, à Harlem, il vient surtout chercher la paix, le calme, un refuge. Des événements, il parle en chroniqueur impartial. « Luther troublait déjà la paix du monde par ses doctrines », écrit-il sans passion à propos de Luc de Heere. « Josse van Lierre suivait la doctrine de Calvin », note-t-il comme par scrupule d'exactitude. « Lorsque les choses changèrent de face dans les Pays-Bas », cette phrase de la biographie des Van Valckenborch signifie que le prince d'Orange installe son pouvoir sur le pays et que l'on se détache de l'Espagne. Mais le même Van Mander traite les anabaptistes de « secte enragée » et, tout comme le chroniqueur Renon de France à qui nous devons une précieuse relation des *Troubles des Pays-Bas*<sup>12</sup>, il n'éprouve que farouche indignation à l'égard de la « soldatesque » qui tue et pille, et dont il faillit être la victime, des Espagnols qui ravagent Flandre et Hollande, des « fureurs de Mars ». Plus que tout, il déplore la crise iconoclaste de 1566<sup>13</sup>, la « brutale dévastation des édifices du culte »,

---

11. Cf. *infra*, p. 154.

12. Piot, *Histoire des troubles des Pays-Bas par Messire Renon de France*, dans *Coll. Chroniques belges* éd. par l'Acad. royale de Belgique, 1887-1891. Les anabaptistes, secte hérétique aux positions sociales extrêmes, eurent pour chefs Munzer et Jean de Leyde et pour centre d'action, depuis 1534, Münster.

13. L'année 1566 (*Het Wonderjaar*) est la première année terrible. Les édits de Charles-Quint et de Philippe II contre les hérétiques avaient durci les volontés. Les progrès du calvinisme avaient rendu plus violente l'opposition au pouvoir de la gouvernante et du roi d'Espagne, organisée par le prince d'Orange et les comtes d'Egmont et de Hornes. En 1565, une crise

l'« époque de l'anéantissement des images par les furieux », le moment où « la populace prise de folie se révolta et s'attaqua aux sculptures et aux peintures dans les églises », « où l'art fut détruit par les mains barbares et infâmes d'ignorants ».

L'art est en effet chose sacrée pour Van Mander comme pour les Anciens. Cet érasmien érudit, qui a formé son style à l'imitation de Cicéron, qui aime les périodes et les expressions redoublées, a trouvé une part de sa vérité chez les Grecs et les Latins. Dès le début de l'épître dédicatoire, il cite un vers de Virgile, il évoque Dionysos, dieu du Vin, héros, législateur et dieu du Commerce. Dès l'avant-propos, il utilise un lieu commun cher à Horace sur les mérites comparés de l'art militaire et des beaux-arts, mais cher aussi à Cicéron ; il évoque trois vers des *Bucoliques* pour justifier sa décision, cite Varron et Pliny l'Ancien. Dans ses récits, il met à contribution les Cyclopes et Vulcain Mulciber, Cupidon et les Grâces, Hercule et Hébé, Atropos, Circé, Médée, Calypso, Protée et Vertumne. Il se meut à l'aise dans l'univers des allégories et des métamorphoses, étant un familier d'Ovide ; il cite un bon mot du sage Bias, une confidence de Platon. Il vante les « beaux principes de l'Antiquité », il prend pour exemples Zeuxis et Apelle. Dans cette érudition, commune aux écrivains de la Renaissance, on a voulu ne voir que littérature de rhétoricien. Mais la vénération pour l'antique mène ce peintre maniériste, comme nombre d'artistes de son temps, vers une conception « classique » de la peinture.

« Le noble art de la peinture » est une expression qui vient spontanément sous la plume de Van Mander. L'adjectif « noble » (*edel*) est son mot favori. Voici donc l'art divinisé sous le nom de *Pictura*, déesse fort sensible qui n'a pu contempler sans verser de larmes la destruction d'une peinture de

---

financière, une brusque montée des prix accentuaient le mécontentement. Après le banquet de Culembourg où fut fixé le programme d'action et crié « Vive le Gueux ! », une insurrection populaire, du 10 au 25 août 1566, se répandit en Flandre, en Brabant, en Hollande, en Zélande et à Utrecht. On pilla les églises, on brisa ou brûla les œuvres d'art, « symboles de l'idolâtrie ». Ce fut la crise iconoclaste. Des peintres y participèrent ; cf. E. Raie, *Le Siècle des Gueux*, Bruxelles, 1938.

