M.Ü. İlahiyat Fakültesi Kütüphanesi
Fen Edebiyat Koleksiyonu

F14281

L'ART
DES
ORIGINES
A NOS
JOURS
I

LAROUSSE

7360
I

L'ART

DES ORIGINES A NOS JOURS

TOME PREMIER

L'ART

DES ORIGINES A NOS JOURS

Publié sous la direction de
LÉON DESHAIRS
Directeur de l'École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs
Professeur à l'École du Louvre

Préface de
PAUL LÉON
Directeur général honoraire des Beaux-Arts, Membre de l'Institut

DANS LA MÊME COLLECTION :

Histoire de la Littérature française illustrée, en deux volumes, publiée sous la direction de J. BÉDIER, de l'Académie française, et P. HAZARD, professeur au Collège de France, avec la collaboration de plusieurs critiques et hommes de lettres. 857 gravures photographiques, 46 hors-texte, 8 planches en couleurs.

Histoire de France, par Maxime PETIT, en trois volumes : Des origines à la fin de la guerre de 1870-1871. Deux volumes, 2028 gravures photographiques, 43 planches en couleurs, 9 cartes en couleurs, 96 cartes en noir.

De 1871 à 1913. 1164 gravures photographiques, 11 planches en couleurs, 40 planches en noir, 2 cartes en couleurs, 20 cartes en noir.

Histoire générale des peuples, de l'antiquité à nos jours, en trois volumes, publiée sous la direction de Maxime PETIT, avec la collaboration de cinquante savants et professeurs. 2027 gravures photographiques, 96 hors-texte, 74 cartes en noir et en couleurs.

LIBRAIRIE LAROUSSE, 13 à 21, rue Montparnasse, PARIS (6^e)

ONT COLLABORÉ A CET OUVRAGE :

LUC BENOIST, attaché au Musée du Louvre ; — PAUL BIVER ; — M^{me} J. BOUCHOT-SAUPIQUE, attachée au Musée du Louvre ; — LOUIS BRÉHIER, professeur à l'Université de Clermont-Ferrand ; — M^{me} C. BRIÈRE-MISME, conservateur à la Bibliothèque d'Art et d'Archéologie ; — JEAN BUHOT, secrétaire général des « Amis de l'Orient » ; — JEAN CAPART, conservateur en chef des Musées royaux d'Art et d'Histoire, à Bruxelles ; — PIERRE DU COLOMBIER ; — LOUIS DELAPORTE, attaché au Musée du Louvre ; — ROBERT DEMANGEL, professeur à l'Université de Montpellier ; — MAXIMILIEN GAUTHIER ; — LOUIS GILLET, conservateur du château de Châalis ; — ALBERT GRENIER, professeur à l'Université de Strasbourg ; — RENÉ HUYGHE, conservateur-adjoint au Musée du Louvre ; — GUILLAUME JANNEAU, administrateur du Mobilier national ; — G. KNUTTEL, conservateur du Musée municipal de La Haye ; — ÉLIE LAMBERT, professeur à l'Université de Caen ; — RAYMOND LANTIER, conservateur du Musée des Antiquités nationales ; — MARCEL LAURENT, conservateur aux Musées royaux d'Art et d'Histoire, à Bruxelles ; — P. LESPINASSE ; — G.-H. LUQUET, professeur au Lycée Rollin ; — CONRAD DE MANDACH, conservateur du Musée de Berne ; — GEORGES MARÇAIS, professeur à l'Université d'Alger ; — H. MARTINIE ; — ÉDOUARD MICHEL, attaché au Musée du Louvre ; — P. RATOUIS DE LIMAY, conservateur de la Bibliothèque de l'Union centrale des Arts décoratifs ; — ROBERT REY, conservateur du Musée de Fontainebleau ; — GABRIEL ROUCHÈS, conservateur-adjoint au Musée du Louvre ; — A. STARING ; — CH. STERLING, attaché au Musée du Louvre ; — W. WEIDLÉ.

TOME PREMIER

913 gravures
6 hors-texte en couleurs

LIBRAIRIE LAROUSSE — PARIS (VI^e)

13 à 21, RUE MONTPARNASSE, ET BOULEVARD RASPAIL, 114

TOUS DROITS DE REPRODUCTION,
DE TRADUCTION, D'ADAPTATION ET D'EXECUTION RÉSERVÉS
POUR TOUS PAYS

Copyright 1932
BY AUGÉ, GILLON, HOLLIER-LAROUSSE, MOREAU ET C^{ie}
(Librairie Larousse), Paris.

PRÉFACE

LES noms mêmes de ses auteurs dispensent de présenter cette Histoire de l'art au public. Que du moins cette préface soit pour moi l'occasion de rendre hommage à leur science, à leur conscience, à leur talent. Je remercie Léon Deshairs, à qui m'unissent tant de liens de travail et d'amitié de bien vouloir m'associer à l'effort qu'il vient de tenter. Pour en définir l'importance, qu'il me permette d'emprunter un vocable familier à l'art décoratif moderne dont il n'a jamais cessé d'être un fervent initiateur : il a été l'« ensemblier ». Cet ouvrage porte sa marque. On l'y retrouve tout entier.

Le nombre et la variété des livres sur l'histoire des arts parus en ces dernières années témoignent du rôle capital qu'elle joue dans notre enseignement. Elle a peu à peu pénétré dans nos Universités. Elle est inscrite aujourd'hui dans les programmes des lycées. Elle n'est plus, comme jadis, la parente pauvre de l'histoire reléguée bien loin à la suite des batailles et des traités, ainsi que viennent les bagages à la suite d'un convoi. En nous rapprochant du passé, le véritable esprit moderne nous montre que pendant longtemps le livre de l'humanité a été un livre d'images et que l'art est demeuré le seul langage de l'histoire. Notre culture nous incline à l'écriture et au texte. Pourtant si nous évoquons notre propre histoire nationale, les textes les plus anciens ne remontent pas au delà de la fondation de Marseille. C'était bien loin ? c'était hier. Avant que la belle Gypsis eût offert au Grec Euxène la coupe des fiançailles, que de milliers d'années d'histoire qui, pour être écrite en métal, en os, en ivoire, en pierre, n'en apportent que de plus sûrs et de plus fidèles témoignages ! Plus de noms, plus de vains fracas de victoires ou de défaites, plus d'États ou de frontières. Ce n'est plus l'histoire des hommes, c'est l'histoire de l'humanité.

Sans remonter aussi loin à travers le cours des âges, rappelons-nous que l'imprimerie ne date que de quatre cents ans — la durée de six vies humaines. Auparavant, l'écriture était l'apanage d'une élite et dépassait rarement l'enceinte des abbayes. L'art alors régnait sans partage. Quel témoignage plus probant de la vie du Moyen Âge, celui du Speculum Majus dû à Vincent de Beauvais ou la statue du Dieu d'Amiens, la Geste de Philippe Auguste ou la robe blanche de Notre-Dame ? De même, du monde antique, qui parle le mieux aujourd'hui : les rares œuvres littéraires échappées à la destruction ou les ruines des édifices qui, du Parthénon au Forum, jonchent la Grèce et l'Italie ? Le député Pérignon, l'un des fondateurs du service des Monuments historiques, déclarait très justement que les monuments en pierre sont les témoins les plus utiles à interroger. « La mémoire, disait-il, ne leur manque jamais ; ils n'ont pas d'intérêt à mentir et peut-être y a-t-il plus de foi à accorder à l'histoire écrite en architecture qu'à toute autre. » Témoins les plus véridiques, ce sont aussi ceux qui nous livrent le meilleur de l'humanité, l'exaltation de sa pensée et la fleur de son génie. « Ces morts qui parlent » ont une langue qui ne connaît pas de frontières.

Si le dernier siècle a été le siècle même de l'histoire, le nôtre sera sans doute celui de l'histoire des arts. Quel prodigieux renouvellement, quelles conquêtes inattendues dans l'espace et dans le temps, au cours d'une génération ! Jamais époque plus ardente à la découverte ne s'est penchée plus pieusement sur les reliques du passé. Peu à peu s'est levé le voile qui nous dérobait l'origine du grand miracle hellénique. L'art égéen, l'art hittite, l'art sumérien marquent les degrés successifs par lesquels l'humanité primitive s'est lentement acheminée vers la perfection attique et, depuis un quart de siècle, les grottes magdaléniennes du Périgord et de l'Espagne reculent à l'infini, dans la profondeur des âges, les origines de l'art humain. L'exploration géographique ne l'a point cédé à la recherche historique. D'immenses terres inconnues nous sont désormais révélées. Les arts de l'Extrême-Orient, de l'Amérique précolombienne, du continent africain sont enseignés désormais dans des chaires magistrales et occupent une place importante dans les galeries et les musées.

Aujourd'hui l'histoire des arts est une histoire générale. Le temps est révolu des biographies d'artistes, des monographies locales, des travaux d'érudition. Que de chemin parcouru depuis l'époque où Courajod essayait de tracer la carte des grands courants d'art mondial « qui portent leurs effluves et leurs haleines attiédies sans savoir quels peuples habitent les rivages qu'ils vont baigner » ! Nous croyons, au siècle du rail, de l'automobile, de l'avion, que jadis les hommes isolés vivaient ou mouraient vaincus par l'infranchissable distance. Les récentes découvertes de Pelliot, de Dussaud, de Foucher, de tant d'autres de leurs émules ne nous révèlent-elles pas, dans les nécropoles de Suse, du Gandhara, du Turkestan, les creusets où se sont mêlés les apports de l'art chinois, iranien, hindou, hellénique, tandis qu'aux îles du Japon d'antiques trésors attestent, avec l'apport sassanide, les liens qui unissaient l'islamisme et le bouddhisme, l'Orient et l'Extrême-Orient ? Est-il possible, d'autre part, d'étudier nos églises romanes sans y reconnaître aux coupes, aux chapiteaux, aux corniches, des inspirations, des modèles venus de Chaldée, de Perse, d'Égypte et de Cappadoce ? Ainsi se dessine la carte des alluvions successives qui, peu à peu, ont recouvert notre Europe occidentale, les îles de la mer Égée, le continent asiatique, les rivages du Pacifique. Toutes les civilisations, jusqu'alors étudiées isolément et pour elles-mêmes, nous apparaissent aujourd'hui comme les provinces d'un même empire, comme les parties d'un même monde. Combien de vies d'analyse pour l'heure des grandes synthèses dont ce livre est le modèle !

Chaque grand courant d'art y est étudié en son pays d'origine. Comment l'art gothique français, comment l'art de la Renaissance italienne ont-ils poussé leurs rameaux à travers d'autres pays ? Qu'ont-ils donné ? Qu'ont-ils reçu ? Comment se sont-ils transformés à travers les peuples et les siècles ? Unité d'origine et variations successives, tel est le sens de ce livre. Il résout à merveille le difficile problème des proportions relatives qu'il importe de donner à une œuvre, à une école, à une époque. À mesure que s'enrichissent nos connaissances, à mesure que des faits nouveaux s'ajoutent aux faits connus, il devient plus difficile de discerner des limites. Ici le passé lointain et celui qui nous est proche sont mesurés selon ce qu'il nous faut en connaître. Plus l'arbre s'élève vers nous et plus il se ramifie. Simplification à la base, complexité au sommet. La lettre et l'image se prêtent un mutuel secours. Un texte court et précis accompagne les illustrations. Chacune vaut par elle-même ; elles valent toutes par leur voisinage. Impossible d'imaginer présentation plus heureuse. Même équilibre harmonieux dans le choix des œuvres. On y trouve les plus connues, mais aussi les plus récemment découvertes. Célébrité et actualité se mêlent comme il convient dans un ouvrage de large science qui doit être accessible à tous.

Les vrais hommes de progrès sont ceux qui aiment le passé. Il appartenait à l'un de ceux qui comptent parmi les plus utiles défenseurs de l'art moderne, de montrer, par l'analyse des civilisations successives, qu'à travers tous les feuillets du grand livre de l'humanité il n'est pas de page qui soit blanche et que les époques obscures dont la trace est effacée ont souvent préparé la sève de magnifiques floraisons.

PAUL LÉON

L'ART ANTIQUE

L'ART BYZANTIN — L'ART MUSULMAN

PEINTURES PRÉHISTORIQUES DE LA CAVERNE DE FONT-DE-GAUME, VALLÉE DE LA VÈZÈRE (Dordogne).
D'APRÈS LES RELEVÉS DE L'ABBÉ H. BREUIL.

L'ART AUX TEMPS PRÉHISTORIQUES ET PROTOHISTORIQUES

AVANT d'être plus ou moins absorbées par la Grèce ou l'Italie classiques, les nations barbares de l'Europe ont vécu d'une existence originale et fort diverse. Scythes, Thraces, Illyriens, Ligures, Ibères, Cimbres, Germains et Celtes ont laissé des œuvres d'art de valeurs inégales, mais qui témoignent d'un long passé de civilisation, de contacts et d'influences réciproques. L'étude de ces manifestations constitue la matière de l'histoire de l'art préhistorique et protohistorique, et celle-ci commence presque avec les débuts de l'Humanité.

PALÉOLITHIQUE. — Dès ses premières tentatives, l'art quaternaire, sans rapports aucuns avec les autres arts connus et qui a donné des œuvres d'une extrême perfection, pose le problème de l'origine de l'art. L'habileté de ses techniques suppose une immense suite de tâtonnements et de recherches qui échappent entièrement, puisque les produits de l'art plastique et de l'art appliqué à la fabrication des objets usuels restent les seuls documents dont on puisse disposer. Toutefois, il est permis de remonter encore plus haut dans la recherche des origines du phénomène ainsi limité. Au début de la civilisation, alors que l'Homme ne possédait encore qu'un seul outil de silex ayant une forme définissable, tout ce que l'industrie de la taille, en déterminant sa forme, son idée, ajoutait à cet outil de perfection consciente peut être appelé art et a donné naissance à un plaisir esthétique. Il y a plus : l'Homme moustérien n'a pas été certainement sans remarquer que les incisions parallèles produites par le va-et-vient du silex sur les os qu'il travaillait constituaient un élément d'embellissement; mais tout cela n'est encore que l'art appliqué à la décoration des objets. Les origines de l'art plastique sont plus complexes.

L'élément intellectuel qui se manifestait déjà dans cette idée d'appropriation qui dirigeait la main du tailleur de silex occupe le premier plan. Aux commencements de l'art plastique se retrouve l'instinct d'imitation et, envisagé de ce point de vue, l'art apparaît comme une des activités fondamentales, une des fonctions essentielles de l'espèce humaine. Rien ne sert alors de le faire dépendre d'autres activités, telle la fonction religieuse. Cependant, comme l'a très justement fait observer H. Breuil : « Si l'art pour l'art n'était pas né, l'art magique ou religieux n'aurait jamais existé; seulement, si les idées magiques ou religieuses n'avaient permis d'insérer dans les plus graves préoccupations de la vie réelle l'art né pour lui-même, celui-ci, trop faiblement greffé sur les occupations essentielles de la vie quotidienne, aurait risqué de demeurer embryonnaire. »

Les œuvres d'art quaternaire, sculptures et bas-reliefs, gravures sur pierre, os ou bois de cervidé, peintures et gravures rupestres, sont fort inégalement réparties. Les départements du sud-est de la France et l'Espagne en sont incontestablement plus riches que tout le reste de l'Europe. Les premières tentatives d'art figuré qui apparaissent à l'Aurignacien sont des sculptures, statuettes en ivoire ou en pierres dures, et des bas-reliefs, dont l'exécution demande une abstraction moindre que celle de tous les autres modes de représentations. Mais il est possible de placer auparavant d'autres abstractions figuratives, plus rudimentaires, sur surfaces planes, comme les spirales et méandres exécutés au doigt sur les parois de certaines cavernes. Il n'en reste cependant pas moins exact que l'art aurignacien est caractérisé par ces figurines de femmes en ronde bosse, généralement nues, aux formes lourdes, le corps en demi-flexion sur le thorax, les seins et les hanches offrant une ampleur

ART PALÉOLITHIQUE. SCULPTURE AURIGNACIENNE EN IVOIRE DE MAMMOUTH : TÊTE DE FEMME DE BRASSEPOUY (Landes), FACE ET PROFIL. Sur la chevelure, une résille analogue à celles qui ont été découvertes sur les squelettes de la Grotte des Enfants, près de Monaco. Musée des Antiquités nationales.

CL. ARCH. PHOT.

SCULPTURE MAGDALÉNIENNE. PETIT CHEVAL EN IVOIRE DE LA GROTTE DES ESPÉLUGUES, PRÈS DE LOURDES. Le pelage est rendu par des incisions parallèles. Musée des Antiquités nationales.

dématurée. Toutes ces statuettes ont été rencontrées depuis les Pyrénées (Brassempouy, Lespugue, Baoussé-Roussé, etc.) jusqu'en Russie (Kostenki) en passant par l'Italie du Nord (Savignano-sul-Panaro) et l'Europe centrale (Brno, Predmost, Willendorf). L'homme apparaît rarement dans ces œuvres (archer du bas-relief de Laussel; figurines de Brno et de Mezière). La pratique de la statuaire ne paraît pas avoir survécu à l'Aurignacien et même, aux périodes suivantes, les artistes quaternaires semblent avoir perdu le goût de reproduire la forme humaine.

Grâce aux découvertes faites dans l'atelier-sanctuaire du Roc (Charente) et au Fourneau-du-Diable (Dordogne), l'hiatus qui existait entre les arts de l'Aurignacien et du Solutrénien a été heureusement supprimé. Les sculpteurs solutréens du Roc qui taillèrent en bas-relief les frises de Juments, la femelle de Bovidé masquée, l'Ovibos chargeant un petit personnage fuyant devant lui, ou concurent le combat de Bouquetins étaient d'excellents animaliers, ayant le sens du mouvement et de la vie, en possession d'une technique précise et même savante. Cet art encore très peu connu fait pressentir les chefs-d'œuvre du Magdalénien. L'ivoire, qui jadis permettait les épaisseurs, est devenu très rare, mais quand il est employé, la sculpture retrouve les rondeurs des figurines aurignaciennes (statuette de Cheval des Espélugues, à Lourdes). Il en est de même pour quelques images en grès (tête d'Ours d'Isturitz) et, exceptionnellement, de bois de Renne (Félin blessé d'Isturitz). Mais l'emploi presque exclusif de cette dernière matière entraîne de profonds changements dans la technique des sculpteurs : le relief tend vers un aplatissement de plus en plus accentué où seuls les contours gardent leur perfection. Des pièces comme le superbe Bison tournant la tête de La Madeleine rappellent ces jouets faits de deux pièces accolées l'une à l'autre. Tous ces objets sont de petites dimensions et ce n'est que très rarement que l'art magdalénien s'est essayé à la sculpture monumentale. La frise de Chevaux du Cap-Blanc (Dordogne), les Bisons d'argile de la caverne du Tuc d'Audoubert et l'Ours accroupi de la grotte de Montespan (Ariège) témoignent de la même habileté que les reliefs solutréens. La majorité des sculptures magdaléniennes ne sont cependant que des figures décoratives attachées à des objets cérémoniels : propulseur aux Bouquetins du Mas d'Azil, bâton de commandement d'Arudy, manche de poignard du Bruniquel, au long duquel se poursuivent deux Rennes, ou bien encore des pendeloques figurant des insectes (Dytiscus de la grotte du Coléoptère). A cette dernière série de représentation se rattachent les gravures à

STATUETTE DE LESPUQUE (Haute-Garonne). Muséum d'Hist. Nat.

SCULPTURE PLÂTE MAGDALÉNIENNE. BISON TOURNANT LA TÊTE. LA MADELEINE (Dordogne). L'emploi de l'os et du bois de renne interdit désormais la ronde bosse. Musée des Antiquités nationales.

contours découpés où la sculpture parvient à la limite extrême de l'aplatissement (tête de Cheval du Mas d'Azil, Bison d'Isturitz).

La gravure que pratiquèrent déjà Aurignaciens et Solutréens (petit Cheval et tête de Bison du Roc) atteint son apogée au Magdalénien. Des œuvres comme la harpe de Cerfs de Lorthet ou le troupeau de Chevaux du Chaffaud montrent des artistes en pleine possession de leur technique, dont le burin souple et hardi est capable de rendre avec un même bonheur les aspects fugitifs de l'animal en mouvement. Cette maîtrise n'a été atteinte qu'au prix de longues recherches, dont les plaques gravées de Limeuil, véritables feuillets d'études, ont gardé le souvenir. Toutes ces figurations où l'Homme ne joue plus aucun rôle important rendent particulièrement sensibles les différences profondes qui séparent cet art de ceux qui l'ont précédé. Aux représentations humaines et aux scènes sexuelles aurignaciennes ont succédé des représentations et des scènes magiques, conséquences des changements profonds qui se produisirent dans la nature et les mœurs des populations quaternaires.

Appliquée à la décoration d'objets d'usage ou de parure, la gravure abandonne le style naturaliste et devient purement ornementale. Cette transformation peut être expliquée par l'action séparée ou concurrente de deux facteurs : d'une part la schématisation qui, sous l'influence de circonstances accidentelles : maladresse, exécution hâtive, étroitesse des surfaces à décorer, simplifie ou déforme les lignes du modèle figuré; de l'autre, la stylisation qui modifie ces mêmes lignes dans l'intention de produire un effet esthétique et notamment de donner satisfaction au goût de la symétrie et du rythme. Cette dégénérescence sera de plus en plus rapide à mesure que l'on s'éloignera du type original, et les décorateurs, oubliant ou méconnaissant la signification des modèles primitifs, reproduiront par routine des formes déjà modifiées et les altéreront encore davantage. Des modes s'éta-

SCULPTURE MAGDALÉNIENNE. BISONS MODELÉS EN ARGILE. TUC D'AUDOUBERT (Ariège). — CL. J. BRUNHES.

bliront dont l'aire d'extension correspondra à une province artistique, elle-même coïncidant avec le domaine d'un groupe ethnique.

A côté de cet art mobilier, d'une si puissante variété, apparaissent de bonne heure, dans le sud-ouest de la France et en Espagne, d'autres manifestations artistiques, gravures et peintures, exécutées au burin ou au pinceau sur les parois des cavernes et abris sous roches. Cet art rupestre qui commence avec l'Aurignacien suit une évolution parallèle. Au début, silhouettes rudes et encore raides, en profil absolu, qui s'animeront peu à peu; au moyen de hachures et de raclages ou de modelages en teintes claires ou foncées, les détails du corps vont ensuite se préciser, puis la peinture envahit complètement la silhouette pour, au Magdalénien IV, revenir à l'emploi du modelé, mais cette fois avec des teintes polychromes. Le plafond aux Bisons d'Altamira (Espagne) constitue l'œuvre maîtresse de cette période.

Peintures et gravures rupestres forment deux grands groupes qui diffèrent entre eux par le choix des sujets et les moyens d'expression. La province franco-cantabrique (sud-ouest de la France et littoral atlantique au nord des Cantabres) offre exclusivement des images d'animaux, de style réaliste, traitées avec une habileté remarquable, mais ne formant jamais de compositions d'ensemble. L'Homme n'y apparaît que sous forme d'étranges images anthropomorphes dont le Sorcier de la grotte des Trois-Frères est l'exemple le plus parfait. Le groupe de l'Espagne orientale et méridionale est, au contraire, caractérisé par la place prépondérante donnée à la figure humaine et par une recherche accentuée du tableau : scènes de chasse (chasse aux Cerfs de Valltorta), de guerre (combat d'archers de Morella la Vella), de tribu (danse sacrée d'Alpera) ou de la vie journalière (récolte du miel de la Araña). Elles ne diffèrent pas moins des peintures cantabriques par le style. Alors que celles-ci font songer à l'art discret et minutieux des artistes japonais ou des céramistes grecs, l'art du Levant, tout de vie et de mouvement, appelle la comparaison avec les œuvres issues de l'impressionnisme allemand. L'art quaternaire a connu des écoles dont la fortune a été très diverse suivant les circonstances, suivant aussi, naturellement, la puissance du don échu en partage à ses artistes.

NÉOLITHIQUE. — Cet art rupestre qui, dès la fin du Magdalénien, manifestait déjà des tendances marquées vers la stylisation, devient au Néolithique purement schématique. La transition ne s'est pas accomplie brusquement, mais par une lente évolution dont les galets colorés du Mas d'Azil marquent, à l'Épipaléolithique, l'une des étapes. La ressemblance de leurs figurations avec celles reproduites sur les roches peintes d'Andalousie, de Sierra Morena et d'Estremadure, prouve qu'à partir du Cap-sien-Tardenoisien, ont succédé, aux représentations réalistes des âges précédents, des dessins schématiques d'hommes ou d'animaux, Chèvres ou Cerfs, plus rarement des Oiseaux d'eau. Le corps humain se réduit à des traits plus ou moins appuyés, affect-

PEINTURES RUPESTRES DE MORELLA LA VELLA (Espagne orientale). COMBAT D'ARCHERS. Expression du mouvement par des moyens extrêmement simples. — D'APRÈS H. OBERMAYER, *El Hombre Fossil*.

GRAVURE MAGDALÉNIENNE. RENNES, SAUMONS ET SIGNES GÉOMÉTRIQUES. GROTTE DE LORTHET (Hautes-Pyrénées). Musée des Antiquités nationales.

PEINTURES RUPESTRES. NIAUX (Ariège). Ces peintures sont situées à plus de 800 mètres de l'entrée de la grotte, dans des salles qui, vraisemblablement, servaient de sanctuaires. — CL. MANDERMONT.

tant tantôt la forme d'un Φ , tantôt celle d'un T à barre supérieure plus ou moins ondulée, ou bien encore celle d'un cercle entouré de rayons. Un signe en forme d'H à barre outrepassée correspond à l'image d'un couple. Une ligne horizontale incurvée à l'une de ses extrémités et d'où retombent quatre petits traits verticaux figure un Cerf. Parallèlement à ces manifestations apparaît, dans la province d'Almería, une série de représentations semi-naturalistes et schématiques qui ne peuvent être considérées comme la suite directe des peintures de l'Est espagnol. Vers la fin du paléolithique, cet art du Levant s'abâtardit et accentue ses tendances vers la schématisation à la fois par évolution propre et à la suite de la pénétration d'éléments ethniques nouveaux d'origine africaine et méditerranéenne. Ces peintures, qui apparaissent tout d'abord sur le littoral oriental dans une forme encore semi-naturaliste, pénètrent à l'intérieur du pays avec la civilisation néolithique en accentuant de plus en plus leur caractère conventionnel et géométrique.

Contemporaines de celles-ci, les gravures rupestres d'Espagne, de France, d'Irlande et d'Écosse offrent de semblables représentations d'hommes et d'animaux auxquelles s'ajoutent des images d'armes, de chars ou de traîneaux. Les dessins profondément incisés reproduisent des signes cruciformes ou circulaires, schématisations de la figure humaine; des signes carrés ou ovales sont peut-être des idoles; un ensemble de figures extrêmement compliquées : cupules, rigoles, cercles, apparaissent sur les *insculpturas* de Galice, en union avec des images très schématiques de Chèvres et de Cerfs. Ces mêmes figurations se retrouvent sur les roches gravées irlandaises.

Un troisième groupe de représentations est constitué par les sculptures représentant une idole découverte dans les grottes funéraires des vallées de la Seine, de l'Oise, de la Marne et dans les départements du sud-ouest de la France, et par les statues-menhirs du Tarn, de l'Aveyron, de l'Hérault, de la Corse et de l'île de Guernesey. A ces images se rattachent les gravures et peintures des dolmens de la péninsule Ibérique, de Provence,

de Bretagne et d'Irlande, de Scandinavie et d'Allemagne.

L'art mobilier est représenté par les idoles cylindriques ou en forme de violon et les plaques de schiste à décor géométrique de l'Espagne méridionale, les statuettes de terre cuite des Balkans, de l'île de Malte et de l'Ukraine. Le décor incisé ou peint de la céramique, strictement assujéti aux formes et à la matière du vase, procède de la même esthétique que les autres manifestations de l'art néolithique.

Des monuments comme certaines allées couvertes, voûtées en encorbellement, et les temples de Tarxien, dans l'île de Malte, portent le témoignage d'une architecture déjà en possession de moyens techniques développés. Dans les sanctuaires maltais, la complexité du plan est remarquable et la sculpture concourt étroitement à la décoration des salles, sur les parois desquelles se déroulent des frises d'animaux, d'ornements ramiformes stylisés ou de spirales simples ou doubles.

AGE DU BRONZE. — Alors qu'en Galice bon nombre d'insculptures peuvent être attribuées à l'âge de bronze, apparaît en Italie (col de Tende, lac des Merveilles), Hesse (allée couverte de Züscha) et Suède (Bohuslan, Oster-Gotland) toute une série de représentations gravées sur roches, offrant entre elles des ressemblances marquées : hommes brandissant des haches, conduisant une charrue attelée de bovidés, navires, armes et ustensiles. A cet ensemble on peut encore rattacher les gravures ornant les dalles sépulcrales ibériques, telle celle de Defesa où une épée de bronze apparaît en union avec une figure humaine schématique.

Mais l'art de cette période est, avant tout, un art décoratif appliqué à l'ornementation des objets d'usage et de parure. Déjà se manifeste fortement la prépondérance du décor sur la plastique. Pour de longs siècles, les artistes seront les esclaves d'une esthétique qui fait prévaloir le goût de la symétrie sur celui de la forme vivante. Ce caractère intellectuel de l'art européen a des racines très profondes. Les stylisations et les schématisations de la peinture et de la gravure néolithiques sont l'une des manifestations de cette impuissance instinctive à rendre le modèle animé. Ce serait toutefois une erreur de croire que les bronziers ont été incapables d'exécuter des images d'êtres vivants. Les Taureaux de Châtillon, les Cygnes de Clermont-Ferrand et de Bohême, les

STATUE-MENHIR DES MAURELS (Tarn). ÉPOQUE NÉOLITHIQUE. Musée de Rodez. CL. MUSÉE DES ANTIQUITÉS NATIONALES.

chairs processionnels supportant la figure d'un oiseau aquatique s'inscrivent en faux contre cette hypothèse. Le chariot solaire de Trundholm est le monument le plus caractéristique. Son exécution est peut-être indigène, mais le modèle est venu d'ailleurs. Certains détails du char rappellent ceux du char égyptien de Florence; le cheval est fondu en creux, technique très rare dans la métallurgie du nord de l'Europe. Enfin, sur un bandeau d'argent de Scyros, figure derrière un quadrupède, qui est peut-être un cheval, un disque semblable à celui de Trundholm. Un pareil objet, rapproché de la renaissance de la spirale dans le décor scandinave à la seconde période de l'âge du Bronze, prouve l'influence exercée alors sur les Barbares par les régions méditerranéennes. Le long de la route de l'ambre ont circulé des objets originaires de l'Europe du Sud, des modèles et avec eux des idées et des modes artistiques.

Dès l'âge du Bronze, la grammaire ornementale des décorateurs des époques suivantes est fixée. Spirales, cercles concentriques, barques solaires, cygnes, canards, petits personnages stylisés sont déjà entrés dans leurs répertoires. En son austérité géométrique, cet art présente une certaine souplesse, une recherche volontaire de la variété dans le tracé de ses combinaisons linéaires. L'ornement tend de plus en plus à se libérer de son support. Il commence à vivre d'une existence propre. A l'âge du Fer, le divorce entre le décor et l'objet est un fait accompli.

AGE DU FER. — Prépondérance de l'ornement sur la plastique, telle est la caractéristique des arts très divers qui, pendant le premier millénaire avant notre ère, vont se développer dans la vaste région qui, ayant pour axe les Alpes, s'étend de la Manche aux Carpathes, et des Pyrénées, de la Campanie et de l'Épire aux chaînes de l'Allemagne moyenne.

Le premier âge du Fer (époque d'Hallstatt) abuse du poncif, répétant sans grande originalité au marli de ses plats de bronze, sur les ceintures et les casques, les symboles solaires de l'époque précédente. Ses gros bracelets à nodosités, ses fibules à double enroulement de spirales ou au cavalier, ses poignées d'épées anthropomorphes, sa poterie souvent surchargée d'ornements adventices sacrifient à une recherche du baroque au détriment de l'utilisation rationnelle de l'objet. Les coupes d'or d'Eberwald et de Zurich font connaître des partis décoratifs nouveaux où les rangées de punctuations et les bossettes en relief du décor habituel sont, cette

PLAQUE CIRCULAIRE EN BRONZE ORNÉE DE SPIRALES (Dane-mark). AGE DU BRONZE. — CL. MUSÉE DE COPENHAGUE.

CHAR DE BRONZE A PERSONNAGES. AGE DU FER. STRETTWEG (Styrie). MUSÉE DE GRAZ. — CL. MUSÉE DES ANTIQUITÉS NATIONALES.

SCULPTURES CELTIQUES : PYRAMIDE DE SAINT-GOAR (Rhénanie). MUSÉE PROVINCIAL DE BONN. TÊTE COUPÉE DE ROQUEPERTUSE (Bouches-du-Rhône). MUSÉE DE MARSEILLE. Visages osseux et traits caractéristiques des Gaulois. Sur la pyramide, ornements caractéristiques de la sculpture celtique des vallées du Rhin et du Neckar. CL. MUSÉE DES ANTIQUITÉS NATIONALES.

fois, disposées de façon à ménager des réserves dessinant disques, étoiles, croissants et même ani-

maux. Une prédilection marquée pour la symétrie conduira l'artisan à alterner les métopes estampées sur les ceintures en feuilles de bronze, à affronter sur les fibules deux protomes d'oiseaux ou les volutes d'une double spirale. Déjà commence à se dessiner la mode des grands disques ajourés, des larges ornements de poitrine découpés, tandis que le corail pique de sa note sanglante bracelets et poignards de l'Allemagne et de la Suisse méridionale.

Malgré toutes ces innovations, la plupart de ces productions répètent à satiété les mêmes thèmes iconographiques. Seuls les territoires placés aux frontières du domaine illyrico-venète, au contact des influences ioniennes, ont connu un art plus varié. Alors qu'au nord des Alpes la figure humaine n'apparaît guère que sous la forme de pendeloques amulettes, en Styrie, à Strettweg, on a découvert la plus importante pièce de la plastique hallstattienne : le chariot de bronze supportant une divinité féminine, plus grande que nature, debout et soulevant un plateau, entourée de guerriers à cheval, de femmes et d'hommes nus, rangés à droite et à gauche de deux cerfs.

De pareils monuments restent cependant une exception. Trop souvent, on est tenté de considérer les pays grecs comme les fournisseurs du monde hallstattien. Le rôle de Chalcis d'Eubée et de sa colonie italique de Cumae a été exagéré. Leur vaisselle de bronze, pas plus que la bimbeloterie archaïque d'Olympie et de Dodone, n'a servi de prototype aux objets de métal hallstattiens. L'apparition des modèles helléniques dans les pays barbares de l'Europe ne remonte pas au-delà du VIII^e siècle avant Jésus-Christ. Antérieurement, la masse des trouvailles, qu'il s'agisse de l'industrie ou de l'art, est formée par les survivances des inventions de l'âge précédent. Il est également à remarquer que le décor des situles de la première phase hallstattienne, en Italie et dans l'Europe centrale et septentrionale, reste purement européen. L'art du Dipylon et de

CASQUES CELTIQUES EN BRONZE : CASQUE DE LA GORGE-MEILLET (Marne). MUSÉE DES ANTIQUITÉS NATIONALES; CASQUE D'AMFREVILLE-SOUS-LES-MONTS (Eure). MUSÉE DU LOUVRE. Sur le premier, le swastika combiné avec le tracé losangique. Sur le second, ornements empruntés à la palmette grecque et ornement en S qui a donné naissance au triscèle. Corail et émail entraient dans la décoration de ces casques. CL. MUSÉE DES ANTIQUITÉS NATIONALES ET GIRAUDON.

DÉTAIL D'UNE CEINTURE EN FEUILLE DE BRONZE. AMANCEY (Doubs). Motifs géométriques (croisettes, points, cercles...) repoussés et estampés au poinçon. — CL. MUSÉE DES ANTIQUITÉS NATIONALES.

Villanova apparaît en dernière analyse comme une réaction européenne contre les traditions méditerranéennes.

Par contre, l'art au second âge du Fer (époque de La Tène) n'est, à tout prendre, qu'un épisode de l'histoire des influences helléniques sur le monde barbare de l'Indus à l'Atlantique (J. Déchelette). Commerce et colonisation des peuples de la Méditerranée sont, à eux seuls, insuffisants pour expliquer, au début du V^e siècle avant notre ère, la formation de foyers artistiques homogènes et originaux dans les régions voisines du Rhin moyen et dans la péninsule Ibérique. Relations et influences qui les suivirent n'ont pu s'exercer utilement que sur des peuples, Celtes ou Ibères, parvenus à ce stade de développement matériel et moral qui permet l'élaboration d'un style vraiment national.

L'art des Celtes est, comme l'art hallstattien, un art ornemental, qui, malgré ses emprunts à la Grèce archaïque et classique, a su créer une esthétique nouvelle. Cette schématisation outrancière de la forme vivante et du végétal, cette prédilection pour l'emploi des matières précieuses — l'or et l'argent — ou riches en couleurs — le corail et l'émail —, ces figures hybrides et ces combinaisons étranges (agrafe de Weisskirchen) étaient quelque chose d'encore inconnu dans l'art antique. De la dissociation des éléments de la palmette grecque, le décorateur de La Tène a tiré de nouveaux motifs ornementaux qu'il déroule sur les armes (casque d'Amfreville-sous-les-Monts, fourreaux d'épée de Lisnacrogghera) et au flanc des vases, ou cisele avec une étonnante souplesse sur les bijoux (bracelets de Rodenbach, torques de Besseringen). Son répertoire est infiniment varié. Contrastant avec ces souples enroulements, les tracés losangiques du casque de La Gorge-Meillet et les grecques opposées de la planchette de Glastonbury conservent encore quelque chose de la rigidité de l'art hallstattien. A celui-ci encore il a emprunté ses phalères, ses ornements de timon en bronze découpé, le corail qu'il sertit en cabochons sur les armes, les harnais, les objets de parure. Mais à partir du IV^e siècle, devant l'accaparement du marché par l'Inde, au corail se

STATUE DE GUERRIER, PIERRE CALCAIRE. GRÉZAN (Gard). MUSÉE DE NÎMES. Le décor de la cuirasse rappelle celui de certains objets étrusques des VI^e et V^e siècles avant Jésus-Christ. L'agrafe de la ceinture est de style ibérique. Ces faits permettent de supposer l'existence d'ateliers languedociens influencés par l'art ibérique. — CL. MUSÉE DES ANTIQUITÉS NATIONALES.

substitue l'émail. Au point de vue artistique, cette mode nouvelle eut des conséquences d'importance. Au rutillement des métaux précieux s'unit désormais la polychromie des pâtes colorées, et au décor en cabochons succède une ornementation par incrustations où les saillies sont négligeables. Mais ce n'est qu'au premier siècle après Jésus-Christ qu'apparaîtront les chefs-d'œuvre de l'émaillerie sur les boucliers et les harnais sortis des ateliers britanniques.

Ces productions des arts décoratifs contrastent avec les œuvres de la plastique, jusqu'à ce jour localisées dans la vallée du Neckar et les départements français du littoral méditerranéen, en des régions soumises très fortement aux influences du dehors. Toutes ces images, malgré la grossièreté de leur exécution, ne sont point cependant l'œuvre de copistes serviles; bien au contraire, elles montrent une conception artistique nouvelle, très différente de celles que présente au même moment le monde grec. Les ornements géométriques de la statue de culte du musée de Stuttgart, l'étrange coiffure flanquée d'appendices énormes des statues d'Holzgerlingen, de la tête d'Heidelberg et de la pyramide de Saint-Goar offrent un mélange d'éléments empruntés à la fois à l'art de la Méditerranée et à celui des pays barbares. Les têtes coupées d'Antremont, de Nages, d'Orgon et d'Hyères, les personnages aux jambes repliées sous le corps et l'oiseau de Roquepertuse laissent entrevoir dans le midi de la Gaule l'existence d'ateliers locaux de tailleurs de pierre qui tentent d'adapter aux croyances religieuses et à l'esthétique des Celtes des modèles apportés par le commerce grec. De l'autre côté du Rhône, les guerriers de Grézan et de Saint-Chaptes, le torse cuirassé et serré dans un ceinturon de type ibérique, coiffés d'un énorme casque à capuchon, sont un exemple de l'influence de l'art de l'Ibérie, dont l'action se fait également sentir sur les têtes de chevaux peintes ou gravées au portique de Roquepertuse.

Cet art ibérique, contemporain de l'art celtique, en est très différent. Dans l'Espagne méridionale, au contact des modèles archaïques, orientaux et étrusques, est né et s'est développé un art plastique très vivant dont les productions ont une puissante originalité : lions et sphinx à tête humaine, cavaliers et piétons,

porteuses d'offrandes, orants et orantes des sanctuaires de Despenaperros et de Castellar de Santisteban, statues du Cerro de los Santos, bas-reliefs aux guerriers et à l'acrobate d'Osuna. Certains de ces monuments, bronzes votifs de La Luz, guerrier et Dame d'Elche, gardent le reflet des œuvres classiques de la seconde moitié du V^e siècle, tandis que certaines statues du Cerro de los Santos se rattachent à l'art de Branchides de Milet ou des frontons éginétiques.

Seule, parmi les arts décoratifs, la céramique peut supporter la comparaison avec la sculpture, et c'est à la Grèce que ses peintres ont demandé leur inspiration. Mais si bon nombre de leurs motifs sont empruntés aux décors orientalisants ou ioniens, aux vases à figures rouges de style décadent ou aux produits des ateliers hellénistiques, les poteries d'Azaila, de Galera, de Numance possèdent une originalité réelle dans le choix et la disposition des motifs qui leur assure une place à part dans l'histoire de la céramique antique.

Alors que l'art ibérique disparaît rapidement après la conquête romaine, l'art celtique a survécu en Grande-Bretagne et surtout en Irlande. En Gaule, le Mercure de Lezoux, le buste en bronze de la collection Danicourt, les têtes de Bordeaux et de Prilly relèvent encore de l'esthétique des Celtes et rappellent les masques divins du vase de Gundestrup. Dans l'Europe continentale, la verrerie cloisonnée et la céramique décorée à la roulette gardent à l'époque des Invasions le souvenir des vieilles techniques celtiques.

RAYMOND LANTIER.

BIBLIOGRAPHIE

DÉCHELETTE (J.), *Manuel d'archéologie préhistorique, celtique et gallo-romaine* (Paris, 1908-1913). — REINACH (S.), *Répertoire de l'art quaternaire* (Paris, 1913). — OBERMAIER (H.), *El Hombre Fossil*, 2^e éd. (Madrid, 1925). — LUQUET (G.), *L'Art et la religion des hommes fossiles* (Paris, 1925). — HERNES-MENGHIN, *Urgeschichte der bildenden Kunst in Europa* (Vienne, 1925). — BOSSERT (Th.), *Geschichte des Kunstgewerbes aller Zeiten und Völker* (Berlin, 1929). — KÜHN (H.), *Kunst und Kultur der Vorzeit Europas*. 1^o *Das Paläolithikum* (Berlin, 1929). — EBERT, *Reallexikon der Vorgeschichte* (Berlin, 1924-1929). — BREUIL (H.) et BURKITT (M. C.), *Rock painting of southern Andalusia. A description of a neolithic and copper age art group* (Oxford, 1929). — BREUIL (H.) et SAINT-PÉRIER (de), *Les Poissons, les Batraciens et les Reptiles dans l'art quaternaire*. Archives de l'Inst. de Paléont. hum., mém. 2 (Paris, 1928). — ALLEN (Romilly), *Celtic art in pagan and christian times* (Londres, 1904). — PARIS (P.), *Essai sur l'art et l'industrie de l'Espagne primitive* (Paris, 1903-1904). — M. et SAINT-JUST PÉQUART et LE ROUZIC (Z.), *Corpus des signes gravés des monuments mégalithiques du Morbihan* (Paris, 1927).

GUERRIER ET PORTEUSE D'OFFRANDES, EN BRONZE, DU SANCTUAIRE DE DESPENAPERROS (Espagne). — CL. MUSÉE DE MADRID.

PYRAMIDE DE CHÉOPS, A GUIZEH; IV^e DYNASTIE. La tombe royale est actuellement dépouillée de son revêtement de calcaire fin. — CL. JEAN CAPART.

L'ART ÉGYPTIEN

LES manuels généraux d'histoire de l'art font une place de plus en plus grande à l'étude de l'art égyptien. Cela prouve que les historiens ont reconnu le rôle capital joué par celui-ci dans le développement de l'art de l'humanité. La production artistique de l'Ancienne Égypte n'a pas un caractère tellement spécial qu'on doive la tenir à l'écart et l'étudier séparément, en quelque sorte en vase clos. Les découvertes du XIX^e siècle et du premier tiers du XX^e permettent d'affirmer que la géographie du grand fleuve de l'art ne peut plus se comprendre sans la connaissance de ses sources.

Mais le nombre d'années consacrées par les égyptologues à l'étude de l'art n'est pas encore suffisant pour permettre des conclusions d'ensemble dans une matière aussi ample que complexe. Faut-il rappeler les siècles d'existence de l'Égypte ancienne? Quelle que soit, dans l'avenir, la solution fournie par les historiens au problème de la chronologie, c'est de plus de trente-cinq siècles avant Jésus-Christ que datent les premières dynasties. Nous ne parlons pas ici de ce qu'on pourrait appeler la préhistoire égyptienne, dont nous aurons à dire un mot plus tard, mais uniquement de la durée des temps auxquels s'applique, avec toute sa rigueur, la phrase souvent citée de Nestor L'Hôte : « De l'art égyptien, nous ne connaissons que la décadence. » Les fouilles dans la vallée du Nil ont permis de reconstituer pièce à pièce la plus grande partie du cadre historique de l'Égypte en ces périodes. On pourrait presque dire qu'on a fait revivre des traditions historiques, puisqu'on a pu donner une valeur scientifique aux quelques bribes d'histoire sauvées par les auteurs grecs et romains. Au contraire, au point de vue de l'art, aucune doctrine n'est parvenue jusqu'à nous. L'Europe savante de la Renais-

sance, les archéologues et les critiques de la fin du XVIII^e siècle se sont trouvés bien embarrassés pour apprécier les sculptures égyptiennes qui avaient été recueillies dans quelques cabinets de curiosités. Il est vrai qu'il était totalement impossible de trouver un critère, même de classement chronologique, dans les inscriptions hiéroglyphiques, car le secret de l'écriture était perdu.

J.-F. Champollion, par la lecture des hiéroglyphes, non seulement dotait la science d'une discipline philologique nouvelle, mais encore apportait aux historiens le moyen de plonger leurs regards dans les millénaires de l'Égypte antique. Il avait concentré sa pensée avec tant de méthode sur toutes les reliques de la vieille civilisation dont il voulait forcer le silence que, dès le lendemain de sa découverte géniale en 1822, il jugeait l'art égyptien avec une fermeté de vue déconcertante. Il écrit de Turin, en 1824 : « C'est seulement dans le musée royal de Turin, au milieu de cette masse de débris si variés d'une vieille civilisation, que l'histoire de l'art égyptien m'a semblé rester encore entièrement à faire. Ici tout montre que l'on s'est trop hâté d'en juger les procédés, d'en déterminer les moyens, et surtout d'en assigner les limites. » Dans la même lettre il ajoute : « Je crois aussi, avec les anciens Grecs eux-mêmes, et contradictoirement à l'opinion qu'on tente d'établir de nos jours, que les anciens artistes de la Grèce, architectes, xyloglyphes, toreuticiens, statuaires et sculpteurs, reçurent les premières leçons des Égyptiens. » Malgré un siècle d'études des innombrables monuments que les fouilles ont fait surgir du sol et qui remplissent les musées d'Égypte, d'Europe et d'Amérique, ces jugements de Champollion peuvent rester à la base de tout ce qu'on écrit sur l'art pharaonique.

Il semble qu'on ne réfléchisse pas suffisam-

UNE TRAVÉE DES PROPYLÉES DE DJESER, A SAQQARAH; III^e DYNASTIE. Reconstitution par J.-Ph. Lauer. Elle suggère la comparaison avec les classiques grecs.

PILIERS HATHORIQUES DU TEMPLE D'AMENOPHIS III, A EL KAB; XVIII^e DYNASTIE. Ils reproduisent le pieu sacré de la déesse, surmonté d'un bucrâne. — D'APRÈS J. J. TYLOR ET SOMERS CLARKE : *Wall drawings... of El Kab*.

ment à l'état sporadique, à la situation, nettement déséquilibrée, des matériaux qui nous ont été conservés. Inutile de dire que les Anciens n'ont jamais songé à nous préparer des spécimens caractéristiques de leurs diverses productions. C'est le hasard seul qui nous a livré une documentation dont il faut toujours se rappeler l'insuffisance avant de vouloir présenter des théories générales. Le climat exceptionnel de l'Égypte nous assure, dans telle ou telle circonstance, des miracles de conservation. La sécheresse absolue des nécropoles situées au désert a permis de déterminer, par les fleurs dont se composait un bouquet d'offrandes, à quelle saison de l'année eurent lieu les funérailles d'un mort illustre. Mais ce même climat n'a pu empêcher la plupart des maisons et des palais, bâtis en briques séchées au soleil, de retourner à la poussière, les agglomérations humaines de démonter les grands édifices de pierre voisins pour employer les blocs dans les constructions nouvelles ou pour les calciner dans les fours à chaux. Nous nous émerveillons des temples qui ont résisté à toutes ces causes d'anéantissement; gardons-nous d'oublier qu'ils ne constituent que de rares exemplaires de l'architecture religieuse des Égyptiens.

C'est surtout par l'étude des tombeaux que nous essayons de surprendre la vie égyptienne et ses manifestations artistiques. Il est vrai que la coutume de mettre à la disposition des morts un mobilier plus ou moins riche, plus ou moins abondant selon la condition sociale du défunt, nous aide puissamment à reconstituer les accessoires de la vie matérielle des Anciens. Il est vrai également que le répertoire des scènes peintes ou gravées sur les parois des chapelles ou des caveaux des grands personnages constitue un

PLAN DU TEMPLE FUNÉRAIRE DE SAHOURÉ, A ABOU SIR; V^e DYNASTIE. On y distingue la partie publique et la partie privée disposées avec maîtrise. D'APRÈS L. BORCHARDT : *Die Totentempel der Pyramiden*.

SARCOPHAGE TROUVÉ A ABOU ROACHE; IV^e DYNASTIE. MUSÉE DU LOUVRE. Détail d'une des faces. La décoration reproduit les lignes générales d'un édifice royal : palais ou plutôt salle de couronnement. — CL. ARCHIVES PHOT.

dossier documentaire de la civilisation égyptienne, tel qu'on en chercherait en vain l'équivalent pour d'autres pays et d'autres temps. Néanmoins, nous n'avons pas toujours le droit d'attribuer à ces scènes funéraires la valeur d'un témoignage incontestable sur l'époque où les artistes les introduisaient dans la décoration d'une tombe. On a prouvé que telle scène de boucher, au temple de la XVIII^e dynastie, à Deir el Bahari, était une copie d'une composition faite pour une tombe de l'Ancien Empire et qu'elle avait servi à son tour de modèle pour un bas-relief de la XXV^e dynastie.

Dans leurs formes générales, les temples et les tombeaux tendent à reproduire — compte tenu des nécessités imposées par la pierre — des formes conçues pour d'autres matériaux. La même remarque vaut, avec une force plus grande encore peut-être, pour l'étude de la sculpture. Les critiques n'ont jamais négligé de souligner ce qu'ils considèrent comme une des aptitudes fondamentales des Égyptiens : voir l'œuvre dans les limites du bloc de pierre dont ils ne la dégagent qu'en partie. Certains modernes vont même jusqu'à justifier leurs tentatives les plus audacieuses de traitement par masses en se réclamant des principes de la sculpture égyptienne. Pourtant, les statues de pierre ont toujours été exceptionnelles en Égypte. Elles impliquaient pour leur propriétaire un rang social, une situation de fortune qui en rendaient l'emploi des plus rares. Rien ne nous permet d'affirmer que seule l'image de pierre conférerait à l'âme désincarnée le bénéfice de la survie, que seules des effigies de dimensions héroïques entraînaient un bénéfice notable pour le personnage représenté. Le musée du Louvre a pu acquérir une image funéraire en bois, de quelques centimètres de hauteur

MAISON DU VIZIR NEHT, A EL AMARNA; XVIII^e DYNASTIE. Les résidences seigneuriales de la cité d'Amenophis IV offraient un confort presque moderne. D'APRÈS T. ERIC PEET ET WOOLLEY : *The City of Akhenaton*.

NÉCROPOLE ROYALE, A GUIZEH; IV^e DYNASTIE. Au premier plan, le vestibule de granit du temple funéraire de Chéphren. A l'arrière-plan, la pyramide de Chéops. — CL. LEHNERT ET LANDROCK.

LE TEMPLE DE KHONSOU, A KARNAK; XX^e DYNASTIE. Des sphinx bordaient les allées conduisant aux temples. La porte de l'enceinte date de l'époque ptolémaïque. Les formes générales du pylône de pierre s'inspirent des constructions en pisé. — CL. BONFILS.

seulement, et dont l'examen apporte, pour l'étude de la sculpture égyptienne, plus de révélations qu'un colosse de 20 mètres de hauteur. Il a fallu la découverte fortuite de la grande statue de cuivre de Pepi I^{er} dans le sous-sol du temple d'Héraconpolis, pour convaincre les égyptologues que la technique des toreuticiens était complètement développée sous l'Ancien Empire.

Ce que nous venons de dire de la sculpture s'applique aussi bien à de nombreuses techniques de l'art industriel. Le métal, le bois, l'ivoire, le cuir, les fibres végétales servaient à produire d'innombrables objets dont les peintures et les bas-reliefs restent souvent les uniques témoins. Deux ou trois fragments mutilés sont seuls à même d'évoquer sous nos yeux la technique des tapisseries polychromes. Ce qui a conféré une valeur exceptionnelle à la trouvaille du tombeau de Toutankhamon, c'est, pour une bonne part, qu'elle nous rend intacts des objets fragiles dont nous ne possédions jusqu'alors que quelques débris informes.

On voit donc à quelles difficultés matérielles se heurtent les historiens de l'art lorsqu'ils ont le désir de prendre contact avec les documents qui leur permettraient de porter un jugement d'ensemble sur l'art égyptien. Ils courent de plus le danger d'appliquer aux œuvres anciennes les critères qui servent pour l'appréciation de l'art contemporain, de prêter aux artistes de l'antiquité les mobiles qui sont générateurs des productions esthétiques actuelles.

C'est ainsi que la plupart des auteurs s'ingénient, avec plus ou moins de conviction, à démontrer les rapports qui existeraient entre l'art égyptien et le paysage de la Haute-Égypte. Que les Anciens aient souvent placé leurs monuments d'une manière merveilleusement adaptée au cadre, c'est incontestable. Abou Simbel et Deir el Bahari en sont des exemples frappants. Mais qui oserait assurer que les formes mêmes de ces édifices ont été choisies pour s'harmoniser avec le paysage? C'est par une illusion du même genre que l'humanité moderne, contemplant quelques figures démesurées des rois d'Égypte, s'imaginer que la recherche du colossal était l'alpha et l'oméga des architectes pharaoniques.

Il serait bon également de se rendre de plus en plus à l'évidence que l'art égyptien n'était pas enfermé dans une loi d'immobilité. Cette légende de la caste sacerdotale, ayant imposé, depuis les origines, des règles invariables qui s'exprimaient par une routine sévère dans la pratique de tous les artisans, ne peut être maintenue en présence de la diversité d'accent des œuvres et des variations de sensibilité que manifestent les différentes périodes.

Seules les découvertes récentes et multiples dans le domaine de l'architecture égyptienne ont démontré qu'on se trouvait devant un problème identique à celui qu'on avait pu résoudre en faisant remonter toutes les particularités de l'architecture grecque en pierre à des prototypes de bois. Des faisceaux de tiges herbacées, des entrelacements de palmes, des charpentes de bois, des cloisons de nattes sont, avec la brique sèche et le pisé, à la base de la plupart des formes fondamentales de l'architecture égyptienne. A

côté des masses imposantes des pylônes et des grands temples presque enfermés dans des murailles sans ouvertures, il a fallu reconnaître l'existence, dès les premières dynasties, d'édifices péripptères aux cloisons de bois ajourées d'une délicatesse d'agencement dont seuls les moucharabiehs de l'époque arabe ont conservé la tradition. Pour celui qui a découvert le moyen de déchiffrer les transpositions d'une matière à l'autre, imposées par le rituel, il est relativement aisé de retrouver, dans un bloc compact de granit servant de naos au milieu d'un sanctuaire, les caractéristiques d'un édifice léger entouré d'un portique aux colonnes florales élancées. C'est dans ce sens que l'on peut et que l'on doit admettre qu'il y a, dans l'art égyptien, des conventions hiératiques.

Nous pourrions en dire autant des thèmes que nous appelons volontiers symboliques. Dans le groupement des rois et des divinités protectrices : disque solaire ailé, oiseau sacré, serpent dressé, être composite qui mêle les formes humaines et animales, il y a un répertoire plein de sens pour les fidèles et qu'aucune raison ne permit d'abandonner aussi longtemps que dura la religion égyptienne. La royauté pharaonique s'exerçant sur deux domaines qui ne se sont jamais confondus, le pouvoir des souverains victorieux s'étendant sur les pays voisins, les artistes furent amenés à composer et à développer, avec une remarquable fécondité dans l'expression, des images thématiques qui ne sont peut-être pas sans amener dans la décoration une certaine monotonie.

Cette remarque prendra sa pleine valeur si l'on songe à tout ce qui sépare le dessin égyptien du nôtre. Il faut apprendre à lire le dessin égyptien — ou plutôt, comme l'a remarqué si exactement M^{lle} Baud, désapprendre notre dessin — avant de pouvoir appré-

OBÉLISQUES DE THOUTMÈS I^{er} ET D'HATHEPSOUT, A KARNAK; XVIII^e DYNASTIE. — Les aiguilles monolithes, véritables fétiches solaires, se dressaient, par couple, devant les entrées principales des temples. — CL. H. BÉCHARD.

PETIT TEMPLE CONSACRÉ À LA REINE NEFERTARI, A ABOU SIMBEL; XIX^e DYNASTIE. L'édifice, entièrement creusé dans le roc, présente, en façade, des effigies royales copiant les statues dressées d'habitude devant les pylônes. — CL. BONFILS.

GRAND TEMPLE DE RAMSÈS II, A ABOU SIMBEL; XIX^e DYNASTIE. Le roc excavé servait de temple au dieu solaire Harmakhis, dont les premiers rayons pénétraient, au matin, jusqu'au fond du sanctuaire. — CL. BONFILS.

SALLE HYPOSTYLE DU TEMPLE D'AMON, A KARNAK; XIX^e DYNASTIE. Les colonnes papyrifères, à chapiteaux ouverts dans l'allée centrale et à chapiteaux fermés dans les allées latérales, reproduisent d'une façon gigantesque les soutiens des édifices légers faits de roseaux. — CL. J. CAPART.

cier à leur juste valeur les grandes et belles compositions symboliques de l'Égypte. Champollion protestait déjà contre la tendance des critiques à souligner ce qu'on appelle les défauts du dessin égyptien. Il ne suffit pas de pécher contre les lois de la perspective ou, comme le disait le maître français, d'avoir « évité le raccourci », pour mériter le reproche de ne pas savoir dessiner exactement. Les procédés descriptifs du dessin égyptien, impliquant de nombreuses décompositions des plans, n'avaient pas pour but de donner à l'observateur l'illusion d'avoir sous les yeux les êtres ou les choses figurées, mais de fixer des formes, d'en faire saisir les contours et de fournir, comme par une écriture, le moyen de connaître les modèles dans toutes leurs particularités essentielles. C'est pourquoi les artistes égyptiens n'attachaient guère d'importance aux proportions relatives des diverses figures qui composaient un même ensemble; ils ne se croyaient pas tenus de soumettre ces figures à une échelle qui n'aurait pas permis d'exprimer le détail de la plupart d'entre elles. On peut conseiller à ceux qui douteraient de la virtuosité et de l'acuité de vision de ces lointains dessinateurs d'examiner les séries d'ébauches et même de pochades que nous a conservées la nécropole thébaine. Si l'on acceptait l'hypothèse de l'inexpérience et de la maladresse, comment expliquer notamment l'opposition qui s'établirait à ce point de vue entre les figures humaines et les représentations des animaux? Les premières amènent plus fréquemment que les secondes l'application des règles de décomposition des plans; mais les unes et les autres sont l'œuvre des mêmes artistes qui les tracent avec le même souci d'exactitude. Il ne serait pas équitable de les juger maladroitement ou habiles selon que le résultat obtenu est plus ou moins conforme à la vision moderne.

A quelle époque faut-il faire remonter les débuts de l'art égyptien? A quels siècles reculés convient-il de reporter les expériences qui avaient amené les Égyptiens des premières dynasties à suivre les règles académiques dont il vient d'être question? Dans l'état actuel des connaissances, il paraît bien que les vrais débuts de l'art pharaonique nous échappent, et que c'est en vain qu'on en cherche les premiers rudiments dans le matériel archéologique fourni par les tombes préhistoriques de la Haute-Égypte.

D'autre part, si le caractère des grandes époques peut être établi avec une certaine fermeté, il faut dire néanmoins que deux causes essentielles nous empêchent de saisir clairement l'évolution de l'art. La première est la certitude que, plusieurs fois, les rois restaurateurs de l'empire rendirent une impulsion nouvelle à l'art par un retour servile aux traditions et à l'enseignement des anciennes époques de splendeur. La seconde cause d'erreur vient

de la coutume, à peine concevable aujourd'hui, d'usurper des monuments. Des rois constructeurs n'hésitèrent pas à effacer les dédicaces des statues de leurs prédécesseurs pour y substituer des inscriptions qui vantaient leur propre dévotion à l'égard des divinités dont ils restauraient les sanctuaires. Imagine-t-on Louis XIV utilisant à nouveau, par un texte portant son nom, une statue de Clovis ou de Charlemagne? Les usurpations indiscutables sont fort nombreuses et souvent un examen rapide permet de les déceler. Mais il existe d'innombrables cas où l'on peut, tout au plus, supposer l'usurpation. C'est ce qui explique les divergences profondes des spécialistes dans l'attribution de certaines sculptures remarquables qui ont été placées successivement dans chacune des grandes périodes de l'histoire de l'art égyptien.

Ces usurpations déconcertantes pourraient suffire à nous assurer qu'il n'est guère possible d'assimiler le but de l'érection d'une statue royale, dans le temple d'un dieu égyptien, avec le but de ceux qui dressent des statues sur les places de nos grandes villes modernes. Tout au plus pourrait-on découvrir un terme de transition dans certaines effigies des monuments funéraires. Les statues égyptiennes doivent être classées *grosso modo* en deux catégories : images d'éternité, destinées à servir de support aux âmes désincarnées, et statues fonctionnelles perpétuant auprès du dieu la présence du roi-prêtre accomplissant les diverses phases du rituel. Quant aux statues de particuliers, elles sont aussi des corps d'éternité au bénéfice desquels l'offrande est faite dans la chapelle du tombeau (véritable temple du mort) ou qui assurent au défunt une place parmi les familiers du dieu, prêts à recevoir une part de choix dans les mets apportés sur la table divine des sanctuaires urbains.

Il n'est plus nécessaire d'insister sur le rôle considérable qu'il

COLONNES PAPHYRIFORMES FASCICULÉES, EN GRANIT, A KARNAK; XVIII^e DYNASTIE. Ces colonnes comptent parmi les créations les plus élégantes des architectes de l'antiquité. — CL. BONFIS.

COLONNADE D'ANUBIS, A DEIR EL BAHARI; XVIII^e DYNASTIE. La colonne polygonale à cannelures, utilisée par les architectes de l'Ancien et du Moyen Empire, n'existe plus que sous une forme simplifiée et moins parfaite, à l'époque du Nouvel Empire. — CL. J. CAPART.

faut attribuer à la magie dans les origines de l'art. On semblait l'avoir tellement oublié que, par réaction, certains voudraient trouver toute l'origine des arts plastiques dans les rites d'envoûtement. L'Égypte, en tout cas, nous a conservé les textes complets de cérémonies magiques célébrées dans les grands temples, jusqu'à l'époque romaine, cérémonies dont l'efficacité dépendait essentiellement de l'exécution d'une figurine modelée ou sculptée. De même, les scènes figurées sur les parois des tombes, jusqu'au moment où le paganisme disparaît, n'ont réellement de sens que si on les interprète de la même façon que les peintures et les gravures des grottes paléolithiques. Les Égyptiens avaient inventé le moyen d'emporter dans la tombe tout ce qu'ils possédaient et, pour réaliser la chose littéralement, ils peignaient et ils gravaient toutes les scènes de la vie à l'intention de l'esprit désincarné.

Les statues étaient exécutées sans qu'on voulût faire de chacune d'entre elles un portrait exact de tel ou tel individu. Ce sont des types d'humanité ne laissant presque jamais apparaître les signes de la décrépitude amenée par l'âge. Chacun veut disposer, pour la vie conçue d'après le plan des immortels, d'un corps plus parfait que celui qui a suffi pour la courte durée d'une existence humaine. Là où nous cherchons une exactitude des traits qui conférerait à la sculpture une valeur surtout commémorative, l'Égyptien tenait compte des rites de consécration calculés de manière à fixer l'âme à l'image. L'inscription des titres, des noms, de la filiation apportait toutes les précisions désirables. Dans un tel état d'esprit, l'usurpation devenait un procédé absolument sûr, particulièrement lorsqu'il s'agissait d'œuvres assez anciennes pour abolir une sorte de retenue familiale.

Mais si les sculpteurs, si les peintres et les graveurs ont commencé par être des artisans dont les techniques servent l'art du sorcier, ils n'ont pas tardé à s'émanciper et à livrer des œuvres d'aspirations différentes. Si nous connaissions mieux la vie réelle des Égyptiens des premières dynasties, nous nous laisserions moins influencer par les vestiges de l'art funéraire et nous

verrions dans combien de domaines les artisans ont multiplié des créations dont la logique rituelle est de plus en plus sacrifiée au désir de beauté et d'originalité. Autant il nous est possible de parler d'art religieux ou magique à propos du temple et du tombeau, autant il nous faut affirmer le caractère laïque des arts industriels, quelque imprégnés qu'ils soient de formes symboliques. Mais, n'hésitons pas à le dire, seule cette laïcisation des techniques a produit, au sein de la civilisation égyptienne, de vrais artistes dans le sens que nous donnons actuellement à ce mot.

Le lecteur sera tenté de croire que de telles difficultés s'opposent encore à l'étude de l'art égyptien, qu'il doive être à peu près impossible d'établir les lignes générales de son développement. Cependant, les auteurs qui ont écrit sur ce sujet se sont efforcés le plus souvent à présenter de larges synthèses, laissant à l'avenir le souci des études critiques de détail. On peut justifier une telle manière de faire en reconnaissant que les grandes périodes de l'art égyptien nous sont, dès à présent, connues avec netteté. L'Ancien Empire, le Nouvel Empire et la Renaissance Saïte nous offrent assez d'œuvres de tendances bien caractérisées pour que des groupements rationnels se forment. Les découvertes ultérieures n'apporteront plus que des modifications de détails.

PÉRIODE PRÉHISTORIQUE

Depuis les dernières années du XIX^e siècle, les fouilleurs ont exploré les deux rives du Nil, du Caire à la deuxième cataracte, et ils ont trouvé, en de nombreux sites, des nécropoles qui se rattachent à la civilisation dite « préhistorique ». Ses stades les plus anciens seraient, au dire de certains explorateurs, ce qu'ils appellent le « tasién » et le « badarien ». La civilisation de Nagadeh, ainsi nommée de la localité de Haute-Égypte qui a fourni le plus grand nombre de documents en séries, viendrait ensuite.

Cette époque préhistorique peut être divisée en deux périodes où Sir Flinders Petrie a établi une chronologie relative en utilisant le système des dates de succession. La seconde période accuse, dans les modifications que subit le mobilier funéraire, une influence venue du Nord dont les effets n'atteignent guère la région de Nubie. L'étude des céramiques a permis de rattacher les dates de succession aux règnes des Pharaons de la 1^{re} dynastie. Avec ceux-ci,

PRONAOS DU TEMPLE D'HORUS, A EDFOU; ÉPOQUE PTOLÉMAÏQUE. Les ordres de colonnes, tenus soigneusement distincts jusqu'alors, se confondent désormais et présentent une prédominance des types floraux composés. — CL. J. CAPART.

GRUPE DE MYCÉRINUS ET DE DÉESSES, SCHISTE; IV^e DYNASTIE. MUSÉE DE BOSTON. Le roi, associé à la déesse Hathor, est sous la protection d'une divinité personnifiant le nôme hermapolite. — CL. DU MUSÉE DE BOSTON.

nous assistons à une transformation radicale. La civilisation de la préhistoire s'éteint progressivement en Haute-Égypte, survit d'une manière altérée en Nubie, tandis que s'affirme la civilisation pharaonique avec tous ses caractères essentiels. Malgré les tentatives de plusieurs archéologues, on ne réussit pas à combler l'hiatus, à constater une évolution continue entre le matériel de civilisation des hommes préhistoriques et celui des Égyptiens pharaoniques. On n'y réussira pas plus qu'on ne pourrait montrer une évolution continue entre l'architecture des pueblos des Indiens d'Amérique et le « Colonial Style ».

PÉRIODE HISTORIQUE

Les monuments des deux premières dynasties consistent presque exclusivement en des sépultures. Citons le grand tombeau de Nagadeh et les tombes royales d'Abydos. Hiérakonpolis et Abydos ont fourni cependant des vestiges de temples et un abondant matériel archéologique où l'historien de l'art peut trouver des éléments de choix. Notons spécialement les palettes votives en schiste, les massues à reliefs, les figurines en ivoire, les statues du roi Khasekhem, presque classiques de style, et les vases de pierre dure, variés en leur matière et d'une perfection technique inégalée dans les périodes suivantes.

L'ANCIEN EMPIRE. — L'Ancien Empire représente l'âge classique avec toute la sévérité que ce terme peut suggérer. L'architecture, qui dès la III^e dynastie, nous apparaît avec plus de perfection et plus de variété de forme qu'à aucune autre époque, nous a laissé, dans les pyramides et dans les temples funéraires qui en dépendent, des édifices prodigieux. On y découvre, par un examen attentif, une habileté technique, une science dans l'établissement de plans complexes qui excluent l'hypothèse des tâtonnements et des expériences maladroites. Nous sommes malheureusement d'une ignorance presque totale des raisons qui justifieraient ce que nous appelons la bizarrerie et la complication dans l'agencement intérieur des édifices.

Avec la III^e dynastie, nous abordons une époque qui mérite d'être considérée comme une apogée. Les monuments trouvés autour de la pyramide à degrés du roi Djeser, à Saqqarah, sont une preuve si éclatante du niveau élevé auquel la civilisation égyptienne était parvenue, qu'il est juste de parler du siècle de Djeser comme de l'un des sommets de l'histoire.

Les découvertes de MM. C. Firth et J.-Ph. Lauer ont permis de dégager et de reconstituer des monuments aux formes architecturales d'une perfection et d'un style différents de ce que l'on con-

TÊTE DU SCRIBE ACCROUPI. — CL. LEMARE.

SCRIBE ACCROUPI, calcaire peint; IV^e DYNASTIE. MUSÉE DU LOUVRE. Le naturalisme de la sculpture de l'Ancien Empire a produit peu d'œuvres plus parfaites que le fameux Scribe découvert par A. Mariette. — CL. GIRAUDON.

TÊTE DU CHEIKH EL BELED. Même dépouillée de son enduit de stuc peint, elle marque le triomphe des sculpteurs, qui ont voulu donner l'illusion de la vie. — CL. DAUMAS.

STATUETTE DE MYCÉRINUS, IVOIRE; IV^e DYNASTIE. MUSÉE DE BOSTON. Dans une matière plus aisée à sculpter que la pierre, elle montre le souverain en mouvement.

PEPI II, MÉTAL; IV^e DYNASTIE. MUSÉE DU CAIRE. Certaines parties étaient coulées, d'autres battues et rivées à un corps de bois. D'APRÈS J. E. QUIBELL ET F. W. GREEN : Hierakonpolis.

naît à la IV^e dynastie. L'emploi des colonnes à cannelures et des colonnes à faisceaux ainsi que d'autres particularités de la construc-

tion montrent clairement que les architectes transposaient dans la pierre les formes d'édifices en matériaux plus fragiles. Imhotep, le grand ministre de Djeser, dont le nom s'est retrouvé sur une base de statue, a laissé dans la mémoire des Égyptiens le souvenir d'un génie incomparable. Signalons, parmi les formes les plus typiques, les murs d'enceinte à pilastres et redans dont l'usage remonte aux premières dynasties et dont il faut chercher le prototype dans les constructions ligneuses. On hésite à préciser si, dans ce genre, on s'inspirait des palais royaux ou des salles du trône. Le type a survécu pendant des milliers d'années par ce qu'on appelle « les stèles décorées ». Cette forme si typiquement égyptienne, en dépit de quelque analogie extérieure avec des constructions mésopotamiennes, est employée fréquemment aux parois des sarcophages royaux et princiers à l'époque de l'Ancien Empire.

A Beit Khallaf, J. Garstang a exploré deux gigantesques tombeaux, en forme de mastaba, c'est-à-dire de grande banquette rectangulaire aux parois inclinées, qui recouvrent le caveau funéraire et les magasins d'offrandes. Ces deux constructions ont appartenu à des rois de la III^e dynastie, l'une d'elles à Djeser. La pyramide à degrés de Saqqarah représente la transformation, en un édifice à étages, d'un grand mastaba de ce type. Il s'agit donc d'un monument de transition, mais Lauer a donné de bonnes raisons pour ne pas le considérer comme l'origine de la pyramide.

C'est à Dahchour Sud que se trouverait la plus ancienne pyramide dont la forme n'est pas encore entièrement classique. Elle présente un angle brisé qui ne se trouve plus à la pyramide septentrionale de Dahchour. Cette dernière est de Snefrou, père de Chéops, qui eut à Meïdoun une seconde pyramide, que les pillards démantelèrent. Les fameuses pyramides

de Guizeh, les plus connues, les plus formidables, datent de la IV^e dynastie. Elles ont été construites pour les grands rois

Chéops, Khephren et Mycérinus, tandis que le monument funéraire de Didoufri, successeur de Chéops, est à Abou Roache. Dès la fin de la IV^e dynastie, les pyramides se reportent vers le Sud : Ouserkaf fait établir la sienne à Saqqarah; Sahoure, Nefirkere, Neuserre, à Abou Sir; Ounas et les rois de la VI^e dynastie, à Saqqarah. Ces dernières pyramides contiennent des textes religieux gravés.

Les tombes royales comportaient généralement, outre la pyramide, un temple funéraire dressé à la face Est et relié par une rampe à un vestibule érigé en bordure du désert. Celui de Mycérinus est peut-être le plus impressionnant, malgré son état de ruine. Tous ces édifices montrent l'emploi du basalte, du granit, du calcaire fin, et on y voit des gargouilles en forme de lion engagées dans la muraille. Les portiques présentent déjà les types fondamentaux des colonnes florales lotiformes, dactyliformes et papyriformes. Il faut distinguer, parmi ces vestiges de l'architecture memphite, un temple solaire, d'un type particulier, avec un obélisque qui s'élève au milieu d'une cour. Il se trouve dans le lieu désertique appelé Abou Gorab et situé au nord d'Abou Sir.

Les tombes non royales de l'Ancien Empire sont extrêmement nombreuses. Elles sont édifiées sur le sol ou creusées dans le roc. Les mastabas, élevés près d'une pyramide, se groupent en quartiers régulièrement tracés; les hypogées (tombes souterraines) sont plus dispersés, puisqu'ils sont ménagés dans les parois de la montagne qui surplombe la vallée du Nil. On les trouve aussi bien dans la nécropole royale que dans les villes qui servaient de résidence aux princes des nomes : Dehacheh, Cheikh Saïd, Deir el Gabraoui, Meir, Assouan. Quelques tombes sont précédées de petits obélisques funéraires.

Ces monuments, d'un intérêt très grand pour l'architecture, ont également fourni la plupart des œuvres de sculpture que

STATUE DE DOUBLE DITE LE CHEIKH EL BELED, BOIS; IV^e DYNASTIE. MUSÉE DU CAIRE. Trouvée par Mariette dans la chapelle d'un mastaba. — CL. GIRAUDON.

PROFIL DU COLOSSE DE MEMPHIS (MIT RAHINEH), CALCAIRE CRISTALLIN; NOUVEL EMPIRE. La statue, de 13 mètres de haut, porte le nom de Ramsès II. Le voyageur grec Hérodote l'a vue dressée devant la porte du temple de Ptah. — CL. J. CAPART.

possèdent les musées. Dégageons quelques caractéristiques de cette énorme production. Déjà les statues de Khasekhem, de la 11^e dynastie, apparaissent comme des œuvres d'un style achevé. La grande statue de Djeser, trouvée dans son temple funéraire à Saqqarah, montre, dans l'exécution de la tête, un réalisme si accentué qu'on n'hésitera pas à en rapprocher les pièces connues sous le nom de « groupe de Tanis », que la plupart des auteurs cherchent à maintenir à la période du Moyen Empire.

Les statues royales de la 14^e dynastie nous mettent en présence d'un art qui n'a plus rien à apprendre. Citons le grand Khephren, en diorite, du musée du Caire; la tête de Didoufry, au Louvre; Mycérinus et sa femme, au musée de Boston; les triades de ce roi, au Caire et à Boston; la tête gigantesque d'Ouserkaf, au Caire. Il faut faire une place de choix au groupe en métal de Pepi et son fils, trouvé à Hiéracopolis et conservé au Caire.

Dès la 14^e dynastie, les sculpteurs suivaient une tendance qui devait les mener du réalisme à l'idéalisme. Quelques statues de particulières, surtout en bois et en calcaire peints, comptent parmi les œuvres les plus puissantes, les plus vivantes de l'art égyptien. Elles dominent toute la production courante des images d'éternité livrées en série et dont la plupart n'ont rien de commun avec l'art.

Ces statues, placées dans les chapelles des tombeaux des grands, parfois murées dans les réduits que l'on appelle « serdabs », représentent le plus souvent l'homme debout en marche, la jambe gauche en avant, le bâton dans la main gauche, le bras en demi-flexion, la massue dans la main droite. Le cheikh el Beled, du Caire, est l'exemple le plus célèbre de ce type normal. Mentionnons également le Pehernefer de Berlin et un torse du musée de Boston. Le sculpteur qui avait à transposer ce type dans la pierre devait faire usage de tenons et modifier la position des bras. Ainsi furent exécutées la statue de Ti du Caire et celle de Nenkeftka du British Museum. Le sculpteur avait, en toutes matières, à tenir compte encore de la dualité des rites royaux et devait différencier les statues par les détails du vêtement et de la coiffure. Les statues de Ranofir, au Caire, sont les meilleurs spécimens connus de ce genre. Les sculptures les plus remarquables représentant le personnage assis sont Rahotep et Nofrit du Caire, Hemiounou de Hildesheim, Kai du Louvre. Deux admirables figures de femmes méritent une mention particulière : la femme du cheikh el Beled, au Caire (en bois), et le torse Carnarvon, à New-York (en calcaire).

De grands personnages se faisaient également représenter dans une des attitudes favorites de leurs fonctions. De là, les statues de scribes, dont les plus fameuses sont celle du Louvre et celle du Caire (scribe de Morgan). Rapprochons la statue du médecin Ni Ankh Re, au Caire.

Une catégorie très spéciale et fort intéressante de sculptures est fournie par les têtes funéraires, dont la plupart proviennent de la nécropole royale de la 14^e dynastie. Les exemplaires les plus remarquables sont au Caire, à Boston et à

TOUTHMÈS III, SCHISTE; XVIII^e DYNASTIE. MUSÉE DU CAIRE. Statue des plus caractéristiques du style des débuts de la XVIII^e dynastie. Découverte par G. Legrain dans la cachette du temple de Karnak. D'APRÈS LEGRAIN : Catal. G¹ du Musée du Caire. Statues et statuettes...

Vienne. Ils paraissent exprimer la tendance au portrait que ne recherchent pas les statues-types du serdab, de la chapelle ou du caveau.

Certains tombeaux contenaient des groupes. Citons l'homme et la femme, en bois, au Louvre; la famille du nain Seneb, au Caire.

Les Égyptiens avaient l'habitude de déposer, d'abord dans la chapelle, plus tard dans le caveau, des groupes, souvent en bois, recouverts de stuc peint, qui représentaient les serviteurs du mort. Les images de pierre rentrant dans cette catégorie sont beaucoup plus rares. Les meilleurs exemples de la meunière, du boulanger, du brasseur, du domestique, sont au Caire et à Hildesheim. A Chicago, se trouve la série la plus complète d'un même tombeau, donnant une extraordinaire variété de types.

C'est dans les tombes encore que l'on a trouvé les vestiges de

RAMSÈS II PRÉSENTANT UNE OFFRANDE, STATUETTE EN SCHISTE; XIX^e DYNASTIE. MUSÉE DU CAIRE. « Peu de monuments égyptiens l'égalent comme souplesse : on sent que le roi est jeune, gracieux de mouvement... » — D'APRÈS LEGRAIN : Catal. G¹ du Musée du Caire. Statues et statuettes.

l'art du bas-relief et de la peinture. Le dessin qui leur sert de base est souvent d'une beauté calligraphique surprenante. Ce sont des modèles puisés directement à ces livres dont parlent les textes et dans lesquels les formes avaient été fixées dès le temps des dieux. L'inspiration divine de ces livres *hermétiques* ne garantissait pas, malheureusement, ceux qui s'en servaient d'une exécution maladroite, sinon grossière. Mariette a parlé un jour de l'art égyptien qui n'avait qu'un seul air et qui le chantait parfois à la perfection. Il faut toujours penser à cette remarque, si l'on veut porter un jugement équitable sur la valeur absolue de l'art de l'Ancien Empire. En effet, il n'est guère de domaine où l'on puisse trouver côte à côte des œuvres de qualité plus inégale. En principe, toutes remontent à ces prototypes divins dont nous venons de parler. Les ateliers royaux suivent les traditions avec maîtrise. Nous savons par des textes que le Pharaon prête ses artistes aux grands qu'il veut honorer. Les autres Égyptiens, dans la capitale et dans les provinces, s'efforcent de construire et d'orneur leur sépulture selon les ressources financières ou techniques de chacun. Pour juger les peintures et les bas-reliefs du point de vue artistique, il faut porter son attention exclusivement sur les monuments de tout premier ordre; les autres ne peuvent intéresser que l'archéologie.

Les temples, depuis Ouserkaf au moins, présentaient des bas-reliefs peints sur calcaire dur. On a pu calculer que chaque édifice comprenait des milliers de mètres carrés de surfaces décorées. Les fouilles récentes de Jéquier montrent que les mêmes sujets, exécutés avec la même perfection, se retrouvent jusqu'au temple de Pepi II, à la fin de la VI^e dynastie. Le musée du Caire et le musée de Berlin possèdent les meilleurs exemples connus des bas-reliefs royaux de l'Ancien Empire. Pour décorer les mastabas, les artistes recourent au répertoire royal. Ils y puisent les scènes dont l'ensemble créera, pour le mort, l'illusion d'une existence matérielle enviable. Le mastaba de Ti, celui de Ptahhotep, à Saqqarah, sont les plus beaux et les mieux conservés. Le public européen s'est habitué à l'appréciation des bas-reliefs de ce genre par l'examen des mastabas transportés notamment à Paris, à Berlin, à Leyde, à Bruxelles.

Mais le bas-relief n'est qu'un développement et, en un sens, le perfectionnement des peintures faites sur un enduit qui recouvrait les murs de briques. Quelques morceaux détachés de mastabas de Meidoum ont acquis une réputation universelle. On peut se demander si la transition entre la peinture et le bas-relief en calcaire ne s'est pas faite par les panneaux de bois dont on a trouvé de merveilleux spécimens au fond des niches dans le mastaba de Hésy, contemporain de Djeser. Ces panneaux, représentant la statue du défunt, étaient de bois, peut-être parce que la statue rituelle devait être essentiellement en bois.

L'art industriel de l'Ancien Empire nous est connu par les représentations d'objets sur les bas-reliefs et par les objets réels enfermés dans les tombes. L'extraordinaire découverte par G. Reisner de la sépulture de la reine Hetepheres, mère de Chéops, à Guizah, a révélé un mobilier fort important. Le lit, la chaise à porteurs, le fauteuil, le baldaquin, les vases de pierre et de métal, les bijoux, etc., sont conservés au musée du Caire. On connaît aussi quelques pièces de bijouterie découvertes dans la tombe du roi Djer, de la 1^{re} dynastie, et qui décèlent une grande perfection technique. Mais le talent des vieux orfèvres n'apparaît nulle part avec plus de force que dans la magnifique tête de faucon d'Hiéracopolis. Une pièce typique du mobilier égyptien est le chevet

ou appui-tête. On en connaît de fort beaux en ivoire et en albâtre, dont le support imite les formes des colonnes.

LE MOYEN EMPIRE. — L'Ancien Empire est, répétons-le, la période au cours de laquelle l'art nous apparaît avec le plus de force, de puissance et de beauté originales. C'est le même art qui, théoriquement, est à la base des productions de toutes les autres époques. Lorsque les rois du Moyen Empire chercheront à restaurer la splendeur d'autrefois, ils s'inspireront directement des modèles memphites. Dans l'ensemble, ils ne réussiront guère à donner à leurs productions un accent suffisamment personnel pour

créer un style propre. Il est vrai que les princes thébains sont absorbés d'abord par la lutte qui consacrera la défaite des rois d'Héracléopolis et assurera leur hégémonie sur toute l'Égypte. Il est curieux de constater combien les monuments de la XI^e dynastie, en général, marquent une infériorité qui va parfois jusqu'à l'extrême, par rapport aux œuvres de l'Ancien Empire. Le seul grand monument d'architecture est le temple funéraire des Mentouhotep, à Deir el Bahari. L'édifice, construit sur une terrasse, présente, à deux niveaux différents, des portiques à piliers polygonaux. Les bas-reliefs permettent de saisir le moment où la victoire des Thébains amène des modifications artistiques, décisives. Sous Mentouhotep V, les artistes ont renoué déjà la tradition memphite.

Les pyramides des rois de la XII^e dynastie furent bâties dans la région de Licht et au Fayoum. Ces monuments sont, en général, de construction moins imposante que celle des pyramides de l'Ancien Empire; leurs dimensions sont réduites et la pierre est largement remplacée par la brique. Le labyrinthe légendaire serait le temple funéraire de la pyramide d'Amenemhat III à Haouara. A Biahmou, se voient les socles de deux statues colossales de ce même roi. Il s'agit des effigies que les voyageurs grecs ont mises en relation avec le fameux lac Moëris. D'autres régions possèdent aussi des vestiges du Moyen Empire. A Matarieh, s'élève encore, à l'emplacement du grand temple d'Héliopolis, un obélisque de granit de Sésostri I^{er}.

Parmi les statues royales du Moyen Empire, citons le Mentouhotep, les dix statues de Sésostri I^{er} du temple de Licht, des piliers osiriens d'Abydos, tous au musée du Caire. De Sésostri I^{er}, on possède aussi deux remarquables statuettes en bois, dont l'une est au Caire, l'autre à New-York. Il faut citer également une admirable figure de bois représentant le génie ou double du roi Hor, au Caire. Le même musée possède une très belle statue de pierre

d'Amenemhat III, trouvée à Haouara. De nombreuses sculptures provenant de la cachette de Karnak, des temples de Deir el Bahari, de Medamoud et de Tanis, représentent des rois du Moyen Empire ou ont été appropriées par ceux-ci à la décoration des monuments qu'ils construisaient. Il sera probablement fort difficile de découvrir parmi elles les œuvres memphites usurpées par les Thébains. Des études critiques plus approfondies seront nécessaires pour confirmer ce que certains auteurs ont cru pouvoir attribuer à une influence littéraire pessimiste sur le style des statues royales.

Les nécropoles du Moyen Empire ont fourni de très nombreux exemplaires de modèles en bois de dimensions réduites : maisons, ateliers, greniers, bateaux, groupes de serviteurs. Les meilleurs, partagés entre Le Caire et New-York, proviennent d'une tombe de la XI^e dynastie à Deir el Bahari.

Les chapelles funéraires possèdent, comme pendant l'Ancien

PORTEUSE D'OFFRANDES FUNÉRAIRES TROUVÉE A ASSIOUT, BOIS; FIN DE L'ANCIEN EMPIRE. MUSÉE DU LOUVRE. Les figurés de ce type représentent toute la domesticité du mort l'accompagnant pour le servir dans son existence d'outre-tombe. — CL. GIRAUDON.

Empire, des peintures ou des bas-reliefs. On cite souvent la scène des Asiatiques du tombeau de Khnoumhotep à Béni Hassan et la tombe d'Antefoker à Thèbes. Les nécropoles d'El Bercheh et de Meir sont également renommées.

Ce qu'il y a de plus admirable parmi tout ce que le Moyen Empire nous a laissé, ce sont les bijoux. Les tombes de princesses de Dahchour et d'El Lahoun ont fourni au Caire et à New-York des diadèmes, des pectoraux, des colliers, des bracelets, des miroirs et même des armes d'apparat d'une splendeur et d'une perfection technique extraordinaires. S'il est vrai que la tradition de la plupart des motifs remonte à l'Ancien Empire, il est évident que les orfèvres et les joailliers du Moyen Empire n'étaient, en rien, inférieurs à leurs devanciers. Cette riche bijouterie égyptienne inspira la convoitise des princes étrangers et l'on a trouvé à Byblos des bijoux et des armes d'apparat faits à la manière égyptienne.

On se servait, sous l'Ancien Empire, pour sceller les documents, de cylindres à inscriptions, et les envahisseurs apportèrent, à la période intermédiaire, des sceaux plats (button seals). Le scarabée ne s'impose qu'au Moyen Empire; on en connaît d'admirables spécimens en améthyste, en turquoise, en cornaline, etc. Sur le plat, se trouvent des inscriptions et des motifs ornementaux où les spirales sont employées d'une manière extrêmement élégante.

Ces scarabées deviennent innombrables à l'arrivée des Hyksos, c'est-à-dire à la chute du Moyen Empire, et sont à peu près les seuls témoins connus de cette période.

LE NOUVEL EMPIRE. — Le Nouvel Empire apparaît, dans l'histoire de l'Art, comme une époque des plus riches et des plus brillantes. A la XVIII^e dynastie, l'art égyptien, sans rompre avec les traditions du passé, réussit à donner à ses œuvres un accent nouveau. On a nettement l'impression que les dessinateurs et les sculpteurs ont pris contact avec un monde qu'ils voient d'un œil tout différent de celui des artistes contemporains des pyramides. A regarder leurs œuvres, on pourrait croire que les mouvements des peuples avaient amené une modification totale des races. En tout cas, l'idéal de beauté physique avait changé complètement et cette conception esthétique nouvelle se traduisait dans toutes les productions des artistes. La formation de ces derniers restait dominée, peut-être, par les classiques de l'Ancien Empire, mais elle admettait un renouvellement d'expression, tandis que les scribes, qui recevaient à l'école l'enseignement basé sur les textes de l'Ancien ou du Moyen Empire, n'hésitaient pas à composer leurs œuvres en nouvel égyptien.

D'après les traditions recueillies par Manéthon, l'invasion violente des Hyksos qui mit fin au Moyen Empire détruisit la plupart des temples. Une des premières tâches des rois de la XVIII^e dynastie fut donc de rebâtir les grands sanctuaires. Les archéologues modernes retrouvent des vestiges des temples de l'Ancien et du Moyen Empire en explorant les fondations des édifices du Nouvel Empire. Amon de Thèbes, dieu de la capitale, devint le roi des dieux, car Pharaon, qui passait pour son fils, fit participer le dieu à la fortune de l'empire; Thoutmès I^{er}, Hatshepsout, Thoutmès III donnèrent au temple de Karnak un développement prodigieux; Aménophis III reconstruisit sur un plan grandiose le temple de Louqsor et le sanctuaire de la déesse Mout; Hatshepsout bâtit, au fond du cirque de Deir el Bahari, un magnifique temple à étages consacré à son culte funéraire et à celui de son père Thoutmès I^{er}. La fortune d'Amon eut une éclipse pendant le règne d'Aménophis IV qui construisit un sanctuaire au dieu Aten. Plus tard, les matériaux provenant de sa démolition servi-

rent à l'édification des pylônes de Horemheb. Les rois de la XIX^e dynastie essayèrent de surpasser l'œuvre des devanciers. Ramsès I^{er}, Sethi I^{er} et Ramsès II bâtirent et décorèrent la salle hypostyle de Karnak; Sethi I^{er} nous a laissé deux grands temples funéraires : celui d'Abydos et celui de Qournah. Ramsès II, à son tour, construisit un temple en Abydos, un autre à Thèbes, le Ramesseum; Ramsès III, de la XX^e dynastie, copia ce dernier édifice dans son grand temple de Médinet Habou.

Les souverains du Nouvel Empire ont affermi le pouvoir de l'Égypte sur la Nubie et le Soudan; ils ont fait bâtir, dans ces contrées, des temples somptueux. Citons, pour la XVIII^e dynastie, Bouhen, Amada et Soleb; pour la XIX^e dynastie, Beit el Oualy, Ouady es Seboua, Abou Simbel. En cette dernière localité, Ramsès II fit creuser dans la montagne deux sanctuaires, consacrés l'un à sa mémoire, l'autre à celle de la reine Nefertari.

Ce n'est là, cependant, qu'une minime partie des temples qui furent bâtis par les rois du Nouvel Empire et dont beaucoup ont été détruits au cours des âges. Certains d'entre eux sont connus seulement par des textes ou par les fondations qui demeurent encore. Il ne reste, dans la nécropole thébaine, du grand temple funéraire d'Aménophis III, que les deux statues désignées par le terme de « colosses de Memnon ». Les destructions, du reste, ont continué jusqu'à nos jours et le temple périptère d'Aménophis III à Éléphantine, par exemple, a disparu au commencement du XIX^e siècle.

Les tombes royales sont creusées, généralement, dans le repli de la montagne thébaine appelé Biban el Melouk. La forme, qui apparaît exceptionnellement dès le Moyen Empire, est celle de chambres sculptées au cœur de la montagne, auxquelles on accède par une série de couloirs en pente (syringes). Les tombes des grands personnages s'ouvraient aux flancs de la montagne thébaine, principalement sur la colline de Cheikh abd el Qournah. Elles étaient généralement précédées d'une construction de briques surmontée d'une petite pyramide. Le seul endroit où l'on ait trouvé des vestiges suffisants de ce type d'architecture pour en tenter une reconstitution est la nécropole de Deir el Médineh.

De la sculpture du Nouvel Empire antérieure à la XVIII^e dynastie, il reste peu d'œuvres; on doit cependant citer la statuette de la reine Teti-Sheri, au British Museum. Par contre, la statuaire est riche dès les premiers règnes de la XVIII^e dynastie. Les découvertes récentes du Metropolitan Museum, à Deir el Bahari, ont restitué une série nombreuse de sculptures de la reine Hatshepsout. On y constate que les artistes renouaient avec les traditions du passé;

le temple montre même certains bas-reliefs qui copient l'Ancien Empire, et l'un des sphinx de la reine est d'un type archaïsant. Winlock a démontré que les sculpteurs, qui produisaient des séries de statues pour décorer le temple funéraire de la reine, ne se sont pas souciés outre mesure de nous donner ce qu'on pourrait appeler un vrai portrait d'Hatshepsout. Ils en ont fait plutôt des images synthétiques. Une remarquable statue de Thoutmès III, trouvée à Karnak, est particulièrement typique de l'art de cette époque. Si on la compare à d'autres statues de ce roi, on constate que Thoutmès III a fait graver son nom sur des œuvres qui représentaient des rois antérieurs. Lorsqu'on étudie les effigies des souverains de la XVIII^e dynastie jusqu'au règne d'Aménophis III, on peut suivre l'accentuation d'une tendance à l'idéalisation des traits. Le contraste est surtout frappant lorsqu'on oppose les têtes royales de ce temps à celles de la IV^e dynastie qui sont bien datées. Aménophis III nous a laissé de nombreuses statues. Outre les colosses de Memnon et un groupe reconstitué

LA DAME TOUI, BOIS; XVIII^e DYNASTIE. MUSÉE DU LOUVRE. Grande dame thébaine, attachée au sacerdoce de Min de Coptos, Toui vit sous nos yeux comme un témoin du talent gracieux des imagiers du Nouvel Empire. — CL. LEMARE.

MAQUETTE D'UNE TÊTE DE STATUE ROYALE, CALCAIRE; XVIII^e DYNASTIE. MUSÉE DE BERLIN. De l'étude d'après nature, l'artiste tirait, par des retouches savantes, l'épreuve qui devait servir de modèle au praticien. — CL. ELSE GRANTZ.

MASQUE D'HOMME, PLÂTRE; XVIII^e DYNASTIE. MUSÉE DE BERLIN. C'est une de ces prodigieuses études d'après nature, d'une vérité individuelle saisissante, retrouvées dans l'atelier du sculpteur Thoutmès, à El Amarna. — CL. ELSE GRANTZ.

TÊTE EN SCHISTE DITE « TÊTE VERTE »; ÉPOQUE SAÏTE. MUSÉE DE BERLIN. L'intensité de vie qui caractérise cette œuvre trouve son explication la plus naturelle dans un retour aux modèles de l'Ancien Empire. — CL. ELSE GRANTZ.

au musée du Caire, il convient de lui attribuer plusieurs des sculptures du temple de Louqsor, sculptures usurpées par Ramsès II. Nous dirons plus loin ce que fut le mouvement artistique sous Aménophis IV. Après lui, la réaction ne réussit pas à supprimer d'un coup le style antérieur. Les sculptures de Toutankhamon, d'Horemheb et de Sethi I^{er} gardent l'empreinte d'un idéalisme accentué. Il faut en rapprocher la tête féminine du musée du Caire, appelée souvent Tihi. En réalité, c'est une reine de la fin de la XVIII^e dynastie. La XIX^e dynastie ne réussit pas à maintenir l'art à ce niveau. La coutume des usurpations est de plus en plus fréquente, et les œuvres originales manquent souvent de style. Les temples contiennent des images royales de petit modèle destinées à perpétuer l'offrande dans le sanctuaire. Citons la statuette de Ramsès II du musée du Caire, d'une souplesse et d'un mouvement extraordinaires.

Peu d'œuvres de premier ordre ont été conservées dans la catégorie de statues de particuliers. Il y a, au Caire, un torse de femme et une tête d'homme de la XVIII^e dynastie, malheureusement très mutilés, qui nous montrent un art d'exécution des plus remarquables. Citons aussi le groupe de Djai et Nait, au Caire; le torse de femme, de Florence. Il faut également faire une place de choix à quelques statues de scribes; les meilleures sont Amenhotep, fils de Hapi, au Caire, et le général Horemheb, à New-York. Les œuvres les meilleures sont des sculptures en bois de petites dimensions. Il faut mettre hors de pair la dame Toui, du Louvre. Quant aux figurines de serviteurs représentant des porteurs, elles se rattachent plutôt à l'art in-

dustriel, comme aux périodes précédentes, mais elles possèdent, sans nul doute, le charme et la distinction si caractéristiques de l'époque.

En peinture, plus qu'en bas-relief, la nécropole thébaine offre un immense réservoir de documents. Si les thèmes employés remontent souvent aux prototypes de l'Ancien Empire, il y a cependant, entre les productions de ces deux époques, des différences absolues qu'on ne saurait assez mettre en lumière. La comparaison des mastabas de l'Ancien Empire et des hypogées du Nouvel Empire suffirait à prouver combien l'art égyptien, sur un fonds identique, peut créer d'interprétations différentes.

La montagne thébaine se prêtait peu à la sculpture. Ce n'est que très rarement qu'on a revêtu de blocs de calcaire les parois des tombes. Deux contemporains d'Aménophis III et d'Aménophis IV, Khaemhat et Ramose, nous ont laissé des exemples de bas-reliefs d'un travail raffiné et d'une ligne vraiment idéale. Quant aux tombes peintes dont on connaît plusieurs centaines, il convient de citer celles de Nekht, Menna, Radjeserkaseneb, Ouserhat, Kenamon, etc. Dans les tombes royales, où apparaissent des représentations du monde infernal et des scènes d'adoration, l'exécution n'est pas toujours de premier ordre. Dans celle de Sethi I^{er} cependant, on retrouve la même perfection que dans le temple de ce roi en Abydos. Dans la Vallée des Reines (Biban el Harim), la tombe de Nefertari, femme de Ramsès II, présente d'excellentes peintures.

N'oublions pas de signaler, comme une branche de l'activité des peintres thébains, l'illustration des papyrus

LA REINE KAROMAMA, BRONZE INCRUSTÉ; XXII^e DYNASTIE. MUSÉE DU LOUVRE. La comparaison de cette statuette et des sculptures de pierre analogues fait ressortir la maîtrise des vieux artistes. — CL. LEMARE.

STÈLE DU ROI SERPENT, CALCAIRE; ÉPOQUE THINITE. Le faucon d'Horus surmonte un dessin architectural, duquel se détache l'hieroglyphe du nom royal. — CL. GIRAUDON.

HESY, BAS-RELIEF, BOIS; III^e DYNASTIE. MUSÉE DU CAIRE. L'art de la gravure est parfait, avec toute sa délicatesse de technique et ses conventions raisonnées, dès l'aurore des temps memphites. — CL. BRUGSCH.

d'un prêtre de Ptah, au musée de Berlin; les scènes de prisonniers du tombeau d'Horemheb, à Leyde, ainsi que quelques fragments du même monument à Bologne.

Tandis que les tombes nous montrent relativement peu de changements dans le répertoire des scènes représentées, nous aurons le sentiment de découvrir dans les bas-reliefs des temples beaucoup de choses nouvelles. Il est dangereux cependant d'être trop dogmatique à cet égard. L'Ancien et le Moyen Empire ne nous ont guère laissé de temples consacrés aux dieux. Aux temples funéraires de la V^e dynastie, il y a déjà des scènes relatives à des expéditions, notamment en Asie. Aux monuments de la XI^e dynastie de Deir el Bahari, il y avait des batailles. A toutes les époques, les épisodes du rituel ont dû occuper une place prépondérante. Nous retrouvons dans les ruines des monuments plus anciens des fragments des thèmes qui se reproduisent à satiété dans les bas-reliefs du Nouvel Empire. On a montré que des processions comme celles du Ramesseum ou de Médinet Habou, de la XIX^e et de la XX^e dynastie, remontaient à des prototypes beaucoup plus anciens.

La période des grandes expéditions des rois de la XVIII^e à la XX^e dynastie se reflète naturellement dans la décoration des temples. Il semble que, sous Ramsès II, on ait donné aux scènes de guerre un développement héroïque. Les épisodes de la bataille de Kadesh couvrent d'immenses surfaces à Louqsor et au Rames-

LIBYEN VAINCU, CALCAIRE; V^e DYNASTIE. MUSÉE DE BERLIN. On imagine difficilement la splendeur des chapelles funéraires des rois de la V^e dynastie, offrant sur leurs murailles 10 000 mètres carrés de reliefs peints. — CL. ELSE GRANTZ.

PANNEAU DÉCORATIF, CALCAIRE; XII^e DYNASTIE. MUSÉE DU CAIRE. Le trône des statues de Sésostri I^{er} présente des panneaux symbolisant l'union de la Haute et de la Basse-Egypte. Horus et Seth attachent les plantes héraldiques des deux royaumes. — CL. OROPESA.

SETI I^{er} ET LA DÉSSE HATHOR.

Bas-relief en calcaire peint sculpté sur un pilier du tombeau de Sét I^{er} à Thèbes, XIX^e dynastie.

(Musée du Louvre.)

FRAGMENT DE BAS-RELIEF, CALCAIRE; IV^e DYNASTIE. SAQQARAH. Les scènes de chasse donnaient aux artistes l'occasion d'enfermer toute la nature entre les parois d'une chapelle de temple.
D'APRÈS C. M. FIRTH : *Excavations of the Department of Antiquities at Saqqara*.

TOMBE DE AY, CALCAIRE; XVIII^e DYNASTIE. EL AMARNA. Le défunt et sa femme adorent le disque solaire. Leurs images reflètent l'art particulier de la capitale d'Aménophis IV.
D'APRÈS N. DE G. DAVIES : *The Rock Tombs of El Amarna*.

seum. Ramsès III fera décrire à Médinet Habou ses guerres libyennes et asiatiques, entre autres une bataille navale. Le coffret peint de Toutankhamon a vieilli au moins de quelques règnes l'origine de ces scènes de carnage aux multiples incidents pittoresques.

ART D'EL AMARNA. — C'est au milieu du Nouvel Empire qu'éclate la révolution d'Aménophis IV. Le pharaon hérétique veut et ordonne que les vieux cadres traditionnels soient brisés. Sous son inspiration, qui se traduit même en enseignement personnel, les artistes se mettent à l'œuvre pour donner à la religion d'Aten un cadre qui ne soit plus le même que celui du culte banni. Que pouvaient-ils faire? Deux choses : retourner franchement au réalisme du début ou exagérer encore la tendance à l'idéalisme. Lorsqu'on regarde les œuvres qu'ils ont produites et dont plusieurs comptent parmi les plus émouvantes de l'art de l'ancienne Égypte, on s'aperçoit qu'ils ont mêlé les deux courants. Les auteurs qui se sont occupés de la crise d'El Amarna peuvent se diviser en deux catégories : ceux-ci voient un retour au naturalisme, un élan passionné vers la vérité; ceux-là, l'exaltation de l'idéalisme. La découverte de l'atelier du sculpteur Thoutmès nous montre, à côté des études d'un réalisme parfait, la maquette d'œuvres d'un raffinement qui n'a d'égal que celui de sculptures de la renaissance florentine.

Pour comprendre la crise artistique d'El Amarna et lui donner toute sa signification, il importe donc de distinguer soigneusement les œuvres qui appartiennent au début de la réforme et celles qui en marquent le terme dans l'apaisement et la maturité d'un art renouvelé. La fougue et même l'exaspération de la nouveauté apparaissent dans les sculptures du temple d'Aten, à Karnak. Les statues et les bas-reliefs présentent un caractère qui déroutent et qui va jusqu'à la charge. Le même style s'affirme dans les bas-reliefs des stèles et des tombes les plus anciennes d'El Amarna. L'atelier de Thoutmès, gardant le témoignage d'une activité qui n'a cessé qu'à l'abandon de la ville au moment du retour à Thèbes, permet de juger de la qualité des œuvres au cours de la seconde décennie du règne d'Aménophis IV. C'est de cet atelier que proviennent le buste de ce roi conservé au Louvre et sa réplique

de Berlin, le buste de Nefertiti, ainsi que l'impressionnante série de masques en plâtre, également à Berlin. Citons encore la statuette du Louvre et le merveilleux masque en quartzite du Caire.

C'est au Nouvel Empire que nous pouvons le mieux saisir, par les œuvres conservées, l'infinité variée de l'art industriel et apprécier le talent des hommes de métier à donner aux objets d'usage courant des formes aussi belles qu'ingénieuses. Les faïences, les verres multicolores, les cuillers à fard, les albâtres, etc., suffiraient à démontrer que rien ne limitait la liberté des créateurs.

Mais la splendeur et la variété des arts industriels se sont imposées au grand public, surtout par la découverte du tombeau de Toutankhamon. On y a trouvé, en effet, dans un ensemble cohérent et dans un état prodigieux de conservation, des objets dont beaucoup n'étaient connus jusqu'à présent que par des représentations figurées ou quelques fragments mutilés. Il serait difficile de vouloir citer telle pièce plutôt que telle autre. Deux remarques s'imposent cependant : la bijouterie, si brillante qu'elle

TOMBE DE THANEFER, CALCAIRE; XXVI^e DYNASTIE. MUSÉE D'ALEXANDRIE. Le détail du relief « Tigrane Pacha » montre une figure de musicien âgé dont la tête a été modelée avec un soin exceptionnel; le mouvement des draperies des femmes indique peut-être l'influence grecque.

TOMBE MEMPHITE D'HOREMHEB, CALCAIRE; XVIII^e DYNASTIE. MUSÉE DE LEYDE. Le roi et la reine au balcon du palais royal. Ce bas-relief révèle la souplesse du talent d'artistes émancipés par la volonté d'Aménophis IV. D'APRÈS P. A. A. BOESER : *Beschrijving van de Egyptische verzameling in het Rijksmuseum*, Leiden.

soit, n'égale pas la perfection technique du Moyen Empire; les délicieuses déesses drapées qui gardent le coffre des canopes appartiennent, elles aussi, à l'art industriel bien plus qu'à l'art tout court.

La grande Égypte meurt avec le Nouvel Empire. Dès la fin de la XIX^e dynastie, l'art reflète les circonstances politiques défavorables. Il y a, dans la sculpture et dans les reliefs, une sécheresse et un manque de style qui montrent qu'on n'a plus conservé

TOMBE DE RAMOSE, CALCAIRE; XVIII^e DYNASTIE. NÉCROPOLE THÉBAINE. Ces porteurs d'offrandes, dont l'esprit diffère entièrement des figures de l'Ancien Empire, permettent d'apprécier ce qu'était l'art thébain au moment précis où Aménophis IV commença sa réforme. — CL. GADDIS ET SEIF.

vivantes les traditions du passé. On croirait parfois qu'il s'agit d'un pastiche de l'art égyptien. Le pouvoir politique passe à des dynasties du Delta, les dynasties tanite et bubastite. C'est à cette époque, cependant, qu'appartiennent encore deux pièces capitales : les statues de bronze incrustées de la reine Karomama, au Louvre, et de la dame Takoushit, à Athènes. A citer également le trésor de bijouterie et d'argenterie de Tell Basta, au musée du Caire.

Plus tard, les rois d'origine éthiopienne formant la XXV^e dynastie ont la prétention de se réclamer de l'Égypte memphite, et

TOMBE DE RA-DJESER-KA-SNB, PEINTURE; XVIII^e DYNASTIE. NÉCROPOLE THÉBAINE. Exemple remarquable de la vie et du mouvement des scènes « civiles » qui devaient maintenir pour le défunt l'illusion d'une existence agréable. Le mort célèbre un « jour heureux » ; ses esclaves lui ont préparé un repas de choix qu'accompagneront les chants et les danses des poétesses et des musiciennes de sa maison. — CL. METROPOLITAN MUSEUM.

TOMBE DE NEFERTARI, PEINTURE; XIX^e DYNASTIE. NÉCROPOLE THÉBAINE. L'épouse principale de Ramsès II est conduite par la déesse Isis. Elle a gardé dans sa vie d'outre-tombe l'élégance de son existence terrestre. — CL. GADDIS ET SEIF.

TOMBE ANONYME, DESSIN; XVIII^e DYNASTIE. NÉCROPOLE THÉBAINE. On admirera la sûreté de main avec laquelle cette ébauche a été tracée par un apprenti. — DOCUMENT M. BAUD.

harqua et les statues représentant un haut personnage thébain du nom de Mentouemhet, au musée du Caire. Les fouilles de Reisner en Éthiopie ont procuré aux musées de Boston et de Khartoum d'importantes séries de monuments.

LA RENAISSANCE SAÏTE. — C'est aux Éthiopiens qu'il faut, sans doute, attribuer les débuts de la Renaissance qui donnera tous ses effets sous les Saïtes. Les princes de Saïs, qui avaient joué un rôle important déjà avant la conquête éthiopienne, furent prompts à saisir l'opportunité lorsque les rois d'Assyrie, qui mirent fin à la domination de la XXV^e dynastie, furent empêchés de s'intéresser aux affaires d'Égypte. Ils formèrent alors la XXVI^e dynastie qui put, grâce à ces circonstances, briller d'un vif éclat pendant plus d'un siècle. Ses rois élevèrent, surtout dans le Delta, de nombreux édifices dont il ne reste malheureusement plus que de faibles vestiges. On ne pourrait assurer que les Saïtes aient introduit dans l'architecture des innovations; il semble cependant qu'ils aient été les premiers à employer dans les constructions en pierre les colonnes florales composites.

En général, on peut classer les sculptures de ce temps suivant deux tendances. D'une part, l'école thébaine continue à s'user. Qu'on en juge par la statue très vantée d'une Amenardis au musée du Caire. D'autre part, le retour au Delta a ramené les traditions de l'Ancien Empire. C'est à ce second mouvement que se rattachent quelques-unes des œuvres les plus remarquables de la sculpture égyptienne, comme la fameuse « Tête verte » de Berlin. On a cherché à en expliquer l'accent caractéristique par une influence de l'art de la Grèce; mais elle n'a de sens que si on la rapproche du mouvement de naturalisme auquel nous devons les chefs-d'œuvre les plus incontestables de l'Ancien Empire. On pourrait dire d'elle, avec un critique moderne, qu'on y trouve des traits qui sont comme des allusions et qui, dans l'esprit du spectateur, mettent, derrière

reprennent, pour leurs sépultures, la forme pyramidale. Ils bâtissent leur capitale à Napata, près du Gebel Barkal, en aval de la quatrième cataracte. Ils construisent là des temples qui, dans leur esprit, devaient remplacer les sanctuaires thébains. Plusieurs sculptures rappellent par leur naturalisme accentué les statues d'Ancien Empire. Il faut mentionner surtout la tête de Taharqa et les statues représentant un haut personnage thébain du nom de Mentouemhet, au musée du Caire. Les fouilles de Reisner en Éthiopie ont procuré aux musées de Boston et de Khartoum d'importantes séries de monuments.

TOMBE D'OUSERHAT, PEINTURE; XIX^e DYNASTIE. NÉCROPOLE THÉBAINE. Belle composition funéraire inspirée de la doctrine des pérégrinations des âmes sous la protection de la déesse du sycamore. — CL. GADDIS ET SEIF.

la beauté qu'il contemple, l'ombre prestigieuse de la beauté dont elle a réveillé la mémoire en lui. (A. Goffin.)

C'est l'époque où les artistes vont dans les nécropoles relever le dessin des bas-reliefs de la III^e, de la V^e dynastie, dont ils se servent moins pour exécuter des pastiches que pour donner à leurs productions une tournure d'une élégance particulière que Georges Bénédict a proposé d'appeler le style néo-memphite. Citons une série de bas-reliefs au Caire : l'admirable linteau donné au musée d'Alexandrie par Tigrane Pacha; la Récolte du lis, au musée du Louvre. L'excellence du travail de cette époque apparaît particulièrement dans les délicats panneaux de coffret en ivoire de la collection Gulbenkian, à Paris.

Bientôt, l'influence de la Grèce se fait sentir dans l'agencement des draperies. Quelquefois, comme nous l'apprend surtout le tombeau de Petosiris, un maître a été jusqu'à tenter la fusion impossible des deux arts. A côté de figures de style égyptien et d'une scène de sacrifice purement hellénistique, il y a un certain nombre de bas-reliefs où les thèmes pharaoniques, accompagnés

PAPYRUS DE NEKHT. NOUVEL EMPIRE. BRITISH MUSEUM. Dans le jardin de leur résidence d'outre-tombe, Nekht et sa femme adorent Osiris et Maât. Les vignettes des livres des morts offrent un champ énorme, presque inexploré, pour l'étude de l'art thébain. — CL. BRITISH MUSEUM.

VASE EN FORME DE POISSON, VERRE MULTICOLORE; XVIII^e DYNASTIE. BRITISH MUSEUM. Les verriers d'El Amarna pratiquaient toutes les subtilités d'un métier dont les Vénitiens ont conservé les traditions jusqu'à nos jours. — CL. BRITISH MUSEUM.

VASE EN DIORITE. PREMIÈRES DYNASTIES. COLLECTION BERENS. Les ouvriers de l'époque thinite connaissaient le secret de façonner des vases dans des matières que les ouvriers modernes hésitent à attaquer. D'APRÈS BURLINGTON FINE ARTS CLUB, 1922.

d'inscriptions hiéroglyphiques, sont désorganisés par l'insertion de personnages vêtus à la grecque ou interprétés à la manière

PLAQUES DÉCORATIVES, FAÏENCE POLYCHROME; XX^e DYNASTIE. MUSÉE DU LOUVRE. Les restes de la décoration des palais ramessides ont démontré l'origine égyptienne des tableaux qui seront en vogue dans toute l'Asie antérieure à une époque plus récente. — CL. ARCHIVES PHOT.

classique. Dans les processions de porteurs d'offrandes, de même que dans certains épisodes qui se passent dans les marais, les artistes ont cédé à un désir de symétrie décorative ou d'exubérance dans les détails qui s'oppose à l'esprit des anciennes compositions. Les scènes naturelles se muent en thèmes décoratifs.

L'ÉPOQUE GRÉCO-ROMAINE. — Sous le règne des Ptolémées, on bâtit des temples magnifiques. Les souverains étrangers veulent maintenir le service divin, de manière à se montrer les continuateurs des anciens pharaons. Ils ne faisaient en cela que suivre l'exemple des Perses qui, à la XXVII^e dynastie, avaient fait de nombreuses constructions. Le temple de Darius à l'oasis d'el Kharguch en est un témoignage. Les Ptolémées semblent poursuivre une politique de décentralisation religieuse, que les Romains adoptent à leur tour. Il existe de grands temples à Dendérah, Esna, Edfou, Kom Ombo, Philae, et, en Nubie, à Kalabcheh. Mais on décore ces temples de bas-reliefs dont le style est sans esprit et qui semblent une caricature des productions des grandes époques. Les meilleurs ont une tendance à la mollesse des lignes, à la boursouffure des visages et des membres, d'après une manière dont on pourrait déceler déjà l'apparition sporadique en d'autres temps, par exemple au début de la XII^e dynastie. Celui qui veut mesurer toute la misère de cette décadence doit visiter la catacombe de Kom el Chougafa, dans la nécropole d'Alexandrie.

L'art égyptien avait donc achevé sa course, usé presque ses possibilités. Il ne pouvait, sous la domination étrangère, trouver les raisons d'un renouvellement. Les maîtres de la Grèce et de Rome, les Ptolémées et les Césars, permettaient, par diplomatie, qu'on en continuât les formes traditionnelles; mais un artiste décorant les murs de Kom Ombo et d'Esna devait trouver peu d'inspiration à figurer Tibère ou Trajan offrant un sacrifice ou dansant devant les divinités du peuple vaincu.

La raison d'être de l'art égyptien disparut définitivement lorsque les prédicateurs de l'Évangile eurent conquis au christianisme la vallée du Nil jusqu'à la première cataracte. Pour en trouver les dernières traces sous une forme de plus en plus dégradée, il faut remonter le Nil jusqu'aux parages où le deuxième empire de Méroé réussit à se maintenir encore quelque temps.

A toutes les périodes, les arts décoratifs ont fait preuve d'une remarquable vitalité, précisément par le contact plus direct qu'ils avaient avec la vie. Les motifs floraux, les motifs géométriques, spirales, volutes, grecques..., combinent leurs éléments avec une extraordinaire variété. Les thèmes favoris apparaissent sur les nattes, les tentures, les parois de coffrets, sur la partie plane d'un sceau minuscule, à l'intérieur d'une coupe de faïence. On les transpose sur les pavements des palais et des maisons, aux plafonds des tombes. On a fait remarquer que la flore égyptienne était

COFFRET DE LA TOMBE DE TOUTANKHAMON, XVIII^e DYNASTIE. MUSÉE DU CAIRE. Ses hiéroglyphes de bon augure, se détachant en or sur un fond coloré, donnent à ce délicat coffret d'ivoire un aspect des plus élégants. — CL. HARRY BURTON : The Metropolitan Museum, New-York.

pauvre. Néanmoins, l'examen attentif des monuments montre la place importante prise par les fleurs dans la décoration. Dès l'Ancien Empire, on figure, parmi les offrandes, des vases créés expressément pour contenir des fleurs. Le lotus bleu et le blanc, soit entiers, soit décomposés en leurs pièces florales, servent à former des guirlandes et des colliers, décoration architecturale ou parure personnelle. Les plantes symboliques de Haute et Basse-Égypte — lis et papyrus — servent à d'innombrables combinaisons de formes où le symbole s'efface devant le souci des lignes élégantes.

Dans les palais d'El Amarna on s'est ingénié à reproduire sur les pavements, en faïence émaillée ou en peinture sur stuc, des lacs de plaisance à la riche végétation, tandis que, sur les murs, s'élèvent des fourrés de papyrus remplis d'oiseaux et parsemés de fleurs. Il est bon de noter que la

décoration des temples ne donne aucune idée de l'ornementation des palais et des demeures seigneuriales. Seules les tombes nous en apportent un reflet atténué.

Nos contemporains commencent à peine à se douter de la richesse infinie des décorations égyptiennes et du rôle qu'elles ont joué dans la transmission de l'art de l'Orient en Occident. L'Égypte n'a pas seulement propagé des formes chez les peuples avec lesquels elle est entrée en contact, mais elle a surtout enseigné des techniques qu'elle fut la première à mettre en œuvre, sinon à inventer.

Champollion n'hésitait pas à déclarer que l'art égyptien ne devait « qu'à lui-même tout ce qu'il a produit de grand, de pur et de beau ». Il ajoutait : « La vieille Égypte enseigna les arts à la Grèce : celle-ci leur donna le développement le plus sublime; mais, sans l'Égypte, la Grèce ne serait probablement point deve-

DOSSIER DU TRÔNE DE TOUTANKHAMON, XVIII^e DYNASTIE. C'est une œuvre d'une richesse inouïe, où l'argent, l'or, les pierres et les pâtes de couleurs retracent une scène de luxe et de beauté ravissante. — CL. HARRY BURTON : The Metropolitan Museum, New-York.

L'ART.

VASE, TERRE ROUGE; XVIII^e DYNASTIE. MUSÉE DE BERLIN. Les figures, modelées d'une manière ingénieuse, rappellent la victoire du Pharaon sur l'ennemi du Nord et l'ennemi du Sud. — CL. ELSE GRANTZ.

