

Aug. Vermeylen. Geschiedenis der europeesche Plastiek en Schilderkunst.

Devigne Marguerite

Revue belge de philologie et d'histoire, Année 1926, Volume 5, Numéro 2  
p. 693 - 698

[Voir l'article en ligne](#)

## Avertissement

L'éditeur du site « PERSEE » – le Ministère de la jeunesse, de l'éducation nationale et de la recherche, Direction de l'enseignement supérieur, Sous-direction des bibliothèques et de la documentation – détient la propriété intellectuelle et les droits d'exploitation. A ce titre il est titulaire des droits d'auteur et du droit sui generis du producteur de bases de données sur ce site conformément à la loi n°98-536 du 1er juillet 1998 relative aux bases de données.

Les oeuvres reproduites sur le site « PERSEE » sont protégées par les dispositions générales du Code de la propriété intellectuelle.

### Droits et devoirs des utilisateurs

Pour un usage strictement privé, la simple reproduction du contenu de ce site est libre.

Pour un usage scientifique ou pédagogique, à des fins de recherches, d'enseignement ou de communication excluant toute exploitation commerciale, la reproduction et la communication au public du contenu de ce site sont autorisées, sous réserve que celles-ci servent d'illustration, ne soient pas substantielles et ne soient pas expressément limitées (plans ou photographies). La mention Le Ministère de la jeunesse, de l'éducation nationale et de la recherche, Direction de l'enseignement supérieur, Sous-direction des bibliothèques et de la documentation sur chaque reproduction tirée du site est obligatoire ainsi que le nom de la revue et- lorsqu'ils sont indiqués - le nom de l'auteur et la référence du document reproduit.

Toute autre reproduction ou communication au public, intégrale ou substantielle du contenu de ce site, par quelque procédé que ce soit, de l'éditeur original de l'oeuvre, de l'auteur et de ses ayants droit.

La reproduction et l'exploitation des photographies et des plans, y compris à des fins commerciales, doivent être autorisés par l'éditeur du site, Le Ministère de la jeunesse, de l'éducation nationale et de la recherche, Direction de l'enseignement supérieur, Sous-direction des bibliothèques et de la documentation (voir <http://www.sup.adc.education.fr/bib/> ). La source et les crédits devront toujours être mentionnés.

Après avoir précisé les caractères généraux de ces peintures, le P. de Jerphanion les décrit consciencieusement et minutieusement, chapelle par chapelle : il a voulu avec raison que ce travail exhaustif suppléât à l'étude directe d'œuvres condamnées à une prompte dégradation et que tout ce qui ne pouvait être conservé dans la réalité le fût au moins dans les bibliothèques.

Le premier volume de cet ouvrage fondamental et monumental s'arrête au milieu de cette description. Nous aurons à revenir quand les conclusions auront paru, sur la place qu'occupent les peintures cappadociennes des x<sup>e</sup> et xi<sup>e</sup> siècles dans l'histoire de l'art. Déjà les travaux de MM. Millet et Mâle ont indiqué l'importance qu'avait cette iconographie, répertoire incomparable de sujets et de formes, pour l'étude de l'art byzantin, de l'art italien et l'art roman en France.

FRANZ CUMONT.

**Aug. Vermeylen.** *Geschiedenis der europeesche Plastiek en Schilderkunst.* (Wereld-bibliotheek. Maatschappij voor goede en goedkoepe lectuur). Amsterdam, 1921-1925, 6 vol. in-12.

Cet ouvrage comprend, jusqu'ici, trois parties, formées chacune d'un volume de texte et d'un volume d'illustrations. La première partie comporte une introduction où l'auteur développe une doctrine opposée à celle de Taine et où il explique la raison du plan nouveau sur lequel il a construit son travail.

Il est nécessaire de résumer ici cette nouvelle philosophie de l'art pour montrer l'originalité de ce plan.