Van der Goes par les protestants. Comme Thétis épousa Pélée<sup>14</sup>, « l'aimable Pictura daigna combler de ses faveurs et prendre pour époux » Barthélemy Spranger, « lui apportant de surcroît les Grâces... » Ces jeux d'expression nous font sourire, mais ils témoignent d'une ferveur personnelle et d'un idéal du temps. Trois anecdotes sont là, choisies à dessein, fort complaisamment contées, pour convaincre le lecteur de la noblesse de l'art de peindre. C'est l'histoire de l'empereur obligeant un gentilhomme de sa cour à servir de marchepied à Dürer qui peignait pour lui une composition sur un mur du palais, ce sont les propos de Goltzius au négociant d'Amsterdam dans l'auberge de Harlem, c'est la mésaventure du comte anglais jeté dans l'escalier par Holbein. On ne fait pas à son gré un peintre d'un gentilhomme ou d'un négociant, mais l'art donne la richesse et peut faire devenir gentilhomme. Devant la contradiction où se débat le seizième siècle entre le souci de la technique et l'idée que l'art est un don naturel, Van Mander, comme ses contemporains, fait sa part à la technique et recommande le travail acharné, mais il place au premier plan l'inspiration. Comment cet art ne serait-il pas noble s'il est — Van Mander le répète inlassablement — un « don de la généreuse et féconde nature, notre mère », fait à des êtres choisis par elle pour leur valeur singulière ? De là le soin avec lequel il distingue l'art du métier, comme les poètes de la Pléiade opposaient le poète au rimeur. De là cette amertume devant le mépris où les peintres sont tenus en de nombreuses villes du Nord, cette douleur de voir que le temps est encore, comme disait Rabelais, mais si longtemps après lui, « ténébreux et sentant l'infélicité et calamité des Goths ». Lumière et dignité ne sont pas partout accordées aux beaux-arts. « Ô Pictura, noble art, et dans la nature le plus fécond, le plus génial de tous les arts, source de toute parure, nourricière de tous arts nobles, et vertueux, vous qui n'avez à vous effacer devant aucune de vos sœurs, muses des arts qu'on nomme libéraux, vous qui fûtes jadis chez les nobles Grecs et Romains en si haute estime...

---

14. Thétis, une des filles de Nérée, s'éprit de Pélée quand il allait, sur le navire *Argo*, à la conquête de la Toison d'or. De leur union naquit Achille ; cf. Catulle, *Poésies*, 64. Les noces de Thétis et de Pélée sont représentées sur le *Vase français* (Florence), l'un des plus célèbres vases antiques à figures noires.

Ô noble art, en quels bas fonds hélas êtes vous tombé ? Grands empereurs et rois et princes jadis avaient coutume non seulement de vous tenir en grande estime, de vous mettre au faite de l'honneur et de vous donner dans leurs villes l'opulence, mais même d'exercer votre art de leur propre main. Aujourd'hui, voici finalement vos peintres confondus en une même guilde avec les bourreliers, les étameurs, les chaudronniers, les vitriers et les fripiers ! » Cette diatribe injuste et d'une rhétorique enflammée ne paraphrase le *O tempora, o mores !* de Cicéron que pour vitupérer les règlements étroits de la vieille guilde des peintres de Tournai exigeant de Vlerick la présentation d'un chef-d'œuvre, mais elle signale l'esquisse d'une théorie de l'art.

Si l'habileté du peintre est un don que lui fit la nature, le but de l'artiste est d'abord de « puiser dans la nature », de l'« imiter », de la « suivre », pour essayer de l'« égaler ». Reproduire les objets de la nature avec la plus surprenante exactitude est une qualité de la peinture flamande depuis Van Eyck. Van Mander la loue de ce vérisme parce que l'Antiquité lui a vanté le mérite d'une exactitude (Ἐακριβεία) poussée jusqu'au rendu d'illusion. Pline a loué Apelle de la vérité étonnante de ses peintures, et légué à la postérité les anecdotes sur les raisins de Zeuxis que les oiseaux venaient becqueter, sur le rideau de Parrhasios<sup>15</sup> que le visiteur voulait soulever. Van Mander nous en propose d'analogues et conte comment Floris avait peint un chien avec tant d'exactitude « que les chiens venaient le flairer ». D'une façon générale, il s'émerveille de l'extraordinaire minutie du rendu d'illusion de Van Eyck, de l'art de Lucas de Leyde dans la *Guérison du paralytique* : « On croirait avoir sous les yeux la réalité même des champs. » Bruegel, en traversant les Alpes, « avait avalé les monts et les rochers pour, à son retour chez lui, les vomir sur ses toiles et ses panneaux ». Antonio Moro possédait l'art de « charmer