VASE DU TOMBEAU DE TOUTANKHAMON, ALBATRE; XVIII^e DYNASTIE. MUSÉE DU CAIRE. Sa forme imprévue trahit l'influence d'El Amarna par l'abandon des lignes traditionnelles. — CL. HARRY BURTON : The Metropolitan Museum.

nue la terre classique des beaux-arts. Voilà ma profession de foi tout entière sur cette grande question. Je trace ces lignes presque en face de bas-reliefs que les Égyptiens ont exécutés avec la plus élégante finesse de travail, dix-sept cents ans avant l'ère chrétienne. Que faisaient les Grecs alors?... Demandons-nous ce que le maître eût dit s'il avait pu voir les colonnes et les bas-reliefs de la III^e dynastie!

JEAN CAPART

BIBLIOGRAPHIE

Le problème a été admirablement défini par J.-F. Champollion. Voir CAPART (Jean), *Champollion et l'art égyptien*, dans le *Recueil d'études égyptologiques* (Paris, 1922, pp. 57-73). — MASPERO (G.), dans le temps plus récent, réussit à ranimer l'intérêt pour le sujet par son

FAUTEUIL PRINCIER, BOIS, XVIII^e DYNASTIE. MUSÉE DU CAIRE. La tombe des parents de la reine Tiéti était remplie d'un splendide mobilier dont ce fauteuil offre un spécimen.

CUILLER A FARD, BOIS PEINT; XVIII^e DYNASTIE. MUSÉE DU LOUVRE. Ces précieux objets de toilette sont parmi les compositions les plus vivantes et les plus originales de l'art égyptien.
CL. GIRAUDON.

VASE EN ARGENT ET OR; ÉPOQUE BUBASTIDE. MUSÉE DU CAIRE. L'élégance de la forme, la sûreté de l'exécution, permettent de deviner l'aspect réel des grandes pièces d'apparat connues seulement par les bas-reliefs des temples.
D'APRÈS : Le Musée égyptien.

FIGURINE, BOIS; XVIII^e DYNASTIE. MUSÉE DE LIVERPOOL. Lorsqu'il s'agissait de façonner ces bibelots à l'usage des grandes dames thébaines, les sculpteurs pouvaient déployer sans limites toutes les ressources de leur art. — CL. J. CAPART.

Archéologie égyptienne, 1^{re} éd. (Paris, 1887), 2^e éd. (Paris, 1907). Il en présente une vue d'ensemble dans la Collection *Ars Una* de Hachette en 1912 : *L'Égypte*. — On consultera avec avantage les recueils et les ouvrages suivants : BENEDITE (G.), *L'Art égyptien dans ses lignes générales* (Paris, 1923). — BISSING (F.-W. von), *Denkmäler ägyptischer Sculptur* (Munich, 1914); *Die Kultur des alten Ägypten*, 2^e éd. (Leipzig, 1919); *Einführung in die Geschichte der ägyptischen Kunst* (Berlin, 1908). — BOREUX (Ch.), *L'Art égyptien* (Paris, 1926). — CAPART (Jean), *Documents pour servir à l'étude de l'art égyptien*, t. I^{er} (Paris, 1927); t. II (1931); *L'Art égyptien. Choix de documents*, t. I^{er} (Bruxelles, 1909), t. II (1911); *L'Art égyptien*, t. I^{er} : *L'Architecture* (ibid., 1922); *Leçons sur l'art égyptien* (Liège, 1920). Nouvelle édition : *L'Art égyptien. Etudes et Histoire*, t. I^{er} (Bruxelles, 1924); *Propos sur l'art égyptien* (Bruxelles, 1931);

Recueil de Monuments égyptiens, t. I^{er} (Bruxelles, 1902); t. II (1905). — FARINA (Giulio), *La Pittura egiziana* (Milan, Trèves, 1929). — FECKHEIMER (Hedwig), *La Sculpture égyptienne* (Paris, s. d.); *Kleinplastik der Ägypter* (Berlin, 1921). — JÉQUIER (G.), *Manuel d'archéologie égyptienne. Les Éléments de l'architecture* (Paris, 1924); *Les Temples memphites et thébains*; *Les Temples ramessides et saïtes*; *Les Temples ptolémaïques et romains* (Paris, 1921, 1922, 1924). — KEES (Hermann), *Ägyptische Kunst* (Breslau, 1926). — FLINDERS PETRIE (W.-M.), *Les Arts et métiers de l'ancienne Égypte* (Bruxelles, 1912 et suiv.). — SCHÄFER (H.), *Von ägyptischer Kunst*, 3^e éd. (Leipzig, 1930). — SCHÄFER (H.) et ANDRÆ (W.), *Die Kunst des alten Orients* (Berlin, s. d.). — SPIEGELBERG (W.), *Geschichte der ägyptischen Kunst bis zum Hellenismus* (Leipzig, 1903). — STEINDORFF (G.), *Die Kunst der Ägypter* (Leipzig, 1928).

TÊTE DE FAUCON, OR; ANCIEN EMPIRE. MUSÉE DU CAIRE. On n'a retrouvé que la tête de l'image du dieu d'Héraconpolis. C'est un chef-d'œuvre qui laisse loin en arrière les productions des âges plus récents.
D'APRÈS E. VERNIER : *La Bijouterie et la joaillerie égyptiennes*.

UN DES PANNEAUX DE L'ÉTENDARD, LA PLUS COMPLÈTE DES MOSAÏQUES SUMÉRIENNES, ANTÉRIEURE A 3000 AVANT J.-C. BRITISH MUSEUM, LONDRES. Elle a été découverte dans une tombe d'Our. Un banquet du roi d'Our; les serviteurs du monarque lui apportent les produits de ses domaines.
D'APRÈS ARÉTHUSE, fasc. 23.

L'ART DE L'ASIE OCCIDENTALE AVANT LA CONQUÊTE D'ALEXANDRE

CONSIDÉRATIONS GÉNÉRALES. — Avant la conquête d'Alexandre, une civilisation a prédominé en Asie occidentale; c'est celle dont nous allons étudier les manifestations dans le domaine de l'art. Il y obéit à des règles iconographiques particulières, communes à toutes les régions et à toutes les époques; l'ensemble de ces règles assure l'unité de conception, tandis que les différences donnent à chaque province géographique et à chaque période sa physionomie propre. Cette civilisation semble avoir commencé presque simultanément dans la basse vallée de l'Euphrate et dans celle du Karoun.

Les plus anciens documents de l'art élamite, à Suse, remontent, semble-t-il, au cinquième millénaire avant J.-C. Plus tard cet art a reflété bien souvent les tendances particulières de la civilisation voisine, celle de la basse vallée de l'Euphrate. Là, vers le golfe Persique, dominent les Sumériens dès avant l'an 3000; et leur influence se maintient dans la partie septentrionale de leur ancien territoire quand les Sémites Akkadiens sont venus s'y établir vers le xxviii^e siècle. Elle s'étend même à l'Assyrie primitive, sur le moyen Tigre, dont certains princes sont vassaux des rois sumériens.

L'art babylonien se dégage de l'art sumérien au temps de la 1^{re} dynastie de Babylone, quand les Sémites Amorhéens prennent le pouvoir dans la basse vallée de l'Euphrate et réduisent à l'impuissance les derniers Sumériens. Il s'éclipse au premier millénaire, alors que le roi d'Assyrie domine à Babylone. Il tente de renaître au vi^e siècle pendant la courte période de l'empire néo-babylonien.

Vers la fin de la période sumérienne,

c'est-à-dire la fin du troisième millénaire, une colonie de marchands assyriens établis près de Césarée de Cappadoce possède une glyptique où se montrent déjà certaines tendances esthétiques propres à l'Assyrie. Ces tendances se manifestent, aux siècles suivants, dans toute la partie septentrionale de l'Asie occidentale civilisée et s'étendent vers l'Est, dans la seconde moitié du deuxième millénaire, jusqu'à la région de Kerkouk, au pied des montagnes bordières du plateau iranien. Plus tard, l'Assyrie, enfin dégagée de la domination politique étrangère, développe ces tendances et crée son grand art, dont l'épanouissement a lieu du ix^e au vii^e siècle.

Pendant que l'Assyrie occupe en politique le premier rang, son influence artistique atteint tous les peuples de l'Asie occidentale, témoin l'art hittite de la Syrie septentrionale; au temps des Kassites de Babylone, l'art babylonien s'était propagé dans les mêmes régions et avait eu à y lutter contre l'influence exercée par l'art des Hittites de Cappadoce.

Quand les Achéménides organisent leur immense empire, ils ne rompent pas avec les civilisations antérieures. Leur art se rattache plus particulièrement aux conceptions assyriennes du viii^e siècle, heureusement soumises à une influence grecque. Quelque peu modifié sous les Sassanides par un apport gréco-romain, l'art perse aura de lointaines survivances dans les œuvres de l'époque musulmane.

AVANT LE DEUXIÈME MILLÉNAIRE. — Les fouilles françaises ont atteint, en 1907, la ville et la nécropole des plus anciens habitants de Suse. Leurs demeures avaient été bâties sur

COUPE EN TERRE CUITE DE SUSE (IV^e MILLÉNAIRE). MUSÉE DU LOUVRE. Les « peignes » qui la décorent sont la stylisation de deux bouquetins soudés par le milieu du corps. L'artiste a multiplié le nombre des pattes.
CL. GIRAUDON.

STATUETTE EN ARGILE REHAUSSÉE DE COULEURS, DÉCOUVERTE DANS LES RUINES D'OUR (IV^e MILLÉNAIRE). MUSÉE BRITANNIQUE.

SCULPTURE SUR BITUME PROVENANT DE SUSE (DÉBUT DU IV^e MILLÉNAIRE). MUSÉE DU LOUVRE. Au bas, motif de l'aigle liant. — CL. GIRAUDON.

une colline d'argile, probablement vers le début du quatrième millénaire avant J.-C. Ils se servent d'instruments en pierre et d'instruments en cuivre; ils connaissent le tissage du lin; ils ont domestiqué des animaux. Les offrandes funéraires et la représentation d'emblèmes prouvent l'existence d'une religion et l'art témoigne d'une longue période de développement.

C'est surtout par la céramique peinte, retrouvée aussi ailleurs, notamment à Tépé Moussian, à 150 kilomètres de là, que l'état de cette civilisation est caractérisé. Les vases, en argile fine, ont leurs parois régularisées à l'estèpe et se ramènent tous aux formes de gobelet, d'écuelle ou de bocal. Le décor est obtenu par l'application d'une couleur noire, au pinceau, et avant cuisson. Par suite d'une stylisation qui oblige à supposer un très long passé artistique, végétaux, animaux, personnages sont le plus souvent déformés jusqu'à se confondre avec les figures purement géométriques. Un peigne, par exemple, avec deux petits crochets aux extrémités, est le résultat final de la transformation de deux prototypes opposés de bouquetins, dont les corps s'étirent tandis que les têtes se réduisent à une petite ligne brisée et que les pattes se multiplient.

Une céramique de pâte plus grossière, de décor plus lourd, de formes un peu différentes, a été trouvée tout d'abord à Tépé Moussian, puis en pays sumérien, en Assyrie, en Palestine. Elle semble se maintenir en usage jusqu'après l'an 3000 et se développer parallèlement à un autre style de céramique qui, à Tépé Moussian et à Suse, présente des formes nouvelles et un décor parfois bichrome, à dessin moins vigoureux. La stylisation, dans cette dernière céramique, tend à disparaître et de nouveaux motifs religieux sont créés; l'un d'eux se répand dans tout l'Orient: celui de l'aigle aux ailes éployées qui tient dans ses serres deux animaux, quadrupèdes ou oiseaux.

De petites idoles en terre cuite représentent la grande déesse de la fécondité, la plus importante des divinités du panthéon de l'Asie antérieure. Ces idoles se retrouvent à toutes les époques, bien souvent de technique fort grossière, plus rarement exécutées avec beaucoup de goût. De curieux exemples archaïques, antérieurs à l'an 3000, ont été recueillis dans les couches les plus anciennes de la ville d'Our.

Avant de pousser plus loin, il faut constater que l'art primitif de l'Asie antérieure a exercé une influence certaine sur l'art de l'Égypte pré-dynastique, et cela probablement par l'intermédiaire des Sémites établis dans les régions qui plus tard seront la Syrie et la Palestine. Même attitude du squelette, même mobilier funé-

raire que dans certaines tombes d'Our; pieds de meubles en forme de jambe de taureau, communs aux deux civilisations; les animaux fantastiques à long cou de la palette de Nârmér ont pour prototype ceux d'un cylindre sumérien; le manche du couteau de Gebel el Arak et des peintures de Hiérakonpolis montrent un héros oriental en lutte avec des lions. Ces exemples sont suffisants pour marquer cette influence indéniable de l'Asie sur l'Égypte avant le début de l'époque historique dans l'une et l'autre région.

A Suse, de la sculpture et de la gravure au trait, sur pierre et sur bitume, se rencontrent avec les derniers vases peints du style le plus récent. On peut les dater avec certitude des débuts du troisième millénaire, car des monuments d'un art très semblable, découverts en pays sumérien, sont certainement de cette période qui commence au temps de la 1^{re} dynastie d'Our. L'importance du développement artistique en Sumer possède alors comme précieux témoins le riche décor de la façade du temple de *Tell el Obeid* et les sépultures royales de la capitale. Un roi a été inhumé là avec une nombreuse cour et un luxueux mobilier funéraire; le tombeau de la reine Shoubad ne contient pas moins de richesses, et d'autres tombes, quelques-unes violées dans l'antiquité, ont conservé des documents d'art d'un prix inestimable.

Un bas-relief d'*el Obeid* porte pour sujet un thème commun dans l'iconographie sumérienne et élamite, l'aigle léontocéphale sur la croupe d'un bison androcéphale dressé vers une montagne dominée par un arbre sacré. Les lois de la perspective y sont inconnues et certaines conventions, pour la représentation des animaux et des personnes, déjà fixées, dont on ne s'écartera pas dans les siècles suivants.

A Lagash, sur une masse d'armes votive au nom du roi Mésilim, la disposition de l'aigle léontocéphale et des lions qu'il est censé agripper s'adapte à la forme du monument. Les yeux et la langue de chaque animal, aujourd'hui disparus, étaient primitivement rapportés en pierres de couleur, comme il arrive souvent dans la statuaire en ronde bosse ou dans les figures en métal.

Un progrès sensible se manifeste dans les tableaux de famille du roi Our-Nanshé, dans la *Stèle des Vautours* au temps d'Eanatum et plus tard dans la stèle de Sargon, fondateur de la dynastie sémitique d'Akkad. Mais aucun de ces monuments, quelle que soit sa valeur, n'est comparable aux bas-reliefs qui commémorent la victoire de Naram-Sin sur le Louloubou, surtout celui que possède le Louvre. Un grand artiste a rompu avec la tradition et, dans une scène unique, pleine de mouvement, il a su manifester le triomphe du divin roi, fièrement campé à l'endroit le plus élevé de la partie accessible de la montagne du Louloubou; la valeur de ses troupes, pleines d'entrain, au milieu des forêts qui couvrent les pentes; enfin, la

PETIT VASE D'ALBÂTRE EN FORME D'OISEAU PROVENANT DE SUSE. MUSÉE DU LOUVRE. — CL. GIRAUDON.

OUR-NANSHE, ROI DE LAGASH, ET SA FAMILLE. CALCAIRE (DÉBUT DU III^e MILLÉNAIRE). MUSÉE DU LOUVRE. Le roi porte sur sa tête une corbeille contenant la brique de fondation d'un temple. — CL. GIRAUDON.

panique de l'ennemi en déroute. Ce chef-d'œuvre n'a pas fait école; on est revenu à la tradition de plusieurs tableaux répartis en registres superposés, par exemple dans les stèles de Goudéa et d'Our-Nammou à la fin du troisième millénaire.

La ronde bosse suit la même courbe de développement artistique que le bas-relief; comme lui elle atteint son apogée au temps de Goudéa et de son fils Our-Ningirsou. Déjà au temps des rois d'Akkad, l'artiste ose sculpter dans de la pierre dure des statues qui atteignent la stature humaine; mais, vers l'an 3000, il existe seulement des statuette, les unes debout, d'autres assises sur des sièges, d'autres assises à l'orientale ou sur les talons; d'autres, enfin, en gaine, c'est-à-dire formées d'un buste uni à un cône. Tantôt les yeux sont taillés dans la pierre, tantôt il a été creusé une cavité dans laquelle un fragment de coquille forme le blanc de l'œil; du bitume, de la pierre noire ou du lapis-lazuli représente la prunelle; il arrive aussi que les sourcils sont marqués par l'incrustation d'une autre matière.

La tête sumérienne, rasée, est d'un type très particulier, avec obliquité de l'orbite oculaire comme dans certains crânes découverts à Kish. Un cou très court, sur de larges épaules, unit cette tête à un buste massif. Les coudes, pointus à l'époque archaïque, sont ensuite traités d'une manière plus conforme à l'anatomie.

Le vêtement le plus ancien pour les personnes de qualité est une étoffe à longs poils, le kaunakès; les hommes l'enroulent simplement autour des reins, les femmes se couvrent avec l'un des pans l'épaule et le bras gauches.

Incapable de dégager complètement les pieds, l'artiste sumérien leur ménage une niche et conserve en arrière toute la masse de la pierre.

Statuettes élamites et statuette assyrienne de cette haute époque présentent seulement quelques variantes, et les caractères distinctifs des têtes sont les mêmes. A Assur la taille est plus fine et le visage des hommes porte un collier de barbe.

Parfois la tête a été sculptée à part et ensuite réunie au corps de la statuette par un goujon. Le Louvre possède une jolie tête de femme en albâtre jaune dont les yeux sont incrustés, mais en outre ses cheveux ont été peints en noir et sont retenus par un bandeau de couleur bleue.

Au temps de Manishtousou, roi d'Akkad, le modelé se précise, le vêtement prend la forme d'une cloche qui tombe jusqu'à terre et parfois couvre complètement les pieds. D'après un buste du même roi sculpté à Suse, l'art sumérien, adopté en Elam, y avait fait moins de progrès que dans son pays d'origine.

La polychromie par incrustations s'est étendue à d'autres parties de l'œuvre et a donné des résultats très agréables. Une figure de femme en albâtre, à Lagash, porte un collier formé de grains de cornaline, de turquoise et de cuivre, enchâssés dans la pierre. D'autres sculptures, tel le beau vase à libations de Goudéa, ont aujourd'hui perdu leurs incrustations: les corps des êtres fantastiques qui s'y dressent, de part et d'autre de serpents enlacés, sont zébrés d'entailles qui simulent les marbrures de la peau de serpent, et ces entailles devaient former jadis des taches blanches, en coquille, qui ajoutaient à la beauté de l'œuvre par opposition avec la couleur verte du vase, en stéatite.

A la fin du quatrième millénaire, la technique du métal est capable de réussites remarquables en Elam et en Sumer. Des petites figurines sont fondues à moule perdu. Des têtes d'animaux en ronde bosse sont fondues et la cavité est ensuite remplie de bitume, ou bien elles sont martelées sur une âme de bitume. Les pièces sont-elles de plus grandes dimensions, l'âme est en bois et des feuilles de métal soigneusement martelées y sont fixées par des clous.

Comme dans la sculpture, on aime dans les figures de métal combiner des couleurs variées. Une tête de bison, sur la caisse de résonance d'une harpe, dans une des tombes d'Our, sera faite de feuilles d'or, mais la barbe, la crinière, la pointe des cornes seront en lapis et nous causent une impression de lourdeur. On pousse encore plus loin la variété et l'on obtient une très belle réalisation de cette technique dans de petits bouquetins dressés vers une plante: la tête et les membres sont en feuilles d'or; le corps, en feuilles d'argent; la toison est formée de mèches séparées, en coquille blanche sur le dos, en lapis sur les épaules; les cornes sont de lapis et les yeux incrustés de lapis et de coquille.

La perruque d'or de Meskalamdoug, à Our, est remarquable par sa ciselure; le vase d'argent d'Entéména, à Lagash, par la perfection de la gravure.

La coiffure de la reine Shoubad, formée de rubans d'or, d'anneaux, de perles en cornaline, en lapis et en or, de feuilles d'or et d'un grand peigne à sept pointes terminées chacune par une

STÈLE DE VICTOIRE DU ROI NARAM-SIN. GRÈS (VERS LE XXVII^e SIÈCLE). MUSÉE DU LOUVRE. Le roi Akkad (au nord de Sumer), à la tête de ses vassaux, est vainqueur des montagnards du Louloubou. — CL. GIRAUDON.

fleur d'or à cœur de lapis, est d'une grande richesse, mais de composition plutôt barbare. Ses grands pendants d'oreilles en forme de croissant de lune, les petites amulettes d'or qui représentent des bisons, des bouquetins, des gazelles, les jarrettières ornées de perles en pierre ou en or, les bagues en cloisonné avec incrustations de pierres et d'autres bagues en fil d'or sont, avec une bague rapportée de Tello par Sarzec, de précieux témoins de l'art de l'orfèvre. La vaisselle précieuse des tombes d'Our, en or, en argent ou en pierre, se fait remarquer par la beauté des formes et par la simplicité du décor coté, souligné sur le bord des vases par des chevrons en creux.

Dans la plus profonde des tombes d'Our, on a recueilli un « étendard » formé de deux panneaux rectangulaires couverts de mosaïques et reliés entre eux par des panneaux triangulaires. Les personnages sont découpés dans de la coquille et silhouettés par de petits traits gravés en creux, puis remplis de bitume. Le fond de chaque panneau est formé de morceaux irréguliers de lapis-lazuli; le cadre des registres, d'ornements géométriques. D'un côté est figurée une scène de victoire; de l'autre, un banquet offert à cette occasion par le roi. De telles mosaïques couvraient la boîte de résonance de certains instruments de musique, ornaient la façade du temple d'*el Obeid* et décoraient les salles d'apparat du palais de Kish.

De tout temps les habitants de l'Elam et de la basse vallée de l'Euphrate ont utilisé des sceaux, et de tous les arts la glyptique est le seul représenté à toutes les époques par de nombreux documents. Les principaux musées en possèdent des collections; la plus importante, c'est celle du Louvre, qui compte actuellement plusieurs milliers de cachets originaux et d'empreintes antiques. A l'origine le sceau était plat; on donnait à la pierre, souvent du

STATUETTE SUMÉRIENNE EN CALCAIRE (DÉBUT DU III^e MILLÉNAIRE). MUSÉE DU LOUVRE. Les yeux sont incrustés. — CL. GIRAUDON.

STATUETTE ASSYRIENNE ARCHAÏQUE, TROUVÉE A ASSUR. CALCAIRE. MUSÉE DE BERLIN. — CL. MUSÉE DE BERLIN.

STATUETTE SUMÉRIENNE EN DIORITE GRIS VERT (ÉPOQUE DE GOUDÉA) [VERS LE XXIV^e SIÈCLE]. MUSÉE DU LOUVRE. — CL. GIRAUDON.

calcaire, une forme géométrique, calotte sphérique ou elliptique, plaquette rectangulaire; un trou percé de part en part, parallèlement à la face plane, permettait le passage d'un lien de suspension. La gravure représente très fréquemment un semis de félins, exécutés à la bouterolle. Une évolution nouvelle fait prendre à la pierre la forme d'un animal couché, de préférence bovidé ou lion, et les yeux de l'animal sont remplacés, comme fréquemment dans la sculpture, par une cavité où s'incrétait une matière différente; ces derniers cachets sont contemporains des vases d'albâtre en forme d'animaux.

Un autre type de cachet apparaît en même temps que l'écriture; sur un petit cylindre de pierre, de coquille, de terre cuite, de métal ou de bois, percé de part en part, comme le cachet plat, la nappe est couverte de gravure en creux et, quand on le roule sur une matière plastique, on obtient un petit bas-relief dont le dessin se reproduit indéfiniment. En Elam et en Mésopotamie, il se montre à la même époque et il y persiste jusqu'à la conquête d'Alexandre. Les Sémites le propagent en Syrie septentrionale, en Cappadoce et en Égypte.

Tout d'abord il coexiste avec le cachet plat; le répertoire est le même, tantôt géométrique, tantôt naturaliste. Le géométrique ne diffère pas de celui de la céramique; le naturalisme montre des files de poissons, d'antilopes, de chèvres, de cervidés, de lions, de taureaux; des combats du lion contre le taureau ou le bouquetin; des bouquetins dressés de part et d'autre de l'arbre sacré; des animaux dans des attitudes humaines; des chasseurs qui criblent de flèches des animaux sauvages ou les rabattent vers des filets; des ouvriers façonnant des vases; un scribe note soigneusement les quantités de grain versées par un manœuvre dans un grenier... Certains groupes, certaines attitudes de cette haute époque commencent des traditions qui se conserveront indéfiniment dans l'art de l'Asie occidentale.

En Sumer, à la fin du quatrième millénaire, apparaissent deux héros que nous appelons, d'après l'épopée nationale, Gilgamesh et Enkidou. Ils sont en général représentés en lutte contre un animal sauvage, parfois entre-croisés avec un autre animal. Des groupes de même importance se forment et les espaces vides se remplissent de petits personnages d'emblèmes ou de légendes; il en résulte un certain manque de clarté. Les découvertes récentes font constater des différences d'écoles: Shourouppak, par exemple, produit des œuvres plus élégantes que celles de Lagash.

Au temps des rois sémites d'Akkad, la composition devient plus claire par la réduction du sujet à une seule scène, parfois répétée dans une rigoureuse symétrie; l'inscription devient un élément important et se renferme dans un cadre; le travail du lapicide, enfin, est exécuté avec le plus grand soin: c'est la plus belle époque de la glyptique. Le principal chef-d'œuvre montre Gilgamesh, genou en terre, abreuvant le taureau au vase d'où jaillissent les eaux de la vie. Ailleurs les héros combattent vigoureusement le lion ou le taureau céleste, bison dont la tête s'est humanisée; on peut suivre le dieu Soleil dans son voyage quotidien, depuis son lever aux portes de l'orient jusqu'à sa disparition, le soir, à l'occident; on assiste au jugement du dieu Zou, voleur des tablettes du destin, et à l'assomption d'Etana vers le ciel. La domination politique d'Akkad sur l'Elam y fait adopter les produits des ateliers mésopotamiens, dont on fait des copies en transposant les motifs dans un cadre susien.

En Syrie septentrionale, où l'influence de la civilisation de l'Elam et de Sumer est prouvée par le décor de certains cachets circulaires ou rectangulaires, un cylindre de Carchémish montre une inspiration sumérienne et, dans l'exécution, la tendance à sacrifier la forme au décor, tendance qui sera caractéristique de l'art cappadocien à la fin du troisième millénaire.

Pendant la période de domination étrangère qui succède à la dynastie d'Akkad, on se recueille et une scène de présentation devient dominante en glyptique; pendant toute la III^e dynastie d'Our, on la reproduit indéfiniment et les cylindres semblent trop souvent fabriqués comme en série. Le pieux fidèle, tête nue et rasée, vêtu d'un châle à franges qui lui couvre l'épaule gauche, élève la main droite devant sa bouche, dans un geste d'adoration. Son dieu personnel le tient par le poignet et l'introduit en présence d'une autre divinité. Parfois la déesse parèdre du dieu personnel assiste à la scène et fait un geste d'intercession par l'élévation des mains. Telle était la scène gravée sur le très beau sceau de Goudéa, prince de Lagash, grand protecteur des arts; malheureusement il ne nous est pas parvenu et nous le connaissons seulement par des empreintes. Tel encore celle du sceau de Hashhamer, prince d'Ishkoun-Sin; ici la divinité principale, et partout où elle porte le turban, c'est le roi d'Our lui-même.

Moins fréquemment le dieu présentateur est absent; le fidèle, accompagné de la seule déesse implorante, prend alors une attitude d'humble soumission, la main droite posée sur la main ou le poi-

STATUETTE D'OUR-NINGIRSOU, FILS DE GOUDÉA, PRINCE DE LAGASH. ALBATRE GYPSEUX (hauteur, 46 cm.) [VERS LE XXIV^e SIÈCLE]. MUSÉE DU LOUVRE. Le roi est représenté dans l'attitude du respect devant la divinité. Sur la base, des étrangers lui apportent leur tribut.

TÊTE DE BISON, EN FEUILLES D'OR APPLIQUÉES SUR UNE AME DE BOIS, TROUVÉE A OUR (DÉBUT DU III^e MILLÉNAIRE). BRITISH MUSEUM.

PERRUQUE DE CÉRÉMONIE, EN ELECTRUM, DU PRINCE MESKALAMDOUG, A OUR (VERS LE XXIX^e SIÈCLE). BRITISH MUSEUM. D'APRÈS ARÉTHUSE, FASC. 23.

mash, la législation qui doit assurer le bonheur du peuple. Le texte de cette législation, divisé en colonnes et en cases, est d'un bel effet décoratif par sa régularité et l'élégance des caractères.

Les nouveaux dominateurs introduisent dans la glyptique des divinités antérieurement inconnues; le dieu Amourrou est court vêtu et tient en main la masse; le dieu Adad, monté sur un bouvillon, brandit la foudre; une déesse nue représente la Grande Déesse asiatique de la fécondité, quel que soit le nom qu'on lui donne. Le dieu-soleil et Ishtar, dame des batailles, sont très fréquemment représentés; un pieux fidèle fait devant l'une ou l'autre de ces divinités le geste d'adoration du roi Hammourabi, à moins qu'il ne présente un chevreau, animal ordinaire du sacrifice offert aux dieux. Gilgamesh et Enkidou sont en lutte l'un contre l'autre, combattent

des fauves ou se substituent à un adorant. Les figures de terre cuite, offrandes aux morts, ex-voto dans les temples ou, parfois, simples jouets d'enfants, représentent la déesse nue, un dieu dans son cercueil, le géant Houmbaba vaincu d'après la légende, par Gilgamesh dans les forêts d'Occident, des tabliers de chars votifs portant l'image de la déesse des batailles, des musiciennes long vêtues tenant contre la poitrine une cithare ou un tympanon..., et aussi des animaux à tête mobile.

En Elam, une stèle en basalte porte à sa partie supérieure une scène analogue à celle du Code de Hammourabi. La glyptique subit d'une part l'influence de Babylone et, d'autre part, comme dans l'art cappadocien, elle s'intéresse plus au décor qu'à la représentation des formes. Une statuette en bronze doré et un dieu en char sont de rares exemples de la technique métallurgique.

Au XIX^e siècle appartiennent les tombes royales de Byblos, sur la côte de Phénicie. Un puits rectangulaire donne accès à une chambre où se trouve un sarcophage, soit en calcaire, soit en bois plaqué de métal ou de céramique. Le mobilier funéraire comporte des cadeaux des Pharaons contemporains, ceux de la XII^e dynastie, œuvres purement égyptiennes, et des objets fabriqués en Phénicie sous l'inspiration de la Mésopotamie, de l'Égypte ou du monde égéen. La harpe, insigne de commandement en Sumer, en Babylonie et en Assyrie, est adoptée par les princes de Byblos;

gnet gauches. Des scènes de libation, et quelquefois la lutte de Gilgamesh contre un fauve, complètent le répertoire peu varié de cette période, dont la caractéristique est le développement de la tendance, déjà constatée précédemment, à simplifier le sujet et supprimer les accessoires.

En Cappadoce, au temps des rois d'Our, une colonie de marchands assyriens possède des sceaux où se conserve, au contraire, l'ancien usage de couvrir de figures et d'emblèmes toute la nappe du cylindre, tandis que se développe le décor au détriment des formes. Cette colonie a subsisté jusqu'au temps de la 1^{re} dynastie de Babylone.

Aux deux premiers princes de la III^e dynastie d'Our, Our-Nammou et son fils Shoulgi, l'on doit la construction de la ziggourat d'Our, achevée seulement par Nabonide au VI^e siècle avant J.-C., et déblayée en 1923. C'est la mieux conservée des grandes tours massives, à étages, spéciales à la Babylonie et à l'Assyrie, qui les élevaient auprès des principaux temples. Le noyau compact, en briques crues, est soutenu par des murs de briques cuites qui forment une suite de panneaux étroits; il couvre un espace rectangulaire de 65 mètres sur 43. Il y avait quatre étages et l'on accédait directement au deuxième, mais seulement sur une des faces, par trois rampes assez raides, l'une perpendiculaire et les deux autres parallèles à la façade. Dans la plaine d'alluvions, cette construction, dont la hauteur dépassait 18 mètres, était fort imposante; elle dominait la ville et l'enceinte sacrée où s'élevait le sanctuaire du dieu.

DEUXIÈME MILLÉNAIRE.

La dynastie de Sémites Amorrhéens qui s'établit à Babylone réussit définitivement l'organisation politique et religieuse dans la basse vallée de l'Euphrate, notamment par l'établissement d'une législation commune à tout le territoire et par l'unification des traditions religieuses. L'art a été jusqu'à cette époque animé par un souffle vivifiant qui ne persiste plus; il atteint un point mort et la décadence va commencer. Peu de monuments nous sont parvenus: ce sont des bas-reliefs, des cylindres et des terres cuites.

Le Code de Hammourabi, rognon de basalte à peine retouché, porte, sculpté d'une technique très sûre mais sans progrès, le roi de Babylone recevant du dieu-soleil Sha-

LA ZIGGOURAT OU TOUR MASSIVE À ÉTAGES, ÉLEVÉE PAR LE ROI OUR-NAMMOU ET SON FILS SHOULGI, PRÈS DU TEMPLE PRINCIPAL D'OUR, AU XXIII^e SIÈCLE. Elle a été dégagée par les soins du British Museum et de l'Université de Pensylvanie. — CL. BRITISH MUSEUM.

ils ornent sa lame d'un uræus en bronze niellé, incrusté d'or, et y inscrivent leur nom en hiéroglyphes. Un pectoral en or est formé d'une feuille emboutie, puis reprise au ciselet; l'artiste indigène y crée une combinaison du signe de vie et du nœud d'Isis inconnue en Égypte. Des théières en argent, à panse côtelée, d'importation égéenne, donnent lieu à des copies en terre cuite. Dans un vase, sous les fondations d'un temple, une multitude de scarabées hyksos dont le décor s'inspire de la spirale égéenne voisinent avec trois cylindres de style cappadocien et des objets en métal, importés du Caucase. Les Phéniciens sont déjà d'habiles artistes qui acceptent toutes les influences extérieures et savent, bien souvent, en tirer un habile parti.

Les Kassites succèdent aux Amorrhéens sur le trône de Babylone. A Our, ils construisent ou restaurent des temples; ce sont de petits édifices où ne sont jamais admis les fidèles, et le sanctuaire est une petite chambre, avec niche pour la statue divine et, de-

EMPREINTE D'UN CYLINDRE-SCEAU DU MUSÉE DU LOUVRE (IV^e MILLÉNAIRE). Chasse dans les marais, à Our. — CL. GIRAUDON.

sceaux oblige le lapicide à soigner la gravure, et parfois le cylindre est serti dans une monture en métal précieux.

L'Elam est en pleine prospérité sous le règne d'Ountash-GAL, vers le milieu du deuxième millénaire. Une stèle de ce prince, encadrée de serpents et divisée en registres par une tresse aplatie, est malheureusement fort mutilée. Les scènes traditionnelles du roi devant le dieu, des génies qui tiennent le vase jaillissant ou s'approchent de l'arbre sacré, sont ici traitées d'une façon très particulière, mais avec absence complète d'originalité dans les attitudes.

La glyptique s'inspire quelquefois de l'art kassite, mais elle a aussi son répertoire spécial: des femmes à la jupe en cloche et à la taille nettement dessinée s'apparentent à la belle statue en bronze de la reine Napir-asou, femme d'Ountash-GAL. Plus petite que nature, cette statue mesure 1^m,29 de hauteur sans la tête qui a disparu. Coulée, sans défaut ni soufflure, elle fut ensuite remplie de métal fondu qui n'a pas adhéré à la

EMPREINTE D'UN CYLINDRE-SCEAU D'UN CONTEMPORAIN DE SHARKALISHARRI, LE SUCCESSEUR DE NARAM-SIN (VERS LE XXVIII^e SIÈCLE). COLLECTION DE CLERCQ. Le chef-d'œuvre de la glyptique de cette époque.

vant elle, deux cylindres en poterie pour les plateaux d'offrandes.

Les principaux documents d'art de cette période sont les koudourrous, galets ovoïdes ou stèles cintrées, qui portent la copie d'une donation faite par le roi, et des symboles religieux ou la représentation de personnages. Les symboles, souvent disposés en registres, comme sur le « Caillou Michaux », au XII^e siècle, sont des emblèmes astraux, des couronnes, des armes, la foudre, la marre, le scorpion, le serpent, un oiseau perché ou non. C'est parfois, en outre, l'animal attribut du dieu. Mélishipak II se fait représenter devant la déesse Nanai à qui il amène sa fille; un peu plus tard, Mardouk-nadin-ahé porte, au XII^e siècle, le vêtement couvert de broderies qui sera celui des rois d'Assyrie au premier millénaire.

Les sujets de la glyptique atteignent leur plus grande simplicité et se réduisent souvent à un adorant devant des emblèmes divins ou à l'image d'un dieu. Par contre, l'inscription se développe très fréquemment en une longue prière, rédigée en sumérien, qui est resté la langue liturgique. L'emploi de pierre dure pour les

EMPREINTE D'UN CYLINDRE-SCEAU DU MUSÉE DU LOUVRE (ÉPOQUE DES ROIS D'AKKAD, VERS 2650). Gilgamesh et d'autres héros luttent avec des animaux réels ou fantastiques. — CL. GIRAUDON.

couche extérieure. Les proportions sont excellentes, mais l'artiste a sacrifié le modelé et s'est davantage intéressé aux détails du costume. Un autre objet en métal mérite une attention particulière. C'est un plateau de bronze à légende de Shilhak-In-Shoushinak, roi du XII^e siècle, qui porte en haut relief une cérémonie religieuse, au moment du lever du soleil, dans un lieu sacré: monument précieux pour la connaissance de la religion élamite et la comparaison avec les lieux de cultes des autres civilisations orientales.

A la même époque, dans les fondations d'un temple, des statuettes en bronze, en argent et en or, voisinent avec une curieuse hache terminée par une tête de griffon qui fait songer à une hache votive, en ivoire, en forme de panthère stylisée, sculptée à Mallia, en Crète, au XVIII^e siècle. Des coiffures de statues sont en pâte émaillée et piquetées de clous métalliques. La pâte émaillée est utilisée également pour la fabrication de vases sur lesquels se détachent en relief des ornements en forme de tresses, de rosaces et de palmettes. Des briques de construction sont moulées de façon à représenter, sur la face des panneaux en lesquels on les combine, un personnage ou une plante en bas-relief; on fait revivre ainsi l'homme-taureau — qu'il s'appelle Enkidou, comme jadis en pays sumérien, ou qu'il porte un autre nom, peu importe.

EMPREINTE D'UN CYLINDRE-SCEAU DU BRITISH MUSEUM (XXIII^e SIÈCLE). Hashhamer, prince d'Ishkoun-Sin, est présenté à son suzerain Our-Nammou, roi divinisé d'Our.

COUTEAU PLAQUÉ OR ET HARPE (insigne de commandement) EN BRONZE, PROVENANT D'UNE TOMBE ROYALE DE BYBLOS (ART PHÉNICIEN, II^e MILLÉNAIRE). MUSÉE DU LOUVRE. — CL. ARCH. PHOT.

PECTORAL EN OR TROUVÉ DANS UNE TOMBE ROYALE DE BYBLOS (ART PHÉNICIEN, II^e MILLÉNAIRE). MUSÉE DU LOUVRE. — CL. ARCH. PHOT.

Ici, c'est un bon génie chargé de protéger le palmier-dattier.

Dans la seconde moitié du deuxième millénaire fleurit en Anatolie le nouvel empire hittite dont les rois étendent leur pouvoir jusqu'à Carchémish, sur l'Euphrate. Leur capitale, Hattousa, est entourée de murailles dans lesquelles sont percées de grandes portes ovales qui ont pour chambranles de hauts piliers monolithes, en avant et en arrière d'une salle ménagée dans l'épaisseur du mur. A la porte méridionale, des sphinx ailés sont sculptés sur les chambranles et semblent accueillir les visiteurs; à la porte du Sud-Ouest, des lions paraissent sortir de la pierre; à la porte du Sud-Est, un seul des chambranles est historié: du côté de la ville on voit l'image d'un guerrier, la plus parfaite des sculptures hittites. Les défenses de Hattousa et en particulier la construction des tunnels font encore aujourd'hui l'admiration des spécialistes.

Près des ruines de cette ville, dans un rocher, s'ouvre une grande impasse naturelle dont il a été fait un sanctuaire. On y a représenté en bas-relief, dans le roc, deux processions qui se dirigent l'une vers l'autre: la grande déesse et son fils sont suivis de vingt personnages; en face, le cortège du grand dieu en comporte quarante-cinq. La stature varie en sorte que les principales divinités atteignent 2 mètres avec les êtres symboliques sur lesquels elles se tiennent, tandis que les derniers participants de chaque procession, ceux qui se trouvent près de l'entrée, n'ont pas plus de 75 centimètres. Le tout forme, avec quelques autres reliefs dans la même impasse ou dans un couloir voisin, le plus important ensemble de sculpture hittite.

A quelque 25 kilomètres de Hattousa, au bord d'un mamelon artificiel qui recouvre les ruines d'une ville hittite de nom inconnu, et qui porte aujourd'hui le nom d'*Euyuk* (mamelon), on a exhumé

une porte monumentale peut-être un peu plus récente, mais comparable dans son architecture à celles de la capitale. Les chambranles sont ornés de protomes de sphinx femelles et l'un d'eux porte en outre, dans le passage de la porte, un personnage monté sur un aigle bicéphale aux ailes éployées qui agrippe des animaux, souvenir lointain de la tradition religieuse suméro-élamite et chaînon qui relie cette tradition à l'héraldique occidentale. De chaque côté de la porte, la façade est ornée sur l'assise inférieure, composée de gros blocs de pierre: d'un côté, c'est l'adoration de la grande déesse; de l'autre, l'adoration du grand dieu, représenté par un taureau-idole sur une estrade.

Des sculptures hittites se rencontrent sur toutes les grandes routes de l'Asie Mineure, plus particulièrement sur celles qui conduisaient vers la Syrie.

Les Hittites d'Anatolie utilisent des cachets ronds, de petite taille, parfois munis d'une poignée et parfois gravés sur les deux faces. Dans un encadrement de tresses ou de spirales, ils placent l'aigle à une ou deux têtes, un petit personnage ou une inscription en ces caractères hiéroglyphiques qui leur sont particuliers. Quelques rares cylindres dont la scène principale est disposée également entre des tresses ou des spirales appartiennent aussi à la glyptique de l'Anatolie. Les musées du Louvre et de Boston en possèdent des exemplaires très remarquables où certains mythes sont illustrés en grand détail par de nombreux personnages.

Un petit guerrier en or, acquis par Chantre à Yozgat, montre que les Hittites ne le cédaient en rien aux autres peuples de l'Asie antérieure dans la perfection de la métallurgie. Certaines images en métal ont été obtenues dans des moules en pierre; d'autres, d'un art vraiment grossier, méritent à peine de retenir l'attention.

La céramique hittite d'Anatolie présente beaucoup de vases rouges ou chamois ornés de dessins géométriques. Elle diffère très sensiblement de la céramique mésopotamienne par une plus grande perfection du travail et appartient nettement à la céramique générale de l'Anatolie.

L'art hittite de la Syrie septentrionale est représenté par un grand nombre de sculptures à Malatya, Marash, Sendjirli, Carchémish, Tell Ahmar. On y retrouve un milieu d'animaux superposés, suivant la perspective de l'Elam archaïque, très abandonnée en pays sumérien. L'exubérance primitive reparait un peu partout et plusieurs sujets s'inspirent d'anciennes traditions, tels les animaux affrontés dressés vers l'arbre sacré, tandis que d'autres

SOMMET DE LA STÈLE DU CODE DE HAMMOURABI. BASALTE NOIR (XIX^e SIÈCLE) MUSÉE DU LOUVRE. Le roi reçoit du dieu-soleil Shamash la révélation d'une législation équitable. — CL. GIRAUDON.

sculptures, certaines chasses au lion par exemple, paraissent être, avec moins de mouvement et de vie, les premiers essais d'une imagerie cynégétique dans laquelle seront maîtres les Assyriens. Le Louvre possède, de cette époque, un beau relief du dieu Tésouph trouvé à Tell Ahmar, sur la rive gauche de l'Euphrate, en 1928, par M. Thureau-Dangin.

Les cylindres de la Syrie septentrionale, dans la seconde moitié du deuxième millénaire, adoptent la même iconographie que la sculpture. On y voit la grande déesse, nue, demi-nue ou long vêtue, le grand dieu, le jeune dieu. A la Mésopotamie on emprunte Gilgamesh terrassant le taureau; à l'Égypte, le disque ailé; à l'art chypriote, les griffons. Des défilés de dieux montés sur des animaux-attributs seront imités par les Assyriens.

Un bronze du Louvre, jadis plaqué d'argent, représente le dieu Tésouph; ses yeux étaient rapportés en incrustations suivant une ancienne technique sumérienne. Il en était de même pour une statuette de dieu assis trouvée dans les ruines de Qatna et maintenant au Louvre.

La grande déesse n'est pas oubliée dans cette série où domine l'influence des Hittites de l'Anatolie.

Une nouvelle province de l'art oriental vient d'être révélée en pays de Mitanni, par les fouilles de Tell Halaf, près du Habour.

Les sculptures, de plus petites dimensions que celles de la Haute-Syrie à la même époque, en diffèrent seulement par quelques particularités où se manifeste parfois une influence assyrienne.

Une autre série forme une classe intermédiaire entre les monuments hittites et ceux de l'Assyrie: ce sont des sculptures syriennes et des cylindres-sceaux.

Le lion de Sheikh-Saad, près de Damas, dont l'originalité est notamment dans l'allure de sa marche, ne reproduit pas la véritable attitude de l'animal, comme dans les sculptures hittites, mais celle de l'amble, mouvement qui sera adopté par les Assyriens.

Les cylindres-sceaux appartiennent à la glyptique dite de cette ville, au pied des monts du Kurdistan, en Assyrie, de nombreuses empreintes de ce type. Mais ces intailles se rencontrent vers l'Ouest jusqu'en Palestine, et l'une d'elles porte une légende au nom de Shaoushshatar, fils de Parshatatar, roi du Mitanni au XV^e siècle. Le répertoire est, avec moins de variété, celui de la glyptique hittite de la Syrie septentrionale; les scènes sont souvent confuses; l'arbre sacré se stylise en palmette; des capridés se soudent ensemble et la tresse se transforme en une suite de cercles concentriques; enfin, l'emploi de la bouterolle rappelle la plus ancienne technique archaïque.

A la même époque, la Phénicie subit une influence égyptienne prépondérante. Des statuettes en bronze représentent des déesses vêtues et coiffées à l'égyptienne, parfois avec quelque réminiscence du costume mésopotamien. Sur les cylindres, les dieux adoptent aussi le cos-

KOUDOURROU KASSITE, DIT « CAILLOU MICHAUX ». MARBRE NOIR XII^e SIÈCLE. BIBLIOTHÈQUE NATIONALE. Rapporté en 1800 par le botaniste Michaux et le premier connu en Europe. — CL. GIRAUDON.

BAS-RELIEF D'UN KOUDOURROU. CALCAIRE NOIR (FIN DU XIII^e SIÈCLE). MUSÉE DU LOUVRE. Le roi Mélisipak II présente à la déesse Nanaï sa fille, Hounnoubat-Nanaï, à qui il vient de donner, aux confins du Pays de la Mer, un domaine dont il se déclare le légitime détenteur parce qu'il l'a fait défricher. Le texte énumère les franchises accordées à cet apanage. — CL. GIRAUDON.

tume égyptien, les génies prennent des ailes à l'égyptienne, les oiseaux de proie sont égyptiens.

Le sarcophage d'Athar, à Byblos, vers 1300, est dans la

meilleure tradition des œuvres phéniciennes: l'assimilation de données étrangères d'origines diverses, et synthèse nouvelle de ces données. La scène principale, bordée de fleurs et de boutons de lotus, est l'offrande au mort comme chez les Égyptiens; les lions qui soutiennent la cuve viennent de l'art asiatique.

Plus au Nord, la ville de Zapouna fait un grand commerce avec le monde égéen; la grande déesse y est représentée, sur le couvercle d'une boîte en ivoire, avec le torse nu, comme les dames crétoises, et leur large jupe à cloche. Le décor céramique y est aussi influencé par l'art égéen ainsi que l'allure de certain dieu en bronze dont le corps est plaqué d'argent, la tête et la coiffure recouvertes d'or.

Dans le temple de Beth-Shéan, en Canaan, au début du XV^e siècle, dans la stèle du dieu Mikal, se combinent des éléments égyptiens et des éléments syriens, tandis que, à la même époque, l'influence mitannienne est dominante dans la représentation d'un molosse en lutte contre un lion.

Toute imprégnée de culture sumérienne depuis les temps les plus lointains, l'Assyrie a subi ensuite l'influence directe de Babylone, puis celle du Mitanni. Elle commence à créer un art particulier quand, au XV^e siècle, elle conquiert l'indépendance politique, annexe une partie du Mitanni et se trouve en contact direct avec les Hittites.

Dans la seconde moitié du deuxième millénaire, la sculpture y est représentée par un bas-relief d'Assur en dieu de la fertilité, un autel historié du XIII^e siècle portant l'image d'un roi entre deux Gil-

STATUE EN BRONZE DE LA REINE NAPIR-ASOU, ÉPOUSE D'OUNTASH-GAL. SUSE (MILIEU DU II^e MILLÉNAIRE). MUSÉE DU LOUVRE. — CL. GIRAUDON.

LA PORTE AUX SPHINX D'EUYUK, PRÈS ALADJA, EN 1893 (XIII^e SIÈCLE). porte d'une ville hittite, de nom inconnu, qui ne peut être actuellement fouillée parce que son site est occupé par un village. Il ne reste plus de cet ensemble que l'un des jambages debout; le second s'est effondré et brisé; les autres sculptures gisent en partie dans un terrain voisin et en partie ont été transportées à Ankara. — CL. CHANTRE.

gamesh, la stèle de Téglat-phalasar I^{er} à la source du Tigre, un torse de femme au nom d'Assour-bél-kala. L'intérêt de ces monuments, c'est de montrer comment s'est produite l'évolution vers l'art assyrien du premier millénaire.

La glyptique se détache peu à peu de celle de Kerkouk et tend à plus de simplicité dans la composition des sujets traités.

PREMIER MILLÉNAIRE. — Chassés d'Anatolie, probable-

LE DIEU TÉSOU, SUR UN CHAMBRANLE DE PORTE, A TELL AHMAR. ART HITTE DE SYRIE FIN DU II^e MILLÉNAIRE. MUSÉE DU LOUVRE. — CL. GIRAUDON.

SARCOPHAGE D'AHIRAM, ROI DE BYBLOS. CALCAIRE VERS 1300. MUSÉE DE BEYROUTH. Exemple de l'assimilation de thèmes d'origine étrangère par l'art phénicien. La scène principale, l'offrande au mort, vient d'Égypte; les lions sont empruntés à l'art asiatique. D'APRÈS UN MOULAGE DE L'EXPOSITION COLONIALE, AUJOURD'HUI À L'INSTITUT D'ART ET D'ARCHÉOLOGIE.

DIEU GUERRIER SCULPTÉ SUR UN CHAMBRANLE DE PORTE, DANS LE MUR D'ENCEINTE DE HATTOUSA, CAPITALE DES HITITES (XIV^e SIÈCLE). La plus parfaite des sculptures que nous a laissées l'art hittite. — D'APRÈS PUCHSTEIN, *Bogharzhoi*.

colonie ionique. Une statue du dieu Adad est archaïsante; des reliefs du roi Kalamou dénotent une influence assyrienne, non seulement dans la facture, mais aussi dans la disposition des symboles divins à la partie supérieure du monument: le tributaire s'efforce évidemment à imiter son suzerain. Barrékoub, au siècle suivant, pousse encore plus loin l'imitation: il adopte le mobilier assyrien, mais la sculpture reste différente de la sculpture assyrienne dans la composition des sujets.

ment par les Gasgas, au temps du grand mouvement de peuples qui, vers 1200, conduit les Philistins en Canaan, les Hittites continuent d'exister en Syrie septentrionale et, dans les premiers siècles du premier millénaire, y produisent d'intéressantes sculptures: à Marash, au X^e et au IX^e siècle, des scènes de banquet; à Malatia, au IX^e siècle, des chasses dont la plus belle est au Louvre; à Carchémish, la pièce capitale, c'est un dieu assis sur un trône posé sur une base formée de deux lions tenus par un génie à tête de rapace. Des défilés de prêtresses, de courtisanes, de guerriers, de porteurs de chevreux se retrouvent avec la même monotonie, quelques siècles plus tard, au temps des Achéménides, à Suse ou à Persépolis.

A *Sindjerli*, les princes locaux, entre le début du IX^e siècle et la fin du VIII^e, bâtissent des palais dont l'entrée est protégée par un auvent sur deux colonnes en bois; celles-ci reposent sur des bases de pierre sculptées, d'où dérivera la

Sakjé-Geuzi, à un jour de marche au nord de Sindjerli, est une ville encore plus assyrianisée. Elle est construite sur plan rectangulaire comme les cités de la vallée du Tigre. Les sculptures qui ornent les murs du palais — la plus belle est une scène de chasse au lion — montrent le développement de cette influence étrangère.

Mais il est temps de revenir en Mésopotamie.

En Babylonie, attaquée par les Assyriens et en lutte fréquente avec les Araméens nomades, ce sont encore des koudourrous qui sont les principaux monuments: tablette de Nabou-apal-iddin dans la première moitié du IX^e siècle, avec l'image du dieu-soleil dans son sanctuaire, et la présentation du roi à la divinité; koudourrou de son successeur, Mardouk-zakir-shoumi I^{er}, porteur d'emblèmes divins et d'une scène dans laquelle le roi fait une donation; koudourrou de Mardouk-apal-iddin III, vers la fin du VIII^e siècle, avec l'image de ce prince.

Les cylindres de cette époque ne se distinguent guère des cylindres assyriens; encore n'est-il pas absolument certain qu'une intaille appartienne à la Babylonie parce que sa légende est au nom du dieu Mardouk et écrite en caractères babyloniens.

L'Assyrie atteint au premier millénaire l'apogée de son art et cet art est un art officiel, tout pour la gloire du souverain. Chaque roi se construit un palais et dans ce palais les salles de réception sont ornées de bas-reliefs, disposés en orthostates le long des murs, suivant une technique dont l'origine remonte aux Hittites du second millénaire. Ce décor semble suivre une tradition, car il ne varie guère d'un règne à l'autre; il comprend l'image du roi, des scènes de guerre et de chasse, le cérémonial de la cour; l'idée religieuse et la mythologie s'y retrouvent partout.

Trois palais ont été exhumés dont le décor est considérable: celui d'Assour-natsir-apal (début du IX^e siècle), celui de Sargon (fin du VIII^e siècle) et celui d'Assurbanipal (milieu du VII^e siècle). On possède en outre des reliefs de Téglat-phalasar (VIII^e siècle) et de Sennachérib (début du VII^e siècle).

L'ordonnance générale des constructions est la même et se

BARRÉKOU, ROI DE SAM'AL (DEUXIÈME MOITIÉ DU VIII^e SIÈCLE). MUSÉE DE BERLIN. Dans ce bas-relief, qui représente le vassal du roi d'Assyrie Téglat-phalasar III, l'influence assyrienne est visible. CL. MUSÉE DE BERLIN.

CHASSE AU LION, BAS-RELIEF HITTE DE MALATIA (DÉBUT DU I^{er} MILLÉNAIRE). MUSÉE DE STAMBOUL. De tout temps, les sculpteurs de l'Asie occidentale ont excellé dans la représentation des fauves.

constate le mieux dans le palais de Sargon, qui couvre une plate-forme de 10 hectares. Il est divisé en trois parties, communs, appartements de réception et temple, et chaque partie a pour centre une grande cour; celle des communs est de grandeur comparable à la cour du Louvre.

Du côté de la ville, une large façade est percée de trois portes monumentales, flanquées de tours. La porte centrale, gardée par trois paires de bisons ailés androcéphales et deux figures de Gilgamesh qui étouffent un lion, est ornée, autour de son cintre, d'un bandeau en briques émaillées polychrome.

Les bisons à tête humaine sont de bons génies chargés d'accueillir les visiteurs et de défendre l'entrée contre les esprits du mal. De face, ils se présentent à l'arrêt, les deux pattes antérieures sur un même plan; de profil, ils sont dans l'attitude de la marche, ce qui a conduit le sculpteur à donner cinq pattes à chaque animal, convention déjà admise au temps d'Assour-natsir-apal, qui sera abandonnée par les Achéménides à Persépolis. Le corps se détache en bas-relief tandis que l'avant-train fait saillie, en ronde bosse, en avant de la muraille. Les bisons ailés de Sargon portent pour coiffure une tiare cylindrique, d'origine hittite, et jouent d'ailleurs le même rôle que les génies placés à l'entrée des portes de Hattousa ou des palais d'Anatolie et de Syrie septentrionale. Au temps

LION RUGISSANT, GARDIEN DES PORTES DANS LE PALAIS DU ROI D'ASSYRIE ASSOUR-NATSI-APAL, A KALHOU (DÉBUT DU IX^e SIÈCLE). BRITISH MUSEUM. L'origine de ce motif remonte aux Hittites du second millénaire. CL. BRITISH MUSEUM.

ATTAQUE D'UNE VILLE. BAS-RELIEF DU PALAIS D'ASSOUR-NATIR-APAL, A KALHOU. ALBATRE GYPSEUX (DÉBUT DU IX^e SIÈCLE). BRITISH MUSEUM. — CL. W. F. MANSELL.

d'Assour-natsir-apal on préférerait le lion rugissant ou le lion à tête humaine.

La cour centrale des appartements de réception est dans le palais de Sargon l'endroit le plus somptueux. Trois belles portes voûtées, sur l'un des longs côtés, et deux sur chacun des petits côtés, sont gardées par des bisons ailés à tête humaine; elles donnent accès aux sept principales salles qui sont ornées d'orthostates sculptées et de briques émaillées.

Les bas-reliefs des palais assyriens sont d'un art inégal; la rapidité de leur exécution a obligé à confier le travail du sculpteur à de nombreux ouvriers de talents divers. Dans la représentation des animaux, au temps d'Assurbanipal, on atteint la perfection; dans la figure humaine, la technique est moins parfaite et tous les personnages appartiennent à un type commun; on ne cherche pas à faire saisir le modelé sous le vêtement, dont aucun pli n'est représenté, et dans le nu on se contente d'une musculature exagérée, dessinée une fois pour toutes et appliquée sans modification à des mouvements différents du bras ou de la jambe.

Au temps d'Assour-natsir-apal, le relief est faible, la perspective inconnue. Au temps de Sargon, les figures se détachent davantage sur le fond et on leur donne souvent des dimensions plus considérables; les accessoires sont moins nombreux. Mais ensuite les registres se multiplient et se superposent; il en résulte pour chaque scène un cadre plus petit et les personnages sont de faibles dimen-

sions; les accessoires se multiplient; le sculpteur tente de rendre exactement le paysage et perfectionne l'exécution.

Le roi se distingue par sa coiffure tronconique, à pointe, entourée d'une mitre dont les fanons tombent sur les épaules. De règne à règne cette coiffure devient plus haute et plus ornée. Le vêtement de dessus est parfois en étoffe brochée ou brodée; on y retrouve à profusion les mêmes compositions d'ordre religieux que dans la sculpture, la peinture et la glyptique. Enfin, le prince porte de lourds bijoux toujours présentés dans la position la plus avantageuse pour en faire admirer la richesse.

Les génies des bas-reliefs et des intailles sont le plus fréquemment d'apparence humaine, vêtus d'une courte tunique et d'un long châle. Parfois ils portent la tiare à cornes, coiffure des êtres divins ou divinisés, et une ou deux paires d'ailes attachées aux épaules. Plus rarement, ce sont des figures composites, corps humain uni à une tête d'animal ou buste humain uni à des pattes d'animal. Les mauvais génies, bien souvent, se distinguent par une plus grande part de l'animalité dans la composition de leur être.

Les personnages de la cour ont des vêtements et des bijoux semblables à ceux du roi, mais d'apparence moins luxueuse. Ils ne portent pas de coiffure, sauf parfois un simple diadème. Ils sont de deux types : l'un barbu et l'autre sans barbe.

Les étrangers ont d'ordinaire le même type ethnique que les Assyriens; ils se reconnaissent alors par la coiffure, la barbe

CHASSE AU LION. ÉPOQUE DU ROI D'ASSYRIE ASSURBANIPAL. ALBATRE GYPSEUX (MILIEU DU VII^e SIÈCLE). BRITISH MUSEUM. — CL. W. F. MANSELL.

LA LIONNE BLESSÉE. LE LION BLESSÉ. DÉTAILS DE BAS-RELIEFS EN ALBATRE GYPSEUX DU PALAIS D'ASSURBANIPAL (MILIEU DU VII^e SIÈCLE). BRITISH MUSEUM. Dans ces bas-reliefs de petites dimensions et pourtant d'une émouvante grandeur, où l'on admire la puissance d'un modelé à la fois subtil et simple, la représentation des animaux atteint à son apogée. — CL. W. F. MANSELL.

ou quelque particularité du costume.

Les bas-reliefs sont parfois rehaussés de couleurs en teintes plates, employées pour souligner quelque détail, d'ailleurs sans aucun souci de la couleur vraie; la palette, comme chez les anciens Sumériens, ne comporte guère que du noir, du rouge, du blanc et du bleu. Il en est de même dans les fresques, dont les ensembles du palais construit par Téglat-phalasar III à Tell Borsip sur l'Euphrate nous ont révélé récemment la technique.

La statuaire en ronde bosse est rare en Assyrie et témoigne d'une grande infériorité par rapport à la statuaire sumérienne; il suffit de mentionner la statue debout d'Assour-natsir-apal ou la statue assise, de meilleure technique, de Salmanasar III.

Les taureaux ailés de Shadikanni sur le moyen Habour, la stèle de Bêl-Harran-bêl-outsour à l'ouest de Mossoul, le bas-relief et les statues de Téglat-phalasar à Arslan Tash, montrent comment l'inspiration assyrienne agit sur la sculpture dans les pays vassaux. Le même style, un peu lourd, est alors celui de la Susiane, dans un bas-relief qui représente une fileuse. Une statuette en bronze, provenant de la région ourartéenne, porte des incrustations comme certaines statues sumériennes, et la tête, en ivoire, se détache de façon étrange sur la masse sombre de la chevelure.

Un lion de bronze encastré dans le sol à la porte du palais de Sargon est un bel exemple de stylisation de la crinière et de l'étude de l'animal au repos. De curieuses plaques de bronze portent, disposées en registres horizontaux, des scènes magiques pour la conjuration du démon femelle Lamashtou; au revers est, en bas-relief, le corps d'un démon composite dont la tête se détache en ronde bosse au-dessus de la plaque : c'est le démon Pazouzou.

ESSAI DE RECONSTITUTION DE LA PORTE D'ISHTAR. MUSÉE DE BERLIN. — CL. MUSÉE DE BERLIN.

PORTE D'ISHTAR, A BABYLONE (PREMIÈRE MOITIÉ DU VI^e SIÈCLE). ETAT ACTUEL. Sur des murailles colossales où survivent les traditions de l'architecture sumérienne, les animaux sacrés des dieux Mardouk et Adad se détachent en bas-reliefs de briques nues ou vernissées.

personnification du vent malsain du Sud-Ouest, qui existe aussi en petites statues ou en têtes séparées pour être suspendu au cou des malades que l'on veut exorciser.

Le métal était employé pour le revêtement d'objets en bois. Dans le palais de Sargon, on imite par ce procédé des fûts de palmier. Dans celui de Salmanasar III, à Imgour-Ellil, des bandes de bronze historiées racontent les campagnes du roi; elles forment le principal ensemble de ce genre et sont conçues dans le même esprit et le même style que les bas-reliefs en pierre dont sont ornés d'autres palais.

A Nimroud, au IX^e siècle, il existe des objets en ivoire qui ont été sculptés en Assyrie; d'autres ont été importés et on y remarque parfois une influence assyrienne, plus souvent celle de l'Égypte ou celle de Chypre. Ces ivoires sont presque certainement l'œuvre d'artistes phéniciens. A Arslan Tash, M. Thureau-Dangin a découvert, d'un art identique, les sculptures sur ivoire qui ornaient le lit de parade du roi de Damas, Hazael, à la fin du IX^e siècle.

Des patères, coupes larges et peu profondes, ont été trouvées non seulement dans les ruines de Kalah, mais aussi en dehors de l'Asie antérieure. Elles présentent un caractère composite analogue à celui des ivoires du IX^e siècle. D'autres semblent provenir directement d'ateliers chypriotes.

La glyptique assyrienne, enfin, au premier millénaire, est apparue, par le choix des sujets, à la sculpture sur pierre. Des cylindres qui portent une légende au nom de personnages historiques permettent d'établir un classement depuis le IX^e siècle jusqu'à Assurbanipal. A côté de belles intailles, finement gravées, il en est où l'emploi abusif de la bouterolle rappelle la technique des plus anciens cachets sumériens et élamites. Le cachet plat commence à disparaître; il se présente sous la forme d'un petit cône à base elliptique ou rectangulaire à pans coupés et porte la gravure d'un emblème divin ou d'un personnage.

EMPIRE NÉO-BABYLONNIEN ET ACHÉMÉNIDES. — Les fouilles allemandes ont exhumé à Babylone les ruines de la ville au temps de la renaissance qui a suivi la chute de l'Assyrie. Le plus important monument, au point de vue de l'art, c'est la Porte d'Ishtar, sur la voie sacrée. Elle était construite en briques et ornée de frises où le dragon de Mardouk alterne avec le taureau d'Adad. Dans les parties les plus anciennes, les animaux se détachent simplement en relief; dans les parties construites par Nabuchodonosor, ils sont émaillés de diverses couleurs et la muraille forme un fond d'azur. Entre la Porte d'Ishtar et la nouvelle enceinte de la cité, la voie sacrée est bordée de murs où se détachent à intervalles réguliers des lions émaillés, l'animal de la

ARCHERS DE LA GARDE DU ROI DE PERSE. DÉTAILS D'UNE FRISE EN BRIQUE ÉMAILLÉE PROVENANT DU PALAIS DE DARIUS I^{er}, A SUSE (VERS 500 AV. J.-C.). MUSÉE DU LOUVRE. — CL. ARCH. PHOT.

déesse. Des frises, des panneaux décoratifs, dans les salles du palais, témoignent d'un excellent goût dans le groupement des teintes; la technique de l'émail s'est considérablement perfectionnée.

Les cachets deviennent plus nombreux que les cylindres; le répertoire se compose surtout de scènes dans lesquelles un prêtre prie devant des symboles divins.

La bijouterie est représentée par des objets découverts à Our. Ce sont des boucles d'oreilles, des bracelets, des broches, des pendentifs, bijoux massifs et lourds, dans la tradition de la technique assyrienne.

A Neirab, près d'Alep, deux stèles montrent la persistance d'usages assyriens dans les provinces reculées.

STÈLE FUNÉRAIRE DU PRÊTRE AGBAR, A NEIRAB (SYRIE) [ÉPOQUE NÉO-BABYLONNIENNE, VI^e SIÈCLE]. MUSÉE DU LOUVRE. — CL. GIRAUDON.

L'ART.

une double volute. Ce qui est également nouveau, c'est la présence de portes et de fenêtres en pierre. A Persépolis, elles s'inspirent de celles de l'Égypte contemporaine. La tradition assyrienne reprend

CHAPITEAU PROVENANT DU PALAIS D'ARTAXERXES II (405-362 AV. J.-C.) A SUSE. MARBRE GRIS. MUSÉE DU LOUVRE. — CL. GIRAUDON.

RUINES DU PALAIS DE DARIUS, A PERSÉPOLIS VI^e SIÈCLE. La pierre, abondante en Perse, a permis la construction de portes et de fenêtres ornées de moulures, comme en Égypte, et de bas-reliefs imités de l'art assyrien. D'APRÈS DIEULAFOY, *Art antique de la Perse*. — CL. GIRAUDON.

ses droits en les ornant de bas-reliefs que l'on retrouve aussi sur les murailles des palais et les rampes des escaliers : longs défilés dans des attitudes solennelles, héros en lutte contre des monstres, lion attaquant le taureau, ... Une influence nouvelle s'y fait sentir, celle de l'art ionien.

A Suse, des panneaux de pierre artificielle présentent des bisons et des griffons; d'autres sont émaillés et portent des lions à la musculature conventionnelle ou de longues théories d'Immortels, ces archers de la garde personnelle du grand roi. Les couleurs sont plus variées qu'en Assyrie, les tons moins réguliers.

EMPREINTE D'UN CYLINDRE-SCEAU ROYAL, A LÉGENDE TRILINGUE, AU NOM DE L'UN DES DARIUS (ÉPOQUE ACHÉMÉNIDE). BRITISH MUSEUM.

Le tombeau de Cyrus est un édifice à corniche de style ionien, posé sur un piédestal de six marches inégales, à l'intérieur d'une cour entourée de portiques. Des tours carrées, à fenêtres aveugles, datent de la même époque. Darius et ses successeurs préférèrent une chambre funéraire dans le flanc de la montagne, comme en Égypte. La façade de leur tombe présente une porte égyptienne entre des colonnes perses qui soutiennent une corniche. Au-dessus s'élève un trône gigantesque soutenu par les peuples subjugués; sur la plate-forme de ce trône le grand roi se tient debout et offre une libation devant l'autel du feu au dieu Aouramazda que l'on aperçoit, à mi-corps, dans le disque ailé qu'il a reçu en héritage du dieu Assour.

De nombreux objets en métal méritent de retenir l'attention, tels : un lion de bronze provenant de Suse, plus stylisé que le lion assyrien de Dour-Sharroukin; des rhytons en argent, en or ou en bronze; des anses en argent rehaussé d'or, des vases de style gréco-perses et, dans son ensemble, le « trésor de l'Oxus ».

La monnaie fait son apparition. Les pièces d'or frappées à l'effigie du grand roi ont permis de constituer une intéressante iconographie : pour la première fois dans l'Orient asiatique, l'artiste s'essaie à faire un véritable portrait de son modèle.

En glyptique, les cachets portent parfois des animaux de belle facture. Les cylindres, de plus en plus rares, copient dans le style perse des sujets du répertoire assyrien. Un cylindre au nom de Darius porte une scène de chasse au lion, au milieu de palmiers.

La Phénicie continue, suivant sa tradition, à assimiler les données de l'art des pays voisins. On y trouve des chapiteaux à protomes de bisons comme à Persépolis, des sarcophages anthropoïdes inspirés de l'art égyptien et des sarcophages à l'imitation de ceux que produit l'art grec : tels le sarcophage du Lycien (fin du V^e siècle ou début du IV^e), celui des pleureuses (milieu du IV^e siècle), ou celui dit « d'Alexandre » (fin du IV^e siècle), dans la nécropole de Sidon.

Soit directement, soit par ses colonies, la Phénicie propage au loin les données de l'art oriental. La *Dame d'Elché*, en Espagne, buste en pierre rehaussé de touches de couleur, est, au début du IV^e siècle, le plus bel exemple de la rencontre des influences orientales et des influences grecques dans l'art local, à l'extrémité occidentale de l'ancien monde.

LOUIS DELAPORTE

BIBLIOGRAPHIE

CONTENU (G.), *Manuel d'archéologie orientale* (Paris, Picard, 3 vol., 1927-1931); *L'Art de l'Asie occidentale ancienne* (Paris, Van Oest, 1928); *Musée du Louvre. Les Antiquités orientales* (Paris, Morancé, 2 vol., 1927-1930). — DELAPORTE (L.), *Musée du Louvre, Catalogue des Cylindres orientaux* (Paris, Hachette, 2 vol., 1920-1923). — DIEULAFOY (M.), *L'Art antique de la Perse* (Paris, Morel, 1885). — POTTIER (E.), *L'Art hittite* (Paris, Geuthner, 2 fasc., 1926-1930). — SARRE (F.), *L'Art de la Perse ancienne*, traduction par P. Budry (Paris, Crès). — WEBER (O.), *L'Art hittite*, traduction par G. Taboulet (Paris, Crès, 1922).

LES MAGASINS DU PALAIS DE CNOSSOS. MINOEN MOYEN II (1^{re} MOITIÉ DU II^e MILLÉNAIRE AV. J.-C.). Le palais crétois était une sorte de centre urbain réunissant, autour d'une cour centrale, des salles d'apparat, des appartements privés, des ateliers et des magasins. — CL. BOISSONNAI.

L'ART PRÉHELLENIQUE

UN troisième foyer de culture et d'art, aussi brillant que ceux de la Mésopotamie et de l'Égypte, éclaira, dès le début du III^e millénaire avant notre ère, les rivages de la mer Égée. Cette civilisation, dite « égéenne » (dont les affinités avec les deux autres grandes civilisations orientales sont certaines), se développa de manière originale dans l'île de Crète, d'où elle rayonna sur l'ensemble du futur patrimoine des Grecs. Préhellénique, la culture crétoise l'a été surtout en ce sens qu'elle fut ruinée et remplacée dans les mêmes pays par la culture hellénique. Mais les liens qui rattachent l'art grec à l'art crétois sont encore lâches et mal connus. La filiation, à coup sûr, n'a pas été directe : car l'arrivée des peuplades helléniques s'échelonna durant tout le II^e millénaire, et les Achéens ou Mycéniens, qui, après avoir subi l'ascendant de la Crète, l'avaient ravagée vers le XV^e siècle avant notre ère, furent à leur tour anéantis par les vagues doriennes, qui submergèrent la Grèce à partir de 1200 avant Jésus-Christ.

Ainsi l'art égéen (ou minoen : du nom des Minos, princes légendaires de Crète), avec l'art mycénien, qui dérive de lui, vécut et brilla pendant environ deux mille ans. Les érudits ont divisé ces deux millénaires en trois groupes de trois périodes, dont la chronologie, quelque peu schématisée, a été provisoirement établie par comparaison surtout avec celle des trois Empires égyptiens (Minoen ancien [3400-2100], moyen [2100-1580] et récent [1580-1200]), avec, chaque fois, la subdivision tripartite : I, II et III. Le même principe de chronologie a parallèlement divisé les arts contemporains de la Grèce continentale ou des Cyclades en helladique ou cycladique ancien, moyen et récent I, II et III.

L'archéologie crétoise est une conquête de notre temps, due surtout aux travaux d'un riche numismate anglais, sir Arthur Evans. Le succès de ses premières découvertes à Cnossos, au centre de l'île, l'amena à y consacrer sa vie et sa fortune. Une noble émulation, dès lors, poussa les savants des autres nations à

entreprendre des fouilles sur d'autres points de l'île, et chaque année, depuis le commencement du XX^e siècle, de nouvelles découvertes viennent compléter utilement notre connaissance de l'histoire et de l'art des anciens Crétois.

LES PALAIS DE CRÈTE. — C'est de l'Asie antérieure que les Crétois ont apporté les principes essentiels de leur architecture, aussi bien pour l'élévation que pour les plans de leurs constructions.

Pendant que les pieux pharaons de l'Égypte bâtissaient pour l'éternité des temples et des tombeaux, les princes de Crète, comme ceux de Mésopotamie, gens pratiques et positifs, se construisaient des palais. Toutefois, en insulaires confiants dans leur marine, ils ne les ont pas entourés de ces puissantes fortifications, indispensables aux pays riches, ouverts et toujours convoités de la vallée du Tigre et de l'Euphrate.

Dans les palais crétois a été retrouvée, en effet, toute la civilisation minoenne, et nous n'avons, pour bien dire, pas d'autres renseignements sur cet art, qui était demeuré complètement ignoré des Anciens et des Modernes jusqu'au XX^e siècle. On connaît déjà un certain nombre de ces demeures princières, situées toutes dans la moitié orientale de l'île : celle de Mallia, que l'École française d'Athènes a dégagée, et qui est le plus ancien des palais minoens jusqu'à présent ramenés à la lumière; celle de Phaistos, adroitement étagée sur une colline, avec de monumentales rampes d'escalier et une salle de spectacle à gradins; la villa royale d'Haghia Triada, aux nombreux salons largement aérés; le palais de Cnossos surtout, le plus grand et le mieux connu : Cnossos fut une manière de capitale, et son palais, en partie remonté par les soins de sir Arthur Evans et à ses frais, est, avec le musée de Candie — la capitale actuelle, toute proche —, la plus grande curiosité de la Crète d'aujourd'hui.

Toutes ces résidences, royales ou seigneuriales, ont été recons-

PALAIS CRÉTOIS DE MALLIA. MINOEN MOYEN I (VERS 2000 AV. J.-C.). L'École française d'Athènes a terminé la fouille du palais, la plus ancienne des demeures seigneuriales de la Crète préhellénique. On voit ici les bases des colonnes qui bordaient au Nord la cour centrale.

CL. DE L'ÉCOLE FRANÇAISE D'ATHÈNES.

truites ou remaniées à plusieurs reprises dans le grand laps de temps qu'elles furent habitées. On peut pourtant retrouver la conception générale qui a présidé à leur développement, et se rendre ainsi compte de leur parenté avec les palais des princes de Sumer, de Babylone ou d'Assyrie. L'échelle est différente, mais le principe est constant : le palais forme une sorte de centre urbain, réunissant autour d'une large cour rectangulaire, convenablement orientée, tout un monde logé dans des salles étroites, disposées sans symétrie et pouvant, semble-t-il, être multipliées à l'infini. Ce vaste complexe se divise en ailes affectées à des usages déterminés, où l'on distinguerait chaque fois les salles d'apparat ou de réception, les appartements privés, les ateliers et communs et les magasins à provisions. Distribution logique, que l'on retrouverait en Mésopotamie, de Tello à Khorsabad, et dont la tradition vit encore dans les grandes demeures de l'Orient moderne : le sérail, habitation des hommes et appartements de réception (sélamlik), le harem ou appartements privés, et le han, englobant communs, magasins et dépendances, correspondent respectivement aux salons de réception, aux appartements privés et aux pièces de service de nos maisons.

Dans ces limites, aucun plan d'ensemble n'a réglé l'aménagement des quartiers, encore moins le détail de la distribution des pièces. Quelle différence avec l'architecture grecque si précise, si claire, si raisonnée ! Libre cours est ici laissé à la fantaisie individuelle, aux nécessités du moment, au caprice d'un prince ou d'un architecte. C'est la commodité et le confort que l'on a recherchés, avec parfois la surprise d'une

perspective heureuse, et toujours l'agrément d'une décoration riante.

Vers l'extérieur, le palais est clos, — fermé plutôt que défendu —, et surveillé aux entrées par des salles de gardes : les princes crétois se sont crus à l'abri de leurs faibles murailles, facilement forcées dès que la flotte n'a plus été capable d'écarter de l'île les Barbares venus de Grèce. À l'intérieur de l'enclos, des couloirs, des escaliers séparent certains corps de logis, unissent certains autres. Les quartiers se composent d'un grand nombre de salles rectangulaires, s'ouvrant soit sur la grande cour centrale, soit sur d'autres cours plus petites, ou même sur de simples « puits de lumière », comme dans nos grandes villes modernes. Les pièces communiquent facilement entre elles, souvent par des portes ouvertes sur deux côtés consécutifs : bonne précaution contre les excès d'aération, peut-être recette magique pour dépister les démons, dont les passages en chicane devaient contrarier l'habituelle marche rectiligne. Certaines pièces minuscules, où l'on a retrouvé un abondant matériel de culte, semblent avoir été des chapelles. D'autres, très allongées, étaient utilisées comme celliers à provisions : le palais de Cnossos montre encore, le long d'un couloir, une vingtaine de ces étroites resserres contiguës, occupées soit par d'immenses jarres en terre cuite où entrerait facilement un homme, soit par des récipients creusés dans le sol et dallés ; un système de caniveaux était aménagé pour récupérer le vin ou l'huile qui pouvaient être renversés.

Certaines pièces, plus spacieuses, étaient destinées aux réceptions et aux cérémonies. Elles s'ouvraient, par de larges baies qu'on pouvait tendre de tapis, sur des portiques, où l'air était frais et la lumière douce. Une de ces salles d'apparat est fameuse : c'est la *Salle du trône*, où le roi de Cnossos tenait audience, assis sur un siège de gypse à haut dossier, entouré des dignitaires rangés sur des banquettes ; sur les murs, des fresques, en partie retrouvées, représentaient de curieux griffons couchés parmi les fleurs ; en face du trône, un bassin lustral, isolé par une balustrade, permettait les purifications rituelles.

Les appartements privés étaient munis de toute espèce de commodités : salles de bains, latrines avec eau courante, comme n'en a pas connues le palais de Versailles. Des aqueducs amenaient l'eau potable ; des citernes complétaient l'approvisionnement. Un système rationnel d'égouts, tel que n'en possède pas l'Athènes moderne, assurait l'évacuation des eaux-vannes et des eaux de pluie. Partout le souci de l'hygiène apparaît, avec le besoin du confort nécessaire aux civilisations les plus raffinées.

PALAIS DE CNOSSOS. RECONSTITUTION DE LA SALLE DU TRÔNE. MINOEN RÉCENT II (VERS 1400 AV. J.-C.). Grâce aux travaux et aux libéralités du célèbre archéologue anglais, sir Arthur Evans, le plus grand et le mieux conservé des palais crétois a pu être largement restauré. Au premier plan, une balustrade séparant la salle d'audience d'un bassin lustral. — CL. BOISSONNAS.

LA « PARISIENNE ». MINOEN RÉCENT I (XVI^e SIÈCLE AV. J.-C.). MUSÉE DE CANDIE. Cette fresque du palais de Cnossos nous montre le piquant minois d'une jeune Crétoise. — CL. BOISSONNAS.

dins. Seules des terrasses — autre tradition des pays chauds — pouvaient recouvrir cet agrégat de salles étroitement liées, souvent adjointes les unes aux autres à des époques différentes.

Au total, cette manière de caravansérail, dont le logement du prince était la raison suffisante, où, pour le reste, le groupement des pièces décelait plus de fantaisie que d'esprit géométrique, ce *labyrinthe*, comme l'appelaient, d'un mot crétois, les Grecs, est un palais bien oriental encore. Moderne aussi sur plus d'un point. La recherche de la commodité, de l'agrément du détail y prime de beaucoup le sens de la symétrie ou même de l'harmonie des proportions : mais comme la vie, dans ces palais bien aménagés, devait être agréable ! Tout un personnel y tenait, à l'aise en somme. On y pouvait, au besoin, vivre longtemps sur ses propres réserves et avec les ressources de nombreux ateliers de fabrication. On y recevait brillamment dans les salles d'apparat. Partout pénétraient l'air et la lumière. On était entouré de jolis paysages, d'une décoration aux couleurs vives et gaies. Partout aussi le constructeur, soucieux du confort comme de l'agrément, avait ménagé l'ombre et distribué l'eau : deux biens dont on sent particulièrement le prix sous un soleil comme celui de la Crète. Voilà certes une architecture qui évoque pour nous une civilisation très avancée et très brillante, et cette impression va se trouver confirmée par l'étude, que nous allons aborder maintenant, des arts de la décoration, où excellèrent les Crétois.

LA DÉCORATION CRÉTOISE ET LES ARTS MINEURS. — Dans leur architecture, les Crétois n'ont connu qu'exceptionnellement la beauté sobre et puissante de la pierre d'appareil, telle qu'on l'admire sous les tapisseries à personnages — tradition de la construction primitive d'argile — de l'Égypte, ou dans les monuments en marbre de la Grèce. Les matériaux médiocres que les Minoens employaient ordinairement, comme les peuples de l'Asie occidentale, requéraient un enduit et une décoration : leurs artistes excellèrent à recouvrir les murs des palais de fresques brillantes.

Fraîche et vive de tons, d'une technique et d'un effet très modernes, la décoration crétoise nous a conservé — trop mutilés, hélas ! le plus souvent — quelques chefs-d'œuvre, qui n'ont pour nous d'égal dans aucune peinture de l'antiquité. C'est un art qui, pour être lié à la construction, comme toutes les

Nombreux étaient les portiques, les galeries ouvertes, les terrasses. Des escaliers conduisaient aux étages, soutenus par des piliers carrés ou ronds. La colonne, non la seule, mais la plus caractéristique de l'architecture crétoise, était courte et lourde de proportions ; elle présentait cette particularité d'être plus large en haut qu'en bas. Les murs étaient faits de matériaux médiocres. Selon la tradition orientale, les fondations et les socles étaient seuls vraiment soignés : cette base solide pouvait porter des briques séchées au soleil ou une construction compacte, qu'il fallait masquer par des revêtements. Les toits étaient plats, originellement d'argile pilonnée sur un lit de ronds.

peintures primitives, n'en est pas moins plein de vie et de charme, et sait, aux meilleures époques, parfaitement encadrer, dans un décor d'imagination et de fantaisie, les scènes naturalistes les plus variées.

On en citerait de nombreux exemples : le *Cueilleur de safran*, la fresque de l'*Oiseau bleu*, la frise des *Perdrix et huppés* (qui décorait une salle à manger), le *Porteur de vase* sont aujourd'hui justement célèbres.

Voici, parmi d'autres, sur un bas-relief peint du palais de Cnossos, un personnage, suprêmement élégant avec ses cheveux bouclés sur sa couronne étincelante, avec sa taille de guêpe, avec ses membres musclés, qui s'avance dans un champ de lis en fleur, au-dessus desquels, léger, voltige un papillon : un vrai prince charmant sorti d'un conte de fées. Voici encore une fresque de Cnossos montrant le minois éveillé d'une jeune Crétoise, que sa grâce alerte et moderne a fait surnommer la *Parisienne* : œil immense (et de face), accroche-cœur, nez retroussé, lèvres peintes en menue cerise rouge, la provocante fillette porte, sur une guimpe transparente, un corsage aux vives couleurs, que fixe un ruban, noué sur la nuque d'une large boucle.

Un document capital pour l'histoire de la religion crétoise, le sarcophage peint d'Haghia Triada, nous montrerait encore, sur une de ses faces une double procession de femmes et d'hommes, vêtus soit de robes longues, soit, en demi-nudité rituelle, d'une simple peau d'animal, et portant, à droite, des offrandes au mort, figuré debout devant son monument ; à gauche, la libation du sang de taureau sur le double autel aux deux doubles haches.

Les Minoens ont excellé dans une autre branche de la peinture très voisine de la précédente : la décoration des vases. Cet art, dit mineur, fut pour eux non seulement un art industriel, mais un art de luxe. Les vases crétois s'exportaient dans tout le proche Orient ; les Égyptiens les prisèrent particulièrement. Leur succès s'explique sans peine : formes et décor étaient toujours agréablement assortis. Sans faire jamais appel à la figure humaine, et quel que fût le sujet choisi, le peintre crétois savait toujours l'adapter exactement au vase qu'il devait orner ; il concevait son sujet décorativement, et l'exécution suivait, fraîche et directe.

Grâce aux très abondants documents retrouvés dans les fouilles, on peut suivre d'assez près l'évolution de cette précieuse céramique, et admirer comment, tout en profitant des progrès des techniques voisines (fresque, métallurgie), elle a toujours su conserver son originalité.

Les fabriques de l'est de la Crète furent longtemps en tête du mouvement et lancèrent la belle poterie marbrée de Vasiliki, aux chaudes tonalités de grès flammé. Puis Cnossos triompha avec le style polychrome, éclatant de couleur et parfaitement équilibré, dit de Camarès (nom d'une grotte du mont Ida où l'on recueillit les premiers échantillons de ce style) : composition et galbe se répondent harmonieusement sur toute une riche série de vases dont le décor, dans son essence géométrique, est déjà vivifié par quelques motifs végétaux. Les ateliers royaux de Cnossos donnèrent longtemps le ton : la province imita la capitale, et ses essais n'étaient pas sans mérite, si l'on en juge d'après telle jarre funéraire retrouvée à Mochlos. Puis, à l'imitation de la grande décoration murale, le style naturaliste fit son apparition dans la céramique. Les artistes représentèrent toute espèce de fleurs et de plantes, de la simple touffe d'herbe à la tige altière du lis ; ils s'intéressèrent particulièrement à la faune marine et décorèrent leurs vases de dauphins, de nautilles et de poulpes. Riche floraison, qui peu à peu se dessécha et se schématisa dans un style froid annonçant la décadence : c'est le style du Palais, qui correspond au dernier remaniement des palais de Cnossos et de Phaistos.

Très doués pour les arts du dessin, les Crétois, comme les Mésopotamiens, sont demeurés timides pour ceux de la

LE PRINCE AUX FLEURS DE LIS. MINOEN RÉCENT I (XVI^e SIÈCLE AV. J.-C.). MUSÉE DE CANDIE. Ce prince, élégant et fier, figurait sur un bas-relief en stuc peint décorant le palais de Cnossos.

D'APRÈS EVANS : « Palace of Minos ».

SARCOPHAGE D'HAGHIA TRIADA. MINOEN RÉCENT II (VERS 1400 AV. J.-C.). MUSÉE DE CANDIE. Des scènes religieuses décorent ce précieux document en terre cuite peinte : à gauche, une prêtresse, suivie de deux acolytes, offre la libation du sang de taureau ; à droite, trois personnages portent des offrandes à un mort. — CL. BOISSONNAS.

plastique. Avec leur goût de la décoration, leur sens pratique, ils s'en tinrent aux reliefs d'applique et aux figurines : il n'a pas existé de grande sculpture en Crète.

Parmi les meilleurs reliefs minoens que nous possédions, les trois vases en stéatite d'Haghia Triada montrent avec quelle verve et quelle fraîcheur d'impression l'artiste pouvait sculpter dans la pierre tendre les sujets les plus divers. Sur le *Vase des Moissonneurs*, une bande de gaillards, torse nus, rentrent du travail, la fourche sur l'épaule, chantant à tue-tête. Le *Vase du Chef* présente un sujet bien différent : fièrement cambré, le prince reçoit l'hommage d'un vassal, suivi d'une troupe armée. Un troisième gobelet, le *Vase des Boxeurs*, déroule, en quatre zones superposées, des scènes de jeux violents : lutte, pugilat, tauracrobacie.

Certaines plaques en faïence, représentant une *Chèvre sauvage* allaitant ses petits, ou des *Poissons volants*, sont justement réputées. Mais, dans cette matière délicate, les pièces les plus précieuses sont les figurines féminines, aux costumes si étonnants, de Petsofa et de Cnossos. Une *Dame aux serpents*, de Cnossos, très moderne d'allure, est habillée d'une jupe collante à volants, d'un corsage décolleté, d'un double tablier ovale ; elle est coiffée d'une sorte de toque plate, surmontée d'une minuscule lionne assise.

Si l'on ajoute une admirable hachette en schiste récemment découverte à Mallia et représentant une panthère attelée, ces quelques exemples, choisis parmi les plus représentatifs de la plastique crétoise, suffiront à faire sentir l'élégance de cet art du détail, dont le défaut serait peut-être justement un excès d'élégance. Rien de grand ici, à coup sûr ; de l'observation et du talent seulement : une sculpture d'accompagnement, art décoratif.

Les mêmes observations s'appliqueraient au travail des métaux précieux ou des pierres gravées ; l'orfèvrerie et surtout la glyptique furent constamment en honneur chez les Minoens, comme chez les peuples de l'Asie occidentale. Les innombrables cachets retrouvés en Crète sont une source in-

JARRE FUNÉRAIRE EN TERRE CUITE PEINTE, TROUVÉE À MOCHLOS. MINOEN MOYEN III (XVII^e SIÈCLE AV. J.-C.). MUSÉE DE CANDIE. Ce vase montre que les ateliers provinciaux de la Crète pouvaient rivaliser avec ceux de la capitale. — D'APRÈS SEAGER : « Mochlos ».

VASE EN TERRE CUITE PEINTE DE GOURNIA. MINOEN RÉCENT I (XVI^e SIÈCLE AV. J.-C.). MUSÉE DE CANDIE. La faune marine tenta particulièrement les décorateurs égéens. Cette forme (vase à étrier) et ce sujet (poulpe) restèrent longtemps chers aux céramistes crétois et mycéniens.

D'APRÈS HAWES, WILLIAMS : « Gournia ».

puisable de renseignements sur la religion préhellénique, le costume, la vie de tous les jours, et les scènes qui s'y trouvent gravées ont d'autant plus de prix pour nous que les nombreuses inscriptions en langue crétoise recueillies jusqu'à présent sont restées indéchiffrées. Quant aux bijoux, les plus beaux, d'inspiration ou même de travail crétois, n'ont pas été découverts dans l'île même, mais dans les tombeaux des Mycéniens, qui avaient appris des Minoens l'art d'ouvrer les métaux.

Il fallut, en effet, deux chutes successives pour ruiner à jamais la culture de ce peuple minuscule qui avait, à son heure, tenu une place éminente parmi les civilisations de l'Orient. L'art frais et charmant qu'il avait aimé se survécut d'abord à lui-même, pour ainsi dire, chez les princes achéens du continent. Court crépuscule : loin de ses sources, il se dessécha peu à peu jusqu'aux racines, et c'est un mourant qu'achevèrent les Doriens. Mais les jeunes peuples de race hellénique, qui affirmaient — avec quelle brutalité ! — leur droit à la vie, ap-

portaient avec eux, de leurs steppes septentrionales, les germes d'un art plus large, plus profondément humain : l'art grec.

L'ART MYCÉNIEN. — Quelques-uns de ces germes, spécifiquement européens, se trouvaient déjà, près d'éclore, dans la civilisation des princes de Mycènes et de Tirynthe. Les Mycéniens, sans nul doute, subirent l'influence crétoise, mais, s'ils lui restèrent soumis étroitement pour ce qui concerne les arts de la décoration, ils furent, par leur architecture, originaux.

Pour un peuple, l'habitation, comme le vêtement, est un pécule inaliénable. Dès le début du II^e millénaire avant Jésus-Christ, les premiers Hellènes avaient apporté avec eux, en descendant du froid Balkan (on l'a dit joliment : comme une tortue, sa carapace), un type de construction original, d'où devait naître le temple grec. C'était, sous un toit à deux auvents, une salle rectangulaire à foyer central, le *mégaron*, s'ouvrant par un petit côté, où l'on n'entrait qu'en traversant un ou deux vestibules à colonnes. Quatre colonnes pouvaient aussi entourer le foyer, et surélever une partie du toit, pour permettre l'entrée de l'air et de la lumière, et l'échap-

Gobelets en or de VAPHIO. MINOEN RÉCENT I (XVI^e SIÈCLE AV. J.-C.). MUSÉE NATIONAL D'ATHÈNES. Deux gobelets semblables, artistement ouvragés, montrent la capture des taureaux sauvages, asservis et domestiqués par l'homme. — CL. GIRAUDON.

HACHETTE DE MALLIA. MINOEN MOYEN III (XVII^e SIÈCLE AV. J.-C.). MUSÉE DE CANDIE. C'est une hachette d'apparat, en schiste, dont le talon a reçu la forme d'un buste de panthère attelée. Le pelage du fauve est représenté par une souple ornementation de spirales ou de cercles incisés. — CL. DE L'ÉCOLE FRANÇAISE D'ATHÈNES.

VASE EN STÉATITE D'HAGHIA TRIADA, DIT « VASE DES MOISSONNEURS ». MINOEN MOYEN III (XVII^e SIÈCLE AV. J.-C.). MUSÉE DE CANDIE. Une troupe joyeuse, les moissons terminées, a organisé une fête agraire.

pement de la fumée. Cette grand'salle formait le centre des palais de l'Argolide, entourée des appartements privés des seigneurs. Tout autour, plusieurs lignes d'épais remparts complétaient un type de manoir fortifié, très différent des grandes demeures crétoises. Parmi ces châteaux forts, ceux de Tirynthe et de Mycènes restent les plus étonnants, avec, à l'autre extrémité de l'Égée, le palais de Priam à Troie, que détruisit Agamemnon. On entrait dans le nid d'aigle des Atrides par une porte fortifiée, aux blocs gigantesques, que dominaient les deux célèbres *Lionnes* de Mycènes, affrontées de part et d'autre d'une colonne sacrée.

Comme tombeaux, les princes mycéniens se construisirent de vastes chambres souterraines, beaucoup plus grandes que les rondes funéraires analogues de la Crète. Le « Trésor d'Atrée » est la plus remarquable de ces hautes ruches, brillamment décorées à l'intérieur, auxquelles donnait accès un couloir que l'on murait ensuite.

Dans ces tombes royales, situées hors de la forteresse, comme dans celles de l'Acropole même de Mycènes, avaient été placés, près des morts illustres de la famille d'Agamemnon, de très précieux objets d'or et d'argent : diadèmes, coupes, masques, armes et bijoux. H. Schliemann, qui, pour l'amour d'Homère, les y a retrouvés, par ses grandes découvertes de Troie et d'Argolide, a tenu, pour la civilisation mycénienne ou homérique, le même rôle de mécène à la fois et d'initiateur que tient sir A. Evans pour la culture crétoise.

De précieuses trouvailles furent aussi faites dans d'autres domaines que le fief des Atrides, comme les deux gobelets d'or du tombeau mycénien de Vaphio (Laconie), qui sont parmi les plus beaux produits de l'orfèvrerie créto-mycénienne : on admire, sur l'un, la capture du taureau sauvage, que l'autre montre domestiqué et asservi à l'homme.

Dans la plupart des sanctuaires helléniques, un établissement mycénien, antérieur au culte grec, se signale par ses nombreux débris de vases à étrier, à décor géométrique, et par une multitude

Gobelet en stéatite d'HAGHIA TRIADA, DIT « VASE DU CHEF ». MINOEN MOYEN III (XVII^e SIÈCLE AV. J.-C.). MUSÉE DE CANDIE. Un officier présente à son chef hiérarchique une troupe armée. C'est dans ce genre de sculpture qu'excellèrent les Crétois, peu amateurs de grande plastique.

CL. GIRAUDON, D'APRÈS UN MOULAGE DU MUSÉE DU LOUVRE.

de petites idoles féminines en terre cuite. Les Achéens semblent avoir eu un certain sens de la plastique, même de la sculpture monumentale, inconnu de leurs prédécesseurs. Quant à la peinture décorative, à laquelle les Crétois avaient donné un tel éclat, elle demeura chez les Mycéniens, pour ce qu'il y a de meilleur en elle, dans la tradition minoenne. Leur céramique, de même, prit — formes et motifs — la succession de la poterie stylisée crétoise du style du Palais.

L'invasion des Doriens, au XII^e siècle avant Jésus-Christ, devait porter le dernier coup à ce qui, de la culture crétoise, survivait encore sur le continent. Les Mycéniens durent abandonner leurs acropoles et se réfugier sur les côtes asiatiques, où ils se firent marins : après les Iliades, les Odyssées commencèrent !

L'Hellade, où une nouvelle civilisation va naître, qui sera celle de la Grèce classique, aura presque tout à refaire. Mais, comme Byzance, lors de notre Moyen Âge, avait maintenu la tradition antique qu'elle a transmise en partie à notre Renaissance, de même, après le Moyen Âge « géométrique » de la Grèce, survint une Renaissance « orientalisante ». L'Est égéen — c'est-à-dire l'Ionie, Rhodes, Chypre, les principautés achéennes de Cilicie et de Phénicie septentrionale — avait conservé des éléments de sa culture antérieure : il put rendre à la Grèce, du VIII^e au VI^e siècle avant Jésus-Christ, une part de la civilisation qui s'était développée avant les invasions achéenne et dorienne dans le bassin égéen. Cette civilisation orientalisante, les Grecs l'accueillirent comme s'ils la reconnaissaient : ils l'adoptèrent, avec l'épopée homérique, flambeau que la Grèce créto-mycénienne transmettait par l'Ionie à la Grèce archaïque.

ROBERT DEMANGEL

BIBLIOGRAPHIE

DUSSAUD (R.), *Les Civilisations préhelléniques dans le bassin de la mer Égée*, 2^e éd. (Paris, 1914). — EVANS (A.), *The Palace of Minos at Knossos* (Londres, I, 1921 ; II, 1928 ; III, 1930). — GLOTZ (G.), *La Civilisation égéenne* (Paris, 1923). — CHARBONNEAUX (J.), *L'Art égéen* (Paris, 1929).

PORTE AUX LIONNES DE MYCÈNES (ARGOLIDE) [TROISIÈME QUART DU II^e MILLÉNAIRE AVANT JÉSUS-CHRIST]. Deux lionnes, affrontées de part et d'autre d'une colonne, gardent encore aujourd'hui l'entrée de l'Acropole de Mycènes. Les têtes des fauves, qui étaient rapportées en bronze, ont disparu. Cette grande dalle sculptée ferme le triangle de décharge au-dessus du linteau de la porte.

RUINES DU TEMPLE DORIQUE D'APOLLON A CORINTHE (VERS 535 AV. J.-C.). Après les édifices primitifs d'argile et de bois, voici le temple complètement en pierre, puissant et sobre, avec tous les caractères organiques de l'ordre.

TEMPLE DORIQUE DE POSEIDON A PAESTUM (ITALIE MÉRIDIONALE) [VERS 460 AV. J.-C.]. Avec le V^e siècle avant Jésus-Christ, l'ordre dorique a atteint la juste mesure, le parfait équilibre entre l'élégance un peu grêle des origines et la puissance un peu lourde des premiers temples tout en pierre. — CL. BACCI.

LE PARTHÉNON, SUR L'ACROPOLE D'ATHÈNES, CONSTRUIT, DE 447 A 432 AVANT JÉSUS-CHRIST, SOUS LA DIRECTION DE PHIDIAS, PAR ICTINOS ET CALLICRATÈS. Tout en marbre du Pentélique, avec sa merveilleuse parure sculptée, le Parthénon est resté pour nous ce qu'il était pour les Anciens : le chef-d'œuvre de l'architecture grecque. — CL. N. ZOGRAPHOS.

L'ART GREC

L'HISTOIRE de l'art grec tient en quelques siècles. Mais ses débuts le relient aux arts qui l'ont précédé, riches déjà d'un passé plusieurs fois millénaire, et son ascendant, direct ou lointain, n'a pas cessé d'être senti par tous les âges suivants. Ainsi l'art le plus admirable peut-être qui fut jamais n'est nullement isolé, ni « miraculeux » : dans le génie de la Grèce, l'humanité forme la meilleure part.

Au cours d'une période d'obscurité et féconde préparation, l'Hellade fit, dans le silence, fructifier les apports reçus des antiques civilisations de l'Orient et les survivances de celle de l'Égée. Époque rude et mal connue, où pourtant s'annonçaient déjà les réussites proches. Les lignes géométriques, les formes raides et figées, les bâtisses en terre et en bois ne pouvaient longtemps suffire au sens artistique de la race. Très vite, les archaïsmes se précisèrent, puis s'épurèrent. Dès le début du VI^e siècle, le temple dorique fut constitué dans la Grèce d'Europe, l'ionique sur la côte d'Asie. La perfection de la statue virile fut atteinte avant le milieu de ce V^e siècle, qui vit aussi le renouvellement attique de l'ordre ionique et les acquisitions décisives de la peinture. Du chaos des guerres médiques, qui aurait pu être fatal, étaient nées les formes classiques : dans Athènes victorieuse se concentra pour un temps la vie artistique de la Grèce. Le IV^e siècle construisit des théâtres, parfit l'étude sculpturale du corps féminin et créa le portrait. Enfin, l'expédition triomphale d'Alexandre inaugura l'extension démesurée de l'art hellénistique, qui rayonna dans le monde ancien tout entier. Soumis dès lors aux contingences locales, l'art venu de Grèce prit pour rôle d'infuser aux œuvres indigènes une sève encore vigoureuse. Mais les fruits tardifs — romains, égyptiens ou bouddhiques — sont bien loin déjà de la perfection grecque.

ARCHITECTURE. — A l'inverse des Crétois, dont les palais suffiraient à prouver les affinités mésopotamiennes, les Grecs furent surtout des constructeurs de temples. Il n'avait pas existé

d'édifices religieux avant eux sur le sol hellénique. Le développement monumental magnifique de leur architecture et de leur sculpture est dans la dépendance étroite de leur conception anthropomorphe de la divinité : ils ont bâti des temples à la taille des statues de culte qu'ils ont voulu loger. Pour le reste, les arts de la décoration, peinture, relief, furent plus ou moins directement subordonnés à l'art par excellence, l'architecture.

L'évolution de l'architecture grecque s'inscrit dans les cadres du développement historique général de l'Hellade. Les siècles de l'archaïsme engendrèrent séparément les deux rythmes qui dominèrent, le dorique en Grèce d'Europe et en Grande-Grèce, l'ionique en Grèce orientale. Rapprochés par les événements politiques, bien qu'à vrai dire il n'ait jamais existé entre eux de cloison étanche, les deux ordres s'harmonisèrent dans l'atticisme du V^e siècle : mais l'accord fut bref, parce qu'un style nouveau naissait de l'ordonnance ionique, avec le chapiteau corinthien. L'époque hellénistique, enfin, devait poser aux architectes tant de problèmes différents que bientôt les procédés de la construction grecque ne pourraient plus, à eux seuls, permettre de les résoudre : aux artistes grecs succédèrent les ingénieurs romains, qui conservèrent en placage décoratif ce qui était l'essentiel de l'art de bâtir pour les architectes helléniques.

Les Doriens ont pu hériter des Crétois la colonne dorique, par l'intermédiaire des Mycéniens ; profiter, si l'on veut, des leçons de l'Égypte : le sens de la plastique monumentale leur appartient, et leur temple est un développement autonome d'une forme ancienne du *mégaron*, qui était la maison-type de tous les Hellènes, Doriens autant que Mycéniens. Modeste à l'origine, comme les images divines qu'il abritait, le temple est l'habitation terrestre du dieu : une simple salle rectangulaire, s'ouvrant vers l'Est par un petit côté, précédée par un vestibule à deux colonnes. A la maison du dieu fut annexé très anciennement un promenoir des

FAÇADE DU TRÉSOR DES SIPHNIENS, RECONSTITUÉE AU MUSÉE DE DELPHES (VERS 525 AV. J.-C.). Les colonnes, ici, sont des statues de jeunes femmes drapées, préfiguration du célèbre Portique des Caryatides de l'Érechthéon. — Cl. GIRAUDON.

hommes, sous les espèces d'un portique, qui protégea les façades et fit le tour complet de l'édifice, sans jamais faire vraiment corps avec lui. Nouveauté essentielle et féconde, qui devait donner au temple grec son caractère, le péristyle apparaît pour la première fois, à notre connaissance, au mégaron B du sanctuaire éolien de Thermos, vers le ^x^e siècle avant Jésus-Christ. Encore la question se pose-t-elle de savoir si le mégaron B était déjà un temple, ou seulement une maison humaine ! Le premier édifice dont l'usage sacré fût certain daterait de la fin du ^{ix}^e ou du début du ^{viii}^e siècle : c'est le temple d'Orthia, à Sparte.

Pour le ^{viii}^e et le ^{vii}^e siècle, nombreux sont les vestiges de temples primitifs : constructions rudimentaires en briques séchées au soleil et en bois, dont l'ordonnance ne fut pas plus dorique qu'ionique. Le double auvent couvert de chaume protégeant mieux que la terrasse des pays méridionaux, une manière de compromis revêtu d'un manteau léger de terre cuite une toiture à deux versants. Ces éléments céramiques allaient fournir à la décoration le champ le plus abondant et le plus varié, en attendant les progrès de la technique du marbre.

Partout, au Péloponèse, en Crète, en Thessalie, en Sicile, la Grèce dorienne construisit de ces édifices encore frustes, témoins précieux d'une activité vraiment créatrice. Peu à peu, la pierre remplaça le bois et la brique : partant des soubassements du temple, elle gagna les murs et les colonnes, puis l'entablement, finalement la charpente et les tuiles. Une étape fixa le moment où la colonne, pétrifiée en un fût léger, continua à porter l'ancien entablement de bois : colonne effilée, aux cannelures à peine creusées, couronnée d'une large

et mince tablette portant sur un coussinet circulaire très aplati — telle enfin qu'on a pu la reconstituer au temple primitif d'Athéna à Delphes. C'est la plus ancienne colonne dorique connue.

La pétrification de l'entablement entraîna, avec une diminution des portées, l'épaississement considérable des supports, et, par contre-coup, de tout le monument. On peut voir encore, au célèbre temple d'Apollon à Corinthe, les colonnes rapprochées se tasser et se bomber, gonfler leurs chapiteaux, donner au maximum l'effet de puissance, caractère spécifiquement dorique. C'est qu'elles avaient à porter un entablement particulièrement lourd : entre une haute architrave, rétablissant la belle nudité du mur, et une corniche de couronnement, où semblaient paraître les têtes des anciens chevrons pétrifiés, s'intercalait un élément supplémentaire propre à l'ordonnance, la frise. Cet étage intermédiaire de l'entablement dorique déroulait une bande alternée de *triglyphes* (sortes d'impostes à trois barreaux verticaux) et de plaques sculptées, ou *métopes* (dérivées des anciens revêtements métalliques, puis céramiques). A cette tradition constructive de la primitive maison dorienne l'ordre dorique demeura rigoureusement fidèle. Certains temples doriques parmi les plus anciennement traduits en pierre, comme le temple d'Héra à Olympie ou le temple G de Sélinonte, montrèrent à la fois des colonnes minces et des colonnes trapues. Ailleurs, comme dans le sanctuaire delphique d'Athéna, au premier temple léger et aéré du ^{vii}^e siècle succéda, vers la fin du ^{vi}^e siècle, sur le même emplacement, un monument puissant et comme ramassé sur lui-même.

Avec les progrès de la technique de la pierre, l'ordre dorique s'allégea progressivement, tout en conservant toujours quelque chose de cette gravité robuste et volontaire. Son chef-d'œuvre, le temple de Zeus à Olympie, le plus pur et le plus grand (27^m,68 sur 64^m,12) des temples doriques de Grèce propre (en Sicile, l'Olympiion d'Agrigente était de dimensions doubles), construit, vers 460, par l'architecte Libon, incarnait, par ses lignes comme par ses proportions, l'idéal dorien de beauté forte et sobre. De ce monument ruiné, le temple, contemporain, de Poséidon à Pæstum, au sud de Naples, entièrement préservé, sauf la toiture, peut donner une idée suffisante. L'édifice de Grande-Grèce, toutefois, n'avait pas reçu l'admirable parure sculptée qui ornait le tympan et les acrotères des frontons, ainsi qu'une partie des métopes au temple d'Olympie, dont la cella renfermait, en outre, la fameuse statue de Zeus Olympien par Phidias. Ainsi, la variété de la décoration plastique — issue des anciens revêtements céramiques qui assuraient la protection matérielle et surnaturelle de tout l'édifice — s'ajoutait à la diversité des détails constructifs préférés par chaque

LES PROPYLÉES, PORTE MONUMENTALE DE L'ACROPOLE (437-432 AV. J.-C.). LE PORTIQUE ORIENTAL. Par là passaient les processions religieuses — par là entrent les visiteurs — dans l'enceinte consacrée à la déesse protectrice d'Athènes. — D'APRÈS PICARD : L'ACROPOLE. (MORANCE, ÉDITEUR.)

artiste, pour créer, dans les sites les plus différents, avec des éléments architectoniques constants, des temples toujours nouveaux et originaux. Au rebours des autres arts antiques, l'art grec ne s'est jamais exactement répété.

Les mêmes observations pourraient être faites, avec plus d'opportunité encore, pour ceux des temples grecs qui ne ressortissent pas à l'ordre dorique. L'architecture de la Grèce d'Asie et des îles de la mer Égée a connu un style particulièrement orné et gracieux, dans lequel la disparité des influences orientales a maintenu concurremment plusieurs types d'ordonnances fleuries.

La colonne ionique, comme la cella à large façade qu'elle a décorée, est un produit des pays au climat lumineux et chaud. Svelte et dressée sur une base moulurée, elle portait fièrement, au-dessus d'un collier richement orné, les larges volutes de son chapiteau : d'abord verticalement adossées dans les variétés dites éoliques ou proto-ioniques (temples de Néandria, de Larisa, de Lesbos), les spirales végétales apaisèrent leur jaillissement, s'étalèrent et se stylisèrent peu à peu (Éphèse, Samos). La colonne pouvait aussi être couronnée d'une corbeille de palmes (Trésor de Marseille à Delphes). Elle pouvait encore être ceinte à sa base d'une gaine de sculptures, comme à l'Artémision d'Éphèse ; elle pouvait, enfin, se muer tout entière en une statue de jeune femme drapée, ou cariatide. A cette belle ordonnance humaine appartenait la façade d'une chapelle, consacrée par les Siphniens à Apollon, que les archéologues français ont heureusement reconstituée au musée de Delphes.

L'entablement, qui resta léger même après que le marbre y eût remplacé le bois, se composait d'une architrave à trois bandes superposées et d'une corniche, dont les denticules rappelaient les têtes des solives horizontales de la toiture plate primitive. En souvenir des frises ornant les parapets des terrasses asiatiques, les cimaises purent, à l'Artémision d'Éphèse par exemple, recevoir une décoration sculptée continue. Mais, pour des raisons techniques, à l'imitation de l'entablement dorique, la bande figurée remplaça d'abord, puis doubla les denticules, entre l'architrave et la corniche. Le plus ancien exemple que nous connaissions de cette frise ionique richement sculptée se voit encore au même Trésor des Siphniens à Delphes.

Au cours du ^{vi}^e siècle avant Jésus-Christ, les grandes et prospères cités ioniennes de la côte micrasiatique avaient pu, grâce à la munificence d'un Crésus de Lydie ou d'un Polycrate de Samos, élever à leurs dieux gréco-asiatiques des temples de proportions

TEMPLE IONIQUE D'ATHÉNA NIKÉ, SUR LE BASTION DE L'ACROPOLE D'ATHÈNES (DEUXIÈME MOITIÉ DU ^v^e SIÈCLE AV. J.-C.). Reconstitué jusqu'à la frise, depuis environ un siècle, ce bijou de marbre blanc domine l'entrée de l'Acropole.

gigantesques : l'Artémision d'Éphèse (55^m,10 sur 109^m,20), l'Héraion de Samos, le Didymaion de Milet. Mais l'Ionie, ruinée après la conquête perse vers la fin du même siècle, ne nous a généralement transmis que les débris de ces splendides monuments. Leurs plans, que les archéologues ont pu retrouver, montrent du moins que le péristyle des Doriens s'y était, peut-être sous les influences égyptiennes, développé en une forêt de colonnes entourant une cella, que ses dimensions colossales ne permettaient

LA TRIBUNE DES CARIATIDES, À L'ÉRECHTHÉON D'ATHÈNES (FIN DU ^v^e SIÈCLE AV. J.-C.). Fortes et belles, les Vierges de marbre portent sans fatigue un entablement léger d'ordre gréco-asiatique.

MONUMENT CHORAGIQUE DE LYSICRATE, À ATHÈNES. Commémore la victoire du chorège Lysicrate dans un concours dramatique (335-334 av. J.-C.).

LE THÉÂTRE D'ÉPIDAURE, PAR POLYCLÈTE LE JEUNE, ARCHITECTE ET SCULPTEUR (PREMIÈRE MOITIÉ DU IV^e SIÈCLE AV. J.-C.). Le plus élégant et le mieux conservé des théâtres grecs. — CL. BOISSONNAS.

DÉESEE ASSISE SUR UN TRÔNE. ART GREC DE L'ITALIE MÉRIDIONALE. MARBRE DE PAROS (DÉBUT DU V^e SIÈCLE AV. J.-C.). MUSÉE DE BERLIN. Cette statue, qui provient probablement de Locres, prouve que la sculpture de la Grande-Grèce pouvait rivaliser avec celle de la mère patrie.

Panathénées, son plan original, ses portiques intérieurs, sa prédilection pour les lignes subtilement incurvées, le Parthénon pouvait dominer l'Acropole d'Athènes entre les sublimes Propylées doriques de Mnésiclès et la cassette ionique de marbre d'Athéna Niké, ou le gracieux temple aux quatre visages, l'Érechthéion. Ce dernier édifice, conservant pour la charmante tribune des Corés l'ancien couronnement plat, inséra, pour la première fois, une frise continue de sculptures dans l'entablement extérieur d'un grand temple. Sa porte septentrionale est le chef-d'œuvre de la décoration ionique. Tous ces monuments étaient, des socles jusqu'aux tuiles, entièrement faits de marbre blanc du Pentélique, dont le temps atténua pour nous l'éclat d'une chaude patine dorée. L'exactitude des assemblages et des joints, le poli des surfaces, autrefois adoucies par des enduits ou rehaussées de tons vifs, continuent d'étonner les visiteurs. L'Acropole d'Athènes, dont les monuments sont remontés pierre à pierre avec la sollicitude la plus avertie, est un lieu de pèlerinage indispensable à qui veut se faire une idée de la perfection de l'architecture classique des Grecs. Athènes, disait Plutarque, est un jardin enchanté frappant les étrangers de l'admiration la plus vive.

On n'a pas, bien entendu, construit seulement dans l'Athènes du V^e siècle des temples magnifiques. Toutes les cités grecques, et particulièrement les grands sanctuaires, Éleusis, Delphes, Olympie, Épidaure, Délos, ont édifié des monuments religieux ou civils. De solides et belles murailles (comme les célèbres remparts et portes de Messène, parfaitement conservés) entourèrent les villes, dont plusieurs adoptèrent des tracés géométriques, inspirés du canon d'Hippodamos, que Le Pirée avait appliqué dès le V^e siècle. On agrandit les agoras, qu'on entourait de portiques, de gym-

LA DAME D'ELCHÉ. ART GRÉCO-IBÉRIQUE DU DÉBUT DU V^e SIÈCLE AV. J.-C. GRÈS POLYCHROME. MUSÉE DU LOUVRE. Influence de la Grèce, combinée avec des traditions orientales. — CL. GIRAUDON.

pas de couvrir. Le temple à ciel ouvert, ou *hypèthre*, restait d'ailleurs dans la tradition orientale de l'enclos primitif, entourant, avec l'autel, l'édicule abritant la statue de culte.

Après ses malheurs, l'Ionie subit une longue éclipse : c'est à Athènes, la nouvelle capitale des Ioniens et de la Grèce artistique, que devait renaître au V^e siècle l'ordre ionique. La cité de Périclès se couvrit alors d'une admirable parure monumentale, où furent combinées les qualités insignes des deux ordonnances grecques. Les deux ordres, en fait, ne s'étaient jamais ignorés, et la sévère modénature dorique s'était volontiers tempérée déjà de plus d'un sourire ionique. Mais cette fois, une sorte d'équilibre s'établit, en terre attique, entre les modes rivaux, qui voisinèrent sans discordance dans un même sanctuaire, dans un même monument. Le Parthénon, le chef-d'œuvre d'Ictinos et Callicratès, que Phidias couvrit d'un manteau vivant de sculptures, acheva cette discrète fusion. Avec ses huit colonnes sur les façades, ses porches hexastyles aux extrémités d'une cella diadémée de la frise des

STATUE VIRILE, DITE « APOLLON » ARCHAÏQUE, PAR POLYMÈDES D'ARGOS. MARBRE (DÉBUT DU VI^e SIÈCLE AV. J.-C.). MUSÉE DE DELPHES. Type primitif, assez égyptien encore.

D'APRÈS PICARD ET DE LA COSTE-MESSIÈRE : « Fouilles de Delphes. »

STATUE FÉMININE ARCHAÏQUE. MARBRE. STYLE ATTIQUE DU VI^e SIÈCLE AVANT J.-C. MUSÉE DE L'ACROPOLE À ATHÈNES. Les « Corés » archaïques représentent de jeunes femmes parées, debout et souriantes.

L'AURIGE DE DELPHES. BRONZE (VERS 480 AV. J.-C.). MUSÉE DE DELPHES. Un cocher vainqueur à la course de chars des Jeux Pythiques, parmi les applaudissements, conduit son quadriga au pas. — CL. ALINARI.

nases, de maisons commodas et luxueuses. Chaque cité eut sa salle de délibérations, son théâtre surtout, et les Grecs passèrent bientôt maîtres dans l'art de construire des édifices à gradins, où l'acoustique et la visibilité étaient toujours également excellentes. Parmi les plus célèbres théâtres grecs, il convient de nommer celui de Dionysos, adossé au flanc de l'Acropole d'Athènes, et d'où l'on voyait la mer, Égine et l'Argolide; celui d'Épidaure, le plus beau et le mieux conservé de tous, avec son *orchestra* encore circulaire, l'œuvre parfaite de Polyclète le Jeune; le plus grand enfin, celui de Mégalopolis, où tenaient à l'aise vingt mille spectateurs. On sait au reste la vogue des spectacles dans l'antiquité. Représentations dramatiques en plein air dans l'*orchestra*, puis sur des scènes légères (plus tard développées et reliées aux gradins); auditions musicales dans des salles couvertes (odéons); courses dans les stades et hippodromes; bientôt, aux temps romains, combats de l'amphithéâtre et jeux du cirque : sous toutes ses formes, le théâtre passionna les Anciens, et les monuments qui lui furent consacrés sont, avec les temples, les plus originaux, les plus beaux et les plus nombreux que nous aient laissés les Grecs.

L'influence de l'architecture attique se fit particulièrement sentir dans la décoration des monuments ioniques, que la Grèce d'Asie éleva, à partir du IV^e siècle, à ses dieux ou à ses morts. Le plus remar-

quable (qui fut compté au nombre des sept merveilles du monde !) fut, sans doute, le tombeau de Mausole, satrape philhellène de Carie, qui mourut à Halicarnasse en 353. C'était, sur une haute base rectangulaire, un temple ionique coiffé d'une pyramide creuse portant un char. Grec par la décoration et l'exécution, le Mausolée révélait une conception orientale. Son architecte, Pythios, était aussi l'auteur du temple d'Athéna Polias à Priène, dont l'ordonnance marquait un retour à l'ancien entablement

LE JEU DE HOCKEY. RELIEF DÉCORANT UNE BASE ARCHAÏQUE. MARBRE DU PENTÉLIQUE (DEUXIÈME QUART DU V^e SIÈCLE AV. J.-C.). MUSÉE NATIONAL D'ATHÈNES. La technique par silhouettes et incisions rappelle de près celle des céramistes.