Ce qui fait l'unité vivante d'une œuvre ou d'un artiste, l'individualité intime, l'âme même de l'artiste ou de l'œuvre, échappe à l'analyse et n'est pas objet de science. Mais on peut suivre la continuité de l'évolution dans des éléments saisissables du « style ». Parmi ceux-ci, il importe d'en distinguer de deux ordres, car la réalité vue sous les catégories de la vie ordinaire est toute différente de la réalité vue sous les catégories de la création artistique : il y a les éléments qui tiennent à la psychologie collective, à l'ambiance, et ceux qui tiennent à la psychologie spécifiquement artistique de tout créateur. Les premiers apparaissent le mieux dans l'esprit que reflète la conception des sujets ; les seconds, dans l'esprit de la forme considérée indépendamment du sujet. Ce sont ceux-ci qui touchent du plus près à l'essence de l'art, et ils ont un développement propre : c'est donc à eux que l'historien doit s'attacher en tout premier lieu. Il découvre alors que c'est dans cette évolution des problèmes de la forme que réside surtout l'unité de l'évolution artistique, et il lui devient possible de décrire le développement de l'art comme un tout solidaire, par-

dessus les variétés nationales. En d'autres termes, il y a moins de distance entre les problèmes qui se posent entre des peuples différents à un même stade de développement artistique, qu'il n'y en a entre les problèmes qui se posent chez un même peuple à deux époques différentes. Dans une vue d'ensemble, il faut donc procéder par tranches horizontales plutôt que par tranches verticales. Voilà, réduit à sa forme la plus sommaire, le point de vue de l'auteur. Nous croyons que c'est la première fois que dans un ouvrage de cette importance, on tente de faire revivre l'histoire de l'art européen dans son unité.

M. Vermeulen n'étudie donc pas l'histoire de l'art en France, en Allemagne, en Flandre, en Italie et dans d'autres pays, mais il a divisé en périodes la matière qu'embrasse son étude, et dans chacune de ces périodes, il étudie le développement simultané des phénomènes artistiques dans tous les pays d'Europe.

La première période va de l'art chrétien primitif jusqu'à 1432, date de l'achèvement du retable de l'Agneau par les Van Eyck. S'il résume assez rapidement, quoique avec précision et clarté, l'histoire de l'art chrétien depuis les catacombes et les premières basiliques jusqu'à Notre-Dame de Paris, qui ouvre la période classique de l'art médiéval, à partir de ce moment M. Vermeulen élargit son étude, définissant les caractères généraux de l'art du XIII<sup>e</sup> siècle, au moment où la sculpture française atteint un des points culminants de son développement et où son influence rayonne en Angleterre, en Espagne, en Allemagne, en Italie. Il s'attache ensuite à suivre l'évolution de la peinture qui naît en Italie au XIII<sup>e</sup> siècle et à étudier le rôle de Giotto, ainsi que l'évolution de la sculpture jusqu'à la fin du XIII<sup>e</sup> siècle. Le réalisme va se manifester bientôt dans les figures gigantesques des tombeaux, et l'activité de Claus Sluter en Bourgogne détermine la renaissance naturaliste de la sculpture. Les pages que M. Vermeulen consacre à l'expansion de l'art dit « bourguignon » et à sa parenté avec l'art qui se manifeste dans d'autres régions de la France, notamment à l'abbaye de Le Bec-Hellouin, en Normandie (entre 1390 et 1410) sont fort intéressantes. En Espagne, c'est non seulement au tombeau de Charles le Noble, élevé par Janin Lomme de Tournai, à Pampelune, que M. Vermeulen découvre cette parenté, mais c'est aussi au « Portal de la Mar » de la cathédrale de Palma, dans l'île de Majorque ; en Italie, c'est dans l'autel en marbre de San Francesco de Bologne (1388), sculpté par les Vénitiens Jacobello et Pier Paolo dalle Massegne, et dans la tombe de Marco Carelli († 1394), au dôme de Milan.