---

15. Lors d'un concours, Zeuxis avait peint des raisins si séduisants que des oiseaux vinrent les becqueter. Il railla Parrhasios, incapable de ce pouvoir d'illusion. Cependant, il voulut tirer un rideau qui donnait de l'ombre. C'était une peinture et précisément de Parrhasios, dont Zeuxis dut reconnaître la supériorité. Ces jugements sur les rapports du tableau et de la nature, exprimés aussi par Lampsonius, se retrouvent dans l'*Album amicorum* d'Ortelius (cf. Tolnay, *Bruegel l'Ancien*, p. 61, n. 15) quand il évoque la mort prématurée de son ami Bruegel : « Incriminerai-je la mort... ou plutôt la nature craignant de se voir dédaignée tant il l'avait imitée avec art et talent. »

les yeux, approchant si bien de la nature que c'était chose merveilleuse ». Pieter Aertsen représentait les nourritures d'après nature de si juste manière « qu'elles semblaient être les objets réels ». Cette conception de l'art poussée à l'extrême conduit parfois à préférer le morceau à l'ensemble ; elle rejoint le maniérisme. Dans un portrait de Dirk Jacobs, écrit Van Mander, il y a « une main si parfaitement peinte que Jacob Rawaert a offert une bonne somme pour la pouvoir découper du tableau ». Il nous en conte autant et avec le même plaisir du pied d'un apôtre de l'*Assomption de la Vierge* de Dürer.

Heureusement, imiter la nature, c'est aussi saisir la vie, les sentiments et les pensées des hommes : Jean van Eyck est grand encore aux yeux de l'historien pour avoir prouvé, contre Pline l'Ancien, la possibilité d'égaliser la variété des figures qui se voient dans la nature, Roger à l'art incomparable de traduire les mouvements de l'âme et Cornelis Cornelisz de Harlem est un vrai peintre parce que chaque personnage, dans ses compositions, accuse parfaitement sa condition et son tempérament.

Dans l'exposé de sa conception classique de l'art, Van Mander va d'ailleurs bien plus loin. L'artiste, c'est finalement celui qui, en copiant la nature la révèle, la recrée, fixant durablement ses beautés fugitives, et c'est encore, lorsqu'il est génial, celui qui « surmonte » la nature. Nous ne quittons pas tout à fait Pline l'Ancien qui, pour louer Apelle, peintre d'un héros nu, écrit que par cette peinture « il a défié la nature elle-même »<sup>16</sup>. Car lorsqu'il atteint son point de perfection, l'art « dépasse la nature » et là est encore pour Van Mander sa noblesse. Cela n'est possible — et les Anciens déjà l'avaient dit — que par le choix, le goût et la raison. Le plus bel éloge fait par Van Mander à ses deux amis les maniéristes de Harlem, Goltzius et Cornelisz, est précisément d'avoir rendu la nature « dans ce qu'elle a de plus parfait », d'avoir choisi dans la nature « les plus beaux modèles vivants », dans l'art grec et romain « les plus beaux antiques » et d'avoir ainsi, épurant et ordonnant, construit l'œuvre belle : elle ne s'impose que par le triple accord de l'invention, de la disposition, de l'expression, mises en valeur par une technique

---

16. *Pinxit et heroa nudum eaque pictura naturam ipsam provocavit*, dans *Hist. nat.*, xxxvi, 31.

impeccable. Les peintres français de l'Académie royale, au dix-septième siècle, ne définiront pas l'art autrement<sup>17</sup>. Mais déjà Vasari écrivait dans ses *Vies* : « Celui qui n'a guère étudié ou dessiné d'après les plus excellentes œuvres anciennes et modernes... ne peut donner aux choses qu'il copie d'après nature cette grâce et cette perfection par laquelle l'art dépasse la nature. » Ainsi encore Van Mander regrette que le grand Dürer se soit, en suivant les traditions gothiques, appliqué « à suivre la nature sans trop s'attacher à prendre, dans le beau même, ce qu'il y a de plus excellent, comme procédaient sagement les Grecs et les Romains, ce qui se constate pour les œuvres antiques dont la perfection a de bonne heure guidé les Italiens ».