ZEUS D'HISTIAEA. BRONZE (DEUXIÈME QUART DU V^e SIÈCLE AV. J.-C.). MUSÉE NATIONAL D'ATHÈNES. Statue déjà classique par son puissant équilibre et par la sérénité du visage du roi des dieux.

asiatico-ionique sans frise. Vers le même temps, Hermogène dressait les plans des temples de Téos et de Magnésie : on y noterait, avec l'adoption de la base attique, calme et monumentale, d'un chapiteau simplifié, de la frise historiée, la plupart des caractères dont l'ordre ionique ne devait plus se départir. Grâce à l'impulsion victorieuse d'Alexandre, l'époque hellénistique allait être pour l'Asie Mineure une nouvelle ère de prospérité. On date de cette période l'idée première des projets monumentaux, dont plusieurs, comme le colossal Didymaion de Milet, ne purent être réalisés qu'à l'époque romaine. La décoration luxueuse des ordonnances, la recherche de l'effet et du grandiose impriment à cette architecture un caractère oriental, qui ne s'accorde pas toujours avec le strict maintien des principes de la construction classique.

La naissance, sinon d'un ordre, du moins d'un style nouveau développé autour du chapiteau corinthien, allait contribuer à pousser l'architecture grecque hors de ses traditions de simplicité et d'harmonieux équilibre. Avec sa corbeille de feuilles d'acanthé, l'invention de l'orfèvre Callimaque ne manquait certes pas de grâce. Les inconvénients du chapiteau à deux faces, si difficile à placer aux angles d'un portique, étaient évités; érudé aussi le redoutable problème du triglyphe d'angle, dont mourait l'ordre dorique. Peu à peu, le chapiteau corinthien, qui avait d'abord timidement apparu sur des colonnes décoratives, se glissa dans les ordonnances intérieures, où il remplaça la double volute ionique; dès 335 avant Jésus-Christ, il se montrait au plein jour, couronnant les colonnes engagées du monument choragique de Lysicrate. On sait la place qu'il tint par la suite dans l'architecture romaine, associé décidément à une décoration redondante et compliquée. Une des meilleures réussites tardives de ce style brillant se voit encore à Athènes même, non loin de l'Acropole : là, dans un paysage aux lignes calmes, sur les ruines du colossal temple de Zeus Olympien, une quinzaine de colonnes, dépouillées de leur surcharge ornementale, s'élèvent, très pures, dans la lumière de l'Hellade.

Le caractère le plus original sans doute de la construction grecque est, précisément, l'importance nouvelle qu'elle a voulu

donner aux effets d'ombre et de lumière. Ses moyens préférés furent, d'une part, l'emploi organique à la fois et décoratif de la colonne, et, d'autre part, le rôle primordial fixé à la plastique architectonique. Née, en effet, dans un pays à l'air limpide, aux profils nets, où la souple ligne horizontale de la mer forme le fond de la plupart des paysages, profitant d'une matière admirable et précieuse, le marbre, l'architecture des Grecs prisait particulièrement la qualité et la mesure, la simplicité des plans, la pureté des profils, les lignes droites sans sécheresse. Mais, à cette création qu'un esprit de symétrie n'avait pas éloignée de la richesse de la vie, les Grecs associèrent ingénieusement la forme humaine. Le monument reçut une parure de statues et de bas-reliefs, qui ne furent point en placage dans des niches ou sur des socles, mais qui naquirent de sa chair même, grandirent avec lui et ne cessèrent de faire corps avec lui. Les plus grands sculpteurs grecs, Phidias et Scopas, illustrant les règles de cette vivante « architecture statuaire » (A. Rodin), furent aussi des constructeurs de temples.

SCULPTURE. — La sculpture est l'art que les Grecs ont porté le plus près de la perfection. C'est à leurs modèles qu'on en revient toujours. S'attachant particulièrement à l'étude de la forme humaine, qui reste pour le sculpteur l'éternelle et toujours nouvelle étude, ils ont rendu avec un égal bonheur le corps viril ou féminin, le nu et les draperies, le réel et l'idéal. Selon les époques, leurs statues ont connu la gaucherie rude ou charmante de l'archaïsme, la divine beauté du siècle de Périclès, la grâce voluptueuse de l'art praxitélien; elles ont exprimé le calme souverain ou la passion déchaînée, la laideur et la brutalité comme le sacrifice et la noblesse d'âme. Et ce ne sont pas là des mots seulement : chaque mouvement du corps et de l'âme humaine, chaque attitude et chaque sentiment pourraient être illustrés par quelque chef-d'œuvre de la sculpture grecque.

Ainsi la plastique de la Grèce représente tout un monde, transposé par un œil d'artiste. Malheureusement, une

HÉRAKLÈS ARCHER. STATUE DU FRONTON ORIENTAL DU TEMPLE D'APHAIA A ÉGINE. MARBRE DE PAROS (VERS 475 AV. J.-C.). GLYPTOTHEQUE DE MUNICH. Les deux frontons du temple d'Égine, contemporains des luttes médiques, représentaient des combats entre Orientaux et Grecs, sous l'égide d'Athéna. — CL. GIRAUDON.

APOLLON. FIGURE CENTRALE DU FRONTON ORIENTAL DU TEMPLE DE ZEUS A OLYMPIE (HAUTEUR ACTUELLE : 2^m,75). MARBRE DE PAROS (VERS 465 AV. J.-C.). MUSÉE D'OLYMPIE. Le dieu immobile, de son bras droit tendu, domine la bataille furieuse des Centaures et des Lapithes.

CL. ALINARI.

partie de ses créations nous a pour toujours échappé ; les originaux conservés jusqu'à nous sont rares, et c'est trop souvent un reflet bien pâle que nous ont transmis les nombreuses copies de l'époque romaine. Nous ne nous arrêtons ici par nécessité qu'aux documents les plus représentatifs de chaque période. Ils se groupent d'abord du VII^e au premier quart du V^e siècle avant Jésus-Christ, dans les siècles des origines, qui virent la formation des types classiques ; puis, lorsque cette ascension fut achevée, dans les grandes années du V^e et du IV^e siècle, époque de maturité, de plénitude, qui va des guerres médiques à l'épopée d'Alexandre ; enfin, dans les temps où l'art hellénistique a voulu renouveler, tout en les imitant, les modèles classiques qui, peu à peu, se déformeront ou seront oubliés jusqu'à la Renaissance et au delà.

L'époque archaïque et la formation des types classiques.

Par rapport aux plastiques de l'Orient, la statuaire grecque est un art récent. Les vieilles idoles cycladiques en marbre du III^e et du II^e millénaire avant Jésus-Christ n'étaient pas sorties des formules banales de l'enfance. Ce n'est pas de ces essais encore barbares que procédèrent les premiers « xoana » ou statues de bois des Grecs. C'est à l'Égypte qu'ils

TRIPTOLEME ENTRE DEMETER ET CORE. BAS-RELIEF D'ELEUSIS (MILIEU DU V^e SIECLE AV. J.-C.). MUSÉE NATIONAL D'ATHÈNES. Déméter (à gauche) et sa fille Coré (à droite) remettent au jeune héros Triptolème le premier grain de blé.

TRÔNE LUDOVISI : NAISSANCE D'APHRODITE. MARBRE (DEUXIÈME QUART DU V^e SIECLE AV. J.-C.). MUSÉE DES THERMES, A ROME. La déesse émerge de l'« onde amère », aidée par deux Horés. Sur les faces latérales sont assises une joueuse de flûte nue et une fiancée drapée, évoquant les deux aspects du domaine privilégié d'Aphrodite. — CL. ANDERSON.

empruntèrent leurs types primitifs de sculpture en ronde bosse, à l'Asie antérieure qu'ils durent leur technique et leur goût du bas-relief. Dans un cas comme dans l'autre, on voit que les élèves surpassèrent bientôt les maîtres.

Dès le VII^e siècle avant Jésus-Christ, on peut suivre l'effort du sculpteur grec qui, à mesure que progresse sa technique, s'affranchit davantage de ses modèles orientaux. Son art est jeune et fort ; il ne schématise pas : il cherche à rendre la vie, le mouvement, la nature. A l'époque archaïque, il s'est attaché particulièrement à l'étude de deux types statuariers, qu'il n'a cessé par la suite de corriger et d'épurer qu'après les avoir conduits jusqu'à la perfection : le type de l'homme nu et debout, que l'on désigne sous le nom générique de *Couros* ou « Apollon » archaïque, et le type féminin drapé, connu surtout par les gracieuses *Corés* de l'Acropole d'Athènes.

La forme virile, plus régulière, plus puissante, et qu'ils connaissaient par la palestra, attirait davantage les artistes archaïques que le corps féminin, engagé dans ses draperies. Ils ont représenté avec prédilection l'éphèbe (athlète ou dieu), debout et nu. Les plus anciens « Apollons » étaient raides, frontaux, c'est-à-dire que, selon la règle des statuaire primitives, ils ignoraient toute torsion des hanches, toute flexion du cou, et que leurs membres étaient tendus au maximum, les bras collés aux flancs, les genoux ankylosés et les pieds à plat sur le sol. La jambe gauche portée en avant, la chevelure étalée sur le dos en tresses quadrillées, l'allure générale des *Couros* rappelaient les prototypes égyptiens. Mais l'idéalisation des traits, la nudité totale et l'isolement de la figure humaine étaient ici des caractères proprement grecs. Grecs aussi les progrès réalisés en quelques décades par les artistes. Avec quelle maîtrise et quelle rapidité, nouveau Pygmalion, le sculpteur hellénique sut animer sa statue ! On le voit progressivement décoller les poings des hanches, délier et assouplir les jambes, faire jouer tous les muscles, incliner la tête dont la bouche sourit, dont les yeux prennent vie. Il s'exerce à insérer les muscles sur la charpente osseuse, à l'habiller exactement de son vêtement de chair. Il apprenait ainsi à connaître le corps viril en même temps qu'à le mouvoir. Les deux grands défauts de la statue archaïque étaient le manque de vérité dans le rendu des formes et l'immobilité. Les progrès se firent dans un sens comme dans l'autre : la liberté du mouvement et la justesse du modelé, concordant avec les progrès de la technique de la pierre et du bronze, distinguent les deux grands courants qui conduisent, le premier à Myron, le deuxième à Polyclète : ils se confondront dans l'art de Phidias, qui, à la maîtrise de la forme ainsi réalisée, ajoutera la vie intérieure, la pensée.

C'est sans doute également de Naucratis ou de quelque autre comptoir d'Égypte que les Grecs avaient anciennement ramené

FRISE DU PARTHÉNON (FACE EST) : LES DIEUX. MUSÉE DE L'ACROPOLE, A ATHÈNES.

FRISE DU PARTHÉNON (FACE NORD) : LES CAVALIERS. BRITISH MUSEUM, A LONDRES. La frise des Panathénées, longue de 160 mètres, haute de 1 m, 02, sculptée, vers 440 avant Jésus-Christ, dans le plus pur marbre du Pentélique, ceignait toute la cella du temple.

LE DISCOBOLE DE MYRON (MILIEU DU V^e SIÈCLE AV. J.-C.). RECONSTITUÉ AU MUSÉE DES THERMES, A ROME, D'APRÈS LES MEILLEURES COPIES ROMAINES. L'artiste a saisi dans un audacieux instantané un corps d'athlète, tordu par un mouvement compliqué et violent, qui ne trouble pas le calme d'un beau visage immobile. — CL. ALINARI.

dans la coque de leurs navires le type de la statue féminine gainée. La Coré est une jeune femme debout et souriante. Comme son frère, le Couros, elle est frontale et immobile. Mais elle est vêtue, parée même et couverte de bijoux. Sa main peut tenir une fleur, ou relever un pan de sa draperie. Le corps, sans grâce, disparaît sous de raides étoffes. Les progrès vont ici consister dans le rendu de plus en plus souple et vrai de la draperie, et aussi du corps féminin sous cette draperie. Le V^e siècle réalisera la perfection du vêtement, accompagnement de la forme humaine. Mais il faudra plus de temps pour parfaire la connaissance du nu féminin, et ce sera seulement l'apanage du V^e siècle finissant et de l'art praxitélien.

A côté du Couros nu et de la Coré drapée, l'art archaïque a connu, mais peu reproduit, les autres types possibles de la statuaire. L'homme vêtu, assis ou debout, est figuré dans les statues assises, très orientales, de l'avenue du temple des Branchides, près de Milet, ou dans le *Moschophore*, qui porte, ancêtre du « bon pasteur », un jeune taureau sur ses épaules. Le type féminin assis, transmis par quelques rares documents (notamment aussi par une statue de l'avenue des Branchides), se confond presque avec la figure virile assise. Il n'existe pas, à l'époque archaïque, de représentation statuaire de femme nue. On voit donc qu'à côté de ces essais peu nombreux en divers sens, l'attention de l'artiste demeure concentrée sur le corps viril d'une part (Couros), sur la draperie d'autre part (Coré) : dans l'une et l'autre étude, l'aisance va peu à peu remplacer la raideur initiale; la souplesse et la vie animeront les membres humains et les plis des étoffes.

La statuaire représente le volume; le relief, l'illusion du volume. Parti de la gravure, il s'attache à établir son modelé par des jeux d'ombres vivantes, à dégager ses plans, à conquérir la troisième dimension. Les Grecs l'ont utilisé spécialement comme élément décoratif d'un ensemble architectonique. Non pas qu'ils aient ignoré le bas-relief « de chevet », et certains de leurs reliefs funéraires et surtout votifs sont justement célèbres. Mais, dès l'époque

archaïque, on rencontrait d'admirables ensembles décoratifs, comme la frise et le fronton du Trésor des Siphniens à Delphes, les métopes de Sélinonte, les sculptures d'Assos et de Xanthos, la si instructive série des frontons de l'Acropole, enfin, que les Perses virent encore en place et qu'ils brisèrent, comme pour clore l'archaïsme.

La sculpture classique des guerres médiques à la mort d'Alexandre. — La période classique, qui en un siècle et demi produisit tant de chefs-d'œuvre, promut Athènes ruinée, mais victorieuse, au rang de capitale intellectuelle de la Grèce. Le « règne » de Périclès (459-429) en marque le centre et l'apogée. Ce magnifique essor avait été préparé par l'activité artistique des trente années qui suivirent les guerres médiques. Il se prolongea loin dans le IV^e siècle, malgré la désastreuse guerre du Péloponnèse et les luttes fratricides qui aboutirent, pour la Grèce, à la perte de sa liberté.

Les œuvres de la plastique préclassique comptent parmi les plus savoureuses et les plus attrayantes des créations grecques. De l'archaïsme finissant émane un charme frais et sain, et l'on comprend que les arts archaisants se soient inspirés avec prédilection d'un style si proche de la maturité, où ne paraît encore aucun germe de décadence. Dans le type viril, le succès de la pose hanchée avait consommé la rupture avec les attitudes frontales. Toutefois, le rythme heureux et calme des « Apollons » de cette période (on en connaît toute une admirable série, de l'*Apollon de Piombino* à l'*Apollon de Cassel*) ne va pas encore sans quelque raideur. Le célèbre bronze de Delphes, l'*Aurige* ou cocher vainqueur à la

LE DORYPHORE DE POLYCLÈTE. MARBRE (VERS 445 AV. J.-C.). COPIE ROMAINE DU BRONZE ORIGINAL. MUSÉE DE NAPLES. Le « Porteur de lance » était la statue la plus célèbre de l'antiquité, la Règle, le Canon, réalisant la perfection de la figure virile au repos. — CL. BROCI.

STÈLE D'HÉGÈSO. BAS-RELIEF FUNÉRAIRE DE LA NÉCROPOLE DU CÉRAMIQUE D'ATHÈNES. MARBRE DE PAROS (FIN DU V^e SIÈCLE AV. J.-C.). La jeune morte regarde une dernière fois ses bijoux, et les replace pour toujours dans un coffret que lui tend une servante. — CL. ALINARI.

NIKÉ SE DÉCHAUSSANT. BAS-RELIEF EN MARBRE DE LA BALUSTRADE DU TEMPLE D'ATHÉNA NIKÉ (FIN DU V^e SIÈCLE AV. J.-C.). MUSÉE DE L'ACROPOLE. Elle faisait partie de tout un essaim de Nikés, dressant des trophées autour d'Athéna.

course de chars, comme les *Danseuses d'Herculanum*, montre le parti que l'artiste savait dès lors tirer de la draperie architecturale. Pour le type féminin, la *Déesse assise* de Berlin, la *Dame d'Elché* du Louvre, à la lourde parure gréco-ibérique, prouvent déjà le rayonnement lointain de l'art hellénique dans les colonies de l'Italie méridionale ou de l'Espagne. Les statues frontales étaient

nécessairement isolées : la liberté conquise allait permettre le groupement des attitudes. Ainsi « le premier des monuments politiques » représenta les *Tyrannoctones* de Critios et Nésiotès (remplaçant un groupe plus ancien d'Anténor emporté par les Perses) marchant d'un même pas vers le meurtre et la mort. Voisin comme attitude de l'Aristogiton de ce groupe, le colossal *Zeus foudroyant* de bronze, récemment trouvé dans la mer, au nord de l'Eubée, est une statue puissante et superbe. Les bas-reliefs de la même époque, la *Naissance d'Aphrodite* (?) du « trône Ludovisi », les *Ephèbes jouant à la balle*, l'*Athéna pensive* sont des œuvres à la fois savantes et charmantes. De même, dans la grande plastique décora-

tive, les souriants hoplites des frontons d'Égine, groupés par trois comme sur la scène se groupaient les acteurs des drames, ne laissent rien échapper de leur élégante et claire anatomie, ni de la science déjà si sûre d'elle-même des artistes qui les ont sculptés. Quelques années plus tard, aux frontons du temple de Zeus à Olympie, la ruée bestiale des Centaures « chauds de reins »

FRAGMENT DE LA FRISE DU MAUSOLÉE D'HALICARNASSE, ATTRIBUÉ A SCOPAS. COMBAT DE GRECS ET D'AMAZONES. MARBRE D'ASIE MINEURE (DEUXIÈME QUART DU IV^e SIÈCLE AV. J.-C.). BRITISH MUSEUM. Sculpture savante, un peu théâtrale. Dans un autre fragment, une amazone dénudée rappellerait la fameuse Ménade de Scopas.

BUSTE DE LA VÉNUS DE MILO. MARBRE DE PAROS (PREMIÈRE MOITIÉ DU IV^e SIÈCLE AV. J.-C.). Cette admirable statue, un des joyaux du Louvre, devait représenter originellement une Aphrodite se mirant dans un bouclier. — CL. GIRARDON.

a désormais tari le sourire « éginétique » : les beaux visages immobiles, qui ne savent plus qu'être pensifs — rêveurs bientôt — apparaissent avec la magnifique figure d'Apollon, dominant la brutale mêlée. Sur l'autre fronton du même temple d'Olympie, une scène majestueuse, lourde de recueillement, fixe l'instant de la prière adressée à Zeus, avant le départ pour la course de chars, où l'un des concurrents doit perdre la vie.

Les frontons d'Olympie restent pour nous anonymes. Le premier grand nom de la sculpture grecque est celui de Myron. Dans son *Athéna et Marsyas*, comme dans son *Discobole*, Myron s'est attaché à fixer un moment fugitif d'une action dans une sorte d'instantané, d'équilibre instable fait de gestes contrariés. Le corps du lanceur de disque est saisi en plein élan, mais son visage ne trahit nul effort. Cette impassibilité convenait mieux aux belles attitudes graves préférées par Polyclète. Si Myron a terminé la conquête plastique du mouvement, Polyclète a atteint, dans ses beaux éphèbes, le *Doryphore*, le *Diadoumène*, le rythme parfait de la figure virile au repos. Le *Porteur de lance* représente le modèle d'un corps athlétique, l'athlète en général, le *Canon* de la statuaire, selon les Anciens. A cette beauté humaine, Phidias, le plus illustre des sculpteurs de la Grèce, ajouta une pensée sereine et réfléchie, une majesté plus qu'humaine. Son inspiration est sensible dans le grand bas-relief d'Éleusis, « le plus beau relief qu'il y ait à Athènes, peut-être le plus beau qu'il y ait au monde » (H. Lechat), tableau religieux, symbolisant les bienfaits de l'agriculture dans le don du grain de blé au héros Triptolème par les deux déesses éleusiniennes. Phidias fut un créateur de dieux. Ses statues colossales ont fixé les traits d'Athéna — *Lemnia*, *Promachos* ou *Parthénos* — comme ceux de Zeus Olympien. La géniale décoration du Parthénon fut sculptée sous sa direction, et, sinon toujours de son ciseau, du moins d'après ses maquettes : les frontons montraient des scènes divines, la naissance d'Athéna ou la création par elle de l'olivier; la frise qui ceignait la cella illustrait dans le marbre la procession sacrée de la Cité athénienne, lors de la fête des Panathénées. Le génie de Phidias, tout de

noblesse et d'harmonieux équilibre, a fait du « siècle de Périclès » une des plus grandes époques d'art qu'ait connues l'humanité.

L'influence de l'art phidiasque domina la fin du V^e siècle et rayonna sur une partie du siècle suivant. Les grands modèles qu'il avait créés inspirèrent particulièrement les œuvres décoratives et les bas-reliefs funéraires. Certaines stèles, comme celle d'Hégésio regardant ses bijoux, par la discrète émotion qu'elles dégagent comme par la vivante perfection des corps et des draperies, restent dans la tradition du grand art attique. D'autres reliefs, comme la *Niké se déchaussant*, fragment de la balustrade entourant, à l'entrée de l'Acropole d'Athènes, le petit temple de marbre d'Athéna Niké, annonçaient par le triomphe de la « draperie mouillée », dévoilant plus qu'elle ne voile, le voluptueux IV^e siècle. L'idéal classique, rapproché de l'humaine mesure, se revêtit des formes multiples de la vie. Les artistes du IV^e siècle entreprirent de rajeunir la tradition dont ils héritaient, en donnant aux beaux corps classiques le sentiment, et plus que le sentiment, la passion et l'inquiétude. Scopas, dont malheureusement la plupart des œuvres sont perdues pour nous, fut un artiste presque aussi grand que Phidias. Les puissants débris des frontons de Tégée, des bases de l'Artémision d'Éphèse ou de la frise du Mausolée traduisent dans un mouvement audacieux et une forme très affinée le caractère tendu et pathétique des types qu'il préférait. Sa *Ménade* était un chef-d'œuvre de fougue et de passion. Avec Praxitèle apparaît le goût sensuel de la chair. Aux expressions intenses des

HERMÈS DE PRAXITÈLE. MARBRE DE PAROS (MILIEU DU IV^e SIÈCLE AV. J.-C.). MUSÉE D'OLYMPIE. Debout dans une de ces poses fortement hanchées chères à Praxitèle, le dieu jouait avec l'enfant Dionysos, auquel il montrait sans doute une grappe de raisin. — CL. ALINARI.

HERMÈS AU REPOS. BRONZE. COPIE D'UNE ŒUVRE DE LYSIPPE (DEUXIÈME MOITIÉ DU IV^e SIÈCLE AV. J.-C.). MUSÉE DE NAPLES. Le dieu messager se repose, assis sur un rocher, mais prêt à s'élancer, rapide et léger, obéissant à l'ordre du Maître des dieux. — CL. ALINARI.

visages scopasiques, il substitua les regards à demi voilés, la rêverie et la grâce nonchalante. Son *Hermès* portant l'enfant Dionysos a toute la séduction d'une belle jeunesse oisive. Ses éphèbes indolents, un peu inquiétants, son *Eros*, son *Apollon Sairoctone*, son *Satyre au repos*, avec leurs poses hanchées, leurs belles têtes douces et songeuses, sont des créations dont le charme sera tout-puissant sur les artistes de sa génération et des siècles suivants. Praxitèle surtout découvrit et dévoila entièrement le corps féminin, et son *Aphrodite de Cnide*, si peu déesse, respirant et inspirant l'amour, « apparut rayonnante, vêtue de sa seule beauté, aux regards éblouis de la Grèce » (H. Lechat). Dans le même temps, travaillait une pléiade de bons sculpteurs, dont deux œuvres anonymes méritent une mention particulière : la *Déméter de Cnide*, la Mère douloureuse, et la *Vénus de Milo*, qui ajoute à la calme dignité de l'art phidiasque un charme certainement praxitélien. La troisième figure du triptyque de la sculpture grecque au IV^e siècle, Lysippe, est aussi le dernier des grands maîtres de la statuaire antique. Lysippe a créé un type personnel d'athlète au corps vigoureux, mais élégant, à la tête petite, au visage fermé. L'attitude instable de son *Apoxyomène* ou de son *Agias*, comme de son *Hermès au repos*, montre, prêts à se mouvoir librement dans l'espace où ils sont baignés, de jeunes corps nerveux et vrais, et pourtant comme héroïsés. Par son observation précise de la nature, Lysippe fut porté à noter les caractères individuels : il fut le portraitiste officiel d'Alexandre.

La déformation des types classiques et les nouveaux courants aux temps hellénistiques. — L'épopée merveilleuse d'Alexandre, qui bouleversa le monde ancien, eut, entre autres résultats, celui d'établir une sorte d'équilibre des niveaux artistiques entre l'Orient et la Grèce, où la Grèce perdit en qualité ce qu'elle gagna en étendue. Dans les centres d'art nouveaux, les nouvelles tendances dominèrent, et pourtant la tradition classique demeura longtemps très vivace. La plastique hellénistique, en modernisant les sujets et élargissant jusqu'aux extrêmes limites de l'art le domaine du sculpteur, a conservé le bénéfice des acquisitions décisives des générations d'artistes antérieures.

La persistance de la tradition du V^e et du IV^e siècle produisit encore des œuvres magistrales comme la *Tyché d'Antioche* et sur-

tout la *Victoire de Samothrace*, où l'allégorie n'a rien d'abstrait, mais enveloppe des corps féminins bien construits de belles draperies vivantes. Les types praxitéliens inspirèrent ces innombrables Aphrodites, dont le geste de pudeur n'est plus qu'une préciosité : la *Vénus de Médicis*, la *Vénus de Cyrène* se distinguent encore par l'élégance et le modelé savoureux des formes. Les statues viriles, *Satyreau flûteur*, *Satyre au chevreau*, *Silène tenant Dionysos enfant*, trahissent la même influence des modèles praxitéliens. L'ascendant de Lysippe marqua d'un réalisme aigu les portraits où revit la souplesse d'Eschine ou la maigreur tendue de Démosthène. Le *Gladiateur Borghèse*, le groupe des *Lutteurs* de Florence témoignent d'une connaissance achevée de l'anatomie en même temps que d'une remarquable recherche de la difficulté habilement vaincue. Cette virtuosité était dangereuse; elle devait transformer en déclamation le pathétique d'un Scopas, en maniérisme la grâce d'un Praxitèle. Rechercher la nouveauté à tout prix dans les attitudes et dans l'expression fit négliger la nature, que le sculpteur grec jusque-là n'avait pas quittée d'un pas. On allait voir apparaître des œuvres d'atelier froides, guindées ou théâtrales.

Certains sculpteurs hellénistiques enrichirent pourtant encore le patrimoine artistique de la Grèce, en abordant des voies nouvelles, en s'intéressant singulièrement à ce que leurs prédécesseurs

AGIAS, ATTRIBUÉ À LYSIPPE. MARBRE DE PAROS (TROISIÈME QUART DU IV^e SIÈCLE AV. J.-C.). MUSÉE DE DELPHES. Statue d'un prince thessalien vainqueur au pugilat. Le type athlétique de Lysippe est plus nerveux, plus élancé que celui de Polyclète. — CL. ALINARI.

VÉNUS DE CYRÈNE. MARBRE GREC (FIN DU III^e SIÈCLE AV. J.-C.). MUSÉE DES THERMES, A ROME. Ces formes juvéniles si savoureuses seraient celles d'une jeune fille de Libye. Le sculpteur restait dans la meilleure tradition praxitélienne. — CL. ANDERSON.

avaient volontairement laissé de côté. Ceux-là, Gréco-asiatiques ou Alexandrins, voulurent représenter les âges extrêmes : le *Vieux pêcheur* ou l'*Enfant à l'oie*, des malades et des grotesques, une *Vieille femme ivre*, un *Négrillon chanteur*. L'exotisme les tenta. Ils créèrent la sculpture de genre. Animaux, arbres même eurent droit de cité dans ce vaste domaine, et l'introduction du paysage entraîna le développement du bas-relief pictural. Parmi les jeunes capitales, Pergame surtout attira les artistes. Ses rois, soldats de fortune, furent d'adroits mécènes, et le monde ne put ignorer l'importance qu'ils attribuaient à leur victoire sur les Galates. De plusieurs séries d'ex-voto dédiés par Attale I^{er} soit à Pergame, soit à Athènes, la meilleure réplique qui nous soit parvenue est le *Gaulois blessé à mort*, dont les caractères ethniques renouvellent le thème connu du guerrier mourant. A Pergame encore fut construit, au II^e siècle, le *Grand Autel* consacré à Zeus et Athéna Niképhoros, dont les 120 mètres de frise déroulaient les combats fabuleux des Dieux et des Géants. Ce vaste ensemble, fougueux

et pathétique, inspira à son tour des groupes compliqués, comme le *Taureau Farnèse*, ouvrage habile d'artistes de Tralles, destiné à une décoration de jardin, ou le *Laocoon*, chef-d'œuvre de l'école rhodienne, dont l'outrance masque les réelles qualités techniques.

Une dernière renaissance de l'art grec classique fut tentée à Rome par ceux qu'on appela les Néo-attiques. Leurs œuvres, nombreuses et correctes, ont pour nous l'intérêt de pastiches : on peut du moins, à travers elles, recueillir parfois quelque beau débris des grandes époques d'art. Mais la sculpture grecque était bien morte.

Morte dans son activité créatrice, mais vivante dans son influence sur toutes les plastiques venues après elle.

PEINTURE, CÉRAMIQUE, FIGURINES ET ARTS MINEURS. — Toute notre connaissance de la peinture grecque ne se réduit pas à quelques noms d'artistes. Aucune œuvre authentique, il est vrai, ne nous est parvenue ni de la grande décoration murale, ni de la peinture de chevalet. Mais nous possédons des descriptions souvent détaillées des compositions les plus célèbres, et, à partir de l'époque hellénistique, un reflet insuffisant, bien précieux pourtant, des originaux grecs, dans les peintures et les mosaïques des maisons antiques de Délos et de Pompéi. Enfin, les décorateurs de vases n'ont cessé de s'inspirer au jour le jour, pour ainsi dire, des nouveautés lancées par les peintres : utile chronique dont doit bénéficier l'étude du grand art voisin.

La peinture archaïque des Grecs semble avoir été principale-

VICTOIRE DE SAMOTHRACE. MARBRE DE PAROS (FIN DU IV^e SIÈCLE AV. J.-C.). MUSÉE DU LOUVRE. Debout sur la proue d'un navire, une Niké ailée, aux draperies plaquées ou gonflées par le vent du large, sonnait de la trompette pour célébrer la victoire de Chypre, remportée en 306 avant J.-C. par Démétrios sur la flotte de Ptolémée. — CL. GIRAUDON.

ment une enluminure. Rien ne subsistait des techniques crétoises, dont les chefs-d'œuvre devaient rester plusieurs millénaires enfouis dans la terre. Les premiers progrès de la décoration sont attribués à deux artistes du VI^e siècle avant Jésus-Christ, Eumarès d'Athènes et Cimon de Cléones. On connaît par les textes les titres de quelques compositions historiques de cette époque; par les stèles, les sarcophages, les plaques et les vases d'argile, on entrevoit la naïveté d'un art qui n'est pas en possession de ses moyens techniques. La période d'apprentissage dura jusqu'à Polygnote, le plus grand peintre du V^e siècle et sans doute de la Grèce. Ses œuvres, qui ont complètement disparu, étaient, à côté de quelques tableaux de chevalet, de grandes peintures murales qu'il avait faites pour Platées (le *Massacre des prétendants*), pour Delphes (la *Prise de Troie* et l'*Enfer* de la *Lesché* des Cnidiens) et surtout pour Athènes (décoration du *Théséion*, de l'*Anakléon*, du portique *Pacile*, avec l'*Amazonomachie*, la *Bataille de Marathon*, etc.). Autant qu'on en peut juger (principalement par les descriptions précises de Pausanias), la peinture polygnoteenne montrait, sur fond blanc, un dessin coloré en teintes plates, valant par ses belles lignes pures. Les scènes étaient réparties en plusieurs zones empiétant les unes sur les autres, laissant, dans une rapide esquisse de paysage, toute l'importance à la représentation humaine. Polygnote sut donner aux visages, pour lesquels il inventa le trois-quarts, des expressions variant avec les états d'âme des personnages. Son influence fut considérable sur la peinture des vases comme sur la sculpture décorative. Ses deux disciples, Micon et Panainos, qui se distinguèrent dans la fresque d'histoire, sont, après lui, les plus illustres représentants de la peinture attique du V^e siècle.

Vers la fin de ce même siècle, un Athénien, Apollodoros, novateur plutôt que grand artiste, imagina d'ombrer les figures, et cette découverte fit faire à la peinture un pas décisif. C'était le passage de la teinte plate aux procédés modernes d'interprétation des volumes, sans lesquels la peinture ne put désormais plus se concevoir. L'introduction de la technique à l'encaustique, attribuée à Pausias, permit de préciser les nuances et les délicatesses du modelé, et de donner des effets de couleur plus brillants. Les artistes, ainsi mieux outillés, élargirent le champ de leur étude. Zeuxis peignit des sujets anecdotiques ou de genre, comme l'*Enfant au raisin* ou *Héraklès enfant étouffant les serpents*. De Parrhasios on louait un *Philoctète blessé*, sujet réaliste et pathétique; un *Démios*, tableau allégorique inspiré des idées philosophiques de l'époque. Le *Sacrifice d'Iphigénie* de Timanthes montrait l'influence directe des œuvres dramatiques, en particulier des tragédies d'Euripide.

Le IV^e siècle se contenta généralement du tableau de chevalet : aux grandes fresques à la Polygnote il préféra une peinture plus riche en couleur, plus étudiée comme composition, plus poussée comme exécution. Les peintres attiques, s'attachant à rendre l'expression, progressèrent dans le même sens que les grands sculp-

L'ENFANT A L'OIE. MARBRE. COPIE D'UN ORIGINAL EN BRONZE DE BOËTHOS (II^e SIÈCLE AV. J.-C.). MUSÉE DU LOUVRE. Les Grecs ne se sont intéressés que tardivement au corps de l'enfant, qu'ils représentaient à l'époque classique comme une réduction d'homme. — CL. GIRAUDON.

teurs du siècle. Nicias, auteur d'une *Io* et d'une *Délivrance d'Andromède*, travailla pour Praxitèle. Le Thébain Aristide, contemporain de Scopas, fut tenté par les sujets pathétiques : il ne craignit pas de représenter un malade, une mère mourante dont un enfant cherche le sein. L'école de Sicyone se signalait par ses qualités de dessin, cependant que les artistes d'Asie Mineure étaient surtout

réputés comme coloristes. L'*Aphrodite anadyomène* qu'Apelle peignit pour l'Asclépiéion de Cos, et qui fut plus tard transportée à Rome, était une œuvre aussi réputée que la belle *Cnidiennne* de Praxitèle. Apelle de Colophon fut, en effet, un très grand artiste, et il bénéficia de la faveur de Philippe et d'Alexandre, dont il fit de nombreux portraits. Un autre Grec d'Asie, Protogène de Caunos, par son goût pour les motifs idylliques et pour le détail minutieux, marquait le début de la peinture alexandrine.

Si l'époque hellénistique ne produisit pas de peintre génial, beaucoup d'artistes consacrèrent alors leur talent à la décoration des intérieurs, et c'est de l'art grec que relèvent les compositions charmantes ou légères, réalistes ou fantastiques, qui égayèrent les riches demeures des Romains du II^e ou du I^{er} siècle avant notre ère. On y retrouve les sujets mythologiques et l'illustration des œuvres littéraires. Une belle fresque de Pompéi reproduit une scène de la légende d'Iphigénie en Tauride, traitée dans

GAULOIS BLESSÉ À MORT. MARBRE. COPIE D'UN BRONZE DE LA DEUXIÈME MOITIÉ DU III^e SIÈCLE AVANT J.-C. MUSÉE DU CAPITOLE, A ROME. Les rois de Pergame ont célébré bruyamment leurs victoires sur des bandes gauloises pillant l'Asie Mineure. Les artistes « pergaméniens » représentèrent ces Barbares comme des hommes fiers et indomptables, préférant la mort à la servitude. — CL. BROGI.

ATHÉNA COMBATTANT LES GÉANTS. FRAGMENT DE LA FRISE EN MARBRE DU GRAND AUTEL DE PERGAME (PREMIÈRE MOITIÉ DU II^e SIÈCLE AV. J.-C.). MUSÉE DE BERLIN. La Gigantomachie se déroulait en haut-relief sur 120 mètres de longueur autour de l'autel colossal consacré à Zeus et Athéna Niképhoros. — CL. GIRAUDON.

la seconde moitié du II^e siècle avant Jésus-Christ par Timomachos de Byzance. Les *Noces aldobrandines* de Rome, les *Rites dionysiaques* de la villa pompéienne des Mystères reportent, dans des genres différents, aux meilleures traditions de la Grèce. Parmi les portraits, certains, qui sont admirables, demeurent dans la lignée alexandrine et sont assurément dérivés de types hellénistiques.

Au nombre des monuments de l'art gréco-romain qui éclairent partiellement pour nous l'histoire de la peinture grecque, on doit compter en bonne place la mosaïque, dont la technique permettait d'agréables réussites dans les petits tableaux de genre, natures mortes ou scènes familiales, mais qui ne craignit pas de copier, et souvent avec succès, les grands tableaux d'histoire.

Il faut surtout, parmi les arts directement inspirés par la peinture grecque, attribuer une importance considérable à la décoration des vases, où se retrouvent les mêmes qualités de dessin et de style, qui donnaient à la peinture son principal charme. On doit, toutefois, ne jamais oublier, dans l'étude de ces innombrables et précieux témoins de la vie antique, que l'agrément d'un vase était dû autant à sa forme qu'à son décor.

Les plus anciennes poteries proprement grecques se contentaient de motifs linéaires, inspirés des arts textiles et de la vannerie. Les premières représentations animées étaient déformées par une stylisation géométrique excessive. C'est l'époque des grands vases attiques du Dipylon. Mais les contacts avec l'Orient amenèrent, dès la fin du VIII^e siècle avant Jésus-Christ, une transformation de style dans le sens naturaliste, et l'on pourrait suivre en Ionie, à Corinthe, en Attique, le développement de séries céramiques qui préparent la proche éclosion des belles poteries classiques. A Athènes, l'évolution des techniques a d'abord placé des personnages peints en silhouettes opaques sur le fond rouge du vase, puis réservé les figures de la couleur claire de la pâte sur un fond uniformément noir. Les détails du modelé se marquaient, dans un cas, par des incisions à la pointe sèche ou des rehauts de peinture violacée ou blanche; dans l'autre cas, par des traits déliés et précis tracés au pinceau très fin. Le passage de l'un à l'autre des procédés s'est fait insensiblement dans la seconde moitié du VI^e siècle avant Jésus-Christ, et les chefs-d'œuvre du V^e siècle furent exécutés selon la jeune technique, dite à figures rouges.

Le document le plus précieux de la première manière des céramistes attiques est le grand cratère de Florence, le célèbre *Vase François*, signé du potier Ergotimos et du peintre Clitias. Le décor très abondant (on a compté 250 figures humaines ou animales et 128 inscriptions) est réparti en zones horizontales, et représente,

DÉLIVRANCE D'ANDROMÈDE PAR PERSÉE. FRESQUE. MUSÉE DE NAPLES. Copie pompéienne d'une composition attribuée à Nicias, peintre athénien du IV^e siècle avant J.-C., qui travailla pour Praxitèle, tout en restant dans la tradition du V^e siècle. — CL. BROGI.

avec une minutieuse précision, des scènes légendaires, le *Cortège des dieux aux noces de Thétis et Pélée*, *Achille surprenant Troïlos à la fontaine*, ou le *Combat des grues et des Pygmées*. Les sujets mythologiques ou épiques convenaient au style un peu raide et schématique de la technique incisée : ce sont ceux-là que traitèrent de préférence Amasis ou Exékias. Mais les recherches fécondes d'un Nicosthénès ou d'un Andocidès allaient orienter les céramistes vers une manière plus souple. Comme pour le développement du temple grec ou pour le perfectionnement des types statuariers, les apports personnels de chaque artiste firent très rapide le progrès des styles céramiques. A l'époque classique, Athènes fut, dans ce domaine encore, le principal centre de rayonnement commercial et artistique, et les autres fabriques de la Grèce firent désormais figure d'ateliers provinciaux. Les traces d'archaïsme, qui distinguent le style « sévère » de

la première moitié du V^e siècle, font une part du charme des petits tableaux réalistes ou familiers signés par Epictétos, Hiéron ou Douris. Ces artistes peignirent aussi des scènes héroïques, genre dans lequel brilla Euphronios. La *Géryonie*, *Héraklès et Antée*, *Thésée chez Amphitrite* passent à juste titre pour les chefs-

d'œuvre d'Euphronios. Brygos, qui excellait à représenter dramatiquement des sujets épiques (le *Sac de Troie*), est le plus puissant des céramistes de style sévère. A l'influence du théâtre contemporain que l'on remarque dans sa manière, s'ajouta bientôt celle de la fresque polygnotéenne (coupe d'*Achille et Penthesilée*, cratère d'Orviète), puis celle de la statuaire polyclétéenne (amphore du « Maître d'Achille », ou phidiasque (le *Départ du guerrier*, stamnos de Munich). Ce fut, dans la seconde moitié du V^e siècle, l'éclosion du style « libre », qui dut à la peinture l'expression psychologique et le sens de la profondeur, à la plastique l'ordonnance et le rythme heureux des corps. Vers la fin du même siècle, le courant d'où sortirent les charmantes Nikés de la Balustrade fit naître le style « fleuri » et précieux de Meidias et de ses nombreux émules.

Dans l'Athènes du IV^e siècle, ruinée et humiliée par la désastreuse guerre du Péloponèse, qui a paralysé son commerce, les céramistes se spécialisèrent dans les petits vases légers de formes comme de sujets, destinés à plaire dans les banquets ou les boudoirs. Les représentations mythologiques sont devenues pur prétexte à scènes aimables ou voluptueuses, dont le nu féminin fait le principal attrait (*Rapt de Thétis*, sur une péliké de Camiros). De cet amoindrissement de la capitale ont profité les fabriques provinciales. Au IV^e siècle

ORESTE ET PYLADE. DÉTAIL D'UNE FRESQUE POMPÉIENNE. MUSÉE DE NAPLES. Copie d'un tableau attribué à Timomachos de Byzance (II^e siècle av. J.-C.), représentant une scène de la légende d'Iphigénie en Tauride. — CL. ALINARI.

DANSE RITUELLE. FRAGMENT D'UNE GRANDE ET CÉLÈBRE FRESQUE DE LA VILLA « DES MYSTÈRES », PRÈS DE POMPEI, INSPIRÉE DE L'ART HELLÉNISTIQUE. Phases d'une initiation dionysiaque. — CL. ANDERSON.

et dans la première moitié du III^e, les ateliers de l'Italie méridionale, en particulier, produisirent de grands vases à décoration luxuriante, couverts de personnages juxtaposés ou groupés dans les attitudes les plus variées. Les sujets s'y trouvèrent renouvelés par de fréquents emprunts au théâtre et à la farce, ce qui double pour nous l'intérêt de cette céramique italienne. Mais ce fut là le dernier éclat jeté par un art proprement grec, qui devait être, lorsque le monde antique fut romain, remplacé par la poterie à reliefs, substitut moins coûteux de la vaisselle métallique.

Une branche voisine de la céramique, l'art des coroplastes, nous a transmis un autre et précieux reflet du grand art. Ce ne sont, comme les potiers, que d'humbles ouvriers : mais leurs bibelots, modelés parfois à la hâte, sont charmants, et ils nous font pénétrer dans la vie familière de l'antiquité. On en a retrouvé des milliers, de ces figurines d'argile, dans les ateliers, les sanctuaires et surtout les tombeaux, et il n'est pas de sujet qui n'ait tenté les modelleurs de terre cuite. Les plus anciennes sont des fétiches rudimentaires, dont l'intérêt était bien plutôt magique qu'artistique. Mais l'époque classique créa de petits chefs-d'œuvre d'argile, où l'on retrouverait tantôt la noblesse des attitudes, des visages et des draperies du V^e siècle, tantôt la grâce familière et le rythme

LA BATAILLE D'ISSOS. MOSAÏQUE. MUSÉE DE NAPLES. Copie pompéienne d'une peinture grecque de l'époque hellénistique (peut-être de Philoxénos d'Érétrie). Alexandre (à gauche) frappe de sa lance un noble Perse, dont le sacrifice permet au roi Darius de s'échapper sur son char lancé à toute bride. — CL. ANDERSON.

ŒNOCHOË RHODO-IONIENNE A ZONES D'ANIMAUX (VII^e SIÈCLE AV. J.-C.). MUSÉE DU LOUVRE. Après la sèche ornementation géométrique, le style « oriental » entoure les vases de bandes d'animaux passants ou affrontés. — CL. ALINARI.

AMPHORE ATTIQUE D'EXÉCHIAS : ACHILLE ET AJAX JOUANT AUX DÉS (TROISIÈME QUART DU VI^e SIÈCLE AV. J.-C.). MUSÉE DU VATICAN, A ROME. Les deux héros prennent, entre deux batailles, quelques instants d'un plaisir cher aux Grecs. — CL. ALINARI.

COUPE, PAR EUPHRONIOS (PREMIÈRE MOITIÉ DU V^e SIÈCLE AV. J.-C.). MUSÉE DU LOUVRE. Thésée, guidé par Athéna, reçoit d'Amphitrite l'anneau d'or de Minos. — CL. GIRAUDON.

jeune de l'art praxitélien. Le IV^e siècle et surtout les temps hellénistiques préférèrent les jeunes femmes enroulées dans leurs manteaux, danseuses ou Aphrodites de tous rangs sociaux, moins déesses que femmes, les scènes de la vie de tous les jours et le libre essaim des Éros ailés. De petites nécropoles, comme Tanagra en Béotie, ou Myrina d'Éolide, nous ont rendu, par séries entières, ces figurines charmantes, rêveuses ou spirituelles, qu'on ne se lasse pas d'admirer.

Comme les vases et les figurines, les monnaies sont des originaux et d'inappréciables documents sur la vie antique, parce qu'elles sont exactement datées. Les Grecs passent pour avoir inventé le monnayage. Les plus anciennes médailles qu'ils ont frappées étaient

BOÎTE À MIROIR EN BRONZE. FEMMES A LEUR TOILETTE. MUSÉE DU LOUVRE. On voit quel art les Grecs apportaient aux moindres objets dont ils entouraient leur vie quotidienne.

COUPE SIGNÉE PAR LE POTIER CALLIADÈS ET LE PEINTRE DOURIS (VERS 480 AV. J.-C.). MUSÉE DU LOUVRE. Eos (l'Aurore) portant le cadavre de son fils Memnon tué par Achille au siège de Troie. — CL. GIRAUDON.

de simples lingots avec un emblème d'échange : une abeille à Éphèse, une tortue à Égine, un Pégase ailé à Corinthe. Mais elles ne tardèrent pas, comme les moindres objets que faisaient les Grecs, à prendre un caractère d'art. Les monnaies d'Athènes du V^e siècle, et surtout les célèbres pièces signées que Syracuse frappa, à la fin du même siècle, pour commémorer la défaite athénienne, sont les chefs-d'œuvre du genre. L'époque hellénistique connut encore quelques belles médailles : mais l'effigie des princes, qui figura dorénavant sur les pièces, n'était pas, au temps des portraits réalistes, un gage bien assuré d'une heureuse combinaison de lignes. On surchargea, d'autre part, de la titulature des mêmes souverains le revers de ces monnaies, qui à la valeur artistique substituaient définitivement un intérêt iconographique et historique.

LE VASE FRANÇOIS. CRATÈRE ARCHAÏQUE A FIGURES NOIRES (DEUXIÈME QUART DU VI^e SIÈCLE AV. J.-C.). MUSÉE ARCHÉOLOGIQUE DE FLORENCE. Chef-d'œuvre du style à figures noires. — CL. ALINARI.

EROS VOLANT. FIGURINE EN TERRE CUITE DE MYRINA (ÉPOQUE HELLÉNISTIQUE). MUSÉE DU LOUVRE. Ces libres figures ailées, Éros ou Nikés, faites pour être suspendues, ont particulièrement plu aux coroplastes de l'Asie Mineure hellénistique. — CL. ALINARI.

TERRE CUITE DU IV^e SIÈCLE AVANT J.-C. LOUVRE. C'est de Tanagra, en Béotie, que proviennent tant de ces statuettes que les Grecs plaçaient volontiers dans les tombeaux. — CL. GIRAUDON.

Le travail des métaux et des pierres précieuses n'a pas été moins en honneur chez les Grecs. Certaines pièces ouvragées, des appliques de meubles, des objets de toilette, miroirs principalement, des pierres gravées, des bijoux admirables montrent que les ouvriers d'art de l'Hellade n'étaient pas des artisans, mais des artistes. Et s'ils avaient emprunté à l'Orient les éléments de leurs techniques, ils avaient su les assimiler, les perfectionner, et faire, grâce à elles, du moindre objet une expression de leur idéal de beauté.

L'art grec n'a nulle part d'équivalent. Il se définit par sa qualité. Son caractère spécifique est peut-être son amour exclusif de la

forme humaine : non dans sa sculpture seule ou sa peinture, mais dans son architecture même. Robuste ou gracieuse, sa colonne, parfois statue, a les proportions, la souplesse de la figure vivante; son temple, sa création la plus originale, rappelle au poète « l'image mathématique d'une fille de Corinthe » (P. Valéry, *Eupalinos*). Ainsi, l'étude de l'art profondément humain de la Grèce reste indispensable à l'artiste de tous les temps, comme celle des formes de la pensée, de la littérature et de la langue grecques, des « humanités » sera toujours nécessaire à la formation des bons esprits.

ROBERT DEMANGEL

BIBLIOGRAPHIE

ARCHITECTURE.

CHOISY (A.), *Histoire de l'architecture*, t. I^{er} (Paris, 1898). — BENOIT (F.), *L'Architecture, Antiquité* (Paris, 1911). — ROBERTSON (D.-S.), *Handbook of Greek and Roman architecture* (Cambridge, 1929).

SCULPTURE.

COLLIGNON (M.), *Histoire de la sculpture grecque* (2 vol., Paris, 1892-1897). — LECHAT (H.), *La Sculpture grecque* (collection Payot) (Paris, 1922). — LECHAT (H.), *Sculptures grecques antiques* (Paris, 1925). — PICARD (Ch.), *La Sculpture antique* (2 vol., Paris, 1923-1926).

PEINTURE.

REINACH (S.), *Répertoire des peintures grecques et romaines* (Paris, 1922). — PFUHL (E.), *Malerei und Zeichnung der Griechen* (3 vol., Munich, 1923).

CÉRAMIQUE.

Corpus vasorum antiquorum (Paris, 1922 et suiv.). — DUGAS (Ch.), *La Céramique grecque* (collection Payot) (Paris, 1924). — POTTIER (E.), *Le Dessin chez les Grecs d'après les vases peints* (Paris, 1926).

FIGURINES.

POTTIER (E.), *Diphilos et les modeleurs de terres cuites grecques* (Paris, 1909).

NUMISMATIQUE.

BABELON (E.), *Les Monnaies grecques* (collection Payot) (Paris, 1921).

VIE PRIVÉE

PICARD (Ch.), *La Vie privée dans la Grèce classique* (Bibliothèque générale illustrée, t. XVI) (Paris, 1930). — CLOCHÉ (P.), *La Vie publique et privée des anciens Grecs : V. Les classes, les métiers, le trafic* (Paris, 1931).

TÉTRADRACHME D'ATHÈNES (ATHÉNA ET LA CHOUETTE) [V^e SIÈCLE AV. J.-C.]. Les monnaies d'Athènes restèrent fidèles au type portant, à l'avant, la tête casquée d'Athéna et, au revers, son oiseau favori. — CL. GIRAUDON.

DÉCADRACHME DE SYRACUSE (LA NYMPHE ARÉTHUSE ET QUADRIGE COURONNÉE) [FIN DU V^e SIÈCLE AV. J.-C.]. La Grande-Grèce a frappé les plus belles monnaies grecques, avec celles d'Athènes. — CL. GIRAUDON.

TUMULUS DE CERVETRI. Cervetri (Carré), le grand port étrusque le plus voisin de Rome, possède une immense nécropole dont une petite partie seulement a été fouillée. Les tumuli, VIII-VII^e siècles, sont les Pyramides de l'Etrurie. — CL. ALINARI.

L'ART ÉTRUSQUE

LES ÉTRUSQUES ET L'ITALIE. — La tradition fixe à l'an 754 avant Jésus-Christ la fondation de Rome. Quelle que soit la valeur de cette date, c'est bien vers le milieu du VIII^e siècle avant notre ère qu'apparaît en Italie la civilisation qui va s'y développer désormais sans discontinuité et qui donnera naissance à l'art étrusque d'abord, puis à l'art romain.

Malgré les belles légendes recueillies par Tite-Live, ce n'est pas à Rome qu'il faut, dès ce moment, attribuer le premier rôle. Au centre de la Péninsule, Rome et le Latium ne représentent, pendant longtemps, que la marche frontière entre les deux grandes provinces de civilisation qui vont se partager l'Italie : au Sud, la Campanie, la Grande-Grèce et la Sicile; au Nord, l'Etrurie.

Le début de la civilisation étrusque, qui apparaît tout d'abord sur la côte tyrrhénienne, à Cervetri (Carré), à Corneto-Tarquini, à Vetulonia et dans la Maremme toscane depuis le Monte Argentario jusqu'en face de l'île d'Elbe, est antérieur à la colonisation grecque de l'Italie méridionale. Les plus anciennes colonies grecques, Cumes et Syracuse, sont de la seconde moitié du VIII^e siècle avant notre ère (après 750). Les débuts de la civilisation étrusque remontent à la première moitié de ce siècle (avant 750). Cent ans plus tard, environ, à partir de 650, les influences grecques se multiplient en Etrurie. De 600 à 500 surtout, l'Etrurie peut sembler une province de l'art grec archaïque. Ce n'est cependant qu'une apparence : le fond n'est pas grec. La Grèce classique du V^e siècle répand abondamment dans tout le domaine étrusque les produits de son industrie et de son art. C'est en Etrurie, par exemple, qu'a été trouvé le plus grand nombre des vases peints attiques, si bien que ces vases furent longtemps dénommés étrusques. Mais ce ne sont là que les produits d'un actif commerce d'importation. Les motifs de l'art grec, les légendes grecques ne sont, de même, qu'un apport. L'hellénisme, en Etrurie, reste toujours superficiel. Nous avons affaire à une civilisation d'autre origine.

Quelle est cette origine ? On en discute depuis longtemps. Purement italique selon les uns, elle serait, prétendent les autres, orientale. Hérodote racontait, dès le V^e siècle avant notre ère, que les Étrusques n'étaient autres que des Lydiens chassés d'Asie Mineure

par la famine. Denys d'Halicarnasse, au contraire, au temps d'Auguste, reconnaissait en eux des autochtones. Nous ne sommes pas encore sortis de cette contradiction.

L'art italique autochtone, dit villanovien, apparaît entre 1000 et 800 environ avant notre ère; il est strictement géométrique et conserve ce caractère dans la plupart des régions où n'ont pas pénétré les Étrusques. Il ne disparaît que peu à peu, à l'intérieur du domaine étrusque, au fur et à mesure de l'avance de la civilisation nouvelle.

LES INFLUENCES ORIENTALES A L'ORIGINE DE L'ART ÉTRUSQUE. — Cette civilisation nouvelle présente, à ses débuts, un caractère incontestablement oriental. Contrastant avec la pauvreté des petites tombes à incinération italiques, on voit apparaître, tout d'un coup, de grandes tombes à fosse ou des puits à incinération de grandes dimensions, remplis d'une vaisselle beaucoup plus fine, de bronzes fondus ou laminés ornés d'une riche décoration figurée, de bijoux d'or et d'argent, et d'ivoires sculptés. La présence de l'ivoire, en particulier, est caractéristique. L'exemple d'un peigne de cette matière, trouvé récemment à Marsiliana d'Albegna, dans la Maremme toscane, à la hauteur de Populonia, prouve qu'il ne saurait provenir que de l'Asie. On y reconnaît, en effet, entre autres figures, deux sphinx marchant l'un vers l'autre. Cette combinaison de têtes humaines et de corps d'animaux rappelle l'ancien art babylonien; la forme des ailes et de la coiffure se retroussant en spirale, tous les détails sont nettement orientaux. Longtemps mystérieux, cet art est aujourd'hui localisé sur les côtes d'Asie Mineure et dans les îles avoisinantes comme Chypre et Rhodes. Il y date du début du dernier millénaire avant notre ère, de 900 à 700 environ, précédant immédiatement la floraison de l'art ionien ou grec archaïque. On le dénomme *syro-hittite*. C'est un résidu, sans grande originalité, mais non sans caractère, de tous les anciens styles asiatiques, le produit dégénéré des grandes civilisations orientales. Les monuments de cet art, qui se multiplient chaque jour, aussi bien en Asie Mineure qu'en Italie, établissent un lien incontestable entre les deux côtes.

Mais s'agit-il simplement d'un commerce d'importation pré-

LE PEIGNE D'IVOIRE DE MARSILIANA D'ALBEGNA. MUSÉE ARCHÉOLOGIQUE DE FLORENCE. Trouvé avec de nombreux autres ivoires, entre autres une tablette à écrire, avec un alphabet grec archaïque, dans une tombe des environs de l'an 700 avant Jésus-Christ. Art orientalisant syro-hittite. MUSÉE ARCH. DE FLORENCE.

hellénique, qui aurait précédé l'apport massif des produits de la céramique grecque? Ou bien faut-il admettre que ces œuvres d'art témoignent d'une phase de colonisation antérieure à l'arrivée des Grecs dans l'Italie méridionale? Nous ne cacherons pas que cette dernière hypothèse nous paraît la plus vraisemblable, non pas en raison du témoignage assez sujet à caution d'Hérodote, mais parce que l'antiquité grecque a connu dans la Méditerranée orientale, jusqu'à l'époque classique, toute une population de marins, souvent pirates, qu'elle appelait *Tyrrhéniens*, comme les Étrusques.

Ce ne sont pas seulement des produits de l'art syro-hittite, ce sont aussi des œuvres proprement phéniciennes que nous trouvons dans les grandes tombes à fosse archaïques. Telle est cette coupe d'argent doré de Preneste (Palestrina), qui doit dater des environs de l'an 700 avant notre ère. Au centre apparaît un motif égyptien : le roi vainqueur de ses ennemis. Dans la première zone, une théorie de chevaux au-dessus desquels volent des oiseaux est d'un style tout autre, qui annonce déjà l'art ionien. Dans la zone extérieure se déroule une histoire de chasse où prédominent des motifs assyriens. Le roi, sur son char et abrité de son parasol, sort de la ville; il tire un cerf et le poursuit; il fait halte et offre un sacrifice. Au départ, il est attaqué par un énorme singe, mais la divinité dont sa piété lui a gagné la protection l'enlève et le sauve; il tue le monstre et rentre en ville triomphant. Un serpent aux écailles finement ciselées entoure l'ensemble.

Les Phéniciens ont abordé en Italie et y ont commercé, mais de façon passagère et sans y créer d'établissements durables comme l'ont fait les Grecs dans le Sud de la Péninsule et les Tyrrhéniens avant eux, dans le Nord.

L'APOLLON DE VEIES. Statue de terre cuite plus grande que nature, partie d'un groupe représentant la dispute d'Apollon et d'Héraclès à propos de la biche aux pieds d'airain. L'œuvre peut être attribuée au sculpteur étrusque Vulca de Veies, chargé par Tarquin de la décoration figurée du Capitole. Art ionisant, fin du VI^e siècle avant J.-C. — CL. ALINARI.

LE MARS DE TODI. ROME. MUSÉE GREGORIEN (VATICAN). [Le casque et les yeux sont restaurés.] Haut. : 1 m, 61. Une dédicace, en dialecte ombrien : *Ahal Trutius dunum dede : don de Trutius*, se lit sur la cuirasse. Todi (anc. *Tuder*) est une des villes principales de l'Ombrie. Art italo-étrusque, reflétant l'influence de Polyclète; seconde moitié du V^e siècle ou début du IV^e siècle avant J.-C. — CL. ALINARI.

LES INFLUENCES ORIENTALES ET LES TRADITIONS INDIGÈNES. — Mais si l'essor de la civilisation étrusque semble dû, en Italie, à l'arrivée de colons tyrrhéniens, le développement de cette civilisation appartient, au moins en partie, aux populations indigènes. Les Étrusques proprement dits n'ont jamais formé — semble-t-il — qu'une aristocratie de guerriers et de commerçants. La masse du peuple demeurait italique. Si, parmi les artistes, quelques-uns ont été des étrangers, en particulier des Grecs, le plus grand nombre appartenait certainement à la population indigène. Dès l'époque archaïque, certaines œuvres de l'art étrusque témoignent, en effet, du mélange des influences orientales et des vieilles traditions italiques.

Le luxe étrusque a permis un développement tout particulier à l'orfèvrerie. Les bijoux d'or et d'argent sont nombreux dès le VII^e siècle avant notre ère dans les grandes tombes étrusques de Cære, de Corneto-Tarquini, de Preneste et de Vetulonia. Les musées du Vatican et de Florence en contiennent d'admirables exemplaires, d'une élégance un peu barbare, mais d'une parfaite finesse technique. Le centre de fabrication le plus important semble avoir été Vetulonia.

Nous retrouvons sur certains de ces bijoux les animaux fantastiques, lions, sphinx ou autres, chers à l'art oriental. La technique de la décoration au granulé semble également d'origine orientale non moins que le filigrane dont il est fait souvent un usage développé. Mais les ornements que forme le granulé sur le corps de la fibule appartiennent au vieux répertoire géométrique indigène. Les petits canards (*anitrelle*), formés de deux plaquettes d'or repoussé, soudées, qui se détachent sur l'étrier de la fibule, sont également l'un des motifs les plus fréquents sur les vases de terre grossière étrangers à la civilisation étrusque. Plus rien ici de monstrueux, plus d'imagination s'envolant au delà du réel.

LA COUPE PHÉNICIENNE DE PALESTRINA. Coupe d'argent doré, certainement importée en Italie. Elle montre le mélange de styles divers : égyptien, ionien, babylonien, qui caractérise l'industrie phénicienne. VII^e s. avant J.-C. — CL. MOSCONI.

L'artiste qui a confectionné ce bijou a gardé le contact avec le sol. Ce sera là un des traits permanents de l'art en Italie, depuis l'époque étrusque jusqu'à la période impériale romaine.

L'ART GREC ET L'ART ÉTRUSQUE. — La richesse de la civilisation étrusque est due, en toute première ligne, au grand commerce maritime. Les Étrusques ont exploité les minerais de cuivre assez abondants en Toscane et surtout les minerais de fer de l'île d'Elbe. Après leur avoir fait subir un premier traitement, dont on retrouve les scories sur la côte italienne, ils transportaient les lingots à Cumes, où venaient les chercher les Grecs, qui livraient en échange leur huile, leurs vins, leurs vases de terre cuite ou de bronze, les mille produits de leur industrie et de leur art que l'on trouve accumulés dans les tombes étrusques.

A partir du milieu du VII^e siècle environ (650 avant J.-C.), date à laquelle la marine ionienne domine le long des côtes septentrionales de la Méditerranée, les Étrusques commercent surtout avec les Grecs. Aussi les produits ioniens d'abord, ivoires sculptés en particulier, d'un style différent de celui des anciens ivoires syro-hittites, puis les vases corinthiens, ensuite les bronzes d'Eubée et, enfin, les vases attiques envahissent-ils l'Etrurie. Les artistes indigènes imitent les œuvres grecques. C'est ainsi que nous trouvons à Cære tout un ensemble d'amphores dont les peintures reproduisent le style grec des environs de l'an 600 et qui sont cependant des produits locaux.

Les leçons des artistes helléniques élèvent, au cours du VI^e siècle, l'art étrusque à un degré sensiblement égal à celui de l'art grec contemporain, si bien qu'il est souvent difficile de distinguer les œuvres proprement étrusques des œuvres grecques importées.

Il est cependant des œuvres d'art que leur fragilité interdit de considérer comme étrangères au pays, par exemple les bas-reliefs de terre cuite dont on possède un grand nombre et surtout les statues de cette même matière. Nous connaissons, par Plin^e l'Ancien, l'existence, vers la fin du VI^e siècle, à Veies, ville étrusque située aux confins du Latium, d'une école de coroplastes extrêmement florissante, dont le chef, nommé Vulca, aurait été chargé par Tarquin de la décoration du temple de Jupiter Capitolin. Or, on a retrouvé à Veies, en 1916, parmi d'autres débris, une grande statue en terre cuite à peu près intacte, dont le style appartient précisément à la fin du VI^e siècle ou au début du V^e.

Cette statue représente Apollon. Le dieu, dont le visage, malgré la rigidité archaïque, semble exprimer la colère, s'avance d'un mouvement rapide. D'après divers fragments trouvés dans son voisinage, il devait faire partie d'un groupe : la dispute d'Apollon et d'Héraclès à propos de la biche aux pieds d'airain. Le sujet est grec; le style, grec; l'exécution, certainement étrusque.

L'ART.

De la même époque date la *Louve* en bronze du musée du Capitole. La maîtrise de cet admirable bronze l'a fait longtemps attribuer à quelque artiste grec. Il n'y a aucune raison de le retirer à l'art étrusque, surtout depuis que l'*Apollon* de Veies lui fait pendant.

De la *Louve* du Capitole, on rapprochera la *Chimère* en bronze d'Arezzo, œuvre certainement étrusque elle aussi, plus récente que la *Louve* d'environ un demi-siècle, comme l'indique la souplesse plus savante de son mouvement.

L'ART ÉTRUSQUE DES V^e ET IV^e SIÈCLES. — Après les périodes du style oriental (VIII^e, VII^e siècles) et du style iono-attique archaïque (seconde moitié du VII^e siècle jusqu'au début du V^e), l'art étrusque se replie, pour ainsi dire, sur lui-même et renonce à suivre le grand art du V^e siècle grec. Il devient surtout industriel.

Les bronzes de cette époque, les petits bronzes surtout, sont souvent remarquables. Nous citerons comme exemple le *Suicide d'Ajax*, provenant de Populonia (au musée de Florence), ou le lampadaire fameux de Pérouse : une tête de Gorgone entourée de seize lampes figurant chacune un satyre accroupi, ou les plaques de bronze repoussé du char de Monteleone. La peinture funéraire, dont nous parlerons plus loin, s'inspire, plus que la sculpture, du style grec du V^e siècle, dont les vases attiques peints continuent à lui apporter de nombreux modèles. Mais on peut dire que, d'une façon générale, après un début plein de promesses à l'époque archaïque, l'art étrusque tourne court et s'enlise dans la routine et la médiocrité.

Un réveil se manifeste au cours du IV^e siècle, déterminé peut-être par un nouvel afflux d'artistes grecs. Les œuvres étrusques néanmoins accusent nettement leur caractère propre. C'est à ce moment que se développe, dans la peinture funéraire, toute une

L'ARRINGATORE (le Harangueur) PROVENANT DE SANGUINETO, PRÈS DU LAC TRASIMÈNE. MUSÉE ARCHÉOLOGIQUE DE FLORENCE. Le nom du personnage : Aulus Metellus (*Aule Metele*), est donné par une inscription gravée sur un pan de la toge. Environs de l'an 100 avant J.-C. — CL. ALINARI.

LE SUICIDE D'AJAX, PROVENANT DE POPULONIA (TOSCANE). MUSÉE ARCHÉOLOGIQUE DE FLORENCE. Ajax, fils de Télamon, dépit d'avoir vu les armes d'Achille attribuées à Ulysse, se précipite sur son épée. Art archaïque, V^e siècle avant J.-C. — CL. MUSÉE ARCH. DE FLORENCE.

L'ENFANT A L'OISEAU DU LAC TRASIMÈNE. ROME. MUSÉE GRÉGORIEN (VATICAN). PETIT BRONZE. Haut. : 0 m,26. Sur la cuisse droite, une inscription étrusque. L'inspiration de ces sujets de genre est hellénistique; l'exécution est étrusque. Noter le soin avec lequel sont rendus les ornements, *bulla*, bracelets, la gaucherie du mouvement et la stupidité de l'expression. Lourdeur et minutie. Fin de la période classique, IV^e-III^e siècles. — CL. ALINARI.

démonologie qui n'a rien d'hellénique. Dans la sculpture, le style étrusque se marque par une sorte de lourdeur matérielle, par un soin méticuleux du détail, qui n'excluent pas sans doute la noblesse de l'ensemble, mais qui masquent la ligne et donnent souvent à l'œuvre la froideur conventionnelle d'un art sans grande inspiration.

Le type le plus parfait de cet art est le *Mars de Todi*, auquel on ne trouvera sans doute rien à reprocher, mais que l'on admire sans aucune émotion. D'autres bronzes, comme l'*Enfant à l'oiseau* du lac Trasimène ou celui de Corneto-Tarquini, ou l'*Enfant à Poie*, de Cortone, témoignent d'un effort nouveau vers les sujets de genre familial, allié toujours à une excellente technique; mais l'effet manque de grâce. Les artistes étrusques rendent mieux, semble-t-il, la majesté divine, si l'on en juge par les belles terres cuites du temple d'Apollon de Civitella Castellana, au musée de la Villa du pape Jules, à Rome.

LA DÉCADENCE DES III^e ET II^e SIÈCLES. — Cette renaissance ne dure guère qu'un siècle. Dès la première moitié du III^e siècle, l'art étrusque apparaît de nouveau en décadence. Le pouvoir politique et la richesse du peuple étrusque déclinent. La puissance naissante de Rome attire de plus en plus vers elle toutes les forces de l'Italie. Les ateliers étrusques n'en sont pas moins actifs et féconds. Mais, dans presque tous les genres, les véritables artistes font défaut et nous ne trouvons plus que des œuvres médiocres et négligées.

De cette période de décadence finale datent, par exemple, les décorations en terre cuite — toujours la vieille technique traditionnelle — des frontons de temple à Civitella Alba, représentant la fuite des Gaulois pillards, ou celles du temple de Luni, ainsi que bon nombre de sarcophages en pierre ou en terre cuite ou d'urnes funéraires sculptées, réductions de sarcophages.

MIROIRS ET CISTES. — Du V^e au II^e siècle se répartit l'abondante fabrication des miroirs gravés. A la renaissance du IV^e siècle et à la décadence des III^e et II^e siècles, appartiennent les cistes, boîtes cylindriques dont l'enveloppe métallique est ornée de compositions figurées gravées au burin. Le centre principal de la fabrication des cistes fut Préneeste (Palestrina). Mais l'inscription de l'une des plus belles d'entre elles : la *ciste Ficoroni*, nous apprend qu'elle fut fabriquée à Rome : *Novius Plautius med Romai fecit*; *Dindia Macolnia fileai dedit*; *Novius Plautius m'a faite, à Rome; Dindia Macolnia m'a donnée à sa fille.*

LES CENTRES PRINCIPAUX DE L'ART ÉTRUSQUE. — La diffusion de la civilisation étrusque dans l'Italie centrale ne s'est faite que progressivement, partant de la côte pour se répandre vers l'intérieur. Le peuple étrusque, qui formait une Confédération de douze villes — d'où les douze verges entourant la hache dans

le faisceau des licteurs — paraît n'avoir jamais atteint une unité politique bien compacte. Son art s'en ressent; il commence, dans les différentes villes, à des moments différents et conserve, dans chacune, son aspect particulier. Certaines catégories d'œuvres demeurent même comme la spécialité de certaines villes. Ainsi Cervetri a fourni d'admirables sarcophages de terre cuite archaïques datant de la seconde moitié du VI^e siècle. A Corneto-Tarquini, nous trouvons la nombreuse série des tombes à chambre aux parois ornées de peintures qui vont du VI^e au II^e siècle; à Chiusi, des vases à tête humaine appelés canopes, du VII^e et du VI^e siècle; des cippes ornés de bas-reliefs aux VI^e et V^e siècles, puis, du IV^e au II^e siècle, des sarcophages de pierre et leurs réductions : urnes rectangulaires aux flancs sculptés; à Volterra, une très abondante série d'urnes d'albâtre du même genre et de la même période; à Vulci, quelques peintures funéraires et de beaux sarcophages sculptés du IV^e siècle; à Fiesole, près de Florence, des stèles et des cippes archaïques du V^e siècle; à

Bologne, au nord de l'Apennin, quelques bronzes figurés ornés au repoussé, comme la situle fameuse dite de la *Certosa*, et de nombreuses stèles sculptées, en forme de fer à cheval, du V^e siècle et de la première moitié du IV^e. Le développement de l'art étrusque est extrêmement touffu et varié dans ses détails.

L'ORIGINALITÉ DE L'ART ÉTRUSQUE. — Malgré l'action profonde exercée par l'art grec, l'art étrusque présente certains caractères propres qui semblent dus, d'une part à l'origine orientale de l'aristocratie étrusque, et d'autre part au tempérament réaliste de la population indigène soumise par cette aristocratie.

C'est à l'origine orientale de l'aristocratie étrusque que nous croyons pouvoir attribuer la prédominance, dans l'art étrusque, des idées religieuses. En Grèce, l'art, même religieux, demeure essentiellement politique. En Étrurie, même lorsqu'il n'est destiné qu'à faire l'ornement de la vie, l'art demeure fondamentalement religieux. Et les idées religieuses qu'il manifeste diffèrent profondément de celles de la Grèce.

Les deux œuvres d'art particulièrement originales de l'Étrurie sont le temple et la tombe.

LE TEMPLE ÉTRUSQUE. — Le temple étrusque est assez différent du temple grec classique. La technique de sa construction demeure celle de l'architecture archaïque : une charpente revê-

STATUETTE DE MONTALTO DI CASTRO. ROME. MUSÉE DES CONSERVATEURS. TERRE CUIE. Style archaïque, milieu ou seconde moitié du VI^e siècle. Le geste est gauche; les extrémités, mains et pieds, sont traitées sommairement. Tout le soin a été concentré sur le visage, dont les traits, quoique stylisés, ont une expression très individuelle.

LA LOUVE DU CAPITOLE. MUSÉE DU CAPITOLE. C'est probablement cette statue de la *Louve* qui fut frappée par la foudre au temps de Cicéron. Enfouie alors dans une *favissa*, elle a été retrouvée dès le haut Moyen Âge et exposée longtemps devant le palais de Latran. Les *putti* datent de la Renaissance. Art ionisant, fin du VI^e siècle ou début du V^e avant notre ère. — CL. ANDERSON.

LA CHIMÈRE D'AREZZO (BRONZE). MUSÉE ARCHÉOLOGIQUE DE FLORENCE. Le monstre, au corps de lion, avec une tête de chèvre au milieu de l'échine et la queue formée par un serpent, appartient au répertoire de l'art ionien. La façon conventionnelle dont sont traitées les boucles de la crinière contraste avec la vivacité du mouvement. Fin de l'art archaïque, V^e siècle avant notre ère. — CL. ALINARI.

tue de terres cuites polychromes. C'est la conservation de cette technique primitive qui a multiplié en Étrurie les reliefs et statues en terre cuite.

Mais le plan est autre. Le temple se compose, non pas d'une *cella* destinée à recevoir la statue de culte d'un dieu, mais de trois *cellae* accolées pour loger la Trinité : Jupiter, Junon et Minerve. L'exemple le mieux connu est le temple romain du Capitole. Il formait, non pas un rectangle allongé comme les temples grecs, mais presque un carré, de 5 mètres de large sur 6 de long. La moitié postérieure était occupée par les trois *cellae* ; la moitié antérieure, par une colonnade ; un même toit recouvrait le tout.

Le temple étrusque s'élève, en outre, sur un haut *podium* mouluré. L'ordre en est un parallèle du dorique, l'ordre toscan, développement indépendant de la colonne et de la construction en bois.

Le conservatisme religieux a maintenu longtemps, en Italie, le plan du temple étrusque. Jusque sous l'Empire, lorsqu'on dut reconstruire le Capitole, on lui conserva ses dispositions primitives.

LA TOMBE ÉTRUSQUE. — La tombe étrusque est, dès l'origine, un monument d'architecture. La tombe Regolini-Galassi de Cære (Cervetri), qui date de la première moitié du VII^e siècle, nous en donne le type. C'est un gigantesque tumulus de 48 mètres de diamètre, porté sur un *podium* circulaire en maçonnerie, dans l'épaisseur duquel sont ménagés cinq corridors s'élargissant chacun en trois chambres successives. Dans la masse même du tumulus s'ouvrait un sixième corridor auquel on accédait par des gradins et qui descendait en pente douce vers le centre du monument, où étaient ménagées de nouvelles chambres. Corridors et chambres sont voûtés à encorbellement, c'est-à-dire que la couverture est formée par l'avancée successive de chacune des assises de blocs de la maçonnerie. C'est le procédé suivant lequel avaient été couverts les grands tombeaux mycéniens comme le Trésor d'Atrée.

Ces tumuli surélevés sur un tambour et qui pouvaient être eux-mêmes, comme le tombeau de Porsenna à Vulci, surmontés de pylônes, si l'on en croit la description de Varron, apparaissent comme le prototype des mausolées de l'époque impériale : le mausolée d'Auguste, qui, entre le Corso et le Tibre, a longtemps servi de cirque, et le mausolée d'Hadrien, devenu le château Saint-Ange, à l'entrée de la cité Vaticane.

C'est évidemment la couverture des chambres sépulcrales sous l'énorme masse des tumuli qui a développé, en Étrurie, la construction de la voûte. Les différents types de la voûte à clef semblent

avoir remplacé de bonne heure le système primitif de l'encorbellement. Nous en trouvons des exemples remarquables non seulement dans l'architecture funéraire, mais dans les égouts, les ponts et surtout les portes de villes. Les plus célèbres sont celles de Pérouse.

La construction des tombes de l'aristocratie, aménagées pour l'éternité, semble avoir été la tâche essentielle des artistes étrusques. Devenue une véritable maison souterraine, la tombe groupe, sans doute selon le même plan que les demeures des vivants, un nombre assez élevé de pièces. Dans ces chambres, s'accumule, autour du mort, tout le mobilier, meubles, vases, candélabres, armes, ustensiles divers, dont usaient les vivants. Creusées dans le roc lorsque le terrain s'y prête, avec des façades taillées dans la pierre, ou construites au flanc des coteaux, ces demeures funéraires s'alignent dans les nécropoles et forment de véritables rues. Ce sont les tombes qui nous ont conservé l'image de la vie étrusque.

LA PEINTURE FUNÉRAIRE ÉTRUSQUE. — Les peintures qui décorent les parois des chambres funéraires forment une série continue, depuis la période du style ionien à la fin du VII^e siècle jusqu'au II^e siècle. Les sujets et les idées qu'elles expriment sont spécifiquement étrusques. On peut en juger, au Louvre, devant la série de six plaques de terre cuite peintes provenant d'une tombe de Cære (Cervetri). A gauche, trois dieux assistent impassibles au sacrifice qu'offre devant eux un prêtre dont on remarquera l'attitude d'attention recueillie. A droite s'avancent rapidement un dieu armé de l'arc et un génie ailé portant une femme qui vient de mourir. C'est une première représentation de ce voyage aux Enfers dont nous trouverons, dans la suite, tant d'images diverses. Un autre tableau nous montre deux vieillards assis face à face ; l'un semble consoler l'autre, derrière lequel vole une petite image, évidemment l'âme de la femme ou de la fille qu'il pleure, celle-là même que, sur l'autre tableau, emporte l'Ange de la Mort.

L'art étrusque sait exprimer un sentiment. Il excelle également à représenter une scène vue. Telles sont, à Corneto-Tarquini, les peintures de la tombe dite de la Chasse et de la pêche. Sur un rocher, au bord de la mer, un chasseur tire à la fronde contre des nuées d'oiseaux. Quatre personnages, dans une barque, vont recueillir son gibier, mais, en même temps, l'un d'eux cherche à attraper de gros poissons que l'on voit jouer à la surface des flots. Ces peintures doivent dater du début du VI^e siècle. Un siècle plus tard, depuis le début du IV^e siècle, nous voyons se développer, sur les parois des chambres funéraires étrusques, toute la théologie infernale que Virgile décrira au sixième chant de l'*Énéide*. Quelques-unes de ces images respirent une véritable noblesse.

LE PORTRAIT ÉTRUSQUE. — C'est également de l'art funéraire que dérive la partie peut-être la plus originale, en tout cas la plus vivante, de l'art étrusque : l'art du portrait.

Ce sont déjà des portraits que nous rencontrons sur les grands sarcophages de terre cuite de Cervetri, dont un bel exemplaire se trouve au Louvre. Cette série date de la seconde moitié du VI^e siècle. Elle prépare donc immédiatement les chefs-d'œuvre plastiques de l'École de Vulci, comme l'*Apollon* de Veies.

C'est des tombes qu'est venu le réalisme des portraits étrusques. La religion devait imposer à l'art de conserver à l'image du défunt son

PLAQUE DE TERRE CUITE DE CERVETRI. COLLECTION CAMPANA. MUSÉE DU LOUVRE. Style ionien, VI^e siècle avant notre ère. La lourdeur des figures ne fait pas tort à l'expression des sentiments : Gravité du génie ailé portant une femme qui vient de mourir. — CL. ALINARI.

TÊTE DE FEMME. TOMBA DELL'ORCO, A CORNETO-TARQUINIA. Dame de la famille des *Velcha*, assistant au festin d'outre-tombe. Le style rappelle celui des vases attiques de la fin du V^e siècle. Il s'y ajoute une expression de sérieux mélancolique. Début du IV^e siècle avant J.-C. — CL. BROGI.

SARCOPHAGE DE CERVETRI. MUSÉE DU LOUVRE. TERRE CUITE PEINTE. Le mari et la femme sont étendus sur le lit du banquet. Style ionien, milieu du VI^e siècle avant notre ère. Noter le soin avec lequel sont traités les détails de l'ornementation du lit et des vêtements, et l'expression individuelle des figures, malgré le sourire stéréotypé de l'art archaïque. — CL. GIRAUDON.

SARCOPHAGE DE L'*Obesus Etruscus*, PROVENANT DE CHIUSI. ALBATRE. La ligne des épaules et des bras très stylisée, le mouvement du buste et du ventre adipeux, très conventionnel, mais expressif, contrastent avec le soin apporté au traitement du chaton de la bague et du collier. Tout concourt à accuser le réalisme vivant du visage. III^e siècle avant notre ère. — CL. ALINARI.

individualité. Dans les plus anciennes sépultures étrusques, nous trouvons des masques funéraires de bronze repoussé appliqués sur le visage du mort, comme les masques d'or de Mycènes. Nombreux sont, dans toutes les nécropoles, les masques de terre cuite qui ont remplacé ceux de métal. A Chiusi, ces masques deviennent une tête complète qui surmonte, comme en Égypte, une urne en forme de canope. Le vase qui contient les cendres et reproduit schématiquement l'image du corps est installé sur un fauteuil de métal ou de terre cuite. Les têtes, souvent grossières et à peine modelées, prennent parfois un aspect très individuel.

Les patriciens romains conservaient dans leur atrium les images de cire de leurs ancêtres, tirées d'un moulage pris sur le visage même du mort. Cet usage devait leur venir d'Etrurie. Il est probable que bon nombre des portraits funéraires étrusques du V^e et du IV^e siècle ont été sculptés d'après un moulage pris au moment de la mort. Le talent de l'artiste consistait à rendre la vie au masque funéraire en faisant ressortir le trait dominant. Ce contact matériel avec la réalité a habitué, en tout cas, les portraitistes à faire ressemblant. L'art du portrait étrusque apparaît porté à sa perfection dès la fin du VI^e siècle. Une tombe de Montalto di Castro, un peu au nord de Corneto, en a fourni récemment un admirable témoignage : une statuette de terre cuite conservant des traces de polychromie. Assis, enveloppé dans son manteau, la tête légèrement penchée en avant, les mains croisées sur ses genoux, ce petit personnage est d'une intensité de vie tout à fait remarquable.

La tradition se continue durant toute l'époque étrusque, notamment pour les sarcophages. C'est du IV^e siècle que doit dater le sarcophage des Chiusi représentant de façon si réaliste l'*Obesulus Etruscus*. Si le modelé du corps est assez négligé, le visage, au contraire, est traité avec un soin et un bonheur qui dénotent un

véritable artiste. Plus tard, au moment de la décadence, le réalisme est souvent lourdement accentué. Le style fait défaut, mais l'artiste a toujours le souci de la ressemblance.

Tout à la fin de la période étrusque, aux environs de l'an 100 avant notre ère, la statue de bronze bien connue de l'*Arringatore* représente un autre chef-d'œuvre du même art. Noblement, mais sans appareil, l'orateur lève le bras droit pour réclamer le silence, et tout son corps se hausse légèrement. Le visage grave, concentré et presque contracté, va parler. C'est un instantané, dirait-on. On peut lui reprocher quelque sécheresse, mais une longue tradition a permis à l'artiste cette sobriété d'un réalisme profondément vivant et expressif. L'*Arringatore* n'a pas la beauté ni la grandeur de l'*Apollon d'Olympie*, sans doute : ce n'est qu'un homme. Une telle statue, outre son intérêt propre, a encore celui d'établir la liaison entre le vieil art étrusque et l'art romain qui va recueillir sa succession.

ALBERT GRENIER

BIBLIOGRAPHIE

NOËL DES VERGERS, *L'Etrurie et les Étrusques* (Paris, 1862-1864). — MARTHA (J.), *L'Art étrusque*, in-4° (Paris, 1889). — DENNIS, *The Cities and Cemeteries of Etruria* (1848. Nouveau tirage, Londres, 1907). — DUCATI (P.), *Etruria antica* (2 vol. in-16, Turin, 1925) et *Storia dell'Arte etrusca* (Florence, 1927, 1 vol. texte et 1 vol. planches, in-4°). — MUHLESTEIN (H.), *Die Kunst der Etrusker*, I, *Die Ursprünge* (Berlin, 1929) [planches remarquables]. — WEEGE (F.), *Etruskische Malerei* (Halle, 1921). — POULSEN (F.), *Etruscan Tomb Paintings* (Copenhague, 1922). — BRUNN (E.) et KÖRTE (G.), *I Rilievi delle urne etrusche*, I-III (1870-1916). — GERHARD (E.), *Etruskische Spiegel*, I-IV (1840-1867). — Dernières fouilles et découvertes : Comitato permanente per l'Etruria, *Studi Etruschi* (Florence, 1926-1930).

BROCHE. COLLECTION CAMPANA. MUSÉE DU LOUVRE. Dès le milieu du VII^e siècle, l'art de la bijouterie fleurit en Etrurie, surtout à Vetulonia. Cette broche, des environs de l'an 500, est faite de lamelles et de fils d'or soudés (filigrane).

PENDENTIF, MUSÉE DU LOUVRE. Masque d'Achéloüs, dieu-fleuve, combinant, suivant le type ionien, la figure humaine avec des cornes et des oreilles d'animal. Travail au repoussé (la face), au filigrane (les spirales de la chevelure) et au granulé (le bonnet et la barbe). Ce granulé s'obtient par la fusion, sur la surface à décorer, d'imperceptibles parcelles d'or, comme le filigrane par la fusion de fils d'or. — CL. ARCHIVES PHOTOGRAPHIQUES.

LE FORUM. À L'ARRIÈRE-PLAN, À GAUCHE, LE CAPITOLE ET LE *Tabularium* (Archives), au pied duquel se voient le temple des Douze-Dieux et celui de Vespasien. En avant du Capitole, le temple de Saturne, la basilique Julia, les Rostres de l'Arc de Septime-Sévère. À droite, trois colonnes du temple de Castor et Pollux. — CL. ALINARI.

L'ART ROMAIN

L'ART romain se détache de l'art italique et particulièrement de l'art étrusque lorsque, au début du dernier siècle de la République, Rome devient la capitale du monde méditerranéen.

Dès ce moment, même avant l'Empire, il apparaît comme un art impérial. Il est conçu en vue de l'apparat. La qualité à laquelle il vise avant tout est la majesté. L'art, comme la littérature, représente pour Rome la couronne éclatante de sa primauté.

Il est encore impérial par la désinvolture avec laquelle il s'approprie les techniques, les motifs, les styles des différents peuples qu'il unit sous sa loi. Il est fait d'emprunts, mais d'emprunts assimilés et fondus en un tout qui est nouveau et auquel Rome a imprimé sa marque propre. Il est universel, mais non pas cosmopolite.

Plus encore qu'ailleurs, l'architecture est, à Rome, la branche maîtresse de l'art. La sculpture et la peinture lui sont strictement subordonnées. Cette subordination même concourt à leur originalité. Elles échappent à l'influence de leurs modèles grecs dans toute la mesure où elles concourent, avec l'architecture, à glorifier le nom romain.

L'ARCHITECTURE ROMAINE

LES ENSEMBLES. — Des monuments de l'architecture romaine, il ne nous reste plus, la plupart du temps, que des ruines. Certains fragments ont leur beauté. Mais il ne faut pas les juger en eux-mêmes. Bien plus, il ne suffit pas de reconstituer par la pensée l'édifice auquel ils appartenaient. Il convient de replacer cet édifice, avec tous ses détails, dans l'ensemble dont il faisait

partie. Le chef-d'œuvre romain, ce n'est pas tel ou tel monument, c'est l'organisation du décor de la vie publique romaine.

Commençons donc par un coup d'œil d'ensemble sur le centre de Rome, le Forum et son cadre de collines.

Voici d'abord, à l'Ouest, le rocher du Capitole que domine le temple majeur de la cité. Les remparts de l'ancienne acropole ont fait place à des rampes que gravissent les processions et les cortèges triomphaux. Des chapelles nombreuses et des trophées bordent le vieux sanctuaire étrusque et, du côté du Forum, l'édifice des Archives, le *Tabularium*, construit par Sylla, relie par ses étages la citadelle à la place publique.

Au Sud, le Palatin est devenu la colline impériale. Autour du temple d'Apollon construit par Auguste, presque chaque empereur a élevé son palais. Les ruines encore confuses occupent toute la hauteur. Le versant qui regarde le Forum reçoit, sous Septime-Sévère (début du III^e siècle), la haute façade du *Septizonium*, dont on admire aujourd'hui les puissantes arcatures. Au pied du Palatin, à son extrémité orientale, le Colisée remplit la dépression qui le sépare du Caelius, couvert de jardins, et des pentes de l'Esquilin, où s'étagent les Thermes de Titus et de Trajan, là où Néron avait construit, pour peu de temps, sa Maison Dorée.

Entre ces étagements d'édifices s'allongeait la vallée du Forum. Au pied du Capitole, elle formait une place triangulaire bordée par les portiques des deux basiliques de l'époque républicaine, les basiliques *Julia* et *Emilia*, plusieurs fois rebâties. Là se trouvaient les Rostres. En face d'elles, s'élevait le petit temple rond de Vesta. Progressivement, les espaces libres, où jadis s'assemblait le peuple, avaient été rétrécis par les édifices impériaux : arcs de triomphe comme celui de Septime-Sévère, temple de Vénus et de Rome construit par Hadrien, temple d'Antonin et de Faustine consacré par Marc-Aurèle, et enfin par l'immense basilique de Constantin.

LE FORUM DE TRAJAN. Le plus vaste des Forums impériaux, ce Forum a entamé la colline du Quirinal. Les fouilles actuelles en dégagent les absides. La basilique *Ulpia*, dont une partie seulement est visible, en occupait le centre, entre le Forum proprement dit et le temple de Trajan, en avant duquel s'élevaient la Colonne Trajane et la Bibliothèque. — CL. ALINARI.

Restait la voie Sacrée, encadrée d'édifices, de statues, de monuments de tous les âges, parmi lesquels les citoyens venaient promener leurs loisirs.

Mais ce Forum de l'époque républicaine n'était que peu de chose à côté des autres Forums qu'avaient construits les empereurs : Forums de César, d'Auguste ; Forum de la Paix, dû à Vespasien et à Titus ; Forum de Nerva et, surtout, le plus grandiose de tous, le Forum de Trajan.

Le monument principal en était la très grande basilique *Ulpia*, dont la partie centrale apparaît seule aujourd'hui. Derrière elle s'élevait la Colonne Trajane, encadrée des deux ailes de la Bibliothèque, et, enfin, au centre d'un nouveau portique, le temple de Trajan.

Comme il nous est dit du Forum de César, les édifices de ces Forums étaient « tout en marbre » — entendez entièrement revêtus de marbre —, ornés de sculptures et resplendissants de l'éclat de l'or, ou plutôt des dorures qui devaient souvent relever les ornements architectoniques.

On peut imaginer la profusion des colonnes de marbres de diverses couleurs, des statues, des bas-reliefs, des frises, des métopes et de tous les ornements qui faisaient de ces espaces publics comme les *atria* offerts par les princes au peuple-roi. Les programmes imposaient l'apparat à cette architecture.

LA BASILIQUE DE CONSTANTIN. Inaugurée en 312. Les trois arcades encore debout ne représentent que la nef latérale de gauche. Au-dessus se voient les amorces de la couverture à trois voûtes de la nef centrale. Hauteur des voûtes subsistantes : 38 mètres ; longueur de la nef latérale : 25 mètres. — CL. ALINARI.

LES TYPES DE MONUMENTS. LA BASILIQUE. — Ni le portique à colonnade, ni la basilique ne sont originairement romains. Ils proviennent de l'Orient hellénistique. Mais ils ont été adoptés de bonne heure — dès la première moitié du II^e siècle avant notre ère — par les Romains, et adaptés par eux aux besoins de leur vie politique et judiciaire. Bourse de commerce, semble-t-il, et halle de marché à Délos, la basilique devient à Rome salle de plaid et de réunion. Les portiques extérieurs qui l'entourent d'une ceinture sont des déambulatoires. A l'intérieur, ses bas côtés permettent également la circulation tout autour de l'espace central. Le problème le plus délicat était celui de la couverture et de l'éclairage. Le principe de la solution : un lanterneau central exhaussé et prenant jour au-dessus des toitures de l'édifice, avait été trouvé par les Grecs. A Rome, c'est la nef centrale tout entière qui s'élève au-dessus des toitures des nefs latérales et qui, par des ouvertures hautes, aussi larges qu'on voudra, laissera pénétrer le jour et l'air.

La basilique *Julia*, au Forum, et la basilique *Ulpia*, au Forum de Trajan, nous montrent chacune un vaisseau central, bordé de chaque côté par deux nefs latérales. La couverture de chacune de ces parties était indépendante de celle des autres. La seule limitation à l'ampleur des nefs était celle qu'imposait la longueur des poutres. Le maximum semble avoir été atteint avec les 28 mètres de la basilique *Ulpia*. Nous retrouvons le type de ces édifices dans les anciennes basiliques chrétiennes. L'exemple d'une grande basilique comme Saint-Paul hors les Murs nous montre la majesté et l'éclat décoratif qu'ils pouvaient atteindre.

Les Romains ont cependant cherché et trouvé plus majestueux encore, plus grand et plus simple. On admire, dans un angle du Forum, l'écroulement gigantesque des voûtes de la basilique de Constantin, construite en réalité par Maxence, mais inaugurée par son compétiteur victorieux. La voûte, en effet, y a remplacé la couverture en plafond, débarrassant l'intérieur de l'édifice de toutes les colonnes des bas côtés et y libérant l'espace. Les murs extérieurs reposent sur huit énormes piliers. A l'intérieur, quatre autres piliers du même genre surélevaient soit la nef, soit plutôt, nous semble-t-il, une coupole centrale. Entre cette ossature, des baies aussi larges

qu'on le voulait et que limitait simplement la nécessité de fermer l'édifice, permettaient une profusion de lumière qui faisait jouer l'éclat des marbres et la couleur vive des mosaïques.

La basilique *Ulpia*, au début du second siècle de notre ère, est le triomphe de la colonne et de la charpente. La basilique de Constantin, au début du quatrième, est celui de la voûte. L'une annonce les basiliques chrétiennes de Rome, et l'autre les grandes églises byzantines.

LE TEMPLE. LE PANTHÉON. — La plupart des temples romains reproduisent essentiellement les types grecs. Les seules différences semblent un souvenir de l'architecture étrusque : à savoir, la profondeur du portique précédant la *cella* et la substitution d'un soubassement vertical précédé d'un large perron à la série de gradins qui, en Grèce, entouraient toute la plate-forme du temple. On peut signaler encore la fantaisie d'Hadrien, juxtaposant dos à dos, dans le temple de Vénus et de Rome, deux *cellae* et obtenant ainsi un temple à double façade. Ce ne sont là que des détails.

Mais il est un temple qui se distingue de tous les autres et qui, étant par exception demeuré à peu près intact, a fourni, à partir de la Renaissance, le modèle d'innombrables églises. C'est le Panthéon.

La forme ronde elle-même n'a rien de particulièrement nouveau. C'est celle du petit temple de Vesta sur le Forum et de celui d'Hercule et de Vesta, aujourd'hui Santa Maria del Sole, au bord du Tibre. L'innovation, c'est le dôme de plus de 43 mètres qui couvre le sanctuaire dédié par Auguste à tous les dieux. C'est aussi l'association de ce dôme avec un fronton et un péristyle de plan classique.

L'énigme que constituait le Panthéon a été éclaircie par les recherches d'un ancien pensionnaire de la Villa Médicis, M. Chédanne, qui, dans la maçonnerie du dôme, a retrouvé exclusivement des briques du temps d'Hadrien.

Comme l'indique la dédicace du fronton, le fronton même et la partie antérieure de l'édifice datent bien d'Auguste et de son collaborateur Agrippa. Mais le dôme est une transformation due au dilettante cosmopolite, grec d'esprit et voyageur infatigable, qu'était l'empereur Hadrien (117-138 apr. J.-C.).

LE PANTHÉON. Le fronton et le portique antérieur sont les restes du temple construit sous Auguste par Agrippa. La coupole est l'œuvre d'Hadrien, qui reconstruisit le temple entre 115 et 125 après J.-C.

— CL. ALINARI.

L'ART.

LA MAISON CARRÉE A NÎMES. Joyau du temple gréco-romain de style corinthien : hexastyle sur un haut podium avec portique antérieur profond de trois entre-colonnements. Construit sous Auguste en l'an 4 après J.-C.

La voûte de la coupole, gigantesque demi-sphère, a pour culée le tambour qui la porte. Le mur de ce tambour est double, de façon à offrir la résistance nécessaire. Des vides sont ménagés dans cette masse verticale et, au rez-de-chaussée, des niches profondes, au nombre de douze, s'ouvrent dans l'épaisseur du double mur, formant comme des annexes de la salle ronde que couvre le dôme.

Partout, dit Choisy (*Histoire de l'Architecture*), domine le même esprit : accepter franchement les grands partis, sauf à pousser l'économie dans les limites du possible, aussi bien dans les organes de butée que dans les installations auxiliaires.

LES THERMES DE CARACALLA. — Les Thermes sont un genre de construction spécifiquement romain.

On sait, en effet, le rôle que jouaient les bains dans la vie privée des Anciens. Mais à l'installation proprement balnéaire, les Thermes

unissaient la palestre grecque et les jardins de l'Académie, des terrains de jeux, des lieux de réunion et de flânerie, des salles de conférences ou de lectures publiques et jusqu'à des bibliothèques. Ils étaient le lieu de réunion favori d'une société pour laquelle l'oisiveté représentait la dignité. C'est ainsi que les Thermes de Caracalla, qui ne sont pas les plus vastes de Rome, étalent leurs ruines sur une plate-forme de quatorze hectares. Les bâtiments destinés aux jeux et deux grandes exèdres, salles ouvertes de plan demi-circulaire, en forment la clôture. L'un des côtés est occupé par une grande piscine en avant de laquelle un étagement de gradins indique un stade pour la course. Une moitié environ de l'espace circonscrit demeure libre, formant champ d'exercice et esplanade, vraisemblablement plantée d'arbres. L'autre moitié est occupée par le bâtiment principal.

Au centre, dans l'axe du bâtiment, se succèdent les services principaux, bains froids, tièdes et chauds, auxquels est réservée une grande salle ronde couverte d'une coupole. Le chauffage se fait par un système de fourneaux et de conduits souterrains ou hypocaustes qui chauffent à la fois l'eau destinée aux bains, l'épais-

LES THERMES DE CARACALLA : ENTRÉE DU Tepidarium. Commencés en 212 par Caracalla, ces Thermes ont été achevés par Alexandre-Sévère. L'ensemble formait un carré de 330 mètres de côté; les bâtiments mesurent 220 mètres de long sur 114 mètres de large. De là proviennent quantité d'œuvres d'art : le Taureau Farnèse, l'Hercule Farnèse, la Flore de Naples, etc. Au centre des bâtiments, le Tepidarium était couvert d'une voûte surbaissée. Entre les pilastres, quatre grands bassins étaient destinés aux bains tièdes. — CL. ALINARI.

seur des ciments formant le sol et les parois des bâtiments.

A côté des bains, une grande salle, dont les dimensions peuvent se comparer à celles de la nef de Saint-Pierre, était destinée au repos et aux pas perdus. A chaque extrémité du bâtiment se trouvent, de nouveau, de grandes piscines froides. Sauf ces piscines, abritées par des charpentes métalliques, toutes les salles étaient voûtées. La grande salle présente le même système d'équilibre par culées intérieures qui sera celui de la basilique de Constantin. Toutes les voûtes s'épaule, se contre-butent mutuellement, et l'inégalité de leurs montées permet, comme dans les basiliques, la pénétration de l'air et de la lumière. Le groupement équilibré de tous ces bâtiments est un chef-d'œuvre (Choisy).

Au point de vue de l'effet produit, on est frappé de la variété des aspects. Toutes les salles diffèrent : ici un bassin rectangulaire, là des exèdres, une galerie à voûte d'arêtes, une salle carrée que termine une abside, plus loin une salle ronde, partout des portiques. La décoration, chargée, excessive, manque parfois d'élégance malgré une distribution généralement ordonnée et claire. Nous ne pouvons d'ailleurs que l'imaginer d'après

LE COLISÉE (Colosseo). L'amphithéâtre, construit par Vespasien et Titus (80 apr. J.-C.) sur l'emplacement des jardins de Néron, pouvait contenir de 40 000 à 50 000 spectateurs. Axes : 188 et 156 mètres; axes de l'arène : 85m,75 et 53m,62; haut. : 48m,50. Forteresse au Moyen Age, il a fourni, du xv^e au xvii^e siècle, des matériaux pour la construction de nombreux palais romains, entre autres le palais Farnèse. — CL. ANDERSON.

quelques fragments. Le plan et la construction de ces Thermes sont tout un commentaire de la vie romaine à l'époque impériale. « Distribuer et bâtir, c'est là que le Romain excelle et, pour lui, les deux idées se réduisent en un mot, organiser. » (Choisy.)

AMPHITHÉÂTRES. LE COLISÉE. — Les combats de l'amphithéâtre romain paraissent dériver des jeux funéraires étrusques. Mais la construction d'amphithéâtres de pierre n'a remplacé les amphithéâtres temporaires en charpente que peu avant notre ère, vers le même moment où Pompée élevait, à Rome, le premier théâtre de maçonnerie.

L'amphithéâtre représente deux théâtres juxtaposés. L'arène est oblongue; les architectes ont eu à déjouer les complications de structure résultant d'un plan ovale.

Le plan est combiné de telle sorte que, sans aucune mesure d'ordre, la foule se répartisse d'elle-même, sans confusion, à l'intérieur du bâtiment. Des arcades uniformément distribuées sur le périmètre extérieur donnent accès aux escaliers. A la levée des barrières qui ferment ces escaliers, la foule, massée dans les galeries du rez-de-chaussée, s'engage, sans distinction, dans l'escalier qui s'ouvre devant elle; puis chaque escalier, se ramifiant à mesure qu'il s'élève et se rétrécissant à mesure qu'il se ramifie, conduit le flot des spectateurs dans toutes les parties du secteur qu'il dessert. Par l'ampleur des proportions, par la majesté des ordres superposés de la façade, mais, surtout, par la logique du plan et l'élégance des solutions, le Colisée représente un chef-d'œuvre, chef-d'œuvre collectif peut-on dire, plutôt qu'individuel, car ses dispositions sont essentiellement celles de tous les amphithéâtres du monde romain.

Il en est de même des autres œuvres de l'architecture romaine : monuments d'apparat destinés à la vie publique, travaux utilitaires, ponts, aqueducs, fortifications, bâtiments de la vie privée, palais ou villas campagnardes. Les éléments qui les constituent sont de toute origine; ils ont été, par l'effort de générations d'artistes, si exactement combinés et adaptés aux besoins, aux idées, à la vie matérielle et morale du peuple romain, que leur mise en œuvre représente un art profondément original.

LES MÉTHODES DE CONSTRUCTION ET LA DÉCORATION. — La technique même de l'architecture romaine, usage de la brique cuite et du petit moellon, emploi développé du mortier, est celle du monde hellénistique. Mais l'usage que firent les Romains de procédés inaugurés par d'autres témoigne bien du génie organisateur d'un peuple de conquérants qui dispose sans mesure de la force matérielle, en l'espèce d'une main-d'œuvre servile, innombrable, fournie par la victoire, de troupes sans cesse renouvelées de prisonniers de guerre. Les grands cons-

tructeurs, Pompée, César, Auguste, Vespasien, Trajan, Marc-Aurèle, Septime-Sévère, Constantin, ont été les grands conquérants. Bâtir fut, pour eux, le moyen d'utiliser leurs prisonniers, en matérialisant, aux yeux du peuple romain, leurs triomphes lointains.

L'esprit de leurs méthodes, dit Choisy, peut s'énoncer en un mot : des procédés dont l'application n'exige que des bras. Le corps des édifices se réduit à un massif de cailloux ou de briques et de mortier : un monolithe construit, une sorte de rocher artificiel. Entre deux parements de briques ou de moellons, les manœuvres entassent des cailloux et du mortier par couches alternatives. Les voûtes elles-mêmes sont faites par des procédés d'une extrême simplicité. Le noyau de l'édifice, strictement utilitaire, est caché ensuite sous un revêtement d'autant plus riche que la matière même de la construction ne compte pas.

La beauté intime du monument vient du plan, de sa logique, de la parfaite adaptation des moyens aux fins. Elle est foncièrement intellectuelle, mathématique, pour ainsi dire. La beauté sensible est fournie par la décoration qui n'est qu'un placage. On bâtit, puis, à l'aide de scellements, on accroche aux murailles l'ornement architectural ou sculptural, colonnes, pilastres, corniches, frises ou marbres multicolores, à moins que tout cela ne soit qu'enduit, stuc ou même peinture en trompe-l'œil.

Les lignes et les motifs de ce décor architectural sont empruntés à la tradition artistique commune du monde méditerranéen. L'ordre toscan et les trois ordres grecs apparaissent à Rome aussi couramment l'un que l'autre. Ils s'associent dans le même édifice : dorique ou toscan à la base, ionique au premier étage, corinthien au-dessus; ils s'y mêlent et s'y confondent; la colonne dorique reçoit la base de la colonne toscane; les chapiteaux de l'ionique et du corinthien, confondus, donnent l'ordre composite, spécifiquement romain. La décoration architecturale, dans son ensemble, est considérée comme une parure de fantaisie, un luxe, dont le goût romain fut porté à exagérer l'éclat et la richesse.

Sobre sous Auguste, sobre de nouveau sous les Flaviens en réaction contre la fantaisie romantique de Néron, la décoration prend, au cours du ii^e siècle de notre ère, une lourdeur de plus en plus solennelle qui se traduit par des formes arrondies, épaisses et lâches. Il est néanmoins de beaux morceaux jusque sous Marc-Aurèle : par exemple la frise encore en place du temple d'Antonin et de Faustine. Mais, d'une façon générale, la distribution uniforme des ornements sur tous les membres de l'architecture disperse l'attention.

Dans la seconde moitié du iii^e siècle, la décoration devient plus sèche et anguleuse. L'affaiblissement de la technique tend à réduire l'ornement sculpté à une gravure superficielle. A la fin de ce siècle, il se fait au trépan autant qu'au ciseau. Les décors sont ainsi comme redessinés d'un pointillé de trous noirs qui donnent, par contraste, une sorte de transparence et de la vigueur aux ombres. Dès le début du iv^e siècle triomphe la polychromie des marbres

BAS-RELIEF DE DOMITIUS AHENOBARBUS. MUSÉE DU LOUVRE. Fin de l'époque républicaine (42 av. J.-C.). Le licenciement des légionnaires, interprété parfois comme l'inscription du cens. L'un des plus anciens exemples du bas-relief historique romain. — CL. GIRALDON.

BAS-RELIEF DE L'ARA PACIS (AUTEL DE LA PAIX). FRAGMENT DU CORTÈGE. FLORENCE, MUSÉE DES OFFICES. Auguste consacra cet autel à la Paix en l'an 9 avant J.-C. En tête, deux flamines coiffés du bonnet à apex, prêtres et sacrificateur. Au centre, le personnage voilé d'un pan de sa toge est probablement Agrippa; la femme, de face, Julie, fille d'Auguste et femme d'Agrippa; puis Tibère, à qui Auguste fit épouser Julie après la mort d'Agrippa. — CL. ALINARI.

de couleur; les mosaïques, jusque-là réservées aux pavements, envahissent les voûtes; l'éclat artificiel des cubes de verre dorés ou teints de couleurs vives s'ajoute aux nuances plus discrètes des pierres. Un schématisme violent et les oppositions de couleurs brutales se substituent à la richesse des détails et à la tendance naturaliste dans le traitement des feuillages et des fleurons.

LA SCULPTURE

Toute sculpture est, en principe, décorative. La figure humaine elle-même, traitée en bas-relief ou en ronde bosse, fait essentiellement partie du décor architectural. Si elle n'orne pas les parois de l'édifice, elle est destinée à en animer soit les espaces intérieurs, soit les abords, place publique ou jardins. On

BAS-RELIEF DE L'ARA PACIS. LA TERRE NOURRICIÈRE. FLORENCE, MUSÉE DES OFFICES. L'un des quatre bas-reliefs allégoriques décorant l'enceinte de l'autel. La Terre-Mère, ou plutôt l'Italie, est assise au centre; à droite, sans doute, la Brise marine, sur un dauphin; à gauche, la Brise de terre, sur un cygne; dans le bas, une urne symbolisant une source; un bœuf et un mouton au bord du fleuve. — CL. BROGI.

comprend mal une sculpture si on ne la replace pas dans l'ensemble architectural auquel elle appartient.

Cependant, depuis le jour où, comme le peintre, le sculpteur s'est émancipé de l'architecture, la sculpture figurée s'est tracé une voie, dans une certaine mesure, indépendante de l'architecture. L'abstraction qui l'étudie en elle-même devient donc excusable. Nous classerons ici les différents genres de sculpture dans l'ordre de leur rapport avec l'architecture.

LE BAS-RELIEF HISTORIQUE. — Le bas-relief est essentiellement destiné à occuper les parois des édifices. Il peut être purement décoratif et se réduire, par exemple, à des guirlandes garnies de rubans flottants et attachées à des bucrânes. Mais il séduit davantage l'esprit lorsqu'il met en scène des personnages. Nous avons déjà remarqué que l'art romain était plus intellectuel que sensible. Le bas-relief figuré y prendra donc une place prépondérante.

En Grèce, ce bas-relief était surtout allégorique : témoins les innombrables combats de Grecs et d'Amazones qui finissent par n'avoir plus qu'une valeur purement décorative. A Rome, il devient surtout historique.

L'une et l'autre tendance se trouvent associées de la façon la plus frappante, à la fin de l'époque républicaine, probablement en 42 avant notre ère, sur la balustrade qui devait entourer l'autel élevé, en face du temple de Neptune, par Domitius Ahenobarbus, en action de grâce pour les succès remportés sur les marins de Sextus Pompée. Une partie de ces reliefs représente le cortège nuptial de Poséidon et d'Amphitrite et relève entièrement de l'art grec. L'autre partie, qui est au Louvre, présente un aspect tout nouveau. L'art en est beaucoup moins souple et moins riche, mais le sujet est entièrement romain. Au centre s'élève un autel près duquel l'*imperator*, orgueilleusement appuyé sur sa lance, et le prêtre attendent le cortège du sacrifice. En tête viennent les victimes, le taureau, la brebis et le porc, puis deux légionnaires, tandis que, tout à la fin, un cavalier, vu de dos, se prépare à sauter à cheval. De l'autre côté de l'autel, une scène semble représenter le licenciement des légionnaires après la campagne. Tout ce bas-relief représente des choses vues, proprement romaines. Il est le souvenir précis d'un fait historique glorieux et dérive, évidemment, des peintures qui, dans le cortège des triomphateurs, représentaient au peuple de Rome les particularités et les principaux épisodes de la campagne victorieuse.

Le chef-d'œuvre de cet art commémoratif est, à l'époque d'Auguste, la frise qui décorait l'enceinte de l'autel de la Paix. A la suite d'une absence de l'empereur, le Sénat avait décidé que tout le peuple irait faire cortège à son retour et l'accompagnerait jusqu'à un autel élevé sur le champ de Mars, pour le sacrifice d'action de grâces. Auguste avait déjoué ce programme en rentrant

à Rome incognito. Les sculptures de l'enceinte entourant l'autel, exécutées de 13 à 9 avant Jésus-Christ, perpétuèrent le souvenir de la fête qui aurait dû avoir lieu.

Cette enceinte formait un carré de 11^m,65 de côté, ouvert à l'Est et à l'Ouest par de larges portes. L'intérieur en était décoré de guirlandes; à l'extérieur, sur les côtés continus, se déroulait l'image de la procession escortant l'empereur. On y reconnaît, d'une part, la famille impériale, et, de l'autre, la masse du peuple en groupes pittoresques; chacun des personnages est très certainement un portrait auquel les contemporains ne devaient pas hésiter à attribuer son nom. Ces groupes ont été comparés, à juste titre, aux tableaux de corporations des Pays-Bas. Nous avons là, a-t-on dit aussi, une réplique romaine de la procession des Panathénées qui se déroulait sur la frise du Parthénon. Mais, tandis que les reliefs athéniens s'enlevaient, dans les parties hautes du temple, comme dans un monde idéal, la procession romaine se déroule, pour ainsi dire, sur le sol, gardant le contact avec la réalité des individus et d'un moment particulier. Les reliefs du Parthénon sont un hymne, ceux de l'autel de la Paix sont de la prose historique.

Toute allégorie n'était d'ailleurs pas encore bannie de ces sculptures. Elle avait été réservée à la décoration des petits côtés de part et d'autre des portes. De ces quatre reliefs, l'un est intact : il représente soit la Terre nourricière, soit plutôt, nous semble-t-il, l'Italie elle-même, *magna parens frugum, magna virum*. Un autre, dont on possède les deux fragments, figurait Énée, père de la race romaine, sacrifiant aux Pénates. On devait voir, en outre, sur chacun des deux autres reliefs, Rome qui faisait pendant à l'Italie et la Louve allaitant Rémus et Romulus sous le figuier ruminal. L'allégorie, ici, n'était plus grecque comme sur l'autel d'Ahenobarbus; elle est toute romaine. Sans doute ne se trompe-t-on pas en y reconnaissant l'influence de la poésie de Virgile et d'Horace.

La série de ces bas-reliefs historiques se poursuit sous tout l'Empire, constituant, en particulier, la décoration des arcs de triomphe.

LES ARCS DE TITUS ET DE CONSTANTIN. — Parmi les arcs de triomphe romains qui subsistent, le plus ancien est celui de Titus, commémorant la prise de Jérusalem en 70 après Jésus-Christ. A l'intérieur de l'arche unique, nous voyons, d'un côté, le prince montant au Capitole sur son char tiré par quatre chevaux et, de l'autre, le défilé des trophées, parmi lesquels figure le fameux candélabre à sept branches. Ces deux tableaux sont remarquables par le mouvement qui les anime et par l'adresse avec laquelle l'artiste a su donner l'impression de la foule malgré le nombre restreint des personnages. Il y a là, notamment, dans la disposition des plans, un accent pittoresque nouveau.

A la fin de la série des arcs de triomphe, celui de Constantin, près du Colisée, représente comme un musée historique de la sculpture romaine. La majeure partie de sa décoration consiste, en effet, en morceaux empruntés à des monuments antérieurs d'époques diverses. D'un arc de Trajan proviennent les statues de prisonniers qui se dressent, au sommet des colonnes, contre l'attique, ainsi que les reliefs qui garnissent l'intérieur des passages. Les huit médaillons ronds placés au-dessus des passages latéraux représentent des scènes de chasse où l'on reconnaît l'empereur Hadrien. Les reliefs de l'attique proviennent d'un arc de triomphe de Marc-Aurèle et appartiennent à la même série que ceux qui se trouvent au Palais des Conservateurs. Le reste de la décoration, et en particulier la bande continue de reliefs à petite échelle placée au-dessus des porches mineurs, est dû au temps de Constantin, et encore n'est-il pas certain qu'une partie de cette décoration ne vienne pas d'un monument de Dioclétien. En tout cas, les petits reliefs, où l'on reconnaît Constantin siégeant sur son tribunal, au

BAS-RELIEF DE L'ARC DE TITUS. Les dépouilles du temple de Jérusalem portées au triomphe du prince : les trompettes d'argent, la table de proposition, le chandelier à sept branches. — CL. BROGI.

BAS-RELIEF DE L'ARC DE TITUS. LE DÉFILÉ TRIOMPHAL. Le prince sur son char couronné par une Victoire ailée. En avant du char, la déesse Rome semble tenir les brides des chevaux; près du char, le Génie du peuple romain. L'Arc de Titus est le plus ancien arc de triomphe conservé à Rome. Titus et Vespasien en jetèrent les fondements après la prise de Jérusalem et le triomphe qui suivit, en 71 après J.-C., l'anéantissement de la ville. — CL. ALINARI.

MARC-AURÈLE RECEVANT LA SOUMISSION DE CHEFS BARBARES. ROME, MUSÉE DU CAPITOLE. Dans un bois, indiqué par les deux arbres du fond, l'empereur, accompagné du préfet du prétoire, Bassus Rufus, et de son gendre, Claudius Pompeianus, accorde grâce aux prisonniers que lui amènent des soldats. — CL. ANDERSON.

Forum, la bataille du pont Milvius et divers épisodes militaires, serrés, confus et sans profondeur, montrent bien la décadence de la sculpture au début du IV^e siècle.

LA COLONNE TRAJANE ET LA COLONNE ANTONINE. — Le triomphe du bas-relief historique romain est représenté par les deux colonnes historiées qui subsistent encore aujourd'hui à Rome. Avouons-nous la profonde déception qu'en procure la vue ? Ce sont de beaux livres d'images, sans doute, mais des livres fermés. La hauteur à laquelle s'étage les bas-reliefs interdit d'y rien reconnaître. Les sculptures des arcs de triomphe souffraient déjà du même inconvénient. On se demande d'où put venir l'idée d'enrouler ainsi, autour d'un fût de colonne gigantesque, 200 mètres courants de figures !

Les moulages des reliefs de la Colonne Trajane à Saint-Germain ou à Londres et les grandes publications qui en ont été procurées remplacent dans une certaine mesure pour nous l'avantage qu'avaient peut-être les Anciens de suivre cette épopée figurée des étages de la basilique *Ulpia* ou des bibliothèques voisines.

Les campagnes de Trajan contre les Daces ont été comme découpées en tableaux successifs juxtaposés. La sculpture, par ce moyen, en arrive à représenter le développement dans le temps. Elle a voulu tout dire, sinon avec une parfaite exactitude, du moins avec une suffisante vérité. Narration et pittoresque ; c'est bien là l'aboutissement de ces images plus ou moins documentaires qui ornaient traditionnellement les cortèges triomphaux. Chacun de ces épisodes représente une composition particulière, claire et animée ; chaque trait conduit à un détail particulier et intéresse l'attention ; aucun n'élève l'imagination à une idée générale : les allégories sont rares et restent bien froides : par exemple, le fleuve, *pater Danubius*, qui, tout au début, assiste étonné au défilé de l'armée romaine. L'étude de ces sculptures permet, des trois phases de la guerre dacique, un récit auquel il ne manque que les noms propres. Mais rien ne procure l'impression sensible, l'émotion du beau ;

c'est une prose historique parfaite qui ne recèle point d'autre poésie que celle de la grandeur romaine.

En plus sec, d'un dessin moins souple et d'une plastique déjà plus pauvre, la Colonne de Marc-Aurèle, un demi-siècle plus tard, présente essentiellement les mêmes caractères. On y aperçoit, à quelques traits d'ailleurs exceptionnels, le mysticisme nouveau de l'époque. La légende chrétienne a popularisé le « miracle de la pluie » sauvant l'armée romaine de la soif et noyant les campements ennemis. Le dieu qui, à la prière de l'empereur, envoie la pluie n'est plus un Jupiter : c'est déjà un Père Éternel qui se confond lui-même avec le nuage sauveur. Nous avons là un type plastique inconnu. Devant lui se concentre la scène, déluge d'un côté, entraînant bêtes et gens du haut de la montagne, et, de l'autre côté, émerveillement de l'armée romaine dont un chef subalterne se porte en avant.

Raisonné, méthodique, appliqué, d'une technique parvenue à sa perfection et qui déjà se dessèche et incline vers la décadence, cet art du bas-relief manque de ce qui ne s'apprend pas, de ce que ne donne pas la volonté, de ce qui se sent et ne se définit pas, de la divine poésie.

LE PORTRAIT ROMAIN. — On reconnaît des portraits sur les balustrades de l'Autel de la Paix non moins que dans la plupart des bas-reliefs historiques. Le portrait relève, en effet, de la même veine d'inspiration réaliste que la scène d'histoire. Il a fourni en Italie, depuis l'époque étrusque, une série extrêmement abondante qui se poursuit jusqu'à la fin de l'Empire.