Ce sentiment de la nature existait depuis longtemps, mais les artistes ne savaient pas bien l'exprimer. Quand, au XIII<sup>e</sup> siècle,

Villard de Honnecourt dessine un lion dans son carnet, il a soin d'écrire près de son croquis : « Vecy un lion, Scachez quil fust contrefaict al vif ». Son dessin est encore conventionnel et son lion n'est pas très réel, mais il avait le goût de la nature et de la vérité dans l'art. C'est Donatello et Jacopo della Quercia qui vont l'introduire avec violence, avec passion, dans la sculpture italienne.

Dans la peinture du trecento, Simone Martini et les frères Lorenzetti mêlent des éléments de réalisme à la douceur particulière à l'école de Sienne, dont Duccio, dans sa Maesta, a déjà donné l'accent, tandis qu'à Vérone, Altichiero et Avanzo, partagés comme ils le sont entre un archaïsme encore très marqué et des recherches nouvelles d'attitudes, d'expression, de couleur et de composition, forment la transition entre la période giottesque et celle de la génération suivante.

L'influence de l'art d'Avignon, sous le signe de Simone Martini, a-t-elle gagné Cologne et la Westphalie par Prague ou par la Bourgogne ? Pour qui connaît quelque peu la peinture primitive de la Bohême, dont le musée de Prague possède de merveilleux vestiges, des panneaux où la douceur un peu, siennoise des Vierges et des anges se poétise dans un environnement de tonalités bleues, d'une incroyable finesse, cette question présente un vif intérêt. En tout cas, la Sainte Véronique, de la Pinacothèque de Munich, est bien, dans l'école de Cologne, l'œuvre caractéristique de ce style international plus ou moins avignonesque. Nous la croyons un peu moins ancienne que ne l'indique M. Vermeulen ; il la situe vers 1400. Nous croyons que dans la technique brillante de cette peinture, dans la tendresse plus familière dont s'imprègne le visage de la sainte, dans les mouvements des petits anges chantant au bas du tableau, près de la Sainte Face, il y a déjà l'indice d'un contact avec l'art des grands Flamands qui vont ouvrir la voie à l'art moderne, — avec l'art des Van Eyck. Le catalogue de Munich (1922) place entre 1400 et 1416 la période d'activité du Maître de la Sainte Véronique. Si ces dates sont admises, il semble que l'exécution du panneau de Munich soit plus proche de la seconde que de la première. A ce moment, l'art des Van Eyck, ou du moins la propagation de leur technique et de leur couleur peut déjà se manifester, leur influence (celle de Hubert ?) a pu se marquer sur les frères de Limbourg et c'est l'époque où vont être peintes les plus belles miniatures qui aient été faites pour un manuscrit d'Occident : certaines des miniatures des Très Belles Heures de Notre-Dame, qui ont passé des bibliothèques de Jean de Berry et de Robinet d'Estampes dans celle de Guillaume IV de Bavière-Hainaut, comte de Hollande. M. Vermeulen conserve à Hubert et à Jean Van Eyck l'attribution des feuillets peints pour le comte de Hollande.

Le réalisme flamand atteint son plein épanouissement dans l'œuvre de Jean van Eyck, tandis que le naturalisme et le pathétique s'expriment avec une force égale, en Italie, dans l'œuvre de Masaccio : c'est, dit l'auteur, le moment « classique » du réalisme