La transmission au monde moderne du savoir, de la sagesse, de la beauté antiques, pour Van Mander comme pour tant d'esprits de la Renaissance, s'est faite par l'Italie. Là est la lumière, dans cette Italie « terre des arts », « grande école des arts », à Florence et surtout à Rome, l'« incomparable reine des cités » renaissant sous la pacifique domination des papes, Rome, « la ville célèbre et séductrice, tant ornée d'œuvres d'art qu'on la dirait créée pour les peintres ». Sans l'Italie, dit Van Mander, la Néerlande ignorerait l'art de peindre. Fêré d'art italien, il voit le sommet de la peinture dans la force de Michel-Ange, la grâce de Raphaël, la délicatesse du Corrège, les puissants contrastes du Titien, les riches ornements de Véronèse. C'est l'Italie qui a réveillé les peintres du Nord. Il note, dans la biographie de Scorel, que les Italiens sont arrivés de bonne heure à la juste conception de la nature du beau parce qu'ils purent s'aider de la connaissance des antiques, « tandis que nos Flamands s'appliquaient encore à chercher le progrès par un travail routinier, sans autres modèles que la nature vulgaire, restant en quelque sorte plongés dans les ténèbres ». Mais il ajoute sur un ton enthousiaste que cette ignorance a cessé précisément le jour « où Jan van Schoorel rapporta d'Italie pour les mettre sous leurs yeux les formes les plus parfaites ». Jan van Scorel est par là même le « pionnier » de la peinture dans les Pays-Bas. Pierre Coecke, Jean Gossart, Lambert Lombard, Jean Swart, Floris, Spranger, Goltzius, parmi d'autres, ont aussi accompli ce miracle de

---

17. Aussi peut-il dire dans la vie de Goltzius que l'œuvre belle est celle « qui est estimée des connaisseurs en même temps qu'elle plaît à tout le monde par ses qualités de grâce ».

donner aux Pays-Bas la connaissance d'un nouveau style et, par le goût italien, les secrets du beau. L'un a dépouillé l'art flamand de sa rudesse et de sa lourdeur barbares, l'autre a rapporté d'Italie la bonne façon de composer, de peindre des figures nues, et tous ont « éclairé » les peintres flamands. C'est le maître-mot. Les plus précieux n'étaient peut-être pas les artistes qui prenaient des notes et des croquis ou rapportaient des gravures. Spranger et Goltzius n'ont rien copié, mais ils gravaient dans leur mémoire tout ce qu'ils voyaient — ainsi faisait déjà Bruegel ; ils s'imprégnaient, se nourrissaient de culture artistique italienne.

Nous voici au cœur des problèmes essentiels. Que Van Mander soit passionné d'art italien n'est pas surprenant à la date où il écrit. Il suit une mode européenne, il aime Michel-Ange et Titien comme il est grand lecteur de l'Arioste. Mais sa réaction d'humaniste flamand devant le précieux et indiscutable prestige italien est une réaction nuancée. À ne juger que sur des affirmations péremptoires comme celles que l'on vient de lire, on pourrait croire l'art flamand du seizième siècle sous la dépendance étroite de l'art de Rome ou de Venise et dire que cette peinture n'est belle que dans la mesure de son pouvoir d'imitation. Les historiens d'art l'ont trop souvent affirmé et la critique belge récente s'est rebellée jusqu'à soutenir que l'influence italienne n'avait touché que peu d'artistes, les moins bons, et que toute la beauté de la peinture aux anciens Pays-Bas était de source flamande<sup>18</sup>. Mais le vrai caractère de cette peinture est autre et s'éclaire à la lumière même du livre de Van Mander.