Statue en pied ou simple buste, le portrait fait partie de la décoration soit de la place publique, soit d'édifices officiels ou privés. Le buste et le bas-relief appartiennent même à la décoration de la tombe. Quelle que soit la destination du portrait, le style en demeure le même.

Prenons comme type la statue de marbre d'Auguste trouvée parmi les ruines de la villa campagnarde que possédait l'impératrice Livie à Prima Porta. L'œuvre est justement célèbre, car elle

LA COLONNE DE MARC-AURÈLE, A ROME. Érigée sur la place Colonna, elle est surmontée, actuellement, d'une statue de saint Paul. Réplique de la Colonne Trajane, elle est, comme elle, de 100 pieds (29^m,60). Les bas-reliefs représentent les guerres de Marc-Aurèle contre les Marcomans (169-172) et contre les Sarmates (174-176). — CL. ANDERSON.

MÉDAILLON DE L'ARC DE CONSTANTIN. SACRIFICE A HERCULE. Ce médaillon, d'un excellent style, semble dater de l'époque d'Hadrien. Trois autres médaillons du même genre représentent des sacrifices à Apollon, à Diane et à Sylvain. — CL. ANDERSON.

MÉDAILLON DE L'ARC DE CONSTANTIN. LE LION TUÉ. Appartenant à la même série que le précédent. Quatre médaillons représentent les chasses d'Hadrien : départ pour la chasse, chasse au sanglier, chasse à l'ours et chasse au lion. — CL. ANDERSON.

L'ARC DE CONSTANTIN. Élevé en 312, après la défaite de Maxence, cet arc est le mieux conservé de Rome. La décoration est constituée, en partie, de fragments provenant d'édifices antérieurs. — CL. BROGI.

BAS-RELIEF DE LA COLONNE TRAJANE. L'ARMÉE ROMAINE FRANCHIT LE DANUBE. Un géant représente le dieu du fleuve. Les bas-reliefs de la Colonne Trajane commémorent les péripéties des deux guerres contre les Daces (101-105). — CL. ALINARI.

est significative. C'est un portrait ressemblant, réaliste et vivant. On y reconnaît jusqu'à l'âge de l'empereur au moment où dut être faite la statue : les environs de la quarantaine. L'attitude et le geste sont ceux de l'imperator romain haranguant ses troupes. Les traits individuels cependant sont atténués et comme fondus dans un idéalisme qui fait de cette image non pas seulement le

portrait d'Octave-Auguste, mais le type même de l'empereur majestueusement impassible, maître de lui comme de l'univers, et n'accusant aucune des rides ni des faiblesses de son humanité propre. Nous distinguons dans cette œuvre un double courant : d'une part, le réalisme traditionnel de l'art populaire italien et, d'autre part, l'idéalisme aristocratique de l'art grec. L'art du por-

LA STATUE D'AUGUSTE DE PRIMA PORTA. ROME, MUSÉE DU VATICAN. Trouvée dans la villa que possédait Livie, à une étape de Rome, sur la Via Flaminia, cette statue conserve des traces de la polychromie qui faisait ressortir notamment les bas-reliefs allégoriques de la cuirasse. Comparer l'attitude à celle de l'Arringatore (art étrusque). — CL. ANDERSON.

TÊTE COLOSSALE DE CONSTANTIN. ROME, MUSÉE DES CONSERVATEURS. Cette tête, qui mesure 2^m,40 de haut, a été trouvée dans les ruines de la basilique qu'acheva le premier empereur chrétien. Elle devait appartenir à une statue assise. Par l'idéalisation du modèle et l'expression de grandeur surhumaine, elle annonce déjà l'art byzantin. — CL. ALINARI.

BUSTE DE LUCIUS CÆCILII JUGUNDUS, BANQUIER A POMPEÏ. NAPLES, MUSÉE NATIONAL. Le style profondément réaliste semble dater cette œuvre de l'époque de Vespasien, c'est-à-dire des derniers temps de Pompéï, avant la catastrophe du 29 août 79. — CL. BROGI.

trait romain a su allier l'un et l'autre dans des proportions diverses suivant les œuvres et, aussi, suivant les époques.

Sous les premiers empereurs jusqu'à Néron inclusivement, l'idéalisme grec semble chercher à dégager de l'individu le type général, à transposer le portrait du domaine de l'impression à celui de l'intelligence rationnelle. Sous cette influence, le portrait romain vise à la noblesse des poses et des expressions, il indique les traits avec précision, mais sans appuyer. Il produit de véritables chefs-d'œuvre. Nous n'en voulons citer que l'Agrippine assise du musée du Capitole, ou le buste de cette jeune morte anonyme serrée dans son voile et dont la mélancolie s'éclaire d'un sourire.

Avec la dynastie bourgeoise des Flaviens triomphe, jusque dans les portraits impériaux, le réalisme un peu lourd qui était auparavant celui de stèles funéraires ou de bustes provinciaux comme celui du banquier Cæcilius Jugundus de Pompéï. Les traits s'anoblissent sous Trajan. La Grèce l'emporte de nouveau sous Hadrien. C'est à ce moment, vers le premier quart du second siècle de notre ère, que l'art gréco-romain plutôt que proprement romain crée le type du dernier de ses héros, le bel Antinoüs, favori de l'empereur, dédaigneux et mystérieux, Bacchus mélancolique et Apollon sans pensée.

On connaît la statue équestre de Marc-Aurèle au Capitole et la beauté froide de Lucius Verus. Au siècle sui-

vant, la douceur syrienne s'insinue jusque dans les physionomies romaines. La tête, pathétique comme celle d'un Christ, dans laquelle on croyait reconnaître un prince dace du Bosphore représente fort probablement l'empereur Gallien (milieu du III^e siècle). Enfin, avec l'empire à demi oriental de Constantin, s'impose, au début du IV^e siècle, un schématisme nouveau, d'une majesté immobile, inexpressive et toute d'apparat. La tête colossale de Constantin (2^m,40 de haut), provenant des ruines de sa basilique, devait être celle de sa statue assise. C'est la divinité de l'empereur, présidant, impassible, aux réunions de ses sujets. Nous ne sommes plus à Rome, mais à Byzance. Œuvres d'art à des degrés divers, plus ou moins réalistes, plus ou moins idéalisés, ces portraits sont toujours des documents d'histoire : ils nous font voir le peuple romain et ses empereurs, ils nous les rendent vivants et nous aident, semble-t-il, à les comprendre.

LA SCULPTURE MYTHOLOGIQUE ET ALLÉGORIQUE. — On ne saurait négliger, en traitant de la sculpture romaine, la masse considérable de statues ou fragments qui remplissent les musées italiens. Bronze ou marbre, ces sculptures composaient le décor des palais, des maisons, des villas et des jardins de l'aristocratie. Parmi beaucoup de médiocres, il en est de fort belles et qui présentent un véritable intérêt artistique.

Plus que d'un art proprement romain, ces statues relèvent d'un art gréco-romain, c'est-à-dire uniformément répandu dans toutes les parties du monde romain et dont les sources sont en Grèce, depuis la grande époque classique du V^e siècle avant notre ère jusqu'à la période hellénique. Presque toutes sont des copies ou des répliques d'œuvres grecques célèbres. Ce sont elles qui, le plus souvent, permettent aux historiens de l'art de se représenter les originaux disparus.

La mythologie et l'allégorie mythologique sont, dans l'antiquité, la forme prépondérante de la culture intellectuelle. La mythologie n'est pas seulement la forme imagée de la religion ; elle n'a pas seulement inspiré les statues de culte des temples ou la décoration de leurs frontons, elle s'impose à toute la vie antique, elle domine tous les jeux de l'imagination, poésie ou art figuré. Elle s'insinue jusque dans les genres les plus strictement attachés à la réalité. Si la part s'en trouve réduite au minimum dans le bas-relief historique, elle prend sa revanche dans le portrait, principalement

AGRIPPINE ASSISE. ROME, MUSÉE DU CAPITOLE. Le nom traditionnel d'Agrippine est certainement faux. La coiffure et la façon dont sont traitées les pupilles indiquent l'époque des Antonins (2^e moitié du II^e siècle). Le motif vient de l'art grec ; l'exécution est romaine. — CL. ANDERSON.

STATUE ÉQUESTRE EN BRONZE DE MARC-AURÈLE. Sur la place du Capitole depuis 1538, elle était, précédemment, devant la basilique du Latran. Admiree dès le haut Moyen Âge par les pèlerins, cette statue a exercé une profonde influence sur l'art médiéval. — CL. ALINARI.

dans le portrait officiel qui montre souvent surtout à partir du second siècle, des impératrices représentées en déesses et des empereurs avec les attributs des dieux, tel le *Commode-Hercule* du Palais des Conservateurs.

Ce mélange de l'allégorie et du réel a pour effet de transformer, en revanche, les figures ou les scènes de la mythologie en sujets de genre. Les divinités sont figurées à la ressemblance de personnages vivants; la fable devient une représentation de la vie. La *Callipyge* du musée de Naples, par exemple, est bien une Vénus; le type en paraît dériver de quelque Aphrodite du IV^e siècle; et cependant la statue que nous possédons est évidemment aussi le portrait de quelque belle courtisane de l'époque impériale.

Nous possédons, signé de M. Cossutius Menelaos, élève de Stephanos, et qui travaillait sous le règne de Tibère, un groupe de marbre, provenant de Rome, représentant un personnage féminin vêtu comme une matrone et un jeune homme, presque un enfant. Les types appartiennent certainement au IV^e siècle grec. Que représente la scène? Mérope reconnaissant son fils Cresphonte, a-t-on dit; ou plutôt Électre et Oreste devant le tombeau d'Agamemnon? Le groupe romain n'est-il pas plutôt funéraire? N'y faut-il pas reconnaître une scène d'adieu: les adieux d'une mère à son fils enlevé à peine adolescent? Empruntés au mythe grec, les personnages sont devenus, à Rome, des êtres réels, plus ou moins

idéalisés, exprimant, de façon d'ailleurs théâtrale, des faits ou des sentiments simplement humains.

LES SARCOPHAGES. — Il est une série nombreuse de monuments figurés qui commence vers le temps d'Hadrien et se poursuit jusqu'à la fin de l'Empire, celle des sarcophages. On peut y reconnaître dans la façon dont les gisants sont représentés sur le couvercle, un prolongement, peut-être inconscient, de la tradition étrusque.

Les côtés et surtout la face antérieure de la cuve sont ornés de sculptures très diverses, mais qui représentent assez nettement les tendances diverses de la sculpture romaine. On y reconnaît, en effet, soit des scènes empruntées à la vie réelle, soit des compositions mythologiques. A la première catégorie appartiennent notamment les nombreux exemplaires représentant la cérémonie nuptiale. On ne sait si les batailles figurées sur maint sarcophage sont une allusion à la carrière militaire du défunt ou une simple décoration. Les figures allégoriques et les scènes inspirées de la mythologie prennent une signification mystique et symbolisent la destinée de l'âme à travers les épreuves de la vie ou dans le monde de l'au-delà. Mais ce mysticisme n'a rien de spécifiquement romain; il est commun à tout le monde antique.

LA PEINTURE

La peinture romaine, autant que nous la connaissons, va de pair avec la sculpture mythologique. Elle orne les parois des maisons de Pompéi. Les fragments de stuc peints que l'on a retrouvés ailleurs, à Rome en particulier, appartiennent au même genre de peinture décorative. Il faut tenir compte, en outre, des mosaïques qui, dans un encadrement plus ou moins développé, présentent des tableaux presque toujours composés à part et encastrés au centre du pavement,

SARCOPHAGE DIT D'ALEXANDRE-SÈVÈRE. ROME, MUSÉE DU CAPITOLE. Les personnages sur le couvercle rappellent le motif étrusque. Le bas-relief représente Achille à la cour de Lycomède. Achille, ne voulant pas prendre part à la guerre de Troie, s'était réfugié, déguisé en femme, chez le roi Lycomède. Il se trahit en saisissant les armes qu'apporte Ulysse. Nul n'échappe à son destin! — CL. ANDERSON.

comme les scènes figurées peintes occupent, sur les murs, le centre des panneaux.

L'encadrement des peintures accuse bien leur appartenance à l'architecture. Il figure en trompe-l'œil des colonnes, des pilastres, architraves, corniches, donnant l'illusion d'une fuite d'édifices au milieu desquels la scène figurée ou le paysage serait comme un spectacle réel. Cette architecture peinte se développe surtout dans le second style pompéien, depuis Sylla jusqu'à la fin du règne d'Auguste. Le premier style, antérieur à Sylla, se réduit, le plus souvent, à des panneaux colorés imitant des revêtements de marbre, d'où son nom de style d'incrustation. De la mort d'Auguste jusqu'à la première destruction de Pompéi en 63 après Jésus-Christ, ces architectures se font excessivement légères et aériennes, sans solidité ni relief. C'est le troisième style. Entre les deux catastrophes de 63 et de 79, les architectures peintes, tout en demeurant un jeu fantaisiste de l'imagination, reprennent quelque apparence de réalité. Les panneaux sont bordés de bandes de petits sujets traités comme des miniatures et généralement sur fond noir. Telles sont les frises d'*Amours ouvriers et vengeurs* de la maison des Vettii. Le centre est occupé par des tableaux où, comme souvent dans la sculpture, un réalisme de plus en plus accusé relève la banalité des scènes mythologiques. Que l'on considère, par exemple, dans la maison dite de Mars et de Vénus, le groupe des deux amants. Mars semble plutôt quelque beau jeune homme de Pompéi ou de Rome que le dieu de la guerre, et l'apparence de sa Vénus est d'une mortelle.

Une série de peintures tout particulièrement intéressante est celle qui a été découverte récemment dans une villa de Boscoreale. Elle représente des scènes d'initiation aux mystères de Bacchus. Il est, parmi les figures, des types traditionnels empruntés à l'art grec, comme celui de la jeune porteuse de plateau, dont la gracieuse statue trouvée à Anzio nous a livré peut-être l'original grec. Mais, non

GRAND CAMÉE DE VIENNE (Sardonyx à deux couches). PROBABLEMENT UNE ŒUVRE DE DIOSCORIDE, GRAVEUR GREC DU I^{er} SIÈCLE. Dans une petite surface (187 x 233 mm.), ce camée célèbre offre un reflet de la statuaire monumentale de l'époque hellénistique. Le registre inférieur nous montre, près de deux captifs pannoniens, des soldats romains érigeant un trophée. Au registre supérieur, Tibère, vêtu de la toge, descend d'un char conduit par la Victoire. Il tourne ses regards vers Auguste déifié, assis à côté de la déesse Rome et couronné par l'Univers. — CL. GIRAUDON.

VÉNUS CALLIPYGE. MUSÉE DE NAPLES. Proviendrait d'un palais impérial romain. Sujet de genre et portrait dérivé des Vénus hellénistiques. — CL. BROGI.

ÉLECTRE ET ORESTE (?). ROME, MUSÉE NATIONAL. Signé de M. Cossutius Menelaos (époque de Tibère), ce groupe savant est empreint d'une parfaite froideur académique. — CL. ANDERSON.

loin de là, une citharède, personne mûre et un peu lourde, est un portrait.

Dans les paysages comme dans les figures, la convention hellénistique s'allie à Rome à la reproduction de la chose vue.

L'artiste romain ne voit, semble-t-il, qu'à travers la tradition grecque. Il ne peut se défaire de son éducation, mais le tempérament de sa race, ou, si l'on préfère, les goûts de sa clientèle romaine, l'appellent vers le réel. Si adroite que soit sa technique, ses meilleures réussites sont toujours, non pas dans le genre idéal, mais bien dans les cas où il se trouve soutenu par la réalité.

LES ARTS MINEURS

LA DIFFUSION DE L'ART ROMAIN

Nous ne pouvons mentionner ici que pour mémoire l'infinité diversifiée des arts mineurs: petits bronzes et terres cuites, reliefs des vases de métal précieux, de bronze, de terre cuite, monnaies, camées et pierres gravées. Tous ces arts ou industries subissent l'influence des arts majeurs, peinture et sculpture, dont ils reproduisent les motifs et reflètent les tendances.

Est-il possible, parmi toutes ces œuvres, de distinguer des catégories bien tranchées? On peut parler, sans doute, d'un art officiel qui comprendrait surtout la décoration des édifices publics, les statues et bustes des empereurs et des grands dignitaires. Mais les images des personnages de moindre importance affectent le même aspect que les statues officielles et, d'autre part, les scènes figurées sur les monuments publics s'adressent à la masse du peuple. Elles doivent être mises à portée de son intelligence et correspondre à ses goûts. Les reliefs à représentations historiques et le portrait, dans leur ensemble, témoignent, en effet, de cette tendance réaliste qui semble particulièrement vive dans l'Italie antique.

Au réalisme populaire on pourrait chercher à opposer l'idéalisme classique de l'art aristocratique, s'il était jamais une limite bien nette entre art populaire et art aristocratique. La peinture de Pompéi est de l'industrie plus que de l'art; elle est fort démocratiquement répandue même dans des demeures modestement bour-

MARS ET VÉNUS. PEINTURE DE POMPÉI. MUSÉE DE NAPLES. La mythologie semble n'avoir été qu'un prétexte à des portraits. — CL. BROGI.

geoises. Elle s'inspire cependant de la grande peinture grecque. L'art populaire se contente bien souvent de copier celui de l'aristocratie. Il ne s'en est pas fait faute à Rome.

C'est ainsi également qu'il est difficile de séparer l'art proprement romain de celui de l'Italie et même des autres provinces du monde romain, surtout du monde occidental. Partout, les villes ont tenu à honneur de se parer de monuments imités de ceux de Rome et les provinciaux se sont attachés à donner à leur vie privée le même cadre que les citoyens de la capitale. Chaque région, sans doute, accuse plus ou moins un caractère propre. Mais ces particularités n'atténuent guère plus le caractère universel de l'art romain que les provincialismes n'altèrent, dans les inscriptions ou les textes, la langue commune de l'empire. Rome a donné aux provinces au moins autant qu'elle avait reçu de l'antiquité grecque.

Durant près d'un demi-millénaire, entre la Grèce hellénistique et l'empire de Byzance, Rome a été la capitale non seulement politique, mais intellectuelle et artistique du monde méditerranéen. Sa domination ne représente sans doute pas le moment le plus fin de la civilisation ancienne, mais elle a assuré à cette civilisation son expansion incontestablement la plus large et la plus puissante.

ALBERT GRENIER

COUPE D'ARGENT DU TRÉSOR DE BOSCOREALE (Pompéi). Bel exemple du style naturaliste de la première moitié du I^{er} siècle. — CL. GIRAUDON.

AMOURS VENDANGEURS. MAISON DES VETTI A POMPÉI. Mythologie, fantaisie, réalisme, se mêlent en des scènes aimables. — CL. BROGI.

BIBLIOGRAPHIE

BERTAUX (E.), *Rome, l'Antiquité*, nouv. éd., revue par A. Piganiol (Paris). — SETA (A. DELLA), *Italia antica* (Bergame, 1922). — DUCATI (P.), *L'Arte classica*, 2^e éd. (Turin, 1926).

ARCHITECTURE.

CHOISY (A.), *Histoire de l'Architecture*, tome I^{er} (Paris, 1898). — BENOIT (F.), *L'Architecture, Antiquité* (Paris, 1911). — DURM (J.), *Handbuch der Architektur*, 2^{er} Teil, 2^{er} Band, *Die Baukunst der Etrusker. Die Baukunst der Römer* (2^e éd., Stuttgart, 1905). — RIVOIRA (G. T.), *Architettura romana* (Milano, 1921).

SCULPTURE.

WICKHOFF (F.), *Die Wiener Genesis* (Vienne, Leipzig, 1895), réédité en 1915 sous le titre *Römische Kunst* dans le tome III des œuvres de Wickhoff. — COURBAUD (E.), *Le Bas-relief romain à représentations historiques*, thèse (Paris, 1899) [Bibliothèque des Écoles françaises d'Athènes et de Rome]. — STRONG (E.), *La Scultura romana da Augusto a Costantino*, I, II (Florence, 1923 et 1926) [réédition complètement transformée et splendidement illustrée de la *Roman Sculpture* du même auteur, 1907].

PEINTURE.

CURTIS, *Wandmalerei Pompejis* (Berlin, 1929). — MARCONI (P.), *La Pittura dei Romani* (Rome, 1929). — RIZZO (L.), *La Pittura ellenistica romana*, in-4^o, 200 pl. (Milano, 1929).

LE TAQ-I-KISRA, PALAIS DE SAPOR I^{er} A CTÉSIPHON (Mésopotamie) [III^e SIECLE]. Depuis l'époque où cette photographie a été faite, le mur de droite s'est effondré. Il ne reste que le côté gauche de la façade et une partie du porche, grandiose salle d'audience du monarque. D'APRÈS M. DIEULAFOY, *L'Art antique de la Perse*.

L'ART SASSANIDE

Au début du III^e siècle de l'ère chrétienne, le monde iranien se révolte contre l'hellénisme et s'appuie sur le vieux culte zoroastrien pour renouer la tradition de l'empire achéménide. L'époque sassanide, ainsi appelée d'après le nom d'un ancêtre de la dynastie royale, dure quatre siècles, jusqu'à la conquête de l'Iran par les Arabes; c'est une période de haute culture dont témoignent des palais, des reliefs rupestres, des tissus et soieries, des ustensiles de métal, des gemmes et des sceaux.

A Gour (aujourd'hui *Firouzabad*), en Perse, le palais d'Ardéshir I^{er} (226-242), fondateur de la dynastie, présente un porche voûté qui est la salle du trône, d'autres pièces voûtées et trois salles carrées à coupole ovoïde. L'extérieur est orné d'arcades bouchées, entre pilastres, et donne la même impression de force que certaines églises byzantines d'Asie Mineure. A l'art achéménide on a emprunté, pour la décoration des portes, la gorge d'origine égyptienne, modifiée ici par une influence grecque. La maçonnerie est en pierre et les berceaux en briques. Murs et voûtes sont enduits de plâtre.

Du palais de Sapor I^{er} (242-272) à Ctésiphon, il reste seulement une partie de la salle d'audience, au milieu d'une façade ornée, comme à Gour, en trompe-l'œil et sur quatre étages, suivant une tradition hellénistique de Syrie; malgré son état actuel de dégradation, c'est l'une des plus belles ruines de l'antiquité. Le porche, ou salle d'audience, est de proportions majestueuses: 34 mètres de hauteur sur 26 de largeur et 48 de profondeur. Formé par un arc elliptique, il ne comporte aucun ornement. Le tout est en briques, selon la tradition mésopotamienne, mais les murs étaient recouverts de mosaïques, de métaux et de tapisseries. Taq-Iwan, entre Fars et Ctésiphon, présente une longue nef couverte d'éléments en berceau reliés par des voûtes transversales; la même technique se retrouve en France, dans l'église de Tournus.

Les Sassanides ont orné certains palais de bas-reliefs en stuc peint; il en a été retrouvé à Kish, en 1931. Ils ont réservé la sculpture monumentale pour le plein air et, comme leurs devanciers, ils l'ont alors placée sur des rochers, et sur les mêmes rochers. Deux périodes méritent plus particulièrement de retenir l'attention: le premier siècle de la dynastie et le règne de Chosroès II (590-629).

Tous ces reliefs rupestres sont sculptés pour la gloire du grand roi. Le plus ancien, à Naksh-e Rostem, représente l'investiture d'Ardéshir par Ahouramazda. L'antique esprit de symétrie et l'horreur du vide s'y manifestent nettement ainsi que l'incompétence de l'artiste pour présenter de face la tête et le buste des personnages dont le reste du corps est de profil. Mais bientôt on tend vers plus de naturel et le progrès est de plus en plus sensible dans les reliefs de Sapor I^{er}. La capture de Valérien à Antioche est célébrée dans des scènes diverses où se reconnaît l'intervention d'artistes romains, choisis parmi les captifs. Cet art atteint son apogée, à Shapur, dans le tableau d'investiture de Bahram I^{er} (273-277), remarquable par les attitudes et un mouvement pleins de réalisme.

La principale grotte de Taq-i-Bostan a été richement ornée par Chosroès II dont l'investiture, en très haut relief, est traitée avec une grande minutie de détails qui ne nuit pas cependant à l'effet grandiose de l'ensemble. Sur les parois latérales, des scènes de chasse; à gauche, chasse au sanglier dont le Louvre possède un moulage dans la salle de Morgan. Les animaux y sont rendus avec cette maîtrise que l'on se plaît à louer dans l'art assyrien et l'art achéménide, mais la perspective est fautive parce que le sculpteur s'est inspiré de sujets représentés en tapisserie. L'art hellénistique de la Bactriane montre la son influence, notamment au fronton, dans les génies ailés dont le prototype se trouve dans les Victoires des arcs de triomphe romains.

Les détails des vêtements sont remarquablement traités. L'un

CHASSE AU CERF. COUPE EN ARGENT DE SAPOR II (FIN DU III^e SIÈCLE). CABINET DES MÉDAILLES DE FRANCE. Les figures sont dorées. — CL. GIRAUDON.

TISSU DE SOIE ORNÉ DU DRAGON-PAON (VI^e OU VII^e SIÈCLE). MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS, PARIS. Des tissus de cette nature, importés dans l'Europe occidentale, ont contribué à former le répertoire de la décoration romane. — CL. ALBERT LÉVY.

des motifs favoris, c'est un dragon plusieurs fois répété sur le manteau du roi; on le retrouve sur un tissu de soie, au musée des Arts décoratifs, à Paris. D'autres étoffes prouvent la persistance des compositions symétriques qui remontent aux temps les plus anciens et se conserveront dans l'art musulman. D'autre part, l'influence de la Bactriane et celle des tisserands byzantins emmenés en captivité expliquent les caractères hellénistiques. Les soieries sassanides étaient très recherchées en Orient et en Occident; la cathédrale de Sens notamment en possède une précieuse collection. Leurs motifs, maintes fois copiés, inspirent encore aujourd'hui la fabrication de certains tissus utilisés pour la confection des ornements liturgiques. Pendant tout le haut Moyen Âge, ces soieries servirent, dans les principales églises d'Occident, comme voiles autour de l'autel, tapis sur les tombeaux et enveloppes pour les saintes reliques. Par elles la faune et la flore sassanides s'introduisirent dans l'ornementation des chapiteaux et des portails, et telle verrière de l'abbaye de Saint-Denis s'orna de griffons inscrits dans des cercles.

La même inspiration artistique a guidé les orfèvres sassanides dans la décoration d'objets précieux en métal, retrouvés en grand nombre surtout en Russie et dans le Caucase. Les principales collections sont celles de l'Ermitage à Leningrad, du Musée britannique et de la Bibliothèque Nationale de Paris. Cet art s'est perpétué bien après la chute de l'empire sassanide; il est à l'origine de la tradition des coupes historiées que l'on fabrique encore aujourd'hui dans les pays musulmans. Une des plus belles coupes sassanides a été léguée, en 1862, par le huitième duc de Luynes, à la Bibliothèque Nationale; elle s'orne d'une chasse de Sapor II et s'apparente nettement aux reliefs de Taq-i-Bostan. Les scènes de chasse sont les plus fréquentes; d'autres fois on représente le roi assis et buvant, parfois aussi la déesse Anahita, qui chevauche un animal fabuleux.

De hautes buires à corps aplati et à long bec portent des figures de bêtes, des palmettes, des feuillages; des aiguères prennent des formes d'animaux.

Parmi les pièces les plus précieuses se distingue une coupe qui fut offerte au trésor de l'abbaye de Saint-Denis par le roi Charles le Chauve et a été attribuée à la Bibliothèque Nationale en 1792; elle comporte un médaillon central entouré de trois rangs de rosettes en verre de couleur; le médaillon est en cristal de roche et porte, gravé, le portrait du roi Sapor I^{er}.

Les pierres gravées sont en général de petites dimensions. On y voit des portraits de rois ou de grands personnages, parfois entourés d'une légende, des femmes en buste ou en pied, le dragon-paon, d'autres animaux fabuleux, le bouquetin, le bélier, la couronne ailée du roi, la palmette ailée, des rubans flottants.

Les monnaies d'argent présentent en général, sur la face, le profil du roi et, au revers, l'autel du feu entre deux personnages. Elles sont d'une minceur extrême et de même frappe que les monnaies byzantines contemporaines. Seules celles du premier siècle de la dynastie ont une valeur artistique.

L'art de l'époque sassanide dont on vient de noter les principaux traits caractéristiques a été l'expression d'une civilisation dont le principe était l'unité morale et religieuse. Ses formes et ses formules, héritage de lointaines traditions orientales modifiées par l'influence de l'art hellénistique, ont rayonné bien au-delà des limites de l'empire; elles lui ont survécu, non seulement en Orient, mais aussi en Europe, et notamment en France.

LOUIS DELAPORTE

BIBLIOGRAPHIE

CHRISTENSEN (A.), *L'Empire des Sassanides* (Copenhague, 1907). — DIEULAFOY (M.), *L'Art antique de la Perse* (Paris, 1885). — FLANDIN (E.) et COSTE (P.), *Voyage en Perse* (Paris, 1843-1854). — HERZFELD (E.), *Am Tor von Asien* (Berlin, 1920). — SARRE (F.), *L'Art de la Perse ancienne*, traduction P. Budry (Paris, 1921). — SMIRNOFF, *Argenterie orientale* (Saint-Petersbourg, 1909).

PIERRES GRAVÉES SASSANIDES. MUSÉE DU LOUVRE.

SARCOPHAGE (III^e SIÈCLE). ROME, MUSÉE DE LATRAN (N° 161). BON PASTEUR. AMOURS VENDANGEURS. Inspiration pompéienne du thème des Amours se livrant aux travaux agricoles. La composition enchevêtrée et pittoresque ainsi que le symbolisme pastoral portent la marque de l'art alexandrin. — CL. ALISARI.

L'ART CHRÉTIEN PRIMITIF ET L'ART BYZANTIN

L'ART CHRÉTIEN À SES ORIGINES. — La doctrine chrétienne était indifférente, sinon même hostile, à l'art, qui tenait tant de place dans le paganisme. Cependant, se conformant à un usage devenu universel, les chrétiens s'attachèrent à décorer les tombes de leurs défunts et ce fut là leur première manifestation dans le domaine de l'art. Les sectes païennes, comme les Isiaques ou les Néopythagoriciens, dont on a retrouvé à Rome un sanctuaire orné près de la Porte Majeure, les Juifs eux-mêmes décoraient leurs hypogées et leurs édifices religieux de représentations symboliques rappelant leurs croyances. Les chrétiens n'agirent pas autrement et parèrent ainsi leurs cimetières souterrains à l'extérieur des villes. On en a retrouvé un grand nombre à Alexandrie, à Syracuse, à Naples, à Cyrène, en Sardaigne, en Palestine, etc., mais les mieux conservés et les plus riches sont les catacombes de Rome établies à proximité des voies qui partaient de la ville. Un des systèmes les plus importants est celui de la voie Appienne avec les cimetières de Prétéstat, de Calliste, de Sainte-Cécile, de Saint-Sébastien. Ces cimetières consistent en galeries creusées dans le tuf et donnant accès à des chambres spacieuses (*cubicula*) garnies de peintures et éclairées par des cheminées d'aération (*lucernaires*). Dans les parois sont aménagées les cases (*loculi*) superposées, où étaient mis les corps, ou, pour les personnages notables, des niches en plein cintre (*arcosolia*) destinées à abriter des sarcophages qui servaient parfois d'autels. Des offices en l'honneur des défunts y furent en effet célébrés jusqu'au VII^e siècle. Explorées par Bosio (mort en 1602), par Bottari (1689-1775) et surtout par de Rossi (1822-1894), les catacombes romaines n'ont pas encore livré tous leurs secrets. Leur ornementation n'offre à ses débuts aucune originalité. Les thèmes décoratifs sont empruntés à l'art cosmopolite, d'origine hellénistique, qui règne dans tout le monde romain et dont les maisons de Pompéi montrent de si nombreux ensembles, art léger et gracieux, d'apparence frivole, inspiré de la mythologie amoureuse de Théocrite, de Catulle ou d'Ovide. Si étrange que cela paraisse, c'est à cet art que les chrétiens eurent recours, parce qu'il leur offrait un décor pour leurs hypogées et leur permettait de présenter, dans un cadre de beauté, la mort, considérée, d'après leur doctrine, comme un renouveau, point de départ d'une vie

éternelle. C'est dans cet esprit qu'est orné le cimetière de Domitilla (fin du I^{er} siècle) avec ses imitations d'architectures, de plafonds caissonnés, de placages de marbre, de scènes champêtres, dérivées des mêmes sources que l'art pompéien. Mais bientôt les chrétiens firent un choix dans ces thèmes et adoptèrent ceux qu'un symbolisme mystérieux reliait à leurs croyances. De là leur prédilection pour certains épisodes mythologiques, l'Amour et Psyché, Orphée attirant les animaux, etc., pour les figures abstraites des saisons, de l'Orante, symbole de l'âme détachée du corps, du Bon Pasteur avec sa brebis sur l'épaule, figure du Christ miséricordieux inspirée d'un texte évangélique.

En donnant ainsi une interprétation littérale aux métaphores ou aux paraboles du Nouveau Testament, les chrétiens finirent par créer un art décoratif fait de symboles, comme le poisson, l'ancre, etc., destinés à illustrer leurs croyances, mais dont le sens n'était accessible qu'à des initiés. Étendant cette méthode d'interprétation figurée aux prières liturgiques, ils illustrèrent ainsi les versets de la *Commendatio animae*, dérivée de la liturgie juive et qui implore pour l'âme du défunt la miséricorde divine, dont les personnages de la Bible et de l'Évangile éprouvèrent les effets : Noé dans l'Arche, Moïse, Daniel dans la fosse aux lions, les jeunes Hébreux dans la fournaise, Jonas, Lazare ressuscité, etc. Telle est la raison pour laquelle ces thèmes apparaissent juxtaposés sur les peintures comme sur les sarcophages. D'autres figures, d'autres épisodes illustrent nettement les dogmes fondamentaux de l'Incarnation, de l'institution des sacrements, etc. C'est au II^e siècle que l'on crée systématiquement une iconographie chrétienne, avec les figures d'Adam et Ève, du Christ et des Apôtres, de la Vierge allaitant Jésus en face d'un prophète (cimetière de Priscilla, II^e siècle), avec des épisodes de la vie du Christ (Nativité, Adoration des Mages, Baptême, Miracles), et surtout de nombreuses scènes de banquets, dont les uns rappellent l'institution de l'Eucharistie, les autres l'admission de l'âme au séjour céleste. À l'aide de modèles antiques (le type du Christ est calqué sur celui de l'Orateur), les artistes chrétiens ont réussi à créer des figures nouvelles, à l'aspect grave, au costume sévère, exprimant des sentiments rares dans l'art païen : la pitié, la foi, la béatitude. Leur beauté résulte de l'intensité de leur expression, tempérée

ROME. PLAFOND DE LA CRYPTÉ DE LUCINE (II^e SIÈCLE). CIMETIÈRE DE CALISTE. Décor pompéien. Aux angles, l'Orante, représentant l'âme immortelle, et le Bon Pasteur.

par la grâce et la liberté de l'art hellénique. Ces figures ont toutes la fraîcheur et l'imprévu de la jeunesse.

L'ART CHRÉTIEN APRÈS LA PAIX DE L'ÉGLISE. — L'Édit de Milan (313) et les mesures prises par Constantin et ses successeurs en faveur du christianisme eurent pour conséquences des conversions nombreuses, des fondations d'églises et d'édifices religieux. Les chrétiens utilisèrent, pour bâtir, orner et meubler ces édifices, tous les procédés techniques connus en donnant leur préférence aux plus somptueux. Ils employèrent largement les marbres polychromes, les mosaïques murales, les pavements, l'orfèvrerie, les étoffes précieuses, les manuscrits enluminés, etc... Ils ne créèrent ni les techniques, ni même le style : une mosaïque murale du II^e siècle, découverte à Ostie, montre un Sylvain nimbé dont l'attitude, a-t-on remarqué justement, rappelle celle d'un saint byzantin. Mais, s'il n'y eut pas d'innovation véritable dans la technique, il n'en fut pas ainsi dans les programmes. Désormais, tous les arts furent adaptés aux nécessités du culte chrétien; de nouveaux thèmes apparurent, destinés à glorifier le triomphe de l'Église et parfois, au moment des luttes dogmatiques, celui de l'orthodoxie sur l'hérésie.

L'art chrétien des IV^e et V^e siècles a donc été justement appelé l'art triomphal. Édifices grandioses, qu'il s'agisse d'églises ou d'hypogées, luxe des matériaux et du mobilier, richesse de l'ornementation, tels sont les traits qui distinguent cet art. Il n'a pas d'ailleurs rompu avec le passé et il a gardé bien des traits de l'art chrétien des premiers siècles : l'emploi du décor purement profane (Amours prenant leurs ébats du mausolée de Sainte-Constance à Rome, scènes de chasse, enroulements végétaux, etc...), jusque dans les églises; le goût du symbolisme, attesté par la persistance des symboles anciens (orantes, Bon Pasteur, paons, vigne, etc...) et par la création de sym-

boles nouveaux (monogramme du Christ et croix triomphale couverte de pierres précieuses, création probable de Constantin).

Cependant, ce point de vue de l'art ancien a paru trop étroit aux générations nouvelles. D'une part, ce sont les splendeurs de la cour impériale qui servent de modèle aussi bien pour la construction que pour l'ornementation des églises, dont les pavements, les colonnades, les revêtements de marbre polychrome, les mosaïques rappellent le décor du palais. Bien plus, l'iconographie religieuse, jusque-là purement épisodique et symbolique, modèle ses types de majesté (le Christ ou la Vierge trônant, les processions de saints et de martyrs) sur l'iconographie officielle des empereurs, dont les images étaient toujours l'objet de la vénération. D'autre part, au IV^e et surtout au V^e siècle, l'art gréco-romain se transforme sous l'influence de l'Orient. La fondation de Constantinople (324-330) n'apporta pas d'abord un art nouveau, les monuments de l'ancienne Rome ayant servi de modèles. La « Nouvelle Rome » n'en devint pas moins un centre où convergèrent les influences artistiques d'Anatolie, de Syrie, d'Égypte, de Perse, du Caucase, qui atteignaient d'ailleurs l'Italie et l'Occident à la même époque. L'Orient apportait une esthétique et des techniques nouvelles. L'art oriental n'est pas, comme l'art grec, à l'échelle de l'homme et ne cherche pas à embellir l'humanité tout en lui conservant ses traits. L'art oriental aime les édifices surhumains, pour l'ornementation desquels les matériaux les plus luxueux sont prodigués avec une prédilection pour les couleurs chatoyantes. Les proportions humaines lui échappent ainsi que le relief, qu'il obtient par des procédés impressionnistes. Loin de chercher à exprimer comme l'art grec la vie dans sa grâce et sa liberté, il la transforme, au contraire, suivant un schéma géométrique, il la cristallise et la stylise. La plante, l'animal, l'homme deviennent des ornements. L'attitude et les gestes des êtres vivants sont déterminés par une épure géométrique. La symétrie, la pompe remplacent la liberté gracieuse et l'esprit idéaliste du style hellénique.

Le monument le plus typique de cette époque est la basilique, édifice oblong à nef surélevée au-dessus de bas côtés simples ou doubles, couvert en charpente et terminé par une abside en hémicycle séparée parfois de la nef par le transept, salle transversale qui donne à l'édifice la forme d'une croix. Tel est le modèle qui domine dans toute la Méditerranée. A Rome, Saint-Pierre et Saint-Jean-de-Latran ont disparu, mais il reste Sainte-Marie-Majeure (432-440), très remaniée au XVI^e siècle; Saint-Paul hors les murs (386), rebâti en 1825; Saint-Laurent hors les murs (425). Ces basiliques étaient précédées d'un atrium carré bordé de trois côtés par des portiques, avec une fontaine au milieu. Un type un peu différent apparaît à Salonique (piliers intercalés dans la colonnade à Saint-Démétrius, remarquable pour la beauté de ses

ROME. BASILIQUE SAINT-PAUL HORS LES MURS. INTÉRIEUR. Fondée par Constantin, rebâtie par le pape Léon I^{er} (440-461), incendiée presque entièrement en 1823 et restaurée. Modèle de grande basilique à cinq nefs. — CL. BROGI.

RAVENNE. MAUSOLÉE DE GALLA PLACIDIA. INTÉRIEUR. Élevé vers 440-450. Plan cruciforme; les quatre branches de la croix sont destinées à abriter des sarcophages. Beauté des revêtements de marbre polychromes et des mosaïques murales aux fonds d'azur. — CL. ALINARI.

marbres et de ses mosaïques murales, gravement endommagées par l'incendie de 1918); en Syrie avec la façade entre deux tours; en Asie Mineure et en Mésopotamie où règne la basilique voûtée, dont le berceau central est soutenu par des piliers, ce qui donne à ces monuments l'allure de nos églises romanes, dont ils sont d'ailleurs le prototype et où l'on trouve de nouveaux profils d'arcs (en tiers-point ou en fer à cheval); en Afrique enfin où règnent les plans les plus variés (Damous-el-Karita de Carthage avec neuf nefs et un atrium semi-circulaire que termine une chapelle triflée).

Le plan circulaire, octogonal ou cruciforme avec couverture en coupole fut adopté pour les baptistères (Latran, temple Saint-Jean à Poitiers, Ezra en Syrie, etc...) et pour les monuments funéraires (mausolée de Sainte-Constance à Rome, au IV^e siècle; de Galla Placidia à Ravenne, vers 450), surtout ceux destinés à contenir les corps et les reliques des saints, *memoriae, martyria* (Saint-Georges de Salonique). Le plus célèbre de ces *martyria* était la rotonde du Saint-Sépulcre élevée à Jérusalem par Constantin, précédée d'un atrium qui la séparait d'une basilique à cinq nefs. Près d'Antioche, la colonne de saint Siméon le Stylite fut placée au centre d'une cour carrée, sur les côtés de laquelle s'ouvraient quatre basiliques.

Tandis qu'au centre de l'Asie Mineure et de la Syrie dominait la construction en pierres bien appareillées, dans les grandes villes d'Orient et d'Occident, on employait surtout la brique, qu'on dissimulait à l'intérieur sous de riches revêtements de marbres aux couleurs variées et de tableaux de mosaïques. La sculpture n'était guère représentée que par l'ornement architectural, chapiteaux, panneaux sculptés des ambons ou des clôtures de chœur (chancels). La statuaria proprement dite, toujours en

usage (statues de consuls trouvées sur l'Esquiline, statues des empereurs comme le groupe de porphyre de Venise), ne paraît pas être représentée dans les églises. Un ambon en marbre de Salonique (Constantinople, musée Ottoman) montre en très haut-relief une Adoration des Mages. Les œuvres sculptées de cette époque sont surtout les cuves de sarcophages historiées de personnages en haut-relief ou en méplat. Les sarcophages païens ont fourni les modèles et la technique, mais les sujets sont chrétiens, empruntés souvent à l'illustration picturale de la liturgie funéraire (Moïse, Noé, Jonas, miracles du Christ), parfois aussi avec un sens dogmatique (Christ donnant la Loi, épisodes de la Passion). Les têtes des apôtres et du Christ imberbe, aux cheveux bouclés, reproduisent des modèles helléniques. On y trouve d'ailleurs les deux types de décoration usités sur les sarcophages païens : d'une part, la disposition en frise, les personnages et les scènes se suivant sans interruption et, d'autre part, le cadre monumental (les personnages ou les scènes disposés sous la colonnade d'un portique, parfois une muraille de ville percée de portes formant le fond). Sur le

groupe de sarcophages dits d'Asie Mineure (sarcophages de Sidamara, païen; de Soulou-Monastir, chrétien), règne un étrange contraste entre le fond d'arcades et de frontons déchiquetés par le trépan, qui a creusé des points d'ombre pour faire valoir les ornements (oves, perles, etc...), et les statuette en haut-relief qui s'enlèvent sur ce fond. Ce procédé impressionniste, destiné à obtenir un effet de relief par des points d'ombre, a été appliqué aux chapiteaux dits théodosiens où les feuilles épineuses et déchiquetées sont séparées par des trous creusés aux trépan. Un autre procédé, qui apparaît à l'ambon de Salonique et sur les fûts historiés du musée Ottoman, consiste à découper à jour les ornements en laissant entre eux et le fond un large intervalle.

ROME. MOSAÏQUE DE L'ABSIDE DE SAINTE-PUDENTIENNE. Le Christ enseignant, fin du IV^e siècle; parties refaites. Grandiose composition annonçant les scènes de majesté de l'art byzantin; mais la tradition hellénique s'affirme dans l'attitude pleine de liberté et de naturel des apôtres, ainsi que dans le paysage qui représente la croix gemmée du Golgotha et les édifices de Jérusalem. — CL. ANDERSON.

RAVENNE. MAUSOLÉE DE GALLA PLACIDIA. MOSAÏQUE DU BON PASTEUR (MILIEU DU V^e SIÈCLE). Transformation d'un thème symbolique suivant les principes de l'art triomphal. Le pasteur a reçu les traits du Christ, le costume broché d'or et l'attitude souveraine d'un empereur; il tient sa houlette comme un sceptre, mais flatte une brebis d'un geste plein de naturel. — CL. ALINARI.

L'usage d'orner les murs des églises de fresques ou de tableaux de mosaïques, faites de cubes de verre émaillés ou dorés (*smalts*), se répand à cette époque. Rome conserve les mosaïques de la voûte annulaire du mausolée de Sainte-Constance (enroulements de vigne et scènes de vendanges autour d'un buste, tradition de l'ancienne Loi à Moïse, de la nouvelle à saint Pierre), le tableau grandiose de l'abside de Sainte-Pudentienne, montrant le Christ sur le trône impérial, entouré des apôtres avec les édifices de Jérusalem comme fond, la Vision apocalyptique de l'arc triomphal de Saint-Paul hors les murs. A Sainte-Marie-Majeure, des tableaux de l'Ancien Testament décorent la nef, tandis que sur l'arc triomphal sont conservés de curieux épisodes de l'Enfance du Christ, empruntés en partie aux apocryphes. Citons enfin, à Ravenne, les belles mosaïques à fond d'azur du mausolée de Galla Placidia (Bon Pasteur transformé en souverain avec le costume impérial, thème antique des colombes buvant dans un canthare) et, à Salonique, la mosaïque découverte dans l'abside de Saint-David (Christ donnant la Loi, entouré des symboles des Évangélistes et des prophètes).

Enfin, les arts mineurs, qui eurent à cette époque un développement prodigieux, sont représentés par les ivoires (diptyques consulaires, pyxides de Sens, Brioude, etc...), reliquaires tels que la lipsanothèque de Brescia, etc..., par des œuvres de sculpture sur

SARCOPHAGE. HISTOIRE DE JONAS (IV^e SIÈCLE). MUSÉE DE LATRAN (N^o 119). Persistance de la tradition du bas-relief pittoresque et narratif, dont les épisodes se succèdent sans interruption comme sur une frise : Jonas jeté à la mer et englouti par le monstre; Jonas rejeté sur le rivage, puis endormi sous un figuier. — CL. ALINARI.

bois (portes de Sainte-Sabine, à Rome, dont les panneaux montrent le parallélisme des Deux Testaments), par des pièces d'argenterie avec figures au repoussé (boucliers de Théodose à Madrid, de Valentinien III à Genève, calice d'Antioche montrant le Christ et les apôtres dans des enroulements de feuillage, vase d'Émèse du Louvre), par des objets de bronze (portelampes d'Orléansville, figurant une basilique), par des étoffes précieuses, la plupart importées de Perse et figurant des cavaliers ou des animaux affrontés (étoffe de Saint-Ambroise de Milan), par des livres profanes ou religieux enrichis de tableaux en miniature inspirés des plus purs modèles antiques (*Virgile* du Vatican, IV^e siècle; *Iliade* de l'Ambrosienne, V^e siècle; calendrier de 354 à Vienne; *Bible* Cotton, connue seulement par des reproductions). Tous ces monuments forment vraiment la transition entre l'art antique et l'art byzantin, au domaine duquel ils appartiennent déjà.

L'ART BYZANTIN DU VI^e AU IX^e SIÈCLE. — L'art qui a

régné aux IV^e et V^e siècles sur l'ensemble de la chrétienté offre, en effet, tous les caractères, toutes les tendances de l'art byzantin. Mais, dans le cours du V^e siècle, l'Occident ayant été arraché à l'Empire par les Barbares, la tradition de l'art antique s'y est affaiblie et un idéal esthétique nouveau, élaboré au fond de l'Asie par des peuples nomades, s'est substitué à elle. En Orient, au contraire, l'empire romain a été sauvé de la conquête barbare par Constantinople. L'art triomphal des IV^e et V^e siècles y a non seulement survécu, mais s'y est développé vigoureusement, accueillant parfois de nouveaux apports de l'Orient, mais parfois aussi remontant aux sources de l'antiquité classique. Tel est l'art, dénommé assez improprement art byzantin, qui a régné en Orient jusqu'en 1453 et qui a survécu jusqu'à nos jours dans les pays orthodoxes.

De cet art on ne distingue donc ni la naissance, ni la mort. Il n'a pas d'enfance, car il est la résultante de traditions très anciennes et il débute par un chef-d'œuvre dont il n'a jamais atteint, par la suite, les imposantes dimensions : l'église Sainte-Sophie. De l'Orient, spécialement de l'Anatolie, il a reçu l'architecture à coupes, la sculpture impressionniste, le décor monumental, le goût des proportions grandioses, de la polychromie harmonieuse, de la richesse des techniques, mais il a éliminé de la tradition orientale tout ce qui était trop contraire à l'esprit grec : l'arc brisé,

la coupole ovoïde, la stylisation trop grande des êtres vivants, le réalisme trop brutal des peintres syriens. L'art, comme la littérature, maintient la tradition hellénique, le goût de la composition claire et bien ordonnée (qu'il s'agisse de plans d'églises ou de tableaux), le traitement de la figure humaine d'après un canon antique, les fonds du paysage hellénique créé à Alexandrie. L'art de Byzance est donc essentiellement conservateur, comme sa littérature. Le mérite de l'artiste n'est pas l'originalité, mais l'imitation des modèles anciens adaptée au sujet qu'il veut traiter. A plus forte raison, l'art religieux est hostile aux innovations et dans le domaine iconographique règnent des traditions immuables en principe, mais que le temps a fini cependant par altérer.

Loin d'être immobile, en effet, comme on le croyait jadis, l'art byzantin s'est renouvelé plusieurs fois au cours de son histoire millénaire. Bien plus, il a connu, au même moment, des « manières » différentes : l'art impérial de Constantinople, l'art retardataire des monastères ou des provinces. Importé chez les peuples slaves, roumains, arméniens, il s'est adapté à leur génie national. Malheureusement, malgré d'admirables découvertes faites depuis le dernier quart du XIX^e siècle, nous le connaissons mal. L'art de Constantinople ayant presque disparu, ce sont surtout des œuvres provinciales qui nous permettent d'imaginer ce qu'il fut; nous avons heureusement pour nous guider la riche série des manuscrits à miniatures, qui nous montrent

CONSTANTINOPLE. SAINTESOPHIE. Édifiée de 532 à 547, par Anthemius de Tralles et Isidore de Milet. Les minarets, les massifs contreforts qui contre-butent la coupole et les édifices parasites qui l'entourent sont dus aux Turcs. La coupole, reposant directement sur les grands arcs, sans l'intermédiaire d'un tambour, paraît surbaissée. — CL. SERAH ET JOAILLIER.

les modifications successives du style à travers les siècles.

Dans la très longue histoire de cet art, il existe une coupure profonde : c'est la Querelle des Images (726-842), qui mit en question la légitimité d'un art religieux; mais, par suite de la ruine du parti iconoclaste, cet art sortit de l'épreuve plus vigoureux qu'auparavant, mais entièrement transformé dans son esprit comme dans

son style. Il est donc conforme à la vérité de distinguer dans l'histoire de l'art byzantin deux périodes séparées par la crise iconoclaste. Pendant la première période (VI^e-IX^e siècles), l'art byzantin n'est que l'épanouissement en Orient de l'art chrétien, appelé justement art triomphal, qui régnait dans l'empire depuis le IV^e siècle. Ce n'est donc pas un art nouveau qui apparaît brusquement à Constantinople, mais le VI^e siècle, l'époque du grand empereur Justinien (527-565), qui couvrit Constantinople et tout l'empire de monuments splendides, doit être considéré comme la période d'apogée de cet art chrétien né au IV^e siècle après la paix de l'Église.

Ce qui est nouveau d'ailleurs, c'est la place de plus en plus grande que la tradition de l'Orient indigène prend dans cette école artistique. C'est d'Anatolie, de Mésopotamie, de Syrie, d'Égypte que proviennent non seulement les techniques, mais les éléments du style, sans que la tradition hellénique soit éliminée totalement.

C'est ce que montre l'architecture religieuse ou civile. Après la terrible sédition Nika (532) qui détruisit les plus beaux édifices de Constantinople, Justinien fit appel, pour rebâtir sa ville impériale, à des architectes d'Anatolie : Anthemius de Tralles, Isidore de Milet. L'aspect de Constantinople se transforma donc : à la ville gréco-romaine de

CONSTANTINOPLE. SAINTESOPHIE. INTÉRIEUR. Largeur exceptionnelle de la nef, entièrement recouverte par l'immense coupole. Majestueuse ordonnance du triple étage des bas-côtés, des tribunes (gynécée), assez vastes pour qu'on ait pu y tenir des conciles, et des hautes fenêtres disposées sur deux rangs. Polychromie chatoyante des marbres. — CL. SERAH ET JOAILLIER.

CONSTANTINOPLE. CORNICHE ET CHAPITEAUX DE L'ÉGLISE DES SAINTS-SERGE-ET-BACCHUS (VI^e SIÈCLE) [ENTRE 532 ET 537]. Bel exemple de la technique ajourée qui domine désormais dans l'ornement sculpté : le thème ornamental se détache sur un fond d'ombre. Caractère décoratif de l'inscription en grandes capitales au nom de Justinien et de Théodora. — CL. BRÉHIER.

Constantin et de Théodose, se substitua la capitale en partie asiatique de Justinien.

Avant 532, en effet, les églises de Constantinople : Sainte-Sophie, Sainte-Irène, les Saints-Apôtres, étaient des basiliques couvertes en charpente; la seule qui ait subsisté, Saint-Jean-de-Stoudion (Mirachor Djami), fondée en 463, a le plan et les dispositions d'une basilique hellénistique avec ses colonnades intérieures supportant des entablements au-dessus desquels s'ouvraient des tribunes. Avec les architectes de Justinien, des plans et des modes de couverture nouveaux apparaissent.

Le chef-d'œuvre, jamais dépassé, de la nouvelle école est l'église de la Sagesse Divine, Sainte-Sophie, que ses architectes, Isidore de Milet et Anthémios de Tralles, achevèrent en cinq ans (532-537); pour l'orner, Justinien fit envoyer par les gouverneurs des provinces une profusion de marbres et de colonnes provenant des édifices païens. Malheureusement, la coupole primitive fut renversée par un tremblement de terre, le 7 mai 558, et la coupole actuelle qui la remplaça en 562 fut beaucoup moins hardie. Il est exact que Sainte-Sophie dérive du type de la basilique à coupole, créée en Asie Mineure. Le procédé consiste à intercaler dans la file des arcades quatre gros piliers sur lesquels s'appuient des arcs qui soutiennent une coupole; les arcades intermédiaires servent de supports à des tribunes. Telle est l'ordonnance de Sainte-Sophie de Salonique et, à Constantinople même, de Sainte-Irène, bâtie aussi sous Justinien. A vrai dire cependant, l'œuvre d'Anthémios de Tralles et d'Isidore de Milet doit être considérée comme une création originale, un effort grandiose, dépassant tout ce qu'on avait vu jusque-là, pour couvrir d'une voûte un édifice destiné à contenir un peuple entier. C'est bien une basilique à coupole, mais ses diverses parties ne sont plus à la même échelle : la nef, démesurément élar-

RAVENNE. SAINT-APOLLINAIRE-LE-NEUF. INTÉRIEUR. Basilique fondée par le roi Théodoric (avant 540). Les bases des colonnes sont enterrées sous un pavement moderne. Le tranchant des arcades est orné de caissons en relief. Les mosaïques de la double procession dans la nef sont un admirable exemple de décor monumental adapté au plan d'un édifice. — CL. ALINARI.

gie, est devenue l'élément essentiel, et les bas-côtés surmontés de tribunes ne servent qu'à masquer les contreforts rendus nécessaires par la poussée de la puissante coupole de 31 mètres de diamètre, percée à la base d'une couronne de fenêtres et flanquée de deux demi-coupoles, à l'Est et à l'Ouest. Une galerie de narthex, voûtée de compartiments d'arêtes et de la même largeur que l'édifice, s'étend à l'Ouest, ouvrant sur l'église par neuf portes. Elle était précédée autrefois d'un spacieux atrium entouré de portiques. A l'Est, une abside, ronde à l'intérieur, à trois pans à l'extérieur, forme saillie sur le carré dans lequel est inscrit l'édifice. Aux quatre angles de la nef des exèdres percées d'arcades ouvrent sur les bas-côtés. A l'extérieur, l'édifice, entièrement construit en briques, paraît lourd et déprimé. L'immense coupole se dégage péniblement de la masse des maçonneries de toute époque qui l'enserrent; elle est étayée de quatre contreforts massifs et flanquée de quatre minarets dont la sveltesse fait ressortir sa lourdeur. Le badigeon d'ocre jaune, les plombs des toitures, les petits carreaux des fenêtres ne sont pas faits pour corriger cette impression. Il n'en est plus de même lorsque, après avoir traversé le narthex, on pénètre sous la prodigieuse coupole qui semble planer au-dessus de sa couronne de fenêtres et que, d'un unique coup d'œil, on embrasse l'immense édifice. La coupole de Sainte-Sophie, qui s'élève à 56 mètres au-dessus du sol, dépasse en portée et en hauteur les voûtes gothiques les plus hardies (celles de la cathédrale de Beauvais atteignant 48 mètres).

Mais ce qui fait, en outre, la beauté de Sainte-Sophie, c'est la décoration architecturale, conservée en grande partie. Elle consiste surtout en colonnes et en revêtements destinés à masquer la maçonnerie de briques et de moellons. Les éléments de ce décor sont les marbres blancs ou surtout polychromes, employés sans être sculptés pour les pavements, les fûts de colonne, les panneaux de revêtement entre les arcades des tribunes. Les pavements cachés sous des nattes sont en marbre de Proconèse, découpé de manière à former des dessins. Les grandes colonnes de la nef sont en vert antique, celles des exèdres en porphyre rouge d'Égypte. Dans les revêtements du premier étage on remarque le porphyre vert de Sparte, le rose veiné, le jaune antique, le noir veiné de blanc. La sculpture est représentée par les parapets de marbre sculptés en méplat de croix et d'ornements végétaux qui garnissent les tribunes, mais la technique dominante est la sculpture ajourée, dont nous avons signalé un ancien exemple sur l'ambon de Salonique. C'est elle qui règne sur les magnifiques chapiteaux des colonnes de la nef, en forme de cratères antiques, couverts de larges rameaux de palmes ou de feuilles d'acanthé, interrompus

RAVENNE. SAINT-VITAL (ENTRE 536 ET 547). LE CHŒUR. Magnifique ensemble bien conservé de décoration byzantine contemporaine de Justinien. — CL. ALINARI.

sur deux faces par les monogrammes de Justinien et de Théodora dans des médaillons. La transition entre le fût circulaire et le tailloir carré qui reçoit la retombée de l'arcade est ménagée par deux volutes ioniques. Tel est le type du chapiteau-imposte, assez puissant pour supporter le poids des arcades. Dans les tribunes, apparaissent des modèles de chapiteaux différents (pyramide renversée, coupe polylobée), mais toujours traités d'après la même technique ajourée, employée aussi pour les grands panneaux de revêtement entre les arcades du rez-de-chaussée, vraie dentelle de feuilles d'acanthé déchiquetées autour d'un disque central de marbre de couleur qui se détache dans un médaillon d'entrelacs. Les voûtes et les parties hautes étaient enfin couvertes de tableaux de mosaïque à fond d'or. On a conservé, sur les voûtes des bas-côtés et des tribunes, ceux qui sont purement décoratifs (rinçaux et ornements de feuillages). Les tableaux iconographiques, postérieurs certainement à Justinien, ont été badigeonnés d'or. Seules les ailes des chérubins qui garnissaient les pendentifs se voient encore aujourd'hui.

Sainte-Sophie domine, par sa grandeur, l'histoire architecturale de Byzance. Elle n'en est pas moins un édifice exceptionnel. Des églises, de types différents, offrant les plans les plus variés, se sont élevées en même temps qu'elle. A Constantinople, la mosquée de Mahomet II a remplacé les Saints-Apôtres, église en croix apparente depuis le sol, obtenue par la rencontre de deux nefs de longueur égale et couverte de cinq coupes; c'était moins une église qu'un « martyrium » destiné aux sépultures impériales. Le type parfait de la basilique à coupole est celui de Sainte-Irène, où le prolongement jusqu'aux murs extérieurs des voûtes en berceau qui contre-butent la coupole annonce le plan en croix grecque.

RAVENNE. ÉGLISE SAINT-VITAL. CHŒUR. PROCESSION DE JUSTINIEN (VERS 547). Justinien et, en face de lui, Théodora sont représentés à Saint-Vital en tant que bienfaiteurs de l'église. On voit ici le clergé et l'évêque Maximien, l'empereur, les sénateurs, les Argyraspides de la garde. Le nimbe circulaire est attribué à l'empereur vivant. C'est par simple imitation qu'on en a gratifié le Christ et les saints. — CL. ALINARI.

L'église des Saints-Serge-et-Bacchus est un octogone à voûte côtelée sur tambour; une colonnade intérieure supporte un entablement au-dessus duquel règnent des tribunes. Les chapiteaux en forme de coupes sont couverts d'ornements ajourés d'une grande richesse et la coupole est bordée d'une inscription décorative en lettres capitales à la gloire de Justinien.

Des édifices civils restaurés ou élevés par Justinien à Constantinople, les plus beaux, le Grand Palais, les thermes de Zeuxippe, le forum Augustæon avec la statue de bronze de l'empereur, ont disparu. Cependant, l'œuvre de ses ingénieurs est toujours représentée par les immenses citernes de Jéré-batan-Seraï et de Binbir-Direk, avec deux étages de salles dont les voûtes sont supportées par une véritable forêt de colonnes; par l'aqueduc à double rangée d'arcades dont les piliers sont épaulés de contreforts; enfin par les restes du palais, dit de Hormisdas, qui se dressait au-dessus de la mer de Marmara.

En Occident, les pays qui relèvent de l'influence byzantine ont gardé le plan basilical des églises, qu'on trouve d'ailleurs encore à Constantinople sous Justinien. Telle est la belle basilique élevée à Parenzo (Istrie) par l'évêque Eufra-sius (mort en 553); elle a conservé un ensemble formé d'un baptistère octogonal, d'un atrium carré, enfin de la basilique, remarquable par la beauté de ses revêtements de marbre et même de nacre et par la fantaisie de ses chapiteaux sculptés à jour. Tel est surtout le groupe de Ravenne, où le roi goth Théodoric (493-540) a construit le baptistère dit des Ariens et la basilique Saint-Martin-au-Ciel-d'Or, devenue, depuis le VIII^e siècle, Saint-Apollinaire-le-Neuf. Comme à Parenzo, les chapiteaux des colonnes en marbre de Proconnèse reçoivent la retombée des arcades par l'intermédiaire d'impostes ou dossierets, timbrés d'une croix. A la même époque, un riche banquier, Julien l'Argentier, éleva à ses frais l'église Saint-Vital, octogone pourvu de tribunes avec un

MOZAÏQUE DE LA MOSQUÉE DES OMMAÏDES A DAMAS. Architectures de type pompéien, arbres de style naturaliste, parcs et chutes d'eau. Ces mosaïques, découvertes sous le badigeon, en 1928, ont été exécutées vers 706, pour le calife Walid, par des maîtres de Constantinople. Persistance du paysage hellénistique; absence de tout être animé. — CL. EUSTACHE DE LOREY.

CHAIRE D'IVOIRE DE MAXIMIEN (VI^e SIÈCLE). MUSÉE ÉPISCOPAL DE RAVENNE. Les figures en bas-relief représentent saint Jean-Baptiste et les Évangélistes. Sans doute un chef-d'œuvre des ivoiriers d'Antioche, bien qu'attribué souvent à Alexandrie. — CL. ALINARI.

MINIATURE DU ROULEAU DE JOSUÉ (VI^e SIÈCLE). VATICAN. JOSUÉ ET L'ANGE, DEVANT JÉRICO. Fait partie d'un rouleau de parchemin de 10 mètres de long offrant une succession ininterrompue de miniatures. Art alexandrin.

narthex et un chœur, et la basilique Saint-Apollinaire in Classe, consacrées par l'évêque Maximien, l'une en 547, l'autre en 549. Enfin, le baptistère des Orthodoxes, avec son décor pompéien de stuc, date du milieu du VI^e siècle. La sculpture ajourée est représentée à Ravenne par un grand nombre de chanceliers et de clôtures découpés suivant les dessins les plus fantaisistes. Les sarcophages sculptés, avec leurs toits arrondis en berceau, montrent à côté de scènes évangéliques la prédominance de l'ornement : chrismon dans une couronne de lauriers, animaux affrontés, enroulements de feuillages sortant d'un vase, marque certaine de l'influence syrienne, alors la plus forte de celles qui règnent en Italie.

Dès ses origines, l'art byzantin manifeste un goût très vif pour la décoration polychrome. La richesse et les tons harmonieux des revêtements de marbre se complètent dans les grands édifices par les mosaïques, faites de cubes d'émail, qui couvrent les voûtes, les murailles et parfois, comme à Sainte-Paraskévi de Salonique, les tranchants des arcades. Les personnages vêtus de draperies claires se détachent désormais sur un fond d'or ou d'argent qui leur donne beaucoup de relief. Malheureusement les mosaïques de Constantinople ont disparu; celles de Saint-Démétrius de Salonique, consistant en tableaux votifs représentant les miracles du saint, ont été en grande partie détruites. Seules celles de Ravenne, de Parenzo, de Trieste sont bien conservées : à Saint-Apollinaire-le-Neuf, les deux majestueuses processions, d'un côté les vierges en costume de princesses impériales, de l'autre les saints vêtus de draperies antiques, partant, l'une du port de Classis, figuré d'une manière pittoresque, pour se diriger vers le trône où la Vierge entourée d'anges présente Jésus à l'adoration des trois mages; l'autre, du palais impérial de Ravenne, portant leurs couronnes au Christ trônant entre les anges. Sur les murs, entre les fenêtres, se détachent des figures de saints et de prophètes, tandis que la zone supérieure montre une alternance entre un tableau décoratif (ciborium surmonté d'une croix accostée de colombes) et un épisode

CROIX D'EMAIL CLOISONNÉ. ROME, TRÉSOR DU SANCTUARY DU LATRAN. Croix-reliquaire faite de lames d'or dont la surface et les tranches sont ornées de plaques d'émail figurant les Fêtes de l'Enfance : Annonciation, Visitation, Nativité, Mages, Fuite en Égypte, Présentation, Baptême. Un des plus anciens monuments de l'émaillerie byzantine aux tons d'un rouge vineux, début du VI^e siècle. — D'APRÈS LAUER : « Monuments Piot », tome XV, 1906.

de la vie de Jésus, emprunté aux Miracles, au Nord (Christ à la figure juvénile et imberbe); à la Passion, au Sud (Christ à la tête virile, à la figure barbe). On a vu dans ces tableaux la reproduction d'un cycle historique emprunté à la décoration d'une église de Palestine, où s'est formée cette nouvelle iconographie. Le symbolisme domine, au contraire, dans l'admirable chœur de Saint-Vital (l'agneau, à la voûte, dans une Gloire portée par des anges; sur les murs, l'hospitalité d'Abraham, les sacrifices d'Isaac et de Melchisédech; dans l'abside, le Christ dans sa gloire, entouré d'anges avec le martyr Vital et l'évêque Ecclesius portant le modèle de l'église). C'est à droite et à gauche de cette abside que se déroulent les processions célèbres de Justinien, précédé du clergé, suivi de ses gardes et des sénateurs, et de Théodora avec ses chambellans et ses dames d'honneur. Ces deux magnifiques tableaux montrent l'aptitude de l'art byzantin à reproduire la réalité vivante. L'abside de Saint-Apollinaire in Classe, avec sa Transfiguration symbolique; celle de la basilique de Parenzo, qui montre pour la première fois la Vierge trônant en cet endroit, appartiennent à la même

inspiration monumentale et solennelle.

Les arts de la couleur sont encore représentés par des icônes. Les plus anciennes, rapportées des monastères du Sinai et aujourd'hui au musée de Kiev, consistent en peintures à la détrempe exécutées sur des panneaux de bois, figurant des bustes de saints, vus de face. Cet art destiné à une grande fortune dérive des portraits funéraires égyptiens de l'époque gréco-romaine. C'est également à l'Égypte qu'appartiennent les seuls spécimens de peinture murale qu'on ait conservés de cette époque (nécropoles d'El-Baghout dans la Grande-Oasis et de Baouit : figures de saints, histoire de David, absides ornées de visions apocalyptiques, scènes de chasse sur les murs des chapelles funéraires).

Les manuscrits religieux, ornés de peintures qui forment au milieu du texte de véritables tableaux, montrent encore mieux le contact entre la tradition hellénistique d'Alexandrie et celle de l'Orient. Plusieurs sont exécutés avec un très grand luxe, sur parchemin pourpré en lettres d'or ou d'argent. Tels sont la *Genèse* de Vienne, que l'on date du VI^e siècle, et le *Rouleau de Josué* (Vatican) qui offre, avec un texte sommaire, une succession ininterrompue de tableaux : on retrouve dans ces deux œuvres les fonds de paysage en perspective et les figures allégoriques de la plus pure tradition alexandrine. Au contraire, les Évangéliques de Rossano (Calabre), de Sinope (Paris, Bibl. Nat.), de Zagba (Florence, peint en 586 par le moine Rabula), d'Etschmiadzin, etc..., font au paysage une place extrêmement réduite et montrent des personnages peu nombreux, aux traits souvent réalistes, se détachant sur un fond d'or. L'influence syrienne règne dans toutes ces œuvres. C'est là le style qui finit par prévaloir dans la peinture byzantine et qu'on retrouve dans la *Topographie chrétienne* de Cosmas Indicopleustes (Vatican, écrite au IX^e siècle, mais reproduisant des miniatures du VI^e siècle).

Aux arts de la couleur appartiennent les tissus historiques, dont on faisait un grand usage. Les nécropoles égyptiennes d'Antinoé et d'Akhmin-Pano-

polis ont livré en abondance des vêtements de lin ornés d'empiècements de laine, qui constituent une véritable tapisserie, et aussi des étoffes de coton ou de soie brodées de fils d'or ou de couleurs variées, parfois à représentations iconographiques. Ce fut sous Justinien que la culture des vers à soie fut introduite dans l'empire; des ateliers de tissage s'installèrent au palais impérial, s'inspirant tantôt des étoffes persanes à décor zoomorphe, tantôt de la peinture iconographique, mais montrant les thèmes dans des médaillons séparés par des ornements de feuillages stylisés ou des fleurons et répétés indéfiniment (étoffes du trésor de Latran, suaire de saint Victor de Sens, étoffes du musée de Cluny, de Cologne, etc...).

Tous les arts somptueux tiennent dans la société de cette époque une place considérable : ivoires taillés, orfèvrerie, argenterie, fibules et bijouterie, intailles, monnaies, etc... Les ivoires sont représentés par des diptyques consulaires, d'autres feuilles de diptyques à cinq compartiments, profanes ou religieux, des pyxides et boîtes à eulogies, des panneaux provenant de coffrets ou même de meubles. Citons la pyxide de Berlin (le Christ entre les Apôtres), l'ivoire Barberini du Louvre, feuillet d'un diptyque représentant un empereur à cheval foulant aux pieds une allégorie, couronné par le Christ et recevant les tributs des nations (on hésite entre Constantin et Justinien); le dessin et le relief du cavalier sont remarquables. La chaire d'ivoire de Maximien (musée épiscopal de Ravenne) est le chef-d'œuvre de cette technique que l'on fait venir d'Alexandrie, à cause des tableaux pittoresques de l'histoire de Joseph en Égypte et de la fermeté de style des grandes figures placées sur le devant; mais les niches qui encadrent ces figures et les panneaux chargés d'enroulements de vigne sortant de vases antiques et au milieu desquels sont des animaux font songer plutôt à l'art monumental d'Antioche, qu'on retrouve sur les plus belles plaques à cinq panneaux représentant le Christ ou la Vierge en majesté (plaques de Murano au musée de Ravenne, de South Kensington, du Vatican, d'Etchmiadzin et du Cabinet des Médailles de France).

MOZAÏQUE DE L'ÉGLISE DE DAPHNI. LA NATIVITÉ. Chef-d'œuvre de la mosaïque byzantine du XI^e siècle. — CL. ALINARI.

L'ART.

ÉGLISE DU MONASTÈRE DE DAPHNI (ENTRE ATHÈNES ET ÉLEUSIS, XI^e SIÈCLE). Type de l'église à trompes d'angle de l'école grecque. Vue du chevet avec ses trois absides rituelles bien détachées; large coupole sur haut tambour. Appareil cloisonné de briques. Fenêtres à volets de marbre. — CL. HAUTES ÉTUDES (MILLET).

L'orfèvrerie n'a laissé que de rares monuments, mais qui nous donnent une idée des techniques de luxe de cette époque. Une croix du trésor du Latran offre un exemple remarquable de l'émaillerie cloisonnée empruntée probablement à la Perse. Sur ses branches sont figurés sept épisodes de l'enfance du Christ exécutés en pâtes de verre translucides séparées par des cloisons d'or; les couleurs variées forment une harmonie exquise. La belle croix d'or de Justin II (565-578), au Vatican, a, au contraire, des ornements (bustes de saints et feuillages) exécutés au repoussé, qui donne aux thèmes un relief suffisant. Telle est la technique qui domine dans les trésors d'argenterie découverts dans le dernier demi-siècle et dont Antioche paraît bien avoir été le centre de fabrication. Style monumental, objets symboliques placés en exergue sur les disques, rehauts d'or sur les figures, modelé tracé à la pointe et souvent niellé, poinçons de contrôle de l'administration impériale, telles sont les caractéristiques d'œuvres comme les plats du trésor de Kérynia (île de Chypre, sujets empruntés à la vie de David), les patènes de Riha et de Stuma (communion des apôtres), le calice de la collection Tyler, le disque de Kertch (un empereur à cheval), le plat Stroganov trouvé aux îles Bérézof, en Sibérie (la croix adorée par deux anges), etc... Bien qu'elles n'aient qu'une faible valeur artistique, il faut signaler enfin les ampoules de métal rapportées de Jérusalem par les pèlerins et conservées au trésor de Monza. Elles ont contribué à propager en Occident les thèmes de la Passion créés dans des églises de Palestine.

L'ART BYZANTIN DEPUIS LE IX^e SIÈCLE. — Au moment où l'art religieux prenait cette extension, sa légitimité fut attaquée par les empereurs iconoclastes, représentants d'un mouvement d'opinion né en Asie Mineure. L'édit de Léon III l'Isaurien (726), le concile d'Hieria tenu par Constantin V (753), prohibèrent le culte des images et toute espèce de représentations religieuses comme idolâtriques. En 787, au concile de Nicée convoqué par Irène, les images furent rétablies une première fois, mais en 815 Léon l'Arménien les prohiba de nouveau et ce fut seulement en 842, à la mort de Théophile, qu'elles furent rétablies définitive-

SAINT-MARC DE VENISE. Église commencée au XI^e siècle, terminée en 1071, consacrée en 1111 sous le doge Ordelafo Faliero. Vue intérieure montrant les bases de la coupole centrale et de la coupole orientale qui précède l'abside. Pavement et revêtements de marbres polychromes. Chapiteaux anciens réemployés. Clôture monumentale du chœur. Tableaux de mosaïques aux étages supérieurs (plusieurs refaites au XVI^e siècle). C'est le monument qui évoque le mieux les splendeurs des palais byzantins. — CL. NAVA.

ment. De cette longue crise accompagnée de destructions, de persécutions, de violences, l'art byzantin sortit transformé. D'une part les iconoclastes essayèrent de substituer à l'art religieux un art purement profane : des paysages, des scènes de chasse ornèrent les églises. D'admirables tableaux de mosaïques découverts en 1928 à la mosquée des Ommyades à Damas, exécutés, sous le calife Walid (705-715), par des maîtres byzantins, nous donnent une idée de cet art iconoclaste : la décoration consiste en paysages avec des architectures légères, irréelles même et d'aspect pompéien, dans un cadre de verdure, d'arbres magnifiques exactement reproduits et d'eaux jaillissantes : aucun homme, aucun animal même n'y figure. Les peintures contemporaines de Kossair-Amra (désert de Syrie), où interviennent des personnages, représentent le même art hellénique, survivance de l'art alexandrin. Au IX^e siècle, au contraire, sous Théophile, c'est l'art musulman qui est en honneur à Byzance, avec sa faune stylisée empruntée aux étoffes persanes et reproduite aussi bien sur les clôtures de marbre que sur les panneaux d'ivoire, avec ses ornements tirés de l'écriture coufique, avec ses techniques délicates (sculpture, broderie, sculpture champ-levée qui consiste à réserver des motifs sur un fond creusé et revêtu d'un mastic sombre). Les panneaux de marbre du musée Byzantin d'Athènes et ceux de la Petite Métropole représentent l'art de cette époque.

D'autre part, les défenseurs des images, obligés de justifier leur légitimité, constituèrent, au concile de Nicée surtout, une véritable doctrine théologique, qui fit de la vénération des icônes un article de foi et eut la plus grande répercussion sur le développement de l'art religieux. C'est à cette époque que les grandes croix gemmées figurées dans les absides et respectées par les iconoclastes eux-mêmes sont remplacées par la Madone tenant l'Enfant, comme à Sainte-Sophie de Salonique, au temps même du concile de Nicée (787). L'iconographie narrative, qui se déroulait en longs cycles sur les murs des églises, est abandonnée, sauf dans des milieux retardataires comme les monastères rupestres de la région d'Ugub en Cappadoce, où le récit détaillé de la vie de Jésus couvre les murailles de rochers en plusieurs registres. Désormais, un usage, aussi impérieux qu'une législation, assigne à chaque partie de l'église des thèmes appropriés : dans la coupole, le Pantocrator, dans un arc-en-ciel, entouré des anges et des prophètes avec, sur les pendentifs, les Évangélistes écrivant; sur l'arc triomphal, le Trône du Jugement (Étiasia); dans l'abside, la Vierge et la Communion des Apôtres; sur les murailles, les Douze Fêtes du Christ, de la Nativité à la Pentecôte, et les figures en pied des saints, des apôtres et, dans l'abside, des pontifes de l'Ancienne et

de la Nouvelle Loi. Le Jugement dernier couvrait parfois le mur occidental (par exemple à Torcello, Vénétie), et dans le narthex les sujets étaient plus variés (fêtes de la Vierge, vies des saints d'après le Ménologe ou calendrier, etc...). Sans être absolument immuable et sans avoir été imposée par une législation quelconque (les *Guides de la peinture* étaient de simples manuels sans valeur officielle), cette ordonnance a subsisté définitivement dans l'Église grecque, même lorsque, au XIII^e siècle, on est revenu aux cycles narratifs.

Pendant le long espace de temps qui sépare le rétablissement des images de la prise de Constantinople (842-1453), on distingue d'ordinaire deux périodes : l'une, que l'on a appelée l'âge d'or, sous la dynastie macédonienne et les Comnènes; l'autre, considérée comme une Renaissance, contemporaine de la dynastie des Paléologues. Mais la conquête latine de 1204 est loin de former dans l'histoire de l'art byzantin une coupure aussi importante que la querelle des Images. Il y a un simple changement de style, mais dont on discerne déjà les symptômes sous les Comnènes. D'autre part, s'il est exact qu'au X^e et au XI^e siècle les succès militaires

et diplomatiques de l'Empire, conquêtes de l'Asie Mineure et de

PALERME. MOSAÏQUE DE LA MARTORANA (SAINTE-MARIE-DE-L'AMIRAL) FONDÉE PAR GEORGES D'ANTIOCHE EN 1143. LA NATIVITÉ. La Martorana est tapissée de mosaïques qui montrent le développement de l'art byzantin au temps des Comnènes et comptent, avec celles de Cefalu, parmi les plus belles de la Sicile. — CL. ALINARI.

DISQUE DE THÉODOSE I^{er}, EN ARGENT REPOUSSÉ ET GRAVÉ, TROUVÉ EN ESTREMADURE (FIN DU IV^e SIÈCLE). ACADEMIE D'HISTOIRE DE MADRID. Théodose nimbé est assis sur son trône, entouré de ses deux fils et de ses gardes. En exergue, la figure allégorique de la Terre, avec une corne d'abondance. — CL. GIRAUDON.

l'Italie méridionale, conversion des peuples slaves, etc..., aient favorisé l'expansion de l'art byzantin, on est bien obligé de constater que cette expansion a été encore plus brillante sous les Paléologues; c'est au moment où l'empire menacé de tous côtés traîne une vie misérable que se produit une double renaissance littéraire et artistique. Byzance envoie, en même temps, ses humanistes à l'Occident et ses peintres aux peuples chrétiens d'Orient.

Ce changement de style entre le XII^e et le XIV^e siècle n'en est pas moins un fait important. Au style pompeux, au goût pour les attitudes de majesté, pour les figures abstraites, pour les matériaux de luxe, succèdent, sous les Paléologues, une recherche de la légèreté, de l'élancement, de l'expression vivante, du mouvement, une technique plus raffinée, un retour marqué aux sources antiques. On peut suivre cette évolution dans tous les arts.

Dans l'histoire architecturale de Byzance, l'événement important est la création de l'église en croix grecque, dérivation organique de la basilique à coupole qu'on voit poindre déjà à Sainte-Sophie de Salonique. Avec une très grande hardiesse les architectes reportent la poussée de la coupole sur les murs latéraux, en prolongeant les quatre grands arcs par des voûtes en berceau

COFFRET D'IVOIRE (FIN DU X^e SIÈCLE). MUSÉE DE REIMS. Fait partie d'un groupe fort curieux de coffrets décorés uniformément de guirlandes de rosettes, alternant parfois avec des types monétaires. Sur le coffret de Reims, des épisodes de l'histoire d'Adam et Ève alternent avec des sujets de genre, chasseur, sagittaire, guerriers. — CL. BLOUINE.

qui dessinent, à l'extérieur, la croix grecque, dont la coupole, élevée sur un haut tambour, forme le centre; les quatre piliers massifs qui recevaient à la croisée la retombée des grands arcs deviennent donc de simples étais et on les remplace par de sveltes colonnes. Telle est l'ordonnance qui règne à Constantinople, à Boudroum-djami (Myrelaion de Romain Lécapène, 920-944), à Kilisse-djami, à Kahrié-djami (fin X^e-fin XI^e siècle), au Pantocrator (1126-1136) où deux églises en croix grecque sont reliées par une chapelle funéraire, et à Salonique, à la Theotokos des Chaudronniers, datée de 1028 par une inscription, à Saint-Panteleimon (XII^e siècle) et aux Saints-Apôtres (XIII^e siècle), élégant édifice avec une svelte coupole au tambour décagonal au centre, flanqué de quatre coupes octogonales aux angles; le chevet, avec les trois absides rituelles, est orné d'une véritable mosaïque de briques aux dessins les plus variés. Aux XIV^e et XV^e siècles, l'église en croix grecque est de plus en plus élancée (Fétyé-djami à Constantinople, dédiée à la Vierge Pammakaristos), mais les coupes ont des diamètres si réduits qu'elles deviennent de simples lanternes; les dimensions de ces églises sont, d'ailleurs, des plus restreintes, mais elles sont remarquables par l'élégance de leur silhouette. A ce type d'édifices créés à Constantinople s'oppose ce que G. Millet appelle « l'école grecque », qui a subi l'influence de l'Orient et qui règne en Grèce, en Macédoine, en Crète et dans l'île de Chypre, où l'on trouve, au XI^e siècle, des basiliques voûtées en berceau avec nefs aveugles ou éclairées, semblables à des églises romanes. Des églises cruciformes, dont les pignons sont aigus au lieu d'être arrondis, rappellent les églises arméniennes. Un groupe intéressant est celui des églises dont la coupole octogonale, par l'intermédiaire de niches ou trompes d'angle, s'appuie sur huit piliers (Saint-Luc en Phocée et Daphni, X^e-XI^e siècles; les Saints-Théodores de Mistra, XIII^e siècle; Sainte-Sophie de Monemvasia, XIV^e siècle). A côté de ces innovations, d'anciens plans ont été repris, par exemple celui des Saints-Apôtres de Constantinople à Saint-Marc de Venise (consacré en 1111), dont les somptueux revêtements

LES SAINTES FEMMES AU SÉPULCRE DU SEIGNEUR. PLAQUE EN OR REPOUSSÉ PROVENANT DU TRÉSOR DE SAINT-DENIS (XI^e-XII^e SIÈCLES). MUSÉE DU LOUVRE. Pose classique de l'ange montrant le sarcophage vide, avec les bandelettes (innovation iconographique). Allongement un peu grêle des figures; importance donnée aux inscriptions. — CL. GIRAUDON.

DAVID ET SON TROUPEAU. MINIATURE D'UN PSAUTIER A FRONTISPICE. PARIS, BIBLIOTHÈQUE NATIONALE, MANUSCRIT GREC 139. L'ensemble du manuscrit date du X^e siècle, mais ce tableau, de style tout alexandrin, d'une grande fraîcheur de coloris, d'une composition libre et pittoresque, est une œuvre plus ancienne (fin IV^e-V^e siècle) intercalée dans un livre byzantin. Le pasteur, jouant d'un curieux instrument à cordes avec boîte de résonance, est entouré d'allégories antiques : la Mélodie se penche sur son épaule, la nymphe Écho se cache derrière une colonne d'aspect tout pompéien. A droite, la Montagne de Bethléem sous les traits d'une divinité païenne.

de marbre donnent l'idée la plus complète de la splendeur byzantine. La fondation des colonies monastiques du mont Athos contribua à l'élaboration d'un plan nouveau d'église. Le catholicon de Lavra (fondé en 963) rappelle encore par sa lourdeur les basiliques à coupoles, mais deux absides terminent les croisillons et donnent ainsi au chevet un plan triflé. Le type en croix grecque, avec addition des deux chœurs latéraux, est plus pur au catholicon de Vatopédi (XI^e siècle). Enfin, le type de l'église monastique se complète à l'église de Chilandar, fondée en 1197 par le prince serbe, Étienne Nemanja : l'église proprement dite est précédée d'une vaste salle hypostyle de trois nefs ou *liti* que recouvre une coupole. Tel est le type d'église qui s'est propagé au XIV^e siècle en Serbie (école de la Morava) et, plus tard, dans les pays roumains. En Grèce, en particulier à Mistra, on constate au XIV^e siècle un retour à la salle basilicale allongée avec des colonnes séparant la nef des bas-côtés surmontés de tribunes (Métropole, Brontochion, Pantanassa) ; mais au premier étage l'église reprend la forme d'une croix avec une coupole centrale contre-butée par quatre voûtes en berceau, et de petites coupoles dans les angles.

Les monuments d'architecture civile sont très rares et en ruine, comme l'immense palais du despote de Mistra. A Constantinople, le palais de Tekfour-Séraï était probablement une dépendance du palais des Blachernes, habité par les empereurs. Sa façade offre encore un aspect pittoresque, avec ses matériaux polychromes, son mélange de marbres et de briques disposées en losanges et en rosaces. Enfin, les monastères de l'Athos conservent en général leur ancien plan, avec des restes d'enceintes crénelées, de grosses tours carrées aux murs épais. Très peu de ces constructions sont antérieures au XVI^e siècle, mais elles ont gardé d'anciennes dispositions. Plusieurs réfectoires en forme d'église, tels que celui de Lavra orné de peintures en 1512, avec leur porche, leur transept, leur abside à trois pans réservée à la table de l'higoumène, et les tables des moines, monolithes de marbre en forme de sigma, évoquent encore aujourd'hui les splendeurs de cette architecture civile (réfectoires analogues à Dionysiou et Vatopédi).

La sculpture décorative tenait dans ces églises une place bien plus grande qu'on n'imagine. Les thèmes iconographiques n'étaient

même pas rares sur les clôtures de chœur ou sur les cadres sculptés qui protégeaient les icônes. La plupart de ces ensembles ont été détruits ou mutilés lorsque, au XV^e siècle, on a commencé à remplacer les clôtures de chœur ajourées par l'iconostase ou *templon*, véritable muraille de bois, percée des trois portes liturgiques. Au XV^e siècle, il faut signaler en Grèce et en Serbie l'influence en sculpture de l'ornement arménien avec ses entrelacs capricieux et ses panneaux de sculpture-broderie (Mistra, églises moraviennes de Serbie, à Ravanitra et Kalenitch, églises roumaines, etc.).

L'ornement polychrome n'en reste pas moins prédominant. Il est représenté par de magnifiques pavements formés de dalles de marbre et de porphyre, encadrés parfois de bandeaux de mosaïques de marbre (Saint-Marc de Venise, églises de l'Athos). Jusqu'au XIV^e siècle, des revêtements de marbre analogues couvrent les murailles jusqu'à la naissance des tableaux de mosaïque. A partir de cette époque, au contraire, les techniques de luxe deviennent plus rares. La mosaïque murale fait place à la fresque, qui part souvent du sol pour s'élever jusqu'aux voûtes.

L'art de la mosaïque murale est à son apogée au XI^e siècle. A part la mosaïque du narthex de Sainte-Sophie (un empereur prosterné devant le Christ), les œuvres constantinopolitaines ont disparu ; en revanche, de très beaux ensembles se sont conservés dans les provinces, à Saint-Luc en Phocide (premier quart du XI^e siècle), à Sainte-Sophie de Kiev, en Russie (ornée par Iaroslav, 1015-1054), à la Nea Moni de Chio (ornée par Constantin IX, 1042-1056), à Sainte-Sophie de Salonique (coupole remaniée), à Daphni, entre Athènes et Eleusis (ensemble de chefs-d'œuvre), au monastère de Vatopédi, mont Athos (double Annonciation du narthex et de l'arc triomphal), à Saint-Marc de Venise, consacré en 1111 (fin XI^e-XIII^e siècle, avec de nombreux remaniements très postérieurs ; ensemble des plus complets avec récit de la Genèse dans le narthex), dans les églises élevées en Sicile par les rois normands, chapelle Palatine de Palerme (1129-1143), église de la Martorana (1143), cathédrales de Cefalù (1131-1148) et de Monreale (1174-1182). Toutes ces œuvres sont conçues dans le même esprit : fond d'or exclusif et paysage réduit à quelques notations, prédominance des figures isolées sur les scènes, où, d'ailleurs, le nombre des personnages est réduit au strict minimum, harmonie parfaite des tons, en général brillants, modelé savant des chairs

TISSU DE SOIE DE CONSTANTINOPLE (X^e OU XI^e SIÈCLE). TRÉSOR DE L'ÉGLISE SAINT-EUSÈBE, AUXERRE. — CL. GIRAUDON.

LE PROPHÈTE ISAÏE PRIANT, ENTRE LA NUIT ET L'AUORE.

Miniature d'un Psautier grec (X^e siècle).

(Bibliothèque Nationale, Paris.)

et des draperies obtenu à l'aide de cubes plus petits, légèreté des ombres qui ne sont jamais noires, mais verdâtres, recherche de la majesté et de la noblesse, caractère abstrait des personnages qui représentent des types plus que des individus.

Les mosaïques de Daphni sont regardées à juste titre comme l'œuvre la plus parfaite de cette école et représentent la pure tradition de Constantinople. Au fond de la grande coupole, entouré d'un arc-en-ciel, plane le majestueux Pantocrator, au front soucieux, au regard sévère. Autour de lui, entre les fenêtres du tambour, apparaissent en pied les seize prophètes, déroulant des banderoles chargées d'inscriptions. A part David et Salomon, qui portent le diadème et la chlamyde des empereurs, et Daniel revêtu du costume persan, tous se drapent dans le majestueux himation des statues antiques, qui contribue, ainsi que leur geste de bénédiction et les traits de leur visage, à leur donner une expression de solennité incomparable. La Madone qui trônait dans l'abside est mutilée, mais on voit encore à ses côtés deux admirables figures d'archanges. La richesse et la variété pittoresque des costumes distinguent les figures isolées, grands prêtres de l'Ancien Testament en face des Pères de l'Église revêtus des ornements sacerdotaux, saints guerriers (Eustratios et Bacchus) dans le somptueux costume de la garde impériale. Les compositions réparties autour de l'église et dans les trompes d'angle représentent les grandes fêtes du Christ et de la Vierge : Annonciation, Nativité, Adoration des Mages, Baptême, Transfiguration, Résurrection de Lazare, Rameaux, Incrédulité de saint Thomas, Descente aux Limbes, Dormition de la Vierge dans l'église proprement dite. Sur les

MISTRA. ÉGLISE DE LA PERIBLEPTOS (DÉBUT DU XIV^e SIÈCLE). VUE DES ABSIDES. Un des témoins de la splendeur éphémère de Mistra, reconquise sur les Villehardouin par Michel Paléologue et devenue la résidence du despote de Morée, la petite église, accrochée à la montagne, montre son bel appareil et l'étagement pittoresque des absides, du pignon de la nef et de l'élégante coupole. Expression de la Renaissance byzantine. — CL. HAUTES ÉTUDES (MILLET).

SALONIQUE. ÉGLISE DES SAINTS-APÔTRES, RESTAURÉE, DE 1312 A 1315, PAR NIPHON, PATRIARCHE DE CONSTANTINOPLE. Bel équilibre des cinq coupoles sur leurs tambours élancés. Décor géométrique varié obtenu par le mélange de la pierre et de la brique. — CL. ARCH. PHOT.

murs du narthex : au Sud, l'Enfance de la Vierge ; au Nord, la Cène, le Lavement des pieds, la Trahison de Judas. Dans ces belles compositions dominent la simplicité, le souci de la ligne décorative et de la répartition des masses, la recherche du pittoresque obtenu par des moyens très simples : sobres notations de paysages, d'architectures antiques ou, comme dans la jolie scène de la Nativité de la Vierge, de mobilier. Les couleurs sont peu nombreuses : tuniques bleues, draperies blanches, tunique de pourpre du Christ, chlamydes de ton brun foncé opposé à des nuances plus légères, lilas, vert et rose. Tous ces tons sont en véritable harmonie avec le fond d'or, et leur opposition produit de vigoureux effets de relief. On sent l'inspiration de la statuaire antique dans la beauté des draperies, dans les belles proportions des corps et des visages allongés et dans le traitement des nus, en particulier dans l'admirable tableau de la Crucifixion où Jésus est représenté vivant sur la croix : son torse bien modelé a toute la vigueur et l'harmonie d'un antique. De même dans la Descente aux Limbes (Anastasis) où le Christ, portant sa croix comme un sceptre, saisit, avec une majesté souveraine, la main d'Adam sortant du puits infernal, Satan enchaîné sous ses pieds reproduit la figure, fréquente dans l'art byzantin, d'un fleuve antique.

Les mosaïstes déployèrent une véritable virtuosité en exécutant des icônes dont le modelé délicat est indiqué par des cubes gros comme des têtes d'épingle ; les plus belles sont au mont Athos (Madone de Chilandar, Sauveur d'Esphigmenou, sainte Anne de Vatopédi, etc.), au Louvre (Transfiguration), à Berlin.

A l'époque des Paléologues, la décoration en mosaïque devient, semble-t-il, plus rare, mais nos renseignements sur ce point sont insuffisants. A Constantinople, sans parler de la coupole de Pétyédjani, un simple narthex, celui de Kahrié-djami, est couvert d'une série de tableaux de la jeunesse de la Vierge et des Miracles du Christ qui comptent parmi les chefs-d'œuvre de la mosaïque murale. Au-dessus du portail de l'église, la Deisis (supplication), montrant, agenouillé aux pieds du Christ dans son riche costume de dignitaire impérial, Théodore Métrochites, logothète d'Andronic II (1282-1328), permet de dater cet ensemble du début du XIV^e siècle. Ici le style de la mosaïque s'est transformé ; un accent de tendresse et de pitié règne dans ces jolies compositions où des fonds d'argent se mêlent à l'or, où le paysage a repris son importance, paysage de convention, il est vrai, avec des architectures aériennes empruntées aux modèles de l'époque hellénistique, ainsi que certaines figures qui font revivre la beauté antique (par exemple dans la Distribution de la Pourpre). Cet art délicat, où l'on a cherché à tort une influence siennoise, est une des plus belles manifestations du retour à l'antiquité classique, qui caractérise les deux derniers siècles de l'empire.

CONSTANTINOPLE. MOSAÏQUE DE KAHRIÉ-DJAMI. THÉODORE MÉTOCHITÈS AUX PIEDS DU CHRIST. Grand logothète d'Andronic II, Théodore Métochitès a restauré, entre 1321 et 1332, l'église de Chora et s'est fait représenter au-dessus du portail, offrant au Christ le modèle de l'édifice. Il porte le haut turban de soie blanche à bandes rouges et le manteau vert, semé de fleurs rouges. Le Christ a une physionomie individuelle, des traits d'une grande finesse. — CL. SERAH ET JOAILLIER.

Mais c'est surtout dans le domaine de la peinture que cet esprit nouveau s'est affirmé. Avant le XIV^e siècle, les fresques qu'on a conservées sont peu nombreuses et c'est aux lointaines frontières de l'empire qu'on les trouve, dans les ermitages et monastères creusés en plein roc en Cappadoce, dans la région d'Urgub, dans l'Italie méridionale (en Calabre), dans des églises russes comme celle de Néréditsi, près de Novgorod (datée de 1199). L'art que révèlent toutes ces œuvres a un caractère populaire et retardataire. En Cappadoce, en particulier, de longues frises disposées en plusieurs registres donnent un récit complet de l'Évangile, dont la source est parfois empruntée aux apocryphes, tandis que dans les absides on trouve des visions apocalyptiques, inconnues aux églises byzantines.

La peinture, qui s'est développée à partir du XIV^e siècle, est bien revenue aux cycles narratifs, mais ses procédés sont aussi savants et raffinés que ceux des peintres monastiques étaient sommaires. Désormais, la peinture purement iconographique couvre toute l'église, du sol jusqu'aux voûtes : les tranchants des arcades eux-mêmes sont décorés de bustes de saints dans des médaillons. Les vieux thèmes des Douze Fêtes sont entièrement renouvelés; des fonds de paysage parfois compliqués, des personnages nombreux, des foules entières vues en perspective, une technique délicate de caractère impressionniste, complétant le dessin par de simples touches de peinture, indiquant les ombres par des teintes légères, parfois tons sur tons, tels sont les caractères de cette peinture que l'on a voulu rattacher, comme les mosaïques de Kahrié-djami, à une influence italienne. Mais si les attitudes sont parfois semblables, si l'on retrouve dans la peinture byzantine la même recherche du pathétique, le même développement des scènes de la Passion qu'en Italie, la technique et surtout le paysage différent. De plus, on a retrouvé ces procédés et cet esprit nouveau dans des œuvres de l'époque des Comnènes, à Néréz (Macédoine) [fresques datées de 1164], et au milieu du XIII^e siècle dans l'église de

Boiana (Bulgarie). Enfin, deux tendances assez différentes se manifestent dans cette peinture, qui compte au moins deux écoles. L'école macédonienne est représentée à la Métropole de Mistra, dans les églises serbes (Nagoritchino [1317], Gratchanitsa [1320], Marko [1344], etc...), où ont travaillé des peintres grecs, ainsi qu'en Russie, à Novgorod (1370), à Kovalev (1380). Cette école aime les longues frises disposées en plusieurs registres; elle recherche le mouvement et la vie et aussi les compositions grandioses (Dormition de la Vierge à Gratchanitsa); elle s'est perpétuée au mont Athos jusqu'au XVI^e siècle. Mais, vers la fin du XIV^e siècle, cette école cède le pas à des peintres d'icônes que l'on groupe sous le nom d'école crétoise. Celle-ci se manifeste d'abord à Mistra (peinture de la Peribleptos et de la Pantanassa), puis à Novgorod (1378) avec Théophanes de Crète, à Moscou avec André Roublev dont l'admirable icône de la Trinité est justement célèbre. Au mont Athos, elle décore le réfectoire de Lavra en 1512. Aux frises succèdent des tableaux séparés qui sont comme des icônes agrandies, mais placés souvent en files monotones. Sa technique n'en est pas moins délicate; elle recherche la richesse des tons et la finesse du modelé, obtenue par des lignes parallèles minces et serrées. C'est le style même des icônes qui ont produit, dès le XII^e siècle, des chefs-d'œuvre comme la belle Vierge de Vladimir (Moscou) apportée de Byzance sous Georges Dolgorouki, ou au XIV^e siècle celle, déjà citée, d'André Roublev, montrant les trois anges qui reçoivent l'hospitalité d'Abraham.

Enfin c'est aussi dans les manuscrits historiés qu'on peut suivre l'évolution de la peinture byzantine, plus libre et plus variée, moins assujettie à la tradition que la peinture monumentale. C'est ainsi que l'illustration de manuscrits purement profanes tient une grande place dans cet art : ceux des *Cynégétiques* d'Oppien de Syrie en particulier, celui de Théocrite (Paris), reproduisent des modèles antiques et des thèmes de mythologie païenne qui illustrent les allusions des Pères de l'Église dans leurs sermons, par exemple dans ceux de saint Grégoire de Nazianze. Parmi les manuscrits religieux, il faut signaler les Évangélistes et les Évangéliaires (textes rangés dans l'ordre des fêtes du calendrier), qui gardent la double tradition alexandrine et syrienne. De l'Ancien Testament on n'illustre que les huit premiers livres (Octateuque), reproduisant, en les adaptant au style byzantin, les miniatures d'anciens rouleaux liturgiques comme celui de Josué. Un exemplaire historié du livre des Rois a été découvert au Vatican, mais le livre qu'on a illustré avec prédilection est le Psautier, dont les nombreux exemplaires ont été ornés suivant deux méthodes différentes. Le psautier à illustration marginale (psautier Chloudof de Moscou [IX^e siècle], psautier de Londres [copié en 1066 à Stoudion], etc...) suit, pas à pas, le texte dont les allusions et même les figures de rhétorique sont commentées à l'aide de l'image, souvent de la manière la plus libre et la plus pittoresque. Dans le psautier à frontispice, au contraire (dont le plus bel exemplaire est le

MISTRA. PERIBLEPTOS. PEINTURE DE LA DIVINE LITURGIE (VERS 1350). Recherche accentuée du mouvement dans la procession des anges, vêtus de la dalmatique des diacres, porteurs des instruments liturgiques. Le Christ grand-prêtre célèbre la liturgie de l'autre monde.

D'APRÈS MILLET : « Monuments de Mistra. »

manuscrit grec 139 de Paris), des tableaux à pleine page, inspirés de modèles antiques avec des fonds de paysage et des figures allégoriques, illustrent la vie de David et les cantiques qui suivent les psaumes. Les *Ménologes* (ceux de Basile II, au Vatican, et d'Esphigmenou, mont Athos) traitent la vie des saints suivant l'ordre du calendrier. Le manuscrit de la *Chronique* de Skylitzès (Madrid, XIV^e siècle) offre dans ses miniatures un récit complet et pittoresque de l'histoire des empereurs. Certains frontispices contiennent d'admirables portraits comme celui des œuvres de Jean Cantacuzène (1341-1354), figuré en costume impérial, puis dans la robe noire des moines (Paris, Bibl. Nat., gr. 1242). Ce n'est pas seulement, d'ailleurs, par leur iconographie que ces manuscrits sont intéressants, c'est aussi par la richesse de leur ornementation, canons évangéliques pittoresques, initiales ornées, cadres formant les têtes de chapitre, etc...

Enfin, pendant cette longue période, les techniques de luxe créées à l'époque précédente ont pris un développement considérable, surtout au moment de la grande prospérité de l'empire sous la dynastie macédonienne. Des ateliers de Constantinople sortent les portes de bronze damasquinées et niellées, avec quelques thèmes en haut-relief, exportées en Russie et en Italie au XI^e siècle (portes de la cathédrale d'Amalfi [1066], de Monte Sant'Angelo [1076]); les portes du catholicon de Vatopédi (mont Athos) montrent la persistance de cette technique au XV^e siècle. La sculpture sur bois est représentée par les curieuses portes de Saint-Nicolas d'Ochrida (XIII^e siècle), du monastère de Snagov en Roumanie (XV^e siècle, musée de Bucarest) et au XV^e siècle par des œuvres d'une véritable virtuosité, croix votives, coffrets à eulogies (*panagharia*), couverts de personnages minuscules empruntés aux cycles iconographiques. La taille des pierres dures a produit aussi des œuvres exquises : grandes plaques de stéatite ornées de thèmes iconographiques en relief, patène en ophite dite de Pulchérie, ornée d'une Divine Liturgie (Xeropotamou, mont Athos), camées et intailles, coupes et calices en jaspe, en onyx, en calcédoine, généralement avec monture en orfèvrerie, dont le plus bel ensemble est au trésor de Saint-Marc de Venise.

L'art des ivoiriers, si brillant au VI^e siècle, a fourni un très grand

ÉGLISE DE GRATCHANITSA, PRÈS DE KOSOVO (SERBIE), FONDÉE PAR MILOUTINE (1321-1322). Étagement de deux édifices en croix grecque inscrits l'un dans l'autre et couronné par la grande coupole au tambour élancé, dont la masse est équilibrée par les quatre coupes secondaires. Effet d'élanement qui dépasse la norme de l'art byzantin et constitue le style national serbe. — D'APRÈS MILLET : « L'Ancien Art serbe. »

PORTRAIT DU KRAL MILOUTINE À L'ÉGLISE DE GRATCHANITSA (SERBIE) [VERS 1321]. Le roi conquérant porte le costume impérial et tient le modèle de l'église qu'il a fondée. Bien que les inscriptions soient en serbe, l'œuvre est due, vraisemblablement, à un peintre grec.

D'APRÈS MILLET : « L'Ancien Art serbe. »

nombre d'objets de mérite inégal et parfois de caractère industriel. Quelques pièces cependant sont dues à des artistes de premier ordre, qui ont su emprunter aux monuments antiques la noblesse, les proportions harmonieuses et l'expression juste de la figure humaine. Tels sont le triptyque de Harbaville (musée du Louvre, Christ trônant entre des figures de saints admirablement traitées), l'ivoire du Cabinet des Médailles, à Paris, qui représente le couronnement par le Christ d'un empereur romain et d'une impératrice, Eudoxie, que l'on regarde aujourd'hui comme Romain II et Berthe de Provence, laquelle avait pris le nom grec d'Eudoxie (944-949), et toute une série de coffrets, ornés de thèmes mythologiques, zoomorphes ou religieux, présentés dans des cadres d'élégantes rosettes alternant parfois avec des types monétaires. Les plus beaux (cathédrale de Troyes, British Museum, musée de Reims, musée de Cluny, trésors de Sens et de Lyon, etc.) paraissent remonter à la deuxième moitié du X^e siècle.

Mais c'est dans le domaine de l'orfèvrerie que le goût du luxe s'est surtout manifesté et c'est aussi au X^e siècle qu'ont été exécutés les chefs-d'œuvre, grands reliquaires (*staurothèques*) contenant des parcelles de la Vraie Croix, plats de reliure, retables d'autels, couronnes, etc..., montrant le mélange du relief obtenu au repoussé, de la gravure niellée et de l'émaillerie cloisonnée (staurothèque de Limbourg, retable du grand autel de Saint-Marc de Venise ou Pala d'Oro, remanié au XII^e siècle, aiguière de Saint-Maurice-d'Agaune, panneaux émaillés de la couronne de Constantin Monomaque [1042-1054], au musée de Budapest, etc...). Au XIV^e siècle, la belle coupe de jaspe conservée à Vatopédi (mont Athos), au nom de Manuel Cantacuzène, despote de Mistra (1349-1380), montre, par sa monture d'orfèvrerie ornée d'émaux et par ses anses d'une grande élégance en forme de dragons, que l'habileté des orfèvres de Constantinople s'est conservée sous les Paléologues.

JEAN CANTACUZÈNE EN EMPEREUR ET EN MOINE, MINIATURE DU MANUSCRIT GREC 1242, PARIS, BIBLIOTHÈQUE NATIONALE. Dans le haut, les trois anges, hôtes d'Abraham, figures de la Trinité. Manuscrit des œuvres de Jean VI Cantacuzène, orné après son abdication (1355) et son refuge au monastère de Vatopédi. Vérité et douceur de la physiognomie. Contraste entre la richesse du costume impérial chargé d'or et de pierreries et la mandya monastique. — D'APRÈS : OSIMONT, *Manuscrits grecs de la Bibl. Nat.*

Enfin, c'est pendant cette période qu'a été renouvelé l'art des tissus, qui tenaient tant de place aussi bien dans la vie civile que dans la vie religieuse. On peut dire que, jusqu'au XIII^e siècle, l'ancienne technique du tissage et les thèmes d'ornement eux-mêmes représentent la survivance des traditions persanes que l'art byzantin, comme l'art arabe, s'est, en quelque sorte, incorporées. Tel est le magnifique suaire de Charlemagne, provenant d'Aix-la-Chapelle, orné d'éléphants dans des médaillons, se détachant sur fond pourpre, avec une inscription au nom de deux fonctionnaires de la manufacture impériale (X^e siècle). L'étoffe de Moztat (empereurs chassant le lion), celle de Dusseldorf (idoles des Dioscures sur un piédestal), celle de Bamberg (empereur à cheval entre des figures allégoriques), ont probablement la même origine et sont remarquables par la variété et l'éclat de leurs tons. A partir du XIV^e siècle, au contraire, l'iconographie religieuse de la peinture monumentale est reproduite sur les étoffes liturgiques, dont la technique est de plus en plus délicate et luxueuse. La dalmatique dite de Charlemagne (Vatican), en réalité de la fin du XIV^e siècle, montre, sur un fond bleu, des broderies d'or et d'argent figurant la Transfiguration, la Communion des Apôtres, etc... Les *epitaphia* (sortes d'étoiles) sont ornés de bustes de saints disposés en files. Dans divers trésors monastiques (Athos, Serbie, Roumanie) on trouve des *epitaphia*, voiles liturgiques en usage le Vendredi Saint et montrant le Christ mort, veillé par les anges. Un des plus beaux est celui de Salonique (vers 1390), aujourd'hui au musée d'Art byzantin, à Athènes : les thèmes se détachent sur un fond de broderie d'or ; le style, à la fois pathétique et pittoresque, est celui de la grande peinture contemporaine.

Ce serait une erreur de s'imaginer que l'histoire de l'art byzantin se termine en 1453, à la prise de Constantinople. Sans doute, les ateliers d'art de Byzance se fermèrent et les artistes se dispersèrent, mais on retrouve une partie de leur œuvre au mont Athos, en

Bulgarie, en Serbie, dans les pays roumains et en Russie. La tradition byzantine a survécu chez tous ces peuples, ainsi qu'en Grèce, jusqu'au XIX^e siècle, mais elle a été en s'altérant et en s'étiolant. Dans chacun de ces pays, des artistes indigènes se sont substitués aux Grecs et ont adapté l'art religieux à leur tempérament national. L'église en croix grecque traitée par des Serbes a une silhouette plus élancée, un plan plus compliqué, une ornementation extérieure plus riche que ses prototypes byzantins. En Moldavie, des constructions en style roman, percées de portes et de fenêtres gothiques, reproduisent à l'intérieur des dispositions byzantines. Les églises moldaves du XVI^e siècle sont décorées de fresques qui forment des séries ininterrompues sur leurs murs extérieurs, avec une iconographie très particulière, inspirée de celle des réfectoires de l'Athos (prédication morale, tableaux de l'Hymne Acathiste, Arbre de Jessé, vie des saints, Jugement dernier, etc...).

Mais surtout, dans tous ces pays, la tradition byzantine a été altérée au contact d'influences étrangères, comme celle de l'art arménien, sensible en Russie et en Moldavie, surtout comme celle de l'art occidental qui a fourni de nouveaux thèmes (Vierge couronnée, Apocalypse, Arbre de Jessé) et a agi sur le style, en particulier des icônes, par la peinture de la Renaissance italienne et par la gravure allemande. C'est ainsi que la tradition millénaire de Byzance s'est desséchée et qu'est née la légende de la prétendue immobilité de l'art byzantin.

LOUIS BRÉHIER

BIBLIOGRAPHIE

Dictionnaire d'Archéologie chrétienne et de liturgie, publié par DOM CABROL et DOM LECLERCQ (en cours de publication depuis 1903, tome X, 1931). — DOM LECLERCQ, *Manuel d'archéologie chrétienne depuis les origines jusqu'au VIII^e siècle* (Paris, 2 vol., 1907). — DIEHL (Ch.), *L'Art chrétien primitif et l'art byzantin* (Paris, 1928). — DIEHL (Ch.), *Manuel d'art byzantin*, 2^e éd. (2 vol., 1925-1926). — DALTON, *East Christian Art* (Oxford, 1925) [réédition de *Byzantine Art*, 1911]. — WULFF, *Altchristliche und Byzantinische Kunst* (2 vol., Berlin, 1919). — BRÉHIER (Louis), *L'Art byzantin* (Paris, 1924). — COLASANTI, *L'Art byzantin en Italie* (Paris, 1913). — MILLET, *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile* (Paris, 1916). — DIEHL (Ch.), *Les Monuments chrétiens de Salomonique* (Paris, 1914). — MILLET, *Le Monastère de Daphni* (Paris, 1899). — JERPHANION (DE), *Les Églises rupestres de Cappadoce*, tome I^{er} et atlas (Paris, 1925). — MILLET, *Monuments byzantins de Mistra* (Paris, 1910) [album]. — MURATOFF (Paul), *La Peinture byzantine* (Paris, 1928). — *Mélanges Charles Diehl*, tome II, Art (Paris, 1930). — *L'Art byzantin chez les Slaves*. *Mélanges Uspenskij*, premier recueil (2 vol., 1930). — EBERSOLT, *Les Arts somptueux de Byzance* (Paris, 1923). — *La Miniature byzantine* (Paris, 1926). — MILLET, *L'Ancien Art serbe. Les églises* (Paris, 1919). — GRABAR, *La Peinture religieuse en Bulgarie* (Paris, 1908). — IORGA et BALS, *L'Art roumain* (Paris, 1922). — PAUL HENRY, *Les Églises de la Moldavie du Nord, des origines à la fin du XVI^e siècle* (Paris, 1930). — Exposition d'art byzantin au musée des Arts Décoratifs (mai-juillet 1931). Catalogue illustré (Paris, 1931).

MINIATURE DU MANUSCRIT DE LA CHRONIQUE DE SKYLITZÈS (XIV^e SIÈCLE). BIBLIOTHÈQUE DE MADRID. Illustration, pittoresque due à plusieurs peintres, de l'histoire byzantine, de 811 à 1057. Ici Michel Rhangabé, élevé sur le pavois (d'après la tradition impériale), associé à l'empereur Léon l'Arménien, en 813 ; les deux souverains nimbés portent le *labarum*, attribut de l'empereur. — CL. HAUTS ETUDES (MILLET).

LA COUPOLE DU ROCHER À JÉRUSALEM. Bâtie, non par le khalife 'Omar, comme on l'a cru jadis, mais par le khalife omeyyade 'Abd el-Malik en 691. Elle est un des sanctuaires les plus vénérés de l'Islâm. La construction et le décor somptueux de sculpture et de mosaïque, dont des chrétiens furent les artisans, sont encore purement byzantins. — CL. DELU.

L'ART MUSULMAN

DEPUIS l'an 622 de notre ère, qui vit Mahomet s'installer dans Médine pour y constituer la première société musulmane, jusqu'à l'aube de notre XX^e siècle, cela fait quelque treize cents ans, treize siècles d'histoire, assez mal connus d'ordinaire du lecteur européen. Or, ici plus qu'ailleurs peut-être, il paraît indispensable de posséder quelques notions d'histoire générale pour comprendre le développement de l'art, la formation et l'extension des écoles, la direction et l'amplitude des courants, pour tracer tout au moins les cadres géographiques et chronologiques d'une étude d'ensemble. L'utilité d'une telle segmentation s'impose dans l'espace comme dans le temps. Le domaine qu'occupait l'Islâm est énorme. Allant du golfe de Bengale au delà des Pyrénées, il embrasse deux grandes régions, deux mondes différents : le monde méditerranéen et le monde iranien. Il a grandi dans la zone de contact entre ces deux mondes et a reçu de l'un et de l'autre sa part d'héritage. L'Asie occidentale, notre « Proche Orient », ce vieux pays si riche de passé, ne cessera d'être le centre spirituel de l'Islâm. Pendant une première période de trois siècles, il en sera — au moins théoriquement — le centre politique. Médine d'abord, puis Damas, puis Bagdad, seront les capitales des grands khalifes, sous lesquels l'art musulman se constitue et se propage. L'aire de dispersion de cet art embrasse l'immense empire du Commandeur des Croyants. La seconde période voit la rupture de cette unité. L'empire, trop grand, se disloque ; les scissions qui s'indiquaient dès le IX^e siècle sont suivies aux X^e et XI^e siècles de scissions plus profondes. L'autorité politique des khalifes n'est plus reconnue ou elle est ouvertement battue en brèche, notamment en Occident. Il en résulte, dans le domaine de l'art, la formation d'écoles qui, tout en restant fidèles au programme rituel et soumises aux influences initiales, s'individualisent et vivent de leur vie propre.

Ces écoles poursuivent pendant la troisième période (XII^e au XV^e siècle) leur développement, que les conditions historiques favorisent. Sous la menace de l'ennemi extérieur, qui est en même temps l'infidèle, l'Islâm réagit : la « reconquête » espagnole comme les Croisades et, à sa manière, l'invasion des Mongols ont leur contre-coup dans l'évolution des écoles d'art musulman. Le XVI^e siècle inaugure une quatrième période. Une nouvelle unité se refait dans la vie politique et dans l'art de l'Islâm sous l'hégémonie des Turcs ottomans, maîtres de Constantinople. Par une destinée singulière, cette zone de contact entre monde iranien et Méditerranée, d'où était sorti le premier art musulman, préside à la renaissance partielle de l'art musulman vieillissant.

A vrai dire, le berceau même de l'Islâm, dépendance de cette région si riche en traditions, ne semblait pas devoir aspirer à un grand rôle civilisateur. Le pays de Mahomet est une des terres les plus hostiles à l'homme qui soient, et l'homme y paraît peu enclin à la culture des arts. L'Arabie du VII^e siècle a pu connaître une belle littérature poétique, mais la plastique y est en enfance. La Ka'ba de la Mekke, que l'Islâm, après l'avoir purgée des vieilles idoles, adopta comme le sanctuaire du Dieu unique, est un bâtiment cubique, de structure indigente. Le premier oratoire de la communauté musulmane, c'est, à Médine, la cour de la maison du Prophète : un espace carré à ciel ouvert, sur un côté duquel un hangar à toit plat soutenu par des troncs de palmier protège les fidèles contre l'ardeur du soleil. Pour prier, les Musulmans s'assemblent dans cet enclos, et, rangés côte à côte, formant quelques lignes étendues comme un front de bataille, le visage tourné dans une direction unique, qui, de bonne heure, fut celle de la Mekke et de son sanctuaire, ils répètent les formules et les gestes — inclinaisons et prosternations — que l'imâm prononce et exécute devant eux. Quelque rudimentaire que soit l'ordonnance de cet oratoire-

LA GRANDE MOSQUÉE DE DAMAS, BATIE EN 705 PAR LE KHALIFE OMEYIADE EL-WALID I^{er}. Pour mieux dire, il adapta au culte de l'Islâm une basilique chrétienne du V^e siècle et l'on ne sait exactement en quoi consistent les adjonctions musulmanes : une coupole surmontant la nef médiane, dont on voit ici la façade sur la cour, une ou plusieurs tours carrées et le décor de mosaïque exécuté par des artisans de Constantinople.

maison, il contient déjà les éléments essentiels de la mosquée : la salle hypostyle et la vaste cour qui la précède. Toutefois, pour qu'il devienne un thème architectural digne de ce nom, il faut que l'Islâm sorte d'Arabie, qu'il s'agrandisse aux dépens des vieux empires voisins.

C'est l'affaire de quelques années. Le moment est particulièrement favorable à cette extension : ni l'empire de Constantinople, ni celui de Ctésiphon ne peuvent opposer de résistance sérieuse à la force toute neuve de ces Arabes, à qui l'Islâm impose la guerre sainte comme un devoir. La Syrie enlevée aux empereurs byzantins, la Mésopotamie, d'où le dernier roi sassanide a été chassé, deviennent des provinces musulmanes. Bien plus, les deux pays, où tant de traditions, encore vivantes, attendent les vainqueurs, vont être, l'un après l'autre, le siège des deux premiers empires des khalifes héréditaires. Les Omeiyades, qui règnent à Damas de 660 à 750, les Abbassides, qui règnent à Bagdad à partir de 750, font figure de souverains puissants, cultivés, grands bâtisseurs. Sous eux, l'art musulman s'élabore. Il est aisé de prévoir quel en sera le caractère. L'art musulman des villes de Syrie et de Palestine se rattache étroitement à l'art chrétien local. La coupole du Rocher à Jérusalem dérive des églises syriennes à plan octogonal ou circulaire; ses mosaïques, la sculpture de ses chapiteaux sont œuvres byzantines. La Grande Mosquée des Omeiyades à Damas atteste par plus d'un trait la préexistence de la basilique dans laquelle elle fut aménagée.