Le retable de l'Agneau mystique est comme un grand et majestueux portique marquant la fin de cette première période et le commencement de la suivante, à laquelle est consacrée la seconde partie de l'ouvrage. Elle comprend tout le xv<sup>e</sup> siècle, jusqu'à la Cène du Vinci (vers 1498). L'étude de l'art flamand et celle de l'art italien, tous deux prédominants à cette époque, en occupe la plus grande partie ; la France, appauvrie par la Guerre de Cent Ans, et l'Empire morcelé ne joua lors qu'un rôle de second plan. Les maîtres flamands sont ici caractérisés, chacun, d'une manière pénétrante, basée sur une critique dont le fondement est l'examen personnel et approfondi de leurs œuvres. Chaque tableau a été exploré, interrogé, « écouté », avec une curiosité avertie et perspicace. Il n'y a pas de redites sans saveur, pas d'opinions empruntées, pas de clichés. Il n'y a pas une note au bas des pages, pas un renvoi. C'est, à la fois, une grande érudition et un sens artistique infiniment délicat qui s'expriment dans chacune des petites monographies constituant cette partie de l'ouvrage. Les maîtres étrangers à notre école sont d'ailleurs traités avec la même connaissance intime de leur inspiration et de leur style. La manière dont est présentée l'œuvre d'artistes exceptionnels, isolés, géniaux tels qu'un Hugues van der Goes ou un Mantegna, par exemple, montre à quel point l'auteur en a pénétré le sens et la vie secrète. Tout est exprimé sans littérature, en une langue simple et claire, avec des mots justes et des appréciations brèves et lumineuses sur les hommes, les choses et les idées. L'auteur touche, en effet, à toutes les questions qui peuvent avoir leur répercussion sur l'art et son second volume se termine par un résumé des tendances et des idées maîtresses qui ont dominé l'évolution esthétique de cette époque.

Peut-être M. Vermeylen sera-t-il un peu querellé parce qu'il revient à l'hypothèse de l'origine louvaniste de la famille de Roger van der Weyden, et qu'il parle encore de son père, *sculpteur*. On sait pourtant, grâce aux découvertes d'archives faites par M. Hocquet, que Henri de le Pasture était tout bonnement coutelier à Tournai. Nous ne croyons pas que le nom de Roger soit plutôt van der Weyden que de le Pasture, ni qu'il ait été francisé à Tournai plutôt que flamandisé à Bruxelles. Il est certain qu'il est le chef de l'école flamande après la double personnalité qui porte le nom de Van Eyck, mais rien n'indique que sa famille soit d'origine flamande. Nous considérons comme non

moins certain et non moins évident que l'art de Roger et celui du Maître de Flémalle ont leur source dans celui des Van Eyck, mais il est un point qu'a omis d'examiner M. Vermeyleylen : c'est la discordance des documents concernant Maître Roger et Rogelet de le Pasture en 1426 et 1427 (une erreur d'impression lui fait dire que Rogelet est entré chez Robert Campin en 1426 ; il faut lire 1427). On sait qu'en 1426, Maître Roger de le Pasture, qui venait sans doute en visite dans sa ville natale, reçut du Magistrat un don de huit lots de vin, ce qui prouve qu'il était en grand renom, car l'année suivante, passant aussi à Tournai, Jean Van Eyck, le très honoré peintre du duc de Bourgogne, ne reçut que quatre lots de vin. La difficulté consiste à expliquer comment le Maître Roger de 1426 peut devenir l'apprenti Rogelet de 1427. En n'intercalant pas le document de 1426 dans son étude, M. Vermeyleylen veut probablement marquer qu'il considère ce texte comme se rapportant à un personnage qui n'est pas l'élève de Robert Campin. Et nous croyons qu'il a raison.

La Flandre, avec un amour plus grand de la vie immédiate et de la couleur, l'Italie avec un sentiment plus vif de la composition, de l'harmonie et du rythme, ont créé l'art moderne, qui est celui du XVI<sup>e</sup> siècle. Il constitue la matière du troisième volume. De fortes individualités ont tracé, dans l'art, de nouvelles routes vers la nature, et la divinité elle-même descend sur la terre ; la Renaissance la rapproche de l'humanité, à la manière antique. L'épanouissement de la beauté formelle inspire les artistes comme à l'âge d'or de l'hellénisme.