Van Mander porte au sol natal un amour plein de fierté : « Depuis l'Antiquité jusqu'à nos jours, notre chère Néerlande s'est sans cesse parée de la gloire et renommée d'hommes illustres et éminents en toutes sortes de vertus comme en savoir excellent. » Cette attitude n'est pas en contradiction avec la précédente et ne peut nous surprendre. Dans le temps même où Érasme répond à Zwingli en 1522, pour expliquer un refus de s'installer à Zurich : « Moi, je veux être citoyen du monde », partout en Europe et singulièrement en France, en Allemagne, aux Pays-Bas, les humanistes se défendent contre l'arrogance et les prétentions de ces Italiens qu'ils admirent. Ils reviennent à

---

18. L. van Puyvelde, *Le Siècle de Bosch et de Breughel*.

leurs sources, ils « défendent et illustrent » leur propre langue et leur propre culture. Imiter l'Italie, c'est aussi faire ce qu'elle a fait sur sa terre, et à l'aide des Anciens donner vigueur et meilleur visage à l'art de son propre pays. Van Mander écrit son livre en flamand, non en latin. Il prolonge l'action de Lemaire des Belges et de Lambert Lombard. Le sentiment patriotique lui fait écrire son ouvrage et il est d'autant plus vif que, sympathisant à la Réforme, l'auteur ne peut séparer la lutte religieuse de la lutte contre l'Espagnol. La passion l'anime. Il exalte la peinture flamande dans le temps même où il glorifie l'Antiquité et l'Italie. Il place Anvers et Harlem sur le même plan que l'antique Sicyone, que Rome et Florence. Il décèle avec finesse certains traits profonds de l'originalité artistique du Nord.

À tout moment il admire les maîtres du quinzième siècle d'avoir su créer des œuvres si belles en un temps si barbare. Plus généreux pour le passé artistique de son pays que les membres de la Pléiade pour le passé poétique français, il écrit dans la biographie d'Engelbrechtsz, le maître de Lucas de Leyde : « Bien que l'on puisse dire que dans le passé les peintres néerlandais ont procédé sagement, mais sans science, c'est-à-dire sans le savoir fondé sur la meilleure de toutes les méthodes, celle que les Italiens ont puisée dans l'étude des œuvres de l'Antiquité, il y a lieu d'être surpris pourtant de l'extraordinaire entente dont ils ont fait preuve de bonne heure dans l'effet, la pose, l'expression des figures, chose venue comme d'instinct, et de leur belle et adroite technique. » Les Flamands possèdent donc le sentiment esthétique créateur et le beau métier. La Flandre a ses dons et ses pouvoirs.

Elle peut revendiquer au moins une invention qui a renouvelé l'art de peindre : l'emploi de l'huile. Van Mander ne présente pas sans emphase cette découverte sur la nature précise de laquelle nous nous posons encore tant de questions. « Le ciel, dans sa clémence, par une belle inspiration de la nature, nous a fait hardiment participer à la plus haute gloire dans l'art de peindre, car ce que ni les Grecs inventifs, ni les Romains, ni un autre peuple<sup>19</sup> n'ont pu atteindre ou découvrir, a été réalisé par un Néerlandais, le célèbre Campinois Jean van Eyck, né à Maeseyck, au bord de la délicieuse

---

19. Allusion évidente à l'Italie.

rivière de Meuse, désormais rivale de l'Arno, du Pô, du Tibre impétueux lui-même, car ses rives se sont illuminées d'un tel éclat que l'Italie, terre des arts, en a été éblouie et s'est vue contrainte d'envoyer en Flandre la Peinture, son propre nourrisson, pour aller s'y abreuver à d'autres mamelles. »