Ainsi se fixe et s'enrichit le type rituel de la mosquée. L'accommodation des oratoires existants au culte des vainqueurs, l'utilisation des fragments empruntés aux édifices en ruine ou désaffectés, l'emploi de la main-d'œuvre des sujets, la contagion de leurs modes somp-

tuaires, introduisent des éléments nouveaux, que l'Islâm accommode tant bien que mal aux besoins de son culte. Comparé au culte chrétien, celui-ci apparaît rudimentaire. Rien ici ne rappelle le drame symbolique de la messe, la pompe des cérémonies liturgiques, dont chacun doit suivre les péripéties et le développement, auxquels chacun doit s'associer en esprit. Le seul office religieux est la prière en commun; elle n'emprunte sa solennité qu'au nombre imposant des fidèles qui y prennent part. L'imâm qui la dirige, en priant pour son propre compte en avant de tous, n'est parfois qu'un membre quelconque de l'assemblée. De même que l'Islâm se passe de tout clergé véritable, de ministres recrutés régulièrement, la mosquée ne comporte ni sanctuaire, ni autel. Elle est un lieu suffisamment vaste, à l'abri des agitations de la rue, où les Musulmans peuvent prier isolément ou par groupes, écouter des leçons sur les sciences religieuses — il n'est pas de science véritable en dehors de celles-là — ou même traiter des affaires qui intéressent la communauté. A ce programme imprécis le type emprunté s'adapte sans effort; si l'ampleur de la cour bordée d'espaces couverts peu prof-

fonds rappelle les dispositions primitives de l'oratoire médiéval, la division en nefs parallèles, fréquemment dirigées dans le sens de la profondeur, l'importance donnée à la nef médiane, semblent bien des héritages de l'architecture chrétienne. D'autres éléments rappelleront l'église : des minarets carrés, frères des clochers syriens, serviront pour l'appel aux cinq prières quotidiennes; dans le fond de la salle, suivant l'axe, la niche du *mihrâb*, « abside atrophiée », indiquera, dans ces temples sans autel, la direction de la Mekke, vers laquelle doit se tourner le fidèle en oraison. Pour parler au peuple assemblé, à l'issue de la prière, l'imâm se tient sur les degrés d'une chaire ou mieux d'un trône surélevé, le *minbar*, adossé au mur du fond comme la cathédre

LA GRANDE MOSQUÉE DE SAMARRA. La ville princière des khalifes abbassides de Bagdad fut occupée entre 836 et 883. Les murs de la mosquée et leurs gros contreforts, comme les piliers des nefs, sont en brique, matériau traditionnel de la Mésopotamie. En avant s'élève le minaret cylindrique avec sa rampe en spirale, rappelant les vieilles tours persanes. — D'APRÈS HENZELD : Ausgrabungen von Samarra.

de l'évêque. Par goût du faste et aussi par prudence, le khalife assiste à la prière publique à l'intérieur de la *magqûra*, une enceinte de menuiserie analogue à la loge d'où le basileus suivait l'office chrétien.

A côté du premier art religieux des villes syriennes devenues musulmanes, art nourri de traditions hellénistiques et de survivances chrétiennes, un art profane s'affirme dans les résidences créées par les khalifes omeiyades sur les confins du désert. Le palais de Mchatta, que certains leur attribuent, et celui de Qoçair 'Amra, mêlent aux traits hellénistiques des éléments de plan, de structure et de décor où se révèle l'influence de la Mésopotamie, naguère sassânite.

Cette seconde source alimente presque seule l'art des khalifes abbassides. A défaut des palais de Bagdad, les édifices religieux et civils qu'Hâroun er-Rachîd ou ses successeurs fondèrent à Raqqa, sur les bords de l'Euphrate, et à Samarra, sur les bords du Tigre, nous renseignent sur l'architecture mésopotamienne du IX^e siècle. Le plan des mosquées apparaît conforme au type rituel, à grande cour et à salle hypostyle; mais la silhouette des minarets, tours cylindriques enveloppées d'une rampe en hélice, évoque le souvenir des tours de Perse consacrées au culte du feu.

Les grandes salles du principal palais de Samarra s'ouvrent comme des porches géants, sans mur de façade, et ces *iwâns* ou *livâns* semblent des répliques de ceux que bâtissaient les Chosroës; les murs de brique sont revêtus d'ornements taillés dans le plâtre, et ce décor dense, lourd, sinueux, relève presque entièrement de la tradition sassânite. Les techniques et les formes qu'elles traduisent viennent du vieux fond iranien. L'Irân est la patrie de la terre cuite émaillée : la céramique — notamment la faïence à reflets métalliques — sera l'une des gloires de la Perse des grands khalifes.

Cet art musulman de la première période — celle où l'Islâm est encore théoriquement centralisé — s'affirme bien loin des pays directement soumis aux khalifes, dans des provinces où l'autorité spirituelle et temporelle du Commandeur des Croyants est à peine reconnue. En Égypte, vers la fin du IX^e siècle, le gouverneur Ibn Tôuloun, qui s'est déclaré indépendant, construit une mosquée

PLAT DE FAÏENCE PROVENANT DE MÉSOPOTAMIE (IX^e SIÈCLE). MUSÉE DU LOUVRE. Décor végétal à reflets métalliques polychromes. Des pièces semblables ont été trouvées à Samarra. — CL. ARCH. PHOT.

CARREAU DE FAÏENCE. GRANDE MOSQUÉE DE KAIROUAN (IX^e SIÈCLE). Ces carreaux, très analogues aux plats mésopotamiens, furent, d'après une tradition ancienne, importés de Bagdad. — D'APRÈS G. MARCAIS.

de brique, qui, par ses piliers cantonnés de colonnettes et par ses arcs allégés de défoncements, atteste le transport intentionnel des modes mésopotamiennes dans la vallée du Nil. Les maisons du même temps rappellent également les belles demeures de Samarra; quant au décor taillé dans le plâtre, il emprunte aussi ses éléments à la Mésopotamie, mais on y note des survivances probables de l'art chrétien local : des Coptes ont vraisemblablement collaboré.

Au delà, vers l'Ouest, l'Afrique, l'actuelle Tunisie, s'est aussi, depuis l'an 800, presque libérée de l'obédience de Bagdad, avec la dynastie des Aghlabides; mais Bagdad reste, pour ces vassaux peu soumis, le centre de toute culture; ils vivent, s'habillent et bâtissent à l'instar de leurs maîtres. Pour tout dire, leur Grande Mosquée de Kairouan est déjà un édifice complexe, conforme au type primitif de Médine par l'ampleur de sa cour, au plan basilical par l'ordonnance des nefs; les supports, le tracé des arcs et les couvertures en terrasse y rappellent l'Égypte; la position et la forme du minaret évoquent la Syrie; l'anatomie des coupoles est mésopotamienne, et le décor trahit l'intervention de sculpteurs locaux, d'ateliers jadis chrétiens. Création complexe, mais non disparate, dont la complexité ne se révèle qu'à l'analyse, la Grande Mosquée de Kairouan, rude et un peu barbare dans le détail, est d'une noblesse de proportions, d'une robustesse de lignes qui s'imposent au souvenir.

Ainsi l'art musulman, deux cents ans à peine après la mort du Prophète, apparaît capable de grandes œuvres; à la fois un et divers, il est marqué des caractères qui seront les siens et attesteront son origine. Art dont la parure, plus intéressante que la structure, semble fuir tout relief vigoureux; ayant reçu, comme notre art préroman, de l'art chré-

LE CAIRE. MOSQUÉE D'IBN TÔULOÛN (FIN DU IX^e SIÈCLE). La construction de brique, les piliers rectangulaires cantonnés de colonnettes, les ouvertures percées au-dessus, le décor compact sculpté dans le plâtre, comme la silhouette du minaret à rampe en hélice, sont directement inspirés par les fondations des Abbassides en Mésopotamie. — CL. BONTEIL.

GRANDE MOSQUÉE DE KAIROUAN (IX^e SIÈCLE). VUE EXTERIEURE. C'est la façade de la salle de prière donnant sur la cour. Une double galerie précède cette salle. Elle est couverte, en son milieu, par une coupole côtelée, qui marque le début de la nef médiane. En arrière-plan, on voit une seconde coupole, qui surmonte l'autre extrémité de la même nef et précède le mihrâb. A part ces coupôles, tout l'édifice est couvert en terrasse.

tien de Syrie et de l'art mésopotamien, la tradition du décor méplat et de la garniture intégrale des surfaces, il ne se débarrassera jamais de cet héritage. Par impuissance technique, par éloignement pour la sculpture véritable, création suspecte des païens, par goût de l'ingéniosité géométrique, il restera fidèle à ce décor plaqué, linéaire, à cet entrelacs d'un arrangement subtil auquel on a donné le nom assez peu satisfaisant d'« arabesque ». Ce décor achèvera de se dégager ou, pour mieux dire, de s'islamiser durant la seconde période.

Celle-ci voit la dislocation du grand empire des khalifes, dont le IX^e siècle avait marqué l'apogée. Les provinces périphériques sont les plus promptes à se séparer. Dès le IX^e siècle, l'Espagne était le domaine des Omeiyades. Un prince, échappé à l'écroulement du khalifat de Damas et à la persécution que les Abbassides de Bagdad faisaient peser sur la famille vaincue, avait reconstruit en Andalousie la grandeur ruinée en Syrie et en Palestine. Cordoue fut une nouvelle Damas. L'art omeiyade d'Espagne fut, de par la volonté même des exilés, pour une bonne part un art syrien. Cependant des influences multiples, étrangères à la Syrie, se révélèrent aussi dans la Grande Mosquée de Cordoue, qui, bien que gravement retouchée par les Chrétiens, nous a été miraculeusement conservée.

Nous y reconnaissons les agrandissements successifs nécessités par la croissance de la capitale elle-même. D'abord conforme, par les proportions de son plan, au type déjà classique de la mosquée, elle subit deux extensions en profondeur et une extension latérale. L'oratoire musulman, juxtaposition de nefs égales en hauteur et largeur, admet une telle croissance. La forêt de

colonnes s'étend, la perspective des allées s'allonge, sans que l'harmonie générale en soit compromise. Comme à Kairouan, les colonnes des parties anciennes sont empruntées à des édifices antérieurs. Au-dessus s'élèvent des piles, entre lesquelles deux étages d'arcs sont bandés. Certains aqueducs romains d'Espagne ont pu inspirer ce curieux artifice de construction. Plus mystérieuse est l'origine des coupôles coiffées de pavillons qui émergent des toits couverts de tuiles : ce sont des « coupôles sur nervures ».

GRANDE MOSQUÉE DE KAIROUAN (IX^e SIÈCLE). VUE INTÉRIEURE DE LA SALLE DE PRIÈRE. Les colonnes, toutes empruntées à des édifices antérieurs, portent des arcs en fer à cheval par l'intermédiaire d'impôstes, où s'engagent des tirants de bois. Un dispositif analogue se voit à la mosquée de 'Amr au Vieux Caire.

CL. GARRIGUES.

GRANDE MOSQUÉE DE CORDOUE. COUPÔLE PRÉCEDANT LE MIHRAB. Elle fait partie des embellissements dont le khalife omeiyade El-Hakam II dota la mosquée en 965. C'est une « coupole sur nervures » : les arcs s'entre-croisent au-dessus de l'espace à couvrir et portent des portions de voûtes et une coupole à côtes somptueusement décorées de mosaïque.

On ne sait où l'architecte a pris l'idée de ces voûtins légers posés sur des arceaux entre-croisés. Cet art, qui se cherche encore, a pu accueillir les collaborations les plus diverses et les influences les plus hétérogènes, sans que, là encore, l'unité de l'ensemble en ait souffert. Les textes nous permettent d'affirmer l'emploi de mosaïstes envoyés de Constantinople. C'est à eux que nous devons la parure somptueuse du mihrâb et des coupôles qui le précèdent, œuvres du khalife El-Hakam II (965). Le décor sculpté évoque à la fois le souvenir de l'art byzantin, de l'art romain classique, de l'art des Wisigoths, anciens maîtres de l'Espagne. Et sans doute faut-il aussi y faire une part assez large aux formules mésopotamiennes transmises par l'Égypte ou venues directement de Bagdad. Dans les mêmes parties de la mosquée, voire dans les mêmes panneaux, on saisit les éléments de cet amalgame. Cependant ce décor touffu, riche de forme, n'est plus ni romain, ni byzantin, ni asiatique. Il est déjà musulman et andalou. La feuille d'acanthé y a l'allure dégagée d'une palme; la tige est un ruban étroit et souple que les ornemanistes des siècles à venir noueront en entrelacs. La Grande Mosquée de Cordoue, les palais de Medinat ez-Zahrâ, la ville khalifienne bâtie à quelques kilomètres de la capitale, apparaissent comme les laboratoires où le décor musulman occidental trouvera désormais le plus clair de ses thèmes constructifs et de ses éléments. Notre art roman d'Auvergne en recevra lui-même quelques motifs caractéristiques, tels l'arc découpé en lobes, les claveaux alternativement sombres et clairs et les modillons à copeaux.

Les fouilles de Medinat ez-Zahrâ, qui ont singulièrement enrichi la connaissance que nous avons de l'architecture omeiyade,

GRANDE MOSQUÉE DE CORDOUE. VUE INTÉRIEURE DE LA SALLE DE PRIÈRE. Ces nefs font partie de l'extension d'El-Mancoûr et datent de 987. On notera les deux étages d'arcs à claveaux de brique et pierre ainsi que l'alternance des deux types de chapiteaux corinthien et composite et les modillons à copeaux. Les voûtes ont remplacé les plafonds primitifs.

nous ont apporté par surcroît de précieux enseignements sur l'art industriel. Cet art apparaît étroitement lié à celui qui s'épanouissait dans le même temps en Perse. Cela ne peut nous surprendre : les modèles d'objets mobiliers sont — par définition — plus aisément transportables à de grandes distances que les formules monumentales. La céramique à décor noir et vert s'apparente à la céramique persane. Nous possédons, d'autre part, d'admirables ivoires sculptés, coffrets rectangulaires ou cylindriques portant des noms de princes omeiyades. Des scènes de chasse ou de beuverie, des combats d'animaux d'inspiration iranienne s'y inscrivent dans des médaillons enveloppés de feuillages. La vie de cour asiatique et son mirage continuaient à hanter ces khalifes andalous.

Cependant, l'empire de Bagdad, qui jouissait encore d'un si grand prestige dans tous les pays d'Islâm, perdait chaque jour de son importance politique. Vers l'époque où l'empire des Omeiyades d'Espagne arrivait à son apogée et réalisait ses plus belles œuvres, l'Égypte était enlevée définitivement à la suzeraineté des Abbassides : les Fâtimites, descendants plus ou moins authentiques de la fille du Prophète, fondaient le nouveau Caire. Quelque soixante ans auparavant, ils étaient apparus en Berbérie et s'étaient emparés de Kairouan. A la fin du X^e siècle, ils étaient dans la vallée du Nil. De leurs fondations tunisiennes, il n'est resté que peu de chose. Les maîtres successifs de l'Égypte se sont de même peu souciés de conserver leurs palais; mais ils ont entretenu, en les modifiant selon leurs besoins, quelques-unes de leurs plus importantes fondations religieuses ou militaires. La mosquée d'El-Azhar (970), encore que très remaniée pour l'aménagement d'une grande université musulmane, les mosquées

COFFRET D'IVOIRE. MUSÉE DU LOUVRE. Fait en 968 pour le prince omeiyade El-Moghira, fils du khalife 'Abd er-Rahmân III. Les personnages et animaux sont d'inspiration persane. Les feuillages se retrouvent dans la sculpture monumentale andalouse. Hauteur, 150 millimètres. — CL. LAURENT-LACOSTE.

LE CAIRE. MOSQUÉE D'EL-AZHAR (FIN DU X^e SIÈCLE). La cour, avec son peuple d'étudiants. Les arcs en carène, les défoncements en médaillons et en niches, les crénelages décoratifs, sont des traits qui caractérisent l'architecture fâtimite. Les minarets ne datent que du XV^e siècle.
CL. PHOTOGLOB.

d'El-Hâkim, d'El-Aqmar, d'El-Goyouchi, de Sâlih Talâi, nous font connaître l'architecture religieuse d'époque fâtimite. A l'architecture militaire appartient le rempart dont le Caire fut pourvu dans la seconde moitié du XI^e siècle. Cette enceinte, œuvre de Badr Gamali, un vizir d'origine arménienne, est visiblement inspirée par les fortifications byzantines de Syrie : portes en plein cintre, tours carrées, emploi exclusif de la pierre. La substitution de la pierre à la brique — matériau traditionnel de la Perse — ou plutôt le retour de l'Égypte à la construction de pierre se remarque aussi dans les édifices religieux. Les parties anciennes d'El-Azhar et la mosquée d'El-Hâkim sont en brique, la mosquée El-Aqmar (1125) est en pierre admirablement taillée. Les dispositions du plan, la structure et les grandes formes sont d'abord conformes au type — aux trois quarts mésopotamien — de la mosquée d'Ibn Tôuloun, avec quelques éléments peut-être importés de Tunisie, premier domaine des Fâtimites. Puis le style évolue et révèle un nouvel afflux d'influences asiatiques. Le XI^e et le XII^e siècle, époque importante entre toutes, voient, en Égypte comme en Berbérie, l'art de l'Islâm adopter des éléments d'origine probablement persane qui deviendront spécifiquement musulmans, tel cet encorbellement en ruhe d'abeille ou à stalactites qui trouvera des applications monumentales si variées, formera des corniches au haut des murs, des consoles sous les balcons, amortira des pans coupés, meublera des demi-coupoles de porche et des coupoles entières dans les intérieurs. En Orient, comme en Occident, la « décoration tapisante », issue du décor plaqué et de la sculpture-broderie byzantine et sassânite, se dégage avec ses éléments propres : l'épigraphie à caractères rigides (*coufiques*) ou souples (*cursifs*), dont les traits s'entrelacent, se tressent, s'enrichissent de fleurons et de fioritures ; la géométrie, dont les épures ont généralement pour centre un polygone étoilé ; la flore, variations sur le thème initial du rinceau et dont les formes les plus habituelles sont des stylisations de l'acanthé et de la vigne. A ces éléments décoratifs conventionnels, les artistes de la cour fâtimite ne craignent pas d'ajouter la faune, voire la figure humaine. Leurs rapports avec l'Irân, où l'esprit sémité n'a jamais imposé sa peur des images, explique-

raient sans doute leur attitude assez libre à l'égard des arts figurés. Tant y a que les représentations d'animaux abondent dans leurs œuvres d'art mobilier. Les quadrupèdes et les oiseaux, largement stylisés, sont fondus et ciselés dans le métal, tissés dans la soie, tracés sur les faïences, sculptés dans le bois, gravés dans le cristal et le verre. On voyait, au dire des voyageurs, des personnages nombreux peints sur les murs de leurs palais.

A défaut de ces belles demeures des khalifes égyptiens, nous conservons celles qu'avaient bâties leurs vassaux de Berbérie. L'art fâtimite s'étend, en effet, bien au delà de la vallée du Nil. Les ruines de la Qal'a des Beni Hammâd, capitale berbère qui florissait au XI^e siècle dans l'actuel département de Constantine, nous ont livré les plans de deux palais d'une belle allure. L'un d'eux était remarquable par la grande pièce d'eau qui en occupait une des cours ; de longues niches défonçaient entièrement les façades ; les galeries étaient pavées de marqueteries céramiques ; de hautes coupoles et des toits de tuiles couvraient les bâtiments.

Cet art musulman dépassait d'ailleurs les frontières de l'Islâm. La Sicile des rois normands en subissait la contagion. Plus d'un trait dans les palais et les églises de Palerme atteste l'imitation de l'Égypte fâtimite ou de la Berbérie voisine. Les pavillons siciliens du XII^e siècle, la Cuba et la Ziza, les églises San Cataldo, Saint-Jean-des-Ermîtes ou la chapelle Palatine s'apparentent aux édifices de la Qal'a des Beni Hammâd. De hautes arcatures meublent les façades que couronne un crénelage décoratif ; la stalactite y joue son rôle d'encorbellement ; l'arc brisé, que notre art gothique allait systématiquement adopter, y est d'un emploi courant. Les salles y affectent parfois le plan à larges défoncements médians, voire le plan cruciforme, familiers aux architectes de Berbérie. Par son art industriel aussi, la Sicile normande se révèle comme une province de l'Afrique fâtimite. Les trésors d'églises et les collections européennes conservent d'admirables tissus décorés d'animaux et des coffrets d'ivoire peints à inscriptions arabes, que l'on attribue avec vraisemblance aux ateliers siciliens. Ainsi, l'art musulman, avec toutes les traditions asiatiques dont il était chargé, abordait, aux XI^e et XII^e siècles, le

LE CAIRE. MOSQUÉE EL-GOYOUCHI (1085). ENCADREMENT DE LA NICHE DU MIHRAB. On notera le tracé de l'arc en carène attestant l'influence persane, le décor « tapisant », l'entrelacs floral des écoinçons avec ses palmes remplies de jeux de fond conventionnels, et les bandeaux en coufique fleuri.

LE CAIRE. MOSQUÉE D'EL-HAKIM. MINARET NORD (1063). DÉCOR SUR PIERRE. On notera le caractère conventionnel de l'entrelacs floral avec ses axes verticaux très rapprochés coïncidant avec les joints de l'appareil. — D'APRÈS S. FLURY : *Die Ornamente des Hakim und Ashar Moschee*.

monde chrétien occidental par cette autre voie : la première étant le chemin des pèlerinages, qui, d'Espagne, aboutissait au cœur de la France.

Pendant ce temps, dans l'Asie, qui l'avait engendré, cet art continuait à se développer et à étendre son domaine. Mais là, malheureusement, nos documents sont encore bien insuffisants pour nous permettre d'en écrire une histoire cohérente. Nous suivons presque mieux l'évolution du style de Raqqa et de Samarra en Égypte et en Berbérie que dans les provinces persanes. La mosquée de Nayin, située entre Ispahân et Yezd et que l'on peut dater de la première moitié du X^e siècle, nous offre un utile point de repère. Le décor présente une analogie évidente avec celui des palais 'abbâssides du IX^e siècle. Le plan de la mosquée, d'ailleurs assez remanié, comporte une salle large, dont les arcs brisés retombent sur des piliers de brique, et précédée d'une cour encadrée par le prolongement des nefs. Comme on le voit, le type primitif de la salle hypostyle, arabe et syrienne, s'est implanté au cœur du pays iranien. Mais l'Irân ne tardera pas à prendre sa revanche. Les conditions historiques

peuvent expliquer cette évolution de l'art musulman en Perse.

La puissance du khalifat des 'Abbâssides s'est maintenue pendant cent cinquante ans à peine. Depuis le début du X^e siècle, les khalifes de Bagdad ne conservent guère que leur autorité spirituelle de Commandeurs des Croyants ; leur autorité temporelle passe aux mains des Turcs. Cette carence du pouvoir légitime entraîne une sorte de mouvement féodal. De petits royaumes se fondent : ce sont des royaumes persans. Tandis que les Bouyides sont maîtres des provinces de l'Ouest, les Tahirides, les Samanides, les Saffarides se déclarent indépendants dans les provinces de l'Est. Ils retardent l'entrée en scène des tribus turques et grâce à eux s'élabore une civilisation musulmane proprement iranienne, assez forte pour s'imposer aux Turcs victorieux. Des éléments iraniens s'introduisent dans les

GRANDE MOSQUÉE DE KAÏROUAN. MAQ'ÛRA (PREMIER QUART DU XI^e SIÈCLE). La maq'ûra est une clôture en bois, à l'intérieur de laquelle le prince assiste à la prière publique. Celle-ci fut faite pour l'émir Ziride El-Mo'izz, vassal des Fâtimites du Caire. Le nom de ce prince figure dans la belle frise à inscription coufique. On remarquera la richesse et l'élégance du décor épigraphique et floral ainsi que la répartition savante des valeurs. — CL. KROÏD.

LION-AQUAMANILE EN BRONZE (DÉBUT DU XI^e SIÈCLE). MUSÉE DU LOUVRE. Il convient de rappeler que cet aquamanile, que G. Migeon considère comme fâtimite, fut trouvé en Espagne. L'art industriel andalou du X^e siècle présente les rapports les plus évidents avec l'art égyptien contemporain. Le lion du Louvre, d'un style si fier, est un splendide exemple de cet art du bronze où se révèle la persistance des traditions sassânites. — D'APRÈS G. MIGEON : *Exposition des arts musulmans*.

VASE EN FAÏENCE (ÉGYPTE, XI^e SIÈCLE). ANCIENNE COLLECTION DU D^r FOUQUET. Dans le large décor à reflets métalliques, on notera la présence des poissons stylisés qui garnissent l'épaulement.

MOSQUÉE JOÛMA DE VÉRAMINE (PERSE, XIV^e SIÈCLE). C'est l'*iwān* (porche, salle ouverte) principal de cette mosquée en ruine. Toute la construction est en brique. On notera le tracé caractéristique des arcs, le rôle des stalactites et la somptueuse parure des céramiques.
D'APRÈS F. SARRE : *Denkmäler Persischer Baukunst*.

édifices consacrés au culte et s'y maintiendront comme les traits les plus permanents. La mosquée Jōūma d'Ispahān, dont certaines parties peuvent remonter au IX^e siècle, est très caractéristique à cet égard. Au milieu de chaque face de la grande cour s'ouvre une de ces vastes salles voûtées et dépourvues de façade, un *iwān* comme nous en avons trouvé à Samarra et comme il en existait au palais sassanide de Ctésiphon. L'encadrement de la cour est complété par des salles hypostyles. L'*iwān* principal, du côté de la Mekke, est flanqué de deux minarets, tours circulaires très hautes qui montent en s'amincissant légèrement. Au delà de cet *iwān* est une salle carrée couverte d'une coupole, au fond de laquelle le *mihrāb* se creuse. Les salles hypostyles rappellent la mosquée primitive; les *iwāns* et la coupole sont des éléments iraniens, ainsi que les matériaux employés : la brique et la terre cuite émaillée, qui constituera par excellence la parure extérieure des mosquées persanes.

La céramique, qui ajoute à cet édifice et à tant d'autres le charme d'une polychromie franche et délicate, reste aussi une des gloires des arts mobiliers persans. Divers centres, notamment Rhagès, près de Téhéran, nous ont livré des faïences à reflets métalliques analogues à celles de Samarra et peut-être aussi anciennes. La céramique à engobe gravé et vernissé a produit aussi de nombreuses pièces d'un beau caractère. Certaines sont enrichies de taches et de couleurs, qui les apparentent aux pièces chinoises de même époque. La Chine des Tang manifeste par là son influence sur la Perse musulmane.

PLAT DE HAMADAN (PERSE, XIII^e SIÈCLE). MUSÉE DU LOUVRE. Décor à reflets métalliques. Le type de la figure aux formes pleines est caractéristique de l'art persan. — CL. ARCH. PHOT.

PLAQUE DE REVÊTEMENT EN FAÏENCE À REFLETS MÉTALLIQUES (PERSE, XIII^e SIÈCLE). MUSÉE DU LOUVRE. La combinaison la plus fréquente est celle de l'étoile à huit pointes et de la croix. — CL. ARCH. PHOT.

La troisième période de cette histoire, pendant laquelle l'école persane devait achever de se dégager, allait voir les autres provinces affirmer, de même, leur personnalité artistique dans les cadres de l'Islām. Nous avons dit que de graves événements se déroulent du milieu du XI^e siècle au début du XVI^e, à l'Est comme à l'Ouest. Vers le temps où les Turcs seljoukides envahissent la Perse, la « reconquête » espagnole, profitant de la faillite du khalifat de Cordoue, se réveille et menace l'Andalousie. A partir de la fin du XI^e siècle, les Croisades vont mettre en péril la Palestine, la Syrie, puis l'Égypte; enfin, au début du XIII^e siècle, les Mongols apparaîtront comme un fléau plus terrible que tous les autres. Cependant l'Islām survit à toutes ces épreuves et l'art musulman semble même profiter des réactions qu'elles provoquent.

En Espagne, les petits princes qui se sont partagés les dépouilles du khalifat omeyyade, se sentant impuissants devant la chrétienté dressée contre eux, attendent le salut des Africains barbares. C'est aux Almoravides, venus des bords du Sénégal, puis aux Almohades, descendus du Haut-Atlas marocain, qu'il appartient de maintenir dans la péninsule la civilisation musulmane en péril. Ils la sauvent, et se paient de leur peine en annexant les royaumes qu'ils ont protégés. Au XIV^e siècle, les Mérinides, sortis à leur tour du désert, recommenceront l'épopée. De ces trois vagues d'assaut, la plus digne d'être connue est incontestablement la seconde. Les khalifes almohades, qui apparaissent au XII^e siècle, annexent non seulement l'Espagne musulmane, mais la Berbérie entière; leur domaine va de l'Atlantique à la Tripolitaine et du Sahara aux plateaux de Castille. A la grandeur de leurs visées politiques répond l'ampleur de leurs fondations architecturales. Maîtres d'un empire à la fois espagnol et maghrabin, héritiers par surcroît de l'ancien royaume tunisien des Fâtimites, ils jouent, par excellence, le rôle d'agents de liaison. Les monuments dont ils enrichissent leurs capitales, Séville, Rabat, Merrakech, nous montrent surtout un développement de l'art de Cordoue, mais l'art de Kairouan n'y est pas complètement étranger.

L'époque almohade, à laquelle nous devons la mosquée de la Kotoubiya et Bâb Agnaou à Merrakech, la tour Hassan et la porte des Oudaya à Rabat, le clocher de la Giralda à Séville, est un moment privilégié dans l'histoire de la civilisation musulmane. L'art d'Occident s'est quelque peu dépouillé de son opulence exubérante; il a gagné en unité et en force. Il a visé à la vraie grandeur monumentale et, pour un temps au reste très court, il l'a atteinte. Le plan de la mosquée s'est enrichi par la multiplication des coupoles; dans ces coupoles les nervures persistent, mais la stalactite née en Perse triomphe aussi, avec ses formes propres assez différentes des formes orientales. La marqueterie céramique apparaît comme la parure logique des extérieurs. Le chapiteau maghrabin se dégage des modèles corinthien et composite auxquels il doit sa naissance.

La révélation de l'architecture religieuse et militaire du XII^e siècle date de quelques années à peine. Il en va de même pour les arts mineurs, dont plus d'une œuvre nous reste sans doute encore inconnue. Nous pouvons toutefois admirer maintenant les somptueuses chaires à prêcher des mosquées de Merrakech, rivales des plus

beaux meubles de l'Orient. L'une au moins vient de Cordoue, et c'est aux ivoires cordouans que font penser ces panneaux à décor floral et les entrelacs précieusement marquetés qui les encadrent.

Mieux connu ou tout au moins accessible au public depuis plus longtemps est l'art des XIII^e et XIV^e siècles, auquel on attribue le nom médiocrement justifié de « moresque ». Cette époque voit l'héritage énorme des Almohades divisé en quatre royaumes. Trois d'entre eux se partagent leur domaine africain. Le plus puissant est celui de ces Mérinides de Fès, qui essaient de s'adjuger, en Berbérie comme en Espagne, toute la succession du khalifat disparu. Une telle ambition n'est pas à leur taille. De même, l'art de leur temps n'a plus l'ampleur de celui du XII^e siècle. Il est plus gracieux que fort, mais il est d'une grâce infiniment séduisante. Les *médersas* de Fès, ces collèges aux patios de palais, sont d'une beauté achevée et presque classique. La *médersa Eç-Cahrij*, la *médersa El-Attârin*, la *Mesbahya*, la *Bou Inâniya*, qui toutes virent le jour entre 1320 et 1355, ajoutent à leur parure délicate de stuc et de céramique celle des parements de cèdre qui en revêtent les parties hautes. Cet emploi du bois, dont les sculptures vigoureuses étaient rehaussées de couleur, confère à ces édifices marocains un caractère robuste assez exceptionnel dans l'art musulman. A Chella, près de Rabat, les sultans mérinides eurent leur nécropole royale, à laquelle une *zaouia* était adjointe pour les clercs qui y perpétuaient la prière. A Tlemcen, capitale d'un royaume rival, on admire aussi les mosquées que les mêmes sultans bâtirent pendant qu'ils assiégeaient la ville ou après l'avoir prise : le minaret de Mançoura et les édifices groupés autour du tombeau du grand mystique Sidi bou Medine.

Pendant qu'en Maghreb, ces dynasties manifestent l'ardeur de leur foi en fondant des écoles de jurisprudence canonique et des sanctuaires, en Andalousie, les Naçrides, rois de Grenade, embellissent leur vie précaire en bâtissant l'Alhambra.

Ce qui subsiste de ce palais fameux est surtout l'œuvre de deux sultans du XIV^e siècle : Yousof I^{er}, à qui l'on doit les bâtiments encadrant la cour des Myrtes, et le fils de Yousof, Mohammed V, dont l'œuvre propre est la cour des Lions et les bâtiments qui y prennent jour. Ces deux patios, les galeries qui les bordent, les salles des Ambassadeurs, des Deux-Sœurs, du Tribunal, les bains, la petite mosquée, sont, en dépit des retouches, des morceaux justement célèbres. Le décor de stuc qui règne au-dessus des soubassements de céramique est très élégant et très riche; il a cette exubérance, ce foisonnement qui semblent bien être un caractère permanent de l'art espagnol de toutes les époques, chrétien ou musulman. Par les éléments linéaires qu'il met en œuvre, notamment par les formes végétales, il diffère souvent de celui des monuments maghrabins du même temps, et l'on présume ici l'influence ou l'intervention postérieure d'artistes étrangers, peut-être chrétiens.

L'ART.

MERRAKECH. MINARET DE LA KOTOUBIYA (XII^e SIÈCLE). Le plus ancien et le plus complet des trois minarets fameux construits par les Almohades. Les deux autres sont la tour de Hassan à Rabat (Maroc) et la Giralda de Séville. Toute la construction était dissimulée par un enduit avec motifs peints en brun rouge. Au sommet règne une frise de marqueterie céramique. — CL. FILIX.

RABAT. PORTE DE LA QASBA DES OUDAYA (XII^e SIÈCLE). L'entrée couverte de la citadelle almohade s'ouvre sur la ville par cette porte majestueuse, au décor large et puissant. La baie en fer à cheval est enveloppée par un arc lobé d'où rayonne un entrelacs de galons. Les écoinçons à entrelacs floraux sont timbrés de coquilles en relief. Un bandeau à inscriptions encadre la composition, que couronne une frise d'arcature. — D'APRÈS DE LA NÉZIERE : *Monuments mauresques du Maroc*.

TLEMCEM. MIHRAB DE LA MOSQUÉE DE SIDI BEL-HASSEN (1296). Le cadre du mihrab de cette petite mosquée (aujourd'hui musée de Tlemcen) est une des œuvres les plus élégantes de l'art « moresque ». Le décor sculpté dans le stuc était enrichi de peintures et de dorures, dont quelques traces subsistent, notamment dans les claveaux décoratifs rayonnant autour des arcs. — CL. NEURDEIN.

FÈS. MÉDERSA BOÛ 'INANIYA. SALLE DE PRIÈRE (1354). Cet oratoire, largement ouvert sur la cour, ne comporte que deux nefs transversales. Les arcs en fer à cheval brisé portent sur des colonnes d'onyx, dont les robustes chapiteaux sont des modèles achevés de l'art « moresque ». La chaire à prêcher est un meuble admirable de la même époque.

en éloigne. Pierre le Cruel fait, pour son usage, reconstruire l'Alcazar de Séville par des artistes musulmans. Ainsi, l'art almohade et l'art moresque continuent à vivre en terre chrétienne, et cet art exotique, devenu l'art propre des provinces du Sud, annexe même des provinces nouvelles, y oblitère les apports français que l'Espagne avait reçus des monastères clunisiens et cisterciens. Longtemps encore, d'ailleurs, l'esprit de l'art musulman se maintiendra dans la péninsule. C'est lui qui donnera à mainte œuvre de la Renaissance espagnole un caractère si profondément original.

Ainsi se perpétue en Occident l'art hérité jadis du khalifat de Cordoue. Ni en Espagne chrétienne d'ailleurs, ni en Maghreb, il ne semble pouvoir se renouveler par de nouveaux courants orientaux. Au Maroc, quelques thèmes d'art industriel révèlent seuls des rapports récents avec la Perse et l'Égypte.

La Perse cependant poursuit sa voie, et sa civilisation demeure iranienne, en dépit des crises et des invasions. Celles-ci se succèdent à de courts intervalles; les barbares de l'Asie centrale ne cessent, durant tout le Moyen Âge, de déferler sur l'Iran en vagues successives. Dès la fin du x^e siècle, une première dynastie turque, celle des Ghaznévides, met fin aux royautés iraniennes. Au milieu du xi^e siècle apparaissent les Turcs seljoukides, qui, pendant deux cents ans, tiendront l'Asie Mineure avec Konia comme capitale, tandis que la Perse passe aux mains des chahs turcs du Kwarizm. La première moitié du xiii^e siècle voit arriver les Mongols de Gengiskhan; Houlagou lui succède, puis Tamerlan cent cinquante ans après. Enfin, au début du xvi^e siècle, la dynastie des Safevides, de race iranienne, réalise une sorte de restauration nationale et fait triompher dans le pays la doctrine chi'ite, qui s'y maintiendra jusqu'à nos jours. A l'aurore du xvii^e siècle, la Perse des Safevides connaît, avec 'Abbās I^{er}, une grandeur propice à l'éclosion de beaux monuments. Au reste, qu'ils fussent Turcs ou Mongols, les conquérants n'ont pas fait dévier le pays conquis de son idéal; devenus ardemment musulmans, ils se sont mis à l'école de leurs sujets et ont construit suivant ses modes traditionnels. Dans la mosquée, des traits persistants s'affirment : les iwāns, les porches gigantesques ouverts sur les quatre faces de la cour, et la haute coupole couvrant une salle de prière au delà de l'iwān du fond.

FÈS. MÉDERSA BOÛ 'INANIYA (1354). Une face latérale de la cour avec la grande porte d'une des salles pour l'enseignement et la prière, dont la coupole est abritée par un toit de tuile, et le minaret qui assimile cette école à une véritable mosquée. On notera le rôle, caractéristique dans ces médersas de Fès, des garnitures de cèdre, linteaux, parements et auvents.

TAPIS PERSAN (xvi^e SIÈCLE). MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS, ANCIENNEMENT COLLECTION J. MACIET. L'autre moitié se trouve à la cathédrale de Cracovie. Fond jaune citron, médaillons et bordure fond rouge. — CL. Musée Arts décoratifs.

GRENADE. SALLE DES AMBASSADEURS A L'ALHAMBRA. Cette belle salle occupe la tour de Comarès, qui domine la vallée du Darro. Elle fut construite par Yousof I^{er} (1333-1353). Le soubassement des murs est garni de marqueterie céramique. Le reste est décoré de stucs jadis peints. On notera la belle distribution et l'élégance de ce décor, le rôle des stalactites garnissant l'intrados de la porte. — CL. UNDERWOOD.

Telle se présente la Grande Mosquée, très ruinée, de Véramine, qui date de 1322. Bien d'autres, moins notables, montreraient des variations sur le même thème; il s'exprime de la manière la plus logique et la plus somptueuse dans la mosquée royale d'Ispahân, construite par Chah 'Abbâs le Safevide à la fin du XVI^e siècle. Le plan cruciforme à quatre iwâns s'y complète de salles à coupes prolongeant les iwâns latéraux, de salles et de cours spacieuses occupant les angles postérieurs.

Le type à cour centrale et à iwâns trouve son application, avec, il est vrai, de notables variantes, dans l'aménagement des écoles de théologie et de droit. Les premières *madrassas* — c'est le nom qu'on leur donne en Orient — furent fondées par les Turcs, zélés ardents de l'orthodoxie. On y enseignait un ou plusieurs des rites acceptés par l'Islâm — il y en a quatre principaux — et on y logeait les étudiants dans des cellules s'ouvrant sur la cour. Fréquemment, le tombeau du fondateur, souverain ou haut fonctionnaire, est joint à l'école et se révèle à l'extérieur par la coupole qui le couvre. Le tombeau peut s'associer à un ensemble architectural ou constituer à lui seul un monument imposant. Turcs et Mongols construisirent en Perse des mausolées de brique enrichis d'admirables revêtements céra-

VASE DE L'ALHAMBRA (XIV^e SIÈCLE). Cette jarre justement célèbre, que couvre un décor doré à reflets métalliques et bleu, sort probablement des ateliers de Malaga. L'ornement floral et épigraphique appartient bien au style andalou. Le motif des gazelles affrontées apparaît comme un souvenir de l'art oriental, persan ou égyptien. — CL. GARZON.

miques. Le plus célèbre, celui de Tamerlan, le Gour Émir, fut bâti à Samarkande par un architecte d'Ispahân.

Comme la Perse, la Syrie eut aussi ses *madrassas* à iwâns, fondées par les Turcs seljoukides. Ainsi les Turcs étaient les introducteurs d'éléments d'architecture iranienne dans les pays de vieille culture byzantine. Les Turcs « iraniserent » l'Asie méditerranéenne. Cependant, les traditions locales se marquent encore par plus d'un trait dans leurs fondations architecturales. Le plan des *madrassas* comporte des éléments persans comme les iwâns; le décor intérieur fait intervenir la technique persane des marqueteries céramiques; mais la palette et le tracé de ces revêtements les différencient des types persans. Quant au décor extérieur, qui se concentre autour des portes (monuments de Siwas et de Diwrigi, XI^e-XIII^e siècles), on y trouve des thèmes persans comme les stalactites traduits en pierre; car l'Asie méditerranéenne reste le pays de la pierre soigneusement taillée et appareillée.

Nous avons vu comment l'architecture de pierre avait, à l'époque fâtimite (XI^e siècle), reconquis l'Égypte, d'où l'architecture de brique importée de la Perse l'avait un moment évincée. Désormais, l'Égypte restera fidèle à la pierre, mais les dynasties d'origine kurde et turque y importeront de nouvelles formules persanes.

Durant cette troisième période, l'ancien domaine des Pharaons, qui échappe aux Fâtimites à la fin du XII^e siècle, devait être successivement tenu par les Aiyoubides et par les Mamlouks, Bahrites et Bordjites, qui le conservèrent jusqu'au début du XVI^e siècle.

Le nom du Kurde Saladin, fondateur de la dynastie aiyoubide, est, croyons-nous, un des seuls dans l'histoire des États musulmans qui évoque quelque souvenir chez le lecteur français. Il doit cette notoriété à la part qu'il prit aux Croisades et, partant, à notre histoire nationale. L'Islâm, en effet, n'eut pas de plus brillant champion que celui qui reprit Jérusalem aux Croisés et qui, en Égypte, fit triompher l'orthodoxie sur l'hérésie représentée par les Fâtimites. Cette double action d'homme de guerre et de religieux se marque dans les fondations monumentales de Saladin. Pour renforcer les défenses militaires du Caire, il crée la citadelle. Bien différente de l'enceinte fâtimite de la ville, toute byzantine d'allure, la citadelle du Caire est flanquée de tours rondes, s'élargissant à la base; les ouvertures sont en arc brisé; la courtine à un appareil à bossages. On reconnaît là les dispositions empruntées aux châteaux des Croisés. Comme le remarque Van Berchem, « Bonaparte, en canonant la citadelle du Caire, ne se doutait pas qu'il y avait, dans ce boulevard de l'Islâmisme, un peu de ce génie français du Moyen Âge, dont le prestige s'imposait à Saladin lui-même, son plus redoutable adversaire ». Saladin, restaurateur de

l'orthodoxie musulmane, répare les vieux sanctuaires, au Caire comme à Jérusalem. Dans Jérusalem à peine reconquise, il installe une *madrassa*. Ses successeurs, les Aiyoubides, et plus encore les Mamlouks, construiront beaucoup de ces collèges en Égypte. L'institution de la *madrassa* était, comme on sait, née en Perse. On peut supposer que les dispositions des *madrassas* de Mésopotamie et de Syrie ne furent pas sans influence sur l'anatomie des *madrassas* égyptiennes. Cependant le plan semble se rattacher plus étroitement à celui de la maison égyptienne, comme l'a montré Creswell. Ce plan subit d'ailleurs une évolution. Il devait trouver son expression la plus logique, la plus complète et la plus monumentale dans la mosquée-*madrassa* de Hassan, bâtie en 1356. C'est un des édifices les plus vastes qu'ait élevés l'Islâm. Sur les quatre faces de la cour centrale se creusent quatre *liwâns* (telle est la forme verbale que revêt le mot persan *iwân* dans l'arabe d'Égypte, où il tend d'ailleurs à prendre le sens plus étendu d'espace couvert, de galeries ou de salles de mosquée); conformément au type mésopotamien qui les a inspirés, ces *liwâns* largement ouverts sont voûtés en berceau. De part et d'autre des *liwâns* latéraux s'ouvrent des portes qui donnent entrée dans quatre corps de bâtiments occupant les angles de l'édifice, en fait quatre écoles affectées à l'en-

GRENADE. COUR DES MYRTES A L'ALHAMBRA, AUSSI NOMMÉE COUR DE L'ALBERCA (BASSIN). Au fond, la salle de la Barca et la tour de Comarès. Cette partie du palais célèbre des sultans Beni 'l-Ahmar fut construite par Yousof I^{er} (1333-1353), mais remaniée par son fils Mohammed V (1353-1391), et elle a subi depuis d'assez nombreuses retouches.

MERRAKECH. MAUSOLÉE DES PRINCES SA'ADIENS (VERS 1603). Les princes marocains de cette petite dynastie, et en particulier Ahmed el-Mançour et son fils Moulay Zidân, furent des bâtisseurs magnifiques. C'est à ce dernier qu'on peut attribuer cette salle aux douze colonnes que couvre une coupole à stalactites. Les fûts de marbre furent importés d'Italie. Les chapiteaux et le décor de stuc sont conformes, à part quelques détails, à la tradition moresque; mais ils n'ont pas la belle tenue des œuvres des XIII^e et XIV^e siècles. Sur le sol, stèles funéraires prismatiques en marbre.

GRANDE MOSQUÉE D'ISPAHAN, REBATIE PAR CHAH 'ABBAS LE SAFEVIDE (1590). A droite, un des iwâns latéraux donnant entrée dans une salle pourvue d'un mihrâb. A gauche, l'iwân principal et son cadre, flanqué de deux minarets circulaires, précède une grande salle couverte d'un dôme bulbeux. Des cours occupent les angles postérieurs de l'édifice. — D'APRÈS COSTE : *Monuments modernes de la Perse*.

seignement des quatre rites les plus répandus dans l'Islâm, ayant chacune ses salles de cours et ses cellules d'étudiants. En arrière du liwân principal est le tombeau du fondateur, salle carrée qu'abrite une haute coupole.

Le tombeau, qui figure dans cette mosquée de Hassan, semble l'accessoire obligé, voire la partie principale de bon nombre des fondations pieuses des sultans mamloûks. Mosquées, madrassas, hôpitaux, couvents, forment des complexes architecturaux avec le tombeau du prince fondateur, auquel se joignent l'école coranique et la fontaine où s'abreuve le passant. Les Mamloûks, de la fin du XIV^e siècle au début du XVI^e, construisirent beaucoup. Leurs fondations les plus célèbres sont ces charmantes mosquées funéraires qui s'élèvent aux abords du Caire. À l'intérieur, nous retrouvons les grands arcs ouverts sur la cour centrale, mais les salles sont généralement couvertes par des plafonds de bois, non par des voûtes. À l'extérieur, les différentes parties de l'édifice se révèlent par des masses d'une variété pleine de fantaisie et bien équilibrée : la coupole du tombeau affectant une silhouette en arc brisé, le minaret, superposition de tours passant du plan carré au plan polygonal, puis au cylindre, et couronnée d'un dôme bulbeux. Un décor méplat géométrique ou floral taillé dans la pierre revêt les coupoles, enrichit les minarets et les porches. La stalactite met ses facettes sous les balcons et les voussures; des assises alternativement sombres et claires raient les façades et les arcs de l'intérieur.

La stalactite, comme maints autres éléments du plan et du décor, est d'origine asiatique. Bien que l'architecture égyptienne soit nettement individualisée, elle reste en liaison avec l'architecture persane. Il en va de même pour les arts mobiliers, qui connaissent pendant toute cette période, tant en Asie qu'en Égypte,

un splendide développement. La Mésopotamie et l'Irân, nous l'avons dit, sont, par excellence, la patrie de la terre émaillée et de la faïence. Rhagès, ou Rai, le vieux centre de production, continue à créer des faïences à reflets métalliques; mais l'on y fabrique aussi des pièces enrichies d'un délicat décor polychrome. L'influence chinoise, qui semble être toujours restée étrangère à l'architecture, se manifeste à diverses reprises dans les arts industriels de la Perse. Elle se révélait déjà dans la céramique à l'époque des Abbâssides. Les conquérants mongols contribuèrent à la renforcer. De leur temps et sous les Safevides (XVI^e-XVII^e siècles), de très belles pièces, vases, plats ou panneaux de revêtement, en portent la marque indéniable. La céramique fleurit aussi dans l'Asie méditerranéenne. Les Aïyoubides et les Mamloûks sont, à ce point de vue encore, les agents de liaison entre la Syrie et l'Égypte. Les vases fabriqués à Damas étaient vendus au Caire, où l'on en fabriquait probablement aussi et de style très analogue.

Des rapports aussi étroits unissent l'Égypte et la Syrie pour ce qui concerne la technique du verre et celle du métal. Dans l'admirable collection des lampes de mosquée et des bouteilles à long col conservée au musée Arabe du Caire, — presque toutes du XIV^e siècle, — plus d'une pièce fut, sans doute, fondue et décorée à Damas ou à Alep. Quant aux cuivres gravés et damasquinés, Damas, Baghdâd et Mossoul semblent avoir été les centres de production les plus actifs. Mais des artistes qui s'y étaient formés passèrent en Égypte et y créèrent chandeliers, écritoirs et brûle-parfums pour les sultans mamloûks, dont ces pièces portent les noms et les armoiries.

La Perse fut grande productrice de tissus de soie et de tapis. Dans ce domaine, l'époque des Safevides marque l'apogée. Les somptueux tapis à sujets de chasse qu'ils nous ont laissés compor-

SAMARKANDE. GOUR EMIR. C'est le mausolée de Tamerlan, que le conquérant mongol se fit bâtir par un architecte d'Ispahan, en 1405. Il est couvert d'admirables marqueteries céramiques à dominante bleue.

tent d'ailleurs des motifs dont l'origine chinoise n'est pas douteuse, tel le dragon attaqué par l'oiseau-phénix, qui vole au-dessus de lui avec sa queue ondoyante, ou encore ces rubans sinueux et bordés de volutes, qui figurent les nuages.

Il faut réserver une place à part à la miniature et spécialement à la miniature persane dans l'histoire de l'art musulman. Si la peinture appliquée à l'ornementation des livres ne peut être assimilée à notre « grand art » occidental, on ne saurait cependant la classer raisonnablement parmi les arts mobiliers ou industriels, ni parmi les techniques subordonnées. La hiérarchie qui nous est habituelle ne vaut pas ici. Encore faut-il distinguer. Tandis que l'ornementation des Corans égyptiens, mettant en œuvre des éléments familiers au décor des monuments, peut, en quelque sorte, être considérée comme issue de l'architecture, il n'en est pas de même de la miniature persane. Elle a connu une évolution indépendante bien que parallèle à celle que suivait l'art de bâtir; soumise d'abord à l'inspiration byzantine, elle s'est ensuite caractérisée comme persane, elle a traduit des thèmes persans. Subissant, comme plusieurs autres techniques, l'influence chinoise, qu'introduisaient ou renforçaient les conquérants mongols, elle a su amalgamer cet apport étranger avec la conception iranienne du monde qu'exprimaient les poètes et les prosateurs. Sans doute, la miniature persane est, avant tout, œuvre décorative, mais elle peut nous donner une image vivante des êtres et des choses; elle sait styliser en restant souple, expressive, voire familière. Tels furent du moins ses mérites à la grande époque de son développement et chez ses représentants les plus notables. Cet apogée se place sous les Mongols timourides et sous les premiers Safevides, restaurateurs de la puissance iranienne, soit du milieu du XV^e siècle au début du XVII^e. C'est durant cet âge d'or que vécurent les très grands artistes enlumineurs qui se nomment Behzâd, Agha Mîrêk, Mohammadi, Sultân Mohammed, Riza Abbâsi.

Par le style, l'œuvre des peintres, comme celle des architectes, de l'époque safévide se rattache, en somme, étroitement à la troisième période de cette histoire de l'art musulman. Pour mieux dire, le développement de l'art de Perse, dont le domaine s'étend jusqu'à

LE CAIRE. MOSQUÉE DE QAÏTBEY (1475). La plus élégante des mosquées funéraires élevées aux abords du Caire par les sultans Mamloûks. On y trouve le groupement traditionnel de ces fondations égyptiennes : le tombeau couvert par une coupole, la mosquée signalée par le minaret, la madrasa, la fontaine publique précédée de perrons (à l'angle antérieur de l'édifice) et l'école coranique avec ses baies ouvertes au-dessus.

LE CAIRE. MOSQUÉE DU SULTAN HASSAN (1356). Le type de la mosquée-madrasa. C'est un des édifices les plus imposants de l'Islâm. Il couvre une surface de 150 mètres de long sur 68 de large. Le mur d'enceinte atteint 37 mètres de haut. La coupole couvre la grande salle où se trouve le tombeau du fondateur.

l'Inde musulmane, ne semble pas avoir été influencé par l'événement considérable qui, dans les autres provinces de l'Islâm, marque une dernière coupure et introduit une quatrième période. Cet événement, c'est l'installation des Turcs à Constantinople en 1458 et l'extension de leur hégémonie sur la plupart des pays musulmans autour de la Méditerranée. La Turquie d'Europe, l'Anatolie, la Syrie, l'Égypte et la Berbérie (le Maroc excepté) sont administrées par des représentants de la Porte et reçoivent leurs modes de Constantinople, devenue Stamboul. De nouveaux types de mosquées s'imposent à toutes ces régions. Ils s'inspirent des basiliques que les Turcs ont trouvées dans l'ancien domaine de Byzance, de Sainte-Sophie et des grands édifices à coupoles qui s'y rattachent. Ils s'en inspirent assez librement d'ailleurs, car le plan de la basilique à coupoles doit, comme jadis le plan de la basilique à plafonds et à nefs parallèles, s'adapter aux besoins de l'Islâm. La salle de prière doit s'étendre en largeur pour s'accommoder à l'ordonnance traditionnelle de la prière publique, et il importe d'adjoindre normalement une cour à l'édifice principal. Il en résulte des variations ingénieuses sur le vieux thème byzantin, la plus intéressante étant celle que réalisa, en 1550, l'architecte Sinân à la Sulaymâniyye de Stamboul. Une cour à portiques précède la façade, que flanquent deux minarets cylindriques. L'oratoire comporte une grande coupole centrale épaulée en avant et en arrière par deux demi-coupes. Des dômes plus petits couvrent les nefs latérales. Des marbres de couleurs, des panneaux de faïence forment la parure intérieure; à l'extérieur, coupes et minarets créent une silhouette pittoresquement étagée et de grande allure. À Sinân, l'auteur de ce bel édifice, on doit également la Selâmiyye d'Andrinople, variation sur le même thème. Beau-

« VASE BARBERINI » (XIII^e SIÈCLE). MUSÉE DU LOUVRE. Cuivre incrusté d'argent avec inscription au nom du sultan ayyoubide Malik en-Nâsir Yousof, sultan de Damas et Alep (1236-1260). Médaillons avec cavaliers et personnages assis.

LAMPE DE MOSQUÉE (ÉGYPTE, XIV^e SIÈCLE). MUSÉE ARABE DU CAIRE. Beaucoup de ces lampes à décor émaillé portent les noms de sultans ou leurs blasons. — D'APRÈS WIET : *Album du Musée arabe du Caire*.

TAPIS DE GIORDÉS (ASIE MINEURE, XVII^e SIÈCLE). MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS. Ce genre de petit tapis de laine dit « tapis de prière » est caractérisé par le motif de l'arcature triple ou simple, qui rappelle le mihrâb et auquel pend souvent une lampe de mosquée. — CL. MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS.

PLAT « DE DAMAS » (XVI^e SIÈCLE). MUSÉE DU LOUVRE. Sur le fond bleu s'étale un bouquet où l'on reconnaît la tulipe, la jacinthe et la grande marguerite.

MINIATURE PERSANE. MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS. Attribuée à Ghiyâth ed-din Khalil, peintre qui vivait à Hérat (Afghanistan) à l'époque des Mongols (XV^e siècle). Entrevue dans un jardin d'un prince et d'une princesse qu'accompagnent deux suivantes. La composition d'ensemble, l'interprétation du décor de nature, le mouvement des étoffes : tout dit l'influence de l'art chinois. — CL. GIRAUDON.

coup d'autres seraient à citer, tant en Turquie d'Europe qu'en Anatolie. En Égypte, la mosquée de Mehmet 'Alî, dans la citadelle du Caire; à Tunis, Sidi Mahrez (vers 1675); à Alger, la mosquée de la Pêcherie (1660), nous montreraient l'extension dans le temps et dans l'espace de cette architecture religieuse née sur les rives du Bosphore.

L'architecture civile ne nous fournirait pas d'œuvres aussi importantes. Les grands palais sont rares; mais les petits palais, les maisons citadines, les villas élégantes et agréables élevées dans les pays musulmans de l'Asie et de l'Afrique méditerranéennes durant ces quatre derniers siècles mériteraient cependant d'être mentionnés. On rencontrerait de charmantes demeures à Damas comme au Caire, à Tunis comme à Alger. Dans les villes barbaresques, les thèmes traditionnels du patio et de ses galeries, des chambres à alcôve centrale, des décrochements en avant-corps et des portes à auvent, se combinant avec des éléments levantins, ont donné naissance aux variations les plus heureuses et les mieux adaptées au pays. Sans doute, le décor sculpté trahit des contaminations européennes, qui ne contribuent guère à augmenter la valeur artistique de l'ensemble; mais les faïences des pavages et des murs, et les peintures des plafonds composent une parure plaisante et souvent harmonieuse, que complétait naguère le luxe des tapis, des divans et des tentures. Ces étoffes et les rares meubles des intérieurs étaient souvent, eux aussi, de provenance levantine ou inspirés par des modèles turcs. C'est dire qu'ils étaient aux trois quarts asiatiques. Jusqu'en cette dernière période,

L'ART.

où s'accuse, il faut l'avouer, une irrémédiable décadence, l'art musulman devait emprunter le plus clair de son inspiration aux vieux pays qui l'avaient vu naître.

Tel est du moins le cas des pays que les Turcs ont tenus. Seul, en Occident, le Maroc ne leur a pas été soumis. L'art des maisons modernes, que de belles publications ont fait connaître au grand public, y conserve un reflet relativement pur de la tradition moresque. Les cours à galeries, les jardins avec leurs allées pavées de marqueterie céramique encadrant le désordre des bosquets, leurs jets d'eau chantant au-dessus des vasques, rappellent par plus d'un trait le charme des demeures andalouses. Comme toujours, l'art mobilier a subi plus fortement l'influence des apports étrangers, orientaux ou européens. La perte des traditions, que ces acquisitions tardives ne compensaient pas, la recherche du bon marché et du travail facile ont précipité le déclin de la fabrication des tapis, de la céramique, de la reliure. L'effort méthodique du Protectorat français semble être intervenu efficacement pour sauver de la ruine ce qui restait de ces belles industries d'art.

GEORGES MARÇAIS

BIBLIOGRAPHIE

SALADIN (H.), *Manuel d'art musulman*, I. Architecture (in-8°, Paris, 1906). — MIGEON (G.), *Manuel d'art musulman, les Arts industriels*, 2^e éd. (2 vol. in-8°, Paris, 1927); *Musée du Louvre, l'Orient musulman* (2 vol. in-8°, Paris, 1922). — SARRE (F.) et HERZFELD (E.), *Die Ausgrabungen von Samarra* (4 vol. in-4° parus). — GIRAULT DE PRANGEY, *Essai*

MINIATURE PERSANE EN GRISAILLE DE MOHAMMADI (1578). MUSÉE DU LOUVRE. Ici l'influence chinoise ne se trahit plus guère que par l'interprétation des rochers. On y trouve quatre scènes de la vie champêtre très finement notées.

CONSTANTINOPLE. MOSQUÉE SULAYMANIYÉ, BATIE DE 1550 A 1557 PAR L'ARCHITECTE SINAN. La grande coupole centrale sur pendentifs, qui mesure 26^m,50 de diamètre et 53 mètres sous clef, est épaulée par deux demi-coupoles. Les bas côtés sont surmontés de coupoles plus petites. De petites coupoles couvrent aussi les quatre portiques de la cour.

sur l'architecture des Arabes et des Maures en Espagne, en Sicile et en Barbarie (in-8°, Paris, 1841). — MARÇAIS (G.), *Manuel d'art musulman, l'Architecture (Tunisie, Algérie, Maroc, Espagne, Sicile)* [2 vol. in-8°, Paris, 1926-1927]. — KUHNEL (E.), *Maurische Kunst* (in-8°, Berlin, 1924). — VELAZQUEZ BOSCO (R.), *Medina Azzahra y Alamiya* (in-8°, Madrid, 1912). — BASSET (H.) et TERRASSE (H.), *Sanctuaires et forteresses alnohades*, dans *Hesperis* (1924 et suiv.). — TERRASSE (H.) et HAINAUT, *Les Arts marocains* (in-8°, Paris, 1925). — JONES (Owen) et GOURY (J.), *Plans, elevations, sections and details of the Alhambra* (in-fol., Londres, 1842). — DE LA NEZIÈRE, *Les Monuments mauresques du Maroc* (in-4°, Paris, 1924). — COSTE (P.), *Architecture arabe ou monuments du Kaire* (in-fol., Paris, 1839). — PRISSE D'AVESNES, *L'Art arabe d'après les*

monuments du Kaire (4 vol. in-fol., Paris, 1877). — VAN BERCHEM (M.), *Matériaux pour un Corpus inscriptionum arabicarum* (Publications de l'Institut français du Kaire); *Notes d'archéologie musulmane* dans le *Journal asiatique* (1891). — STANLEY LANE POOLE, *The Art of the Saracens in Egypt* (in-8°, Londres, 1899). — BRIGGS (M.), *Muhammedan architecture in Egypt and Palestine* (in-8°, Oxford, 1924). — FLANDIN et COSTE, *Monuments modernes de la Perse* (in-fol., Paris, 1867). — SARRE (F.), *Denkmäler persischer Baukunst* (2 vol. in-fol., Berlin, 1910). — KUHNEL (E.), *La Miniature en Orient* (in-8°, Paris, s. d.). — GABRIEL, *Les Mosquées de Constantinople*, dans *Syria* (1926). — GUIAUCHAIN (G.), *Alger*, 2^e éd. (in-8°, Alger, 1909). — GALLOTTI (J.), *Le Jardin et la maison arabes au Maroc* (2 vol. in-8°, Paris, 1926).

ALGER. VILLA BARBARESQUE (XVIII^e SIÈCLE). Cette villa, dite « le Bardo », maintenant musée d'ethnographie et de préhistoire, est, avec les beaux jardins qui l'entourent, une des plus plaisantes de la banlieue algéroise. Les faïences de revêtement sont généralement importées de Tunisie ou d'Espagne; les marbres viennent d'Italie.

CL. GOUV' G' DE L'ALGÉRIE.

LE MOYEN AGE

CHAPELLE PALATINE DE CHARLEMAGNE A LA CATHÉDRALE D'AIX-LA-CHAPPELLE. Construite entre 795 et 805 par l'architecte Eudes de Metz, qui s'inspira de l'église Saint-Vital de Ravenne, sans la copier servilement : octogone central flanqué d'un bas côté à seize pans avec chœur à chevet plat à l'Est, narthex à l'Ouest. La plupart des colonnes en marbre, porphyre et granit proviennent de monuments antiques. — CL. STENGEL & C^o.

SARCOPHAGE DE MOISSAC (VII^e SIÈCLE). Appartient au groupe des sarcophages dits du Sud-Ouest, dont l'ornementation exclut la figure humaine et la remplace par des thèmes végétaux très stylisés, entourant le monogramme du Christ dans une couronne. Ici les tiges chargées de feuilles en candélabre reproduisent un modèle persan. C'est de Perse et de Syrie que vient cet art. — D'APRÈS LEBLANC : Sarcophages chrétiens de la Gaule.

L'ART AUX TEMPS MÉROVINGIENS ET CAROLINGIENS

LA période qui s'étend de la fin du V^e siècle au début du XI^e est celle des établissements barbares, qui ont fait disparaître, en partie, la civilisation romaine et celle de la reconstruction carolingienne, qui, en cherchant à se rattacher à cette même civilisation, a fondé en réalité un ordre nouveau. Cette profonde transformation de la société occidentale a eu sa répercussion sur l'art. A l'époque mérovingienne, il y a eu rupture de la tradition classique : les ateliers et les écoles se sont fermés, les procédés techniques ont été oubliés et un art, apporté par les Barbares eux-mêmes, s'est substitué à l'art gréco-romain. L'effort de la Renaissance carolingienne a été de ressusciter la tradition classique périmée : c'est parce qu'elle n'y a pas réussi entièrement que son œuvre a été le point de départ des temps nouveaux ; l'art roman et l'art gothique ne sont que l'aboutissement du mouvement inauguré au IX^e siècle.

ÉPOQUE MÉROVINGIENNE. — Plusieurs causes ont contribué à substituer un nouvel art à l'art gréco-romain. Les peuples germaniques établis dans l'empire, Goths, Vandales, Burgondes, Francs, possédaient un art industriel, appliqué surtout aux objets de parure, dont le procédé essentiel consistait à enchâsser des pierres précieuses ou des cabochons de verre coloré dans des cloisons de métal formant des dessins variés, ornements consistant en thèmes géométriques, spirales, entrelacs, etc., en animaux ou en personnages stylisés dans des attitudes rigides et symétriques. Un autre procédé, associé souvent à cette technique, et que les Romains désignaient sous le nom d'*ars barbaricaria*, consistait à insérer des fils d'or et d'argent sur des plaques de métal dans des sillons creusés au burin. C'est ainsi que sont décorés les objets de parure trouvés dans les tombes barbares, aussi bien en France et en Belgique qu'en Suisse, en Italie, en Espagne, en Allemagne et dans les pays scandinaves, où cet art s'est prolongé jusqu'au XI^e siècle : ce sont des fibules des types les plus variés, des fermoirs de bourse, des boucles de ceinturon, des poignées et des fourreaux d'épée, des pendants d'oreilles et aussi des plaques de métal découpées à jour avec beaucoup de fantaisie et qui servaient aux femmes à suspendre leur bourse. Ce qui domine dans cet art, c'est l'ornement géométrique qui déforme et stylise la vie végétale, animale ou humaine ; c'est aussi le goût de la couleur éclatante et de la

richesse de la matière, or, pierres précieuses, perles fines ou, à leur défaut, les verres découpés rouges ou bleus. Les découvertes archéologiques du dernier demi-siècle ont prouvé que cet art, loin d'avoir été créé par les Barbares du V^e siècle, a des racines lointaines dans le temps comme dans l'espace. C'est dans les tombes scythes et sibériennes antérieures à l'ère chrétienne, puis dans les tombes sarmates plus récentes que l'on trouve les chefs-d'œuvre de cet art, appelé justement l'art des nomades, dont les objets des tombes germaniques ne sont qu'une copie médiocre. Les célèbres trésors de Petrossa (Valachie), de Nagy-Szent-Miklos (Hongrie), de Tirana (Albanie) montrent l'importation en Europe, par des chefs nomades venus d'Asie, de cette somptueuse technique dans toute sa pureté. Elle était connue également de la Perse sassanide, comme le montre l'admirable coupe de Chosroès au Cabinet des Médailles. A l'action des Barbares s'ajoute, d'ailleurs, celle des Orientaux, Perses et Syriens, qui ont fondé, depuis l'ère chrétienne, de puissantes colonies industrielles et commerciales en Occident, et aussi celle des moines d'Orient qui viennent eux-mêmes en Gaule et en Italie, dont des Gaulois, comme Honorat ou Cassien, vont étudier la règle et les usages et fondent, à leur retour, des monastères sur le modèle des instituts syriens ou égyptiens (Lérins [405] ; Saint-Victor de Marseille [415]). Les uns et les autres introduisent en Occident un art ornemental très analogue à celui des peuples nomades et des Orientaux.

Ces faits expliquent le caractère des monuments que nous a laissés la période mérovingienne. Par un phénomène curieux, la technique dominante, dont le style et jusqu'aux procédés techniques s'imposent à tous les autres arts, est l'orfèvrerie cloisonnée. Elle est appliquée au mobilier religieux : chasses, autels, vases sacrés, et se substitue au procédé du relief obtenu au repoussé. Des monuments comme la chasse du trésor de Saint-Maurice d'Againe (Valais), le calice et la patène de Gourdon (Cabinet des Médailles), les belles couronnes du trésor de Guarrazar, près de Tolède (musée de Cluny et Armeria Real de Madrid), les plats de reliure de l'Évangélaire de Théodelinde (591-625), au trésor de Monza, sont les chefs-d'œuvre de cette technique. L'ornement barbare s'impose aussi à l'architecture et à la sculpture, comme le montrent la frise de spirales qui entoure l'étrange et grandiose mausolée de Théodoric (mort en 526), à Ravenne, les ornements

CHAPELLE SAINT-LAURENT A GRENoble. INTÉRIEUR (TRANSFORMÉ EN CRYPTÉ). Témoin intéressant de l'importation d'un plan oriental en Gaule au milieu du VI^e siècle : plan à double abside, dont l'une triflée. Chapiteaux surmontés d'impôstes qui rappellent l'art de Ravenne.

CL. DE LA SOCIÉTÉ DAUPHINOISE D'AMATEURS PHOTOGRAPHES.

analogues d'édifices irlandais et anglo-saxons, les cabochons de verre qui se mêlaient à la décoration de la façade du baptistère de Poitiers et ceux du sarcophage de Boethius, évêque de Carpentras (fin du VI^e siècle). Bien plus, les architectes, qui ne savaient plus tailler les pierres de grande dimension, couvraient les façades d'appareils décoratifs en pierres de couleur cloisonnées entre des tuileaux, comme le mur de la crypte de Jouarre (Seine-et-Marne).

Le même ornement stylisé règne sur les œuvres sculptées (chapiteaux de la chapelle Saint-Laurent de Grenoble, sarcophages dits du Sud-Ouest), sur les pavements en mosaïque (fragments de Saint-Genès de Thiers), sur les verres gravés, enfin dans les initiales ornées des manuscrits, comme le décor zoomorphe du Sacramentaire de Gellone et surtout dans les ornements compliqués des manuscrits irlandais et anglo-saxons, qui montrent l'art géométrique parvenu à son maximum d'exubérance (Bibles de Kells, Évangélistes de Dublin et de Saint-Gall, etc.).

ÉPOQUE CAROLINGIENNE. — Entraîné dans cette voie, l'art occidental pouvait devenir, comme l'art arabe, un système ornemental, abandonnant l'étude de la vie et de la nature pour donner libre cours au goût du décor stylisé et à l'imagination. Mais la renaissance des lettres classiques dirigée par Charlemagne et ses collaborateurs, Alcuin, Théodulfe, Éginhard, ouvrit de nouveau à l'art les trésors de la tradition antique. Sans doute, l'ornement mérovingien ne disparaît pas subitement. On retrouve à l'époque carolingienne et même dans l'art roman les thèmes géométriques, entrelacs, rosaces, les appareils décoratifs cloisonnés, la sculpture-broderie, etc., mais ces thèmes ne sont plus prédominants et ils se mêlent à ceux de la tradition classique, rinceaux, enroulements de feuillages, etc.

Ce mouvement n'a pas eu partout le même caractère et la même intensité, et l'on constate dès cette époque des différences régionales, presque des écoles provinciales. L'Italie, sauf la région lombarde, subit fortement l'action de l'art byzantin, tandis que dans les parties chrétiennes de l'Espagne règne l'art mozarabe, qui gagne les provinces méridionales de la France. Des édifices comme la chapelle Palatine d'Aix-la-Chapelle (795-805), imitation de Saint-Vital de Ravenne, ou comme l'église au plan arménien de Germigny-des-Prés (début du IX^e siècle) et les édifices analogues de Tarrassa (Catalogne) et de Saint-Satyr de Milan, sont la copie de monuments étrangers. Certains plans compliqués et probablement d'origine syrienne (église à deux absides opposées, à double transept avec tour-lanterne à chaque croisée, à quatre clochers, flanquant le chœur et le transept) sont usités dans le Nord

et sont couverts de charpente. Dans le Midi et l'Est règne un art cosmopolite très simple, comportant à l'origine des murs en briques évidés au chevet de niches décoratives, avec des corniches appuyées sur de petites arcades (bandes lombardes) : c'est ce qu'on a appelé le premier art roman. Enfin, dès le milieu du X^e siècle, une école régionale apparaît en Auvergne avec ses traits distinctifs : narthex surmonté d'une tribune, nef à piliers barlongs, chevet à déambulatoire et chapelles rayonnantes qu'on trouve aussi en Touraine et en Bourgogne.

Dans le domaine des arts décoratifs, deux faits essentiels sont à signaler. Le premier est la renaissance du dessin, capable de reproduire sinon la nature, du moins de bons modèles. C'est par l'intermédiaire de l'antique que l'art carolingien retrouve la figure humaine avec ses proportions exactes, la faune réelle et l'ornement végétal interprétés avec vérité. A défaut des peintures murales disparues, nous pouvons apprécier l'œuvre de ces peintres, à la fois plagiaires et novateurs, par les nombreux manuscrits, ornés de peintures, religieux (Évangélistes de Charlemagne, Bibles de Charles le Chauve, etc.) ou profanes (manuscrits de Tere-

rence, etc.). Le second fait dominant est la résurrection de la technique du relief, de la transformation plastique de la matière à l'image de la vie. L'art mérovingien, comme l'art oriental, ne connaît que l'ornement plat et ignore l'espace à trois dimensions. Désormais, les ornements de l'orfèvrerie sont obtenus comme

RAVENNE. TOMBEAU DE THÉODORIC, ROI DES OSTROGOTHS (MORT EN 526). Architecture grandiose et barbare. Coupole monolithique. Frise extérieure ornée de spirales dont le dessin rappelle l'orfèvrerie barbare. — CL. ALINARI.

MINIATURE IRLANDAISE. INITIALE DU BOOK OF KELLS (VII^e SIÈCLE). DUBLIN, BIBLIOTHÈQUE NATIONALE. Montre l'épanouissement de l'art dit des barbares, à l'écart de toute influence classique. L'ornement est traité pour lui-même, sans égard au texte biblique qu'il illustre. L'entrelacs y apparaît sous sa forme primitive de serpents enlacés.

D'APRÈS ROBINSON (The Rev. Stanford F. H.) : *Celtic illuminative art...* (Dublin, 1908.)

autrefois par le métal repoussé (*palliotto* ou autel de Saint-Ambroise de Milan). En Auvergne et dans le Midi, des statues-reliquaires en bois sont revêtues de plaques de métal traitées ainsi. On recommence à couler le bronze (portes d'Aix-la-Chapelle, statuette de Charlemagne au musée Carnavalet), et le relief souvent accusé apparaît sur les ivoires (plats de reliure, olifants, etc.), dans les ornements de stuc et même, timidement encore, dans la sculpture sur pierre (chapiteaux, portails), matière longtemps rebelle au ciseau et où la figure humaine conserve encore son dessin barbare. Ainsi, dans des conditions difficiles, l'art occidental abandonne la tradition d'art asiatique qui lui avait été imposée et, à travers l'art antique, cherche à reprendre contact avec la vie.

LOUIS BRÉHIER

BIBLIOGRAPHIE

BRÉHIER (Louis), *L'Art en France des invasions barbares à l'époque romane* (Paris, 1930). — ROSTOVTEV, *Iranians and Greek in South-Russia*

ÉVANGÉLISTE DE SAINT-MÉDARD DE SOISSONS (IX^e SIÈCLE). PARIS, BIBLIOTHÈQUE NATIONALE. Ce bel ornement de style tout pompéien, symbole de la source de vérité qu'est la doctrine chrétienne, montre le retour des artistes carolingiens aux modèles antiques.

D'APRÈS A. BOINET : *Miniature carolingienne*.

(Londres, 1923). — STRZYGOWSKI, *Altä-tran und Valterwandening* (Leipzig, 1917). — BARRIÈRE-FLAVY, *Les Arts industriels des peuples de la Gaule* (Paris, 1901). — BOINET (A.), *La Miniature carolingienne* (album, Paris, 1913). — EBERSOLT (Jean), *Orient et Occident*, I (Paris, 1928). — LEITSCHUH, *Geschichte der Karolingischen Malerei* (Berlin, 1894). — ENLART, *Architecture religieuse* (2^e éd. 1919, I). — MALE, *L'Art allemand et l'art français du Moyen Âge* (Paris, 1917). — BRÉHIER (Louis), *Les Objets de parure burgondes du musée de Genève* (Genève IX, 1931). — AUBERT (M.), *Aix-la-Chapelle* (Congrès archéologiques, Rhénanie, 1922). — HUBERT (Jean), *Germigny-des-Prés* (Congrès archéologiques, Orléans, 1931).

CALICE ET PATÈNE PROVENANT DE GOURDON (CÔTE-D'OR) [DÉBUT DU VI^e SIÈCLE]. PARIS, CABINET DES MÉDAILLES. Application de la verroterie cloisonnée à des objets religieux. Le minuscule calice est entouré d'une tige en filigrane portant des feuilles cloisonnées de rubis et de turquoises. — CL. GIRAUDON.

ÉGLISE DE LA MADELEINE A VÉZELAY. NEF, VUE PRISE DU NARTHEX, COMMENCÉE EN 1096, MAIS PROBABLEMENT REMANIÉE APRÈS L'INCENDIE DE 1120. Se rattache au groupe des nefs voûtées de compartiments d'arêtes et sans triforium entre les arcades et les hautes fenêtres. Richesse de l'ornementation, cordons de sculpture et chapiteaux. — CL. NEURDEIN.

ÉGLISE DE LA MADELEINE, A VÉZELAY. TYMPAN DU PORTAIL INTÉRIEUR DU NARTHEX (VERS 1130). LA MISSION DES APÔTRES. Des mains du Christ partent des rayons qui, aboutissant aux têtes des apôtres, traduisent en quelque sorte la parole : « Allez, enseignez toutes les nations. » L'influence des miniatures byzantines, l'effort pour traduire en vivants reliefs des modèles peints s'accusent dans ces rayons et dans les remous des draperies. Les petites figures qui encadrent la scène grandiose représenteraient les peuples de l'Univers.

L'ART ROMAN

L'ART roman, qui a régné en Occident du x^e au $xiii^e$ siècle, a reçu son nom vers 1825 par une analogie quelque peu factice avec les langues romanes. En fait, il n'est pas une simple transformation de l'art antique, mais c'est à une tradition étrangère, venue d'Orient aux époques précédentes, qu'il doit ses plans d'églises, ses modes de couverture, ses combinaisons d'équilibre, le sens même de son décor architectural. La basilique voûtée avec nef éclairée ou aveugle, la nef voûtée sans bas côtés, les façades entre deux tours encadrant un narthex, l'arc brisé substitué au plein cintre, les arcades aveugles, tout cet ensemble a été créé en Syrie, en Asie Mineure, en Mésopotamie, en Arménie, et transmis à l'Occident soit par les ordres monastiques, soit par l'Espagne chrétienne, tout imbu de influences arabes. Sans doute, bien des détails de l'art classique ont subsisté, systèmes de voûtes, arcs en plein cintre, profils des chapiteaux et des bases, surtout à cause des remplois fréquents de morceaux provenant d'édifices antiques.

Mais les conditions précaires de l'Europe occidentale au x^e siècle n'ont pas permis aux architectes de reproduire exactement les modèles qu'ils avaient reçus. Par suite du malheur des temps, les secrets techniques étaient perdus et les constructeurs se trouvèrent dans le même état de nature qu'aux temps préhistoriques. Il leur fallut apprendre à tailler, à appareiller, à modeler la pierre, à ciseler les métaux, à dessiner ou à peindre. Leur ignorance même les sauva de l'imitation servile. Pour exécuter leurs programmes de construction, ils durent aller au plus simple, imaginer des solutions nouvelles, des tours de métier plus ou moins ingénieux. Leurs progrès furent lents, mais continus, et de leurs efforts répétés se dégagèrent un art nouveau, ni oriental, ni classique, mais pouvant être considéré comme la première manifestation du génie occidental qui se soit produite depuis la fin de l'antiquité.

A ses origines, l'art roman a un caractère uniforme et cosmopolite. Ce « premier art roman », comme l'appelle Puig i Cadafalch, a laissé de nombreuses traces en Catalogne, en Lombardie, en Bourgogne, en Rhénanie, en Europe centrale, dans des monuments du x^e , du xi^e et même du xii^e siècle. Il se distingue par ses compositions simples, avec prédominance des plans rectangulaires, par une construction en pierres de petite taille, mal dégrossies au marteau, plates comme des briques, par la pauvreté et l'uniformité de son ornementation faite d'arcs aveugles, de niches creusées dans les murs, de corniches soutenues par des corbeaux qui relient de petits arcs (bandes lombardes), par des ornements géométriques (bâtons brisés, dents de scie, etc.). Ce décor imaginé pour des édifices de briques apparaît à Ravenne aux v^e et vi^e siècles, mais c'est dans les palais sassanides (Firouz Abad, Sarvestan, Ctésiphon) qu'il faut en chercher l'origine. San Vincenzo in Prato et San Pietro Agliate à Milan (ix^e siècle), San Pere del Burgal en Catalogne (x^e siècle), Saint-Vorle de Châtillon-sur-Seine (Côte-d'Or, xi^e siècle) représentent cet art dans sa simplicité première. Parfois les plans se sont compliqués et des voûtes ont été établies sur les nefs (Sainte-Cécile du Montserrat [957]; Saint-Martin du Canigou [1009]; Saint-Vincent de Cardona [1040]); le décor n'en reste pas moins identique et on le retrouve sur les clochers carrés, semblables à des minarets, presque toujours séparés de l'église, avec ses bandes lombardes soulignant les différents étages.

Puis cet art international a fait place à un art régional et particulariste. Cette tendance se manifeste en Auvergne dès le milieu du x^e siècle, mais ce n'est guère qu'au xi^e que des écoles régionales se forment. C'est alors qu'à l'anarchie politique qui a désolé l'Europe succède un régime plus stable, soucieux d'ordre et de paix. Les efforts de l'Église pour établir la paix et la trêve de Dieu, la fondation de grandes dominations provinciales, la renaissance du

commerce et des villes, la propagande réformatrice de la puissante congrégation de Cluny et des papes, depuis Léon IX (1048-1054), améliorent les conditions politiques et sociales, et c'est en France que ce mouvement atteint toute son intensité. Dès lors, le régionalisme se développe dans la première moitié du XII^e siècle et de grands monuments entièrement voûtés sortent de terre. Cette tendance particulariste se traduit par l'emploi des matériaux du pays et par des initiatives fécondes pour résoudre les problèmes de construction, pour renouveler les plans, pour créer un ornement architectural et une sculpture monumentale.

De ses origines cosmopolites cependant l'art roman a gardé bien des traits essentiels et tous ses édifices offrent, par leur silhouette ramassée, par leur maçonnerie massive, par leur aspect en général sévère, une parenté évidente. De plus, au régionalisme à outrance se sont opposés de grands courants de circulation qui ont rapproché les hommes : expéditions lointaines et grands pèlerinages de Saint-Jacques-de-Compostelle, de Rome, de Jérusalem. Les maîtres d'œuvre, les sculpteurs voyageaient sur ces routes de pèlerinage, appelés souvent de loin par des abbayes désireuses d'édifier et d'orner de grands sanctuaires, et c'est ce qui explique que dans un même édifice l'on rencontre parfois des détails originaires de régions différentes ou que certains types créés dans une province, comme l'ornement mozarabe, l'église à coupole du Périgord, le porche limousin, la grande église de pèlerinage du type de Saint-Sernin de Toulouse, se soient propagés au loin.

Mais, si nombreux qu'aient été ces échanges entre les provinces, le particularisme n'en est pas moins le trait fondamental de l'art roman et c'est la variété de ses édifices, presque toujours adaptés aux conditions naturelles du sol et du climat ainsi qu'aux traditions du pays, qui lui donne un si grand charme. Par sa complexité même, cet art est rebelle aux classifications, et les archéologues n'arrivent pas à s'entendre sur le nombre et le caractère des écoles régionales.

ÉGLISE DE VÉZELAY. CHAPITEAU DE LA NEF (DÉBUT DU XII^e SIÈCLE). Quel clair et émouvant récit ! Saint Paul, premier ermite de la Thébaïde, est mort. Saint Antoine, après l'avoir enseveli dans le manteau de saint Athanase, prie pour son âme, tandis que des lions creusent sa tombe.

La classification de Quicherat, longtemps admise, était fondée sur le mode de couverture des édifices, mais les mêmes solutions apparaissent dans des provinces très différentes, et, surtout, ce n'est pas seulement dans le domaine de la construction que les tendances régionalistes se sont affirmées, c'est aussi dans l'ornement architectural, dans la mouluration, dans la statuaire et même dans les arts décoratifs (statues-reliquaires d'Auvergne, émaux limousins et mosans, bronzes allemands, etc...). A vrai dire, jamais les limites d'une école régionale ne coïncident avec celles des provinces et, dans une même région, on voit des édifices de types différents qui représentent l'activité d'ateliers locaux : ce sont, comme l'a dit Brutails, les dialectes d'une même langue. Le mieux est donc, pour montrer les divers aspects de l'art roman, d'éviter les classifications trop rigides et de chercher à déterminer dans chaque région les groupes d'églises qui représentent soit une véritable école, soit tout au moins des ateliers à tendances particularistes.

RÉGION BOURGUIGNONNE. — Il s'est développé dans cette région une école puissante, qui, sans être la plus ancienne, a produit du moins les chefs-d'œuvre les plus précoces. Au XI^e siècle, les édifices bourguignons ont encore le caractère abstrait et cosmopolite du premier art roman : Saint-Philibert de Tournus (crypte et chevet à déambulatoire garni de trois chapelles carrées [979]; grand narthex à étage ouvrant sur l'église que retiendra l'école bourguignonne [979-1000]; nef couverte au XI^e siècle de berceaux transversaux retombant sur des piliers circulaires avec de hautes fenêtres dominant les bas côtés, décor d'arcatures et de bandes lombardes); Romainmôtier (Suisse romande, même narthex [1005-1049]); grande basilique de Saint-Bénigne de Dijon, terminée par une rotonde à plusieurs étages, élevée par le Lombard Guillaume de Volpiano (1001-1018) : il n'en reste plus que la crypte avec ses piliers massifs aux chapiteaux historiés d'êtres monstrueux.

C'est à la basilique de Cluny, malheureusement démolie presque entièrement entre 1811 et 1823, que les caractères de l'école bourguignonne apparaissent avec franchise. Elle était remarquable par son plan exceptionnel (cinq nefs, deux transepts garnis d'absides, un sanctuaire ouvert sur un déambulatoire à cinq chapelles rayonnantes) et par ses prodigieuses dimensions (longueur de 127 mètres et voûte de la nef à 30 mètres de hauteur). Cinq clochers couronnaient, à l'origine, ses parties hautes. Une nef dont le berceau brisé était soutenu par des arcs doubleaux, des arcades de même profil, surmontées d'un élégant triforium dont les baies rappelaient le décor des portes romaines d'Autun, puis des hautes fenêtres, des piliers flanqués de pilastres cannelés imités de l'antique, tels étaient les traits essentiels du prodigieux édifice, dont il ne reste plus qu'un croissant couronné par le

SAINT-PHILIBERT DE TOURNUS : VUE PRISE DU CHŒUR. Église consacrée en 1019, mais c'est à la fin du XI^e siècle qu'on a couvert la nef de berceaux transversaux, séparés à chaque travée par des doubleaux. Remarquer les piliers cylindriques en petit appareil. Type du premier art roman. — CL. ARCH. PHOT.

ÉGLISE DE PARAY-LE-MONIAL. COMMENCÉE PAR SAINT HUGUE, ABBÉ DE CLUNY, AVANT 1109, TERMINÉE AU MILIEU DU XII^e SIÈCLE. Richesse des formes architecturales bien adaptées à un plan d'ensemble, lisible à l'extérieur, qui rappelle celui de la grande abbaye de Cluny. — CL. ARCH. PHOT.

clocher de l'Eau-Bénite et les magnifiques chapiteaux du chœur ornés d'élégantes figures allégoriques (Tons de la Musique, Vertus, Arts libéraux, Arts mécaniques, etc...), ou de feuillages vigoureux d'une variété admirable. Les dates de ces chefs-d'œuvre données par des sources contemporaines indiquent une précocité, une avance sur les autres écoles qu'il est impossible de nier : début des travaux en 1088, consécration du chœur par Urbain II en 1095, achèvement en 1108. La voûte de la nef s'écroula en 1125, mais fut rapidement reconstruite et l'église fut consacrée de nouveau par Innocent II en 1130.

Cet admirable édifice apportait donc au monde un art nouveau, une architecture d'une hardiesse inusitée, la taille correcte et l'appareillage des pierres, la reproduction des ordres antiques, la sculpture monumentale. Il n'est donc pas surprenant qu'il ait été le point de départ de l'école bourguignonne, mais dans cette école même, comme l'a montré Oursel, on distingue plusieurs groupes d'églises qui représentent des traditions différentes. Le premier dépend étroitement de Cluny ; il est représenté par l'église de Paray-le-Monial (en construction en 1109), qui reproduit les dispositions essentielles de la grande basilique ; par la cathédrale d'Autun (consacrée en 1132, porche bâti en 1178), dont le décor est particulièrement brillant, et par Notre-Dame de Beaune (1120-1140).

Dans un second groupe, qui paraît représenter la tradition de l'abbaye disparue de Saint-Martin d'Autun, à Vézelay, à Anzy-le-Duc, la nef est bien éclairée de hautes fenêtres, mais elle est couverte de voûtes d'arêtes et ses arcades en plein cintre reposent sur des piliers cantonnés de demi-colonnes et sont surmontées immédiatement des hautes fenêtres sans l'intermédiaire d'un triforium. La Madeleine de Vézelay est précédée d'un grand narthex à étages du type de Tournus, consacré en 1132 ; la nef est au contraire plus ancienne et le chœur date de l'époque gothique.

Contrairement à l'opinion courante, la Bourgogne possède même beaucoup de nefs aveugles (dont la voûte, en berceau est épaulée par les voûtes des collatéraux (Iguerande, Brancion, etc...),

TYMPAN DU PORTAIL DE LA CATHÉDRALE D'AUTUN. JUGEMENT DERNIER. Sur le listel qui sépare le linteau du tympan on lit le nom du sculpteur : *Gislebertus hoc fecit* (vers 1132). Composition grandiose et naïve. La taille surhumaine du Christ, l'allongement démesuré de certains personnages proviennent des compositions picturales. La lutte de saint Michel et du démon autour de la balance est un morceau savoureux à tendances satiriques. Sur le linteau, les morts ressuscités sont traités avec beaucoup d'originalité. — CL. GIRAUDON.

et ce fut la solution qu'adopta l'ordre de Cîteaux pour ses églises. Un type spécial de porche, ouvert sur les côtés par des arcades, apparaît à la cathédrale d'Autun et à l'abbaye de Charlieu, où il est surmonté d'une belle salle capitulaire aux archivoltes très ornées ; il a été ajouté entre 1125 et 1140 à une nef plus ancienne dont il ne reste aujourd'hui qu'une travée.

Ce qu'il faut noter, c'est la puissance et la vitalité de cette école bourguignonne qui a rayonné dans les provinces voisines : en Champagne (cathédrale de Langres, rattachée au groupe de Cluny), en Suisse romande et en Lyonnais, où les trois cathédrales de Lyon (fondée entre 1165 et 1180), de Vienne, de Genève rappellent la cathédrale d'Autun, mais ne furent achevées qu'à l'époque gothique ; en Nivernais (parties de Saint-Étienne de Nevers, XI^e siècle, et, surtout, grande église de la Charité-sur-Loire, consacrée en 1107). De cet édifice, ravagé par l'incendie de 1159, il ne reste que le chœur, le transept, les murs en ruine de la nef et une tour de façade. Le triforium est agrémenté d'arcs polylobés originaires de l'Espagne arabe. Les constructeurs bourguignons ont travaillé aussi à Saint-Benoît-sur-Loire (double transept et porche du type de Charlieu), et en Bourbonnais à Souvigny (cinq nefs et double transept), où furent enterrés les premiers abbés de Cluny ; à Saint-Menoux (joli chœur orné de pilastres et d'un triforium, porche du type de Charlieu). Sur le territoire de l'ancienne Auvergne, les porches de Châtel-Montagne et d'Ébreuil relèvent de la même école, dont l'influence se reconnaît aussi dans la province voisine du Berry.

C'est, enfin, dans le domaine de la sculpture que l'école bourguignonne s'est classée comme l'une des plus belles et des plus précoces. Laisant de côté des productions archaïques, comme les tympanes de Charlieu (portail de l'église daté de 1094), d'Anzy-le-Duc, Châteauneuf, Neuilly-en-Donjon (Allier), il faut arriver tout de suite à la floraison admirable qui a suivi l'exécution des chapiteaux du chœur de Cluny (vers 1095), et qui en dépend étroitement. Les qualités de cette sculpture sont le goût de la richesse, l'élégance des formes poussée parfois jusqu'à la mièvrerie, l'imagination exubérante, la recherche de l'expression et du mouvement. Cette sculpture exprime bien la verdeur du tempérament bourguignon. A la Bour-

TYMPAN DE L'ÉGLISE SAINTE-CROIX, A LA CHARITÉ (Nièvre) [MILIEU DU XII^e SIÈCLE]. Au registre inférieur, les Mages apportent leurs présents à l'Enfant-Dieu, puis Jésus est présenté au temple. Au-dessus, la Transfiguration. On voit, aux côtés du Christ, Moïse et Elie et les trois apôtres Pierre, Jean et Jacques, dans une religieuse extase. — CL. ARCH. PHOT.

SAINT-PAUL D'ISSOIRE. INTÉRIEUR (PREMIÈRE MOITIÉ DU XII^e SIÈCLE). Montre l'épanouissement de la grande basilique auvergnate avec sa nef couverte en berceau, interrompue à la troisième travée par un arc doubleau, et ses bas côtés voûtés d'arêtes, surmontés de tribunes. Les arcs trilobés du triforium montrent une influence mozarabe. Dans le fond, le rond-point de colonnes du sanctuaire aux arcs surhaussés. — CL. ARCH. PHOT.

gogne appartient la création du portail monumental à voussures étagées retombant sur des pieds-droits, garnis de colonnes et parfois de statues. A l'intérieur des églises, sur les corbeilles des chapiteaux, des personnages sont disposés en frises, parfois encadrés de magnifiques feuillages. Et ces œuvres ne sont, la plupart du temps, que la traduction en relief de conceptions picturales. Leurs sources se trouvent dans les manuscrits et les peintures murales. De là les corps humains allongés, parfois démesurément, à la tête petite, à l'allure gracieuse et presque féminine, aux draperies collées au corps et relevées dans le bas d'un retroussis, comme si elles étaient agitées par le vent. L'œuvre picturale transparaît dans certaines compositions en perspective (Cène d'un portail de Charlieu), ou par certains détails (rayons émanant du Christ de Vézelay et posés sur la tête des Apôtres). C'est à l'iconographie religieuse que sont empruntés les thèmes des portails, où sont illustrés les dogmes essentiels, et des chapiteaux, qui constituent une véritable prédication catéchétique et morale (Ancien et Nouveau Testament, miracles du Christ, lutte des anges contre les démons, vie des saints, figures allégoriques).

Les œuvres capitales sont antérieures à 1140 : portails intérieurs de Vézelay (mission donnée aux apôtres, avec un Christ gigantesque qui rappelle ceux des peintures byzantines, Enfance du Christ et Ascension sur les portails latéraux), et, à l'intérieur, ensemble prodigieux de chapiteaux remarquables par la variété et la verve de leur inspiration, le style élégant et savoureux de leurs figures; chapiteaux de Saint-Andoche de Saulieu (vers 1120), portail du Jugement dernier de la cathédrale d'Autun, signé de Gislebert, avec la résurrection des morts sur le linteau (avant 1132); portails du narthex de Charlieu (seconde venue, Cène avec les sacrifices de l'Ancienne Loi sur le linteau), portails de Saint-Lazare d'Avallon, remarquables par la richesse un peu chargée de leurs ornements et, dans les provinces voisines, tympan de Saint-Pierre-le-Moutier (Évangélistes écrivant sous la dictée du Christ); portails de La Charité (admirable Transfiguration et Enfance du Christ); à Souvigny, le célèbre pilier octogonal sur lequel était sculptée toute une encyclopédie (calendrier, zodiaque, peuples étrangers), et les beaux fragments des tombeaux des abbés de Cluny. A l'école bourguignonne, on doit enfin le renouvellement de la statuaire monumentale. Des œuvres comme la statue de saint Jean-Baptiste au portail de Vézelay, comme les statues de saint Lazare d'Avallon annoncent les portails gothiques, mais le chef-d'œuvre de cette école était l'ensemble de statues exécuté à la cathédrale d'Autun, entre 1170 et 1189, par le moine Martin pour le tombeau de saint Lazare, malheureusement détruit par le chapitre en 1766. Les débris qui en subsistent, statues des saintes Femmes et de l'apôtre André, crucifix placé au musée du Louvre, témoignent de la magnificence de ce chef-d'œuvre digne de la statuaire gothique.

MASSIF CENTRAL. — Une école régionale s'est formée en Auvergne dès le X^e siècle, ainsi que l'atteste la curieuse crypte découverte en 1904 sous le chœur de la cathédrale de Clermont, vestige d'une église consacrée en 946, comprenant une salle centrale, autrefois voûtée d'arêtes, séparée par des murs d'un étroit déambulatoire sur lequel s'ouvraient quatre chapelles carrées. Le plan auvergnat apparaît en même temps à l'église voisine de Chamalières. Cette formation précoce explique le caractère un peu rude et les traits archaïques qui se sont conservés dans les édifices auvergnats, bâtis en arkose, grès assez dur à tons clairs, avant le XIII^e siècle : le narthex à tribune, dont la toiture domine celle de l'église; une nef voûtée d'un berceau continu, accostée de collatéraux surmontés de tribunes, dont les voûtes en quart de cercle contre-butent ce berceau central. Les piliers barlongs sur lesquels retombent les arcades sont, en général, lisses du côté de la nef, flanqués de trois demi-colonnes des autres côtés. Un transept débordant, avec deux chapelles rondes à l'Est, est couvert à sa croisée d'une coupole sur trompes d'angle très simplifiées que surmonte un clocher octogonal. Sous le chevet, surélevé de quelques marches, est établie une crypte, dont le plan est reproduit à peu près à l'étage supérieur, qui comprend un chœur d'une travée, une abside éclairée de fenêtres, dont le mur est soutenu par un rond-point de colonnes au moyen d'arcades très surhaussées, ouvertes sur un déambulatoire voûté d'arêtes et flanqué de trois à quatre chapelles rayonnantes. L'ornementation sculptée est simple et sévère : chapiteaux historiés ou garnis de feuillage, à l'intérieur, étages d'arcades aveugles et appareils décoratifs de losanges ou de rosaces polychromes cloisonnés de briques, corniches soutenues par les modillons à copeaux, dont le modèle a été importé de l'Espagne arabe au X^e siècle, ainsi que les arcs triflés de certaines baies de triforium. La décoration est surtout abondante aux chevets, où sont étagés, d'une manière pittoresque, les divers membres de l'église, chacun avec sa toiture particulière. Le portail le plus répandu comporte un linteau en bâtière surmonté d'un arc de décharge, type très ancien, antérieur à l'époque romane et qu'on retrouve ailleurs. Les portails en plein cintre à voussures sont généralement très simples.

Telle est l'ordonnance des églises d'Ennezat (nef et transept de la fin du XI^e siècle), de Chamalières (chœur), de Notre-Dame

CATHÉDRALE NOTRE-DAME DU PUY. NEF, VUE PRISE DE LA TRIBUNE. Montre le plan exceptionnel de la nef couverte d'une file de coupes sur trompes d'angle en forme de niches. Piliers cruciformes à pilastres non cannelés, sculpture-broderie toute décorative des chapiteaux. Architecture rude et sévère. L'église a été commencée à la fin du XI^e siècle par le chevet. — CL. NEURODIN.

du-Port à Clermont, d'Issoire, de Saint-Nectaire (piliers circulaires entre les nefs), d'Orcival, de Saint-Saturnin (déambulatoire sans chapelles), de Saint-Amable de Riom (nef en berceau brisé). La même architecture est appliquée à des plans plus simples : églises sans bas côtés (très nombreuses), parfois avec un transept (église-forteresse de Royat avec galerie de machicoulis, sous le chevet carré de laquelle est établie une petite crypte), ou un chœur triflé (Mailhat). A Saint-Dier, trois chapelles s'ouvrent sur un chœur sans déambulatoire. Il faut signaler aussi la chapelle funéraire de Chambon (rotonde précédée d'un petit narthex barlong). La sculpture des chapiteaux et des portails est intéressante par une iconographie très particulière à la région, mais les figures courtes et trapues sont souvent barbares. Les plus beaux chapiteaux sont ceux de la nef de Mozat, de Saint-Julien de Brioude et du chœur de Blesle. Dans ces deux dernières églises règnent des influences méridionales.

Dans les églises du Limousin, on observe des détails auvergnats, poitevins, languedociens, mais elles ont toutes des traits communs : la voûte en berceau brisé, souvent sur une nef unique, les coupes sur pendentifs, les clochers, aux baies encadrées de gables, d'où émerge une flèche (Uzerche, Collonges, Saint-Junien), les portails à arcs polylobés, la belle ordonnance des porches à murs latéraux garnis d'arcades où se développent des scènes sculptées (Beaulieu, Collonges, Sérandon, Lagratière, etc...), type importé en Haute-Auvergne (Ydes) et en Languedoc (Cahors, Moissac). Ce sont, d'ailleurs, des artistes toulousains qui ont orné tous ces portails, dont le plus beau est celui de Beaulieu, avec son grandiose Jugement dernier.

En Haute-Auvergne dominent les influences limousines. Les édifices, construits en lave sur des plans archaïques (nef unique à chevet carré), sont ornés d'une sculpture souvent barbare (chapiteaux de Riom-ès-Montagne, Ydes, etc...). L'église de Mauriac, non sans rapports avec Saint-Martin de Brive, a une nef couverte en berceau brisé sur arcs doubleaux et éclairée de fenêtres qui dominent les bas côtés; la magnifique Ascension de son portail est sortie du même atelier que celle de Cahors.

L'architecture du Velay, où les détails auvergnats sont rares, dépend de l'art méridional, mais a fait des emprunts à la Bourgogne et même au Poitou (église de Dunières). Ses édifices en grès, en lave, en granit, sont rudes et peu ornés; les plans sans bas côtés y prédominent, avec des murs et des voûtes d'une grande épaisseur et des ouvertures rares. Son édifice le plus important, la cathédrale du Puy, est d'un type exceptionnel dont les dispositions rappellent Saint-Hilaire de Poitiers. Sa nef est voûtée d'une file de coupes octogonales sur trompes d'angle et séparée des bas côtés par des piliers garnis de pilastres avec des colonnettes dans les angles et des chapiteaux finement sculptés. Deux magnifiques porches sont établis entre le transept et le chœur; un troisième, encore plus grandiose, est bâti en encorbellement au sommet d'un majestueux escalier. L'ornement mozarabe, encore plus répandu en Velay qu'en Auvergne, a inspiré les claveaux alternés ainsi que les arcs triflés de sa façade et les vantaux du portail en sculpture champléevée, orné d'inscriptions coufiques, dû au sculpteur Gauzfred, dont l'atelier a exécuté des portes analogues à Chamalières-sur-Loire, Blesle, Lavoûte-Chilhac. C'est de la même école que relève la façade en sculpture-broderie de la chapelle Saint-Michel qui se dresse si hardiment au sommet du rocher d'Aiguille.

AQUITAINE. — Dans la grande région historique comprise entre la Loire et les Pyrénées s'est développée la puissante école poitevine. L'église de Saint-Savin, commencée vers 1050 par un chœur avec déambulatoire à cinq chapelles, un transept à coupole centrale surmontée d'un clocher et une nef séparée des bas côtés par des colonnes très légères, fut achevée au XII^e siècle, dans un style différent. Aux premières travées de sa nef apparaît le pilier à quatre colonnes engagées, puis les quatre colonnes accouplées sans noyau central, caractéristique du roman poitevin, ainsi que le chevet à déambulatoire, la tour centrale et la nef aveugle dont la voûte est épaulée par les voûtes d'arêtes des bas côtés; les arcs-doubleaux, qui seront de règle dans la nef poitevine, apparaissent à ses trois premières travées. Les chevets à déambulatoire avec chapelles rayonnantes en nombre impair, à la différence de l'Auvergne, sont fréquents en Poitou, en Touraine, en Anjou, appliqués même à des nefs uniques (Sainte-Radegonde de Poitiers, avec crypte, consacrée en 1099). Au début du XII^e siècle, la formule poitevine est arrêtée : berceau central sur doubleaux, bas côtés assez élevés pour épauler cette voûte, absence de tribunes, piliers en quatre-feuilles, arc brisé pour les arcades, chevet à déambulatoire. C'est sur ce plan que s'élèvent, au XII^e siècle, Notre-Dame-la-

CLERMONT-FERRAND. EGLISE DE NOTRE-DAME-DU-PORT. ABSIDE ET CLOCHER CENTRAL (MILIEU DU XII^e SIÈCLE); CLOCHER REFAIT EN 1846. Type de chevet auvergnat à étagement pyramidal avec mise en évidence des détails architecturaux, chapelles rayonnantes, chœur, transept, massif barlong de la coupole, clocher. L'ornementation consiste en mosaïques murales, en cordons de billettes, colonnettes à chapiteaux, corniches à modillons à enroulements, antefixes. — CL. NEURODIN.

Grande à Poitiers, Saint-Pierre de Chauvigny, Saint-Jouin de Marnes, etc... Mais cette formule n'est pas exclusive. A Parthenay-le-Vieux, prieuré de La Chaise-Dieu, les quarts de cercle auvergnats couvrent les collatéraux. L'église Saint-Hilaire de Poitiers, nef unique couverte en charpente, consacrée en 1049, fut pourvue en 1080 de collatéraux (dont un au transept), avec des arcades que soutenaient des piliers alternant avec des colonnes (plan lombard), puis au XII^e siècle, sur des piliers en quatre-feuilles, établis au milieu de la nef et reliés aux murs par des arcs transversaux, on disposa une file de coupes octogonales sur trompes d'angle, comme à la cathédrale du Puy et à Champagne (Ardèche), on éleva un clocher à la croisée et, autour du chœur, un déambulatoire de plan auvergnat à quatre chapelles.

Un autre groupe autonome est constitué par les églises à nef unique, couvertes d'une file de coupes sur pendentifs, chacune de ces voûtes étant soutenue par quatre grands arcs. Le berceau de cette école est le Périgord, qui possède le plus d'églises de ce type, dont Saint-Étienne de la Cité (1101-1106) à Périgueux, reconstruit après l'incendie de 1101 sur le plan exceptionnel de Saint-Marc de Venise, avec cinq coupes disposées en croix. Du Périgord, le type se propagea au XII^e siècle dans toutes les directions : en Limousin (Solignac), en Angoumois (cathédrale d'Angoulême avec transept [1128]), en Saintonge, en Poitou (Coussay-les-Bois), en Berry (Orsan, démolie), en Touraine (Fontevault [1119]), en Guyenne (Saint-Émilion) et dans le Quercy (cathédrale de Cahors consacrée en 1119, abbaye de Souillac). La parenté entre ces églises est indéniable : nef unique avec ou sans transept, coupole hémisphérique soutenue par quatre grands arcs brisés, transition du carré au cercle à l'aide du procédé indigène de pendentifs faits d'assises en encorbellement, large chœur sans déambulatoire, mais accosté de chapelles rayonnantes. Les églises byzantines auxquelles on a rattaché à tort ces édifices ont des plans et des

BEAULIEU (Corrèze). TYMPAN. La sculpture est due à un atelier languedocien qui a les plus grands rapports avec celui de Moissac. Caractère grandiose du Jugement dernier et geste sublime du Christ aux bras étendus, montrant ses plaies. Grouillement de monstres des linteaux. Figures allongées des prophètes du trumeau (avant 1140). — CL. ARCH. PHOT.

profils tout différents; la coupole sur pendentifs est bien née en Orient, mais elle est traitée ici suivant des méthodes indigènes.

L'école poitevine a enfin créé une sculpture monumentale qui s'est propagée au loin. C'est surtout aux chevets et aux façades que l'ornementation est répandue, et même à profusion : arcades aveugles, souvent en tiers-point, corniches à modillons historiés, chapiteaux des colonnes engagées, archivoltes ornées de chevrons de rosaces, d'étoiles taillées en diamant, statues placées parfois en encorbellement. La façade poitevine comporte un unique portail sans tympan accosté d'arcades aveugles en tiers-point et surmonté d'une large fenêtre, flanquée à son tour d'un ou plusieurs étages d'arcades. L'absence de tympan a fait rejeter les sculptures dans les voussures des portails, où l'on voit parfois, surtout en Saintonge, des statues bizarrement allongées (Vertus guerrières combattant les Vices), au-dessus des arcades et jusque sur les pignons. Parfois, sous une arcade, se dresse une statue de cavalier foulant un ennemi aux pieds (Melle, Parthenay, Civray). Parmi les plus beaux ensembles, il faut citer les façades de Notre-Dame-la-Grande à Poitiers, de Saint-Jouin de Marnes, de Saint-Pierre d'Aulnay (Charente), de Corme-Royal (Charente-Inférieure), de Civray (Vienne), de la cathédrale d'Angoulême avec quatre étages d'arcades, de Foussais (Deux-Sèvres : Descente de croix du sculpteur Audebert), de Sainte-Croix de Bordeaux et de Blasimon (Gironde).

LANGUEDOC. — Il n'existe pas dans cette région d'école architecturale caractérisée; c'est dans le domaine de la sculpture que le Languedoc a montré son originalité. On y trouve cependant des groupes d'églises offrant une véritable parenté. Les nefs sans bas côtés, très nombreuses, se terminent parfois par des chœurs trefflés, en particulier dans l'Ariège (Ornolac, Vernaux, Mérens) et le Gévaudan (Alleuze, Prévencières), indiquant peut-être une influence catalane. Dans les églises pourvues de bas côtés, ceux-ci s'élèvent assez haut pour contre-bouter le berceau central établi sur doubleaux. Les nefs sont donc aveugles, mais, à la différence des églises poitevines, des tribunes s'élèvent souvent au-dessus des bas côtés et ceux-ci sont couverts, comme en Auvergne, de quarts de cercle. Les tribunes n'existent ni à Moirax (Lot-et-Garonne), dont les voûtes d'arête des bas côtés contre-boutent le berceau brisé, ni à Saint-Just de Valcabrière (Haute-Garonne), où l'on a réemployé de nombreux matériaux antiques (fûts, chapiteaux) provenant des ruines de Lugdunum Convenarum, près Saint-Bertrand-de-Comminges.

Les deux grandes églises de Conques en Rouergue et de Saint-Sernin de Toulouse représentent un groupe d'édifices aménagés sur une des routes de Saint-Jacques-de-Compostelle pour recevoir de grandes foules de pèlerins. L'église de Saint-Jacques elle-même est bâtie sur le même plan, remarquable par un transept allongé, pourvu de deux collatéraux, et un vaste chœur à déambulatoire avec des chapelles rayonnantes, auxquelles s'ajoutent les chapelles

ouvertes à l'est des croisillons. Les nefs sont couvertes de berceaux sur doubleaux, épaulés, comme en Auvergne, par les voûtes en quart de cercle de tribunes qui se continuent au transept et font même le tour de l'abside. (A Conques, les tribunes s'arrêtent au transept, mais reprennent autour du chœur.) Seule, l'église Saint-Sernin, construite en briques, a des doubles collatéraux; ceux qui sont extérieurs, également voûtés en quart de cercle, sont plus bas et ont une toiture indépendante. A la croisée, s'élève une vaste coupole sur trompes d'angle, surmontée d'un clocher octogonal. L'église de Conques, fondée entre 1030 et 1065 par l'abbé Odolric, fut achevée sous Bégon III (1087-1108). Elle est antérieure à Saint-Sernin, commencée vers 1080; le chœur fut consacré par Urbain II en 1096, la nef fut achevée en 1119, mais les travaux se poursuivirent jusqu'au XIII^e siècle (narthex commencé en 1160, clocher central avec sa flèche). Le portail à deux baies qu'on retrouve à Compostelle est une magnifique imitation des portes de villes gallo-romaines. L'église Saint-Jacques-de-Compostelle, commencée en 1078, était achevée en 1122, sauf les tours.

Ce fut au début du XII^e siècle, un peu plus tardivement qu'en Bourgogne, que se forma l'école languedocienne de sculpture. Ses œuvres les plus anciennes, le Christ et les apôtres du déambulatoire de Saint-Sernin, les apôtres et la statue de l'abbé Durand sur les piliers

POITIERS. FAÇADE DE NOTRE-DAME-LA-GRANDE (PREMIÈRE MOITIÉ DU XII^e SIÈCLE). Type de façade poitevine entre deux lanternons couverts de flèches à imbrications. Portail sans tympan accosté d'arcades aveugles. Richesse des archivoltes. Statues adossées au mur, illustrant le sermon de Noël attribué à saint Augustin (procession des prophètes). Fenêtre centrale accostée de deux registres de sculptures. Au pignon, statue de la Vierge dans une gloire. Recherche de l'effet de richesse sans que la clarté de la composition en soit atteinte. — CL. ARCH. PHOT.

CATHÉDRALE D'ANGOULÊME. FAÇADE OUEST (ENTRE 1120 ET 1150). La sculpture peut être considérée comme l'un des chefs-d'œuvre de l'école poitevine, mais le plan ornemental a plus d'ampleur que ceux du Poitou. D'autre part, l'intérêt n'est pas concentré sur un seul thème comme en Bourgogne et en Languedoc et se perd un peu dans les détails. Le sujet même n'est pas clair. On y a vu une Ascension, mais la présence des quatre symboles autour du Christ, les représentations du Paradis et de l'Enfer indiquent la seconde venue du Fils de l'homme. — CL. ARCH. PHOT.

CATHÉDRALE D'ANGOULÊME. NEF, VUE PRISE DE L'ENTRÉE. Absence de bas côtés. Files de coupoles appareillées sur pendentifs reposant sur quatre grands arcs en tiers-point. Se rattache au groupe des églises à coupoles du Sud-Ouest. En dépit de l'opinion commune, sans aucun rapport avec l'architecture byzantine. Consacrée en 1128. — CL. ARCH. PHOT.

SAINTE-FOY DE CONQUES (Aveyron). INTÉRIEUR. L'église, commencée sous l'abbé Odolric (1041-1052), achevée sous Bégon III (1087-1108), se rattache au groupe des églises de pèlerinage. Comme à Toulouse, le berceau central est soutenu, au droit de chaque pilier, par un arc doubleau et le transept est muni de bas côtés. — CL. ARCH. PHOT.

du cloître de Moissac (vers 1100), montrent un dessin très gauche, un relief encore faible, mais la recherche du détail réel et de l'élégance. L'Ascension de la porte Miégeville, à Saint-Sernin, n'est pas exempte des mêmes défauts (vers 1125) : le Christ, plus grand que nature, acclamé par les anges, est posé maladroitement sur les nuages, les draperies sont collées au corps et les apôtres du linteau lèvent la tête d'une manière disgracieuse, mais le relief est plus accusé et les gestes des personnages ainsi que l'agitation de leurs draperies indiquent une recherche naïve du mouvement. Vers 1130-1135, un portail monumental avec des statues d'apôtres aux jambages est édifié à l'entrée de la salle capitulaire de Saint-Étienne de Toulouse. Les draperies aux plis légers sont rehaussées de broderies, les nimbes sont ornés de perles, les têtes ont une expression individuelle, les jambes sont bizarrement croisées, sauf celles de saint Thomas et saint André, au corps allongé et élégant, œuvre du sculpteur Gilibert, lequel marque une véritable maîtrise. C'est de la même époque que date l'œuvre la plus importante de cette école, le portail de Moissac, dont le tympan grandiose est une illustration du IV^e chapitre de l'Apocalypse, montrant la figure colossale de l'Éternel, la couronne impériale sur la tête, entouré des archanges et des quatre symboles, adoré par les vingt-quatre vieillards. Sur le linteau, de belles rosaces de feuillage rappellent celles d'un monument gallo-romain de Cahors. Les personnages s'enlèvent sur le fond avec un relief vigoureux et sont traités avec élégance. Le goût de la richesse s'exprime par les orfrois ciselés qui bordent leurs

grande, virtuosité qu'on retrouve dans d'autres cloîtres de la même région (Saint-Bertrand de Comminges) et dans les magnifiques statues de l'Annonciation du musée de Toulouse.

SUD-EST. — Certains traits sont communs à toute cette région : longue persistance du « premier art roman », grand nombre d'églises, même importantes, sans bas côtés, plans très simples, absence de tribunes et même parfois de déambulatoire et de transept, grand nombre d'églises fortifiées (cathédrales d'Agde et de Maguelone, Cruas, Saintes-Maries-de-la-Mer). On y voit cependant une école régionale caractérisée, celle de Provence, et, d'autre

TOULOUSE. ÉGLISE SAINT-SERNIN. VUE D'ENSEMBLE (FIN DES TRAVAUX DE LA NEF, VERS 1119). Montre l'ampleur des grandes basiliques de pèlerinage : narthex, puissant comme une forteresse, construit au XIII^e siècle; double étage de fenêtres correspondant au double bas côté, transept très débordant, clocher octogonal achevé à la fin du XIII^e siècle. Appareil de briques, corniches et sculptures en briques.

vêtements. Le trumeau qui soutient cette œuvre est orné de lionnes entre-croisées, traitées vigoureusement, et de prophètes à longue barbe, aux corps amaigris et démesurément allongés. Sur les jambages festonnés de lobes, les figures contournées de saint Pierre et d'Isaïe indiquent un art plus raffiné, représentant un atelier qui a exécuté aussi, vers 1140-1160, les belles sculptures du porche de type limousin, ainsi que les façades de la cathédrale de Cahors (belle Ascension du tympan), de Souillac (restes à l'intérieur de l'église avec le trumeau couvert d'animaux enchevêtrés et dévorant des hommes), de Martel, Carenac (Lot), Beaulieu, Collonges (Corrèze), Mauriac et Ydes (Cantal). Au contraire, le tympan du Jugement dernier du portail de Conques est dû à des maîtres auvergnats.

C'est à ce second atelier languedocien que l'on doit les gracieux chapiteaux du cloître de Moissac, dont les tailloirs et les corbeilles sont ornés de thèmes d'une grande richesse et de jolies figurines taillées avec la précision des ivoiriers. A Toulouse, les chapiteaux de l'ancien cloître de la Daurade témoignent d'une

ÉGLISE SAINT-PIERRE DE MOISSAC. PIED-DROIT OCCIDENTAL DU PORTAIL DU NARTHEX (PREMIER QUART DU XII^e SIÈCLE). Sculptures narratives d'une ardente jeunesse. Au bas, la Luxure et l'Avarice torturées par des démons. Sous les arcatures, la mort du mauvais riche, à qui des démons arrachent sa bourse, et son supplice aux Enfers. Les scènes qui se déroulent au-dessus de la corniche représentent l'histoire de Lazare et du mauvais riche : le mauvais riche est à table, moins pitoyable que ses chiens, qui lèchent les plaies de Lazare mourant. Abraham, au Paradis, tient sur ses genoux l'âme du pauvre.

TYMPAN DU PORTAIL DE MOISSAC. LA VISION DE SAINT JEAN (VERS 1135). Chef-d'œuvre de l'École de sculpture languedocienne et d'une grandeur barbare avec l'Éternel trônant sur les nuées, revêtu du costume impérial, au milieu des quatre symboles et adoré par les vieillards. Transposition grandiose d'un thème pictural, qui se fait sentir dans les poses des personnages et le traitement des draperies. Sur le linteau, magnifiques rosaces dont le feuillage a été identifié avec une plante pyrénéenne et dont le modèle se trouve sur une sculpture antique du musée de Cahors. — CL. ARCH. PHOT.

part, en Roussillon et dans la Catalogne, française jusqu'en 1298, une tradition indigène mêlée d'influences variées.

En Catalogne et en Roussillon persistent les vieilles traditions visigothiques et mozarabes (profil en fer à cheval des absides et des arcades, modillons à enroulements) et celles du premier art roman (Saint-Clément de Tahull, construit en 1123, sans voûtes, clochers carrés indépendants de l'église, corniches à bandes lombardes et arcatures aveugles). Les nefs flanquées de collatéraux sont généralement aveugles et le berceau qui les couvre est contre-buté par les voûtes des bas côtés, berceaux ou quarts de cercle. La construction, d'abord en petit appareil, devient plus belle au XII^e siècle (emploi du granit, du grès, des marbres des Pyrénées). Dès le XI^e siècle apparaît une sculpture monumentale très barbare (linteaux de Saint-Genis des Fontaines, daté de 1020, de Sorèze, d'Arles-sur-Tech). Au XII^e siècle, cette sculpture, plus lourde que celle du Languedoc, orne de nombreux cloîtres (Elne, Gironne, Tarragone, Saint-Michel-de-Cuxa) ou des portails comme celui de Saint-Jean-le-Vieux à Perpignan (archivoltes à clef pendante garnie de statues). Une œuvre capitale est le portail de Ripoll, à voûtures historiées, à jambages garnis de deux statues, ouvert dans un mur qu'ornent de chaque côté six registres de thèmes empruntés à la Bible et aux vies des saints.