L'œuvre d'art est le miroir de son temps. L'époque des cathédrales et de Giotto lui a donné un profond sentiment religieux ; celle de Masaccio et de Jean van Eyck lui a donné de l'individualité ; celle de Léonard de Vinci et de Michel-Ange a mis en elle ce que l'auteur appelle de la conscience. Le Quattrocento s'inspire de la réalité ; l'art du Cinquecento n'utilise la nature que comme le moyen âge, c'est-à-dire pour exprimer son rêve et son idéal.

L'école que Léonard a fondée, non à Florence, mais à Milan, l'œuvre de Michel-Ange, Raphaël, Titien, Albert Dürer, Holbein, la Renaissance dans le nord, avec le rôle de la cour de Marguerite d'Autriche dans les Pays-Bas, la Renaissance en France et en Espagne, le Corrège et les épigones de Michel-Ange, l'influence de Titien, Tintoret et Véronèse, et, dans le nord, Bruegel forment le sujet d'autant de chapitres solides, concentrés, nourris d'observation et de réflexion personnelles. M. Vermeyleylen a une théorie nouvelle sur les rapports de Bruegel et de l'Italie, c'est-à-dire sur une certaine parenté de son art avec celui du Tintoret, puis avec celui du Baroque et même avec celui de Tiepolo. Il serait à souhaiter qu'il la reprît ailleurs et la développât.

Le volume se termine par une belle étude sur le Gréco.

Une des raisons de la valeur exceptionnelle de cette histoire de l'art est la connaissance parfaite que l'auteur possède de toutes les œuvres dont il parle ; de là, cette originalité et cette vérité dans ses appréciations. — Dans un cadre assez étroit, il est bien des choses dont on sent qu'il aurait voulu parler, et qu'il n'a pu que mentionner. Il suffit cependant de quelques lignes sur un maître secondaire mais intéressant, tel le sculpteur Francesco Laurana, par exemple, pour faire comprendre que l'auteur n'a négligé l'étude d'aucune des parties du domaine qu'il explore.

L'illustration est excellente, les clichés sont bons et le choix des planches est aussi soigné et aussi exempt de banalité que le texte même. Cette histoire de la sculpture et de la peinture en Europe est le premier ouvrage de cette importance que publie, sur un tel sujet, un auteur belge, et nous ne croyons pas qu'il en existe d'aussi complet et d'aussi renseigné parmi les publications étrangères.

MARGUERITE DEVIGNE.

**Anton Springer.** *Handbuch der Kunstgeschichte.* Bd. V. *Von 1800 bis zur Gegenwart.* 9<sup>e</sup> édition par Max Osborn, Leipzig, Alfred Kröner, 1925, XII-559 pp. avec 653 fig. et 36 pl. en couleur.

Avec ce tome cinquième s'achève la nouvelle édition du *Handbuch* de Springer. De tous les volumes de l'ouvrage, il n'en est aucun où la part du premier auteur soit plus restreinte. Celui-ci avait arrêté son exposé en 1884. Non seulement le développement artistique du XIX<sup>e</sup> siècle n'était pas achevé, mais l'on manquait alors du recul suffisant pour apprécier l'ensemble de son évolution. Le livre remanié et complété, dont trois éditions ont paru depuis la guerre et qui conduit maintenant le lecteur jusqu'en 1925, est donc pour une très large part une œuvre personnelle de M. Osborn.

Nulle part peut-être la multiplicité des écoles et des tendances dans les divers pays ne rendait plus difficile d'éviter un double écueil : ou rédiger un répertoire de noms propres, une suite de brèves notices semblables aux articles d'un dictionnaire biographique, ou en essayant de suivre les principaux courants qui se sont manifestés, d'exclure les dissidents, même les plus originaux, pour ne s'occuper que des églises reconnues. Il semble que l'auteur ait réussi à concilier les exigences contraires de l'abondance et de l'ordre dans ce volume lucide et plein de substance, où il parcourt tout le chemin qui s'étend de Canova et David jusqu'aux futuristes. Une large compréhension lui