La Flandre a parfois aussi égalé l'Italie. Jean de Calcar<sup>20</sup> est ce héros. « Celui d'entre les Néerlandais que j'envisage comme ayant été vraiment choisi par la nature pour imposer silence à la prétention des Italiens qu'aucun Flamand ne saurait surpasser ni égaler leur maîtres dans la représentation de la nature humaine est Jean de Calcar, dont je ne puis assez haut proclamer les mérites. » L'exemple n'est guère probant. Calcar est un aide et pasticheur du Titien et le jugement porté est une très libre interprétation d'une remarque de Vasari. Mais le ton triomphant du narrateur, donnant une nasarde à son modèle italien à l'aide de ses propres écrits, suffirait à prouver l'erreur des historiens qui ont vu en lui un pur sectateur des Italiens. Il l'est si peu qu'il lui arrive de manifester de l'humeur contre Vasari. L'Italien ne s'est-il pas sottement avisé d'écrire que hors de l'Italie, rien de bon ne pouvait exister ! Van Mander le remet vertement à sa place à propos de Lucas de Leyde : « Il n'est jamais sorti de son pays pour apprendre son art, bien que Vasari assure le contraire, se figurant que tout peintre célèbre des Pays-Bas a dû puiser en Italie et se former sous les Italiens. » Anvers vaut pour lui toutes les villes du monde. Elle est « nourricière des arts comme l'était jadis Florence en Italie », et c'est Florence, désormais jalouse de la Néerlande, qui lui prend ses meilleurs fils. « Notre Belgique et ses filles les cités peuvent à bon droit être mécontentes de cette Florence fleurie de tant d'œuvres d'art, puisqu'elle a retenu auprès d'elle non seulement le pur joyau de l'art de la sculpture, le Néerlandais Jean de Bologne, mais encore l'éminent peintre de Bruges en Flandre, H. van der Straet, lequel tout comme une artificieuse Circé, une suppliante Calypso, une enchanteresse Alcine<sup>21</sup>, elle garde près d'elle si fortement enchaîné qu'il semble oublier sa propre patrie. »

---

20. On doit à Calcar les planches de l'*Anatomie* de Vésale dans l'édition de Bâle, Froben, 1543.

21. Comparaison bien filée. Chacune de ces trois magiciennes a retenu un héros loin de son pays et de son devoir. Circé (πολυφαρμακος) [la magicienne aux mille drogues], dit

Qu'importent toutefois ces larcins s'ils prouvent la grandeur flamande ! Les Italiens doivent bien reconnaître encore qu'au seizième siècle les Néerlandais sont les spécialistes d'un genre nouveau : le paysage. Ce genre doit peut-être son existence distincte à un goût répandu par les humanistes par référence à Pline l'Ancien ; il s'est développé au contact de dessins et de gravures de l'école vénitienne. De cela Van Mander ne dit rien, mais il voit clairement une indiscutable réalité : le paysage flamand du seizième siècle est l'extension à tout le tableau des fonds des primitifs et traduit un goût et une qualité propres aux peintres du Nord. Il rappelle opportunément que « les plus vieux peintres sont d'avis que c'est à Harlem que l'on a adopté d'abord la manière correcte de traiter le paysage ». Il a consacré une part notable de son poème sur le *Principe de la peinture* à louer ce genre. Il donne dans ses *Vies* une place de choix à tous les paysagistes, même lorsqu'il n'a sur eux que peu de renseignements, et nous lui en savons grand gré. Cet art — dont les créations les meilleures faisaient le centre de l'exposition du *Siècle de Bruegel* à Bruxelles en 1963 — nous paraît depuis une quinzaine d'années une des plus précieuses richesses de la peinture flamande de la Renaissance. Il note à propos de Lucas Gassel : « On constate que d'une manière générale les peintres de notre pays ont une prédilection marquée pour le paysage, que tout au moins ils ont été habiles dans ce genre, au rebours des Italiens qui nous disent habiles paysagistes et se qualifient eux de maîtres en l'art des figures. » C'est exactement l'avis de Lampsonius dans les vers dont il accompagne le portrait de Jan van Amstel : « Le mérite des Belges est de bien peindre les champs » ; et, dans ses *Dialogues de la peinture*, en 1548, l'Italien Paolo Pino le reconnaissait : « Les Nordiques font preuve d'un don spécial pour peindre des paysages. »

---

Homère, fille d'Hélios, changea en porcs les compagnons d'Ulysse (*Odyssée*, x, 136 et sq.). Tibulle (*Élégies*, iv, i) l'appelle *docta* [savante] et Properce (iii, 12) parle des *frondes Circaeae* [tromperies de Circé]. Calypso, fille d'Atlas, retint sept ans Ulysse dans son île (*Odyssée*, vii, 245 et sq.). Homère la dit « rusée », mais Properce (*ibid.*) la qualifie de « pleurante ». Alcine, sœur de la fée Morgane, est dans le *Roland furieux* de l'Arioste une « enchanteresse » parée de toutes les séductions (vii, 9 16). Elle captive Roger avant d'être vaincue par sa propre sœur, la sage Logistille.