L'école provençale, qui a pour centres Arles et Avignon, est celle qui s'est le plus rapprochée de l'art antique par ses magnifiques appareils de calcaire ou de marbre, appliqués aux voûtes comme aux murailles, et par sa sculpture. Il y avait eu, cependant, une rupture de la tradition antique, et le retour à cette tradition au XII^e siècle est le résultat d'une Renaissance. L'art provençal est contemporain de la poésie savante des troubadours, dont il a l'élégance et les raffinements. Les églises importantes à une seule nef sont nombreuses (par exemple Notre-Dame-des-Doms d'Avignon). Dans celles qui ont des bas côtés, c'est la nef éclairée de hautes fenêtres qui domine. Elle est très large, voûtée en berceau brisé sur doubleaux. Les tribunes sont absentes. Le déambulatoire est exceptionnel (cathédrale de Valence). Les piliers, cruciformes, sont cantonnés de pilastres lisses sans chapiteaux. Les arcades de profil brisé sont peu nombreuses. Les bas côtés sont parfois voûtés en quart de cercle. Une coupole sur trompes d'angle s'élève à la croisée. Telles sont les dispositions de Saint-Trophime d'Arles (première moitié du XII^e siècle, chœur gothique). Des croisées d'ogives très archaïques, faites d'un simple bandeau sans moulures, tout à fait distinctes de celles des provinces du Nord, sont souvent employées comme en Languedoc au porche de Moissac (porche de Saint-Victor de Marseille, transept de Maguelone, crypte de Saint-Gilles [Gard], bâtie en plusieurs campagnes entre 1142 et 1179,

où, à côté de voûtes d'arêtes et de nervures à simple bandeau, l'on voit deux croisées d'ogives ornées d'oves et de rubans).

Un des premiers ateliers de sculpture a été, au XI^e siècle, celui de l'abbaye de Saint-Ruf d'Avignon, mais ni le tombeau de saint Ysarne (musée de Marseille : l'inscription funéraire couvre le corps, ne laissant voir que le buste et les pieds), ni la frise de la cathédrale de Nîmes (récit de la Genèse) ne laissent prévoir la renaissance antique dont les signes précurseurs se manifestent au début du XII^e siècle (portail à fronton triangulaire de Saint-Gabriel près Tarascon, avec ses chapiteaux à feuilles d'acanthé, son ornement classique : oves, cordons de perles, et ses personnages sous des arcades, lourde imitation des sarcophages chrétiens). Le goût des frises s'affirme à Notre-Dame de Beaucaire (récit de la Passion, qui tient une grande place dans l'iconographie provençale). C'est dans la deuxième moitié du XII^e siècle que la sculpture provençale s'épanouit, et cette époque tardive a fait suspecter son originalité. On a imaginé, sur de simples ressemblances iconographiques, que des maîtres languedociens et bourguignons avaient travaillé aux grandes

œuvres provençales, sans tenir compte du contraste saisissant qui existe entre la conception qu'ont Bourguignons et Languedo-

ÉGLISE SAINT-GILLES (Gard). APÔTRES ENCADRANT LA PORTE CENTRALE (entre 1150 et 1179). Saint Jean l'Évangéliste tient un livre où se lisent ces mots : *In principio erat Verbum*. Saint Pierre est reconnaissable à ses clefs. Leurs pieds reposent sur des lions. Dans la frise, Jésus et ses disciples. Un souvenir de la sculpture romaine survit dans le cadre ornemental ainsi que dans les formes pleines de ces figures noblement drapées.

ciens du corps humain (svelte, allongé, étroit, draperies collées au corps) et celle des Provençaux (corps large et un peu massif, souvent court et trapu). D'un côté, des sources picturales; de l'autre, des modèles gallo-romains. C'est sur les façades des églises et dans les cloîtres que se développe cette décoration sculptée dont les éléments sont les frontons triangulaires (Arles, Nîmes, Saint-Gabriel), l'architecture en plate-bande (entablements supportés par des colonnes à Arles et à Saint-Gilles), mais échantonnée par les archivoltes des portails; l'abondance et la richesse des ornements antiques (rinçaux d'acanthé, oves, rais-de-cœur, cordons de perles en olives, tiges enroulées, grecques); enfin, les statues d'apôtres et de saints vêtus à l'antique, adossées aux façades. Telles sont les dispositions des deux grands chefs-d'œuvre de cette école, la façade de Saint-Gilles (Gard) et celle de Saint-Trophime d'Arles. La première passe pour la plus ancienne, mais elle a été beaucoup trop rajeunie. L'église, commencée en 1116, a été profondément remaniée vers 1179. C'est sans doute de cette époque que date la façade, qui se trouve ainsi contemporaine de celle d'Arles (1180-1200). Celle de Saint-Gilles, la plus majestueuse, comprend trois grands portails en plein-cintre, à multiples voussures, à tympan ornés de reliefs (Adoration des Mages, Vision apocalyptique, Crucifixion). Leurs linteaux se relient par des retours d'angle à une longue frise, où l'on a sculpté un récit détaillé de la Passion, avec des épisodes pittoresques empruntés au drame liturgique (Saintes Femmes achetant des parfums). Des colonnes corinthiennes aux chapiteaux ornés d'aigles soutiennent l'entablement sous lequel s'abritent de belles statues d'apôtres (deux signées de Brunus). Des bas-reliefs à sujets bibliques ou profanes (sagittaires et animaux dans des cercles perlés et entrelacés) ornent les soubassements. Même ordonnance classique à la façade de Saint-Trophime d'Arles, avec un portail unique surmonté d'un fronton. Sur le tympan est sculptée une magnifique Vision apocalyptique et sur le linteau trônent les douze apôtres, tandis que les frises montrent la double procession des élus et des damnés disposés en files monotones, qui sont loin d'offrir la beauté pittoresque des frises de Saint-Gilles. De même, les statues d'apôtres sont plus lourdes et rappellent des œuvres gallo-romaines. Cet art savant et raffiné, qu'on retrouve aux piliers et aux chapiteaux du cloître de Saint-Trophime, vaut par la minutie et l'exactitude des détails, le caractère individuel des physiognomies, l'attitude calme et noble des statues, bien différentes des corps contournés en véritables arabesques de l'art languedocien.

ESPAGNE. — À côté de l'art asturien, de tradition visigothique, un art mozarabe s'est développé dans les pays conquis sur les Maures (Léon, Vieille-Castille, Navarre, Aragon). Aux mosquées transformées en églises (Cristo de la Luz de Tolède), les chrétiens, qui font d'ailleurs travailler des ouvriers musulmans, empruntent les arcs outrepassés, les modillons à enroulements, les fenêtres polylobées, les ornements en coupole et côtelées, les arabesques en méplat qui recouvrent les pilastres. On remploie aussi les fûts antiques et même les panneaux sculptés de l'époque des Wisigoths. C'est ainsi que sont ornées les petites églises d'Oviedo et de ses environs, construites en mauvais matériaux, mais souvent voûtées sur des plans importés autrefois d'Orient (Santullano d'Oviedo, San Miguel de Lino, etc...). La plupart datent du X^e siècle ou du début du XI^e. L'art roman proprement dit s'introduit en Espagne au moment où y affluent les pèlerins de Saint-Jacques, les chevaliers qui viennent combattre les Maures, les moines de Cluny mis à la tête des évêchés ou des abbayes nouvellement fondés. C'est alors que les églises deviennent spacieuses. Si l'art mozarabe s'est propagé dans nos provinces méridionales, en revanche, c'est la France qui a fait con-

FAÇADE DE SAINT-GILLES (Gard), ÉLEVÉE VERS 1179. Composition large et pittoresque des trois grands portails, reliés par des entablements d'architecture tout antique qui abritent les grandes statues des apôtres (celles du portail nord signées de maître Brunus). Sur l'entablement, récit détaillé et pittoresque de la Passion. L'ensemble domine un majestueux perron.

naitre à l'Espagne l'art roman (Saint-Jacques-de-Compostelle, bâti de 1074 à 1118, se rattache à nos églises de pèlerinage).

Cependant, une école indigène s'était formée dès le XI^e siècle, comme le montre l'église Saint-Isidore de Léon, consacrée en 1149, avec une nef voûtée en berceau et éclairée, précédée d'un narthex original plus ancien, chapelle sépulcrale des rois de Castille avec des voûtes d'arête transformées au milieu en coupes plates portées par des colonnes trapues. Autour des églises de Ségovie, des galeries à arcades formaient sur toutes les façades un porche continu. En revanche, les tribunes de Saint-Vincent d'Avila (début du XII^e siècle) et de Coïmbre en Portugal (église fortifiée) indiquent une influence française.

Sans que l'ornement mozarabe ait été abandonné, il s'est créé une sculpture monumentale dont les premiers essais encore barbares sont dus à des ateliers indigènes du début du XI^e siècle (chapiteaux de San Esteban à Oviedo, tombe de dona Sanche à Jaca). Puis, brusquement, la grande sculpture apparaît entre 1100 et 1120 à Saint-Jacques-de-Compostelle. Il n'en reste que la Puerta de las Platerias au croisillon sud, avec deux portails géminés à trois voussures portées sur des colonnes de marbre à beaux chapiteaux. Malheureusement, les statues placées sur les jambages et au-dessus des portails, ainsi que les sculptures des tympanaux forment un assemblage confus et arbitraire de morceaux remployés, sans doute après l'incendie de 1117. Un fragment de Transfiguration montre un Christ aux draperies raides à côté de la figure, gracieusement courbée et languedocienne d'allure, de l'apôtre saint Jacques. D'autres morceaux rappellent l'art de Toulouse, notamment la femme aux jambes croisées tenant un lion et, dans la même attitude, le beau David jouant de la viole. Deux portails de Saint-Isidore de Léon, ornés entre 1120 et 1130, avec une Descente de croix et une Ascension inspirée de celle de Toulouse, montrent le même mélange de sculpture indigène et d'influences françaises. Il en est ainsi au cloître de Silos, au sud de Burgos, remarquable par d'élégants chapiteaux, dignes par leur richesse de ceux de Moissac, et les compositions en haut relief de ses piliers. Des portails sans tympan, aux archivoltes très ornées, rappellent ceux du Poitou, mais les thèmes décoratifs, boules, imbrications, sont indigènes (Saint-Martin de Salamanque, cathédrale de Zamora). Enfin, les grands portails de la fin du XII^e siècle (Sangués en Navarre, Porte de Gloire de Compostelle [1168-1188], Orense) relèvent de l'art gothique.

ITALIE. — Tous les courants artistiques du Moyen Âge, byzantins, arabes, occidentaux, se sont entre-croisés en Italie. De

FAÇADE DE SAINT-TROPHIME D'ARLES, ÉLEVÉE ENTRE 1180 ET 1200. Même mélange de l'archivolte et de l'architecture en plate-bande, mais l'imitation antique est soulignée par le fronton triangulaire qui encadre l'unique portail. La sculpture est moins fine que celle de Saint-Gilles. La procession des élus et des damnés offre une certaine monotonie. Les statues d'apôtres procèdent de modèles gallo-romains un peu lourds.

là un art complexe, fait d'éléments disparates, mais unis dans une même harmonie, comme dans la Sicile normande. A Rome, où la tradition de l'ancien art chrétien était toujours vivante, on restaurait et reconstruisait les anciennes basiliques, comme Saint-Clément ou Sainte-Marie-du-Transtévère. Il en fut de même en Toscane, où les églises voûtées sont rares, mais où se développa l'art d'origine arabe des incrustations (San Miniato de Florence, Saint-André de Pistoia), art propagé à Venise et au delà des Alpes, aux cathédrales de Lyon et de Vienne.

L'art roman est représenté en Italie par la puissante école qui s'est formée en Lombardie, patrie du « premier art roman » devenu cosmopolite. Les Lombards ne renoncèrent jamais à sa méthode d'ornementation (corniches d'arcades, dents de scie, etc...), mais au XI^e siècle l'affranchissement des villes lombardes et leur prospérité économique, la formation des puissantes corporations des *maestri commacini* (con machine), favorisèrent le développement d'un art plus parfait qui rechercha de nouvelles combinaisons d'équilibre et sut enrichir, par la sculpture de pierre, le décor un peu pauvre du premier art roman. Les plans restèrent simples et on couvrit encore les églises de charpentes (Saint-Zénon de Vérone [1178]). Les nefs sont larges, les chœurs très simples avec une ou trois absides sans déambulatoire et souvent triflés. La principale innovation est l'alternance des piliers forts et faibles qui permettent d'appliquer le plan carré à toutes les voûtes, les unes en berceau, les autres d'arêtes à profil domical. A la croisée du transept, des coupes sur trompes d'angle supportent de larges lanternes octogonales, mais le clocher proprement dit, le campanile carré, est toujours indépendant de l'église. En outre, les Lombards inventèrent, dès le XI^e siècle, une croisée d'ogives très simple, faite de bandeaux plats sans moulures qu'ils substituèrent aux charpentes des larges nefs (Saint-Ambroise de Milan [vers 1100]) et transmirent au midi de la France. L'ornementation n'est développée qu'aux absides et

aux façades. Le plus souvent, les portails sont abrités sous un porche très orné, surmonté d'un fronton, avec des colonnes aux fûts décorés d'imbrications, dont les bases reposent sur des corps de lion. Le décor par excellence est celui des galeries d'arcades qui se développent à l'étage supérieur des absides ou aux façades, étagées même aux rampants des pignons ou aux étages des clochers.

Parmi les monuments importants, citons Saint-Ambroise de Milan, vieille basilique du IV^e siècle, reconstruite à la fin du XI^e siècle avec son antique atrium entouré de portiques, ses trois absides et ses tribunes surmontant les bas côtés; la cathédrale de Parme, celle de Modène, élevée par Lanfranc (1099-1106), mais consacrée de nouveau en 1184; Saint-Michel de Pavie, Saint-Zénon de Vérone (1178), la cathédrale de Trente, etc...

La sculpture s'est dégagée d'une longue période archaïque dès le début du XII^e siècle. On connaît le nom de Guillaume, qui travailla vers 1107 à la cathédrale de Modène, puis à celle de Crémone, où il sculpta sur les jambages du portail quatre statues de prophètes superposées deux à deux, au corps trapu soumis à la frontalité, mais avec des draperies simples et une expression individuelle dans la physionomie. Les épisodes de la Genèse qui accostent le portail de Modène, ainsi que les animaux dans des enroulements et la Porta della Pescheria, dont le tympan représente un épisode des romans de la Table ronde et le linteau l'enterrement de

Renart, montrent un art plus avancé. C'est celui qu'on trouve dans les œuvres de Nicolas et Guillaume de Vérone qui travaillèrent en 1135 au portail de la cathédrale de Ferrare, en 1138 à celui de Saint-Zénon de Vérone (au tympan : saint Zénon debout entre les milices de la cité); en 1139, au portail de la cathédrale de Vérone (statues appuyées aux pilastres et aux colonnettes très ornées, dont celles d'Olivier et de Roland en armure de chevalier). L'art de Benedetto Antelami (fin du XII^e siècle) révèle, au contraire, l'influence de l'art provençal et même de celui de l'Ile-de-France : voyez le portail du baptistère de Parme, qui date de 1196.

CLOÎTRE DE SAINT-TROPHIME D'ARLES. GALERIES NORD ET EST, 1165-1181; GALERIES OUEST ET SUD, D'ÉPOQUE GOTHIQUE. Piliers à pilastres cannelés; ceux des angles sont garnis de grandes statues et de bas-reliefs représentant des épisodes de la Passion. Les colonnettes sont surmontées de magnifiques chapiteaux d'inspiration antique.

Le rayonnement de l'école lombarde fut considérable. On trouve ses traces en Normandie, en Angleterre, dans le midi de la France, en Espagne et dans toute l'Europe centrale. Ses sculpteurs ont travaillé dans l'Italie méridionale (Bari), en Vénétie, en Dalmatie (portail de Traù), en Croatie et dans la Serbie d'Étienne Nemanja.

NORMANDIE, ANGLETERRE. — Dans l'ancienne Neustrie, où régnèrent longtemps les traditions carolingiennes, il n'existe qu'une seule école caractérisée, l'école normande, née au XI^e siècle, dans l'état féodal le mieux organisé et le plus prospère à cette époque. Quelques tendances régionales se manifestent déjà dans l'ancienne église de Bernay (Eure) [1025-1040], encore très archaïque : nef couverte en charpente, bas côtés voûtés d'arêtes, triforium à arcades jumelées, galerie à hauteur d'appui des hautes fenêtres. La formule normande se dégage à la grande abbaye de Jumièges, aujourd'hui en ruine (1037-1067) : une nef très large couverte encore en charpente au XVIII^e siècle, piliers alternativement carrés avec quatre demi-colonnes et simplement cylindriques (emprunt fait à l'architecture lombarde), bas côtés voûtés d'arêtes et surmontés de tribunes ouvertes sur la nef par trois baies à chaque travée, continuées aux deux ailes du transept, à la croisée duquel s'élevait une tour-lanterne ajourée. En 1905 et en 1927, on a retrouvé les vestiges d'un chœur à déambulatoire sans chapelles rayonnantes. La façade établie entre deux tours, carrées à la base, octogonales au faite, avait une sévérité toute monacale.

Avec des variantes, ces dispositions sont celles des grandes églises normandes, remarquables par leur ampleur (nefs et chœur très longs, transept débordant) et leur extérieur puissant (façade entre deux tours parfois coiffées de flèches, tour-lanterne à la croisée, absides éclairées par plusieurs rangées de fenêtres) : la Trinité de Caen, consacrée en 1066, mais remaniée plus tard (arcades aux archivoltes ornées de frettes, faux triforium au lieu de tribunes, belle abside à deux étages de baies encadrées à l'intérieur de colonnes, crypte spacieuse); Saint-Étienne de Caen (1077, remaniée plus tard, chœur d'époque gothique, nef à l'origine couverte en charpente sur laquelle s'ouvrent, par une baie unique à chaque travée, de profondes tribunes); chœur de l'abbaye de Fécamp, consacrée en 1099 (déambulatoire à cinq chapelles alternativement rondes et carrées); abbaye de Lessay (Manche), fondée en 1060, achevée vers 1140; Saint-Nicolas de Caen (1083-1093), élégante église de dimensions moyennes; Saint-Georges de Boscherville (Seine-Inférieure) [1050-1114], avec un triforium prolongé autour du transept et deux tribunes soutenues par de grandes arcades barrant les croisillons. Dès avant 1150, beaucoup de charpentes ont été remplacées par des croisées d'ogives, au moins aussi anciennes que celles de l'Ile-de-France (abbatiales de Caen, Lessay, Boscherville, Graille-Sainte-Honorine, où l'on voit l'alternance des piliers).

Bons architectes, les Normands furent de médiocres sculpteurs. Ils soulignèrent du moins les profils de leurs édifices par des ornements géométriques qui rappellent ceux de l'orfèvrerie barbare : moulures en torsade sortant de la gueule de monstres, frettes crénelées, chevrons, bâtons brisés, etc... Leurs chapiteaux sont étrangers à la tradition antique (corbeilles garnies d'entrelacs, couvertes de feuillages à gros crochets, de monstres et de figures barbares en méplat, chapiteau godronné, etc...). A la cathédrale de Bayeux, un sculpteur a reproduit, sur des fonds d'ornements imitant la vannerie, de véritables thèmes d'art chinois (dragons entrelacés, vautours, lions, singe enchaîné sur une colonne) inspirés peut-être par les dessins d'une étoffe venue d'Extrême-Orient.

L'école normande s'est propagée en Angleterre, mais en retenant quelques traits de la tradition saxonne : chevet rectangulaire, arc triomphal à trois arcades en avant de l'abside, fûts décorés de cannelures en zigzag ou d'imbrications. On retrouve dans les églises anglaises le chœur de plusieurs travées avec bas côtés s'arrêtant à la naissance de l'abside principale et terminés eux-mêmes par des absidioles creusées dans un massif carré (cathédrales de Lincoln [1072-1092]; Durham [1093]; Peterborough [1117]); la cathédrale de Winchester (1073-1093) a un chœur à déambulatoire sans chapelles. Les tours-lanternes à la croisée, les galeries de circulation à la hauteur des fenêtres, les tribunes ouvertes sur la nef par une ou plusieurs baies, les cryptes spacieuses, l'ornement géométrique répandu à profusion attestent l'œuvre des maîtres normands. L'alternance des piliers forts et faibles est fréquente (Norwich, Durham, Ely). La plupart des nefs étaient couvertes en charpente; mais, dès 1096, on commençait à couvrir la cathédrale de Durham de croisées d'ogives et le travail était terminé en 1138. Les transepts de quelques grandes églises étaient

SAINT-JACQUES DE COMPOSTELLE. PORCHE DE LA GLOIRE. Maître Mathieu qui le commença en 1168 semble avoir connu l'art du Nord de la France, de la Bourgogne et du Languedoc. C'est la première œuvre exactement datée où l'on voit apparaître, en Espagne, la voûte d'ogives et le plus puissant ensemble de sculpture prégothique qui soit né dans l'Europe occidentale depuis le portail royal de Chartres.

munis, comme les églises de la route de Saint-Jacques, d'un ou deux bas côtés.

L'école normande s'est introduite en Écosse et en Norvège. En France, son influence se fait sentir dans la Bretagne du Nord, l'Ile-de-France et les provinces septentrionales. L'œuvre des architectes normands est même reconnaissable dans les Deux-Siciles (façades de Saint-Nicolas de Bari, des cathédrales de Cefalù [1131] et de Monreale, avec leur porche entre deux tours, leurs arcades chevronnées, leurs cordons de billettes, leurs chapiteaux à crochets).

NORD-EST. — Terre des grandes abbayes carolingiennes, cette immense région, limitée par le Rhin, avait conservé presque intactes les traditions architecturales du IX^e siècle (plans compliqués, absence de voûte et de sculpture monumentale); l'art roman lui est venu de l'extérieur. Dans l'ancienne Neustrie (Ile-de-France, Orléanais, Brie, Champagne, Picardie, Artois), l'art roman est venu par la Normandie, la Touraine, la Bourgogne, mais il n'y montre aucune originalité avant l'adoption de la croisée d'ogives pour couvrir les nefs (début du XII^e siècle), et c'est par un abus de mot qu'on parle d'une école romane de l'Ile-de-France. Au XI^e siècle, la voûte est encore rare (crypte de Fulbert à la cathédrale de Chartres [1020-1040]; église Saint-Loup de Naud, Seine-et-Marne). L'église de Vignory (Haute-Marne) [1050-1052] a encore de lourds piliers à impostes et, au-dessus de ses arcades, un triforium à lourds chapiteaux; en revanche, son chœur est entouré d'un déambulatoire à trois chapelles et ce plan de chevet a été adopté à Morienvil (simple galerie étroite) et à Dommartin en Picardie. A Paris, Saint-Germain-des-Près (1010-1021) a conservé le plan carolingien de l'abside flanquée de deux tours, qu'on retrouve en Soissonnais, à Morienvil. Un édifice considérable était Saint-Remi de Reims, commencé au début du XI^e siècle (très endommagé par le bombardement de 1914), avec une façade entre deux tours étroites et des tribunes ouvrant sur une large nef couverte en charpente. Un type élégant de clocher carré à

VÉRONE. FAÇADE DE SAINT-ZÉNON. ŒUVRE DE NICOLAS DE VÉRONE (VERS 1138). Type de façade lombarde abritée sous un porche à fronton avec colonnes reposant sur des corps de lions. Le tympan montre l'évêque saint Zénon entre les milices de Vérone. Sur les murs, à droite et à gauche, se développent plusieurs registres de bas-reliefs (Genèse, vie de Jésus, histoire de Théodoric). Inspiration antique des ornements. Exprime la richesse et l'orgueil patriotique d'une puissante commune lombarde.

CL. ALINARI.

plusieurs étages de baies séparés par des bandeaux et coiffés de flèches se répand en Soissonnais et dans l'Ile-de-France, mais l'ornementation des édifices est rare et empruntée aux provinces voisines, surtout à la Normandie (zigzags, chevrons, etc...). Rien ne permet de prévoir au début du XII^e siècle la grande école de sculpture monumentale qui s'est formée à Saint-Denis entre 1140 et 1144, mais qui relève de l'histoire de l'art gothique.

Dans l'ancienne région historique d'Austrasie ou Lotharingie, à la tradition carolingienne toujours vivante, s'était superposé le premier art roman cosmopolite, renforcé par des importations lombardes et bourguignonnes. Ce qu'on appelle peu justement l'école rhénane représente un effort pour adapter ces nouveaux apports aux plans carolingiens. Dans la Lorraine proprement dite, on peut citer la cathédrale de Verdun (1047), à deux absides opposées flanquées chacune de deux tours, restaurée sans voûtes, de 1136 à 1150. La cathédrale de Saint-Dié montre l'alternance lombarde des piliers et des colonnes avec des bas côtés voûtés d'arêtes. La sculpture est barbare, mais un portail récemment découvert sous un remplissage à la cathédrale de Verdun est du plus pur style bourguignon. Dans les Pays-Bas (Basse-Lorraine), la double abside est employée à Sainte-Georgette de Nivelles (1046), à Saint-Servais de Maëstricht (début du XII^e siècle); le double transept, dont un en façade, à Saint-Barthélemy de Liège (commencé en 1010). La cathédrale de Tournai, fondée vers 1130, avec une nef achevée en 1177, possède les deux absides flanquées chacune de deux clochers et le chœur triflé. Sur la nef à piliers cruciformes égaux s'ouvrent de larges tribunes surmontées d'un petit triforium et d'une galerie de circulation. Tournai fut le centre d'une école de sculpture qui exporta au loin ses fonts baptismaux et orna, vers 1174, la belle porte Mantile au croisillon nord de la cathédrale.

En Alsace, la plupart des églises romanes (Neuviller, Andlau, Rosheim, Marmoutier, Murbach) ne furent voûtées que dans la deuxième moitié du XII^e siècle. L'influence lombarde s'y manifeste par l'emploi des piliers alternés (Rosheim), des corniches à arcatures, et règne dans les belles sculptures des portails d'Andlau et de Sigolsheim.

Un art très analogue, mais qui a produit des monuments plus grandioses, fleurit en Rhénanie. Les deux absides carolingiennes se retrouvent à la cathédrale de Trèves (XI^e siècle) et de Worms, à l'abbatiale de Laach (1156), qui a, en outre, comme la cathédrale de Spire, un double transept flanqué de clochers. Les piliers alternés se montrent à Worms et à la cathédrale de Bâle. Le plan triconque des chevets est usité à Cologne (Sainte-Marie du Capi-

tole, avec déambulatoire le long des absides triflées [1065], les Saints-Apôtres). Le voûtement de ces églises fut tardif et, peut-être à l'imitation de la Bourgogne, de massives voûtes d'arêtes furent lancées sur de larges nefs : en 1156 à Laach, en 1159 à la cathédrale de Spire (bâtie de 1030 à 1100), avec piliers alternés, en 1181 à Worms, après 1190 à la cathédrale de Mayence, en 1199 à la cathédrale de Cologne. Ces voûtes très bombées dénotent un réel progrès technique, au moment où la croisée d'ogives triomphe ailleurs. L'ornementation fut d'abord celle de l'art lombard : chapiteaux cubiques, corniches à bandes, galeries d'arcades autour des absides à Spire, à la cathédrale de Bonn en 1166, à Saint-Godehard de Mayence vers 1135, thèmes géométriques, feuillage dérivé de l'acanthé, faune monstrueuse. Sous la même influence, il se forma des ateliers de sculpture monumentale qui ornèrent le beau portail nord de la cathédrale de Bâle et plusieurs façades de Cologne. Dans les corps allongés du tympan provenant de Saint-Pantaléon (Christ entre la Vierge et saint Jean), on démêle l'influence de la Bourgogne.

EUROPE CENTRALE ET SCANDINAVE. — Dans les immenses pays venus tardivement à la civilisation chrétienne, il ne s'est formé aucune école originale et leur art religieux est fait d'importations carolingiennes, lombardes, bourguignonnes, mais interprétées parfois et modifiées par des ateliers indigènes. Ce n'est guère avant le XII^e siècle que l'art roman s'y est développé, remplaçant presque partout une architecture en bois. La simple basilique à colonnes y a persisté longtemps. On constate cependant une avance dans l'Allemagne du Sud (Franconie, Souabe, Thuringe), grâce au puissant monastère d'Hirsau, rattaché à Cluny en 1069, et dont les moines-architectes (*fratres barbat*) appliquèrent à des basiliques à colonnes le narthex bourguignon à plusieurs travées et flanqué de tours (à Hirsau, Saint-Aurelius [1058-1071], Saint-Pierre [1083-1092]). Ce type apparaît en 1089 à la cathédrale de Constance, à Saint-Michel de Bamberg, à Paulinzelle (Thuringe), en 1106. A la même époque, Saint-Vitus d'Ellwangen (Souabe) est une église toute lombarde à voûte d'arêtes domicales, à piliers alternés, sans aucune mouluration, avec un décor d'arcades aveugles et de bandes lombardes à l'extérieur. En Autriche, on n'élève pas de voûtes avant le XIII^e siècle, mais à la fin du XII^e siècle le portail roman de la cathédrale de Vienne ainsi que ceux de Salzbourg et de Ratisbonne ont été richement décorés par des maîtres lombards.

Dans l'ancienne Saxe, colonisée par les Carolingiens, l'évêque Bernward élève Saint-Michel d'Hildesheim sur un plan du IX^e siècle, celui de Saint-Riquier (1015-1033). La nef, remaniée en 1186, montre l'alternance d'un gros pilier avec deux colonnes et celle des claveaux rouges et blancs. Même alternance de piliers à Saint-Godehard d'Hildesheim (1133-1172), avec deux absides

SAINT-MICHEL DE PAVIE. FAÇADE (PREMIÈRE MOITIÉ DU XII^e SIÈCLE). Un simple pignon sans tours, avec trois portails séparés par deux contreforts. Sculptures assez rudes distribuées par bandes horizontales. Arcades géminées. Galerie étagée le long du pignon. — CL. BROCI.

opposées : celle de l'Ouest, flanquée de deux tours; celle de l'Est, contournée par un déambulatoire à trois chapelles. Au delà de l'Elbe domine la construction en bois et en briques; la première église de pierre s'élève en 1114 (Leitzkau, près Magdebourg). La construction en briques, mêlée de granit taillé dans les blocs erratiques, règne du Jutland à la Silésie. La voûte apparaît en Brandebourg dans la deuxième moitié du XII^e siècle, mais sur les seuls collatéraux.

Ces procédés architecturaux, reçus de l'étranger, n'en ont pas moins été portés par les Allemands dans les pays de mission et de conquête germaniques ou en rapports intimes avec l'empire : vers le Sud-Est, en Bohême et en Hongrie; à l'Est, en Pologne et en Russie; au Nord, en Scandinavie.

La Bohême n'eut sa première grande église, celle de Kladrau, qu'en 1170 (nefs séparées par des piliers et plafonnées, chœur et crypte voûtés, chapiteaux cubiques). De même, les églises fondées en Hongrie par saint Étienne (979-1038) ont la simplicité des plans et du décor du premier art roman. Une disposition originale de quatre grands clochers carrés, disposés aux angles d'un édifice et dépassant l'alignement des murs, s'introduit à la fin du XI^e siècle, rappelant le camp romain à quatre bastions (cathédrales de Pécs, Székesfehérvár, Esztergom). Des influences lombardes venues soit directement, soit par l'intermédiaire de la Croatie, des détails allemands et même français se mêlent dans les églises du XII^e siècle à des décors de mosaïque byzantine (débris d'un ciborium de pierre et zones de bas-reliefs à sujets bibliques décorant l'entrée de la crypte à la cathédrale de Pécs, montrant la persistance de la sculpture romane en Hongrie jusqu'au XIII^e siècle).

Les pays scandinaves convertis au christianisme aux X^e et XI^e siècles ont conservé jusqu'au XVII^e siècle un type d'églises en bois qui n'était que la traduction, par d'habiles charpentiers, d'édifices orientaux, probablement arméniens, à plan rayonnant, avec un clocher carré émergeant à la croisée de quatre salles à pignons et un étage peinturesque de toitures terminées par des acrotères en têtes de dragon. Sur les surfaces se développaient en méplat une sculpture exubérante, représentant des hommes et des animaux dans des entrelacs capricieux.

Tandis qu'en Norvège l'art roman a été importé d'Angleterre (cathédrale de Trondhjem [1157-1166], avec tour-lanterne à la croisée du transept), c'est l'art allemand qui domine en Danemark

CATHÉDRALE DE BAYEUX. ARCADES DE LA NEF; CONSERVÉES DANS LA CATHÉDRALE GOTHIQUE DU XIII^e SIÈCLE, ELLES PARAISSENT PROVENIR DE LA RESTAURATION DE LA CATHÉDRALE ROMANE PAR PHILIPPE D'HARCOURT (1142-1163). Exemple de décoration normande : décor varié des archivoltes (chevrons, frette crénelée, etc.), fonds entre les arcades imitant la vannerie, monstres et thèmes de style chinois sous les niches en mitre, montrant l'interprétation en sculpture de thèmes d'étoffes venues d'Extrême-Orient. — CH. ARCH. PHOT.

(cathédrales de Ribe [1140], avec piliers alternés; de Viborg [1133], avec chevet flanqué de tours; de Ripen, avec coupole sur pendentifs) et en Suède, où, dès le XI^e siècle, trois cents églises s'élevèrent dans la seule province de Scanie. Un grand narthex bourguignon, qui a pu venir d'Hirsau, fut ajouté vers 1130 à l'église des Augustins

de Dalby (plan à deux nefs couvertes de voûtes d'arêtes sur doubleaux). Le même plan est employé dans l'île de Gotland, où l'on trouve aussi la curieuse interprétation romane d'un plan byzantin (Saint-Laurent-des-Grecs à Wisby, où une voûte d'arêtes remplace la coupole). La brique est employée fréquemment. Le principal édifice roman de la Suède est la cathédrale de Lund, consacrée en 1145, toute germanique et lombarde d'inspiration, avec une nef d'abord plafonnée à piliers alternés, des galeries d'arcades lombardes à l'abside et aux pignons, un transept peu accusé, une abside simple surmontant une vaste crypte, une façade entre deux clochers carrés, un portail à tympan sculpté représentant le Christ entre les anges, interprétation maladroite d'un tympan bourguignon ou lombard.

L'ÉCOLE CISTERCIENNE. — L'ordre de Cîteaux, fondé en 1099 par Robert de Molesmes, se proposa de revenir à une règle plus rigoureuse que celle de Cluny, établissant ses monastères loin des villes, dans des « déserts » qu'il fallut défricher. Il dut son succès à saint Bernard (1091-1153), fondateur de Clairvaux (1114), critique acerbe du luxe des églises bénédictines (*Apologie*, 1124). A sa mort, l'ordre comptait cent quarante monastères, organisés en une congrégation puissante. Il n'est donc pas étonnant que le nouvel ordre ait créé un type d'églises adapté à l'austérité de ses doctrines (simplicité du plan, suppression des tours, remplacées par un modeste clocher-arcade; prohibition de tout ornement sculpté et même des peintures et des vitraux historiés).

On a refusé à tort de considérer ces constructions comme l'œuvre d'une école. Les églises cisterciennes répandues dans toute l'Europe appartiennent au même type architectural, et entre

CAEN. ÉGLISE DE LA TRINITÉ, ABBAYE AUX DAMES, CONSACRÉE EN 1066, MAIS REMANIÉE AU COURS DU XII^e SIÈCLE. Type de la grande église normande. Façade entre deux tours carrées, sans autre ornement que des fenêtres et arcades aveugles. Nef éclairée surmontant les bas côtés. Grosse tour-lanterne à la croisée du transept. Simplicité monastique et architecture puissante.

CL. NEURDIN.

NEF DE VIGNORY (Haute-Marne), BATIE VERS 1045, AVEC CHARPENTE APPARENTE. Arcades sur piliers rectangulaires à impostes. Pas de tribunes. Montre le retard de la Neustrie au XI^e siècle.

l'abbaye d'Alvastra (Suède), la plus septentrionale, et celle de Girgenti, la plus méridionale, il y a une ressemblance presque complète. L'école cistercienne, née en Bourgogne et d'abord régionale, est devenue vite internationale sans perdre ses traits originaux.

Ce fut vers 1130 que le type fut créé, et le monument le plus ancien et le mieux conservé est l'église de l'abbaye de Fontenay (Côte-d'Or), construite de 1139 à 1147. Elle offre le plan en croix latine très accusée, la nef aveugle, couverte sur huit travées d'un berceau brisé portant à chaque pilier sur des colonnes engagées dont les fûts s'arrêtent, à la hauteur des arcades, sur les tailloirs de pilastres plats. Les collatéraux sont couverts de berceaux perpendiculaires à celui de la nef, mais chacune de leurs travées est comprise entre deux murs dans lesquels on a ouvert des portes en tiers-point. Au transept, voûté comme la nef, deux chapelles carrées, orientées, s'ouvrent à chaque croisillon. Le chœur carré, élevé de deux marches, est éclairé par deux rangs de fenêtres triplées. A la façade, coupée en long par deux contreforts, un seul portail à archivolte faite de trois tores reposant sur des colonnettes. Des chapiteaux lisses ou ornés de feuilles lancéolées en faible relief, une toiture en tuile sans charpente, complètent cet ensemble dont la beauté résulte uniquement de la disposition rationnelle des lignes.

Avec des variantes locales et des modifications dans le plan du chœur, ce type d'église s'est propagé dans toute l'Europe. L'abside en hémicycle s'est maintenue dans le Midi, à Obazine (Corrèze) [vers 1159; coupole limousine à pendentifs à la croisée]; à Fontfroide (Aude), avec bas côtés en quart de cercle; au Thoronet (Var). A Clairvaux

ÉGLISE DE FONTENAY (Côte-d'Or) [1139-1147]. Type de l'architecture cistercienne dénuée de toute ornementation, même sur les chapiteaux, et visant à la simplicité. La beauté de l'édifice ne s'en exprime pas moins par le soin apporté à la construction et l'harmonie des lignes.

CL. ARCH. PHOT.

ÉGLISE DE MORIENVAL (Oise) [1070-1100]. Plan carolingien de l'abside flanquée de deux tours carrées. Nef éclairée dominant les bas côtés. Gros clocher-porche. — CL. ARCH. PHOT.

(1159), un déambulatoire rond, avec chapelles tangentées inscrites dans la même courbe, tourne autour du chœur. A Byland (Angleterre), le déambulatoire double une abside carrée. Aux croisillons, il y a jusqu'à huit chapelles carrées, destinées aux moines qui avaient reçu la prêtrise. Ce type d'église fut adopté par d'autres ordres (prémontrés, chanoines réguliers), et se maintint à l'époque gothique, avec l'adoption de la croisée d'ogives.

PAYS D'OUTRE-MER. — Après la première croisade, de nombreux établissements religieux furent fondés dans les États francs de Syrie. L'architecture de leurs églises fut celle des provinces et l'on discerne l'œuvre de nos écoles régionales dans les restes qui en subsistent, mais tous leurs procédés n'ont pas été importés et il s'est formé entre elles des combinaisons variées. On peut noter comme détails locaux un large emploi de l'arc brisé (forme indigène en Palestine), les nefs aveugles sans tribunes, les collatéraux couverts en terrasses comme les maisons du pays.

A Jérusalem, les croisés ont relevé la plupart des sanctuaires célèbres. De la rotonde du Saint-Sépulchre, reconstruite en 1048, ils firent une abside en perçant un portail donnant sur un transept à bas côtés couvert d'une coupole et terminé à l'Ouest par un chœur à déambulatoire garni de trois chapelles. Le transept fut prolongé au Nord par le narthex dont on voit encore les fenêtres romanes et, au Sud, par la façade actuelle à double étage de baies en tiers-point, avec deux portails dont les linteaux sont couverts de sculptures (Entrée à Jérusalem, Cène, hommes et animaux dans les enroulements d'une tige perlée), qui rappellent le style de l'école bourgui-

COLOGNE. CHEVET DE L'ÉGLISE DES SAINTS-APÔTRES. FONDÉE AU XI^e SIÈCLE, VOÛTÉE EN 1199. Plan triconque, abside principale enserrée entre deux tours. Décor lombard d'arcatures et galerie sur arcades tournant autour des absides.

gnonne. A gauche, avant 1150, fut établi le gros clocher carré d'aspect catalan, dont il ne reste qu'un étage. A l'intérieur de l'édifice, les chapiteaux romans historiés sont encore nombreux.

En Palestine, l'édifice roman le mieux conservé est la cathédrale Saint-Jean de Beyrouth, à trois nefs, terminées par trois absides, sans transept intermédiaire. A l'Ouest, un porche ouvre par trois arcades sur la nef, voûtée en berceau brisé sur doubleaux et éclairée par des fenêtres en pénétration. Cet éclairage a été rendu possible par la couverture en terrasse des collatéraux voûtés d'arêtes. Les arcades en tiers-point retombent sur des piliers barlongs flanqués de quatre demi-colonnes. Seules les absides sont ornées (colonnes-contre-forts à chapiteaux corinthiens et corniche à modillons). On a vu dans cette église un édifice provençal, mais son style abstrait et froid n'est guère caractéristique. La cathédrale de Tortose, terminée au XIII^e siècle, a les mêmes dispositions, avec une ornementation plus riche.

La sculpture est surtout connue par des fragments arrachés aux édifices : chapiteaux en marbre, provenant de Naplouse (Musée ottoman, à Constantinople), avec des personnages trapus disposés autour de la corbeille comme sur les chapiteaux auvergnats; chapiteaux découverts à Nazareth montrant sous de riches architectures, analogues à celles des chapiteaux du Portail Royal de Chartres, des personnages au corps ondulé, couverts de draperies aux plis collants d'une grande finesse de style (Apparitions du Christ et légendes apocryphes des apôtres).

L'ART.

ARCHITECTURE CIVILE ET MILITAIRE

L'architecture civile et militaire eut, à l'époque romane, un développement aussi prodigieux que l'architecture religieuse, mais les monuments bien conservés sont moins nombreux. Elle a subi comme les églises l'action des écoles régionales, mais les types créés dans une région se sont propagés au loin, ce qui lui donne un aspect plus international.

Les plans les plus anciens, importés d'Orient au V^e siècle, sont ceux des monastères, dont l'enceinte est un quadrilatère plus ou moins régulier, dont le cloître entouré de galeries, appuyé d'un côté à l'église, forme le centre. (Plan du monastère de Saint-Gall, X^e siècle.) Une partie extérieure est formée par les communs, logement du portier, maison des hôtes, boulangerie, forges, écuries, pressoir, école ou noviciat, infirmerie souvent isolée. Autour du cloître se développent les bâtiments claustraux, l'église, le chartrier, le vestiaire, la salle capitulaire, presque toujours voûtée, à une ou deux nefs séparées par des colonnes. Celle de Charlieu, au premier étage du narthex, est voûtée d'arêtes et éclairée par une magnifique baie à voussures, qui reproduit l'ordonnance d'un portail bourguignon. Celle d'Obazine, avec ses colonnes à chapiteaux lisses, a toute la sévérité des édifices cisterciens. Le réfectoire, souvent en face de l'église, est, la plupart du temps, voûté et divisé en deux nefs, avec une petite chaire pour le lecteur et parfois un beau portail devant lequel s'élève la fontaine du cloître, contenant une vasque monolithe, percée de tuyaux (Daoulas, Aurillac, Poblet, Saint-Bavon de Gand). A Fontevault, la cuisine est un bâtiment octogonal couvert d'un toit en mitre avec un lanternon ajouré. Quelques ensembles sont encore bien conservés, à Fontenay, à Sénanque (dortoir), au Mont-Saint-Michel (crypte de l'Aquilon). Toutes ces dispositions étaient souvent reproduites dans les constructions élevées par les chapitres autour des cathédrales. Un des plus beaux ensembles de ce genre est conservé autour de la cathédrale du Puy.

C'est du X^e siècle que datent les plus anciens châteaux forts, d'abord constructions sommaires de bois comprenant le donjon, élevé sur une motte artificielle, entouré de fossés et de palissades, et une première enceinte plus large, le *baile* ou basse-cour, où se groupaient des maisons, des écuries et des magasins. Ce type de château, reproduit sur la tapisserie de Bayeux, a persisté longtemps, mais dès 994, Foulque Nerra, comte d'Anjou, avait fait construire en petit appareil alternant avec des briques le donjon de Langeais, dont les ruines subsistent.

Ce fut au début du XII^e siècle que se multiplièrent les donjons de pierre (Beaugency, avec contreforts sur les quatre faces; Loches, Falaise, Huriel, tour de Londres : entre 1098 et 1108), mais le progrès de la fortification est dû à la croisade. Pour bâtir leurs châteaux de Palestine, les croisés s'inspirèrent de l'architecture militaire,

CATHÉDRALE DE LUND (Suède). CONSACRÉE EN 1145. Influence germanique. Galeries de circulation aux pignons et bandes lombardes. Façade entre deux clochers carrés. Portail à tympan sculpté.

CHATEAU DE FALAISE (Calvados). Le gros donjon sur plan barlong date du XI^e siècle. On y a ajouté, au XIII^e siècle, une tour circulaire. Le château, bâti sur un rocher, domine la ville. Les contreforts sont devenus plus massifs. L'étage supérieur est percé de baies géminées sur colonnettes. — CL. NEURDIN.

très savante, des Byzantins et des Arabes et les nouveaux types se propagèrent en Occident. Les Francs de Syrie adoptèrent l'enceinte byzantine de courtines reliées par des tours avec chemin de ronde crénelé, en noyant le pied des murailles dans d'énormes maçonneries, afin d'empêcher la sape; en remplaçant les *hourds* en bois usités en Occident par des échaugettes et bretèches de pierre qui permettaient de déverser des projectiles sur l'assaillant. Ainsi furent construits les châteaux de Beaufort, de Margat, en 1186 (du aux Hospitaliers, avec une double enceinte et un énorme donjon circulaire de 29 mètres de diamètre auquel se soudaient plusieurs étages de salles voûtées), l'admirable Krak des Chevaliers qui défend la trouée entre Homs et Tripoli, reconstruit après le tremblement de terre de 1170, avec appareils en bossage, grosses tours munies de bretèches et de mâchicoulis, chapelle à une nef voûtée, dont l'abside faisant saillie sur le mur d'enceinte est fortifiée; enfin le château de Saône (Kalaat Sahoun), pris par Saladin en 1188, vaste enceinte de 5 hectares, avec un donjon carré à deux étages de salles voûtées en berceau et une enceinte flanquée de tours rondes et carrées.

Tous ces procédés de défense se répandirent en France dans la deuxième moitié du XII^e siècle. Des plans variés, circulaires, polygonaux, furent adoptés pour les donjons, dont la base fut doublée d'une *chemise* protectrice et qui furent construits en murs très épais épaulant les voûtes établies sur les salles : châteaux de Niort (1160), où apparaissent les mâchicoulis; de Gand (1180), avec donjon rectangulaire tangent à un point d'une enceinte elliptique flanquée d'échaugettes; de Guines (1180); donjons de Provins (octogonal flanqué de quatre tourelles, étages couverts en coupoles); de Gisors (1161-1184), construit sur un plan dodécagonal avec chemise munie de contreforts destinés à porter un hourdage continu. Philippe Auguste adopta, pour ses châteaux, le donjon cylindrique voûté à tous les étages (tour du Louvre, châteaux de Rouen et Lillebonne). Château-Gaillard, construit en 1197 par Richard Cœur de Lion et dont les ruines grandioses dominent la vallée de la Seine, possédait un donjon circulaire avec un éperon à la base et deux enceintes concentriques avec de vastes casemates dont les défenses (ouvrage avancé, bretèches, mâchicoulis) s'inspirèrent de celles du Krak des Chevaliers.

Enfin, grâce à la renaissance urbaine due à la plus grande sécurité, au rétablissement du commerce, à la formation d'une classe de marchands et d'artisans qui obtinrent de gré ou de force des

chartes de franchise, il se forma, d'abord en France, en Angleterre et en Italie, une architecture civile. Autour de l'ancienne « cité » romaine comprenant le château et l'évêché, des faubourgs se constituèrent, d'abord villages ruraux dont le lotissement sur un plan régulier fut l'origine de nouveaux quartiers. Au XII^e siècle, des seigneurs, désireux de peupler leurs terres, firent construire de toutes pièces et sur des plans réguliers des *villes neuves* et des *villes franches* (Montauban en 1141).

Dès le début du XII^e siècle, plusieurs de ces villes sont entourées d'une enceinte fortifiée en pierre (Arras en 1111, Avila en Vieille-Castille, dont les remparts, en appareil cyclopéen avec courtines et tours circulaires, furent commencés en 1090 et s'inspirèrent de modèles arabes). Une première catégorie de constructions est celle des édifices d'utilité publique, les ponts sur les rivières, dont la construction, regardée comme une œuvre pie, avait suscité dans le Midi l'association des frères pontifes, à la fois quêteurs et architectes. L'un d'eux, le frère Bénézet, construisit, entre 1175 et 1185, le pont d'Avignon, achevé après sa mort, en 1189. Il en reste quatre arches tracées en ellipse, établies sur des piliers munis d'éperons aigus en amont et en aval et percées de baies en plein cintre destinées à servir en cas de crue. Au milieu est une jolie chapelle romane avec crypte, où fut enseveli saint Bénézet. Les hôtels de ville sont encore rares (La Réole, Trie-Château [1160] et, à Vérone, le Palazzo della Ragione, élevé en 1194, comprenant quatre corps de logis autour d'une cour intérieure).

Sous le palais municipal de La Réole sont établies des halles sur arcades, mais cette ville possède, en outre, une belle construction en pierre qui a servi de marché et dont l'étage inférieur est de style roman. De la même époque datent le Grenier d'abondance de Gand, quai aux Herbes, et les greniers de l'Hôtel-Dieu d'Angers, surmontés d'un comble gigantesque et éclairés par des fenêtres géminées d'une grande élégance. Cet hôpital d'Angers, fondé en 1153, possède encore sa grand'salle à voûtes Plantagenet soutenues par des colonnes et son beau cloître roman.

Des palais épiscopaux et seigneuriaux souvent fortifiés s'élevaient au milieu des villes. Un des exemplaires les mieux conservés est le palais de Burlats (Tarn), dont les belles fenêtres à baies géminées sous un arc de décharge, avec voussures ornées de feuillages et d'animaux, rappellent le décor des églises. Enfin, la maison privée, le logis bourgeois ou seigneurial, au lieu d'être isolée comme la maison antique par des murailles, prend jour, désormais, sur la rue, grâce à des rangées de fenêtres plus ou moins ornées, suivant les procédés des diverses écoles régionales. Son plan est cependant assez uniforme : le rez-de-chaussée qui sert aux écuries et magasins n'a que des portes charretières ou des arcades non moulurées. Le décor est réservé aux étages où sont les appartements. Les fenêtres des maisons de Cluny, dont les arcs retombent alternativement sur des colonnettes et des pilastres cannelés, rappellent l'ordonnance du triforium des églises bourguignonnes. A Blesle (Haute-Loire), une fenêtre à baies géminées retombant sur une colonnette centrale montre des archivoltes creusées de gorges que garnissent des boules ou des fleurons : deux chapelles de l'église voisine ont des fenêtres ainsi ornées. Un autre type de fenêtres est la baie carrée dont le linteau est soutenu par une simple colonnette. On en a de nombreux exemples (deuxième étage de la Manécanterie de Lyon). Parmi les autres spécimens les mieux conservés, on peut citer les façades romanes de La Chaise-Dieu (fin du XI^e siècle), Clermont (groupe de trois maisons à deux étages, rue des Chaussetiers, avec archivoltes ornées de chevrons et de dents de scie), Montferrand (maison dite de l'Éléphant), Montluçon, Saint-Antonin (Tarn-et-Garonne, trois arcades au rez-de-chaussée, galerie à entablement sur colonnettes au premier, interrompues par des pilastres où sont sculptées les figures d'Adam et Ève, fenêtres géminées sous archivolte au deuxième et corniche à modillons historiés; cette maison est devenue hôtel de ville au XIV^e siècle).

ARTS DÉCORATIFS

L'art roman n'a pas seulement produit des architectes et des sculpteurs. Ses maîtres ont, en outre, développé et souvent renouvelé toutes les techniques décoratives créées à l'époque carolingienne et dont les procédés ont été recueillis, au début du XII^e siècle, dans l'ouvrage du moine Théophile (*Diversarium artium schedula*). Le point de départ de ce mouvement très remarquable est donc la Renaissance carolingienne, mais les procédés ont été perfectionnés, des techniques nouvelles inventées et le style s'est amélioré en fonction des progrès du dessin. L'action de l'art byzantin et de l'art arabe s'est exercée dans ce domaine par l'intermédiaire de l'Italie et de l'Espagne, et c'est peut-être à leur influence qu'on doit le goût si vif et la science si délicate de la couleur qui règnent dans tous les arts décoratifs de l'époque romane. En outre, certains ateliers, presque toujours monastiques, ont créé un style particulier ou des techniques nouvelles. Il s'est formé ainsi des écoles régionales qui ne coïncident pas avec les écoles architecturales et dont le rayonnement a été bien plus étendu.

PEINTURE MURALE. — Sauf en Italie, la mosaïque murale a été presque entièrement abandonnée et remplacée par la peinture à la détrempe qui revêtait les piliers, les voûtes et les murs des églises, soulignant les détails de l'architecture et offrant des compositions iconographiques destinées à l'instruction religieuse des fidèles. Ces Bibles en images comportaient des tableaux à grande échelle, conçus dans un style large, simple et clair, sans complication d'accessoires et de détails, sans surcharge d'ornements. Les sujets sont composés d'après des données traditionnelles, imposées par l'usage, mais qui laissaient au peintre un champ suffisant pour l'expression de ses qualités natives.

Deux écoles distinctes, dont on ignore l'origine, se partagent la France, juxtaposées souvent dans la même province. La première, représentée par l'ensemble incomparable de Saint-Savin, emploie des tons très clairs et des couleurs ternes et peu variées, ocre jaune, ocre rouge, vert, jaune, presque jamais de bleu. Ses personnages se détachent souvent sur des fonds de larges bandes horizontales de tons variés, mais pâles. Les contours sont indiqués par un gros trait rouge, puis l'intérieur est revêtu de teintes plates

SAINT-ANTONIN (Tarn-et-Garonne). HÔTEL DE VILLE. En réalité, maison seigneuriale construite vers 1125, achetée en 1310 pour devenir la maison de ville. Baies sans ornements du rez-de-chaussée, donnant accès aux communs. Étage d'honneur éclairé par une succession ininterrompue de fenêtres sur linteaux, séparées par des colonnettes et des pilastres finement sculptés. Baies en plein cintre au second étage. Corniche à modillons.

avec un modelé très sommaire indiqué par de gros traits brun foncé. Cette peinture observe toutes les conventions primitives : hiérarchie des tailles, frontalité, perspective en hauteur, juxtaposition des têtes des personnages représentés en groupes. L'inspiration est naïve et spontanée. Le mouvement est parfois fougueux, exprimé par l'agitation des draperies avec un retournement dans le bas et les jambes croisées pour indiquer la marche. Le geste est parfois très juste et, malgré ses incorrections, la composition est vivante. Telle est la peinture qui règne dans toutes les parties de l'église Saint-Savin (Apocalypse du narthex, récit de la Passion dans la tribune, de la Genèse sur les voûtes de la nef, légende de saint Savin dans la crypte). Cette école est représentée en Poitou, en Anjou (Poncé), en Touraine (Le Liget, Montoire), en Berry (Vicq, Brinay), en Auvergne (tribune d'Ébreuil, crypte de Clermont), en Bourgogne (Anzy-le-Duc), en Roussillon (Saint-Martin de Fenouillars) et jusqu'en Vieille-Castille (Saint-Isidore de Léon).

Une seconde école, inspirée visiblement de la peinture byzantine, forme un contraste saisissant avec la précédente. Des fonds d'azur ou bleu sombre, des couleurs éclatantes et vigoureuses, une grande richesse de détails décoratifs, rinceaux de feuillages, costumes constellés de perles et de pierreries, un effort réel pour figurer le modelé par des touches délicates, tels sont ses traits essentiels. Un magnifique ensemble de ce style est conservé à Berzé-la-Ville (Saône-et-Loire) : Christ colossal de l'abside, semblable à un Pantocrator byzantin; bustes de saintes orantes, coiffées comme des impératrices de diadèmes perlés à pendentifs; archivoltes couvertes d'imitations de marbre alternant avec des perles, mais les attitudes sont raides et les compositions sont moins vivantes que celles de l'école aux tons clairs. Cette technique est représentée dans la crypte de Saint-Germain d'Auxerre, dans une tribune de Brioude (Jugement dernier), à la cathédrale du Puy (Madone et Transfiguration toutes byzantines du porche, saint Michel colossal, en costume d'empereur, de la tribune), à Rocamadour (chapelle Saint-Michel et peintures à l'extérieur), à Saint-Chef (Isère), en Roussillon, en Catalogne (musée de Vich), en Castille (Tolède, Cristo de la Luz). Un style byzantin assez analogue, mais avec des traits indigènes, règne en Italie (Rome,

LE MONT-SAINT-MICHEL. CRYPTÉ DE L'AQUILON. Ancienne aumônerie, où les pèlerins trouvaient asile, bâtie à la fin du XI^e siècle. Impression de puissance des piliers trapus aux larges chapiteaux qui reçoivent la retombée d'épais arcs doubleaux séparant des voûtes d'arêtes.

LE KRAK DES CHEVALIERS. Reconstitué entre 1170 et 1250, c'est une des forteresses les mieux conservées de la Syrie franque, montrant l'avance de l'art militaire par rapport à l'Occident : triple enceinte de courtines flanquées de grosses tours avec bretèches et mâchicoulis. Appareil en bossage d'une grande beauté. — CL. PAUL DESCHAMPS.

fresques de Sant Urbano alla Caffarella; Capoue, magnifique ensemble de Sant Angelo in Formis, œuvre de l'atelier du Mont-Cassin).

PEINTURE DES MANUSCRITS. — Les manuscrits illustrés ont eu, dans l'art roman, un rôle capital. Ils ont inspiré la peinture murale, fourni des thèmes décoratifs et iconographiques aux sculpteurs; ils leur ont transmis leur canon de la figure humaine et le style de leurs draperies; leurs canons évangéliques ont donné des modèles de portails et tous les autres arts décoratifs ont puisé à cette source intarissable. Les œuvres du XI^e et du XII^e siècle, composées dans des ateliers monastiques, consistent surtout dans l'illustration de la Bible, du Psautier en particulier, des légendes des saints et des livres liturgiques, Évangiles disposés dans l'ordre des fêtes de l'année, Sacramentaires, Antiphonaires, Pontificaux, etc... Leurs peintres et enlumineurs ne cessent de s'inspirer des modèles créés au IX^e siècle. Leur art est essentiellement ornemental. Le texte est interrompu parfois par des bandes de tableaux, mais ce qui domine ce sont les grandes initiales où la fantaisie du peintre s'est donnée libre cours et qui renferment des scènes ou des figures d'hommes et d'animaux. Comme les autres arts, la miniature a pris un aspect régional et l'on reconnaît dans les manuscrits l'œuvre d'ateliers et d'écoles particuliers à une province.

Dans la région austrasienne et en Allemagne, la tradition carolingienne s'est conservée vivante, mais elle a été modifiée pendant la période brillante des Ottons par des influences byzantines (fonds d'or, couleurs éclatantes, iconographie). Les principaux centres de production sont l'atelier de Trèves, formé sous l'archevêque Egbert (977-983) [*Codex Egberti*, Évangélaire richement illustré avec des couleurs claires, Évangélaire d'Echternach, carolingien de style], celui de Bernward d'Hildesheim, en Saxe (Évangélaire daté de 1011), ceux de l'Allemagne du Sud (Évangélaire d'Otton III, Évangélaire de Henri II où les détails byzantins se mêlent à ceux de la tradition carolingienne). Les figures sont raides et sans expression. A la fin du XI^e siècle, cet art est épuisé et ce sont les influences byzantines qui dominent au XII^e siècle.

L'école anglo-saxonne a conservé la tradition irlandaise des initiales géantes et exubérantes avec un dessin très incorrect

BIBLE DE SOUVIGNY. MUSÉE DE MOULINS. JUDITH TRANCHE LA TÊTE D'OLOPHERNE (FIN DU XII^e SIÈCLE). Exemple luxueux d'une Bible provenant du nord de la France. Tableaux pittoresques et naïfs, comme celui-ci où deux moments du drame sont figurés, contenus dans de grandes initiales, parfois de la longueur de la page, formées par les corps de grandes chimères. Richesse et éclat des couleurs, fonds d'or bien conservés. — CL. SCHARLORSKY.

pelle la peinture murale. Dans l'atelier organisé par l'abbé Didier au Mont-Cassin, vers 1071, ce fut l'influence de l'art byzantin qui domina (illustration des rouleaux liturgiques de la prose *Exultet*, légendes de saint Benoît et de saint Maur, où des procédés byzantins sont employés pour illustrer la vie d'un moine latin).

En France, où la tradition carolingienne se perdit au milieu de l'anarchie du X^e siècle, les ateliers monastiques subirent d'abord les influences étrangères, allemande ou espagnole (Évangélaire d'Amiens, XI^e siècle, avec ses figures aux contorsions disgracieuses; Bible de Stavelot, achevée en 1097, aux dessins délicats, mais aux figures lourdes; chronique de Saint-Martin-des-Champs, à Paris, achevée en 1188 avec un dessin pauvre et maladroit). Cependant, la miniature française s'est transformée au XII^e siècle. Des œuvres comme la Bible de Souvigny (musée de Moulins) et celle de Clermont, avec de grandes figures dont le corps formant une initiale se détache sur fond d'or ou renferme des scènes pittoresques aux couleurs éclatantes, annoncent l'art nouveau qui se développera au XIII^e siècle. Sous l'influence d'Étienne Harding, troisième abbé de Cîteaux, il se forme, avant 1139, une école de miniature cistercienne dont le chef-d'œuvre, la Bible de Dijon, en quatre tomes, contient de grandes scènes en plusieurs registres, d'une composition nette, sobre, élégante, avec des draperies aisées et simples et une recherche de l'expression et du mouvement. C'est la conciliation du point de vue ornemental avec l'art naturaliste, qui devait être la loi de l'art gothique.

VITRAUX. — Le goût de la polychromie s'est manifesté par le grand développement de l'art du vitrail, déjà très ancien, mais employé longtemps sur de petites surfaces. Les nombreux vitraux mentionnés par les textes des X^e et XI^e siècles étaient faits de châssis de bois; le réseau de plomb, mentionné au Mont-Cassin en 1071, constitua un grand progrès. Les plus anciens vitraux conservés datent de la première moitié du XII^e siècle (Crucifixion à fond bleu provenant de la cathédrale de Châlons-sur-Marne, au musée des Arts décoratifs, avec bordure de rosaces et d'entrelacs). Les vitraux de Saint-Denis, exécutés vers 1144 par ordre de Suger, montrent la première application de verrières à de grandes surfaces, mais comme les vitraux contempo-

du corps humain (Missel de Robert de Jumièges, XI^e siècle), puis, après la conquête de 1066, ce style est remplacé par une manière plus riche venue de Normandie (peinture à la gouache sur fonds colorés, ornements végétaux d'une grande richesse). Tel est le style du Psautier d'Eadwin (Cambridge, milieu du XII^e siècle). L'école de Winchester (deuxième moitié du XII^e siècle) subit à son tour l'influence byzantine.

Une école originale, inspirée étroitement de l'art mozarabe, s'est formée en Espagne et dans le midi de la France. Elle a illustré avec prédilection l'Apocalypse d'après le commentaire de Beatus de Liébana. Les arcs en fer à cheval, les ornements en caractère coufique, les copies d'étoffes précieuses, la faune orientale apparaissent sur les Apocalypses de Girone (965), de Madrid (1047), de Saint-Sever (Bibliothèque Nationale, 1072). La même inspiration s'est maintenue sur les Bibles catalanes du XII^e siècle (Bible de Farfa, Bible de Noailles).

En Italie, il existe une école romaine qui illustre au XI^e siècle des Bibles de grand format avec de belles initiales ornées d'entrelacs et une facture large qui rap-

PEINTURE DE LA TRIBUNE D'ÉBREUIL (Allier). LE MARTYRE DE SAINTE VALÉRIE (MILIEU DU XII^e SIÈCLE). Représente l'école aux fonds clairs partagés en bandes horizontales. Robe rouge collante de la sainte, costume bariolé du bourreau. Il y a dans cet art tout à fait gauche, à la technique peu savante, au coloris un peu terne, un effort de simplification obtenue par la vigueur du trait. De là un style large qui convient à la décoration architecturale. — CL. DU D^r CANY.

rains de Chartres, de Bourges, de Reims, ils relèvent de l'art gothique.

PAVEMENTS. — Le décor polychrome de l'église était complété par les pavements en mosaïque, de tradition romaine. Les thèmes religieux, prohibés à l'origine, y sont rares. On y trouve plus fréquemment des bestiaires et des chasses, comme à la cathédrale de Lescar (Basses-Pyrénées, pavement daté de 1115-1141), ou à Ganagobie (Basses-Alpes). Sur d'autres, on voit des calendriers figurés (fragment du pavement de Saint-Denis au musée

FONTS BAPTISMAUX EN BRONZE DE SAINT-BARTHELEMY DE LIÈGE, ŒUVRE DE RENIER DE HUY (1113), montrant une avance remarquable des fondeurs mosans. Les taureaux qui soutiennent la cuve rappellent la Mer d'Aïraïn du temple de Jérusalem. Sur la cuve, baptême de Jésus et baptêmes célèbres.

DANIEL SECOURU PAR LE PROPHÈTE HABACUC. MANUSCRIT DU COMMENTAIRE DE SAINT JÉRÔME SUR DANIEL. BIBLIOTHÈQUE DE DIJON, MS. 132 (premier tiers du XII^e siècle). Beauté du cadre. Interprétation littérale du texte biblique.

D'APRÈS OURSEL (CHARLES): *Manuscrits de Clunys*, pl. XLVI.

de Cluny) ou des allégories de Vertus et même des scènes mythologiques (pavements lombards).

BRONZES. — La renaissance de la toreutique date de l'époque carolingienne et c'est d'abord en Austrasie et en Saxe que cet art s'est le mieux conservé. L'atelier de fondeurs d'Hildesheim, créé par l'évêque Bernward (992-1022), exécuta sur le modèle de la colonne Trajane une colonne de bronze représentant la vie de Jésus, ainsi que des portes revêtues de panneaux de bronze illustrant la Genèse, une couronne de lumières en forme d'enceinte flanquée de tours. Une couronne semblable fut établie au dôme d'Aix-la-Chapelle sous Frédéric Barberousse. Cet art allemand rayonna bientôt en Europe (portes de bronze de Gnesen, de Sainte-Sophie de Novgorod, de Saint-Zénon de Vérone).

D'autres ateliers remarquables se constituèrent au début du XII^e siècle dans le pays wallon, en particulier à Liège, où Renier de Huy exécuta en 1113 l'admirable cuve baptismale de l'église Saint-Barthélemy, supportée par douze taureaux et entourée de hauts-reliefs figurant le baptême de Jésus et les baptêmes mémorables. Les figures peu nombreuses sont bien équilibrées, les lignes et les draperies nobles et expressives, les proportions excellentes. En France, il faut signaler des heurtors de bronze en forme de têtes de lion (Brioude, cathédrale de Lausanne) et les débris du candélabre pascal de Reims avec ses enroulements touffus chargés de figurines et rehaussés de cabochons. L'art de la ferronnerie, peintures de portails, grilles de chœur de Conques, Billom, Saint-Aventin, prit aussi un grand développement.

ORFÈVREURIE. — Dès 946, un atelier d'orfèvres, qui travaillait à Clermont et dans le Massif Central, revêtait de plaques d'or repoussé des statues-reliquaires de bois. La statue d'or de sainte Foy à Conques est un spécimen de cette technique à la fois somptueuse et barbare. L'atelier de Conques, où l'on pratiquait l'art byzantin des émaux cloisonnés, se perpétua jusqu'au XII^e siècle et exécuta de nombreux autels portatifs et reliquaires, rehaussés d'émaux.

Mais ce fut encore en Allemagne que la technique des orfèvres carolingiens se conserva. L'autel d'or de Bâle (musée de Cluny), exécuté aux frais de l'empereur Henri II (1014-1024), fait de plaques d'or repoussé, est le chef-d'œuvre de cette première école

VITRAIL ROMAN DE LA CATHÉDRALE DE CHARTRES : NOTRE-DAME DE LA BELLE-VERRIÈRE (FIN XII^e-XIII^e SIÈCLES), SITUÉ DANS LE BAS CÔTÉ MÉRIDIONAL DU CHEUR. Montre le progrès accompli par l'art du vitrail à la fin de l'époque romane. Caractère symbolique et théologique de la composition qui rappelle les vitraux de Saint-Denis. En haut, forteresse de la Jérusalem céleste.

D'APRÈS HOUVET (E.) : Les Vitraux de la cathédrale de Chartres, I, pl. XLIV.

allemande, avec ses cinq figures (Christ, archanges et saints), placées sous des arcades, aux nimbos incrustés de cabochons et sa corniche de rinceaux et d'arabesques.

La grande innovation des ateliers occidentaux fut l'invention de l'émaillerie champlevée, qui consiste à creuser une pièce de cuivre en réservant certaines parties suivant un dessin esquissé préalablement, l'émail étant coulé dans les cavités au lieu d'être enfermé dans des cloisons de métal comme dans la technique byzantine.

Cet art exquis apparaît en même temps au début du XII^e siècle en Limousin et en Austrasie, sans qu'on puisse savoir à laquelle des deux régions appartient l'antériorité. Les ateliers limousins emploient de préférence l'émail bleu foncé, rehaussé de vert, de rouge, de bleu clair. A l'origine ils détachent les figures émaillées sur des fonds réservés, unis ou semés d'étoiles (châsse d'Ambazac). Les fonds de rinceaux stylisés, dits vermiculés, apparaissent vers 1170 (châsse d'Apt, Vaucluse). A cette époque, ce sont les figures qui sont réservées, souvent sculptées en haut relief, sur un fond d'émail de plus en plus orné. On crée des châsses en forme de maison avec crête ajourée (châsses de Gimel [Corrèze] à fond vermiculé; de Mozat [Puy-de-Dôme], avec figures en relief de trois côtés, réservées seulement sur le quatrième), des plats de reliure, des crucifix, des ciboires, des crosses, des colombes eucharistiques et jusqu'à des tombeaux en forme de châsse. La belle plaque du musée du Mans représentant Geoffroi Plantagenet (mort en 1151) provient d'un tombeau de ce genre.

Le centre de l'école d'Austrasie fut d'abord

l'atelier de Saint-Pantaléon de Cologne, dirigé par Eilbert. Les châsses qu'il exécuta se distinguent des châsses limousines par des soubassements en saillie avec pieds en forme d'animaux, des crêtes agrémentées de feuillages ciselés, des fonds souvent unis, des tons verts ou bleu pâle, un dessin plus régulier (autel de la cathédrale de Bamberg).

Au milieu du XII^e siècle d'autres ateliers s'ouvrirent dans la vallée de la Meuse. Godefroid de Claire, bourgeois de Huy, élève d'Eilbert à Cologne, ne tarda pas à dépasser son maître. Il ne reste rien de la croix monumentale qu'il avait élevée pour Suger à Saint-Denis (1144-1147), mais des œuvres comme le chef-reliquaire de saint Alexandre (Bruxelles), sur un support décoré d'émaux, comme la châsse de saint Héribert à Deutz (1160), attestent un art brillant et vigoureux qui allie l'éclat des émaux à un dessin d'une fermeté et d'une noblesse dignes de l'antique. Le magnifique autel de Stavelot (musée de Bruxelles) est d'un maître contemporain de Godefroid, dont un disciple, Nicolas de Verdun, porta l'art de l'orfèvrerie émaillée à la perfection (retable de Klosterneubourg, près de Vienne [1181]).

IVOIRES. — Les ivoires sculptés tenaient une place importante dans le mobilier liturgique et dans la vie civile : coffrets, olifants, crosses, peignes liturgiques, crucifix, plats de reliure, châsses, pièces d'échiquier. C'est encore en Austrasie et en Allemagne que cet art de la sculpture sur ivoire, créé à l'époque carolingienne, s'est d'abord développé dans les ateliers de Metz, de Liège (diptyque de saint Nicaise à Tournai) et de la région rhénane (ivoires de Darmstadt). Sous les Ottons, l'inspiration antique se mêle aux imitations d'ivoires byzantins : ivoires provenant de reliures d'Otton I^{er} (Milan), d'Otton II et Théophano couronnés par le Christ (musée de Cluny, composition semblable à l'ivoire de Romain et Eudoxie au Cabinet des Médailles). La châsse de Bamberg (musée de Munich, XII^e siècle), avec des apôtres deux à deux entre les colonnes d'un portique, est inspirée d'un sarcophage chrétien. C'est un art solennel, érudit et froid.

Des ateliers d'ivoiriers travaillèrent en Lombardie et en France (olifants de Toulouse et d'Angers), mais l'école la plus originale est celle des ivoires espagnols de style mozarabe, ou des ornements mauresques (figurines, animaux dans des enroulements et même des inscriptions coufiques encadrant des sujets chrétiens). C'est ainsi que sont ornés la châsse de San Millán de la Cogolla, offerte par Sanche III (1010-1038), le crucifix de saint Isidore de Léon (musée de Madrid), au nom de Ferdinand I^{er} et de la reine Sancha (1035-1065), et les bras d'un crucifix analogue à celui qui existe au musée du Louvre.

TISSUS. — Des étoffes brochées ou brodées à l'aiguille étaient employées dans les églises comme tentures, comme nappes d'autel,

AUTEL D'OR DE BALE. PARIS, MUSÉE DE CLUNY. Donné à la cathédrale de Bale par l'empereur Henri II (1002-1024), vendu à la France en 1854. Personnages exécutés au repoussé avec un relief remarquable. Ornements dessinés au burin. Le Christ bénissant le couple impérial minuscule, entre saint Michel et saint Benoît, Gabriel et Raphaël.

CL. ARCH. PHOT.

comme suaires pour envelopper les reliques et pour fabriquer des vêtements liturgiques. Un nombre considérable de ces étoffes était importé de l'Orient byzantin ou arabe et aussi de l'Espagne (étoffe byzantine d'Aix-la-Chapelle, étoffe arabe de Saint-Josse [Pas-de-Calais]). Les thèmes qui les décoraient (animaux affrontés ou s'entre-dévotant dans des médaillons ornés) furent souvent reproduits par des miniaturistes ou des sculpteurs. Elles ont eu une grande influence sur le décor de l'art roman.

En outre, dès l'époque carolingienne, commença une fabrication indigène. Une toile du trésor de Sens, qui représente l'Assomption, est un témoin de cette fabrication encore barbare. Mais le chef-d'œuvre de la broderie sur toile est la célèbre tenture de Bayeux, dénommée à tort tapisserie, longue de 70 mètres avec 0^m,50 de hauteur, divisée en trois registres, le plus large au milieu, représentant dans le détail le plus minutieux les épisodes de la conquête de l'Angleterre, les deux bordures chargées d'une faune variée, de scènes champêtres, de fables d'Ésope illustrées. Attribuée à tort à la reine Mathilde, elle date vraisemblablement du début du XII^e siècle. Cette œuvre vraiment originale, exécutée sans modèle antérieur, est remarquable par son style à la fois naïf et vivant, par son effort pour exprimer le mouvement, par son souci d'exactitude de tous les détails du costume, de l'armement, de l'habitation, enfin par l'assemblage harmonieux de ses couleurs, distribuées d'ailleurs avec invraisemblance (chevaux bleus ou même bicolores).

La tapisserie proprement dite, qui consiste à entre-croiser à la main sur une trame des fils de couleur variée, dont l'origine remonte à la plus haute antiquité, était connue des ateliers romans, comme le prouvent quelques fragments conservés (tapisserie de Saint-Géréon de Cologne au musée des Tissus de Lyon, XI^e siècle, imitation d'une étoffe byzantine ou arabe; tapisserie du château de Quedlimbourg, exécutée par l'abbesse Agnès [1186-1203], illustrant le poème de Martianus Capella, les *Noies de Mercure et de Philologie*, probablement d'après les miniatures d'un manuscrit).

LOUIS BRÉHIER

BIBLIOGRAPHIE

ART ROMAN ET ART GOTHIQUE. — *Congrès archéologiques de France. Bulletin monumental* (1931, t. XC), organes de la Société française d'Archéologie. — *Collection des petites monographies des grands édifices de la France* (Paris). — ENLART (Camille), *Manuel d'Archéologie française* : I. *Architecture religieuse*, 2^e éd. (1919-1920); II. *Architecture civile*, 2^e éd. (1929-1931); III. *Le Costume* (1916). — FLIPO (Vincent),

CHASSE DE MOZAT (Puy-de-Dôme), RENFERMANT LES RELIQUES DE SAINT CALMINIUS ET DE SAINTE NAMADIA. Chef-d'œuvre de l'émaillerie limousine (0^m,82 de longueur), fonds d'émaux où domine le ton azur relevé d'ornements rouges, blancs et verts d'une grande douceur. Sur la face principale, le Christ et les apôtres, ciselés. L'abbé Pierre, figuré sur un côté, serait Pierre III (vers 1168).

Mémento pratique d'archéologie française (Paris, 1931). — BRÉHIER (Louis), *L'Art chrétien*, 2^e éd. (1928). — LAVEDAN, *Histoire de l'architecture urbaine* (Paris, 1926).

OUVRAGES CONSACRÉS PARTICULIÈREMENT À L'ART ROMAN. — LASTEYRIE (Robert de), *L'Architecture religieuse en France à l'époque romane* (Paris, 1912). — MALE (Émile), *L'Art religieux du XII^e siècle en France* (Paris, 1922). — DESHOULIÈRES (François), *Au début de l'art roman. Les Églises de l'XI^e siècle en France* (Paris, 1929). — VALLÉRY-RADOT (J.), *Églises romanes. Filiations et échanges d'influences* (Paris, 1931). — PUIG I CADAFALCH, *Le Premier Art roman* (Paris, 1928); *La Geografia i els orígens del primer Art romànic* (Barcelone, 1930). — OURSEL (Charles), *L'Art roman de Bourgogne* (Dijon, 1928). — REY, *La Cathédrale de Cahors et les origines de l'architecture à coupes d'Aquitaine* (Paris, 1925). — GAL, *L'Architecture religieuse en Hongrie du XI^e au XIII^e siècle* (Paris, 1929). — BRÉHIER (Louis), *L'Homme dans l'art roman* (Paris, 1928). — LEFRANÇOIS-PILLION (Louise), *Les Sculpteurs français du XII^e siècle* (Paris, 1931). — FOCILLON, *L'Art des sculpteurs romans* (Paris, 1931).

TAPISSERIE DE BAYEUX. LA FLOTTE DE GUILLAUME LE CONQUÉRANT (DÉBUT DU XII^e SIÈCLE). Épisode caractéristique : le duc Guillaume à cheval, sans armure, sur le point de s'embarquer, puis la nef normande avec son mât et sa voile que des matelots manœuvrent. Rangée de boucliers le long des bastingages. Composition simple et naïve. Détails précis et bien observés montrant l'effort pour reproduire la vie réelle. — CL. NEURDIN.

CATHÉDRALE DE CHARTRES. FIGURE D'UN DES PIEDS-DROITS DU PORTAIL OCCIDENTAL (1140-1160). ROIS ET REINES DE JUDA, ANCIÈRES DU CHRIST. Si leurs corps sont étroits et allongés, ce n'est pas par maladresse ou convention archaïque, c'est pour accompagner l'élan des colonnes contre lesquelles ils sont plaqués. D'autres statues de la même époque, ornant les voussures du portail, présentent en effet des proportions normales. La vie n'est pas absente de ces statues-colonnes : elle se révèle discrètement sous les draperies et vient affleurer aux visages qui sourient. C'est l'avant-printemps de l'art gothique.

CATHÉDRALE DE BEAUVAIS. Début des travaux en 1247; ils se poursuivent avec de longues interruptions jusqu'à Martin Chambige, architecte en 1499. Le grand comble, élevé jusqu'à 68 mètres, fait l'effet d'une petite montagne dominant les toits bas des maisons bourgeoises de la vieille ville.

L'ART GOTHIQUE EN FRANCE

ORIGINES ET PÉRIODE D'ÉLABORATION

Est gothique aux yeux des hommes de la Renaissance et du XVII^e siècle tout ce qui vient de la barbarie, et ils montrent par cette épithète leur mépris pour l'art du Moyen Âge. Le nom est resté, même quand on s'est mis à admirer cet art, qui est, en réalité, sorti de l'Ile-de-France et mérite le nom d'art français.

On a souvent faussé le problème de son origine en confondant la création de la croisée d'ogives et la naissance de l'art gothique.

La croisée d'ogives consiste en deux arcs qui s'entre-croisent dans une travée en suivant les arêtes d'une voûte. Les arcs « augifs » (de *augere*) reçoivent ainsi la poussée des quatre compartiments de voûtes (voûtains) et la transmettent aux piliers et aux contreforts extérieurs. Des arcs doubleaux entre chaque travée et des arcs formerets latéraux complètent ce système d'étais rigides, lesquels, en divisant la poussée de la voûte et en la reportant aux piliers, diminuent le rôle des murs latéraux, qu'on peut amincir ou même supprimer sans inconvénient.

Comme on l'a vu dans le chapitre sur l'art roman, la croisée d'ogives apparaît dès la fin du XI^e siècle dans des régions diverses, en Lombardie et dans le midi de la France, constituée par de simples bandeaux sans moulures; en Angleterre, à la cathédrale de Durham, et, dès le début du XII^e siècle, en Normandie, dans l'Ile-de-France, en Picardie. Suivant Élie Lambert, les coupes arabes à nervures ont inspiré les voûtes domicales à croisées d'ogives de l'Anjou et du Poitou.

Mais dans toutes ces provinces les architectes n'ont pas vu les conséquences logiques de cette création, véritable révolution architecturale, et, surtout, ils n'en ont pas tiré un style nouveau.

Ce sont les architectes de l'Ile-de-France qui ont créé ce style nouveau dans la première moitié du XII^e siècle. La croisée d'ogives a bien été pour eux l'élément primordial, mais ils en ont fait un ornement architectural en lui donnant un profil de plus en plus délicat. Par l'invention de l'arc-boutant, qui transmet la poussée des voûtes d'une nef aux contreforts élevés le long des bas côtés, ils ont pu donner une plus grande hauteur à l'église, et les proportions grandioses adoptées pour les édifices ont entraîné la création des portails monumentaux, champ nouveau offert à la grande sculp-

ture. Enfin, ils ont complété cette révolution en renouvelant l'ornement architectural dans un sens à la fois naturaliste et décoratif. Les humbles plantes des campagnes françaises ont remplacé la feuille d'acanthe classique, la statuaire est devenue plus expressive. Une vie nouvelle a animé la pierre.

Ce n'est qu'après une période de tâtonnements, qui n'a duré d'ailleurs qu'un demi-siècle, que ce style a trouvé sa formule définitive. L'application de la croisée d'ogives aux voûtes a été d'abord timide et partielle, et les premières ogives furent de gros boudins non moulurés, par exemple à Rhuys, vers 1100, et à Bury (Oise), vers 1120, au déambulatoire de Morienvall (1122). A Paris, le chœur de Saint-Martin-des-Champs (1140) et sa chapelle absidale sont couverts en croisées d'ogives, mais les voûtes d'arêtes règnent sur le déambulatoire et les autres chapelles : l'emploi de l'arc brisé pour les arcades, le doublement du déambulatoire n'en sont pas moins des nouveautés. La croisée d'ogives fut appliquée systématiquement à la nef et aux bas côtés de Saint-Étienne de Beauvais (il ne reste de cette campagne que le bas côté sud), aux chœurs de Saint-Germer-de-Fly (1135-1145) et de la cathédrale de Sens (1140), où apparaît la voûte sexpartite sur plan carré, dont les branches sont reçues par des piliers alternativement forts et faibles. Cependant, en 1147, Saint-Pierre de Montmartre, dont la nef et le chœur sont voûtés d'ogives, a encore des voûtes d'arêtes sur ses bas côtés et des chapelles couvertes d'un cul-de-four.

La formule gothique est déjà nette à Sens, où l'emploi de l'arc brisé est systématique, même pour le triforium; mais la date cruciale de l'histoire de l'art gothique est celle du 11 juin 1144, date de la consécration du chœur de l'église Saint-Denis, bâtie par Suger. La nef de cette église fut refaite sous saint Louis, mais, de l'œuvre de Suger, il reste la façade monumentale avec son double étage de baies couronné de créneaux et ses trois portails (très restaurés) aux profondes voussures, garnis autrefois aux jambages de statues-colonnes; les deux travées du porche voûté d'ogives et enfin le chœur majestueux, surélevé au-dessus d'une crypte avec un double déambulatoire et une couronne de sept chapelles rayonnantes établies entre les contreforts. Tout est admirable dans cette œuvre : l'ampleur et l'élégance du plan, l'ordonnance rationnelle des supports et des voûtes, la beauté de l'appareil, la fermeté de la sculpture distribuée sobrement, mais à propos. C'est

ALBUM DE VILLARD DE HONNOCOURT (XIII^e SIÈCLE). PARIS, BIBL. NAT., MSS. FR. 19093. Thème des deux lutteurs, reproduit souvent, et plans d'églises cisterciennes. Montre les croquis dessinés au jour le jour sur son album par un maître d'œuvre voyageur.

le premier monument où se dégagent la clarté et la logique de l'esprit français.

Dès lors, le mouvement ne s'arrête plus et en moins d'un demi-siècle les maîtres de l'Ile-de-France ont créé l'édifice gothique parfait. Ce développement admirable de l'architecture gothique a été favorisé par le milieu politique et social dans lequel il s'est produit. Art du domaine royal et des provinces voisines, l'art gothique a bénéficié des progrès du pouvoir royal, du développement des villes enrichies par le commerce et l'industrie, de la puissance et de la richesse des évêques et des chapitres, de l'enthousiasme de tous, nobles ou roturiers, qui ont parfois prêté le concours de leurs bras aux architectes et qui ont contribué largement aux quêtes organisées dans les provinces lorsqu'il s'agissait d'élever un nouvel édifice. Les chefs-d'œuvre de l'art roman avaient été surtout des églises monastiques : ceux de l'art gothique sont les grandes cathédrales faites pour contenir le peuple de toute une ville.

Mais le milieu, si favorable qu'il soit, ne suffit pas à expliquer le génie. C'est aux maîtres d'œuvre, dont nous sommes loin de connaître tous les noms, qu'il faut faire honneur des plans grandioses dont ils ont dirigé l'exécution avec une sûreté et une conscience peu communes. Ce sont maintenant presque exclusivement des laïcs qui ont reçu leur instruction professionnelle dans les ateliers mêmes où ils ont travaillé comme apprentis. Très nomades, ils viennent souvent de loin à l'appel des évêques qui prennent l'initiative de la construction d'une cathédrale. Ils organisent un vaste chantier où travaille toute une armée de maçons, de tailleurs de pierre, d'appareilleurs, de sculpteurs, de peintres-verriers. Ils dirigent non seulement la construction, mais toute l'ornementation. Leur pouvoir s'étend sur la statuaire, sur la vitrerie et même sur le mobilier. Cette centralisation explique l'unité de l'art gothique ; jamais, depuis la Grèce antique, les arts décoratifs n'avaient été ainsi subordonnés à l'architecture, et seule cette subordination fait les grands siècles artistiques. Ce sont ces maîtres d'œuvre, tous de l'Ile-de-France ou des régions voisines, qui ont propagé le style gothique dans toute la France et dans toute l'Europe : un Guillaume de Sens appelé à Cantorbéry, un Jean Deschamps à Clermont, un Étienne de Bonneuil à Upsal. L'un d'eux, Villard de Honnecourt, grand voyageur qui parcourut la Hongrie, a laissé un album de croquis où il a relevé des plans d'églises, des modèles d'ornements et de sculpture d'une fantaisie charmante : c'est pour nous un trésor inestimable (Paris, Bibliothèque Nationale, milieu du XIII^e siècle).

Dans l'histoire de la construction gothique, on aperçoit d'abord une période d'élaboration qui commence en 1144 (consécration du chœur de Saint-Denis) et se termine vers 1200, date de l'érection de la cathédrale de Chartres, qui marque une étape nouvelle. C'est dans cette seconde moitié du XII^e siècle qu'on a commencé à édifier les grandes cathédrales : celles de Sens (déambulatoire achevé en 1142, ensemble élevé sous l'évêque Hugue de Toucy [1142-1168], consécration du chœur par Alexandre III en 1164); de Noyon (chœur achevé en 1157, transept à deux absides en 1170, nef vers 1188); Notre-Dame de Paris (Maurice de Sully, élu évêque en 1160, décide l'érection d'une cathédrale sur l'emplacement des églises Notre-Dame et Saint-Étienne; début des

travaux en 1163, achèvement du chœur en 1177, nef presque terminée à la mort de Henri de Sully, en 1196, grande façade terminée en 1220 jusqu'à la galerie); de Laon (incendiée lors de l'émeute de 1115, la reconstruction ne commença qu'en 1164; après une interruption des travaux, on acheva le transept et la nef vers 1180; on modifia le chœur en le terminant par un chevet carré; on construisit les souches des sept clochers; la façade principale fut achevée en 1215); de Soissons, avec un chevet triflé (1176-1212); de Senlis (commencée en 1153, chœur terminé en 1180, dédicace en 1191). Parmi les autres édifices, on peut citer le chœur de Saint-Germain-des-Prés (1163) et l'église Saint-Julien-le-Pauvre (vers 1170), à Paris; la collégiale de Mantes, commencée en même temps que Notre-Dame de Paris, avec laquelle elle a bien des traits communs; Notre-Dame-en-Vaux, à Châlons-sur-Marne (1157-1183); le chœur de Saint-Rémi de Reims, entrepris par l'abbé Pierre de Celles (1170-1181); en Normandie, la cathédrale de Lisieux en style de l'Ile-de-France (1160-1172), qui se montre aussi à la Trinité de Fécamp (1168-1219) et à la collégiale d'Eu (vers 1186); en Bourgogne, le chœur de l'abbatiale de Vézelay, achevé vers 1200.

Tels sont les témoins les plus importants de la période de jeunesse du style gothique, qui sont unis par des traits communs. C'est d'abord l'ampleur et la variété des plans, dont beaucoup de détails sont empruntés aux églises romanes les plus vastes. Par contre, l'individualité du narthex disparaît et le vestibule placé entre les deux tours fait partie intégrante de l'église. Le maître d'œuvre de Notre-Dame de Paris double les collatéraux, comme à Cluny et à Toulouse. Le transept est parfois peu débordant (Paris) ou même absent (Senlis); en revanche, la croix très accusée, terminée au transept par deux absides (chevet triflé), s'est conservée à Noyon et à Soissons (au croisillon sud seulement, celui du nord ayant été refait). Le chœur comprend plusieurs travées droites (à cause de l'importance prise par les chapitres), terminées par un rond-point d'arcades sur colonnes; le double déambulatoire de Saint-Denis fut reproduit à Notre-Dame de Paris. De même, la couronne dionysienne de chapelles rondes entre des contreforts reparait à Noyon, à Senlis, à Saint-Rémi de Reims, où, pour la première fois, la chapelle d'axe, dédiée à la Vierge, prend plus d'ampleur et est précédée de trois travées droites.

Ce sont ensuite les proportions grandioses en longueur (136 mètres à Notre-Dame de Paris, 110 à Laon, 122 à Sens), en largeur (48 mètres à Paris, 20^m,66 à Laon, 27^m,90 à Sens) et surtout en hauteur (34 mètres à Paris, 30 mètres à Soissons, 24^m,40 à Sens, 24 mètres à Laon). La plus haute voûte romane, celle de Cluny, n'atteignait que 30 mètres. Tel est le parti que les maîtres de l'Ile-de-France tirèrent de la croisée d'ogives.

Comme on l'a vu, la voûte sexpartite sur plan carré, avec supports alternés, avait été adoptée dans la nef de Sens, où deux piliers géminés succèdent à de plus gros piliers renforcés de colonnettes. Le même système fut reproduit à Noyon, à Senlis. A Laon et à Paris, on adopta un type uniforme de piliers monocylindriques

CATHÉDRALE DE NOYON. ABSIDE (1157-1170). Premier style gothique, encore peu orné, avec fenêtres sans remplages. Lignes encore calmes, mais richesse nouvelle de la mouluration. — CL. NEURDEIN.

sur les robustes tailloirs desquels retomberont croisées d'ogives et arcs doubleaux. A Paris, l'alternance des piliers se trouve dans les doubles bas côtés, séparés par des piliers ronds succédant à des faisceaux de colonnettes.

A Notre-Dame de Paris, l'arc brisé est adopté définitivement pour toutes les baies et les arcades, et l'élévation intérieure de la nef comprend le triple étage simple et majestueux : arcades, tribunes profondes ouvrant sur la nef par des groupes de trois baies pourvues de minces colonnettes, éclairage distribué primitivement par de belles roses à redents et une baie simple sans remplage. Cette ordonnance, modifiée plus tard, a été rétablie par Viollet-le-Duc dans une travée : au chœur de Notre-Dame de Mantes on voit encore des roses sans remplage.

L'élévation est plus compliquée à Noyon, à Laon, au chœur de Saint-Rémi de Reims, à Notre-Dame-en-Vaux de Châlons, où les tribunes sont séparées des hautes fenêtres par un triforium qui reste encore très simple. Les voûtes de la nef, longtemps en plein cintre, sont faiblement bombées et pèsent uniquement sur les points de retombée des branches d'ogives, épaulées à l'extérieur par les arcs-boutants en quart de cercle qui transmettent leur poussée aux contreforts. Les arcs-boutants, regardés comme un pis aller, ont été d'abord dissimulés sous les combles des bas côtés (Saint-Martin-des-Champs, Saint-Germer-de-Fly), mais on n'a pas tardé à les dégager en les soutenant par des colonnes appliquées aux murs latéraux (chœurs de Saint-Germain-des-Prés et de Saint-Rémi, nef de

CATHÉDRALE DE CHARTRES. LE PORTAIL ROYAL (1145-1150). Il a fait partie de la cathédrale romane incendiée en 1194, mais il est en réalité une des premières œuvres de sculpture gothique, non par l'iconographie, qui reste romane, mais par le style. On sent dans ces œuvres un effort pour animer la pierre tout en respectant la composition architecturale. — CL. GIRAUD.

NOTRE-DAME DE PARIS. NEF, VUE PRISE DES TRIBUNES (1163-1200). Puissance des piliers cylindriques, tous d'égale section. Les supports vont en s'amincissant dans les parties supérieures.

NOTRE-DAME DE PARIS. FAÇADE OCCIDENTALE (terminée en 1220 jusqu'à la galerie). Bel équilibre des lignes ascendantes et horizontales. Caractère monumental de la grande rose. — CL. NEURDEIN.

Notre-Dame). Sur leur rampant on établit un caniveau qui reçoit les eaux pluviales du *chêneau* — canal qui remplace la corniche romane — et les déverse à l'extérieur au moyen des gargouilles. La silhouette de l'édifice est ainsi fixée. Elle est complétée par les gros contreforts à ressauts en glacis, élément essentiel de cette architecture, surmontés d'élégants pinacles qui assurent leur rigidité, et par les clochers, deux tours à la façade principale destinées à être surmontées de flèches (clocher Neuf de Chartres [1145]). A la croisée, la tour centrale est supprimée à Notre-Dame de Paris. Elle subsiste à Laon sous la forme d'une tour-lanterne ajourée, de tradition normande, avec deux clochers carrés dont l'étage supérieur, plus étroit, est flanqué aux angles de deux séries superposées de lanternons à jour supportés par d'élégantes colonnettes. Cette gracieuse disposition est répétée aux quatre tours qui signalent les façades des deux croisillons. Les sept clochers de Laon donnent à la cathédrale, assise au sommet de la butte historique, une grandeur incomparable.

L'ornementation romane avait régné exclusivement dans les édifices de la première moitié du XII^e siècle. C'est vers 1140 qu'elle se transforme, mais lentement. On en garde bien des traits : les tailloirs carrés des chapiteaux très débordants, la base attique faite d'une scotie entre deux tores, mais raccordée au socle cubique par des griffes ornées de feuillages. Surtout, les profils des branches d'ogives et des arcs doubleaux sont allégés et ornés : arête entre deux tores, de laquelle se détache un listel ou un simple filet, tore aminci en amande, gorge creusée dans un tore. Il en est ainsi aux grandes arcades qui reçoivent une mouluration. Les membres de l'édifice prennent un relief qui constitue le principal élément de leur beauté.

CATHÉDRALE DE CHARTRES. PORTAILS DU CROISSILLON MÉRIDIONAL. Porche construit entre 1224 et 1250 au-dessus d'un majestueux perron, digne par ses dimensions de constituer une entrée principale.

Sur les chapiteaux, les figures et les thèmes iconographiques disparaissent progressivement et sont remplacés par l'ornement végétal, entremêlé cependant parfois de têtes décoratives ou d'animaux. C'est à cette époque que la flore conventionnelle de l'art roman est remplacée par les plantes indigènes plus ou moins stylisées : la feuille d'arum, le nénuphar, le lierre, la vigne, la fougère dont les crochets inspirent le chapiteau à crochets.

Mais surtout la création d'un nouveau type de façade monumentale, la rénovation de la statuaire et de la sculpture appartiennent à cette génération qui fixe dans ses grandes lignes l'ordonnance de la façade gothique, comprise entre deux tours, séparée par les contreforts en trois parties verticales et par des lignes horizontales en trois étages : trois portails à voussures garnies d'un peuple de statuettes qui encadrent le tympan sculpté, tandis que de grandes statues-colonnes s'adossent aux jambages; plus haut, des galeries d'arcades; enfin, le pignon de la nef orné d'une rose. On trouverait facilement dans les éléments de cette ordonnance les apports de plusieurs écoles romanes (voussures saintongeaises, tympan languedociens et bourguignons, statues-colonnes bourguignonnes), mais c'est dans l'Ile-de-France, à Saint-Denis, que ces éléments ont été réunis pour former un tout organique. Les portails de Saint-Denis ont été très restaurés et ont perdu leurs statues-colonnes; celles du porche de Saint-Germain-des-Prés n'étaient pas un meilleur sort en 1793 et celles du Portail Royal d'Étampes (1175) sont mutilées. Le plus ancien portail de ce genre paraît être celui du croisillon méridional de la cathédrale du Mans (1137-1145), qui a conservé son tympan (Vision apocalyptique), encadré de quatre rangs de voussures chargées de thèmes de la Vie de Jésus, et ses longues cariatides, dont les corps constituent les fûts des colonnes, dont on a figuré les parties inférieures ornées d'imbrications ou de spirales et les chapiteaux de feuillage encore conventionnel.

Mais le seul ensemble bien conservé est le Portail Royal de Chartres (1145-1150). Son plan iconographique est dans les données romanes : au tympan du portail central, la Vision apocalyptique entourée d'anges et des vingt-quatre vieillards; au portail nord, une Ascension toute languedocienne d'allure, accompagnée d'un calendrier figuré dans les voussures; au portail sud, l'Enfance du Christ, avec la Vierge-reine au sommet et les Arts libéraux dans les voussures. Les grandes statues des pieds-droits figurent les ancêtres du Christ et, sur les chapiteaux qui les surmontent, abrité par de jolis dais d'arcatures, se déroule le récit de la jeunesse de la Vierge et de la vie de Jésus.

Ce qui est nouveau, c'est le style de cette sculpture, qui annonce la fin des conventions archaïques. Sans doute, les statues-colonnes, au corps démesurément allongé, aux longues draperies dont les plis multiples et fins semblent calamistrés, sont encore soumises

à la frontalité, mais leur rigidité même rend plus majestueuse l'ordonnance architecturale à laquelle elles sont incorporées. D'autre part, les sculpteurs ont su donner à chacun de ces personnages une physionomie individuelle, créant des types de rois, de reines, de patriarches. Dans ces figures aux méplats vigoureux, au sourire éginétique stéréotypé, on sent l'effort suprême pour rendre la pierre vivante. Les deux portails latéraux de la cathédrale de Bourges, dont les linteaux sont soutenus par un trumeau (Vision apocalyptique et Adoration des Mages sur les tympan), mais dont les statues des jambages sont moins allongées que celles de Chartres, ont été exécutés vers 1160.

Deux statues royales provenant d'un portail analogue de Corbeil montrent une tendance au naturalisme encore plus avancée que celle de Chartres. Le tympan du portail Sainte-Anne, qui fait partie de la façade actuelle de Notre-Dame de Paris, exécuté vers 1180-1190, avec sa Vierge-reine, assise sous un dais entre deux anges, et ses belles figures du roi Louis VII et de Maurice de Sully agenouillés, appartient à cette

école. La tête du scribe, qui semble enregistrer un acte de donation, est remarquable par sa facture simplifiée et vigoureuse. Le portail de la cathédrale de Senlis (vers 1190) marque encore une nouvelle étape. Dans les deux sculptures du linteau (Dormition de la Vierge, les Anges tirant le corps de Marie de son sarcophage), règnent un charme pénétrant et d'exquises nuances d'expression morale. Il y a une expression plus dure sur les deux statues du tympan, qui représentent, pour la première fois, le Christ-roi béni la Vierge-reine. Les statues des jambages, malheureusement mutilées, sont moins hiératiques que celles de Chartres, leurs proportions se rapprochent de celles du corps humain et leurs draperies ont plus d'ampleur et tombent plus naturellement.

Enfin, le décor de la cathédrale est complété par les verrières, véritables mosaïques translucides, dont elles ont les couleurs éclatantes, atténuées par la douceur harmonieuse des fonds d'azur. L'essor de cet art, jusque-là timide, est une conséquence de la création de l'édifice gothique dont les larges baies lui fournissent un champ plus étendu que les fenêtres romanes. Et c'est bien encore de Saint-Denis qu'est venue l'impulsion. Entre 1140 et 1144, Suger avait fait exécuter de grandes verrières, malheureusement détruites en grande partie. On peut regretter surtout la perte des épisodes de la première croisade, mais les vitraux conservés révèlent un art déjà en possession de lui-même, remarquable par la fermeté du dessin, par la clarté de la composition, par la richesse des ornements, par le goût exquis avec lequel sont distribuées les couleurs : les verts, les rouges, les violets améthyste, les bleus, les jaunes d'or, dont la franchise ne nuit en rien à l'assemblage harmonieux : fragments d'un arbre de Jessé, vitrail de la concordance des deux Testaments, portrait de Suger lui-même aux pieds de la Vierge avec des traits individuels bien accusés. Le vitrail gothique est né, avec son ordonnance de médaillons, décorés de compositions très simples comportant peu de personnages sur fond d'azur, détachés eux-mêmes sur un fond polychrome aux dessins variés et entourés d'une bordure de feuillages. Les verriers du XIII^e siècle ne feront pas mieux.

L'atelier fondé à Saint-Denis ne tarda pas à travailler dans les provinces, en particulier à la cathédrale de Chartres, où les trois belles verrières du mur occidental, contemporaines des sculptures du Portail Royal, sont ornées d'un admirable Arbre de Jessé qui reproduit celui de Saint-Denis, des thèmes de l'Enfance du Christ et de la Passion présentés dans des médaillons alternant avec des cadres rectangulaires, bordés de larges palmettes dans des entrelacs perlés. Par la beauté de leur dessin et de leur coloris, elles peuvent lutter avec celles du XIII^e siècle. Du même art relèvent les beaux vitraux de la cathédrale d'Angers (1160-1177), avec des médaillons cerclés d'une couleur nacrée qui entoure aussi les fleurs et les rinceaux.

CATHÉDRALE DE CHARTRES. NEF, VUE PRISE DE L'ENTRÉE (1200-1223). Elle montre l'épanouissement du style gothique, qui recherche désormais l'effet grandiose en rompant l'équilibre entre la hauteur (36^m,55) et la largeur de la nef (16^m,40). — CL. NEURDEIN.

CATHÉDRALE DE REIMS. NEF, VUE PRISE DU CHŒUR. Commencée vers 1241 (date de l'achèvement du chœur), terminée vers 1311, probablement par Robert de Coucy. Prédominance des lignes ascendantes. Les croisées d'ogives et doubleaux retombent encore sur leurs tailloirs. — CL. GIRALDON.

CATHÉDRALE DE REIMS. FAÇADE OUEST (AVANT 1914). Commencée avant 1290 par Bernard de Soissons qui ouvra à l'O, c'est-à-dire à la grande rose. Achevée au XIV^e siècle, sauf la tour du nord et le grand pignon, terminés en 1434. Montre la prédominance des lignes ascendantes, que n'interrompt même pas la galerie des Rois.

CATHÉDRALE D'AMIENS. FAÇADE. Commencée en 1220, achevée jusqu'à la frise au-dessus de la rose en 1236. Tours terminées entre 1366 et 1402. Remplage de la rose exécuté en style flamboyant au début du XVI^e siècle. On ne trouve pas à cette façade le même élan qu'à Reims. Les deux galeries horizontales interrompent les lignes ascendantes. — CL. ROTHE.

CATHÉDRALE D'AMIENS. CHEVET. C'est par là que l'édifice a été terminé entre 1258 et 1269. On y trouve donc un art gothique, plus exubérant et plus raffiné que dans les autres parties de l'édifice : fenêtres surmontées de gâbles, remplage rayonnant des fenêtres, arcs-boutants soutenus par des galeries de fines arcades. — CL. ARCH. PHOT.

LA PÉRIODE D'ÉPANOUISSEMENT

(XIII^e SIÈCLE — FIN DU XIV^e SIÈCLE)

ARCHITECTURE. — L'apogée du style gothique coïncide avec la prépondérance de la dynastie capétienne dans le royaume et le prestige éclatant dans toute l'Europe de la langue, de la littérature, de la civilisation françaises. Dans le seul domaine artistique, ses maîtres d'œuvre ont acquis une science, une maîtrise inconnues jusque-là. Devenus capables de dominer la matière, ils la modèlent à leur gré et la contraignent à exprimer l'idéal religieux et intellectuel de leur temps. Jamais peut-être, à aucune époque, il n'a existé une pareille communion entre l'art monumental et le peuple, apte à déchiffrer le livre de pierre où les vérités de sa foi et les éléments de son instruction morale et intellectuelle étaient retracés dans des compositions grandioses.

La première moitié du XIII^e siècle est l'époque de la fondation des grandes cathédrales, mais ce qu'il y a d'admirable dans le développement de cette école, c'est non seulement que ces édifices, bien que relevant du même art, ont leur individualité marquée, c'est aussi que chacun d'eux représente une nouvelle création et un perfectionnement des procédés antérieurs.

C'est à la cathédrale de Chartres que le nouveau type architectural se manifeste. L'incendie de 1194 avait détruit la nef romane en épargnant le Portail Royal. La reconstruction commença vers 1200, sous l'épiscopat de Régnault de Mouçon, au milieu de l'enthousiasme populaire. En 1223, le chœur et la nef étaient achevés, mais la consécration n'eut lieu qu'en 1260, en présence de saint Louis. Les innovations portèrent d'abord sur le plan : deux collatéraux seulement, mais un immense transept pourvu lui-même de bas côtés et terminé aux deux ailes par deux façades grandioses, chacune avec trois portails précédés d'un porche et compris entre deux tours, puis un vaste chœur de trois travées, un double déambulatoire et cinq chapelles rayonnantes toujours en hémicycle. Les proportions données n'avaient encore jamais été atteintes : 155 mètres de longueur, 44^m,10 de largeur, une voûte lancée à 36^m,55 de hauteur sur une nef large de 16^m,40.

La voûte sexpartite est laissée de côté pour la travée barlongue. Les ogives à profil aminci retombent, ainsi que les arcs-doubleaux, sur les tailloirs des chapiteaux de gros piliers faits d'un noyau cylindrique flanqué de quatre colonnes ; ceux du transept sont renforcés de multiples colonnettes qui prolongent les nervures

jusqu'au sol. Au tailloir carré, de tradition romane, se substitue le tailloir octogonal et la base est raccordée au socle par un talon. Le chapiteau à crochets terminant les nervures d'un feuillage est prédominant. L'élévation intérieure revient au triple étage, mais, les tribunes sont remplacées par un élégant triforium qui fait tout le tour de l'église. Les hautes fenêtres, plus élancées, sont faites de baies géminées, séparées par une colonne en assises et surmontées d'une rose.

A l'extérieur, on constate la même recherche du relief, de l'aisance, de la variété. Les arcs-boutants doubles sont reliés par des arcades à colonnes trapues rayonnant autour d'un centre, solution bizarre qui ne fit pas école. Une galerie de petites arcades règne autour du comble. A la façade de chaque croisillon, au-dessus d'un majestueux perron, s'élèvent trois porches dont les baies sont surmontées d'un petit gâble et abritent les portails. Entre les deux tours s'ouvre une immense rose aux multiples rayons, puis une galerie d'arcades. Ce fut à la

même époque qu'on surmonta le Portail Royal d'une rose semblable et qu'on édifia la galerie des Rois, dans lesquels on a voulu voir les rois de Juda et qui sont, en réalité, les rois de France.

Ainsi, c'est à la cathédrale de Chartres que le style de l'Ile-de-France s'est dégagé entièrement des traditions romanes. Et pourtant cet édifice, qui pouvait passer aux yeux des contemporains pour le chef-d'œuvre définitif, n'était que le point de départ d'une admirable évolution.

Après l'incendie de la cathédrale romane de Reims (1210), l'archevêque Aubri de Humbert fit commencer en 1211 la construction de l'édifice actuel. Le chœur, le transept et les travées voisines de la nef étaient achevés en 1241. Entre 1290 et 1311, le monument fut complété par la construction des premières travées de la nef et de la grande façade occidentale. Un ancien labyrinthe, détruit au XVIII^e siècle, était encastré dans le pavement et donnait les noms des architectes : Jean d'Orbais, Gaucher de Reims, Jean Leloup, Bernard de Soissons, auxquels il faut ajouter Robert de Coucy, mort en 1311, et peut-être Hugue Libergier, tous deux architectes de l'église Saint-Nicaise. L'édifice que nous voyons aujourd'hui a servi de cible pendant quatre ans, de 1914 à 1918, au tir de l'artillerie allemande qui a crevé ses voûtes, démolit ses statues et ses clochetons, mis ses vitraux en pièces et criblé ses murs d'éclats d'obus. Grâce à la solidité de son architecture, elle n'en a pas moins résisté à ce traitement barbare et elle est restée intacte dans ses grandes lignes. Un architecte, qui est en même temps un incomparable artiste, le maître Deneux, digne de ses grands prédécesseurs du Moyen Âge, a pansé ses blessures avec un soin attentif et a commencé à lui rendre sa physionomie primitive.

Son plan reproduit à peu près celui de Chartres : les trois nefs, le transept peu débordant pourvu de collatéraux, mais le chœur n'a qu'une seule travée et les chapelles rayonnantes établies entre les contreforts sont, pour la première fois, à trois pans, au lieu d'être rondes. Celle de l'axe est précédée, comme au chœur de Saint-Rémi, d'une travée droite. L'élévation intérieure de la nef est la même : arcades, triforium, hautes fenêtres ; mais, au lieu des lourdes assises qui divisent celles de Chartres, les baies jumelées sont séparées par de fines colonnettes que surmonte une rose à six lobes. Même ordonnance aux fenêtres des bas côtés, devant lesquelles règne une galerie de circulation. Les proportions marquent un nouveau progrès dans la recherche de l'effet grandiose (149 mètres de longueur, 30 mètres de largeur, 38 mètres de hauteur

CATHÉDRALE D'AMIENS. NEF. Vue prise du triforium du chœur. Première pierre posée par l'évêque Evrard de Fouilloy en 1220, Robert de Luzarches et Thomas de Cormont maîtres d'œuvre ; achevée en 1236. Marque une nouvelle ascension du style gothique. — CL. ARCH. PHOT.

CATHÉDRALE D'ALBI. NEF. Type d'une église gothique du Midi. Nef sans bas côtés, dont les croisées d'ogives s'appuient directement sur les contreforts, entre lesquels on a ménagé des chapelles. Dimensions grandioses : 28 mètres de largeur (dépassant de beaucoup les nefs septentrionales), 30 mètres de hauteur (à la différence du Nord proportionnée à la largeur), 107 mètres de longueur. Jubé et clôture du chœur commencés par Louis d'Amboise et achevés vers 1500; chef-d'œuvre de style flamboyant. — Cl. NEURDEIN.

dans la nef), avec un parti pris d'augmenter la hauteur en diminuant la largeur.

La mouluration et le décor s'enrichissent. Les croisées d'ogives des travées barlongues de la nef sont faites d'un tore en amande entre deux baguettes; les doubleaux, de cinq tores séparés par des scoties, avec filet sur le tore central. Ces nervures retombent sur les tailloirs octogonaux de piliers cruciformes, mais il n'y a pas de séparation entre les chapiteaux, raccordés entre eux par une couronne de feuillages, de plus en plus riches et épanouis du côté de la façade. La même unité, la même harmonie règnent à l'extérieur. Les contreforts sont surmontés de pinacles avec niches abritant des statues d'anges aux ailes éployées. Les arcs-boutants avec rampants soulignés par des crochets de feuillage sont à double volée autour de la nef; à triple volée, formant une véritable forêt, au chevet. Une galerie d'arcades à jour surmontées de petits gâbles enserme le grand comble, incendié en 1914 et refait en ciment armé. Une galerie semblable règne sur les chapelles rayonnantes, dont les contreforts sont garnis de statues. Trois façades furent élevées, dont deux aux croisillons, chacune ornée d'une grande rose entre deux tours et surmontée d'une galerie de statues. Les portails de la façade nord ont été remaniés (la façade sud, enclavée dans l'archevêché, n'en a jamais eu); c'est surtout à la façade occidentale qu'une nouvelle méthode de décoration se manifeste : prédominance des lignes verticales qui expriment l'élan, portails sans tympan qui remplacent des roses garnies de vitraux, mais surmontés de magnifiques gâbles très aigus, à l'intérieur desquels sont sculptés les grands thèmes iconographiques : Crucifixion, Couronnement de la Vierge, Seconde Venue. Les trois portails sont reliés par deux panneaux sculptés surmontés de gâbles et prolongés, au Nord et au Sud, par deux panneaux semblables dissimulant les contreforts, qui encadrent les longues fenêtres des tours et l'immense rose abritée sous une voûture. La galerie des Rois, qui se continue sur toutes les surfaces des

CATHÉDRALE DU MANS. ABSIDE. Chœur commencé entre 1217 et 1254, transept achevé au xv^e siècle. Originalité des treize chapelles rayonnantes qui, au lieu d'être comprises entre les contreforts, débordent le plan comme à l'époque romane. Effet grandiose des hauts contreforts à pinacles et des arcs-boutants. — Cl. GIRAUDON.

tours, forme le majestueux couronnement de cet ensemble vraiment triomphal de la cathédrale du sacré.

C'est après un incendie, en 1218, que l'évêque d'Amiens, Evrard de Fouilloy, fit rebâtir sa cathédrale sur les plans de Robert de Luzarches et de Renaud de Cormont. Contrairement à l'usage, afin de pouvoir conserver provisoirement l'église Saint-Firmin,

sur l'emplacement de laquelle devait s'élever le chœur du nouvel édifice, on commença les travaux en 1220 par la nef, qui fut achevée en 1236. La façade, sauf les parties hautes, fut terminée en 1240 et on commença les travaux du chœur, arrêtés longtemps et achevés seulement en 1269. Il en résulte que l'ordre suivi pour la construction est inverse de celui de Reims et que c'est la nef et sa façade qui sont les parties les plus anciennes. Pas de changement dans le plan, sauf pour les proportions : nef très courte de six travées, large transept à collatéraux, immense chœur de quatre travées, cinq chapelles rayonnantes à cinq pans, peu profondes, sauf celle de l'axe, consacrée à la Vierge, précédée de deux travées droites. Dans les proportions, même effort qu'à Reims pour exagérer l'impression de hauteur : 145 mètres de longueur, 32 mètres de largeur, et la voûte de la nef lancée à la hauteur, jamais atteinte encore, de 43 mètres pour une nef large de 14^m,60. L'élancement des arcades, l'aminçissement des piliers, faits d'un noyau cylindrique flanqué de fines colonnettes qui prolongent les nervures, complètent cette envolée. A l'appui du triforium, une guirlande de roses et de feuillage coupe la ligne verticale le long de la nef. Le triforium de la nef est toujours aveugle; en revanche, celui

PARIS. SAINTE-CHAPELLE. Châsse de pierre et de verre destinée à abriter des reliques insignes et dont la construction, de 1243 à 1248, marque une date importante dans l'histoire de l'art gothique. — Cl. NEURDEIN.

CATHÉDRALE DE BEAUVAIS. INTÉRIEUR. Ne comporte que le chœur, achevé en 1272, le transept et une travée de la nef. Effet prodigieux des hautes fenêtres, comprises dans la même ordonnance que le triforium ajouré. Les voûtes atteignent une hauteur qui n'a jamais été dépassée par un architecte gothique. — Cl. NEURDEIN.

CATHÉDRALE DE ROUEN. NEF, VUE PRISE DE L'ENTRÉE (1202-1233). Affirmation du style gothique normand : fausses tribunes; corniche formant sur le collatéral à chaque pilier un encorbellement soutenu par de minces colonnettes; piliers en faisceaux de colonnettes; chapiteaux à tailloirs carrés.

CATHÉDRALE DE COUTANCES. FAÇADE OUEST (1208-1238). Chef-d'œuvre de l'école normande. Dispositions, à la fois élégantes et pittoresques, des deux tours, coiffées de flèches de pierres et garnies de longues tourelles. — CL. NEURDEIN.

du chœur est ajouré, et ses baies, surmontées de gâbles à crochets, prolongent l'ordonnance des hautes fenêtres, dont le remplage est de plus en plus riche.

A l'extérieur, seule la façade occidentale est flanquée de tours; les façades des collatéraux en sont dépourvues, mais une flèche élégante s'élève à la croisée. Malgré sa beauté, la grande façade est en retard sur celle de Reims et les lignes horizontales y dominent. La partie la plus belle est constituée par les trois porches à profondes voussures qui abritent les portails, mais les deux galeries étroites, l'une de baies, l'autre des statues royales qui les surmontent, sont hors de proportion avec leur ampleur. Aux façades latérales, les arcs-boutants achèvent de devenir des ornements. Ceux de la nef sont encore simples, ceux du chœur sont soutenus par d'élégantes arcades à jour. Le chevet, d'une légèreté admirable, laisse voir des tendances aux raffinements, avec les baies allongées de ses chapelles rayonnantes et les gâbles de ses hautes fenêtres dépassant la galerie d'arcades du comble en formant des lignes brisées à son faite.

L'art représenté au chœur d'Amiens est celui qui domine en France à la fin du règne de saint Louis (1226-1270) et qui a bénéficié des perfectionnements apportés à l'art gothique pendant cette période féconde, riche en initiatives, en créations admirables, et pendant laquelle l'art gothique a fait la conquête de la France et de l'Europe. Le bon roi lui-même a pris une part active à ce mouvement.

C'est ainsi que la restauration de la nef de Saint-Denis (1231-1247), par Pierre de Montreuil, est un événement important, car c'est là qu'a été imaginé le triforium ajouré, dont les meneaux se prolongent pour former les divisions des hautes fenêtres, imité au chœur d'Amiens, ainsi que le pilier à faisceau de colonnes. Un peu plus tard, en 1258, Jean de Chelles, qui avait travaillé aux parties hautes du chœur de Saint-Denis, construisit la belle façade du croisillon sud de Notre-Dame de Paris avec ses trois portails ornés de gâbles, garnis de statues et surmontés d'une admirable rose, tandis que Pierre de Chelles, remaniant l'abside, remplaçait les chapelles rayonnantes par les chapelles tangentielles à l'intérieur de l'hémicycle qu'on voit actuellement. Un peu auparavant, saint Louis, désireux de placer dans un sanctuaire les reliques de la Passion achetées à l'empereur Baudouin II, fit élever la Sainte-Chapelle du Palais (1243-1248), à deux étages comme les chapelles de châteaux, consistant en deux vaisseaux superposés terminés par un chevet à sept pans et précédés d'un

porche. Cette exquise construction montre l'application rigoureuse des principes de l'architecture gothique, par la suppression, à la chapelle supérieure, des murs, que remplacent les longues et étincelantes verrières au remplage délicat, posées sur de simples murs d'appui ornés d'une arcature. On attribue sans preuve cette création à Pierre de Montreuil qui, de fait, éleva sur le même modèle la chapelle de la Vierge de Saint-Germain-des-Prés, aujourd'hui détruite (1267). Le type de chapelle créé à Paris devint classique et fut imité souvent : à Saint-Germer-de-Fly (1259), à Bourges, Riom et Vincennes au XIV^e siècle.

Au même moment a lieu, non seulement dans le domaine royal, mais souvent dans des provinces éloignées, une floraison de nouvelles cathédrales et d'églises de dimensions plus restreintes. La cathédrale de Beauvais, fondée en 1225, mais commencée seulement en 1247, est comme l'effort suprême de l'art gothique et montre les limites qu'il n'a pu dépasser. C'est la cathédrale d'Amiens à plus grande échelle. Le chœur à lui seul, achevé en 1272, a 51 mètres de long; la hauteur des voûtes est portée à 47 mètres, celle du grand comble à 68 mètres, dépassant les tours de Notre-Dame. En 1284, les contreforts et la voûte s'écroulèrent, à cause de l'écartement excessif des piliers qu'il fallut doubler, tandis que les voûtes étaient ramenées au plan

sexpartite. Les travaux durèrent jusqu'en 1387, furent arrêtés par les guerres anglaises et repris en 1499, par Martin Chambige. Seuls le transept et une travée de la nef furent construits et un clocher central, élevé à 153 mètres en 1558, s'écroula en 1573.

C'est encore la cathédrale de Meaux, commencée au XIII^e siècle;

CATHÉDRALE D'ALBI. ENSEMBLE SUD-EST (1282-1390). Chef-d'œuvre du style gothique du Midi, puissante forteresse terminée à l'Ouest par un formidable donjon assis sur quatre puissants bastions avec étages en retrait à mesure de l'élévation. Fenêtres à lancettes qui font l'effet de meurtrières entre les contreforts, chemin de ronde et toit en terrasse. Contraste entre l'austère architecture en briques et le baldaquin en style flamboyant commencé par Louis d'Amboise en 1480. — CL. ARCH. PHOT.

la cathédrale de Châlons-sur-Marne, rebâtie de 1230 à 1280 par Michel Lepapelart, avec un chœur flanqué de deux tours et une corniche crénelée (remaniée et achevée au XVII^e siècle); la cathédrale de Troyes, commencée en 1208, mais dont la construction s'est poursuivie au XIII^e et au XIV^e siècle, avec cinq nefs, un chœur à double déambulatoire ouvrant sur neuf chapelles, un triforium ajouré, une corniche crénelée.

L'église de dimension moyenne, véritable chaise de pierre, est l'une des plus jolies créations de l'art gothique. Malheureusement les plus beaux spécimens ont disparu : Saint-Nicaise de Reims, Saint-Jean-des-Vignes de Soissons, ou sont en ruine (abbatiale de Chaalis). Il nous reste, du moins, l'église Saint-Urbain de Troyes, fondée par le pape Urbain IV en 1262 et terminée au XIV^e siècle. D'une légèreté et d'une hardiesse incomparables, elle pousse à l'extrême les principes de la construction gothique par la suppression des murs que remplacent au chevet les larges baies établies entre les contreforts. A l'intérieur, les hautes fenêtres s'élèvent directement au-dessus des arcades sans l'intermédiaire d'un triforium. Les porches latéraux, élevés vers 1270, sont d'une rare élégance, et certaines fenêtres du transept montrent le remplage flamboyant en plein XIV^e siècle. La collégiale de Saint-Quentin, aussi vaste qu'une cathédrale (133 mètres de longueur, voûtes à 40 mètres de hauteur, double transept), fut bâtie sur les plans de Villard de Honnecourt. Le chœur, terminé en 1257, était d'une telle hardiesse, qu'on dut, en 1316, doubler les arcs-boutants et renforcer les piles; les transepts et la nef ne furent achevés qu'à la fin du XV^e siècle.

Le XIII^e siècle est aussi l'époque de l'expansion du style gothique dans les provinces, mais on doit distinguer deux groupes d'églises. Les unes, qui montrent ce style dans sa pureté, relèvent de l'art de l'Ile-de-France dont les maîtres ont concouru à les élever. Les autres, dues à des maîtres indigènes, sont le résultat d'un compromis entre le style gothique et les traditions toujours vivaces des écoles régionales de l'art roman.

Au premier groupe appartient la cathédrale de Metz, commencée vers 1258, mais dont la nef ne fut achevée par Pierre Perrat qu'en 1383. Les sources de son architecture sont à Amiens et à Saint-Denis. Les voûtes de sa nef s'élèvent à 41 mètres et on y voit le triforium ajouré, continué par les hautes fenêtres, la frise de feuillages au-dessus du triforium, les larges draperies de pierre tendues comme à la façade de Reims ainsi qu'un décor permanent. Les façades des croisillons, élevées au XV^e siècle, comprennent un triple étage de baies ajourées qui se substituent aux murs. De même la nef de la cathédrale de Strasbourg, commencée en 1250 et terminée en 1270 par un certain Rudolf, a emprunté à Saint-Denis le triforium ajouré, les piliers à faisceaux de seize colonnettes et, à Reims, le passage à la hauteur des fenêtres des collatéraux.

Dans l'Ouest, un grand chœur gothique fut ajouté à la nef

LE MONT-SAINT-MICHEL. LE CLOÎTRE (bâti entre 1225 et 1228). Galerie aérienne à l'architecture légère, avec arcades sur fines colonnettes disposées en quinconce, dominées par le pignon de la grande église.

CL. NEURDEIN.

LE MONT-SAINT-MICHEL. LA MERVEILLE, CONSTRUITE DE 1203 A 1228. Entassement prodigieux d'un triple étage de bâtiments : à l'Ouest, cellier, salle des chevaliers, cloître; à l'Est, aumônerie, salle des hôtes, réfectoire. Conception d'une hardiesse extraordinaire, réalisée d'une manière grandiose. — CL. ARCH. PHOT.

romane de la cathédrale du Mans, entre 1217 et 1254, par un maître de l'Ile-de-France qui eut pour successeur le Normand Thomas Toustain, mais le transept ne fut achevé qu'entre 1397 et 1430.

LE MONT-SAINT-MICHEL. SALLE DES CHEVALIERS (1228). En réalité, salle d'étude et chauffoir des moines, mais type achevé de la grande salle de château avec ses colonnes robustes aux chapiteaux de granit, d'où les ogives jaillissent en gerbes, et son éclairage abondant. — CL. NEURDEIN.

RUINES DU CHATEAU DE COUCY, AVANT 1914. Bâti de 1226 à 1230, agrandi au XIV^e siècle de somptueux corps de logis, Coucy, avec ses tours, son haut et puissant donjon, était le type accompli du château fort féodal. Pendant la guerre de 1914-1918, ses ruines géantes ont été transformées par l'artillerie allemande en une colline de pierres.

CL. NEURDEIN.

Ce chœur est entouré de treize chapelles rondes (celle de l'axe plus profonde), bien dégagées à l'extérieur et formant une splendide couronne au-dessus de laquelle jaillissent les hauts contreforts garnis de pinacles et les arcs-boutants à double volée. A l'intérieur, les hautes fenêtres garnissent toute la travée d'un pilier à l'autre, et les piliers cylindriques du rond-point, d'une hauteur prodigieuse, atteignent directement les hautes fenêtres sans intermédiaire d'un triforium, qui existe, au contraire, comme à Beauvais, au-dessus des arcades de la galerie intérieure du double déambulatoire.

Dans le Centre, la cathédrale de Bourges, construite dans son ensemble entre 1200 et 1266, mais consacrée en 1324 et complétée, en 1390, par le grand fenestrage de la façade élevée par Guy de Danmartin, montre un plan et un style retardataires non sans rapports avec les dispositions de Notre-Dame de Paris : cinq nefs, mais les galeries du double collatéral, qui se prolongent autour du chœur sans être interrompues par un transept, sont de hauteur inégale et possèdent chacune leur toiture et leur fenestration particulières ; une abside en simple hémicycle, mais cantonnée de cinq chapelles étroites coiffées de hautes flèches, qui leur donnent l'aspect de tourelles élevées à l'alignement des contreforts. La façade occidentale, qui s'élève au-dessus d'un majestueux perron, est la seule qui présente cinq portails dont les gâbles sont ornés de roses ajourées. Au-dessus du portail central s'élèvent les deux grandes fenêtres et la rose inscrite dans quatre segments de cercle, due à Guy de Danmartin. A Tours, le chœur de la cathédrale, commencé en 1267 par Étienne de Mortagne, maître d'œuvre de l'abbaye de Marmoutiers, fut achevé en 1293 par Simon du Mans ; il est à double déambulatoire avec des chapelles du type de Reims, occupant tout l'espace entre deux contreforts. Le transept et la nef, avec leur beau triforium ajouré, ainsi que les doubles collatéraux datent du XIV^e siècle.

Avant 1200 le style gothique avait été déjà employé dans quelques édifices du nord de l'Auvergne (chœurs de Saint-Pourçain et d'Ébreuil), mais, au cours du XIII^e siècle, on éleva, au sud de la Loire, une série de cathédrales dont la parenté révèle l'œuvre d'un même atelier, originaire de l'Ile-de-France. Ce sont : la cathédrale de Bayonne, fondée en 1213 (parties basses du chœur et déambulatoire) et achevée au XIV^e siècle ; celle de Clermont, fondée en 1248 (la même année que celle de Cologne) par l'évêque Guy de la Tour et le maître d'œuvre Jean Deschamps ; celle de Narbonne, en 1272, où travaille aussi un Jean Deschamps, probablement le même, et, la même année, l'évêque Bertrand de l'Isle fait commencer le chœur de la cathédrale de Toulouse ; enfin, celles de Limoges en 1273 et de Rodez en 1277. Tous ces édifices, élevés en matériaux du pays (la lave à Clermont), relèvent, par leurs plans et leur construction, de l'architecture de l'Ile-de-France et présentent de nombreux points de ressemblance : la couronne de chapelles absidales à cinq pans entre les contreforts, les piliers à

faisceaux de colonnes prolongeant les nervures, l'élévation à triple étage avec triforium compris dans la même ordonnance que les hautes fenêtres. Les baies du triforium de Clermont sont surmontées de jolis gâbles ; celles de Limoges, d'arcs triflés. A Limoges, la galerie de triforium, au lieu de percer les piliers, tourne autour en dessinant à l'extérieur une série de redans. L'ornementation, les chapiteaux de feuillage, le remplage des fenêtres à meneaux, les grandes roses et les façades des croisillons entre deux tours, les arcs-boutants ornés évoquent l'œuvre des maîtres du Nord. Mais ceux-ci ont eu comme collaborateurs et comme successeurs des architectes indigènes, comme le prouvent certains détails caractéristiques, en particulier les toits en terrasse des bas côtés de la nef, à Narbonne, qui donnent à l'édifice un aspect méridional. Il est intéressant de noter qu'un architecte de la cathédrale de Clermont, Pierre de Cébazat, appliqua ce système de pénétrations à l'église du monastère de La Chaise-Dieu, élevée par le pape Clément VI de 1344 à 1350, où les chapiteaux sont supprimés.

A part ces détails, l'art de ces édifices est un art d'importation. Il n'en est pas de même des églises élevées dans certaines provinces par des ateliers autochtones, encore tout imprégnés des traditions romanes, qui adoptèrent bien les procédés architecturaux de l'Ile-de-France, mais les transformèrent suivant le génie de leur province. Il se forma ainsi, au XIII^e siècle, des écoles provinciales de l'art gothique qui ne sont autre chose que les vieilles écoles de l'art roman enrichies plus ou moins par les apports de la nouvelle architecture.

Telle est l'école normande, qui a connu la croisée d'ogives en même temps que l'Ile-de-France, mais qui n'a adopté le style gothique qu'au début du XIII^e siècle : chœurs de Saint-Étienne de Caen (commencé en 1210) et de la cathédrale de Bayeux ; transept et nefs de la Trinité de Fécamp, achevés en 1220 ; cathédrales de Rouen (chœur bâti de 1202 à 1223, transept et nef achevés en 1233 ; façades des croisillons, 1278-1340), de Coutances (1208-1238 ; chapelles latérales, 1251-1274), de Sées (commencée en 1230) ; chœur de la cathédrale d'Évreux (commencé en 1260). Dans tous ces édifices on retrouve les traits de l'école romane de Normandie, le passage à hauteur d'appui des hautes fenêtres, la tour-lanterne ajourée à la croisée du transept. Les clochers sont couronnés de flèches très aiguës, parfois d'une hauteur prodigieuse (tours de la cathédrale de Coutances, clocher de Saint-Pierre de Caen, clocher du Kreisker à Saint-Pol-de-Léon, élevé après 1374). Parfois des chapelles dédiées à la Vierge, complètement indépendantes de l'église, mais communiquant avec le déambulatoire par une arcade, sont élevées dans l'axe, sur le modèle de la Sainte-Chapelle de Paris, avec de longues fenêtres à lancettes entre les contreforts (cathédrales d'Évreux et de Rouen, abbatale de Fécamp). Le style se distingue par des formes plus sèches, plus monotones, plus aiguës. Les arcs brisés ont un tracé excessivement pointu. L'ornementation est restée en partie géométrique : médaillons triflés et quadrilobés se succèdent, parfois inscrits dans un rectangle (portail des Libraires et de la Calende, à Rouen). Le décor végétal

AVIGNON. PALAIS DES PAPES. FAÇADE PRINCIPALE. Aspect extérieur d'une forteresse. A gauche, les constructions de Benoît XII (1334-1342) avec la grosse tour de la Campanie et les appartements. A droite, le *Nouvel Œuvre*, dû à Clément VI (1342-1352) et à Innocent VI (1352-1362), formant un saillant par rapport au Palais Vieux. — CL. NEURDEIN.

CITÉ DE CARCASSONNE. REMPARTS RECONSTRUITS SOUS SAINT LOUIS ET PHILIPPE LE HARDI (entre 1240 et 1285) SUR L'EMPLACEMENT D'UNE FORTERESSE WISIGOTHIQUE (dont une tour subsiste). Système formidable de défense composé de deux enceintes séparées par les *liées* et flanquées de cinquante-deux tours. L'enceinte intérieure mesure 1 500 mètres. Montre l'importation en Languedoc des fortifications usitées au nord de la Loire. L'ensemble, restauré par Viollet-le-Duc en 1850, est une splendide évocation du Moyen Âge français.

très stylisé a donné lieu à de pittoresques ordonnances (portails de la cathédrale de Lisieux, chapelles latérales de Coutances). La statuaire est relativement rare : elle est absente de la magnifique façade de Coutances, dont l'ornementation consiste en baies, fenêtres à meneaux, balcons de quatre-feuilles à jour et, au sommet, une élégante galerie de colonnettes sous des gâbles timbrés de roses, tandis que les deux tours semblent projeter vers le ciel les deux belles flèches d'un dessin si pur et les fines aiguilles des lanternons carrés qui les accostent. Au contraire, la belle église Saint-Ouen de Rouen, commencée en 1318 (chœur achevé en 1339, travaux du transept interrompus et repris ainsi que ceux de la nef en 1459, terminés vers 1537), montre un retour marqué au style de l'Ile-de-France. La magnifique tour à couronne de clochetons qui s'élève à la croisée n'est plus une tour-lanterne ; le plan et l'élévation du chœur sont conformes au type d'Amiens, mais avec une richesse encore plus grande de la décoration. Le décor, d'une exubérance inouïe, perd les qualités d'ordre et de sobriété de l'architecture française du XIII^e siècle.

En Bourgogne, les premières églises couvertes de croisées d'ogives, qui s'élèvent à la fin du XII^e siècle, sont encore entièrement romanes et ignorent l'emploi de l'arc-boutant ; leurs bas côtés sont souvent voûtés d'arêtes ; quant aux arcs brisés, ils sont, dans cette région, de tradition romane. Les Cisterciens, dont les églises sans tribunes étaient de ce type, adoptèrent de bonne heure la croisée d'ogives (Pontigny [Yonne], 1150-1180), sans rien changer à leurs plans et à leur méthode de construction, et contribuèrent à la répandre dans toute l'Europe. Ce fut au XIII^e siècle que le style gothique triompha en Bourgogne, mais non sans présenter un certain particularisme dû à la persistance d'anciennes traditions. Les voûtes sexpartites furent longtemps en usage, mais sans alternance des piliers (Notre-Dame de Dijon). Les tours centrales sont fréquentes ; les corniches romanes à modillons ne sont pas rares. Dans les petites églises, les chevets sont souvent rectangulaires et, dans les grandes, il arrive parfois qu'une unique chapelle carrée donne sur le déambulatoire de l'abside (cathédrales de Langres et d'Auxerre). Des galeries de circulation sont ménagées à l'appui des hautes fenêtres, beaucoup plus simples et moins larges que dans l'Ile-de-France. En revanche, l'ornement sculpté a gardé toute son exubérance. L'emploi de l'arc triflé est général. Parmi les principaux monuments, on peut citer le chœur de l'abbatiale de Vézelay (vers 1200),

Notre-Dame de Dijon (1229-1240), l'église de Semur-en-Auxois (1220-1230), celle de Villeneuve-sur-Yonne (au chevet, trois chapelles tangent à cinq pans), la cathédrale d'Auxerre (1215-1234 ; nef du XIV^e siècle sur travées barlongues, déambulatoire terminé dans l'axe par une seule chapelle carrée, beaux chapiteaux du chœur à feuillages épanouis, belle façade, dont une seule tour est achevée) ; la cathédrale de Nevers, commencée en 1211, consacrée en 1331, avec des traits archaïques (bases à griffes) ; Saint-Bénigne de Dijon (aujourd'hui cathédrale ; chœur, 1281-1287 ; ensemble terminé en 1325, chœur à trois chapelles polygonales, triforium à baies sans ornements). La cathédrale de Lyon, commencée par le chœur à l'époque romane, était achevée en 1245, année de sa consécration par Innocent IV ; deux gros clochers carrés s'élèvent à l'extrémité des croisillons, deux autres à la façade élevée au XIV^e siècle.

Le particularisme et la résistance au style de l'Ile-de-France sont encore plus marqués dans les provinces de l'Ouest et du Midi. Entre les édifices de ces deux écoles, il y a des traits communs : l'absence des arcs-boutants et la grande largeur des nefs (16^m,60 à la cathédrale d'Angers, 19 mètres à celle de Toulouse, alors que, dans les églises gothiques du Nord, cette largeur varie de 9 à 12 mètres). Le problème consistait donc à voûter ces immenses espaces. Au début du XII^e siècle, les maîtres du Périgord avaient imaginé les files de coupes sur pendentifs, dont nous avons montré le développement ; mais, vers le milieu de ce siècle, une solution, indépendante certainement du mouvement architectural du Nord, fut imaginée en Anjou. Les voûtes Plantagenet, nom dont on les désigne à cause des nombreuses églises de la région cons-

CAHORS. LE PONT VALENTRE. Construit sur le Lot, vers 1308, à six arches supportant trois tours carrées de défense. Bel exemple de pont fortifié.

PORTAIL DE LA CATHÉDRALE DE SENLIS (VERS 1190). RÉSURRECTION DE LA VIERGE. Les anges enlevant de son sarcophage le corps de Marie forment un morceau exquis et plein de charme. La sculpture sur pierre arrive à exprimer les sentiments les plus délicats. — CL. ARCH. PHOT.

truites ou restaurées par Henri II, sont, en réalité, des coupes sur plan carré, établies sur quatre grands arcs brisés et soutenues par quatre branches d'ogives qui retombent sur les chapiteaux des piliers. La nef sans bas côtés de la cathédrale d'Angers, primitivement couverte d'une charpente, fut ainsi voûtée entre 1150 et 1153; sans doute ces voûtes sont appareillées autrement que les coupes, mais, à la différence des voûtains d'une croisée gothique, rendus indépendants par l'insertion entre eux des branches d'ogives, elles forment à l'extrados une enveloppe continue et leurs nervures n'ont qu'un rôle de soutien analogue à celui d'arcs doubleaux. Ce type de couverture se répandit dans tout l'Ouest : au Mans, dans la nef de la cathédrale, presque contemporaine de celle d'Angers (1150-1158), et à Notre-Dame de la Couture (nef sans bas côtés); à Laval (cathédrale et église d'Avenières); à la cathédrale de Poitiers (1162-1204), vaste salle à trois nefs égales en largeur et presque en hauteur, que termine un chevet carré; à Angers même, à Saint-Aubin, à Saint-Martin, où les voûtes sont à huit nervures, et à Saint-Serge, où l'armature a été compliquée de branches secondaires qui forment des rosaces et empiètent parfois d'une travée sur l'autre, supportées dans le chœur par des colonnes d'une grande finesse. Un grand nombre d'églises angevines et poitevines furent voûtées ainsi jusqu'au XIV^e siècle.

En Languedoc, la solution apportée au problème du voûtement en largeur consista à renoncer aux bas côtés, comme on le faisait de temps immémorial dans un nombre considérable d'églises romanes, pour établir des croisées d'ogives légèrement bombées, appuyées directement sur les contreforts, sans l'intermédiaire d'aucun arc-boutant. Ainsi que Rey l'a montré, ce fut dans la nef de la cathédrale de Toulouse, bâtie par Raymond VI entre 1211 et 1213, que ce système, employé déjà dans l'architecture civile, reçut sa première grande application. Trois travées barlongues d'une largeur de 19 mètres furent couvertes ainsi de ces branches d'ogives non moulurées que les architectes lombards avaient répandues dans le Midi. Comme l'architecture angevine, le style gothique méridional est donc indépendant, du moins à son origine, de l'architecture de l'Ile-de-France. Sa conception est d'ailleurs toute différente. Il recherche moins la hauteur que la largeur et supprime la plupart des difficultés : arcs-boutants, piliers isolés, triforium, déambulatoire. L'équilibre de ses voûtes repose sur de massifs piliers adossés aux énormes contreforts; les toitures sont posées directement sur les reins des voûtes. L'ornementation a peu de place dans cette architecture sévère qui emploie surtout la brique. D'ailleurs, cette simplicité un peu rude s'explique par la nécessité où l'on fut, au milieu de l'état troublé qui suivit la croisade des Albigeois, de transformer les églises en forteresses, qui concouraient à la défense de la ville, en particulier dans les *bastides*, villes créées de toutes pièces à la fin du XIII^e siècle, ou bien, pendant la guerre de Cent ans, dans des positions stratégiques, comme Villefranche, Montjoie, Beaumont-de-Lomagne, où l'église était comme le réduit de la défense. Le clocher octogonal en brique, d'origine romane avec des étages percés de baies, en retrait les uns sur les autres jusqu'à la naissance de la flèche, fut créé sous sa forme actuelle à Toulouse au XIII^e siècle (clocher central de Saint-Sernin, entre 1258 et 1284, avec le vieil arc en mitre surmontant les

baies géminées aux étages supérieurs). Ce clocher, imité dans tout le Midi jusqu'au XV^e siècle, placé soit au-dessus du porche, soit hors œuvre, fut souvent garni de fortifications, contreforts épais, créneaux, mâchicoulis, qui en firent un véritable donjon (Saint-Jacques de Montauban, Beaumont-Lomagne, etc...). Ce fut à Toulouse aussi que naquit le type plus simple du clocher-mur, à deux rangs d'arcades en mitre, flanqué de tourelles et d'échauguettes, surmonté d'une terrasse crénelée (Toulouse : Notre-Dame du Taur, XIV^e siècle; Montgiscard, à la façade; nombreux exemples dans le Lauragais, l'Ariège et l'Aude).

Le type d'église inauguré en 1211 dans la nef de Toulouse ne tarda pas à se répandre en Languedoc et dans les provinces voisines (Clermont : églises des Jacobins [1219-1280], des Cordeliers [1273-1284], des Carmes [1329-1400]; Saint-Jacques de Montauban [1228-1230]; Rabastens, avec façade fortifiée et chœur de sept chapelles surmontées d'un triforium percé d'archères à l'extérieur [1318]; cathédrale de Saint-Bertrand de Comminges [1304-1352]; nef courte, chœur immense avec neuf chapelles pentagonales entre les contreforts, fenêtres en lancettes à meneaux). Dès le début du XIII^e siècle, nous l'avons vu, l'art de l'Ile-de-France avait pénétré dans le Midi; mais, à part les édifices construits entièrement par ses maîtres d'œuvre, il n'exerça son action que sur le décor et les détails accessoires du style méridional.

Le chef-d'œuvre de ce style est la puissante cathédrale d'Albi, fondée en 1282, terminée à peu près vers 1390. Construite en brique, elle constitue une vraie forteresse, flanquée à l'Ouest d'un énorme clocher-donjon à quatre étages en retrait; aux angles du premier étage, quatre bastions circulaires reliés par des arcs et, au sommet, le beffroi octogonal, à deux étages de baies. Les étroites fenêtres en lancette de la nef ne prennent naissance qu'à une grande hauteur, au-dessus du talus qui renforce la base des murs. Les contreforts sont arrondis comme des tourelles, afin d'obtenir un meilleur flanquement. A l'intérieur de la vaste nef, large de 28 mètres, longue de 107 mètres, les croisées d'ogives sur plan barlong ont été jetées à 30 mètres de hauteur sous clef, retombant sur les piliers à faisceaux de colonnettes. Des chapelles très ornées sont établies tout autour de la nef entre les contreforts; une galerie formant un premier étage fut ajoutée plus tard.

Un autre type d'édifice très original, à deux nefs séparées par des colonnes, d'où s'échappent en gerbe les branches d'ogives, fut créé à Toulouse par les Dominicains. Élevée entre 1260 et 1285, avec des voûtes portées à 26 mètres de hauteur, dont les branches d'ogives, faites de claveaux de briques et de pierres alternées, retombent sur de légères colonnes, l'église des Jacobins donne une impression de hardiesse et d'envolée dignes de l'architecture du Nord; mais, à l'extérieur, c'est une forteresse aux murs épais, aux contreforts puissants, avec une façade sévère éclairée par deux roses et un clocher octogonal de style toulousain. La belle église Saint-Nazaire de la cité de Carcassonne, avec son toit plat de tuiles et son transept cistercien, dont les branches ouvrent sur des chapelles carrées, mais ornées magnifiquement de longues fenêtres à meneaux délicats et de riches arcatures, montre com-

CATHÉDRALE DE CHARTRES. FAÇADE NORD. DÉTAIL DES VOÛTURES : LA VIE ACTIVE ET LA VIE CONTEMPLATIVE. Illustration rare et charmante de la morale chrétienne : la Vie active peignant la laine, etc...; la Vie contemplative priant et lisant. L'inspiration théologique ne gêne en rien la liberté et la spontanéité du sculpteur. — CL. ET. HOUËT.

ment le style décoratif de l'Ile-de-France s'est adapté à une église d'architecture toute méridionale.

Ainsi cet art gothique du temps de saint Louis et de ses premiers successeurs a fini par régner à peu près sur toute la France, au moment même où l'Europe l'adoptait et où il passait les mers pour orner de ses belles cathédrales la Chypre des Lusignan. Mais si prodigieux que soit le nombre des églises construites à cette époque, ce n'est là qu'un aspect de l'architecture gothique qui s'est adaptée aussi à tous les programmes de l'architecture civile.

La croisée d'ogives, en effet, n'a pas tardé à être employée dans les salles des monastères, des châteaux, des palais, des logis que l'ornement gothique revêtait parfois d'une exquise parure. Et cet art est le même que celui des églises; il a été créé et développé par leurs maîtres d'œuvre et leurs décorateurs.

L'architecture militaire elle-même produit des effets d'une grande beauté avec ses courtines de plus en plus hautes, couronnées de merlons, de créneaux, de mâchicoulis, et ses tours désormais circulaires auxquelles s'accrochent parfois des échauguettes, enfin ses puissants donjons aux plans variés, aux étages voûtés d'ogives, dominant l'ensemble des constructions groupées désormais en un tout organique. Il y a même des châteaux sans donjon (Boulogne, 1231) qui deviennent des palais fortifiés avec des appartements et des magasins abrités par l'enceinte fortifiée. La merveille de cette architecture, le château de Coucy, n'est plus : ses ruines ont été détruites en 1918 par l'artillerie allemande. On admirait les dimensions géantes de son bel appareil et son puissant donjon circulaire de 100 mètres de tour et de 60 mètres de hauteur, avec des murs de 7 mètres

CATHÉDRALE DE CHARTRES. FAÇADE SUD. PORTAIL SUD-OUEST. ÉBRÈSSEMENT À DROITE (1200-1225). Statues de saint Vincent, saint Denis, saint Piat, saint Georges. Statuaire idéalisée : type du chevalier croisé, du prêtre, de l'évêque, du diacre. Sous leurs pieds, figures symboliques de leur supplice. L'art imite la nature sans cesser d'être fidèle à l'idée. — CL. NEURDIN.

NOTRE-DAME DE PARIS. TYMPAN DU PORTAIL NORD. Art idéaliste régnant vers 1220 : calme et simplicité majestueuse, rappelant une pompe liturgique. Les prophètes et les rois de Juda déroulent une banderole de chaque côté du tabernacle. En présence du Christ et des apôtres, les anges tirent de son sarcophage le corps de Marie. En haut, le Couronnement. — CL. ALINARI.

d'épaisseur. Il dominait les quatre tours d'angle reliées par des corps de logis situés au-dessus de grandes salles souterraines. Il avait été construit de 1226 à 1230. Le château de Luchaux (Somme), avec les ruines d'une grande salle qui a conservé de belles fenêtres à colonnettes; celui d'Angers, construit sur un rocher qui domine la Maine, avec une enceinte de dix-sept tours; celui de Dourdan (1220), celui de Najac (Aveyron), rebâti en 1253 par Alfonso de Poitiers au sommet d'une montagne; le château de Bourbon-l'Archambaud (1310), avec quatre tours du XIII^e siècle, dont l'appareil est en bossage; enfin, le donjon de Vincennes sur plan carré à quatre tours d'angle et cinq étages, dont le dernier en retrait, à 52 mètres de hauteur, commencé en 1337 et achevé par Charles V (1363-1375), sont les plus beaux vestiges de cette architecture, ainsi que les deux admirables enceintes bien restaurées de la Cité de Carcassonne (construite sous saint Louis et Philippe le Hardi, avec une double enceinte comprenant cinquante-deux tours et, à l'intérieur, le château comtal, petite forteresse dans la grande) et d'Aiguemortes (port et tour de Constance, donjon circulaire en avant des remparts, commencés sous saint Louis; remparts bâtis par Philippe III et Philippe IV [1270-1289], plan en quadrilatère avec tours circulaires aux angles, courtines munies d'un chemin de ronde, interrompues par cinq portes flanquées de tours et d'échauguettes). Les ponts fortifiés à l'entrée des villes n'étaient pas rares : pont Valentré à Cahors, à six arches, chargé de trois tours carrées avec galerie de mâchicoulis à celles des extrémités (vers 1308); tour de Philippe le Bel, à l'extrémité du pont Saint-Bénézet, défendant l'entrée de Villeneuve-lès-Avignon (1293-1307), poste avancé du roi dans la vallée du Rhône, dont l'importance devint considérable lorsque les papes, de Jean XXII à Grégoire XI (1322-1378), eurent établi leur résidence à Avignon. Ce fut sous Jean le Bon et Charles V que fut élevé au sommet du puy Andoan le puissant fort Saint-André avec une enceinte englobant le bourg et l'abbaye et, à l'entrée, deux grosses tours jumelles garnies de mâchicoulis.

Le palais des papes, qui dresse ses hautes tours de l'autre côté du Rhône, est le type agrandi des palais épiscopaux, bien souvent fortifiés, comme le château des évêques d'Albi, commencé sous Bernard de Castanet (1276-1308) [énorme donjon carré flanqué de quatre tourelles rondes dominant le Tarn et relié aux défenses de la cathédrale].

À Avignon, ce fut aussi un palais épiscopal bâti sur le rocher des Doms que Jean XXII (1316-1334) commença à aménager, mais dont Benoît XII (1334-1342) fit une résidence définitive. L'aspect extérieur est celui d'une forteresse avec courtines, dont la galerie crénelée est supportée par de puissants contreforts

reliés par des arcs brisés. De grosses tours carrées à mâchicoulis se dressent aux angles ou au milieu des courtines : à l'est, la tour des Anges, la tour Saint-Jean, la tour du Trouillas ; à l'ouest, la tour de la Campanie. Au centre, la cour du Cloître, trapèze très irrégulière, est bordée par les corps de logis à plusieurs étages, composés de longues salles couvertes en charpente ou voûtées en berceau (chapelle pontificale, salles du consistoire, du conclave, aux murs ornés de fresques). Toute cette construction porte la marque de l'art méridional. Au contraire, le « Nouvel Œuvre », construit par Clément VI (1342-1352) et achevé par Innocent VI (1352-1362), au sud-ouest du Palais Vieux, fait une place beaucoup plus grande à l'architecture du Nord. Le chef-d'œuvre de l'architecte, Jean de Louvières, est la salle de la Grande-Audience, longue de 52 mètres, large de 15^m,80, divisée en deux nefs par d'élégants piliers à colonnes engagées. Au-dessus de cette salle on construisit (en 1351) la chapelle pontificale, nef unique voûtée d'ogives qui retombent sur des colonnettes engagées dans les murs. Au midi, on éleva la tour Saint-Laurent, destinée à la défense du nouveau palais ; l'aile en retour à l'Ouest, où se trouvaient les appartements des grands dignitaires, fut aussi défendue par une tour d'angle.

L'art gothique a été appliqué également aux programmes monastiques et capitulaires. Sans doute, les plans de ces établissements, arrêtés à l'époque romane, n'ont guère varié, mais ils doivent à l'art gothique leur mode de voûtement et leur décoration. Les maîtres du Nord ont créé le type de la grande salle à deux ou trois nefs dont les ogives semblaient jaillir en gerbes des chapiteaux d'élégantes colonnes. La salle de l'Audience de Clément VI en est un admirable exemple, mais ce genre de salle fut adopté également dans les châteaux, dans les bâtiments urbains, dans les constructions des chapitres et des monastères (réfectoire de Saint-Martin-des-Champs, à Paris ; salles capitulaires de la cathédrale de Noyon et de l'abbaye de Noirlac [Cher], infirmerie de l'abbaye d'Ourscamp, etc.). Le chef-d'œuvre de l'art monastique du XIII^e siècle est la célèbre « Merveille » du Mont-Saint-Michel, construite de 1203 à 1228. Sur ce roc, où l'espace était limité, l'extension en largeur étant interdite, on imagina de superposer les bâtiments en trois étages couverts de voûtes, de plus en plus légères à mesure qu'on approchait du sommet. La partie ouest de la Merveille comprend au premier étage un immense cellier, divisé en deux nefs par de gros piliers carrés à chapiteaux cubiques sur lesquels retombent de massives voûtes d'arêtes très bombées. Sur cette voûte massive fut édifiée la magnifique salle des Chevaliers, divisée en trois nefs par deux files de piliers circulaires bien proportionnés, qui reçoivent sur leurs tailloirs ronds les retombées des croisées d'ogives ; destinée aux travaux des moines, elle est munie de deux grandes cheminées. Enfin, sur ces robustes voûtes, on construisit en deuxième étage le cloître, vraiment aérien, dominé par le pignon de la grande église, avec sa double rangée d'arcades aiguës, ornées de jolis motifs décoratifs dans leurs écoinçons, portées par de fines colonnettes disposées en quinconce. Parallèlement à ces trois étages et communiquant avec eux, se trouvent, superposés à l'est : l'Aumônerie, voûtée d'arêtes comme le cellier, mais avec un quillage de piliers ronds à chapiteaux lisses ; l'élégante salle des hôtes, aux fines colonnes, des chapiteaux desquelles s'élancent les gerbes d'ogives qui retombent sur des colonnettes engagées dans les murs et, au niveau du cloître, le réfectoire aux dispositions si originales, avec sa fausse voûte en bois appuyée sur les corniches d'une arcature, qui abrite les fenêtres en meurtrières percées dans les murs, invisibles de l'entrée, bien que répandant une lumière égale.

CATHÉDRALE D'AMIENS. PORTAIL SUD. STATUE DE SAINT FIRMIN. Triomphe de l'art idéaliste, dont le style simple, mais large (méplats vigoureux du visage, ampleur et sobriété des draperies), arrive à une grande puissance d'expression et à une véritable noblesse.

Enfin, l'art gothique a été appliqué dans toute la France aux programmes urbains et, en particulier, aux habitations privées, qui ont en général conservé leur ancien plan : façade sur la rue avec arcades simples au rez-de-chaussée, servant à des magasins ; files de fenêtres ornées aux étages, cour intérieure avec escalier en vis voûté en croisées d'ogives ingénieusement disposées. Loin d'être abandonnée aux fantaisies individuelles, l'ordonnance de ces maisons était en général uniforme, surtout dans les villes neuves et les bastides du Midi. A Figeac, par exemple, toutes les rues étaient bordées d'arcades en tiers-point au rez-de-chaussée ; aux étages on voyait des files de baies gothiques, portées sur des colonnettes ou des pilastres richement sculptés ; au faite était établi un grenier complètement ouvert dont le toit reposait sur des supports de même nature. Les restes de ces dispositions sont encore nombreux. Une des villes qui conserve un des plus beaux ensembles de cette époque est Cordes (Tarn), bastide fortifiée, fondée en 1222 par Raymond VII sur un piton inaccessible. On admire les remplages en style rayonnant des belles fenêtres de ses façades qui datent, comme celle de Figeac, du XIV^e siècle. Dans le Nord, certaines façades ont été ornées par des sculpteurs de premier ordre (statues des Ménestriers et des Jongleurs à la façade d'une maison de Reims, admirables tympans des fenêtres d'une maison de Chartres, située en face de la cathédrale ; leur décor est fait de feuillages variés, de chimères affrontées, de petits personnages luttant ou jouant aux dés).

SCULPTURE ET ARTS DÉCORATIFS. — L'art gothique du XIII^e siècle ne s'est pas seulement adapté à tous les programmes de construction : ce qui fait sa grandeur, c'est son unité, manifestation d'une pensée vigoureuse qui a inspiré tous les arts en les subordonnant à l'architecture, dont ils ne sont que la parure. Loin de chercher à s'en émanciper pour vivre de leur vie propre, ils en reproduisent l'ordonnance et le décor.

C'est ainsi que les grands sculpteurs du XIII^e siècle n'ont à peu près rien changé au plan décoratif des édifices, plan créé pendant la première période gothique : tout au plus ont-ils multiplié les statues dans les galeries et les parties hautes. En revanche, leur art s'est transformé et, grâce à leur maîtrise technique, ils ont acquis des moyens d'expression assez puissants pour reproduire avec une majestueuse ampleur la pensée des théologiens qui a pénétré de symbolisme toutes les figures de l'iconographie religieuse. Mais cette pensée un peu abstraite, qui risquait de se perdre dans des subtilités un peu froides, ils ont su la rendre vivante, et par la simplicité grandiose de leurs compositions, et par l'aptitude qu'ils ont acquise à reproduire la réalité. Les sources de leur inspiration ne sont plus des peintures ou des œuvres antiques : c'est dans la nature qu'ils les puisent et, sans cesser d'être vrais, ils font concourir la vie aux conceptions décoratives des architectes. Avec une conscience admirable, ils taillent directement la pierre, sans maquette préalable, et ils apportent souvent le même soin à des œuvres placées à des plans inaccessibles qu'à celles qui sont exposées à la hauteur des yeux.

Cependant deux tendances se sont succédées dans cette admirable école de sculpture : la plus ancienne école, idéaliste, en liaison intime avec la scolastique platonicienne qui ne voit la réalité suprême que dans l'idée, dans le genre et regarde l'individu comme l'accident ; l'autre qui apparaît à la fin du XIII^e siècle et recherche, au contraire, la ressemblance individuelle, vers l'époque où naît la philosophie nominaliste.

Dans la première manière, ce que les sculpteurs font ressortir, ce sont moins les traits individuels que les caractères communs à des

CATHÉDRALE D'AMIENS. PORTAIL CENTRAL, ENSEMBLE (1225-1236). Au trumeau, belle statue du Christ, dite « le Beau Dieu », entourée des statues des Apôtres et des quatre grands prophètes, sur les jambages. Sur le tympan et dans les voussures, épisodes du Jugement dernier. Montre la statuaire idéaliste arrivée à sa perfection. — CL. NEUBERG.

CATHÉDRALE DE BOURGES. DÉTAIL DU TYMPAN DU PORTAIL CENTRAL. JUGEMENT DERNIER (vers 1275; plusieurs restaurations). Regardé avec raison comme l'un des plus grandioses qui aient été sculptés sur un portail du Moyen Âge. En bas, les morts ressuscitant (nus traités avec une grande vérité); au-dessus, Paradis et Enfer séparés par la balance de saint Michel (au sommet, non reproduit ici, l'apparition du Christ découvrant sa poitrine). L'art a déjà perdu sa gravité religieuse, comme le montre une tendance à l'anecdote (âme disputée au diable par l'archange). — CL. NEURDIN.

groupes d'hommes. Leurs statues ne sont pas des portraits, mais des types : le roi, l'apôtre, le prophète, l'évêque, le chevalier. L'art ne vise qu'à la généralité et écarte de parti pris tout ce qui est accidentel, les imperfections, les tares, la laideur, la maladie, l'extrême vieillesse. Une sérénité presque olympienne caractérise ces figures aux traits réguliers que ne semble agiter aucune émotion. Cette tendance est magnifiquement représentée vers 1220 à la façade occidentale de Notre-Dame de Paris, au portail de la Vierge, remarquable par la simplicité pleine de grandeur de la composition (rois de Juda trônant et déroulant une banderole, Dormition, Couronnement entre deux anges agenouillés portant des cierges avec la même gravité que s'ils accomplissaient une fonction liturgique), par la fermeté du style, la justesse des proportions, la discrétion du geste, l'ampleur et la pureté de ligne des draperies, plus belles encore peut-être au portail voisin sur le Christ du Jugement dernier rejetant ses vêtements pour laisser voir sa poitrine nue, au modelé vigoureux.

Les sculpteurs des façades latérales de Chartres (1221-1230) n'ont pas atteint à une telle hauteur, mais on admire leur fécondité et le décor à la fois exubérant et bien ordonné de leurs portails. Au portail central de la façade nord, les prophètes qui ont prédit la venue du Christ ont une majesté et une solennité conformes à l'idée qu'ils expriment, mais il y a de la sécheresse dans leurs draperies et de la contrainte dans leur attitude. Un art plus libre se révèle, au contraire, aux portails latéraux et à la façade du croisillon sud. Les têtes sont plus rondes, les physionomies plus expressives, les attitudes plus naturelles, les draperies moins sèches. Au costume antique du Christ et des apôtres se mêlent les vêtements sacerdotaux et les armures chevaleresques. Des morceaux admirables garnissent les voussures (Vie active et Vie contemplative à la façade nord).

Les trois portails de la façade

CATHÉDRALE D'AMIENS. SOUBASSEMENTS DU PORCHE CENTRAL FIGURANT DANS DES QUATRE-FEUILLES LE MOIS DE JUIN, SOUS LE SIGNE DU CANCER, ET LE MOIS DE JUILLET, SOUS LE SIGNE DU LION. Ces jolis médaillons contribuent à donner à l'ornementation de la cathédrale son caractère d'encyclopédie de pierre.

occidentale d'Amiens représentent le chef-d'œuvre de cet art idéaliste. Le corps humain n'y a plus l'aspect un peu stylisé qu'il avait conservé à Chartres; les proportions sont plus exactes, les draperies plus vraies, la vie plus intense. La composition d'ensemble est admirable par son ampleur et la disposition de ses masses. Au-dessus des soubassements garnis de bas-reliefs allégoriques (Vertus et Vices), enfermés dans des quatre-feuilles, s'élèvent les grandes statues, toujours attachées à une colonne, qui garnissent les ébrasements et les faces des contreforts, annonçant pour ainsi dire le thème dont les tympans et les voussures montrent le développement (Triomphe de la Vierge, Jugement dernier, Vie de saint Firmin, patron du diocèse). Ici les nimbes qui alourdissaient encore les figures de Chartres ont disparu. La statue dite du Beau Dieu, au trumeau central, et celle de saint Firmin, au portail, sont justement célèbres par la grandeur et la beauté de leur expression.

Au même moment furent ornés les deux portails du croisillon nord de la cathédrale de Reims (Jugement dernier, Vie des saints du diocèse : Sixte, Nicaise et Rémi). Leurs grandes statues ont des corps trapus et des têtes trop grosses, mais leurs draperies ont de petits plis mouillés qui s'écrasent de manière à former des ondulations d'un aspect tout antique. Sur les tympans se trouvent de jolies scènes d'un caractère parfois anecdotique (Vie de saint Rémi, Histoire de Job, Procession des damnés, Morts sortant de sarcophages et d'urnes funéraires antiques).

La seconde tendance de la sculpture française se manifeste dans la deuxième moitié du XIII^e siècle. L'art cesse d'être entièrement idéaliste et cherche à reproduire la vie réelle, non plus l'homme abstrait, mais le Français contemporain : le portrait s'introduit dans la statuaire. Au même moment le cadre décoratif se modifie : les feuillages, jusque-là recourbés en volutes et en crosse, s'épanouissent librement et en-

guirlandent les portails. Un sentiment joyeux s'empare de la sculpture, au point de lui faire perdre quelque chose de sa gravité religieuse.

La façade occidentale de la cathédrale de Reims, malgré les mutilations qu'elle a subies, est restée le chef-d'œuvre de cette nouvelle école. Alors que jusqu'ici la sculpture religieuse donnait par son unité de style l'impression d'une œuvre collective, à Reims, au contraire, s'affirment des tempéraments vigoureux qui diffèrent profondément les uns des autres : un maître de la Vierge de l'Annonciation, à l'attitude humble et touchante, aux draperies sévères et sobres, presque sans plis; un maître de la Vierge au trumeau, à la chevelure opulente, au sourire un peu mièvre, qui se drapait dans les plis somptueux du manteau royal; un maître de la reine de Saba (mutilée) avec sa longue robe, serrée à la taille par une ceinture à laquelle pend une aumônière et retombant à longs flots sur les pieds, avec le hanchement, encore peu marqué, qu'on retrouve à la façade sud sur les statues de l'Église (à moitié détruite) et de la Synagogue, reproduit sur les mêmes figures à la cathédrale de Strasbourg (façade latérale sud) et qu'accroissent encore les statues de Madones du XIV^e siècle; le maître de la Visitation, dont les draperies légères aux plis mouillés et les figures d'une beauté antique rappellent l'art grec de la

CATHÉDRALE DE REIMS. FAÇADE OCCIDENTALE. PORTAIL NORD. SAINT NICAISE ET L'ANGE AU SOURIRE (fin du XIII^e siècle). Le malicieux sourire de l'ange montre le changement de la sculpture gothique qui s'attache de plus en plus à rendre l'expression individuelle et à copier la nature. — CL. DOUET.

CATHÉDRALE DE REIMS. FAÇADE OCCIDENTALE. PORTAIL CENTRAL. ÉBRASEMENT DE GAUCHE : LA PRÉSENTATION DE JÉSUS AU TEMPLE. Bien que les statues soient toujours attachées au fût d'une colonne, ce ne sont plus de simples cariatides; elles se libèrent de la frontalité, se tournent les unes vers les autres et forment une composition qui reproduit une scène animée. De plus, ces quatre statues de style si différent révèlent plusieurs maîtres qui recherchent chacun à leur manière la vérité des attitudes et la reproduction exacte du costume contemporain. Dans le visage malicieux de la Suivante on retrouve le Sourire du portail nord.

plus belle époque et forment un curieux contraste avec les autres statues; le maître du Saint Joseph de la Présentation, le corps cambré avec aisance, la physionomie intelligente au sourire malicieux, qui se drapait dans un manteau d'une grande richesse de plis. C'est du même atelier que sont sortis la belle suivante de la Vierge (dite la prophétesse Anne), l'ange du portail nord justement célèbre sous le nom de « Sourire de Reims » et celui de l'Annonciation. Et ce ne sont là que les œuvres marquantes. Sur les gâbles des portails (Crucifixion, Couronnement de la Vierge), dans les statuettes qui décorent les chambranles ou les voussures, dans les cariatides qui soutiennent les corniches avec accablement, parfois avec colère, dans les sujets placés en culs-de-lampe sous les grandes statues, enfin, décor particulier à Reims, dans les admirables tableaux de sculpture encadrés de magnifiques feuillages qui ornent à l'intérieur le revers de la façade occidentale, on retrouve la même perfection technique, la même puissance d'expression, le même naturalisme encore discret, la même variété d'accent. Il suffit de rappeler la Communion du chevalier (Abraham recevant le pain de Melchisédech), du revers de la façade, où s'exprime toute la puissance de la foi; les prophètes aux gestes oratoires, dans la voussure de la rose du croisillon sud, et d'innom-

CATHÉDRALE D'AMIENS. STATUE DE LA VIERGE DORÉE. CROISILLON MÉRIDIONAL (vers 1270). La Madone, drapée dans un somptueux manteau, sourit à l'Enfant. La Vierge est encore une grande reine couronnée, mais elle perd sa majesté solennelle pour devenir une mère toute de tendresse. — CL. GIRAUDON.

CATHÉDRALE DE STRASBOURG. FAÇADE OCCIDENTALE. LES VIERGES FOLLES (début du XIV^e siècle). Œuvre d'un atelier local qui n'a que des rapports indirects avec Reims (tête petite, déhanchement exagéré). — CL. KAHN.

brables figures grotesques qui montrent toute la liberté d'allure de cet art.

Les mêmes tendances se manifestent au même moment dans toute la France et l'on peut attribuer à cette seconde école de sculpture un grand nombre d'œuvres importantes : à Notre-Dame de Paris, la façade du croisillon sud (après 1258), la porte du cloître de la façade nord avec sa belle Madone d'une expression si maternelle (fin du XIII^e siècle) et les beaux médaillons du chevet, sculptés dans des quatre-feuilles, la clôture du chœur (achevée en 1351), représentant en haut relief la vie de Jésus. Voici encore le portail de la Vierge dorée à la cathédrale d'Amiens (croisillon sud, 1270); les façades latérales de la cathédrale de Rouen (portail des Libraires et portail de la Calende, vers 1280-1290), avec leurs soubassements garnis de médaillons en quatre-feuilles, dont les figurines ciselées comme des ivoires forment un ensemble iconographique plein de fantaisie; trois des portails de la façade occidentale de la cathédrale de Bourges (portails Saint-Ursin et Saint-Étienne [1250-1260], portail central du Jugement dernier, vers 1275). Les morts ressuscitant dénotent une étude remarquable du nu, analogue à celle du linéaire de Rampillon (Seine-et-Marne). La façade de la cathédrale d'Auxerre présente de magnifiques soubassements. Les portails de la cathédrale de Strasbourg (portail nord des Vertus perçant les Vices de leur lance, portail des Vierges sages et des Vierges folles) manifestent l'influence des ateliers de Reims, mais avec un accent très local.

À Reims, les statues de la grande façade tenaient encore par quelques parties à des colonnes; elles s'en détachent désormais et se placent sous des niches, dans les entre-colonnements. Il y a là une véritable émancipation, et nombreuses sont les statues isolées de Madones destinées à être vénérées, dont quelques-unes sont de

COURONNEMENT DE LA VIERGE. IVOIRE FRANÇAIS PEINT (FIN DU XIII^e SIÈCLE). MUSÉE DU LOUVRE. Montre l'application à un objet minuscule et délicat du style monumental de la grande sculpture. — CL. GIRAUDON.

purs chefs-d'œuvre (Madones de la cathédrale de Sens, de Notre-Dame de Paris, de l'église du Marthuret à Riom, regardée à tort comme du XV^e siècle, qui expriment d'une manière si touchante leur tendresse maternelle).

La sculpture monumentale régnait aussi sur les jubés que l'on commençait à élever à l'entrée des chœurs, ainsi qu'en témoignent les admirables fragments des jubés de Chartres (le Réveil des Mages) et de Bourges (épisodes de la Passion, d'un style admirable avec des statues peintes se détachant sur un fond de verroterie cloisonnée). Son domaine s'étendait enfin à l'art funéraire qui obéissait à son inspiration idéaliste. Ce n'est pas la mort, mais l'espoir de la résurrection que représente la statue tombale couchée sur un sarcophage, les mains jointes, la figure sereine exprimant la foi (statue du fils aîné de saint Louis mort en 1260 à Saint-Denis, provenant de l'abbaye de Royaumont). Certains tombeaux ont un caractère monumental qui s'accroît au XIV^e siècle, comme le tombeau de saint Étienne à Aubazine (Corrèze), dont la statue funéraire est couchée sous un édifice à arcades soutenant un toit à double rampant chargé de sculptures, ou, à La Chaise-Dieu, la belle statue en marbre blanc du pape Clément VI, mort en 1352, se détachant sur un sarcophage de marbre noir. Les soubassements étaient ornés de statuette qui ont disparu, mais dont les magnifiques tombeaux des abbés du début du XIV^e siècle, à la Trinité de Fécamp, peuvent donner quelque idée.

PEINTURE. — L'architecture gothique offrait peu de surfaces favorables aux compositions picturales, remplacées par les vitraux. On a cependant la preuve que la peinture monumentale ne fut pas abandonnée; elle revêtait à l'extérieur les façades des églises et même les grandes statues (statues de la Vierge et de saint Jean provenant du jubé de la cathédrale, au musée de Clermont);

LA CHAISE-DIEU. TOMBEAU DU PAPE CLÉMENT VI (1342-1352), ANCIEN ABBÉ DE LA CHAISE-DIEU. Statue en marbre blanc, autrefois peinte sur tombeau de marbre noir garni de figures représentant les membres de la famille de Beaufort, qui ont disparu. Belle physionomie calme et sereine qui est celle des gisants jusqu'à la fin du XIV^e siècle. — CL. ARCH. PHOT.

elle régnait aussi à l'intérieur, adoptant des tons chauds et vigoureux, destinés à soutenir l'éclat des vitraux (décor pictural ancien de la Sainte-Chapelle de Paris, chapelles de la cathédrale de Clermont); elle formait enfin le décor des grandes salles des châteaux et des palais (palais des papes à Avignon).

Mais la peinture par excellence est celle du vitrail, auquel la nouvelle architecture offre un champ grandiose. Les principes de la technique et de la composition n'ont pas changé depuis le XII^e siècle, mais les tons sont plus chauds, les bleus plus profonds; le dessin des médaillons est d'une grande variété et d'une grande richesse; il en est de même des fonds. Le vert et le jaune d'or sont employés plus largement. De nouveaux thèmes de composition apparaissent : la grande figure, plus grande que nature, réservée aux fenêtres hautes (madones, prophètes, apôtres, saints), se détachant sur un fond uni qui lui donne beaucoup de relief, et la grande rose des façades qui exprime, à l'aide d'innombrables personnages, les vérités essentielles du dogme et donne à l'église son caractère mystique. Il semble bien qu'au XIII^e siècle la maîtrise incontestée appartienne aux ateliers parisiens, qui exportent leurs œuvres : les mêmes fonds où alternent parfois les tours de Castille et les fleurs de lis d'or décorent les verrières de la Sainte-Chapelle de Paris et celles de la cathédrale de Clermont. La seule cathédrale qui ait conservé presque intacte sa décoration vitrée est celle de Chartres : trois grandes roses avec la glorification de la Vierge au croisillon nord (dite rose de France), celle du Christ au sud, le Jugement dernier au mur occidental, 85 roses moyennes, 125 grandes fenêtres, 3 889 figures. Dans les hautes fenêtres, les prophètes, les apôtres, les martyrs de taille gigantesque, aux contours fortement accusés; aux fenêtres des bas côtés et des chapelles rayonnantes, les légendes des saints, dont les épisodes occupent des médaillons, inspirés des récits vrais ou apocryphes recueillis dans la *Légende Dorée*. Cette décoration fut exécutée entre 1215 et 1250. Tous ces vitraux sont dus à des donateurs, rois, seigneurs, clercs, bourgeois, corporations de marchands et d'artisans, qui se font représenter avec leurs armoiries ou les attributs de leur profession (vitrail de Noé donné

ABBEVILLE. ÉGLISE SAINT-VULFRAN. FAÇADE. ÉGLISE COMMENCÉE EN 1488, ACHÉVÉE EN 1551. La façade date du début du XVI^e siècle. Exemple achevé de la décoration luxuriante du style flamboyant.

par les tonneliers; de l'histoire de Joseph, donné par les changeurs; de saint Nicolas, donné par les épiciers, etc.).

Parmi les autres ensembles les mieux conservés, citons ceux des cathédrales de Bourges (hautes fenêtres remarquables par la gamme de leur coloris où dominent les rouges feu tirant sur l'orangé, associés à des bleus nacrés, des bruns roux, des verts glauques), de Reims (détruits pendant la Grande Guerre, en partie reconstitués, rois de France et archevêques de Reims aux hautes fenêtres, grande rose occidentale), de Troyes (fenêtres hautes), de Châlons, de Strasbourg, de Sens, de Rouen, de Tours (fenêtres hautes), de Poitiers (vitrail de la Passion, début du XIII^e siècle, à grands personnages), de la Sainte-Chapelle de Paris (fin du XIII^e siècle, vitrail de l'histoire de saint Louis) et de la cathédrale de Clermont. Dès la fin du XIII^e siècle, quelques figures sont surmontées de petits dais d'architecture, qui prennent un grand développement et se compliquent à partir de l'époque suivante.

PAVEMENTS. — On paraît avoir renoncé aux pavements en mosaïque de l'époque romane et on y substitue, soit des dalles gravées de traits, incrustés ensuite d'un mastic brun ou rouge (fragments de la cathédrale de Saint-Omer avec personnages dans des losanges richement ornés), soit des combinaisons de dalles de deux couleurs (labyrinthes, dont un exemple bien conservé à la cathédrale de Chartres), soit surtout des carreaux de terre cuite imprimés à l'aide d'un moule en creux ou en relief, les cavités étant remplies d'une terre d'une autre couleur; jusqu'au XIV^e siècle, les bruns et les rouges dominent et les ornements consistent en feuillages, animaux ou figures. Un des plus beaux exemples conservés est la grande rose, faite de cercles concentriques, de 3 mètres de diamètre, de Saint-Pierre-sur-Dives (Calvados, milieu du XIII^e siècle). Les plates-tombes gravées à l'effigie du défunt étaient incrustées dans ces pavements.

PEINTURE DES MANUSCRITS. — La miniature elle-même n'a pas échappé à la prédominance de l'ornement architectural. Le XIII^e siècle fut pour elle une époque de rénovation. Elle abandonne les anciens pontifs, elle devient plus naturaliste, plus vivante sans cesser de rechercher les effets décoratifs. La réputation de la miniature française est grande : elle est due, en partie, à l'Université de Paris, qui fait surgir des corporations

ÉGLISE DE BROU. NEF ET JUBÉ. Commencée en 1502 par Marguerite d'Autriche, veuve de Philibert II, duc de Savoie. Nef à peu près achevée en 1522, travaux dirigés par Loys van Boghem, de Bruxelles. Beau jubé découpé à jour en avant du chœur. — CL. NEURDIN.

SAINT-QUENTIN. HÔTEL DE VILLE. Commencé en 1351, remanié au XVI^e siècle. Façade achevée en 1509 par Colard Noël. Joyau d'architecture publique de style flamboyant. A servi de modèle à l'hôtel de ville d'Arras. CL. ARCH. PHOT.

de copistes, de relieurs, d'enlumineurs. Elle sort des monastères et c'est dans des ateliers laïques qu'elle se transforme. Elle reçoit les commandes des princes, de Blanche de Castille et surtout de saint Louis, qui se constitue une merveilleuse bibliothèque.

La principale innovation est l'adoption de l'ornement architectural et surtout celui du vitrail, dont la miniature s'inspire pour la composition, le style et le coloris : division en compartiments de dessin varié, médaillons, losanges, quatre-feuilles dans lesquels sont inscrites les initiales dont l'intérieur est chargé de figurines délicates; mêmes couleurs dominantes, bleu, rouge rubis, auxquelles la miniature ajoute l'emploi de l'or. Dès les premières années du XIII^e siècle, ce développement se précise; les draperies deviennent plus souples, les figures plus expressives, empreintes du même accent d'idéalisme que la sculpture contemporaine (psautier d'Ingeburge à Chantilly, vers 1200; psautier dit de Blanche de Castille, à l'Arsenal, avec miniatures disposées en médaillons qui se coupent deux à deux; psautier de Jeanne de Navarre, à Manchester, où l'ordonnance du vitrail est nette). Les formats des Bibles deviennent plus portatifs et c'est à cette époque qu'apparaissent les Bibles en images, où le texte est supprimé, où les tableaux sont disposés comme ceux des verrières dans des files parallèles de médaillons. Telle est la Bible moralisée, qui donne à chaque épisode de l'Ancien Testament son interprétation allégorique et morale, entreprise colossale, digne de celles des cathédrales du temps et qui suppose de nombreuses équipes de peintres. On n'en a que des exemplaires incomplets (Oxford, Bibliothèque Nationale de Paris, British Museum).

C'est vers 1250 que cette école de miniaturistes commence à produire ses chefs-d'œuvre, s'inspirant franchement de l'ornement architectural, multipliant les gâbles, les pinacles, les galeries ajourées, les rosaces, les feuillages épanouis des chapiteaux, recherchant l'exactitude des détails, reproduisant les costumes, les armures avec précision et délicatesse, mais ignorant toujours la perspective et l'exactitude des proportions. L'imitation du vitrail devient moins sensible que celle du décor architectural. Les fonds historiés, parfois d'or damasquiné, sont introduits à l'intérieur même des initiales. Le dessin, plus net, simplifie les figures, recherchant comme les sculpteurs de Reims la silhouette élégante et fine. Aux couleurs chaudes succèdent des tons clairs et lumineux avec un goût pour le vermillon entouré de tonalités pâles. Le même art est appliqué aux manuscrits profanes, romans courtois, etc..., qui commencent à se multiplier. Les thèmes de genre, les sujets drolatiques se mêlent aux compositions les plus graves (Premier psautier de saint Louis [1253-1270], Bibliothèque Nationale; deuxième psautier de la collection Yates Thompson, lectionnaire de la Sainte-Chapelle, etc...).

ARTS DU RELIEF. — La sculpture sur bois et sur métal a suivi le même développement que les autres arts, mais les monu-

ments conservés sont rares. Les belles pentures en fer forgé des portails de Notre-Dame de Paris sont l'œuvre du XIII^e siècle. Plus authentique est le bahut en bois avec pentures de fer du musée Carnavalet. Le bronze n'est représenté que par des statuette (angelots de la collection de Vogüé) ou les aquamaniles en forme de chevaliers montés sur un destrier. Des fonts baptismaux en plomb avec des figures en relief, datant du XIII^e et du XIV^e siècle, sont conservés dans quelques églises, à la cathédrale de Lombez (Gers), à Aubin (Aveyron), à Vias (Hérault). On possède surtout quelques beaux spécimens de menuiserie (armoire de la cathédrale de Noyon) et, en particulier, quelques-unes des plus anciennes stalles connues, dont les chœurs sont meublés dès cette époque, avec des jouées découpées à jour (on en trouve un modèle dans l'album de Villard de Honnecourt) et ornées dans le bas de thèmes iconographiques en haut relief : stalles des cathédrales de Poitiers (1257) et de Lisieux (fin du XIII^e siècle), et de l'église de Saulieu (Côte-d'Or) avec un dorsal orné d'arcades triforées. C'est aussi à cette époque que l'on taille en creux, souvent sur de l'argent, les belles matrices de sceau d'un art si délicat et où sont reproduits les types du roi en majesté, du chevalier galopant, de l'évêque, de la milice communale, etc... Le travail de l'ivoire est aussi très développé. Les ateliers parisiens en acquièrent presque le monopole à la fin du XIII^e siècle et fabriquent en grand nombre les objets usuels, crucifix, vierges, crosses, olifants, jeux d'échecs, coffrets à bijoux parfois enrichis d'argent (musée de Cluny), boîtes à miroir, et ces innombrables petits volets de diptyques ou de triptyques ornés de thèmes religieux ou profanes, servant d'objets de dévotion, de carnets, de tablettes enduites de cire à l'intérieur. L'ornement architectural s'y montre sous la forme d'arcades triforées ou de gâbles encadrant les personnages. Les épisodes de la vie de Jésus, les scènes tirées des romans chevaleresques ou du *Roman de la Rose* illustrent ces petits objets de facture très inégale. Il faut mettre à part certains morceaux en haut relief où l'on trouve le reflet de la grande sculpture (Descente de Croix et Couronnement de la Vierge au musée du Louvre, celui-ci orné de peintures).

ORFÈVREURIE. — Les ateliers limousins ont continué à fabriquer des objets d'émail champlevé, chasses, plats de reliure, tombes, etc..., pendant tout le XIII^e siècle, sans que leur art se fût renouvelé en rien (chasses du musée de Chartres, du musée de

BOURGES. HÔTEL JACQUES-CŒUR (1443-1451). Type d'hôtel seigneurial important. Absence totale de symétrie. Corps de logis aux fenêtres rectangulaires à croisées, séparés par une tourelle d'escalier, couverte d'une riche sculpture flamboyante. — CL. NEURDEIN.

STALLES DE LA CATHÉDRALE D'AMIENS. Commencées, d'après une inscription, en 1508, terminées en 1522 sous la direction d'Arnould Boulle, huchier d'Amiens. D'une conservation admirable (62 stalles hautes, 48 stalles basses). Haut dorsal qui surmonte un dais continu orné d'une manière exubérante. Application du style flamboyant à la hucherie. Variété charmante des miséricordes, des accoudoirs, des jouées. Thèmes empruntés à l'Écriture à côté de sujets profanes d'une verve toute rabelaisienne.

CHARLES V, STATUE EN PIERRE PROVENANT DU PORTAIL DE L'ÉGLISE DES CÉLESTINS, A PARIS (1365-1370). MUSÉE DU LOUVRE. Portrait fidèle, empreint de finesse et de bonhomie. Le roi tient le modèle de l'église qu'il a fondée.

CL. GIRAUDON.

des gâbles, avec des fonds d'émail bleu sur lesquels sont réservées en argent les scènes de la vie du Christ.

TISSUS. — La fabrication des étoffes de luxe, et en particulier des vêtements liturgiques, a atteint un grand développement. Les textes du XIII^e siècle signalent fréquemment l'existence de tapisseries, mais aucun vestige ne s'en est conservé. Les thèmes iconographiques, présentés dans un cadre architectural, sont désormais reproduits sur les ornements liturgiques, chasubles, étoles, chapes, mitres, etc... Une des plus belles pièces, bien conservée et bien datée, est l'admirable chape du pape Clément V (1305-1314), offerte par lui au trésor de Saint-Bertrand de Comminges. C'est une belle étoffe de soie brochée d'or entremêlée de fils bleus, verts et rouges. Sur la pèlerine, est représenté le Couronnement de la Vierge entre des anges tenant des harpes; sur la chape, se déroulent les épisodes de la Passion, séparés par des figures de prophètes dans des médaillons, et, sur le champ même, une variété pittoresque d'animaux de tout genre.

L'ÉPOQUE DU STYLE FLAMBOYANT

L'art gothique avait pris de telles racines en France que sa vitalité s'affirma encore longtemps après le triomphe de la Renaissance italienne. Et cependant, au cours du XIV^e siècle, il s'est transformé profondément. Les guerres anglaises ont ruiné la France et lui ont fait perdre son prestige politique et moral en Europe. De nouvelles écoles artistiques naissent en Italie, conquise par l'antiquité classique, aux Pays-Bas, en Angleterre, en Allemagne, en Espagne, où le style gothique prend un aspect national, et la France, loin de repousser ces nouvelles tendances, les accueille libéralement (peintres italiens des papes d'Avignon, maîtres flamands attirés par Charles V et ses frères, en particulier par les ducs de Bourgogne, héritiers des Pays-Bas au XV^e siècle). Aussi de grands

changements se produisent dans le développement artistique. Et d'abord, l'ère des grandes cathédrales est close. L'art ne connaît plus ces immenses entreprises collectives du XIII^e siècle. Il s'est mis au service des particuliers, des cours, des mécènes : le roi Charles V; Jean, duc de Berry; Louis d'Orléans; Philippe le Bel, duc de Bourgogne; le bon roi René, et aussi les grands bourgeois, un Jacques Cœur, un chancelier Rollin, un Étienne Chevalier, qui font naître des chefs-d'œuvre, mais pour leur propre gloire, dont ils veulent transmettre le souvenir à la postérité. Et la personnalité des artistes s'affirme plus qu'autrefois. La subordination de tous les arts à l'architecture s'atténue et disparaît, et chacun d'eux se développe librement, pour lui-même. C'est ainsi que la peinture de chevalet prend le pas sur les ornements d'ensemble et n'a plus d'autre souci que de placer ses « morceaux » en bonne lumière dans les édifices. Et des techniques nouvelles apparaissent, la peinture à l'huile, la gravure, qui mettent l'art à la portée de tous.

C'est surtout dans l'ordre spirituel que le changement se produit. L'art du XIII^e siècle respirait la santé, la jeunesse, l'équilibre, la foi profonde dans la vérité du dogme qu'il glorifiait par la magnificence et la grandeur de ses œuvres. L'art français du XV^e siècle est l'image de la société déséquilibrée par les désastres de tout genre qui l'ont frappée : le grand schisme, la folie de Charles VI, la guerre civile, les invasions anglaises. C'est l'angoisse, c'est la douleur qui l'inspirent avec des retours soudains de frivolité et des tendances à la vulgarité la plus étrange. De plus en plus naturaliste, il ne fuit pas la laideur, il la recherche même pour exprimer son goût maladif de la représentation de la mort et des souffrances les plus cruelles, détaillées dans les épisodes de la Passion avec une joie atroce. En même temps, il est avant tout particulariste et ne se soucie plus que de peindre la société de son temps, prêtant aux personnages bibliques les costumes du XV^e siècle et les faisant évoluer dans le cadre des villes et des campagnes françaises.

Et, d'autre part, jamais les techniques n'avaient été poussées à ce point de perfection. L'artiste dominait désormais la matière et l'assouplissait au gré de sa fantaisie. Mais cette virtuosité même avait pour rançon la prédominance de la forme sur la pensée; l'art pour l'art, que les Grecs avaient connu, date de cette époque. Dans ce mouvement magnifique, mais un peu trouble, la part de la France est encore très belle, mais ce n'est plus elle, ce sont d'autres pays qui donnent à l'art ses directions.

CHARTREUSE DE CHAMPMOL, PRÈS DE DIJON. Puits de Moïse, par Claus Sluter, exécuté de 1395 à 1402. Réalisme puissant des figures, mais alié à la noblesse du style qui conserve aux prophètes leur dignité et le regard profond qui semble voir l'au-delà. Douleur dramatique des anges-cariatides qui soutenaient le calvaire disparu. — CL. NEURDEIN.

ARCHITECTURE. — Ce n'est pas sur les modes de construction ou d'équilibre que portent les innovations. Les principes de l'architecture gothique ne changent pas. Ce qui est nouveau, c'est un style décoratif d'un tout autre esprit que celui du XIII^e siècle, et qui, étant appliqué imperturbablement à tous les membres d'un édifice, en modifie entièrement l'aspect. La croisée d'ogives se complique d'une épine dorsale (la lierne) et de branches secondaires (tiercerons), qui dessinent une étoile. Le profil des ogives s'amincit de plus en plus et parfois leur gorge est ornée de feuillages. Les clefs de voûte pendent en stalactites, ornées souvent de statuettes. Dans beaucoup d'églises ou d'édifices civils la voûte est remplacée par des plafonds en bois caissonnés ou par des charpentes en forme de carènes de navire renversées. A côté de piliers à colonnettes multiples répondant à de simples moulures des ogives, on revient aux piliers cylindriques, tantôt avec des chapiteaux faits d'une étroite bague très ornée, tantôt avec de simples pénétrations dans le fût, sans l'intermédiaire d'un chapiteau. Les bases, composées de deux tores raccordés par une moulure prismatique ou arrondie qui remplace la scotie, descendent parfois au milieu du socle, étagées à des niveaux différents. Les fûts en spirale reparaissent (chœur de Saint-Séverin, à Paris). Les arcs à mouluration compliquée, faite de l'alternance de courbes et de contre-courbes, ont souvent le profil d'une anse de panier, surmontée d'une accolade garnie de rampants dont la pointe supporte un petit chapiteau. Les accolades ondulées remplacent les gâbles au-dessus des arcs triflés. Les arcs-boutants eux-mêmes sont moulurés et soutenus par un petit segment d'arc dirigé en sens inverse. Une profusion de gâbles, de galeries, de pinacles, de statues surcharge les contreforts.

Le trait caractéristique, d'où l'on a tiré la dénomination de ce style, est le remplage des fenêtres, dont les meneaux se prolongent en lignes sinueuses qui tapissent le sommet de la baie, rappelant des flammes agitées par le vent. Les éléments de cette décoration sont le trèfle pointu, le soufflet, véritable quatre-feuilles étiré, la mouchette en longue flamme, avec redents à l'intérieur, mais les combinaisons varient à l'infini et produisent dans les grandes roses (cathédrale d'Amiens, Sainte-Chapelle de Paris) des effets d'une réelle beauté. Le système se ramène toujours à l'opposition des courbes et des contre-courbes reliées entre elles.

L'ornement végétal s'adapte au nouveau style et des crochets de feuillage garnissent les archivoltes, les pignons, les gâbles, les pinacles, vigoureusement découpés et coudés. Leur multiplica-

TOMBEAU DE PHILIPPE LE HARDI. MUSÉE DE DIJON. Dessiné du vivant du duc (mort en 1404) par Jean de Marville, commencé par Claus Sluter, achevé, de 1405 à 1411, par Claus de Werve, ce tombeau de marbre était abrité à l'origine par la Chartreuse de Champmol. Les figurines en grande houppe de deuil, placées sous les niches, représentent les clercs, officiers et pleurants du cortège des funérailles. — CL. ARCH. PHOT.

tion donne à l'édifice son caractère délicat, mais compliqué, hostile à la simple ligne. Au lieu des beaux feuillages épanouis d'une variété si charmante que nous rencontrons au XIII^e siècle, ce sont les feuilles de chou côtelées ou les feuilles déchiquetées de la chorée qui se montrent partout. Parfois des animaux ou des figures grotesques remplissent cet office de crochets. On a beaucoup disserté sur les origines de ce style qui s'est propagé en France dans les dernières années du XIV^e siècle, dont les éléments apparaissent, mais d'une manière exceptionnelle, dans certains monuments antérieurs, et même dès le XIII^e siècle, surtout en Angleterre, où le style flamboyant paraît plus précoce qu'en France. Il est donc possible de croire à une importation, favorisée par l'occupation anglaise, tout en reconnaissant une différence notable dans la manière dont les deux pays l'ont interprétée.

Les plans anciens ont été conservés, mais en général simplifiés. Les innovations ont consisté à établir, comme dans l'architecture méridionale, des chapelles entre les contreforts de la nef et on en a ajouté aux grandes cathédrales du XIII^e siècle (Paris, Amiens, Rouen, Bourges, etc...). Le triforium a été souvent supprimé, sauf en Normandie (Saint-Maclou de Rouen), où l'on retrouve aussi la tour-lanterne ajourée. Les fenêtres occupant tout l'espace entre deux piliers prennent une grande ampleur et les murs latéraux disparaissent tout à fait. Un plan simplifié répandu dans les provinces septentrionales est l'église à trois nefs de hauteur égale sous un toit unique ou sous trois toits distincts, terminée par une simple abside à toiture moins haute (église-halle, Halle-Kirche des Allemands). On donne une grande importance aux porches ouverts sur les façades principales, qu'ils occupent parfois entièrement (celui de Saint-Maclou de Rouen a cinq pans, percés chacun d'une arcade surmontée de gâbles ajourés de meneaux d'une grande fantaisie), ou sur les façades latérales (cathédrale d'Albi, en forme d'un immense baldaquin). Les clochers ont souvent des meneaux et des remplages analogues à ceux des fenêtres. Les flèches ornées de crochets aux angles sont parfois découpées de jolis dessins (Caudebec-en-Caux, Notre-Dame de l'Épine). Le même art délicat qui semble viser à l'immatériel, qui découpe la pierre à plaisir et finit par lui donner un aspect déchiqueté, est représenté à l'intérieur des églises par de jolis escaliers aux rampes ajourées (escalier du chapitre à la cathédrale de Rouen [1478-1480], escalier en vis de Saint-Maclou dans la même ville), par des clôtures de chapelles ou de

TOMBEAU DE PHILIPPE POT, GRAND SÉNÉCHAL DE BOURGOGNE, PROVENANT DE L'ÉGLISE DE CITEAUX (1477-1483). PIERRE PEINTE, MUSÉE DU LOUVRE. Huit pleurants, d'un large style, portent la dalle du gisant revêtu de son armure. — CL. ARCH. PHOT.

RIOM. SAINTE-CHAPELLE. VERRIÈRE DES DONATEURS (DÉBUT DU XV^e SIÈCLE). Montre la transformation profonde de l'art du vitrail, qui rivalise avec la peinture. Les donateurs, probablement Jean, duc de Berry, et le duc et la duchesse de Bourbon, sont présentés à la Vierge par leurs patrons. — CL. ARCH. PHOT.

chœurs et par les jubés, qui deviennent de petits édifices au milieu de l'église. La plupart ont disparu, mais le jubé et la clôture du chœur de la cathédrale d'Albi, dus à la munificence de Louis d'Amboise (vers 1500), sont restés comme les témoins de ces splendeurs. La même fantaisie, la même variété pittoresque règnent dans les cloîtres dont les arcades sont quelquefois garnies d'un remplage ajouré (Saint-Wandrille, La Chaise-Dieu, cathédrale de Cahors, Cadouin [Dordogne], Colmar). La plupart des grandes églises du XIII^e siècle ont reçu des additions de cette époque (cathédrale de Beauvais, Saint-Ouen de Rouen, etc.). Parmi les églises conçues entièrement dans ce style, les plus belles sont : la cathédrale d'Alençon (chœur commencé en 1350); Saint-Germain d'Argentan (commencé en 1410); Notre-Dame de l'Épine (Marne, 1410-1509); à Rouen, Saint-Maclou (1437-1488) et Saint-Laurent (1444-1470); le chevet de l'église du Mont-Saint-Michel (1450-1454), où le granit lui-même, comme d'ailleurs en Bretagne, se plie aux fantaisies du style flamboyant; la collégiale de Moulins (devenue cathédrale au XIX^e siècle, 1468-1505), Saint-Riquier (Somme, 1475-1516), Saint-Vulfran d'Abbeville (1488-1551), la cathédrale d'Auch (1489-1548), la Trinité de Vendôme (1492-1529), l'admirable église de Brou, près de Bourg (1505-1552), fondée par Marguerite d'Autriche, veuve de Philibert II, duc de Savoie.

Mais c'est moins dans les églises que dans les monuments civils et militaires qu'il faut chercher le principal effort architectural de cette époque. Malgré le grand nombre de leurs fondations pieuses, c'est à la construction de palais et de châteaux que les princes du sang et même les bourgeois enrichis comme Jacques Cœur emploient le plus clair de leurs ressources. De 1360 à 1416, Jean, duc de Berry, s'était fait bâtir dix-sept châteaux ou hôtels dont il reste les tours en ruine de Mehun-sur-Yèvre (Guy de Dammartin, vers 1370), qu'une miniature des « Très Riches Heures » représente comme un palais de féerie;

la Sainte-Chapelle du palais de Riom (1389), et la grande salle du palais de Poitiers (1410), avec son immense cheminée dressée sur un perron de dix marches, surmonté d'une tribune et d'une galerie ajourée au remplage flamboyant, ornée de grandes statues. Aux sombres forteresses succèdent des châteaux pittoresques pourvus de beaux appartements, de galeries, de salles élégantes éclairées par de larges baies. Le château de Pierrefonds, élevé par Louis, duc d'Orléans (1390), restauré par Viollet-le-Duc, protégeait de sa puissante enceinte flanquée de hautes tours un admirable palais où étaient réunis tous les services nécessaires à l'existence d'un prince et d'une nombreuse garnison. D'ailleurs, par suite des progrès de l'artillerie, l'architecture militaire ne tarde pas à se transformer. Les murs sont moins élevés, mais plus épais; la défense se faisant à longue portée, les flanquements sont plus espacés; des canonnières remplacent les archères, et la place s'entoure d'une ceinture de bastions, comme on en voit au château de Bonaguil (Lot-et-Garonne), vers 1480, où, à l'intérieur, la distribution des appartements seigneuriaux rappelle celle de Pierrefonds.

On a pu soutenir la supériorité artistique des constructions civiles sur l'architecture religieuse du XV^e siècle. Les hôtels, les palais urbains comme celui de Jacques Cœur à Bourges, construit de 1443 à 1451, révèlent un art plus sobre, plus simple, plus original, plus souple, s'adaptant sans peine à toutes les conditions matérielles de l'habitation, ne cherchant pas à les dissimuler sous une façade uniforme, mais les accusant avec franchise et en faisant un élément de décoration (cheminées, combles aigus percés de lucarnes à haut pignon, ornés de pinacles et de clochetons). Cet art

fuit la symétrie monotone : dans la cour du palais Jacques-Cœur, une large galerie d'un côté, menant aux communs, et, en retour d'angle, les appartements du maître, avec la tourelle d'escalier bien saillante. A Paris, la belle façade de l'hôtel de Sens offre une dyssymétrie complète. Certains escaliers sont d'une fantaisie charmante (colonne à fût en spirale soutenant les marches de l'escalier à vis de l'archevêché de Rouen; colonne de l'escalier de la tour de Jean sans Peur à Paris, en forme de tronc d'arbre dont les branches forment les arcs doubleaux et les ogives de la voûte). Dans les anciens logis de Clermont, de Montferrand, de Riom, la tourelle d'escalier située dans la cour est reliée à chaque

UN DES TABLEAUX DE LA TENTURE DE L'APOCALYPSE (VERS 1380). MUSÉE DES TAPISSERIES D'ANGERS. Cette tenture a été exécutée par le tapissier parisien Nicolas Bataille, d'après des patrons de Jean de Bruges, peintre de Charles V, pour le duc Louis d'Anjou. Ici, saint Jean voit l'ange qui coupe les raisins et les présente au démon pour qu'il les jette dans la cuve qui déborde; le fleuve de sang monte jusqu'au poitrail des chevaux. (Apocalypse, ch. XIV, v. 19.) La hardiesse du dessin, la franchise des couleurs, peu nombreuses, donnent à l'œuvre une puissance décorative qui n'a jamais été dépassée. — CL. MUSEMENT.

CONVERSATION AMOUREUSE. TAPISSERIE FRANCO-FLAMANDE DU DÉBUT DU XV^e SIÈCLE. MUSÉE DU LOUVRE. C'est probablement à Arras, dont les ateliers étaient alors très prospères, qu'a été tissé ce panneau, ferme de dessin et franc de tons comme un vitrail. Remarquer le fond de verdure que nous retrouverons, un siècle plus tard, avec d'ingénieuses variantes, dans la tenture de la Dame à la licorne. — CL. ALINARI.

étage par une galerie voûtée en croisée d'ogives. C'est aussi à cette époque que les fenêtres gothiques en arcs sont remplacées systématiquement par les croisées à linteaux, dont le cadre est parfois orné de feuillage dans une gorge.

Des maisons en pans de bois datant du XV^e siècle sont conservées dans plusieurs provinces, en particulier en Normandie, établies sur des quillages de poteaux reliés par des poutres transversales, avec plusieurs étages en encorbellement, empiétant les uns sur les autres; les intervalles entre les poutres étaient remplis de terre battue (hourdis). La curieuse église Sainte-Catherine de Honfleur à deux nefs (milieu du XV^e siècle), entièrement en bois, est bâtie d'après ces procédés et couverte de charpente en forme de carène renversée.

LES ARTS DU RELIEF.

— Le fait important est l'indépendance de la sculpture monumentale vis-à-vis de l'architecture. Depuis la fin du XIII^e siècle, les statues des façades ne font plus corps avec le pilier : au XV^e siècle elles deviennent des « morceaux » destinés à glorifier un donateur représenté en grandeur naturelle et à faire la réputation d'un imagier. Ce que recherche l'artiste, c'est, avant tout, la ressemblance. Le portrait est la conquête de cet art. La sculpture ne vit plus, comme au XIII^e siècle, d'idées générales, elle n'a plus de programme grandiose résumant comme dans une

BREVISIAIRE DE CHALONS-SUR-MARNE. BIBLIOTHÈQUE DE L'ARSENAL (antérieur à 1297). Style monumental de la miniature, employant, comme le vitrail, l'ornement architectural. Finesse du dessin, tendance à la mièvrerie, corps trop déhanchés, gestes précieux; elle n'a plus de programme grandiose résumant comme dans une

PAGE DU BREVISIAIRE DE BELLEVILLE, PAR JEAN PUCELLE (1^{re} MOITIÉ DU XIV^e SIÈCLE). BIBL. NAT. Jean Pucelle, un des premiers « classiques de l'enluminure », orne les marges de fleurs, d'oiseaux, d'insectes, exactement observés et disposés avec une élégante et spirituelle fantaisie. Le Brevisaire de Belleville est son œuvre capitale. — CL. CATALA.

encyclopédie de pierre l'ensemble des connaissances humaines. Elle ne cherche plus qu'à orner, qu'à exalter l'individu, qu'à mettre en jeu la sensibilité. Ce n'est plus sur de grands ensembles comme les façades géantes des cathédrales que porte son effort, c'est sur les petits monuments indépendants de l'architecture qui encombrèrent désormais l'intérieur des églises : les jubés et les clôtures du chœur et des chapelles; les tabernacles adossés aux murs en forme d'édifices flamboyants (cathédrales de Sens et de Grenoble, église de Trèves [Maine-et-Loire]); les rétables et devant d'autel sculptés et peints dans un cadre architectural, parfois ornés de grandes statues (Saint-Étienne de Beauvais) ou de figurines innombrables, témoins des scènes de la Passion (Maignelay [Oise]); les Saints-Sépulchres montrant, grandeur naturelle, les disciples ensevelissant le Christ (ils apparaissent vers 1420; celui de Tonnerre est daté de 1454, celui de Salers [Cantal], de 1496); les tombes monumentales, autrefois sous des enfes, maintenant au milieu des chapelles avec des statues de défunts agenouillés; les nombreuses statues de dévotion (Christ et Vierge de pitié, statues de saints et même groupes de statues, comme celui de l'arrestation de saint Crépin à Troyes). Chacune des corporations veut avoir dans sa chapelle la statue de son patron.

Les sculpteurs ne dépendent plus désormais d'un maître d'œuvre, mais d'un mécène, prince ou corporation, qui les emploie. Au milieu du XIV^e siècle, Paris est resté le grand centre artistique de la France, mais ce sont surtout des imagiers du Nord, de l'Artois ou des Pays-Bas qui viennent s'y mettre au service du roi et des princes, comme André Beauneveu de Valenciennes, à la fois peintre et sculpteur, appelé à Paris par Charles V en 1364 et qui devient l'imagier favori de Jean, duc de Berry, en 1386, comme Jean de Liège, Jean de Cambrai, Pépin de Huy. Ce sont eux qui créèrent un style nouveau, plus animé, plus original et surtout plus réaliste que celui de la statuaire du XIII^e siècle (statues funéraires de Charles IV et de Jeanne d'Évreux, par Jean de Liège, à Saint-Denis, vers 1375; Couronnement de la Vierge à la façade du château de La Ferté-Milon, dans un cadre orné de feuillage, montrant Marie agenouillée en long manteau royal dont les anges portent la lourde traîne, et Jésus assis de face avec une majesté souveraine). Si l'on compare cette magnifique composition aux nombreux Couronnements du XIII^e siècle, on voit tout de suite la liberté nouvelle acquise par la sculpture. Le réalisme est encore atténué et la note dominante est plutôt, dans les œuvres de cette époque, une recherche de l'élégance un peu maniérée, le hanchement, le sourire exquis, les plis compliqués et cassés des étoffes, retombant sur le sol en formant des zigzags d'un caractère sec et

PARTIE CENTRALE DU PAREMENT DE NARBONNE. MUSÉE DU LOUVRE. ÉCOLE DE PARIS (VERS 1377-1378). Ce panneau de soie, peint en grisaille, à l'encre, a été trouvé à Narbonne. Sa forme allongée prouve qu'il servait de devant d'autel, et sa couleur qu'il faisait partie d'une chapelle de carême. On voit Charles V et la reine Jeanne de Bourbon agenouillés. Au-dessus d'eux, l'Église et la Synagogue. — CL. GIRAUDON.

disgracieux. Puis, vers 1390, un accent de réalisme, d'une extraordinaire intensité, se manifeste dans la sculpture, qui ne vise plus à la noblesse, mais qui trouve la beauté dans le caractère et ne recule ni devant la vulgarité ni devant la laideur. L'avènement de ce nouveau style en France date de la fondation de la Chartreuse de Champmol, près de Dijon, en 1385 par Philippe le Hardi, duc de Bourgogne. L'église fut construite et ornée par deux maîtres parisiens, Drouet de Dammartin et Jean de Marville, qui s'adjoignirent le Hollandais Claus Sluter, d'abord maître charpentier, puis, après la mort de Jean de Marville (1389), désigné comme chef de l'atelier de sculpture. L'ordonnance même de la façade montre la rupture avec le passé : au lieu de vastes compositions iconographiques où se mélangeaient les grandes et moyennes statues, les bas-reliefs à des échelles diverses, pas d'autre ornementation que les cinq grandes statues de la Vierge du trumeau, de saint Jean-Baptiste et de sainte Catherine présentant le duc et la duchesse agenouillés. La Madone avec son visage souriant, son attitude pleine de noblesse, le hanchement qui porte son buste en arrière et les plis larges et profonds du manteau écrasé à ses pieds, passe pour être de la main de Jean de Marville, tandis que les autres statues, d'une puissance de style admirable, d'une vie surprenante, d'une franchise impitoyable qui, en détaillant les traits physiques du modèle, met à nu son caractère, furent exécutées par Claus Sluter entre 1389 et 1400.

Le tombeau de Philippe le Hardi (achevé par Nicolas de Werve après la mort de Claus Sluter en 1411), avec le gisant en costume ducal, tandis qu'à son chevet deux angelots aux ailes éployées supportent son cimier, montre la même ampleur, mais la création originale est celle des figurines en grand costume de deuil, le visage exprimant la douleur ou le plus souvent à moitié caché par le capuchon de la vaste houppelande qui les enveloppe, en formant des plis d'un dessin varié, que déterminent des gestes différents. Mais le chef-d'œuvre de Claus Sluter est le célèbre « puits de Moïse », en réalité le soubassement du grand calvaire établi au-dessus d'un puits dans le cloître de la Chartreuse. Les six grandes

statues de prophètes qui décorent ce soubassement, débordant le cadre architectural réduit à servir de fond, furent achevées en 1402. Chacun des personnages diffère des autres par son costume (manteau royal de David, draperies majestueuses en paquet d'étoffes de Moïse, costume de théâtre, avec le grand chaperon à bords retroussés de certains autres), par son attitude, par sa physionomie, mais tous ont le regard profond qui semble voir à travers les siècles futurs et qui, sous ce costume et dans ce style du XV^e siècle, les font de la même lignée que la sainte Élisabeth de la Visitation de Reims et les prophètes de Michel-Ange. Le génie plane au-dessus du temps.

Sans y avoir songé, Claus Sluter devint chef d'école. Le tombeau de Jean sans Peur, exécuté de 1444 à 1470 par l'Aragonais Juan de la Huerta et par Antoine Le Moiturier, d'Avignon, reproduisit à peu de chose près celui de Philippe le Hardi. Le nouveau style, devenu presque international, traité par des maîtres d'origines les plus diverses, se répandit en Bourgogne et dans toute la France, conservant ses traits originels, sa vigueur, sa recherche du caractère, son emploi du clair-obscur pour mettre en valeur les traits essentiels, les proportions un peu courtes du corps humain, l'importance donnée aux lourdes draperies, l'accent naturaliste poussé jusqu'à l'extrême dans les hideux cadavres à moitié décomposés qui apparaissent sur les tombeaux, dont celui du cardinal Lagrange (Avignon, 1402) est le prototype : statues funéraires de Philippe de Morvilliers (Louvre, 1428-1438), de Jean de Vienne (château de Pagny), de Juvénal des Ursins (Louvre, 1431); tombeau de Charles, duc de Bourbon, mort en 1456, et d'Agnès de Bourgogne, exécuté par Jacques Morel de Lyon, à Souvigny; Saint-Sépulchre de l'hôpital de Tonnerre (1454); tombeau de Jean, duc de Berry, exécuté à Bourges (1438-1453) par Jean de Cambrai (restes : statue agenouillée et gisant dans la crypte de la cathédrale; ces tombeaux comportaient des pleurants, qui ont presque entièrement disparu); tombeau de Philippe Pot, sénéchal de Bourgogne, dont l'auteur imagina de transformer les pleurants en porteurs qui avancent en soutenant le défunt sur leurs épaules (Louvre, 1477-1483); rétable d'autel de la cathédrale d'Aix, sculpté en ronde bosse, et les innombrables Vierges de pitié, Saints-Sépulchres, effigies de saints, etc., qu'on retrouve dans toutes nos provinces. La domination de cette école bourguignonne fut exclusive jusqu'à la Renaissance. Elle se manifeste même sur les productions des autres techniques, en particulier sur les petits cadres d'albâtre sculpté, assemblés pour former des rétables d'autel et coloriés vigoureusement (bel exemple à Yssac-la-Tourette [Puy-de-Dôme]), dont le centre de fabrication était l'Angleterre, qui inonda toute la France de ces objets, souvent plus industriels qu'artistiques.

La hucherie s'inspira du même style pour orner les coffres

PIETA D'AVIGNON (DEUXIÈME MOITIÉ DU XV^e SIÈCLE). MUSÉE DU LOUVRE. Cette œuvre puissante, une des plus pathétiques que nous ait laissées le Moyen Âge, est aussi une des plus mystérieuses. Conservée jusqu'en 1905 au musée de la Chartreuse de Villeneuve-lès-Avignon, elle peut être attribuée à l'école dont Avignon était le centre. La silhouette d'une mosquée et de minarets que l'on aperçoit au fond, à gauche, indiquerait une influence espagnole.

CL. GIRAUDON.

LES SEMAILLES DEVANT LE LOUVRE. MOIS D'OCTOBRE. Miniature des Très Riches Heures du duc de Berry (avant 1416).

(Musée Condé, Chantilly.)

(bahut du musée d'Angers montrant la Mort criblée de flèches par des assaillants) et surtout les stalles de chêne et de noyer des églises, auxquelles le temps a donné la patine du bronze. Des équipes de huchiers ont décoré avec une verve savoureuse qui va jusqu'à la grosse farce les dais somptueux, les dorsaux, les accoudoirs, les parclozes, les jouées, les miséricordes, donnant au bois un relief vigoureux : stalles des cathédrales de Rouen (Philippe Viart, 1457-1462) et d'Amiens, de la Trinité de Vendôme, de Saint-Pol-de-Léon, de Saint-Claude (Jura), de Simorre (Gers, 1492-1519). Il en est de même pour les œuvres en métal, comme les chefs-reliquaires coulés en bronze, au lieu d'être formés comme jadis d'une âme de bois revêtue de métal (chef de Sainte-Fortunade [Corrèze], délicieuse figure de jeune fille aux cheveux divisés en bandeaux, cachant les oreilles, d'une grâce un peu mahiérée; chefs de Saint-Mayeul, à Souvigny, de saint Étienne de Muret, à Saint-Sylvestre, types d'ascètes aux joues creusées de rides). On retrouve le même art sur une girouette de bronze en forme d'ange, au corps long et étroit, aux vastes ailes déployées, exécutée par Jean Barbet de Lyon en 1475 (New-York, collection Pierpont Morgan), sur les beaux lutrins de cuivre (Sainte-Catherine de Honfleur), dont le pupitre est soutenu par un aigle, ou sur les heurtoirs de porte en fer forgé (palais Jacques-Cœur à Bourges, Sainte-Chapelle d'Aigüperse).

ARTS DE LA COULEUR. — La peinture murale a toujours une grande importance, mais ses monuments conservés sont rares. Elle recouvre les murs des châteaux et des hôtels (châteaux de Saint-Floret [Puy-de-Dôme], de Saint-Bonnet [Loire], verdure et scènes de chasses du palais des papes d'Avignon), les voûtes et les murs des églises (Danse macabre de La Chaise-Dieu, vers

AIX. CATHÉDRALE SAINT-SAUVEUR. *Le Buisson ardent*, par NICOLAS FROMENT, PEINTRE DU ROI RENÉ (1475-1476). Le roi est représenté sur un volet en costume de chanoine en face de sa seconde femme, Jeanne de Laval, tous deux accompagnés de leurs patrons. Paysage familial de Provence avec les villes de Beaucaire et de Tarascon. Portrait réaliste du vieux pasteur ébloui par l'apparition. — CL. GIRARDON.

1470, d'un dessin vif et spirituel, mais d'une ironie atroce; voûtes de la chapelle de l'hôtel Jacques-Cœur à Bourges, avec des volets aériens d'anges dans les compartiments de la croisée d'ogives, sur un fond bleu d'une grande suavité; voûtes de la cathédrale d'Albi décorée par des peintres italiens appelés par Louis II d'Amboise [1509-1514]).

Mais la peinture monumentale subit les mêmes changements que la statuaire. Aux grands ensembles, on préfère les morceaux séparés, les retables, les triptyques, les diptyques dont l'ornement architectural n'est plus qu'une concession aux anciens usages. La peinture de chevalet règne désormais en maîtresse et sa technique est transformée par la diffusion de la peinture à l'huile, connue depuis longtemps, mais perfectionnée par l'invention de vernis destinés à la faire sécher uniformément et rapidement. A la différence de la peinture à l'eau et à l'œuf, la nouvelle technique permettait les retouches et favorisait le goût du détail minutieux, général à cette époque. En outre, entrés comme les sculpteurs au service de mécènes, princes ou bourgeois, les peintres de tableaux décoraient en même temps les manuscrits et fournissaient des cartons de vitraux ou de tapisseries. Tous les arts de la couleur sont solidaires. Un Pol de Limbourg, un Jean Fouquet ornent des livres d'heures, des bréviaires, des missels en même temps que des retables ou de simples portraits.

Le nouveau style na-

Portrait du roi CHARLES VII, par JEAN FOUQUET (VERS 1444). PEINTURE SUR BOIS. MUSÉE DU LOUVRE. La plus ancienne œuvre connue de Jean Fouquet. Le métier précis de l'enlumineur ne nuit en rien à la largeur du modelé. Le peintre a saisi son modèle sur le vif, sans flatterie.

JEAN FOUQUET. MARIAGE DE LA VIERGE. HEURES D'ÉTIENNE CHEVALIER (VERS 1458). CHANTILLY, MUSÉE CONDÉ. Réalisme discret, conception familière d'un thème religieux. Le décor architectural montre que Jean Fouquet avait rapporté des souvenirs de son voyage d'Italie, en 1445.

LA VIERGE EN GLOIRE ADORÉE PAR PIERRE II DE BOURBON ET LA DUCHESSE ANNE DE FRANCE (VERS 1498). CATHÉDRALE DE MOULINS. On ne sait rien de l'auteur de ce célèbre triptyque. La composition pondérée, le réalisme apaisé et délicat du « Maître de Moullins » sont des traits caractéristiques de l'art français à la veille de la Renaissance.

turaliste apparaît dès la première moitié du XIV^e siècle avec les miniatures de Jean Pucelle qui inaugure, dans le Breviaire de Belleville (avant 1343), les cadres faits de légères guirlandes de feuillage, émaillées de fleurs et entremêlées d'animaux avec de petits sujets en exergue; avec le portrait d'une si grande vérité du roi Jean le Bon (musée du Louvre), peinture à la détrempe à fond d'or sur un cadre de bois revêtu d'une mince couche de plâtre; avec le parement d'autel dit de Narbonne (Louvre, vers 1374), qui montre dans un cadre architectural les épisodes de la Passion traités avec un réalisme douloureux. Et, bien que Paris soit resté jusqu'au début du XV^e siècle le principal centre d'art, ce sont encore des artistes des Pays-Bas que Charles V et ses frères, Jean, duc de Berry, et Philippe le Hardi, prennent à leur service, comme André Beauneveu, à la fois sculpteur et peintre, qui exécuta en 1401, pour le duc de Berry, l'ornementation d'un psautier (Bibliothèque Nationale), précédé de grandes figures de prophètes et d'apôtres au type vulgaire et réaliste, sur un fond quadrillé ou orné de feuillages, comme Jacquemart de Hesdin qui travaillait à Bourges en 1400 et orna les « Grandes Heures » (Bibliothèque Nationale) et les « Très Belles Heures » (Bruxelles), en peignant dans les marges, comme Jean Pucelle, de gracieux enroulements de feuillage, peuplés d'oiseaux et de quadrupèdes d'un réalisme exquis; comme Pol de Limbourg et ses frères, auteurs de l'illustration des « Très Riches Heures » du duc de Berry (Chantilly, musée Condé, 1410-1413), précédées d'un admirable calendrier où apparaissent pour la première fois, avec une perspective correcte, de vrais fonds de paysages, montrant le Louvre de Charles V avec des laborieux au premier plan ou quelques-uns des nombreux châteaux de Jean de Berry, représenté lui-même (mois de janvier), assis à une table somptueusement servie au milieu d'officiers et de serviteurs qui s'empressent. Le *Térence des ducs* (Paris, Arsenal), œuvre de la même école, a une illustration entièrement profane dont les personnages portent les costumes du temps de Charles VI. De son côté, Philippe le Hardi emploie Jean de Beaumetz, originaire de l'Artois; Melchior Broederlam d'Ypres, auteur de scènes de l'Enfance de Jésus (musée de Dijon), avec paysages de convention; Jean Malouel, originaire de la Gueldre, chargé de peindre les statues du puits de Moïse. Cet artiste est représenté au Louvre par un fragment du martyre de saint Denis, où règnent encore les conventions, et par une émouvante peinture portable en forme de disque montrant sur fond d'or le Christ mort que soutient Dieu le Père. Tous ces tableaux peints à la détrempe sur des panneaux de bois ne sont guère que des transpositions d'enluminures.

Tout autre est l'œuvre de Simon Marmion (1425-1489), né à Amiens ou à Valenciennes, dont l'œuvre capitale était un rétable en douze panneaux figurant la vie de saint Bertin, exécuté pour l'abbaye de Saint-Omer (1454-1459). Un de ces panneaux (musée de Berlin) montre au premier plan des moines dans un cloître, écoutant tête baissée et mains jointes une sermon du prieur,

traités avec une vérité surprenante, tandis qu'en perspective on voit le cloître immense avec une Danse macabre peinte sur les murs. Cette fois le paysage est réel et bien construit, l'ombre portée des personnages est indiquée; les peintres ont découvert l'atmosphère.

Et il en est de même dans les œuvres de Jean Fouquet, celui-là né au cœur de la France, à Tours, vers 1415, portraitiste réputé (beaux portraits à l'huile d'une vérité admirable de Charles VII et de Juvénal des Ursins, au Louvre), qui fit en 1445 le voyage de Rome et peignit le pape Eugène IV. D'Italie il rapporta le goût des détails d'architecture classique qu'il introduisit dans ses tableaux, et celui de l'orientalisme, des types et des animaux exotiques, des riches brocarts et velours fabriqués en Italie sur des modèles persans. Au service d'Étienne Chevalier, trésorier de Charles VII, il orna pour son protecteur les admirables « Heures » du musée Condé et il le peignit lui-même présenté par saint Étienne à une Madone allaitant

Jésus, dans laquelle on veut voir les traits d'Agnès Sorel (volets partagés entre les musées d'Anvers et de Berlin). On lui doit aussi les neufs tableaux d'une verve si pittoresque, ajoutés à un manuscrit des *Antiquités juives* de Josèphe, dont la décoration avait été commencée pour Jean de Berry. Son art délicieux porte déjà la marque de la Renaissance, bien qu'inspiré du réalisme flamand. Les personnages qu'il fait évoluer dans les tableaux de l'histoire des Juifs sont des Tourangeaux dont il a reproduit les traits souvent vulgaires. L'anachronisme ne l'effraie pas : son temple de Jérusalem est une cathédrale gothique et la Sainte-Cité de Sion la ville de Sion en Valais, mais il a surtout créé le paysage moderne, embrassant le premier des horizons lointains qui ressemblent à ceux de la Touraine et découvrant la perspective aérienne qui atténue les valeurs dans l'éloignement.

Les mêmes qualités se retrouvent chez le maître mystérieux, au service des ducs de Bourbon, désigné sous le nom de « Maître de Moullins », parce que son chef-d'œuvre est le magnifique rétable, en forme de triptyque avec volets, de la cathédrale de Moullins, montrant Pierre de Bourbon, Anne de Beaujeu et leur fille Suzanne (née en 1491, alors âgée de sept ans), présentés par leurs patrons à une Vierge figurée dans un arc-en-ciel, entourée du vol aérien de délicieux angelots. La peinture de ce temps n'a rien produit

LA NATIVITÉ DE L'ENFANT JÉSUS (VERS 1480). MUSÉE D'AUTUN. Le cardinal Rollin y est représenté en donateur. Cette peinture, d'un charme pénétrant, fait partie de la série d'œuvres groupées sous le nom du « Maître de Moullins » ou « Maître des Bourbons ». — CL. GIRAUDON.

COFFRE DU XIII^e SIÈCLE. MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS. Le coffre ou huche (d'où le nom de huchiers) était, au Moyen Âge, la pièce essentielle du mobilier. Au XIII^e siècle, c'est un ouvrage de charpente plutôt que de menuiserie. Des tiges de fer martelées le décorent en même temps qu'elles consolident l'assemblage des planches. — CL. GIRAUDON.

d'aussi exquis que ce tableau aux tons riches et harmonieux. D'autres œuvres, la Nativité d'Autun, deux volets du Louvre représentant le duc et la duchesse avec leurs patrons, sont sorties du même atelier.

Très différente et d'un réalisme moins discret, plus près de celui des sculpteurs, est l'école qui s'est formée à Avignon et a travaillé pour le roi René. On lui doit la tragique Pitié de Villeneuve-lès-Avignon (Louvre), dont le maître inconnu a su exprimer avec une pénétration surprenante la gamme de douleur de la Mère, de la Madeleine et du disciple saint Jean. Le fond d'or ajoute encore au relief des personnages. Le rétable de Boulbon près Tarascon (Louvre), avec le Christ sortant du tombeau, représente un donateur tout à fait semblable à celui de la Pitié, traité avec le même réalisme; les deux œuvres sont sorties du même atelier. A cette école méridionale appartiennent Enguerrand Charonton de Laon, auteur d'une Vierge de Miséricorde (Chantilly, 1452) et du rétable de l'hospice de Villeneuve-lès-Avignon (Couronnement de la Vierge, 1453), d'un naturalisme charmant, et Nicolas Froment d'Uzès, peintre du roi René, qu'il a représenté sur l'un des volets de son beau rétable du Buisson Ardent (cathédrale d'Aix, 1475). Chez lui le réalisme est plus brutal, surtout dans l'autre tableau qui lui est attribué, la Résurrection de Lazare (Florence, musée des Offices), et qui montre l'influence profonde exercée sur lui par la peinture flamande.

Les autres arts de la couleur, l'émaillerie (début des émaux peints, dont celui exécuté par Jean Fouquet au Louvre), les vitraux, la tapisserie, subissent plus ou moins l'influence de ce milieu artistique. L'ancien vitrail en mosaïque translucide a vécu : plus de médaillons ni de rinceaux, mais de somptueux et pittoresques dais d'architecture abritant des personnages de grandeur naturelle qui se détachent tantôt sur le fond du verre à peine teinté, tantôt sur les riches étoffes historiées d'arabesques, aux couleurs chaudes, importées d'Italie ou même d'Orient. L'art du vitrail emprunte ses compositions à la sculpture et ses tons délicats à la peinture. Comme sur les rétables, les donateurs aux riches costumes occupent une place d'honneur, agenouillés et présentés par leurs patrons à la Vierge ou au Christ. Souvent les mouchettes et les soufflets des baies sont occupés par des angelots en plein vol. On ne peut nier la beauté de ces compositions, mais leur valeur monumentale est inférieure à celle des vitraux du XIII^e siècle : ce sont de beaux tableaux, mais indépendants de l'architecture de l'église. Innombrables sont dans nos monuments les vitraux de cette époque, mais parmi les plus beaux ensembles il faut citer ceux de la cathédrale d'Évreux (milieu du XIV^e siècle, avec le portrait assez réaliste de Charles le Mauvais), des chapelles latérales de la cathédrale de Bourges (chapelles Jacques-Cœur [1447-1451], d'Aligret, des Trousseau, etc.), de la cathédrale de Moullins (vitrail des Bourbons), de la Sainte-Chapelle de Riom (milieu du XV^e siècle, présentant des prophètes en costume de théâtre alternant avec des apôtres et des donateurs au somptueux costume ducal), de l'abbaye d'Ambierle (Loire).

La tapisserie a pris, à cette époque, une importance considérable. A la fin du XIV^e siècle, c'est à Paris que paraît être son principal centre de fabrication, bien que des ateliers de tapisserie aient été créés à Arras par la comtesse Mahaut d'Artois dès le début du XIV^e siècle. Mais c'est un tapissier parisien, Nicolas Bataille, que

Louis, duc d'Anjou, frère de Charles V, choisit vers 1376 pour exécuter la grande tenture de l'Apocalypse, conservée encore presque en entier à Angers. Les cartons furent dessinés par Jean de Bruges d'après un manuscrit de l'Apocalypse de la bibliothèque de Charles V (identifié avec un manuscrit de Cambrai). La tapisserie, terminée en 1381, mesure 144 mètres de longueur sur 5 mètres de hauteur. À chaque pièce saint Jean est figuré à gauche, occupant toute la hauteur sous un riche dais d'architecture, tandis que ses visions forment deux registres divisés chacun en sept tableaux : en haut, le ciel avec les anges musiciens; en bas, la terre avec des fonds de feuillage et de fleurettes multicolores d'une grande variété, alternativement rouges et bleus, sur lesquels se détachent les figures renforcées par un trait noir et traitées avec beaucoup de caractère. Le nombre des couleurs est limité, mais les rouges, les bleus et les verts ont gardé une intensité qui rappelle celle des vitraux.

Au début du XV^e siècle, à cause du malheur des temps, les ateliers parisiens périclitèrent et Arras devint le principal centre de la tapisserie jusqu'au jour où Louis XI fit détruire la ville et disperser les habitants (1479). Les métiers d'Arras émigrèrent dans d'autres centres, à Tournai (où il existait des ateliers depuis 1398), à Lille, à Gand, à Bruges, à Bruxelles. Tous les thèmes profanes ou religieux, dont les manuscrits étaient une source inépuisable, en particulier les romans courtois et les chroniques, furent mis à contribution. Parmi les tapisseries de la cathédrale de Reims, celle de l'histoire de Clovis, qui a appartenu à Philippe le Bon et provient peut-être de la fabrique d'Arras, excelle dans les tableaux pittoresques de batailles où s'entassaient les hommes d'armes, les chevaux caparaçonnés, les bannières. Une tapisserie de Notre-Dame de Nantilly, près de Saumur, montre le Bal des Sauvages où Charles VI faillit périr; celles de la cathédrale de Soissons, la légende des saints Gervais et Protas; celles de La Chaise-Dieu, admirablement conservées et provenant des ateliers d'Arras,

DRESSOIR DE LA FIN DU XV^e SIÈCLE. MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS. La vaisselle d'orfèvrerie peut être enfermée dans la petite armoire. On la dresse à l'occasion sur le meuble. Ici apparaît la menuiserie proprement dite : assemblage de montants et de traverses formant des cadres où sont enluminés des panneaux qui peuvent jouer librement sans que soit compromise la solidité de l'ouvrage.

illustrent dans la note réaliste de la peinture flamande une Bible moralisée, rapprochant les figures de l'Ancien Testament de la vie du Christ. Enfin, à moins de frais que les tapisseries, on fabriquait des toiles peintes que l'on tendait parfois dans les salles d'hôpitaux, comme la série très riche de la vie de Jésus, aux dessins larges et à grande échelle, conservée au musée de Reims et qui date de la fin du xv^e siècle.

GRAVURE. — Dans le domaine artistique, le fait considérable de cette époque est la diffusion de la gravure sur bois et sur cuivre, dont le principe était connu depuis longtemps, mais qui ne pouvait être appliqué en grand qu'après la découverte du papier de coton et de l'imprimerie. On discute beaucoup pour savoir d'où elle est sortie. On en a fait longtemps honneur à l'Allemagne, mais d'après certains indices, comme le bois Protat de Mâcon, montrant un fragment de Crucifixion avec des armures militaires du xiv^e siècle, on pense qu'elle a pu être inventée en Bourgogne. Elle n'a pas tardé à se répandre dans toute l'Europe en s'inspirant de la peinture et de la miniature, mais en créant elle-même des modèles nouveaux que les peintres de vitraux ou les tapissiers lui empruntèrent à leur tour. Une Vierge entre des saints, datée de 1418 (Cabinet des Estampes de Bruxelles), rappelle le style des Van Eyck. Une image de saint Christophe, datée de 1423 (Manchester), a des rapports avec la peinture avignonnaise. Bien avant l'invention de l'imprimerie, on répandit à profusion des images pieuses de ce

genre, souvent colorées. La Bible des pauvres, toute en illustrations, variante de la Bible moralisée, fut imprimée ainsi dès le milieu du xv^e siècle, et peu après, en 1476, était publiée à Bâle une édition xylographique d'un autre livre d'images, d'origine dominicaine, connue seulement dans des manuscrits qui inspirèrent un grand nombre de compositions iconographiques, le *Speculum humane Salvationis* avec la traduction du texte composée en vers français par Jean Miélot en 1448.

LOUIS BRÉHIER

BIBLIOGRAPHIE

Pour les ouvrages consacrés à la fois à l'art gothique et à l'art roman, voir la bibliographie du chapitre précédent.

LASTÉYRIE (R. DE), *L'Architecture religieuse en France à l'époque gothique* (2 vol., Paris, 1926). — MALE (Émile), *L'Art religieux du XIII^e siècle en France*, 2^e éd. (Paris, 1919); *L'Art religieux de la fin du Moyen Âge en France*, 2^e éd. (Paris, 1922). — GONSE, *L'Art gothique* (Paris, 1891). — AUBERT (Marcel), *La Cathédrale Notre-Dame de Paris* (Paris, 1919). — HOUVET (E.), *Cathédrale de Chartres*, 6 albums (Chartres, 1920). — DURAND, *Monographie de la cathédrale d'Amiens* (Paris, 1901-1903). — BÉGULE (L.), *L'Eglise Saint-Maurice de Vienne* (Paris, 1914). — VITRY, *La Cathédrale de Reims* (Paris, 1915). — BRÉHIER (Louis), *Une œuvre française : la Cathédrale de Reims* (Paris, 1916). — FARCY (DE), *Monographie de la cathédrale d'Angers*, 3 vol. (Angers, 1901-1910). — LEFRANÇOIS-PILLION (Louise), *Les Sculpteurs français du XIII^e siècle*, 2^e éd. (Paris, 1931).

CHÂSSE DE SAINT-TAURIN (église Saint-Taurin, Évreux). Exécutée entre 1240 et 1255, elle a la forme d'une église et elle est enrichie d'un somptueux décor de nœuds, filigranes et pierreries. — CL. MARTIN SABON.

HALLES D'YPRES (XIII^e SIÈCLE) [VUE PRISE AVANT 1914]. Les Halles, dans les cités belges d'autrefois, prenaient figure de palais; vrais temples du commerce, elles symbolisaient en même temps l'amour du travail et l'orgueil de la richesse.

L'ART GOTHIQUE DANS LES PAYS-BAS

L'ARCHITECTURE ET LA SCULPTURE

L'ARCHITECTURE gothique ne se propagea pas lentement, petit à petit, de France en Belgique : elle y bondit, pour ainsi dire, en certains points, au gré d'événements accidentels. Les Cisterciens l'apportèrent de Bourgogne à Orval, aux confins de la Lorraine et des Ardennes (dernier quart du XII^e siècle); à Aulne, dans le Hainaut (1214; transformation au XIV^e siècle); à Villers, en Brabant (1210-1242); à Ter Doest, sur la côte de Flandre (église disparue). Les ruines de ces édifices, particulièrement imposantes et parfaitement restaurées à Villers, montrent un style très pur, encore qu'éclectique, où s'affirmaient, comme qualités maîtresses, une sobre grandeur, une noble et paisible harmonie.

De tels exemples auraient dû, semble-t-il, faire naître une école. Il n'en fut rien. Aux alentours de 1225, le style gothique point aux parties basses du chevet de Sainte-Gudule et de l'église de la Chapelle (Bruxelles), dans des fenêtres qui, disposées comme à Reims (1211), retardent de quarante ans sur Reims pour le tracé des arcs et le profil des moulures. Dans la vallée de l'Escaut, à la cathédrale de Tournai, la nef est de style roman (consacrée en 1171); la

voûte gothique du transept remonte à 1213; le chœur (1242), avec sa membrure fine et robuste, rappelle Soissons. Que ne l'imita-t-on, dès lors, ou que n'imita-t-on, comme à Saint-Martin d'Ypres (1221-1254), des églises françaises aussi belles que Soissons? Mais non,

ce qui dominera sur l'Escaut, de Tournai jusqu'à la Zélande, ce qui sera intimement associé au style gothique, à travers une longue évolution, ce sont, avec un plan particulier, les fenêtres en triplets et le triforium extérieur qu'on trouvait dans l'ancienne cathédrale et qu'un très bel édifice, Notre-Dame de Pamele, à Audenarde (1234), avait, une fois de plus, consacrés.

La situation est un peu différente dans la vallée de la Meuse, où l'influence française apparaît plus nette, plus complète, parce que plus tardive. C'est ainsi que le vaisseau de la collégiale de Tongres (1240), le chœur de Saint-Paul, à Liège, sont d'une pureté toute classique. Encore cette influence a-t-elle peine à s'étendre à tout l'édifice et ne saurait-elle évincer de nombreux archaïsmes (piles cylindriques). On retarde, en Belgique, c'est un phénomène général, et l'on pourrait dire, de plus, que le style gothique, dans son essence française, n'y fut jamais pleinement compris et adopté.

N'est-il pas curieux que le chœur de Sainte-Gudule, à Bruxelles (achevé à la fin du XIII^e siècle), réunisse tout ce

RÉTABLE DE HAEKENDOVER (BRABANT). DÉTAIL. Construction d'une église (fin du XIV^e siècle). Caractère réaliste des personnages, commencement de la glorieuse suite des rétables brabançons. — CL. P. BECKER.

ÉGLISE DE L'ABBAYE DE VILLERS, EN BRABANT (avant la restauration) [1210-1272]. Type du style gothique français apporté par les Cisterciens en Belgique.
CL. DU B^{is} DE JAMBLINNE.

qui fait la majesté des cathédrales françaises, sans en posséder la grâce lumineuse et l'aisance? La même observation est partout de mise, au XIII^e siècle. Cela provient, sans doute, de ce que nos maîtres d'œuvre, faute d'avoir fait suffisamment confiance au système constructif qu'ils appliquaient, ne cessaient de demander au mur plein la sécurité que leurs confrères du Midi estimaient largement garantie par l'appui des arcs-boutants. Conséquemment, ils ne font de ces derniers qu'un usage accessoire; ils évitent les voûtes élancées, les vaisseaux étroits, les baies déliées et serrées l'une contre l'autre. Leur génie est vite orienté. Quand le maître français, sûr de son art et de son expérience, détaille, définit avec amour les éléments animés de son architecture, les répartit selon des rythmes énergiques, puis les abandonne, dirait-on, à une libre envolée, le maître belge, au contraire, les concentre et les simplifie au bénéfice d'une solennité parfois grandiose, mais de laquelle l'allégresse est bannie. Ainsi les détails se résorbent dans la masse, on rencontre des boudins engagés au lieu d'un faisceau de colonnettes, la colonne cylindrique et son chapiteau intraitable au lieu de piles réunies par des colonnettes ou des moulures à la voûte. C'est probablement au même motif, à moins qu'on ne puisse arguer d'économie, qu'est due, dans les églises du XIII^e siècle, l'indigence de la flore monumentale. Quoi qu'il en soit, une tradition du « gothique » s'est formée dans l'architecture belge qui durera jusqu'à la Renaissance, à la fois rétive et obéissante. D'une part, en effet, elle suit docilement la trace le développement du style français, pour ce qui regarde la forme des arcs et le choix des motifs ornementaux (balustrades, remplages); d'autre part, elle reste fidèle à ses procédés particuliers

SAINTE-GUDULE DE BRUXELLES. DÉTAIL DU CHŒUR (XIII^e siècle). Triomphe du style français en Belgique, mais dans une version qui retarde, où la hardiesse et la grâce sont un peu sacrifiées à une robuste majesté. — CL. P. BECKER.

ÉGLISE SAINT-MARTIN, A HAL (BRABANT) [1409-1490]. Cet édifice, où l'on s'inspira d'abord de Saint-Ouen de Rouen, fut achevé dans la grandeur sévère et dépouillée des vaisseaux belges du XV^e siècle. — CL. P. BECKER.

de construction. Rien de plus français que les belles fenêtres de la collégiale de Huy, sur la Meuse (1311); mais, dès lors, c'est dans l'élargissement transversal de l'espace, non dans le mouvement ascensionnel de la structure, que les églises trouvent leur capacité d'évolution et de renouvellement. De là, le nombre et l'importance des profondes chapelles latérales avec leurs pignons triangulaires entre les contreforts, l'effacement du transept au dehors, la hauteur et la robustesse aveugle des sous-bassements.

Et ce qui est vrai du XIV^e siècle, aux églises d'Aerschot (1337), de Huy (1311), de Saint-Rombaut, à Malines (nef, 1342); de Sainte-Gudule, à Bruxelles (côté sud), reste vrai aux XV^e et XVI^e, à Notre-Dame de Hal (chœur magnifique commencé en 1409),

à Saint-Pierre de Louvain (1425-1497), à Notre-Dame du Sablon, de Bruxelles (XV^e siècle); à Saint-Bavon, de Gand, et à Saint-Jacques, de Liège, cette dernière église déjà toute pénétrée du décor de la Renaissance (1513-1538). La cathédrale d'Anvers, dont les architectes, au XV^e siècle, furent Pierre Apelman et Hermann de Waghemakere, a trois nefs de chaque côté du vaisseau. L'ornementation sculptée est généralement restreinte, au dedans comme en dehors, mais on adore, depuis le milieu du XV^e siècle, les voûtes aux réseaux compliqués de liernes et de tiercerons.

A ne considérer que ce qui précède, on se dira que les églises gothiques, en Belgique, sont robustes et majestueuses, mais assez pesantes, qu'elles manquent de charme et que leur originalité, tout compte fait, tient surtout à des restrictions ou à des sacrifices. Où donc se marquent l'énergie et l'orgueil qui brûlent au fond des âmes? Ils se marquent, au XV^e siècle, dans le jaillissement des tours et leur richesse décorative. A Sainte-Gudule, de Bruxelles, les tours cantonnent puissamment la façade qu'elles entraînent avec elles; à Saint-Rombaut, de Malines, elles accusent par leur membrure une force invincible; à Notre-Dame d'Anvers, la tour achevée (1528), accélérant son essor, d'étage en étage, va plonger sa flèche en plein ciel. Partout, elles échappent à l'étreinte du sol, aux prudences du vaisseau qu'elles abandonnent. Cela ressemble à une libération. On dirait qu'avec elles une ardeur longtemps contenue s'exalte dans la joie et la liberté.

Le même enchantement se manifeste dans l'architecture civile; il s'y exprime avec une luxuriance décorative inouïe et l'on peut se demander si ce n'est pas des grands édifices élevés par la cité qu'il s'est communiqué à l'architecture religieuse.

Au XV^e siècle, il n'est plus de châteaux puissamment défendus comme celui des comtes de Flandre, à Gand (1180, XIII^e siècle, restauré); les enceintes fortifiées — portes de Bruges (1362), portes de Hal à Bruxelles (1381) et du Rabot à Gand (1489) — ne sont plus guère que des symboles de la liberté communale; les burghs urbains du Moyen Âge (*steenen*) se sont transformés en riches demeures, tel l'hôtel Ravenstein, à Bruxelles, avec sa jolie bretèche (fin du XV^e siècle); mais les Halles, comme au plus beau temps d'Ypres et de Bruges (Halles d'Ypres, XIII^e siècle; de Bruges, XIII^e-XV^e siècles), sont toujours debout et n'ont cessé de s'enrichir; le beffroi les surmonte (Ypres, Bruges) ou se dresse non loin d'elles (Tournai, XIV^e siècle), là où les affaires se font, où le peuple s'assemble, sur la grand-place qui s'appelle le grand marché (*de grosote Markt*). Tout autour et au loin s'élèvent les maisons: elles se sont conformées à l'évolution du style, mais, au fond, n'ont pas beaucoup changé. Comme au XIII^e siècle (maisons de Tournai, maison de l'Étape, à Gand), elles ont le pignon sur la rue, un pignon aux étages horizontaux, séparés par des cordons de pierre, à moins que l'architecture en brique n'ait provoqué la construction de grands arcs de décharge en ressaut sur le nu du mur et créé une composition verticale (maisons de Bruges, grand pignon de l'hôpital de la Biloque [XIV^e siècle], à Gand). Ce qui les distingue le mieux et contribue le plus à leur aspect pittoresque, ce sont leurs rampants à gradins. Or, imaginons un édifice qui, à la différence des maisons, serait entièrement dégagé ou, du moins, comme le faisaient les *steenen*, demeures patriciennes, présenterait à la rue, au marché, une large et haute façade rectangulaire; qu'il soit, plus que les *steenen* eux-mêmes, vaste et majestueux, surmonté, s'il le faut, comme les Halles du passé, d'une tour élégante et que, comme les églises ou comme une chaise, il soit somptueusement orné de gables, de baldaquins, de statues, de clochetons et de balustrades: ce sera l'hôtel de ville et, de fait, l'hôtel de ville, tel qu'il apparaît en Belgique au XV^e siècle: palais des affaires publiques, sanctuaire des libertés communales, réunit en soi ce que pouvait produire de plus profond, de plus délicat, le génie de la Cité.

Dès la fin du XIII^e siècle s'éleva l'hôtel de ville de Bruges. Celui

NOTRE-DAME D'ANVERS. LA TOUR (XV^e siècle); achevée en 1518. L'orgueil des cités et l'âme passionnée du peuple flamand s'expriment, au XV^e siècle, dans les tours des églises et des hôtels de ville.

ÉGLISE SAINT-JACQUES, A LIÈGE. INTÉRIEUR (1513-1538). Le vaisseau de Saint-Jacques, malgré sa date tardive, est d'une grandeur harmonieuse. Le style de la Renaissance y apparaît dans la décoration.

de Bruxelles, commencé en 1402 par Jacques van Thienen (aile gauche), fut achevé par Jean van Ruysbroeck, à qui l'on doit la tour (1449), chef-d'œuvre non surpassé de structure agile et vigoureuse. Mathieu de Layens construisit l'hôtel de ville de Louvain (1448-1463), à la prodigieuse ornementation; Rombaut Keldermans et Hermann de Waghemakere élevèrent celui de Gand (1517), achevé au XVII^e siècle. Avec les hôtels de ville de Courtrai (1526) et d'Audenarde (architecte: Henri van Pède, de Bruxelles, 1527), nous atteignons aux derniers jours du style gothique. Celui-ci, pour luxuriant qu'il fût, avait gardé dans les grands édifices que nous venons de citer son élan naturel, sa discipline instinctive, car le décor, finement ciselé, y était subordonné à une structure très apparente, très animée et de claire ordonnance. Il en était de même dans les tours des églises. Si l'on parle de son abondance excessive et parfois un peu indisciplinée, il faut s'entendre: l'observation ne s'adresse pas aux grands édifices, mais aux tabernacles, jubés, tombeaux, chapelles en hors-d'œuvre (jubés de Saint-Pierre, à Louvain; de Walcourt, de Dixmude, celui-ci du XVI^e siècle et détruit; chapelle de Notre-Dame du Sablon, à Bruxelles). Et encore y a-t-il dans cette profusion de niches, de rinceaux, de dais, de clochetons fouillés et refouillés, dans ces feuillages stylisés et profondément découpés, infiniment de délicatesse, du mouvement, du pittoresque. La petite statuaire s'y mêle souvent aux architectures. Cela constitue un style très original, visant à l'effet, qui mérite peut-être le nom de « gothique baroque » qu'on lui a donné, mais auquel on ne saurait dénier la saveur et l'éclat. Nous y reviendrons en parlant de la sculpture.

Il faut confesser tout d'abord que la sculpture belge, à l'époque gothique, ne brilla point dans le genre monumental. Un portail à Saint-Servais de Maëstricht, un autre à Saint-Lambert de Liège (détruit), c'est peu pour le XIII^e siècle. Même au XIV^e, on aura mentionné tout l'essentiel en citant le portail pittoresque, dit de Bethlém (Nativité, Adoration des mages), à la collégiale de Huy; les Apôtres du portail occidental de la cathédrale de Tournai — de Tournai, ville française alors — et le Couronnement de la Vierge, à Saint-Jacques de Liège, apparentés par le style au Couronnement de La Ferté-Milon. Cela signifie-t-il que l'homme des Pays-Bas était

insensible à l'œuvre grandiose des sculpteurs français incorporé à la majesté des cathédrales? Non, certes, mais, faute d'entraînement idéal, faute de science technique et aussi, sans doute, d'or abondant, son pays n'était pas à même de suivre ces grands exemples.

C'est donc dans des statues détachées de l'architecture, ou du moins sans rapport étroit avec elle, que se marqueront les caractères et les progrès de la sculpture belge avant le xv^e siècle. Que ces statues soient en pierre, comme les Vierges de Tournai (xiv^e-xv^e siècles), de Hal (xv^e siècle), ou en bois polychromé, comme le Calvaire et la *Sedes Sapientiae* de l'église Saint-Jean, à Liège (xiii^e siècle), les Évangélistes du Musée diocésain dans la même ville (xiv^e siècle), elles sont françaises de style, provinciales pour le visage et les draperies. Encore remarquerons-nous que la pierre, bien plus que le bois, reste soumise — par dignité, dirait-on — aux traditions aristocratiques du Midi et à leurs canons un peu uniformes. Cela se remarque surtout dans les monuments funéraires. Rien de plus conforme à l'usage établi que les mausolées à gisants des ducs de Louvain (églises Saint-Pierre et des Dominicains, à Louvain) bâtis au long du xiii^e siècle. Plus tard, Jean Pépin de Huy s'établit à Paris (avant 1350) et de même, à son tour, Jean de Liège (deuxième moitié du xiv^e siècle); nous connaissons certaines de leurs œuvres (tombeaux de Robert d'Artois, de Charles le Bel, au musée du Louvre) : elles ne se distinguent par aucun caractère d'exotisme. Rien ne permet de croire qu'André Beauneveu, de Valenciennes, ait fait, plus que les sculpteurs français de son temps, figure de hardi novateur; les tombeaux de Jean Aloul et de Guillaume Dugardin, sculpteurs de Tournai, ont disparu.

Cependant, vers 1390, une puissante, une décisive action du Nord, que favorisaient les circonstances et qui se concentra autour d'un grand génie personnel, Claus Sluter, accélérât en Bourgogne le triomphe du réalisme et lui donnait un caractère tout nouveau. Un peu plus tard, Jean Lomme, de Tournai, élevait le tombeau avec pleurant de Charles le Noble, à Pampelune (1416). Et en Belgique, que se passe-t-il? Il vaut la peine, vraiment, de se poser la question, car le moment est dramatique.

En Belgique, on s'émeut, le branle est donné; mais les tendances de l'art plastique sont assez discordantes. La tradition monumentale, teintée de réalisme, y suscite, chose inattendue, une œuvre d'un souffle puissant, d'une grandiose sévérité : les Apôtres du chœur de Notre-Dame de Hal (1409). Une statue isolée, la sainte Catherine, de l'église Notre-Dame, à Courtrai, est encore du xiv^e siècle, toute gothique et assez lourde, mais cette figure gothique se redresse; son front, son regard expriment la volonté; elle parle, elle se sent capable d'agir. Dans un réalisme qui naît, c'est l'individualité qui se prononce. Au contraire, il n'y a guère que des types généraux et un réalisme abstrait dans les très nombreux monuments votifs exécutés de 1375 environ à 1475 par les tombiers de Tournai, bons tailleurs de pierre, exerçant une industrie lucrative et d'essence conservatrice. Le coup d'éclat, l'œuvre vraiment vivante, au réalisme libérateur, c'est, avant la fin du xiv^e siècle, le rétable en chêne sculpté de Haekendover, près de Tirlemont. On y voit de nobles châtelaines, au moment qu'elles font construire une église, venir de scène en scène au contact des maçons et l'on ne sait ce qu'il faut admirer le plus, de la grâce, de la dignité aristocratique des jeunes patriciennes, ou de la rudesse, de la simplicité des ouvriers. C'est dire qu'à travers le xv^e siècle, désormais la sculpture en bois, en pierre ou en bronze, tout comme l'art des peintres et des miniaturistes, est orientée vers le geste spontané, l'expression vive, l'action nécessaire, selon les

individus et selon les classes, capable de rendre, avec toute la gamme de sentiments qu'il comporte, le drame de la vie.

Aux alentours de 1400, dans les écoinçons du chœur de Notre-Dame, à Hal, un maître inconnu sculpte des rois, des guerriers, des fols, et c'est pure verve et fantaisie, mais il sculpte aussi la légende des Trois Morts et des Trois Vifs avec une pathétique violence. Des bas-reliefs, aux culots des arcades, dans les hôtels de ville de Bruxelles et de Louvain, évoquent l'histoire avec une fantaisie toute pittoresque, traduisant plastiquement des allégories, des proverbes avec une jovialité débordante d'humour, de cet humour, mais plus poussé encore, que nous trouverons à la même époque aux stalles de Diest, d'Aerschot, de Louvain et, au xvi^e siècle, à Walcourt, à Hoogstraeten. C'est là le côté populaire du réalisme flamand et wallon. D'autre part, quelle intelligence des attitudes décentes, du grand air, des riches toilettes dans les statuettes en laiton de Jacques de Gérines, qui représentent des princes et princesses de la maison de Bourgogne (musée d'Amsterdam, 1455)! C'est le côté délicat du même réalisme, tout aussi vrai, d'ailleurs, tout aussi sincère que le premier. Les grands peintres n'ont pas réussi mieux; mais, n'est-ce pas la peinture dont l'influence bienfaisante se fait sentir ici sur les modelleurs et les tailleurs d'images? Le doute n'est pas permis.

Aussi les chefs-d'œuvre se multiplient-ils, particulièrement dans le chêne sculpté, à partir de 1450. Le Brabant l'emporte alors sur toute autre région du pays. Tantôt ce sont des statuettes isolées, saints et saintes où l'origine sociale, la profession, l'âge, la race et tous traits personnels ne servent qu'à faire éclater la prédominance d'un caractère général, tels un saint Germain, à l'église Saint-Germain, de Tirlemont; un saint évêque et une sainte Madeleine, au musée d'Art et d'Histoire, à Bruxelles; tantôt des figures et scènes d'un grand souffle tragique : pâmoisons de Notre-Dame, Pietas, Mises au tombeau, Christ au Calvaire (musée d'Art et d'Histoire); et ce sont enfin ces rétables sculptés, souvent polychromés et dorés, de Bruxelles, d'Anvers, voire de Malines, dont on peut dire, quand il s'agit de beaux exemplaires, qu'ils résument toute la variété de formes et d'expressions, tout le mouvement et tout le pittoresque qui constituent le réalisme flamand. Le plus beau, le plus caractéristique de ces rétables, encore qu'il ne soit pas polychromé, est celui du Martyre de saint Georges (musée d'Art et d'Histoire), exécuté, en 1493, par Jean Borremans, le plus célèbre des imagiers bruxellois. Le rétable de Lombeek-Notre-Dame, autre chef-d'œuvre, peut remonter à 1525; celui de Wanbecque, daté de 1533, abonde en motifs de la Renaissance.

Certaines stalles, les stalles de l'église de Sainte-Gertrude, à Louvain, par exemple (1538-1543), ne sont pas moins importantes que les rétables, même pour les représentations figurées et, bien entendu, la sculpture sur pierre n'a jamais cessé d'être féconde. C'est même à elle que l'on doit, aux derniers jours du « gothique », les deux monuments les plus significatifs du génie plastique aux Pays-Bas : le tombeau de Marie de Bourgogne à Notre-Dame de Bruges, exécuté par Pierre de Beckere (1495-1502) en marbre et laiton doré; les tombeaux princiers de l'église de Brou, confiés par l'architecte de Marguerite d'Autriche, Louis van Boghem, à un atelier brabançon (1516-1522). A Bruges, il n'est, comme figures décoratives, que des anges voletant parmi des rameaux héraldiques, mais vit-on jamais une apparition céleste avec cette grâce mystérieuse et cette douceur? A Brou, dans un paradis de fines architectures, voici des saintes à la fois gentilles et robustes, richement parées, qu'une pieuse gravité dérobe pour un instant aux bruits du monde. C'est bien cela, l'art de la Flandre. Mais nous arrivons à la Renaissance.

MARCEL LAURENT

STATUE DE SAINTE CATHERINE, A COURTRAI (FIN DU XIV^e SIÈCLE). MARBRE. Les conventions de la sculpture gothique le cèdent ici aux exigences de la vie et de la personnalité. On se demande si l'auteur de cette statue n'est pas André Beauneveu. — CL. P. BECKER.

HALLES ET BEFFROI DE BRUGES (XIII^e-XV^e SIÈCLES). Le beffroi était isolé ou, comme ici, surmontait les halles, dominant le grand marché. Il symbolise, lui, les franchises de la cité.

HÔTEL DE VILLE DE BRUXELLES (1449). Le premier architecte de l'hôtel de ville de Bruxelles fut Jean van Ruysbroeck, auteur de la tour fameuse qui donne à l'édifice sa fière originalité.

BIBLIOGRAPHIE

ARCHITECTURE ET SCULPTURE.

SCHAYES, *Histoire de l'architecture en Belgique*, 2^e éd. (4 vol., Bruxelles, 1852). — CLEMEN (P.) et GURLITT (C.), *Die Klosterbauten der Cistercienser in Belgien* (Berlin, 1916); *Belgische Kunstdenkmäler* (2 vol., Munich, 1923) [études de HÖBER (cathédrale de Tournai), de BAUM (sculpture liégeoise du xiv^e siècle), de R. HAMANN (sculpture gothique à Notre-Dame de Hal)], publié par CLEMEN (P.). — MAERE (R.), *L'Eglise de Sainte-Gudule, à Bruxelles* (Revue d'Art, 1925). — VERMEULEN (E.), *Handboek tot Geschiedenis der nederlandschen Bouwkunst* (La Haye, 1923). — LAURENT (M.), *L'Architecture et la sculpture en Belgique* (Paris et Bruxelles, 1928). — DES MAREZ (G.), *Guide illustré de Bruxelles*, vol. I; *Les Monuments civils et religieux* (Bruxelles, 1918). — KÖCHLIN (R.), *La Sculpture belge et les influences françaises aux XIII^e et XIV^e siècles* (Gazette des Beaux-Arts, 1904, II). — DESTREE (J.), *Études sur la sculpture brabançonne* (Bruxelles, 1904). — ROOSVAL (J.), *Schnitzaltäre in schwedischen Kirchen und Museen aus der Werkstatt des Brüsseler Bildschnitzers Jan Borman* (Strasbourg, 1903). — NODET (V.), *L'Eglise de Brou* (Paris, s. d.).

LA PEINTURE

L'école de peinture des Pays-Bas, au xv^e et au xvi^e siècle, comprend les œuvres produites dans les contrées qui, très approximativement, coïncident avec les territoires actuels de la Belgique, de la Hollande et d'une partie de la France du Nord. Plus exactement, il s'agit des anciens duchés de Brabant, de Limbourg, de Gueldre et de Clèves, des anciens comtés de Flandre, de Hainaut, de Hollande et de Zélande, du pays de Liège et de l'évêché d'Utrecht.

C'est à partir du xvii^e siècle seulement, au moment où les Provinces-Unies protestantes échapperont à la domination espagnole, que l'on distinguera dans cet ensemble deux groupes, dont les différences iront toujours en s'affirmant : l'école hollandaise, au Nord, et l'école flamande proprement dite, au Sud.

L'école des Pays-Bas est une des plus complètes qui soient. Elle nous offre, depuis les débuts du xv^e siècle jusqu'aux trente premières années du xx^e, le spectacle d'un art toujours vivant,

toujours particulier, se renouvelant sans cesse sous l'impulsion de grands esprits et de hauts talents, plusieurs de ceux-ci, au xv^e comme au xvii^e siècle, comptant parmi les plus clairs génies dont se puisse enorgueillir l'Humanité.

A ces qualités fondamentales de continuité et de force, s'ajoute une saveur toute spéciale qui rend l'école attrayante, comme la vision enchantée d'un splendide conte de fées : chez elle, en effet, dès ses plus lointains commencements, si haut que nous puissions remonter, nous trouvons la richesse des couleurs, l'harmonie des tons et, très tôt aussi, grâce à la prodigieuse découverte des Van Eyck, le rendu savant des variations et des subtilités d'une lumière aimée, suivie avec piété jusque dans ses plus intimes manifestations. En ce sens l'école est donc proprement picturale, si on l'oppose, par exemple, à l'école florentine, qui serait plus spécialement celle du dessin et de la ligne. Influence sans doute du milieu, comme l'a montré Taine; les terres humides, aux vastes ciels, aux larges miroirs d'eau, étant surtout la patrie attirée des peintres aux grasses palettes : Bruges, Gand, Anvers le proclament comme Venise, Delft ou Amsterdam.

Le plaisir de la tache savoureuse conduira l'école à utiliser tous les procédés pour satisfaire sa passion : panneaux de bois, parchemins, étoffes tissées, parois murales, tout lui sera bon pour se livrer aux jeux charmants des teintes et des valeurs. Il faudra donc, pour la connaître dans sa généralité, étudier, à côté de la peinture proprement dite, la fresque, l'enluminure et la tapisserie.

La peinture des Pays-Bas, toute personnelle qu'elle soit, saura cependant largement s'ouvrir aux influences extérieures; aucune ne fut traversée de plus de courants d'air, qu'ils viennent du Nord, de l'Est ou du Midi. Chose curieuse, c'est à la suite des périodes où les leçons de l'étranger ont été le plus écoutées que se manifesteront ses plus hauts génies, au xv^e comme au xvii^e siècle.

PREMIÈRE PÉRIODE, DE 1350 A 1415 ENVIRON. — La première période de la peinture aux Pays-Bas, pour laquelle nous commençons à posséder des données certaines, s'étend depuis le milieu du xiv^e siècle jusqu'aux premières années du xv^e. C'est une époque de transformation et de conquête. Il s'agit pour l'ar-

RÉTABLE DE LOMBEK-NOTRE-DAME (BRABANT). DÉTAIL : LA MORT DE LA VIERGE (VERS 1520). A cette date, ce sont de vrais tableaux, scènes de genre et scènes d'intérieur, qu'exécutent les huchiers brabançons. — CL. P. BECKER.

tiste d'arriver à représenter sur un panneau, qui n'est qu'une surface plane, l'espace, la profondeur, le décor de la vie réelle; par le rendu des variations de la lumière, par ce que l'on nomme le clair-obscur, de nous donner enfin l'impression de l'atmosphère. Avant le moment qui nous occupe, en effet, les motifs peints sont signes des choses, et non pas images du monde dans sa réalité. Que l'on considère, par exemple, les miniatures de Jean Pucelle, le grand enlumineur parisien de la première moitié du XIV^e siècle, on verra que les figures, si elles sont justes de lignes et de mouvements, n'ont encore cependant ni épaisseur ni volume, que le fond est purement conventionnel, que l'heure du jour où se passe la scène, la saison même de l'année ne peuvent se déterminer. Il faut conquérir l'univers tel qu'il se présente à nos yeux. Ce sera la tâche immense vers laquelle tendront tous les efforts pendant ce demi-siècle. Le but, du reste, ne sera qu'entrevu; il était réservé aux Van Eyck de l'atteindre par leur prodigieux génie, mais ce que nous étudierons dans ce premier chapitre de la peinture des Pays-Bas, ce seront les progrès successifs, qui, se faisant par étapes rapprochées, presque de dix ans en dix ans, préparent et rendent possible la venue des deux frères merveilleux.

Les documents qui éclairent pour nous cet ardent mouvement de recherche et d'invention peuvent se diviser en deux classes :

1^o Les œuvres qui sont exécutées par des artistes venus de Flandre, de Gueldre ou du Limbourg aux cours des ducs de Berry ou de Bourgogne, et dont les dates nous sont connues avec une certaine exactitude, par des mentions d'inventaires ou de comptes. Bien qu'elles aient été signalées au chapitre précédent, il convient de les rappeler ici. Nous pouvons y suivre quatre générations d'artistes, chacune surpassant la précédente, chacune travaillant à la grande transformation qui permettra au style purement idéaliste, schématique, linéaire du XIII^e siècle, de s'approprier et la troisième dimension et la représentation

réaliste des choses. Nous trouvons ainsi, approximativement entre 1360 et 1375, le style d'André Beauneveu avec ce très beau *Parement de Narbonne* au Louvre, si animé, si expressif, si grand déjà de composition, et ces fines et gracieuses enluminures des *Très Belles Heures de Notre-Dame* (actuellement collection Maurice de Rothschild); c'est le moment où Jehan de Bruges dessine pour Nicolas Bataille de Paris les cartons des tapisseries de l'Apocalypse aujourd'hui à la cathédrale d'Angers, chef-d'œuvre de puissante et large décoration.

Entre 1375 et 1399, ce sera le style de Jacquemart de Hesdin et de Melchior Broederlam, d'Ypres : le premier avec les hautes figures du duc de Berry et de ses saints patrons, dans les *Très Belles Heures* de la Bibliothèque royale de Bruxelles; le second avec ses panneaux du musée de Dijon qui montrent si curieusement, à côté d'une influence italienne toujours grandissante, un sérieux progrès dans la matérialité de certaines figures et dans l'interprétation du paysage.

Aux environs de 1400, voici le style de Jean Malouel, auteur présumé de la saisissante *Pietà* ronde du Louvre, avec Jacques Coene, célèbre dès 1398 à Paris et qui illustre sans doute les *Heures de Boucicaut* du musée Jacquemart-André.

Enfin, nous arrivons aux contemporains des Van Eyck : à Henri Bellechose, auteur probable du *Martyre de saint Denis* au Louvre (vers 1415), à Pol de Limbourg et à ses frères, auteurs certains des *Riches Heures* du duc de Berry, à Chantilly, aboutissement magnifique et sans issue d'un style de cour, déjà périmé et que nous maintenons pour ce motif dans la première période; déjà les Van Eyck le bouleversaient et le dépassaient de toute leur hauteur.

2^o A cette première série d'œuvres dont nous n'avons pu indiquer ici que les principales, il faut ajouter des créations qui ne paraissent pas directement se rattacher aux cours des ducs français, que les documents ne permettent pas toujours d'encadrer dans des limites de dates précises, mais qui peuvent cependant compter avec certitude comme productions importantes dans cette première période de l'école des Pays-Bas : quelques peintures murales qui nous sont encore conservées, et dont les plus belles peut-être seraient la *Cène*, mise à jour en 1923 à la Byloque de Gand, et les *Anges musiciens* de la voûte, dans l'église d'Anderlecht. Des panneaux aussi, tels ceux de l'*Histoire de la Vierge*, qui, découverts en 1927 dans le Limbourg, figurent aujourd'hui au musée de

L'ANNONCIATION ET LA VISITATION, PAR MELCHIOR BROEDERLAM D'YPRES (1392-1399). MUSÉE DE DIJON. Volet d'un retable commandé par Philippe le Hardi, duc de Bourgogne, pour la Chartreuse de Champmol. Le décor, le style même des figures accusent l'influence italienne, mais allée à un goût de vérité, à un métier bien flamands. — CL. BELLOZ.

PARTIE SUPÉRIEURE DU RÉTABLE DE L'AGNEAU MYSTIQUE, PAR HUBERT ET JEAN VAN EYCK (INAUGURÉ EN 1432). ÉGLISE SAINT-BAVON, A GAND. Le sujet de ce polyptyque est tiré de l'Apocalypse et de la Légende dorée. C'est la glorification de l'Agneau, symbole du Sauveur, immolé pour la rédemption des hommes. Le Christ trône au centre entre la Vierge et saint Jean. Des anges chantent ses louanges. Adam et Eve rappellent le péché originel. La vérité et la puissance sculpturale du modelé n'ont d'égale que la grandeur de la vision.

DÉTAIL DU RÉTABLE DE L'AGNEAU MYSTIQUE. Les soldats du Christ s'avancent dans un paysage empreint de toute la fraîcheur du naturalisme flamand. — CL. BRAUN.

DÉTAIL DU RÉTABLE DE L'AGNEAU MYSTIQUE. Cet ange, penché sur le clavier et absorbé dans son rêve, n'est-il pas l'image même de l'inspiration musicale?

GIOVANNI ARNOLFINI ET SA FEMME, PAR JEAN VAN EYCK (1434). GALERIE NATIONALE DE LONDRES. Le peintre nous introduit dans la chambre nuptiale du marchand lucquois installé à Bruges. Visages, costumes, meubles, miroir rond où se reflètent les personnages et leur décor, tout est traduit avec une tendresse attentive et une force concentrée.

CL. ANDERSON.

Bruxelles, tels le *Calvaire* au musée Saint-Sauveur à Bruges, le *Couronnement de la Vierge* au musée de Berlin, et peut-être le beau diptyque de Wilton, entré en 1928 à la National Gallery. Des tapisseries comme celles de l'*Histoire de saint Piat* et de saint *Eleuthère*, de 1402, à Tournai, sont aussi des jalons précieux.

En étudiant les deux groupes que nous venons de citer, il sera possible de juger cet art préeyckien, d'embrasser son évolution en considérant son point de départ : les miniatures de Jean Pucelle; son point d'arrivée : les découvertes des Van Eyck.

DEUXIÈME PÉRIODE, DE 1415 ENVIRON A 1500. —

La seconde période, qui s'étend de 1415 environ à 1500, est un moment de réalisation et de triomphe. Les Van Eyck dominent le siècle entier. Dès que nous pouvons les connaître (avant 1417), ils ont déjà réalisé les rêves et les espoirs de l'âge précédent. Grâce à eux, « pour la première fois, depuis l'antiquité, la peinture reconquiert l'espace et la lumière ». (Hulin de Loo, *Heures de Milan*, p. 31.) De cette découverte merveilleuse, ils vont user avec une force, une aisance, une profondeur et une habileté géniales, en tirer toutes les conséquences, produisant pendant plus de vingt ans d'admirables chefs-d'œuvre. Avant tout, deux créations caractéristiques : les *Heures* dites de Turin-Milan, enluminées par eux avant 1417, pour le comte Guillaume de Bavière (le fragment conservé autrefois à la Bibliothèque de Turin ayant été brûlé en 1904, il ne reste plus que les pages faisant partie de la bibliothèque Trivulzienne à Milan); le rétable célèbre de Saint-Bavon à Gand, inauguré en grande pompe le 6 mai 1432, vision inoubliable de la gloire du Christ, qui domine, puissant, autoritaire et majestueux, au registre supérieur entre la Vierge et saint Jean, tandis qu'à ses pieds se développe la plus fraîche image d'une campagne réelle : des prairies toutes parsemées de fleurs, encadrées de buissons, de cyprès et de palmiers, entre lesquels s'avancent les cortèges colorés des vierges, des martyrs, des confesseurs, des prophètes et des apôtres : de tous ceux qui ont eu foi en Lui, souffert pour Lui et trouvent enfin leur récompense.

En dehors de ces œuvres-types qui résument le génie des deux frères, il en est d'autres qu'il est impossible de passer sous silence : les volets avec le *Calvaire* et le *Jugement dernier* à Saint-Petersbourg (vers 1424), les *Trois Marie au sépulcre*, de la collection Cook à Richmond (vers 1425), le *Calvaire* du musée de Berlin (vers 1426). Tous ces panneaux sont attribués, avec certaines miniatures des *Heures de Turin-Milan*, par Hulin de Loo, à Hubert, l'aîné des deux frères. Pour Jean, nous avons plusieurs peintures signées et datées, qui permettent de grouper ses productions avec une quasi-certitude : parmi elles nous retiendrons surtout la *Vierge du chanoine Van der Paele*, au musée de Bruges (1436); la *Vierge du chancelier Rolin*, au Louvre (vers 1436); la *Vierge au Chartreux* de la collection Rothschild, à Paris (vers 1438); et ces portraits vivants, achevés et d'un style pourtant si large, tels le double portrait des Arnolfini, à la National Gallery de Londres (1434), où le XVII^e siècle hollandais viendra puiser son amour et sa science de l'intimité, de la vie d'intérieur; le portrait de sa femme, au musée de Bruges (1439), tout en nuances, en délicatesses, en demi-confessions. Ces images dépassent leur temps et sont de plusieurs siècles en avance; aussi, malgré la profonde admiration qu'elles suscitèrent, et dont les documents anciens nous donnent maintes fois la preuve, leur véritable leçon ne fut pas comprise. Aucun des contemporains des Van Eyck, aucun de leurs successeurs immédiats ne fut assez grand pour recueillir l'ensemble de l'héritage : chacun n'apprécia et ne s'appropriait qu'une des découvertes techniques des deux frères, que l'une des notes de leur riche sensibilité. De la vie de ces artistes, nommés par une inscription ornant le cadre primitif du polyptyque de Saint-Bavon, que savons-nous? qu'ils étaient frères probablement et nés sans doute à Maeseyck; que Hubert, cité peut-être dans un testament dès 1413, est sûrement installé à Gand en 1425 et qu'il meurt dans cette ville en 1426. Quant à Jean, nous le trouvons en 1422 et 1424 travaillant à La Haye pour Jean de Bavière, comte de Hollande. En 1425, il est peintre de Philippe le Bon, s'installe à Lille, exécute plusieurs missions lointaines pour le duc et revient s'établir à Bruges, où, vers 1434, il se marie; le duc est parrain de son premier enfant. Il meurt en 1441 à Bruges. Remarquons que l'absence de documents certains sur l'activité de Hubert a amené quelques critiques à donner dans l'œuvre la part prépondérante à Jean, et à considérer même comme travaux de jeunesse de ce dernier les peintures attribuées à Hubert; on a nié aussi que les deux artistes fussent frères. Jusqu'à présent aucune preuve absolument convaincante n'étant venue étayer ces hypothèses, nous préférons nous en tenir à la tradition et admettre, provisoirement tout au moins, les deux génies fraternels.

Sensiblement contemporain de ces œuvres eyckiennes dont nous n'avons pu qu'énumérer les principales, se rencontre un autre groupe de peintures d'un tout autre caractère et qui paraissent issues de Tournai. On a désigné leur auteur sous le nom du Maître de Flémalle, qui, suivant l'hypothèse de Hulin de Loo, pourrait s'identifier avec Robert Campin (1375-1444). Ici, à côté d'influences évidentes des Van Eyck, se révèle une note dominante bien plus archaïque qui rattache ces créations à celles du siècle précédent; nous le constaterons surtout dans les panneaux de grand style, d'allure sobre et dure, du musée de Francfort (*Vierge et Enfant*, *Sainte Véronique*, *Larron*, avant 1430), œuvres de premier ordre; au contraire, le triptyque de Mérode (vers 1428), la *Nativité* du musée de Dijon, la *Vierge d'Aix* (vers 1438) montrent un art plus anecdotique; mais partout s'affirme la préoccupation de faire vrai et puissant. Le Maître de Flémalle est le peintre des figures isolées, traitées comme des morceaux, mais des morceaux de qualité magistrale. Par contre, l'artiste ne sait pas comme les Van Eyck noyer ses personnages dans l'atmosphère, et ceci est particulièrement sensible dans ses portraits (musée de Berlin), aux grosses têtes traitées avec une fidélité et une pesanteur presque brutales. Il ignore aussi le secret émouvant d'obtenir l'harmonie par le dosage habile du clair-obscur ou par le balancement des lignes.

Cette dernière et très haute qualité est, au contraire, le propre d'un autre grand peintre du XV^e siècle, qui eut une forte influence sur son temps : Rogier de la Pasture (ou Rogier van der Weyden) qui, né à Tournai vers 1399, fut, en 1427, élève dans l'atelier de Campin, où il eut comme condisciple un peintre inférieur du même groupe : Jacques Daret. Rogier, franc-maître en 1432, s'établit à Bruxelles avant octobre 1435, devient peintre officiel de la ville avant 1436, et meurt là en 1464. Contrairement au Maître de Flémalle, Van der Weyden cherche avant tout à donner une impression d'ensemble et de groupement équi-

LE CHANOINE VAN DER PAELE PRÉSENTÉ À LA VIERGE PAR SAINT GEORGES. MUSÉE COMMUNAL DE BRUGES. Cette œuvre de Jean van Eyck, exécutée en 1436, montre les qualités maîtresses de l'auteur : maintenir une puissante unité malgré l'accumulation des détails; exprimer toutes les nuances du sentiment par le jeu raffiné de la lumière et de l'ombre.

L'ANNOCIATION, TRIPTYQUE PAR LE MAÎTRE DE FLÉMALLE (VERS 1428). COLLECTION DE LA COMTESSE JEANNE DE MÉRODE, CHATEAU DE WESTERLOO (Province d'Anvers). Agenouillés dans une cour aux murs crénelés, les donateurs contemplent la scène par la porte ouverte d'une salle gothique, cependant que saint Joseph, absorbé par son travail, façonne une souricière. Les personnages sont évoqués dans l'intimité de leur vie. — CL. BULLOZ.

libré : il veut le style par la ligne ; s'il ne profite que partiellement des leçons des Van Eyck, il apporte, par contre, une note nouvelle dans l'art : le pathétique, le mouvement dans la douleur. Son chef-d'œuvre est la *Descente de croix*, à l'Escorial, page dramatique et saisissante, où éclate la violence des sentiments, tempérée cependant par une ordonnance savante et pondérée. Le côté statique, quelque peu figé et hiératique, des scènes eckyennes se trouve modifié : ici, on sanglote tout haut, on se tord les mains et les bras, les corps sont continuellement pliés en S, les figures convulsées ; l'ensemble cependant s'enferme dans des arabesques puissantes qui donnent au style sa valeur.

Ces particularités de composition marquent toutes les œuvres de Rogier, même ses tableaux de piété, d'inspiration moins haute, de vision plus fragmentaire, comme les *Sept Sacrements* du musée d'Anvers, l'*Adoration des Mages* des musées de Berlin et de Munich, l'*Annonciation* du Louvre ; mais elles se révèlent tout entières dans des morceaux exquis où le maître nous donne, comme dans la *Descente de croix*, sa vraie mesure, tels la *Vierge* de la collection Mancel à Caen, le portrait de l'*Homme à la flèche* du musée de Bruxelles, le *Portrait de femme* de la collection Mellon, à New-York (autrefois à Dessau), le triptyque *Braque* du Louvre, chefs-d'œuvre de simplification, de choix et de mesure. Il y a ici une beauté du dessin tout à fait exceptionnelle dans la peinture des Pays-Bas et qui semble indiquer clairement tout ce que Van der Weyden pourrait devoir à Tournai, pays d'architectes et de sculpteurs, et aussi à l'Italie, qu'il visita en 1450, nous le savons de façon précise.

Grâce peut-être à ce côté clair et graphique de ses productions, Rogier fut le plus imité des artistes flamands du XV^e siècle. Il dominera toute l'école de Bruxelles jusqu'aux premières an-

nées du XVI^e, école du reste de personnalités secondaires, que nous ne pouvons étudier ici ; nous nous contenterons de nommer, entre bien d'autres, le Maître de la Rédemption, le Maître de la légende de sainte Catherine, le Maître de la vie de sainte Gudule, le Maître de la légende de sainte Barbe, le Maître de l'histoire de Joseph, le Maître de la légende de Marie-Madeleine, Colin de Coter enfin.

Deux peintres très célèbres qui vont illustrer la seconde moitié du XV^e siècle, Thierry Bouts et Hans Memling, proclament, eux aussi, la forte influence de Rogier.

Bouts, né à Harlem vers 1420, semble, suivant l'hypothèse de M. Hulin, être venu, entre 1440 et 1445, achever sa formation artistique au voisinage de Rogier, tant les rapports entre leurs conceptions sont frappants. Marié à Louvain en 1448, il serait retourné peu après dans sa ville natale, y aurait séjourné une dizaine d'années, puis serait revenu se fixer à Louvain où les archives nous le montrent travaillant de 1457 jusqu'en 1475, date de sa mort. Bouts semble donc jouer un important rôle de liaison entre l'école de Harlem au Nord et l'école de Bruxelles au Sud : à la première il apporte les leçons de Rogier qui la déterminent pour un demi-siècle ; à la seconde il indique une orientation particulière qui procède directement de Harlem ; il lui donne le goût du paysage, le désir de placer les personnages, non plus devant un morceau de nature, tendu derrière eux comme une toile de fond, mais dans la campagne elle-même, qui prend par rapport à la scène représentée une importance d'autant plus grande. Il suffit de comparer, au Louvre même, le triptyque *Braque* de Rogier et la *Déposition de croix* de Bouts pour saisir immédiatement tout ce que ce dernier révèle de nouveau : le sens prononcé du réalisme, l'admiration de la vie et de sa multiplicité, le talent pour rendre le décor avec toutes ses nuances, avec les

Portrait de jeune femme, par Rogier van der Weyden (vers 1455). Collection Mellon, à New-York (autrefois au château de Dessau). La sincérité du probe Flamand nous touche plus qu'un beau mensonge. — CL. BRUCKMANN.

mille jeux changeants d'une lumière subtile du Nord, finement observée ; voir surtout à ce propos son triptyque de Munich : l'*Adoration des Mages*. Cette passion du réalisme se rencontre dans les principales œuvres de l'artiste : dans les grands volets de la *Justice d'Othon*, peints en 1475 pour le palais de Justice de Louvain, et aujourd'hui au musée de Bruxelles, aussi bien que dans le célèbre polyptyque de Louvain ; il y a là, dans la *Pâque des Juifs* notamment, un souci remarquable du détail familial, de l'arrangement à la fois pittoresque et vrai ; ces préoccupations devaient fatalement conduire à cette peinture de genre que l'école cultivera avec tant de zèle et tant de bonheur.

Après la mort de Thierry, son fils Albert (vers 1460-1549), souvent influencé par Van der Goes, continuera à peindre à Louvain ; à côté de lui, sans doute, un artiste inconnu, le Maître de la Sibylle de Tibur, prolonge la tradition de Thierry Bouts. De ce milieu sortira Quentin Matsys, qui illustrera l'école d'Anvers.

Si Rogier, directement ou indirectement, domine ainsi l'école de Bruxelles et de Louvain dans la deuxième moitié du siècle, son action au même moment ne sera pas moins prépondérante sur l'école de Bruges. Celle-ci, nous l'avons vu, fut fondée par la présence de Jean van Eyck ; elle se continuera après 1441, dans les tendances techniques exactes du maître, mais assez médiocrement, par l'inégal Petrus Christus (vers 1410-1473), peintre négligent et plagiaire, auquel il sera beaucoup pardonné pour avoir, en des jours heureux, réussi quelques beaux tableaux, et notamment la *Déposition de croix* du musée de Bruxelles. Mais c'est entre 1466 et 1494 que Bruges allait de nouveau briller, avec le talent fécond et prenant de Hans Memling, et celui-ci, né sans doute vers 1435 aux environs de Mayence, paraît s'être tout entier formé dans l'atelier de Van der Weyden ; nous le retrouverons ensuite, dès 1466, à Bruges, où il semble avoir travaillé sans interruption jusqu'à sa mort, survenue en 1494.

Memling, qui fut au XIX^e siècle, grâce aux recherches de l'érudit James Weale, le plus populaire et le premier connu de tous les artistes flamands du XV^e siècle, acquit ainsi une réputation qui semblait le placer au-dessus des Van Eyck eux-mêmes ; le XX^e siècle, plus raisonnable et mieux renseigné, revisa le jugement : maintenant, nous pouvons aimer et admirer ce peintre pieux et sage, tout en reconnaissant ce qui limite et son talent et sa portée.

Dans l'héritage des enseignements laissés par les Van Eyck, Memling prit pour lui le secret des tons plats, entiers, gras, d'une qualité superbe, les lourdes étoffes, les paysages délicats et tout un style quelquefois très large et très simple. Ce Memling supérieur, nous le saluons dans le triptyque *Guillaume Moreel* à Bruges, dans la *Vierge* exquise du musée de Lisbonne : tout ceci respire le calme et la tranquillité, l'atmosphère de cloître idéal et heureux, d'où les agitations et les tragédies de la vie sont bannies, où le temps se passe à louer le Seigneur, dans un bonheur quelque peu monotone, précurseur du paradis. Les dons profonds du maître, nous les reconnaitrons aussi dans une série de portraits hors ligne, d'un sérieux, d'une expression, d'une valeur à la fois humaine et artistique qui leur laissent une très haute signification même après les plus sûrs chefs-d'œuvre dans ce genre de Johannes ou de Rogier. Les portraits de *Guillaume Moreel* et de sa femme au musée de Bruxelles, de *Martin Van Nieuwenhove* à l'hôpital Saint-Jean de Bruges, de la *Vieille Femme* au Louvre, comptent parmi les figures peintes les plus marquées du XV^e siècle.

Une note particulière nous est aussi donnée par cette charmante *Bethsabée* de Stuttgart, d'une nuance si fine où transparaît toute l'âme de Memling, chastement amoureuse des belles choses de ce monde. A côté de cet art très sûr, d'un Memling ému, il en est un autre plus industriel, plus rapproché de ce que nous appellerions aujourd'hui l'imagerie religieuse : c'est à cet art que nous devons la trop célèbre *Chasse de sainte Ursule*, à Bruges, et des

LA DESCENTE DE CROIX, PAR ROGIER VAN DER WEYDEN (SANS DOUTE ENTRE 1435 ET 1443). A L'ESCURIAL. Rogier a plusieurs fois été inspiré par ce thème, mais jamais il n'a mieux allié que dans cette œuvre, destinée aux arbalétriers de Louvain, ses deux qualités essentielles : le sens de l'effet plastique et le sens du drame. — CL. ANDERSON.

tableaux comme ceux de la *Passion*, à Turin, et des *Joies de la Vierge*, à Munich.

Memling eut, à Bruges même, de nombreux imitateurs que nous commençons à distinguer. Nous ne pouvons ici qu'en nommer quelques-uns : Maître de la légende de sainte Ursule, Maître des portraits Baroncelli, Maître de la légende de sainte Lucie. Eut-il aussi des rapports avec Bruges, ce mystérieux Maître du rétable de Saint-Bertin, qu'il serait si tentant d'identifier avec Simon Marmion (à Amiens avant 1458, puis à Valenciennes, où il meurt en 1489) ; un grand artiste en tout cas, qui fit, pour l'abbé Guillaume Fillastre de Saint-Omer, les volets de la *Vie de saint Bertin*, aujourd'hui au musée de Berlin, et illustra de miniatures remarquables les *Grandes Chroniques de Saint-Denis* à Saint-Pétersbourg, le *Pontifical de Sens* et la *Fleur des Histoires* de Jean Mansel à la Bibliothèque de Bruxelles. Ses œuvres charmantes sont complexes ; on y sent des souvenirs évidents des Van Eyck, une influence de Bouts et peut-être de Memling.

Avant d'étudier l'école de Bruges à l'extrême fin du XV^e siècle et au commencement du XVI^e, il nous faut nous arrêter un instant dans un autre centre artistique, que nous avons abandonné depuis la date fameuse de l'inauguration du polyptyque de l'Agneau (6 mai 1432). Gand, en effet, va tout à coup se signaler par les travaux d'un peintre de génie, Hugo van der Goes, dont le nom apparaît dans les archives de la ville de 1467 à 1475, suivi de mentions prouvant qu'il fut chargé de nombreuses commandes. Brusquement, à l'automne de 1475, nous le retrouvons moine au prieuré de Rouge-Cloître, près de Bruxelles ; c'est dans cette maison qu'il meurt en 1482 d'une maladie mentale. Ses œuvres les plus importantes et les plus célèbres sont : l'*Adoration des Bergers*, avec les portraits de la famille Portinari (entre 1473 et 1475), aujourd'hui au musée des Offices à Florence ; la *Mort de la Vierge*, au musée municipal de Bruges, et l'*Adoration des Rois*, venant du couvent de Monforte en Espagne, l'une de ses dernières productions sans doute, et qui est entrée, en 1914, au musée de Berlin.

Van der Goes apporte dans la peinture flamande, demeurée de tendances statiques, le mouvement, l'expression fugitive, le geste instantané, fixé à jamais sur le panneau. En ce sens il rompt avec la tradition, mais en gardant cependant une grandeur de style digne des premiers maîtres. Que l'on compare, par exemple, la *Mort de la Vierge*, à Bruges, et ces attitudes crispées, ces figures angoissées des apôtres, avec les calmes ordonnances d'un Memling ou même d'un Bouts, et l'on comprendra immédiatement quel fut le don propre de Van der Goes et quelle part d'invention et de nouveauté se trouve enfermée dans ses œuvres. Il ne réussit pas

LA FONTAINE DE VIE, PAR THIERRY BOUTS DE HARLEM (VERS 1470). MUSÉE DE LILLE. Avec l'ENFER du musée du Louvre, ce panneau faisait peut-être partie du JUGEMENT DERNIER commandé à Thierry Bouts par les magistrats de Louvain et achevé en 1472. — CL. GRAUON.

toujours, mais la recherche le passionne, et après les Van Eyck c'est peut-être le plus étonnant créateur qu'ait vu la peinture du XV^e siècle aux Pays-Bas, celui qui prépare le plus efficacement l'art des âges suivants.

A Gand, toujours à la même époque, et au voisinage de Hugo van der Goes, il faut citer un peintre qui, sans avoir le génie du moine de Rouge-Cloître, eut cependant l'honneur de produire des compositions remarquables : Joos van Wassenhove, dit Juste de Gand, né sans doute vers 1430, qui, ayant travaillé à Anvers (1460) et à Gand (1463), partit pour l'Italie après 1468 et entra, à Urbino, au service du duc Frédéric de Montefeltre. Il composa pour lui, en 1471, la fameuse *Cène* où le Christ communique avec les apôtres, qui agenouillés, l'entourent : œuvre toute de ferveur et de spiritualité, particulière par la conception, le format et le coloris, dénotant à la fois une forte empreinte de Van der Goes et l'imitation voulue des procédés italiens. Nous saisissons ici, une fois de plus, l'une de ces nombreuses actions et réactions qui, de tout temps, s'exercèrent entre l'art flamand et l'art italien. L'influence en effet de ce dernier pendant tout le XV^e siècle est visible et notamment sur les chefs de file, sur les Van Eyck, les Van der Weyden, les Memling qui, pour concevoir leurs chefs-d'œuvre, surent s'assimiler les grands principes méridionaux de largeur, de clarté et d'ordre.

A l'époque où Van der Goes commençait à faire entrer dans la peinture flamande le mouvement et la vie, nous rencontrons dans le Nord, à Harlem et aux environs, des artistes intéressants que deux traits principaux caractérisent : d'abord une action très fortement marquée des grands peintres du Sud, de Rogier et de Van der Goes particulièrement ; puis la persistance de multiples souvenirs eyckiens se révélant surtout par une compréhension du paysage, toute particulière et fort en avance pour l'époque :

BETHSABÉE AU BAIN, PAR HANS MEMLING (VERS 1485). MUSÉE DE STUTTGART. Le goût de la grâce s'est insinué dans la grave peinture flamande sans en altérer la véracité. — CL. BULLOZ.

l'artiste, ayant très probablement appris son métier dans les Pays-Bas septentrionaux, s'établit dans la ville du Zwyn, où il fut reçu franc-maître en 1483, où il mourut en 1523, après avoir fait, en 1515, un court séjour à Anvers.

Gérard David apporte du Nord une délicieuse impression de nature fraîche, ombreuse et aérée, qu'adoucissent peut-être encore l'exemple de Memling ; il sera le chantre des eaux vives, des sous-bois et des prés fleuris ; pour s'en convaincre, il suffit de considérer le grand rétable du *Baptême du Christ*, à Bruges (1501 à 1503), et le délicieux *Repos en Égypte* du musée de Lisbonne, comme le *Donateur avec Saints* de la National Gallery.

Memling n'avait fait qu'ouvrir une fenêtre sur la nature. Gérard David y plonge ses personnages ; la comparaison de leurs œuvres à ce point de vue est significative. Voyez, par exemple, les trois saints démesurés du triptyque de *Guillaume Moreel* (par Memling), au musée de Bruges ; ils ne font pas corps avec le paysage, fort beau du reste, mais qui semble une tapisserie placée derrière eux. Au contraire, dans le *Baptême du Christ* (par Gérard David), les acteurs de la scène sont réellement dans une vallée que bordent de hautes futaies. Gérard David en même temps garde de ses origines un goût réaliste et violent, sensible particulièrement dans les productions de sa première période : la *Mise en croix* de la National Gallery, par exemple, et l'*Histoire du juge prévaricateur*, au musée de Bruges, de 1498. Son coloris est chaud, profond, tout entier imprégné des belles leçons des Van Eyck, et c'est un peu de la hauteur de ces derniers que l'on retrouve encore dans le calme et large *Calvaire* du Palazzo Bianco, à Gênes.

Contemporain de Gérard David, mais influencé déjà par l'école rivale, par Matsys et le milieu d'Anvers, tel nous apparaît Jean Provost de Mons, né vers 1462, reçu franc-maître à Anvers en

c'est là une note que nous avions déjà relevée chez Thierry Bouts, venu, lui aussi, de Harlem. Cette école locale peut approximativement se situer dans la région comprise entre Harlem, Leyde, Gouda et Utrecht ; comme productions importantes, retenons entre autres : la *Résurrection de Lazare*, aujourd'hui au musée de Berlin, par le peintre Ouwater, qui travaillait vers 1470, et l'étonnant *Saint Jean dans le désert* (également au musée de Berlin), par l'élève de Ouwater, le doux, naïf et si campagnard Gérard de Saint-Jean, signalé à Harlem entre 1475 et 1490 ; à ses dons agrestes et charmants, Gérard sut aussi allier une grandeur, un sérieux et une solidité qui viennent en ligne directe des *Heures* de Turin et du *Rétable de l'Agneau* ; cette filiation, d'autres œuvres remarquables du jeune peintre, mort sans doute à vingt-huit ans, la proclament avec autorité, telles par exemple la *Résurrection de Lazare*, au Louvre ; la *Déposition de croix*, à Vienne.

Sortant du même milieu, apparaît vers 1484 à Bruges le dernier grand peintre de la brillante école qu'illustre encore Memling, le dernier en tout cas qui soit resté par l'esprit et la formation tout entier du XV^e siècle. Nous voulons parler de Gérard David, né sans doute vers 1460 à Oudewater, entre Utrecht et Gouda :

1493, arrivant dès 1494 à Bruges, où il demeura jusqu'à sa mort en 1529. Avec Provost, c'est l'esprit du siècle nouveau qui pénètre dans la très vieille ville de Jean van Eyck et de Memling ; avec lui s'introduit un certain raffinement teinté déjà de maniérisme ; mais sa sensibilité reste jolie, et sa *Donatrice lisant* du Louvre (avec sainte Claire au revers), sa *Vierge et saint Joseph à Bethléem* (de la collection Walter Samuel), sont des œuvres prenantes, qui inaugurent fort honorablement l'école brugeoise du XVI^e siècle.

Avant de clôturer la seconde et brillante période de la peinture aux Pays-Bas, il nous faut encore remonter vers le Nord, et citer un foyer actif qui semble procéder de traditions fort anciennes, antérieures peut-être aux Van Eyck, auxquelles se mêle une note populaire tout à fait originale. Les représentants de cet art autochtone et très caractéristique sont le curieux Maître de la *Virgo inter Virgines*, débutant à Delft, sans doute vers 1470 ou 1490, et le grand et personnel Jérôme Bosch de Bois-le-Duc, né vers 1450, mort en 1516. Ce dernier présente le plus frappant avec ses illustres contemporains de Bruges, Memling ou Gérard David : son gros rire un peu épais s'oppose à leur sérieux, à leur austérité, mais sa vision aiguë, sa verve endiablée, son imagination délirante devaient avoir sur le XVI^e siècle flamand une intense et durable influence. A ses tableaux les plus célèbres, avec scènes multiples et que Philippe II prisait particulièrement, le *Chariot de foin* ou le *Jardin des délices* (Escorial), nous préférons peut-être ses compositions plus simples et plus aérées : par exemple, le *Saint Jean à Patmos* du musée de Berlin, le *Saint Jacques et le Magicien*, avec, au revers, la *Tentation de saint Antoine*, au musée de Valenciennes ; le *Calvaire* de la collection Franchomme, à Bruxelles ; l'*Enfant prodigue* de l'ancienne collection Figdor, aujourd'hui au musée de Rotterdam.

Nous admirerons avant tout chez Jérôme Bosch, d'une part, un tempérament de peintre hors ligne, qui lui fait trouver des harmonies de tons clairs, inconnues jusqu'alors dans les Pays-Bas, avec des roses, des bleus, des verts ou des jaunes pâles d'une exquise délicatesse ; de l'autre, une fantaisie si puissante qu'elle lui permet de rompre avec toutes les traditions, d'abandonner tous les clichés, pour se renouveler sans cesse.

LES ENLUMINURES

A côté de cette triomphante école de peinture des Pays-Bas, il faut aussi réserver une place spéciale aux ouvrages nombreux des enlumineurs, qui consacrent leurs soins à orner « d'hystoires » les pages des manuscrits religieux ou profanes. Ces travaux d'un grand prix, confiés à des artistes spécialistes, formaient le plus bel ornement des bibliothèques précieuses rassemblées par les princes ou les riches seigneurs. Le duc Jean de Berry, Philippe le Bon, Charles le Téméraire furent parmi les plus fervents amateurs de ces volumes et c'est l'ancien fonds de la Bibliothèque de Bourgogne qui contribue aujourd'hui à la gloire des dépôts actuels de Bruxelles, de Vienne ou de Madrid.

L'enluminure des manuscrits avait toujours été cultivée aux Pays-Bas : les abbayes et les monastères des bords de la Meuse l'avaient en particulier pratiquée pendant de longs siècles ; mais c'est vers la fin du XIV^e siècle qu'elle paraît prendre une très grande importance, et nous avons parlé, à propos de la peinture, de l'action prépondérante d'artistes comme André Beauneveu, Jacquemart de Hesdin, qui travaillent pour le duc de Berry. Avec les Van Eyck, nous atteignons le point culminant. Des pages du manuscrit de Turin-Milan comme le *Débarquement du comte de Bavière*, la *Traversée de sainte Julie* et de sainte Marthe, le *Baptême du Christ* dominent l'enluminure des Pays-Bas, qui se développera pendant tout le XV^e siècle et les trente premières années du XVI^e.

Parallèlement à la peinture sur panneaux, il y eut donc là un groupement d'artistes que l'on ne peut négliger

VIERGE, PAR HANS MEMLING (VERS 1485). MUSÉE DE LISBONNE. Bel exemple du réalisme adouci qui caractérise le maître de Bruges. — CL. BULLOZ.

en étudiant l'école des Pays-Bas. Van der Weyden, Gérard David paraissent avoir eux-mêmes contribué à certains de ces travaux. Leur influence en tout cas fut très grande : quelques années après les *Heures* de Turin-Milan, après l'élégant manuscrit des *Très Riches Heures* du duc de Berry, à Chantilly, dû à Pol de Limbourg et à ses frères, après des maîtres de transition comme le Maître aux rinceaux d'or et l'illustrateur du Guillebert de Metz, c'est de Rogier que relèvent les personnalités marquantes : le Maître du Girart de Roussillon, Tavernier, Vrelant, Leydet, qui travaillent pour Philippe le Bon et Charles le Téméraire. Il faut mettre à part les pages délicates et nuancées de Simon Marmion qui nous révèlent, mieux qu'aucune grande peinture, ce qu'il y avait de fin et de secret dans l'imagination et le cœur de certains artistes au XV^e siècle.

Un peu plus tard, vers 1480, avec le Maître du livre de prières de Dresde, avec le Maître de Marie de Bourgogne, avec la dynastie des Bening s'annonce et se développe la brillante école Ganto-Brugeoise, qui fleurira jusque vers 1530, où s'affirmera surtout l'action de Van der Goes et de Gérard David et qui produira ces manuscrits célèbres : le *Breviaire* Mayer van der Bergh à Anvers, les *Heures* d'Hennessy à la Bibliothèque royale de Bruxelles, le *Breviaire* Grimani à Venise. Puis viendra rapidement la décadence. L'imprimé

PORTRAIT DE FEMME AGÉE, PAR HANS MEMLING (VERS 1470-1475). MUSÉE DU LOUVRE. Nulle idéalisation, mais le dessin et le modelé le plus subtils au service d'un sentiment profond. — CL. ARCH. PHOT.

LA MORT DE LA VIERGE, PAR HUGO VAN DER GOES (2^e MOITIÉ DU XV^e SIÈCLE). MUSÉE MUNICIPAL DE BRUGES. Hugo van der Goes apporte une nouveauté dans la peinture flamande. Il veut traduire le mouvement et fixer même des gestes fugitifs. — CL. BELLOZ.

CALVAIRE, PAR JÉRÔME BOSCH (FIN DU XV^e SIÈCLE). COLLECTION FRANCHOMME (BRUXELLES). Le sujet ne permettait pas au peintre de manifester sa verve endiablée, mais on retrouve dans cette œuvre l'acuité de son dessin. — CL. BECKER.

LA RÉSURRECTION DE LAZARE, PAR ALBERT VAN OUWATER (2^e MOITIÉ DU XV^e SIÈCLE). MUSÉE DE BERLIN. Comme Thierry Bouts, il aime les somptueux costumes et les beaux effets de lumière. Il appartient, avec lui et Gérard de Saint-Jean, au groupe des peintres de Harlem. — CL. BRUCKMANN.

merie peu à peu tuera l'enluminure; ce fut un art charmant et intime, qui sut exprimer avec nuance et mesure, fantaisie et agrément, tout un côté de la sensibilité au Moyen Âge et pendant la première Renaissance.

LA TAPISSERIE

L'art de la tapisserie fut de bonne heure pratiqué dans les anciens Pays-Bas. Dès le XIV^e siècle, cette fabrication créée à la ville d'Arras une réputation qui ne fit que croître avec Philippe le Hardi (1384-1409) et le déclin des célèbres ateliers parisiens de Nicolas Bataille, dont nous avons parlé à propos de l'*Apocalypse* d'Angers.

Le luxe de la cour de Bourgogne se développant, les Pays-Bas allaient devenir les principaux fournisseurs de ces pièces d'étoffe, chatoyantes et colorées, dont les ducs et les riches seigneurs garnissaient les salles vides et froides de leurs châteaux. Arras mérita ainsi de donner son nom au tissu lui-même et l'on sait qu'aujourd'hui encore « arazzi » est synonyme de notre mot « tapisserie ». De cet atelier il nous est resté quelques belles productions qui témoignent de son importance : la *Vie de saint Piat* et de saint *Éleuthère*, de 1402, à la cathédrale de Tournai; la suite « type » autour de laquelle se groupent surtout la *Geste de Jourdain de Blaye* (vers 1400-1410), au musée municipal de Padoue, et cette émouvante *Crucifixion* (vers 1430), à la cathédrale de Saragosse. Arras à ce moment représente un art déjà bien plus avancé dans le réalisme que ne l'était la tapisserie d'Angers; nous aurions ici, comme cartons et composition, une école intermédiaire entre Brœderlam et Campin, et qui rejoint en même temps dans certaines de ses inventions (la jolie *Scène d'amour*, par exemple, au Louvre, et l'*Épisode d'un roman*, au musée des Arts décoratifs) la tendance élégante et poétique des Limbourg.

Dès le milieu du XV^e siècle, la fabrication de la tapisserie déclina à Arras, pour s'éteindre complètement après la prise et la ruine de la ville par Louis XI en 1477. Tournai, dont le règlement des tapisseries date de 1390, hérita de la renommée d'Arras, et la corporation connaîtra sa plus haute floraison sous Philippe le Bon avec

le célèbre atelier de Pasquier Grenier. Dès 1440, nous trouvons un art de grand style, s'attaquant aux vastes ensembles, tels : la merveilleuse *Chasse à lours* (vers 1440) et la *Chasse au faucon* (vers 1445), toutes deux au duc de Devonshire; la *Geste du Chevalier au Cygne* (vers 1460, Cracovie), les *Sacrements* (New-York Metropolitan Museum), l'*Histoire de Trajan et d'Herkenbald* (vers 1450, Berne, musée Historique), ces dernières dérivant directement des créations de Rogier Van der Weyden. Citons aussi la *Bataille de Roncevaux*, au musée du Cinquantenaire à Bruxelles, et la *Geste d'Alexandre*, au palais Doria à Rome, qui, déjà vers 1460, préparent la voie aux larges compositions harmonieusement ordonnées du siècle suivant. Mais, à ce moment, Tournai a perdu sa suprématie; l'art de la tapisserie s'est répandu dans bien d'autres centres du pays, à Enghien, à Audenarde, à Bruxelles surtout, et c'est dans cette ville que nous irons l'étudier au XVI^e siècle.

ÉDOUARD MICHEL

SAINT JEAN-BAPTISTE DANS LE DÉSERT, PAR GÉRARD DE SAINT-JEAN (2^e MOITIÉ DU XV^e SIÈCLE). MUSÉE DE BERLIN. On voit dans cette œuvre une expression de méditation et de mélancolie pénétrantes. — CL. BRUCKMANN.

LE REPOS EN ÉGYPTÉ, PAR GÉRARD DAVID (DÉBUT DU XVI^e SIÈCLE). MUSÉE DE LISBONNE. Dans l'école flamande, Gérard David est le peintre des eaux vives, des sous-bois et des prés fleuris. — CL. BELLOZ.

BIBLIOGRAPHIE

PEINTURE, ENLUMINURE ET TAPISSERIE

HULIN DE LOO, *Catalogue critique de l'Exposition de Bruges en 1902* (Gand, 1902); — *L'Exposition des Primitifs français au point de vue de l'influence des frères Van Eyck* (Bull. de la Société d'Hist^{re} et d'Arch^{éologie} de Gand, 1904). — HEIDRICH (Ernst), *Alt-niederländische Malerei* (Iéna, 1910). — FRIEDLAENDER (Max), *Van Eyck bis Bruegel* (Berlin, 2^e éd., 1921). —

CONWAY (Sir Martin), *The Van Eycks and their followers* (Londres, 1921). — FRIEDLAENDER (Max), *Die Alt-niederländische Malerei* (8 vol., parus, Berlin, 1924-30). — FIERENS-GEVAERT (H.), *Histoire de la peinture flamande* (3 vol., Paris, 1927-30). — HULIN DE LOO, *Les « Heures » de Milan* (Bruxelles, 1911). — DURRIEU (C^{te} Paul), *La Miniature flamande au temps de la cour de Bourgogne (1415-1540)*, Paris, 1921. — WINKLER (F.), *Die Flamische Buchmalerei* (Leipzig, 1925). — GUIFFREY (J.), *Les Tapisseries du XII^e à la fin du XVI^e siècle* (tome IV de l'Hist. gén. des Arts appliqués à l'industrie) Paris, 1911. — GOEBEL (H.), *Wandreppiche* (2 vol., texte; 2 vol., planches, Leipzig, 1923-28).

LES BÛCHERONS, TAPISSERIE AUX ARMES DU CHANCELIER ROLIN (VERS 1460). MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS, À PARIS. Peut-être une œuvre de Pasquier Grenier, de Tournai.

L'ART GOTHIQUE EN ALLEMAGNE

PEUT-ON parler, en Allemagne, d'un âge gothique qui durerait depuis le moment où apparaît la croisée d'ogives, jusqu'à celui où la Renaissance amène avec elle les formes antiques ? En réalité, sur ce point du globe, deux périodes se succèdent, qui diffèrent profondément, et par les conditions sociales, et par le goût des artistes, et par l'importance réciproque des divers arts. La première va presque jusqu'au début du xv^e siècle, la seconde comprend le xv^e siècle tout entier.

PREMIÈRE PÉRIODE. — Fort longtemps, et presque jusqu'à son apogée, le gothique reste en Allemagne un art d'importation. Il arrive de France avec un retard de cinquante ans, qu'il n'a jamais entièrement rattrapé. Il évolue moins sur lui-même qu'il ne se transforme sous l'action d'afflux étrangers qui se renouvellent. On peut douter qu'il ait jamais été profondément populaire, et chacun de ses édifices importants s'entoure beaucoup moins qu'en France d'édifices secondaires semblables par l'esprit, s'ils sont inégaux par le mérite.

On ne commence, en Allemagne, à voûter d'ogives qu'au cours des premières années du xiii^e siècle, alors que fleurissent déjà en France les grandes cathédrales, et, si les avantages de ce mode de couverture font qu'il se répand assez vite, il est fort loin d'entraîner l'adoption d'un système logique et cohérent. L'architecture allemande, en particulier, répugne à l'emploi des arcs-boutants, surtout extérieurs.

Ce conservatisme est très marqué sur le Rhin où, jusqu'aux environs de 1250, on travaille beaucoup aux anciennes églises romanes, sans que ces transformations, même profondes, en altèrent l'aspect. A Cologne, le chœur de l'église des Saints-Apôtres, la

nef du Grand Saint-Martin n'ont point d'arcs-boutants pour contre-bouter leurs voûtes d'ogives. A la nef de Bonn on en adopte de forts lourds, mais qui ne comptent guère dans la physionomie du monument. Et qui se douterait, devant la cathédrale de Worms, demeurée presque purement romane, que les travaux n'en ont été commencés que vers 1180 pour se poursuivre lentement pendant les trente premières années du xiii^e siècle ? Ailleurs on est plus retardataire encore. La nef de la cathédrale de Naumbourg, édifée de 1200 à 1240, est dépourvue de croisées d'ogives ; Bamberg, la cathédrale sœur de Naumbourg, ne connaît franchement l'esprit nouveau qu'avec l'atelier qui, en 1240, construit ses tours occidentales.

Pourtant le premier endroit d'Allemagne où le système français soit apparu complet n'est pas proche de la France : c'est Magdebourg, dont l'archevêque Albert avait étudié à l'Université de Paris. La cathédrale, commencée en 1209, dépend de celle de Laon, l'un des modèles favoris des Allemands, qui y retrouvaient sans doute la multiplicité de tours caractéristique de leurs églises romanes.

D'autres églises succèdent à Magdebourg, élevées probablement par des maîtres d'œuvre qui ont travaillé en France, et assurent vers le milieu du siècle le triomphe du système gothique : la collégiale de Limbourg-sur-Lahn (1215 à 1240), Notre-Dame de Trèves (1242-1253), Sainte-Élisabeth de Marbourg (1235-1283). Même dans ces édifices franchement gothiques, les préférences allemandes se manifestent avec énergie. Avec ses hautes tours, sa nef relativement courte, Limbourg ne ressemble aucunement à Laon, et l'architecte de Notre-Dame de Trèves, qui a copié, presque strictement, le système de Saint-Yved de Brainsie, adopte

COLLÉGIALE SAINT-GEORGES, A LIMBOURG-SUR-LAHN (1215 A 1240). Le système français a été logiquement suivi, mais l'aspect extérieur (multiplicité des tours) rappelle beaucoup les cathédrales romanes du Rhin.

ÉGLISE CISTERCIENNE DE CHORIN ; FAÇADE (FIN DU XIII^e SIÈCLE). Bon exemple de la physionomie particulière que donne la brique aux édifices du nord-est de l'Allemagne.

CATHÉDRALE DE COLOGNE. La plus vaste des cathédrales gothiques de l'Allemagne (commencée en 1248). Le chœur, terminé en 1322, ressemble beaucoup à celui d'Amiens. La nef et la façade ont été construites au xiv^e siècle, cette dernière d'après un ancien projet.

un plan centré en supprimant pour ainsi dire la nef. En somme, l'Allemagne n'est mûre pour les grandes cathédrales gothiques que lorsque les temps ne sont déjà plus favorables aux vastes entreprises, car la fin de la domination des Hohenstaufen, en 1250, va engendrer peu à peu l'anarchie. Et le plus illustre de ces édifices, la cathédrale de Cologne, attendra son achèvement jusqu'au xiv^e siècle.

La merveilleuse nef de Strasbourg, voûtée entre 1250 et 1270 et adaptée à un chœur et à un transept qui datent de la première moitié du siècle, est d'un gothique absolument classique. La façade se fait vers 1280, mais, à la suite d'un incendie, en 1298, on y apporte des changements assez fâcheux. Après quoi, les travaux traînent en longueur, et la flèche de l'unique tour n'est placée qu'au xv^e siècle. Fribourg dépend étroitement de Strasbourg.

Pour Cologne, la première pierre n'en fut posée qu'en 1248. De toutes les cathédrales allemandes, c'est la plus française. Le chœur s'inspire à ce point d'Amiens, que l'on a émis l'hypothèse d'un maître d'œuvre commun.

La dernière des grandes cathédrales est celle de Ratisbonne, qui, commencée en 1275, ne fit que de bien lents progrès au cours du xiv^e siècle.

Cependant, l'Autriche et la Bohême, pays de civilisation plus jeune, mais florissants sous la domination des maisons de Habsbourg et de Luxembourg, concurent plus tardivement encore de larges desseins : le xiv^e siècle voit naître les cathédrales de Vienne et de Prague, cette dernière commencée en 1344 sur les plans d'un Français.

En marge de cette histoire générale, on ne saurait négliger plusieurs groupes très homogènes. L'un est le groupe international des églises cisterciennes, qui se présentent avec les caractéristiques qu'elles ont dans toute l'Europe. Entre 1200 et 1250 surtout, les Cisterciens créent en Allemagne de vastes monastères dont les plus insignes et les mieux conservés sont Maulbronn, en Souabe, et Ebrach, en Franconie. Deux autres groupes, au contraire, sont strictement nationaux. Celui des églises de Westphalie est même provincial. On croit pouvoir le faire dériver de l'architecture française de l'Anjou et du Poitou. Il n'a pas d'édifices très imposants, mais c'est là que s'élabore le type favori de l'Allemagne : la *Haltenkirche*, où la nef et les bas côtés ont même hauteur.

Cependant, ce qu'il y a de plus original, c'est l'architecture de brique qui règne dans tous les pays du Nord-Est et spécialement

dans les pays de colonisation. Un matériau neuf crée un gothique neuf, plus géométrisé que le gothique de pierre. Peu de courbes, des profils angulaires, beaucoup de lignes brisées. Une décoration plane très raffinée qui utilise tantôt le contraste de la brique avec l'enduit, tantôt l'émaillage. Sainte-Marie de Lubeck est l'un des plus importants de ces édifices. Mais c'est une floraison : Jerichow, Wismar, Stralsund, Doberan, Prenzlau, Francfort-sur-Oder, Dantzig. A un ou deux siècles de distance, les monuments se ressemblent entre eux plus qu'ils ne ressemblent à leurs contemporains des pays de pierre. Et l'architecture civile est digne de l'architecture religieuse avec ses hôtels de ville et surtout les étonnants châteaux de l'ordre teutonique.

Ces constructions en brique se passent de sculpture, presque forcément. D'autres régions même de l'Allemagne, qui n'ont point la même excuse, en sont à peu près dépourvues aussi. On distingue bien un fond populaire, tout imprégné de byzantinisme, mais qui ne fructifie que si une influence occidentale vient le vivifier. Les ateliers de sculpteurs suivent, comme on peut s'y attendre, les monuments, mais, surtout dans l'âge d'or, qui coïncide avec l'époque de l'architecture dite de transition, ils ont peu de rayonnement.

La Thuringe, la Saxe et la Franco-nie constituent le centre le plus important avec Freiberg, Bamberg et Naumbourg. La Porte dorée de Freiberg (vers 1230) est justement célèbre à la fois pour l'originalité de sa composition, où le portail français se marie harmonieusement avec beau-

PORTE DORÉE, A FREIBERG, EN SAXE (VERS 1230). Un des plus remarquables ensembles de l'art gothique allemand, qui mêle les influences françaises aux reminiscences romanes, pour l'architecture, et à certains souvenirs byzantins, pour la sculpture.

BAMBERG. STATUE ÉQUESTRE (vraisemblablement saint Georges) du CHŒUR DE SAINT-GEORGES (2^e moitié du XIII^e siècle). Cette statue est l'œuvre d'un maître qui avait certainement travaillé à la cathédrale de Reims, et qui a laissé à Bamberg plusieurs autres statues, probablement destinées à un portail qui n'a pas été exécuté.

coup de réminiscences romanes, et pour la qualité d'une sculpture qui rend, en particulier, le nu avec beaucoup de souplesse et de fraîcheur. A Bamberg, on se trouve en face de deux générations opposées. A la clôture du chœur de Saint-Georges paraît un maître étrange qui, bien que relativement tardif (1225 à 1235), ne veut rien savoir de l'art occidental. Plus préoccupé d'expression que de beauté, dessinant les plis comme font les miniaturistes byzantins, il est d'une énergie, d'une véhémence passionnées. Par contre, l'atelier qui lui succède subit très strictement l'influence de la statuaire de Reims.

Entre Bamberg et Naumbourg, il n'y a point grand rapport d'esprit. Plus que des bas-reliefs du jubé, naturels, mais vulgaires, la gloire de Naumbourg lui vient des grandes statues du chœur occidental. Ce sont les effigies de personnages laïcs, bienfaiteurs de la cathédrale. Peut-être la sculpture allemande n'a-t-elle jamais atteint à cette

BAMBERG. PROPHÈTES DE LA CLÔTURE DU CHŒUR DE SAINT-GEORGES A LA CATHÉDRALE (VERS 1230). Les travaux de cet atelier sont remarquables par leur énergie et aussi par le dessin des draperies qui semble emprunté aux miniatures byzantines.

plénitude unie à la grandeur classique. L'accent général fait songer à ce que sera la sculpture bourguignonne, mais avec plus de monumentalité : les vêtements tombent par plis simples, lourds, l'expression des visages est grave, presque triste et d'un calme qui n'exclut point la vigueur du tempérament et des passions.

Le Rhin est bien moins riche que la Saxe, qui a aussi les plus beaux monuments funéraires. Les fragments des jubés de Mayence s'apparentent au jubé de Naumbourg. A Strasbourg florit un atelier, qui subit à la fois les influences de Reims et de Chartres. Par malheur, ses ouvrages n'ont pas été épargnés par la Révolution. Au portail du transept sud, au pilier des Anges, subsistent des bas-reliefs dont les personnages, vêtus d'une draperie à petits plis, ont beaucoup de naturel dans le mouvement. Comme statues isolées, l'Eglise et surtout la Synagogue jouissent d'une popularité qu'elles méritent : le corps juvénile et souple de la seconde est ressenti avec une merveilleuse divination sous la robe presque ajustée.

Beaucoup plus tard, vers la fin du siècle, paraît, aux portails occidentaux du même Strasbourg, une statuaire d'un autre esprit. Le portail de droite traite le thème des Vierges sages et des Vierges folles, dont la faveur en Allemagne est grande. Certes, les artistes de cet atelier sont habiles, doués d'un acquit remarquable, mais leurs figures coquettes, au sourire stéréotypé, quasi éginétique, n'ont point le jaillissement spontané, la fraîcheur de la Synagogue. Les Vierges sages et les Vierges folles se retrouvent en particulier à Fribourg, qui dépend de Strasbourg en sculpture comme en architecture, et à Magdebourg.

La lenteur que mit à s'étendre l'architecture gothique eut pour effet de retarder la crise de la peinture monumentale. Le Rhin, surtout, garde nombre de ces décorations murales, à vrai dire très défigurées. Elles sont généralement soumises aux influences byzantines. Par endroits, on trouve pourtant un style original, très mouvementé, traité en croquis, avec une abondance de plis cassés, comme par un caprice géométrique. L'exemple le plus typique s'en rencontre dans l'église de Frankenberg à Goslar. Cette opposition de styles se remarque aussi dans les manuscrits ornés où règnent, d'une part, surtout dans le nord de l'Allemagne, une enluminure luxueuse, fortement byzantine, et, d'autre part,

NAUMBURG. STATUES DE FONDATEURS PRINCIPERS DANS LE CHŒUR OCCIDENTAL DE LA CATHÉDRALE (VERS 1260-1270). Un des chefs-d'œuvre de la sculpture allemande, par la puissance des visages et la beauté simple et toute classique de la draperie.

PLACE DU MARCHÉ A NUREMBERG. On voit, à gauche, l'église Notre-Dame (Frauenkirche) commencée en 1355, et, à droite, la Belle Fontaine, construite à partir de 1385. Ce paysage urbain donne bien l'aspect que pouvait avoir une ville allemande à l'époque de grande prospérité de la fin du XIV^e siècle et du XV^e siècle. — Cf. SCHMIDT.

un dessin à la plume, rarement enluminé, qui donne les chefs-d'œuvre de l'époque, et en particulier le fameux *Hortus deliciarum* de Sainte-Odile, décoré sous la direction de l'abbesse Herrad de Landsberg.

DEUXIÈME PÉRIODE. — Au début du ^{xv}^e siècle, le Moyen Âge des cathédrales est, en Allemagne, une époque bien révolue. L'Empire, définitivement écroulé, a entraîné dans son déclin toute une partie de la noblesse. Les princes le remplacent mal. Mais une autre puissance a surgi, celle des villes. Villes de la Hanse, villes impériales, elles se développent avec une rapidité presque américaine sous l'impulsion d'une bourgeoisie entreprenante, active, très cosmopolite. Si ces bourgeois n'ont pas le goût très raffiné, ils aiment le luxe et sont prêts, par plaisir ou par dévotion, à donner du travail aux peintres et aux orfèvres.

Si l'élément d'unité qui constituait le style gothique classique a disparu, si l'émiettement local a fait des progrès, on ne saurait nier pourtant qu'il existe un goût général allemand. En regardant une gravure d'armoiries, ou encore un de ces hanaps (*Pokal*) que l'on trouve dans tous les musées, on en saisira les tendances. « Tout l'art allemand, écrit Dehio, est soumis aux réactions contraires d'un pôle classique et d'un pôle baroque, mais c'est le baroque qui est le plus proprement allemand. » Le ^{xv}^e siècle est, à cet égard, l'une des époques les plus franchement allemandes. L'influence française ne joue presque aucun rôle. On aime le contourné, le compli-

SAINTE VÉRONIQUE. ÉCOLE DE COLOGNE. ANCIENNE PINACOTHÈQUE DE MUNICH. Ce tableau, du début du ^{xv}^e siècle, attribué sans arguments sérieux à un certain maître Wilhelm, est un des premiers ouvrages de l'école colonaise, un de ceux aussi qui en montrent le mieux le charme et la douceur un peu mièvre.

CL. BRUCKMANN.

L'ADORATION DES MAGES. PANNEAU CENTRAL D'UN TRIPTYQUE PEINT VERS 1430 POUR LA CATHÉDRALE DE COLOGNE, PAR STEPHAN LOCHNER, Souabe de naissance. En dépit du défaut de vigueur des visages, cet ouvrage est un des plus séduisants des écoles primitives allemandes par la gaieté et la vivacité du coloris.

qué. Dans la figure humaine, l'artiste cherche à tout prix l'expression : ces tableaux nous paraissent toujours ou trop doux ou trop durs. Un penchant à exagérer la laideur a fait qualifier de réalistes bien des peintres et des graveurs de ce temps. Au fond, cette tendance est souvent à l'opposé du réalisme. Le mot moderne d'expressionnisme lui conviendrait mieux.

L'architecture religieuse a tout à fait perdu, matériellement et spirituellement, la grandeur qu'elle possédait. On construit énormément d'églises, mais on ne construit pas de cathédrales. Si telle de ces églises, comme celle d'Ulm, a de très vastes proportions, elle demeure exceptionnelle. La *Hallenkirche* prend le pas sur toutes les autres formes, et les piliers élancés, la largeur des voûtes font ressembler l'église à une grande salle. De plus en plus, la croisée d'ogives est traitée comme un ornement. D'ailleurs, l'activité constructive est grande; des pays, déshérités jusque-là, comme la Bavière, se couvrent d'édifices religieux. Quant à l'architecture civile, elle suit forcément le développement des cités. C'est le ^{xv}^e siècle qui a donné aux villes allemandes les plus célèbres, comme Nuremberg et Rothenbourg, les trois quarts de leur physionomie. Mais la maison ne vise guère à être monumentale. Vers la rue, sa façade est simple, percée un peu au hasard, ornée parfois d'une fenêtre en avancée, *Erker* ou *Charlein*. À l'intérieur, les cours sont souvent élégantes et ornées.

Mais ce n'est point par l'architecture que l'art allemand s'est alors exprimé. Le ^{xv}^e siècle voit naître, et immédiatement avec abondance et diversité, la peinture.

La gravure l'accompagne, moyen d'expression plus privilégié encore. Et la sculpture ne reste pas en arrière. Aussi bien peinture et sculpture se rapprochent-elles, associées qu'elles sont dans les grands rétables.

En peinture, les centres sont nombreux, vivaces et très distincts. Ceux qui paraissent le plus anciennement ne sont point ceux qui connaîtront, par la suite, la plus grande gloire. De 1379, Hambourg possède le rétable d'un maître Bertram, originaire de Westphalie, et qui connaît la peinture siennoise. Maître Franke paraît au même lieu près de cinquante ans après, étranger probablement à la ville où il travaille. La Westphalie a donné naissance à un artiste chez qui le charme n'exclut pas la grandeur : Conrad de Soest, l'auteur du rétable de Niederwildungen (1404). Cependant, c'est surtout à Cologne, en Souabe, à Nuremberg et au Tyrol que se développe la peinture allemande.

L'école colonaise ne mérite certainement pas l'admiration exclusive que nourrissaient pour elle les romantiques. Féconde, volontiers archaïque, elle a un charme qui n'est pas sans fadeur et, à la longue, elle a mal supporté le dangereux voisinage des Pays-Bas. L'auteur du tableau exquis qu'est la *Sainte Véronique* (pinacothèque de Munich) doit être à peu près contemporain de Conrad de Soest. Mais la renommée de l'école de Cologne lui vient surtout de Stephan Lochner, qui n'était pas Colonnais, mais probablement Souabe. Sa réputation était très grande à Cologne où il mourut en 1451, laissant, dans la cathédrale, son fameux rétable des Rois Mages, que l'on compare souvent, avec assez d'imprudence, au rétable de Gand. C'est le moyen d'en faire ressortir les faiblesses : défaut d'énergie et d'expression des

visages, style assez petit et proche de l'enluminure. Pourtant, Lochner est un remarquable coloriste, très différent des Néerlandais, sans raretés, mais franc et plein d'éclat. Le Maître de la Glorification de Marie le suit de fort loin, puis l'école de Cologne tend de plus en plus à devenir une annexe retardataire de l'école des Pays-Bas, avec le Maître de la Vie de la Vierge et les maniéristes que sont le Maître de la Sainte Parenté et le Maître de Saint Barthélemy.

Les Souabes ont une autre sève. Quand Lucas Moser peint le rétable de Tiefenbronn (1431), il a des préoccupations qu'ont ignorées les Colonnais. Le fond d'or que ceux-ci gardent encore après le milieu du ^{xv}^e siècle, il l'a déjà abandonné, et dans la scène qui retrace le voyage sur mer de Marie-Madeleine, les flots s'étendent au loin, à la fois naïfs par les vaguelettes qui les divisent et véridiques par leur éclairage et par la proportion des bateaux qui les couvrent. Conrad Witz (1390-1446 environ) va beaucoup plus loin. Sa famille était originaire du Haut-Rhin, mais il se fixa à Bâle, où il obtint le droit de bourgeoisie. Nous le retrouverons donc dans l'histoire de l'art en Suisse. On possède surtout de lui deux séries de fragments de rétables qui permettent de le regarder comme un puissant artiste et un grand précurseur : le rétable de Bâle et celui de Genève.

Des rapports mal définis mais certains unissent Conrad Witz aux maîtres de l'école flamande et bourguignonne, au Maître de Flémalle, à celui de l'Annonciation d'Aix, à Rogier van der Weyden.

Dans la ville impériale de Nuremberg, les visées sont moins hautes, et la qualité le cède à la quantité. Au début du siècle, les peintres de Nuremberg regardent vers Prague où l'empereur Charles IV a suscité une école assez cosmopolite où brillent des Italiens et des artistes locaux. L'auteur du rétable de la famille Imhof (vers 1420) se rattache encore à eux. Celui du rétable de la famille Tucher est rude, de goûts archaïques, mais puissant. Par la suite, ce sont les Pays-Bas qui prennent le dessus : Hans Pleydenwurff est leur élève habile et doué, bien que sa personnalité, établie avec beaucoup d'hypothèses, reste assez problématique. Sa veuve épousa Michel Wolgemut (1434-1519), qui fut le maître d'Albert Dürer. Wolgemut conduisit une des plus grandes entreprises de rétables de son temps, presque comparable à celles d'Anvers. Il est malaisé d'y distinguer sa main, en sorte qu'on le connaît mal. Les autels de Zwickau, de Crailsheim, de Hersbruck, de Schwabach, témoignent de la réputation de sa firme. Son travail est consciencieux, sans grande originalité de forme et de couleur, assez sec.

À Ulm, travaillent Schuhlin, puis Zeitblom, dont le style est grave et sérieux; à Nordlingen, Herlin, mais ces peintres ne dépassent pas un honnête niveau provincial.

En revanche, au fond du Tyrol, se manifeste, sans qu'on lui connaisse de prédécesseurs, le grand Michel Pacher. Les rétables de Saint-Wolfgang et de Munich sont pleins de réminiscences de Mantegna, dont il aime les perspectives étroites, les personnages ligneux et renfrognés, sans s'être laissé toucher par son amour de l'antiquité. On est certain que Pacher était sculpteur en même temps que peintre, et ses figures en témoignent puissamment.

L'importance de la peinture, au ^{xv}^e siècle, est égale, si elle n'est dépassée, par celle de la gravure. De quelque pays que soit originaire cette technique, on ne la pratique nulle part avec plus d'abondance qu'en Allemagne. Avec des destinations très différentes, le bois et le cuivre florissent. Le bois n'est d'abord qu'un moyen de propagande populaire : ces images qu'on vend en foire n'ont d'autre prétention que d'exprimer clairement ce qu'elles veulent. On les rassemble en recueils pour les ignorants, les *Blockbücher*, où le texte est réduit à presque rien. Mais l'invention de l'imprimerie augmente un peu les prétentions de la gravure sur bois, qui devient, par excellence, le moyen d'illustration des

MARTIN SCHONGAUER. LA VIERGE DANS LA COUR. GRAVURE AU BURIN. Schongauer, bien qu'il ait une importance considérable comme peintre, est surtout l'un des plus grands graveurs allemands, le prédécesseur le plus important d'Albert Dürer. Cette gravure montre, outre sa perfection technique, l'un des aspects de son talent, l'aspect raffiné, un peu maniéré. On remarquera les cassures des plis de la robe.

livres. En 1470 paraît à Augsbourg la première Bible illustrée, puis, dans les dix dernières années du siècle finissant, Wolgemut, à Nuremberg, en commercialisant avisé, comprend qu'il faut s'adresser à un public plus connaisseur. Et Bâle surpasse encore Nuremberg : de ses presses sortent une série d'ouvrages dont plusieurs sont d'une qualité si remarquable qu'on les attribue avec persistance à Albert Dürer.

Au contraire, le cuivre, travail d'orfèvre, a été, dès l'origine, le moyen d'expression des artistes. Au Maître des cartes à jouer succèdent trois graveurs qui comptent parmi les meilleurs artistes de leur siècle : le Maître E. S., le Maître du cabinet d'Amsterdam (ou du Hausbuch) et Martin Schongauer. Le monogramme E. S. est d'une surprenante fécondité. Il traite avec une égale aisance les personnages et l'ornement. La facilité avec laquelle il ordonne une scène compliquée contraste avec la maladresse des peintres, ses contemporains. Pour le Maître du cabinet d'Amsterdam, il offre cette double originalité de préférer aux sujets religieux les sujets laïcs, presque caricaturaux, et de travailler à la pointe sèche, non pas au burin, en sorte que ses croquis, lestement enlevés, ont un charme de primesaut et une légèreté qui n'appartiennent qu'à lui. Mais Schongauer est un des plus grands graveurs de tous les temps. Il est peintre aussi : cependant, la *Vierge au buisson de roses*, le seul tableau qui lui soit attribué avec une certitude absolue, si elle témoigne d'un beau talent, ne rend pas compte

de son originalité. Il unit un maniérisme dont le goût, le raffinement sont exquis, à un sens très juste du pathétique : sa petite *Vierge dans la cour*, d'une part, son *Portement de croix*, de l'autre,

MICHEL PACHER. SCÈNE DE LA LÉGENDE DE SAINT WOLFGANG. ANCIENNE PINACOTHÈQUE DE MUNICH. Ce panneau faisait partie d'un rétable qui fut inauguré en 1491 dans la cathédrale de Brixen. Pacher, peintre et sculpteur tyrolien, subit de Mantegna une influence considérable, qui se reconnaît à première vue à sa façon sculpturale de placer ses personnages dans l'espace. — CL. HANSTANGEL.

ADAM KRAFFT. STATION DU CHEMIN DE LA CROIX, SUR LA ROUTE DU CIMETIÈRE SAINT-JEAN, A NUREMBERG (1505-1508). Krafft, puissant sculpteur sur pierre, est de pure tradition gothique, mais sa vigueur le fait échapper au maniérisme de ses contemporains.

marquent les deux pôles de son talent. Quant à son métier de graveur, il est le plus savant, le plus nuancé qu'on ait encore vu.

Le goût que nourrit tout le siècle pour une arabesque décorative, indépendante des objets représentés, frappe moins en gravure ou en peinture qu'en sculpture. Une sorte d'indifférence au corps humain caractérise la sculpture allemande de ce temps. Elle s'en occupe beaucoup moins que ne faisaient les maîtres de Naumbourg ou de Bamberg. Ce qui l'intéresse, c'est l'enveloppe du corps, le vêtement. Non pas pour en étudier les plis, ce qui la ramènerait au corps qui est dessous. Ces plis, elle entend les créer arbitrairement, avec de profonds sillons qui vont dans tous les sens, se coupent à angles aigus. En même temps, un vent inattendu emporte l'étoffe, ne la laisse point tomber. Et pourtant cette sculpture arbitraire a produit un peu partout des œuvres admirables. Elle brille plus spécialement dans la Franconie et en Bavière. Nuremberg, qui est alors un pays de sculpteurs plus que de peintres, a la trinité : Veit Stoss, Adam Krafft et Pierre Vischer.

Trinité fort hétérogène d'artistes de tempéraments et de goûts très différents et dont chacun a sa matière privilégiée : Stoss, le bois; Krafft, la pierre, et Vischer, le bronze. Stoss, plus qu'à demi Polonais, paraît destiné à illustrer ce que nous indiquions comme le goût général de son siècle. Au cours d'une fort longue vie, qui mord largement sur le XVI^e siècle, puisque l'artiste meurt en 1533, à peine touché par l'esprit de la Renaissance, il a multiplié ses ouvrages qui se répartissent entre Cracovie et Nuremberg. Son lyrisme, sa fougue, sont inégalables. Adam Krafft (mort en 1508) est plus pesant, plus grave aussi, et plus émouvant. Bien qu'il soit responsable de l'étrange tabernacle de l'église Saint-Laurent, il se montre, dans l'épithaphe Schreyer, et surtout dans les sept stations du Chemin de la Croix, qui se succèdent jusqu'au cimetière Saint-Jean, le plus sculpteur de ses émules. Il est sensible à la puissance simple d'un volume, et il y a chez lui un accent

VEIT STOSS. LA SALUTATION ANGÉLIQUE. EGLISE SAINT-LAURENT, A NUREMBERG. Bien qu'elle date de 1517-1518, cette œuvre de Stoss, dont l'esprit n'a été nullement entamé par la Renaissance, est fort caractéristique du goût « baroque » des sculpteurs allemands.

CL. CHR. MÜLLER.

populaire presque paysan, qui le défend du maniérisme. Pierre Vischer est moins aisé à définir, d'une part parce qu'il appartient à une collectivité, la fonderie de sa famille, où son père Hermann, d'abord, et ses fils, plus tard, travaillent avec lui; d'autre part, parce qu'il se borne souvent à prendre comme modèles des dessins qu'on lui fournit. Avant que le groupe des Vischer tourne franchement à la Renaissance avec la chaise de Saint-Sebal, il se distingue surtout par des tombeaux qu'il exporte un peu partout : à Magdebourg, à Bamberg, à Goslar, à Cracovie, à Erfurt. L'un d'eux, celui de l'archevêque Ernest de Saxe à Magdebourg (1495), est un ouvrage de ronde bosse, mais les autres sont formés par des plaques, les unes gravées, les autres à relief plus ou moins accentué.

La seule ville qui puisse se comparer à Nuremberg, pour la sculpture, est Wurtzbourg, où Tilman Riemenschneider (mort en 1531) entretient un atelier florissant. Son art rappelle celui de Stoss, avec moins de feu, mais beaucoup de grâce et de variété. A côté de ses figures de pierre, comme l'Adam et Eve ou le tombeau de l'évêque Rodolphe de Scherenberg à Wurtzbourg, il donne de charmants rétables de bois à Rothenbourg et à Crelingen.

Si les noms de Stoss, de Krafft, de Vischer, de Riemenschneider sont, à juste titre, à la fin du XV^e siècle, les plus célèbres de la sculpture allemande, il s'en faut que le reste du pays, surtout dans le Sud, reste inactif : en Souabe, les stalles du chœur d'Ulm, attribuées à Syrlin bien que plusieurs mains y aient travaillé, l'autel de Blaubeuren, en Bavière, les figures souvent grotesques d'Érasme Grasser, un nombre infini d'ouvrages anonymes, témoignent d'un goût vivace, d'une prédilection populaire pour une sculpture dont les constantes se retrouvent sous les diversités provinciales et qui survivra largement à l'adoption de quelques motifs empruntés à l'antique.

PIERRE DU COLOMBIER

BIBLIOGRAPHIE

DEHIO (G.), *Geschichte der deutschen Kunst*, tomes I et II (Berlin, 1921). — MALE (E.), *L'Art allemand et l'art français du Moyen Âge* (Paris, 1917). — DEHIO (G.) et BEZOLD (G. von), *Die kirchliche Baukunst des Abendlandes* (Stuttgart, 1884-1901). — HASAK (M.), *Die romanische und die gotische Baukunst* (Stuttgart, 1902-1903). — GALL (E.), *Niederheinische und normannische Architektur im Zeitalter der Frühgotik* (Berlin, 1915). — HASAK (M.), *Geschichte der deutschen Bildhauerkunst des 13. Jahrhunderts* (Berlin, 1899). — DEHIO (G.) et BEZOLD (G. von), *Die Denkmäler der deutschen Bildhauerkunst* (Berlin, 1905). — EHRENBURG (H.), *Deutsche Malerei und Plastik von 1350-1450* (Berlin, 1920). — WEESE (A.), *Die Bamberger Denkmäler* (Strasbourg, 1897). — PINDER (W.), *Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance* (Berlin, 1929). — PÜCKLER-LIMPURG, *Die Nürnberger Bildhauerkunst um die Wende des 14 und 15 Jahrhunderts* (Strasbourg, 1904). — STERN (D.), *Der Nürnberger Bildhauer Adam Krafft* (Strasbourg, 1916). — RÉAU (L.), *Pierre Vischer et l'école franconienne du XIV^e au XVI^e siècle* (Paris, 1909). — RÉAU (P.), *Les Primitifs allemands* (Paris, 1910). — CLEMEN (P.), *Die gotischen Monumentalmalereien der Rheinlande* (Düsseldorf, 1930). — BURGER (F.), *Die deutsche Malerei vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance* (Berlin, 1913). — THODE (H.), *Die Malerschule von Nürnberg im 14 und 15 Jahrhundert* (Frankfurt, 1891). — SCHEIBLER et ALDENHOVEN, *Geschichte der Kölner Malerschule* (Lübeck, 1902). — SCHMITZ (H.), *Die mittelalterliche Malerei in Soest* (Münster, 1905). — GLASER (C.), *Les Peintres primitifs allemands du milieu du XIV^e siècle à la fin du XV^e* (Paris, 1931).

ÉGLISE NOTRE-DAME A CRACOVIE (XIV^e ET XV^e SIÈCLES). Le dôme du clocher bas est du XVII^e siècle. — CL. SOC. PROT. MON. HIST.

ÉGLISE DE WISLICA (PALATINAT DE CRACOVIE) (XIV^e SIÈCLE). Type d'église à deux nefs de hauteur égale. — CL. DU PROF. T. SZYDŁOWSKI.

PIGNONS EN BRIQUE DE L'ÉGLISE PAROISSIALE DE BONDKOW (PALATINAT DE LODZ) (XV^e SIÈCLE). — CL. INSTITUT D'ARCHITECT. DE LA POLYTECHNIQUE DE VARSOVIE.

L'ART GOTHIQUE EN POLOGNE

DEUX faits ont décidé du sort et du caractère des arts en Pologne : les conditions géographiques du pays ; sa situation à l'intersection de plusieurs cultures, à la fois anciennes, puissantes et différentes.

Suivant sa force politique, l'État polonais fut une découpe des terres plus ou moins grande dans la superficie amorphe des immenses plaines s'étendant entre l'Oder, le Dnieper, la mer Baltique et les Carpathes. Ces montagnes ont constitué au cours des siècles la seule frontière naturelle du pays. L'éternelle et l'instable marche que fut la Pologne devint ainsi le théâtre de guerres et d'invasions incessantes ; à travers cette région intermédiaire se fixèrent les routes commerciales reliant la Russie à l'Occident germanique et latin ou mettant en rapport la Perse et la Mongolie avec le Nord scandinave.

Sous l'action combinée du commerce et des guerres — car ces dernières rapprochent les peuples peut-être plus qu'elles ne les séparent —, la Pologne se trouva nécessairement exposée aux influences que favorisent ces deux puissants facteurs de l'histoire. Ce n'est pas tout : ces plaines ouvertes et fertiles, cette société agricole attireront non seulement l'étranger avide de butin ou de gain, mais aussi celui qui désire trouver une patrie nouvelle. Aussi l'Allemagne voisine, économiquement incapable de suffire aux besoins de sa population, refoulera vers la Pologne, au cours du XIII^e et du XIV^e siècle, des masses de colons qui vont y fonder des villes et créer des milieux de culture allemande d'une vitalité remarquable.

Avant que le prince Mesko I^{er}, suivi de son peuple, eût été, en 966, converti au christianisme par un clergé qui venait de Bohême et dont l'action fut bientôt renforcée par celle des Bénédictins italiens, les missionnaires byzantins ont tenté de répandre l'Évangile parmi les païens slaves habitant la Petite Pologne. Cette concurrence et son résultat ont une signification symbolique pour l'avenir du pays. Tout d'abord la Pologne, tiraillée entre les cul-

tures latine, germanique et byzantine, ne sera que le terrain passif où celles-ci vont lutter entre elles ou vont se fondre. Plus tard, elle en choisira une, la latine, à laquelle elle s'adonnera entièrement. Enfin, elle réagira, elle retrouvera les vestiges toujours vivants de la sensibilité, de l'idéologie et des habitudes de civilisation slaves, elle retrouvera sa propre personnalité et sa place dans la famille des peuples de culture européenne occidentale.

Le christianisme florissant dans le pays au cours du XI^e et du XII^e siècle y apporte, en même temps que des besoins artistiques, des réalisations plastiques correspondantes, qu'il a déjà fixées. Pour ce peuple slave, la construction en bois suffisait jusqu'alors à l'édification des temples, des lieux forts et des demeures de luxe. L'éternelle Église y introduit la solidité de la bâtisse en pierre. Mais, en Pologne, cette matière c'est, le plus souvent, une sorte de granit extrêmement dur et difficile à travailler ; il sera vite accompagné de la brique, et bientôt remplacé par elle. Les qualités de ces matériaux ne sont pas sans influence sur l'esprit de simplification qui domine le plan, le système d'équilibre, les formes et surtout la décoration sculptée des monuments polonais et qui les distingue de leurs modèles étrangers. D'autre part, dans l'architecture ayant un caractère défensif, la sobriété va jusqu'à la sévérité.

La plupart des édifices importants sont des églises de style roman tel qu'il s'est développé dans les pays rhénans dont la Pologne se trouva rapprochée par les rapports ecclésiastiques et les liens politiques. D'autre part, les formes byzantines se combinent avec des éléments occidentaux et produisent de ces étranges bâtisses qui seules peuvent prétendre à l'appellation de romano-byzantines, si impropre s'il s'agit des autres monuments de l'Europe centrale et occidentale du XI^e et du XII^e siècle. Cette période d'initiation est de grande importance pour la Pologne. Les centres artistiques qui se sont établis autour des sièges épiscopaux et dans les abbayes ont été des milieux d'enseignement pour une société nouvellement

INTÉRIEUR DE LA CATHÉDRALE DE LOMZA (XV^e SIÈCLE). Un des exemples les plus curieux des contrastes d'ombre et de lumière que produit l'emploi des voûtes prismatiques où se complait cette époque.

BEFFROI DE L'ANCIEN HÔTEL DE VILLE DE CRACOVIE (XIV^e SIÈCLE). Couronnement ajouté en 1783. A droite, la Halle aux draps.
CL. SOC. PROT. MON. HIST.

acquise à la culture occidentale. C'est sans doute alors que les maîtres maçons et leurs collaborateurs reçoivent une formation professionnelle et que commence une tradition de l'art de bâtir avec laquelle l'époque qui va suivre devra compter. La période romane correspond encore à une activité considérable dans les domaines de l'enluminure, de l'orfèvrerie et même, dans une certaine mesure, dans celui de la peinture murale. Elle crée dans la société le type du mécène laïque, parmi les princes et les nobles puissants. Enfin, la Pologne d'alors est un de ces terrains exceptionnels où subsistent des vestiges de certaines formes des édifices à coupole venues d'Orient. On a même voulu récemment voir dans ces formes des survivances des antiques habitudes de construction slaves, ce qui les rendait très précieuses pour l'étude de l'ancien art des peuples nordiques.

Ayant reçu le christianisme très tard, la Pologne aura d'énormes difficultés pour suivre la marche générale de l'évolution européenne. Aussi l'art gothique ne lui arrive-t-il qu'au début du XIII^e siècle. Apporté par les Cisterciens, il apparaît dans son caractère primitif : c'est une nouveauté technique permettant de voûter de vastes espaces, plutôt qu'un ensemble organique de formes visant à une expression monumentale nouvelle et que l'on pourrait appeler un « style ». Cet ordre monastique français, sévère et pratique, applique la croisée d'ogives à la construction et à la plastique monumentale romanes. Il dote ainsi la Pologne avant 1232, à Koprzywnica, à Wonchock, à Sulejów et ailleurs, d'un style « de transition », de même qu'il en a doté l'Italie et l'Allemagne. Comme dans ces pays, cet archaïsme peut s'expliquer en partie par le fait que l'architecte-moine chargé de la haute direction des travaux devait avoir recours, pour l'exécution, aux collaborateurs locaux forcément retardés dans les anciennes habitudes de construction, toujours si difficiles à changer.

Quoi qu'il en soit, il faut attendre jusqu'au milieu du XIII^e siècle pour constater à l'église cistercienne de Mogilna ou dans les édifices des Dominicains et des Franciscains un réel développement des possibilités du style nouveau. Et il faut patienter jusqu'au dernier quart du même siècle pour rencontrer dans les églises franciscaines de Kalisz et de Nowy Korczyn des exemples du parfait aboutissement de l'architecture gothique. A cette époque, ce sont donc les ordres religieux qui monopolisent les progrès de

l'art de bâtir. Leur architecture domine celle de la Pologne, pauvre pays agricole, dépourvu encore de centres de richesses et déchiré par les guerres intestines et les incursions des Mongols. Leur modestie se contente de la brique, mais leur intelligence de l'architecture gothique leur fait réserver cette matière pour le remplissage d'une ossature exécutée en pierre. De cette alternance si logique de l'appareil, ils tirent des effets de polychromie très heureux ; ils atteignent même à une sorte de richesse en employant la brique de plusieurs tons, mate ou brillante, simple ou ornée de moulures aux profils élégants.

Au XIV^e siècle, les circonstances sont bien plus favorables au développement de l'architecture nouvelle. Sous le règne de Kazimir, si justement nommé le Grand — 1333-1370 — le pays connaît une longue période de paix et de prospérité ; il se couvre de constructions en pierre. A présent, c'est l'activité du clergé séculier qui l'emporte sur celle des monastères ; la direction du mouvement passe des moines aux corporations de maçons ; les villes deviennent les foyers de la vie artistique.

A Cracovie, qui est la capitale du pays, naissent des grands édifices comme la cathédrale de Wawel et l'église Notre-Dame. Ils représentent l'effort principal de l'école « cracovienne » dont la caractéristique essentielle est l'absence d'arcs-boutants. Ceux-ci sont remplacés par des contreforts accolés aux piliers de la nef, qui, ainsi grossis, parviennent à équilibrer la poussée des voûtes, de concert avec les contreforts extérieurs. Cette disposition, à l'intérieur d'une basilique à trois nefs, nuit certainement à la lisibilité de l'espace, mais elle augmente l'impression d'unité puissante que donne, au dehors, le bloc du monument. Il serait cependant erroné de croire que l'effet de l'intérieur fût négligé en Pologne : à côté du type cracovien, il y a des églises à trois ou deux nefs, de hauteur égale — Hallenkirche des Allemands —, où la lumière est admirablement dosée et distribuée — l'église de Wislica bâtie en pierre en est un éloquent exemple —, et il y a aussi de ces remarquables nefs dont les voûtes reposent sur un seul pilier central et qui sont inondées par une clarté égale et intense.

L'école cracovienne est, au fond, une nuance méridionale du style formé au nord du pays sous l'influence de l'ordre teuto-nique et appelé le « gothique vistulien » ou le « gothique baltique ». Il s'introduisit au XIV^e siècle, s'épanouit au XV^e et resta florissant

jusque dans les premières années du XVI^e. Les vicissitudes du passé ont épargné un nombre considérable de monuments de cette vive activité architecturale dans le pays entier ; les villes de Włocławek, de Wilno, de Toruń, de Płock, de Poznań s'enorgueillissent de beaux édifices où l'on admire la majesté des masses, la gracieuse silhouette des pignons en escaliers, la recherche des effets pittoresques de la brique et des nervures des voûtes « prismatiques », « en réseau », « en étoile ». La façade de l'église Sainte-Anne à Wilno est, sans doute, une œuvre pleine d'originalité, une ingénieuse variation du thème du gothique flamboyant ; le jeu des courbes et des droites y crée une richesse sans profusion, une netteté sans sécheresse, un élan sans exaltation.

Il ne faut pas s'étonner si l'on remarque dans cette dernière église tout un répertoire de motifs décoratifs exécutés en brique, mais qui semblent un souvenir de la technique du bois, et si l'on constate de même l'influence de cette technique dans le couronnement très particulier de la flèche de Notre-Dame de Cracovie. L'architecture en bois est, en Pologne, un art national. Sans doute, la construction en cette matière facilement destructible ne nous a pas laissé d'exemples antérieurs au XV^e siècle, et les témoignages qui en subsistent trahissent déjà une influence des styles de l'architecture en pierre. Mais telle humble église et telle synagogue en bois des villages oubliés attestent une conception architecturale d'une incontestable originalité.

De nombreuses ruines qui subsistent encore il semble résulter qu'au XIII^e siècle, la construction civile ait consisté surtout en châteaux forts. Mais à partir du règne de Kazimir le Grand, on voit aussi nombre de villes s'entourer d'enceintes fortifiées et s'embellir d'édifices d'utilité publique. Cracovie possède encore la partie gothique de sa Halle aux draps, le beffroi de son ancien hôtel de ville et des fragments imposants de son enceinte avec des tours et la célèbre barbacane qui peut servir d'exemple parfaitement conservé de l'architecture militaire de la fin du XV^e siècle. Parmi les villes de province, Szydlów offre un ensemble pittoresque de murailles et de tours ; Sandomir, une belle porte de ville ; Sroda, un hôtel de ville important.

Certes, les églises en brique n'étaient guère favorables à la sculpture monumentale. Pourtant leurs intérieurs abritaient de nombreuses statues et des bas-reliefs ornant la nef ou l'arc de triomphe, couvrant les rétables d'autel, les tombeaux et les clefs de voûte. Une première floraison de la sculpture a eu lieu dans la capitale pendant la deuxième moitié du XIV^e siècle ; elle nous a laissé les in-

VIERGE A L'ENFANT. EGLISE PAROISSIALE DE KAZIMIERZ DOLNY (MILIEU DU XV^e SIÈCLE).

VIERGE A L'ENFANT. EGLISE DU SAINT-CORPS, A CRACOVIE (FIN DU XIV^e SIÈCLE OU PREMIÈRE MOITIÉ DU XV^e).
CL. MUSEM. INDUST. A CRACOVIE.

TOMBEAU DU ROI KAZIMIR JAGELLON. Exécuté par Veit Stoss (Wit Stwos), en 1492, avec la collaboration de Jorg Hueber de Passau, pour le dais. Chapelle de la Sainte-Croix à la cathédrale de Wawel, à Cracovie.

teressantes clefs de voûte de la cathédrale de Wawel, celles de la maison dite des « Hetmans », ainsi que de charmantes statues de

la Vierge à l'Enfant, pleines d'un lyrisme maniéré, non sans rapport étroit avec l'art allemand. Après une période intermédiaire où naissent des œuvres d'une grandeur réelle, comme les tombeaux de Kazimir le Grand et de Ladislas Jagiello à la cathédrale de Wawel, s'ouvre une nouvelle époque d'épanouissement dans la seconde moitié du siècle suivant. On la doit en grande partie à la longue activité du célèbre sculpteur que fut Veit Stoss. Pendant longtemps l'Allemagne et la Pologne se sont disputé l'honneur de le compter parmi leurs gloires. Né en dehors de la Pologne, il passa dans ce pays une bonne vingtaine d'années, y créa quelques-unes de ses œuvres capitales, s'y fit Polonais jusqu'à changer son nom en Wit Stwos, puis se fixa et finit sa vie turbulente à Nuremberg. Si son art appartient à la Franconie, il n'en reste pas moins vrai que sa personnalité et son œuvre trouvent tout naturellement une place dans l'histoire artistique de la Pologne, de même qu'il serait difficile de rayer de celle de la France l'œuvre et la personnalité d'un Primaticci. Et, pareillement à celui-ci, Stoss n'a pas seulement offert à sa seconde patrie des créations d'un éclat magnifique comme le tombeau du roi Kazimir Jagiello ou le rétable de l'église Notre-Dame de Cracovie, mais il a su féconder la production artistique polonaise. La tradition de son atelier fut dignement représentée par ses collaborateurs et par son fils Stanislas, qui devint profondément Polonais. Les sculptures de ce dernier, avec leurs figures aux gestes

LE SEIGNEUR WIERZBIENTA DE BRANICE, DONATEUR, PRÉSENTÉ À LA VIERGE PAR SAINT GRÉGOIRE (1425). MUSÉE NATIONAL DE CRACOVIE. Le plus ancien tableau daté connu en Pologne. — CL. DRUKARNIA NARODOWA.

expressifs et leurs draperies mouvementées, proclament, légèrement atténuée par le contact du milieu slave, cette alliance du réalisme et du pathétique qui faisait de l'art gothique allemand une sorte de « baroque en puissance ».

La peinture médiévale se présente en Pologne sous des aspects particulièrement multiples et intéressants. Encore plus que les autres arts, elle fut travaillée par les influences étrangères souvent contradictoires. Il en résulte des mélanges non sans charme inédit et, puisqu'il s'agit le plus souvent d'œuvres d'artistes indigènes, on peut considérer celles-ci comme des productions originales d'un art local.

Au cours du XIII^e et du XIV^e siècle, les enluminures révèlent des apports français et italiens venus à travers la Bohême. Nombre de beaux manuscrits et des ensembles très remarquables de peintures murales — citons ceux de l'église Saint-Jean à Gniezno et du cloître cistercien de Lond — témoignent d'une haute culture plastique dans la Pologne de Kazimir le Grand. Grâce à ce souverain, étroitement apparenté à la dynastie d'Anjou, qui régnait alors en Hongrie, le pays puisait directement à une des sources vives de la civilisation européenne du temps. Au XV^e siècle le tableau d'ensemble de l'évolution de la peinture se complique. Vers 1400, par suite des goûts personnels du roi Ladislas Jagellon, qu'il a rapportés de sa patrie lituanienne, la Pologne fut envahie par l'art byzantin. Les peintres russes appelés par ce monarque ont laissé d'importantes décorations murales à la cathédrale de Wawel, à celle

de Sandomir, au château de Lublin, à l'église de Wislica. Leur art, ample et fort, d'une tradition séculaire, s'y montre parfois touché par les influences occidentales. Cette étrange osmose artistique est tout à fait propre au terrain polonais. Et lorsque la peinture de chevalet s'annonce par des tableaux comme celui de Trzemeszna (Musée National de Cracovie), on y voit la Vierge à l'Enfant de Zbraslaw, près de Prague, interprétée par un artiste polonais qui a dû beaucoup regarder la peinture russe. Dans la Madone de l'église du Saint-Corps à Cracovie, les types des visages et le modelé des chairs accusent l'influence de l'art bohémien qui recèle lui-même un grain d'italianisme, tandis que la mise en page générale, le dessin des plis et le geste de l'Enfant qui bénit à la grecque laissent deviner un milieu pénétré de traditions byzantines.

Le tableau votif du chevalier Wierzbienta de Branice, de 1425, — le plus ancien tableau daté connu en Pologne —, montre encore des rapports avec la Bohême; mais dans les fresques, les miniatures, les vitraux et les nombreux triptyques de la seconde moitié du siècle, on remarque une forte influence de l'art allemand, rhénan, franconien ou souabe, à laquelle se joindra celle des Flamands, véhiculée peut-être par Cologne. Les leçons de ces centres puissants vont longtemps nourrir la peinture polonaise. Cependant celle-ci se développe sans cesse, grâce à l'activité toujours croissante des corporations établies dans plusieurs villes et parmi lesquelles celle de Cracovie fut de beaucoup la plus importante. Les œuvres créées en Pologne telles que les triptyques de Tuchow (Musée National à Cracovie), de Szaniec (partagé entre plusieurs collections particulières), de Olkusz, de Bodzentyn se distinguent des modèles étrangers dont l'influence sur elles est indéniable par une certaine volonté d'exprimer un sentiment plus mélancolique, une foi plus ingénue que ne sauraient les transmettre les modèles lointains et raffinés. Et que dire du triptyque de Ceglow, qu'un « Lazarus pictor » a daté de 1512 et qui nous étonne par l'énergie farouche des types slaves, par le caractère byzantinisant de la composition et des formes, par une émotion rustique, mais combien captivante !

Si, au cours de ces pages, nous n'avons presque pas cité des noms d'artistes polonais, il n'en faut pas conclure qu'il n'y en avait pas. Au contraire, il semble que le milieu cracovien fut capable de produire de vigoureuses personnalités artistiques et même d'en fournir aux pays étrangers, comme en témoigne ce Jan Pollak, la gloire légitime de l'art bavarois à la fin du XV^e siècle et au début du XVI^e. Étant donné l'état actuel, encore insuffisant, des connaissances des monuments et des archives, il faut s'étonner que les documents nous aient livré quelques dizaines de noms incontestablement polonais de maîtres maçons, d'enlumineurs, de peintres. Pour le moment, ces créateurs restent pour nous sans créations connues. Les œuvres anonymes qui sont parvenues jusqu'à nous suffisent pourtant à prouver qu'au Moyen Âge la Pologne, bien qu'elle ne disposât pas d'un langage plastique indépendant, voulait déjà laisser deviner dans l'art quelques-unes des qualités qui lui seront chères : la simplicité de la composition, la douceur et la clarté du coloris, le goût du lyrisme.

CHARLES STERLING

BIBLIOGRAPHIE

En français : TOPASS (J.), *L'Art et les Artistes en Pologne*, coll. « Art et Esthétique » (Paris, 1923, 1926, 1929, 3 vol.). — En polonais : Les « Comptes rendus » et les « Travaux » de la Commission d'Histoire de l'Art de l'Académie des Sciences et des Lettres (Cracovie). — Bibliographie très complète des publications récentes dans le n° 4 du périodique *Przegląd Historji Sztuki* (la Revue d'Histoire de l'Art éditée par l'Académie des Sciences et des Lettres à Cracovie).

EGLISE EN BOIS (XV^e SIÈCLE OU DÉBUT DU XVI^e). ABSIDE AVEC GALÉRIE CIRCULAIRE EXTÉRIÈRE. SENKOWA (Petite Pologne). CL. INSTITUT D'ARCHITECT. DE LA POLYTECHNIQUE DE VARSOVIE.

LE CHATEAU DE VUFFLENS, PRÈS DE LAUSANNE (XII^e ET XV^e SIÈCLES). — CL. PAUL BONZON.

L'ART GOTHIQUE EN SUISSE

LA Suisse, pays de montagnes, est peuplée de trois nationalités. La Suisse alémanique, la Suisse romande et la Suisse italienne forment un État qui a développé son caractère propre au cours des siècles. Ce pays, qu'on a appelé pendant la Guerre de 1914-1918 la plaque tournante de l'Europe, a passé par les divers degrés de civilisation qui marquent l'histoire des nations voisines. L'âge préhistorique, la domination romaine, l'invasion des Barbares y ont laissé leurs traces. L'époque carolingienne s'y est affirmée, notamment dans l'abbaye de Saint-Maurice-d'Agaune et dans celle de Saint-Gall, dont le plan reflète l'esprit du grand souverain.

ARCHITECTURE ET SCULPTURE. — L'architecture clunisienne vaut à la Suisse les abbayes de Romainmôtier et de Payerne (X^e siècle). Les cathédrales de Bâle et de Coire, le « Münster » de Zurich, l'église de Tous-les-Saints de Schaffhouse sont de beaux spécimens de l'art roman.

Parmi les édifices gothiques, les cathédrales de Genève et de Lausanne s'imposent à notre attention par la grandeur de leurs plans et par l'harmonie de leurs architectures. Toutes deux offrent des points de rapprochement avec des édifices français.

Celle de Genève s'apparente à la cathédrale de Lyon, celle de Lausanne offre des analogies frappantes avec la cathédrale de Laon, quoique le style en soit bourguignon. Villard de Honnecourt, qui en a dessiné la rose, a probablement collaboré à sa construction.

Le porche sud de cette cathédrale est un chef-d'œuvre du XIII^e siècle. Au tympan apparaissent le couronnement, la mort et la résurrection de la Vierge. Devant les colonnes, le statuaire a taillé dans la pierre des figures majestueuses de prophètes et d'apôtres. L'ensemble, primitivement polychromé, laisse apparaître aujourd'hui encore des traces de peinture. La cathédrale Notre-Dame de Valère à Sion, la Collégiale de Neuchâtel, sont des spécimens intéressants de l'architecture gothique. La Collégiale de Berne, construite au XV^e siècle, reflète l'essor que la jeune cité, fondée par les Zaehringen, avait pris sous la poussée d'un régime citadin libre. La cathédrale de Bâle, d'origine romane, fut restaurée et remaniée à la fin du XIV^e siècle, après un tremblement de terre.

Dans la Suisse italienne, le style roman se maintient plus longtemps que dans le Nord. Ce n'est qu'à la fin du XV^e siècle que l'ogive fait son apparition dans les églises de Sainte-Marie-des-Anges à Lugano et de Saint-François à Bellinzzone.

L'architecture profane se révèle dans les enceintes fortifiées et les portes servant d'entrée aux cités médiévales. Le « Spalenthor » de Bâle est un exemple intéressant de cette catégorie. D'anciens châteaux forts couronnent aujourd'hui encore les collines et les contreforts alpestres, d'où les féaux détenaient, au Moyen Âge, les voies de communication. Sans être luxueuses, ces constructions frappent le regard par leurs masses imposantes. Chillon, Vufflens, dans la Suisse française, présentent des analogies avec les forte-

LA CATHÉDRALE DE BÂLE. Commencée au XI^e siècle dans le style roman, elle fut reconstruite au XIV^e dans le style gothique. — CL. VEHRLI.

NEF DE LA COLLÉGIALE DE BERNE (XV^e SIÈCLE). Cette remarquable église fut commencée en 1421, par Matthieu Ensinger. — CL. SOMMER.

resses de la Savoie voisine. Berthoud, Aarbourg, Lenzbourg, dans la Suisse allemande, ont des affinités avec les nids d'aigles, alors que le donjon de Thoun, flanqué de quatre tourelles, reproduit un type d'architecture normande, ce qu'explique l'alliance de son fondateur, le duc Berthold de Zaehringen, avec Ida, comtesse de Boulogne. A l'intérieur des cités, on rencontre fréquemment des hôtels de ville, dont la fière allure remonte au Moyen Âge. Celui de Bâle, en mollasse rose d'Alsace, dresse sa tour élancée et ses murs à créneaux sur la principale place du marché.

L'art du vitrail a prospéré en Suisse. Jusqu'à la fin du XV^e siècle, c'est le vitrail religieux qui prédomine. La rose de la cathédrale de Lausanne, les vitraux du couvent de Königsfelden et les grandes verrières de la Collégiale de Berne se rangent parmi les plus remarquables spécimens de cet art.

Nous avons mentionné les sculptures du porche de Lausanne. Le tympan de la Collégiale de Berne, qui représente un *Jugement dernier*, le monument funéraire des comtes de Neuchâtel, à la Collégiale de cette ville, ainsi que des tombeaux de la cathédrale de Bâle, rehaussent, de quelques œuvres caractéristiques, la série des statues exécutées en Suisse pendant le Moyen Âge.

Les nombreuses stalles qu'on retrouve dans les chœurs d'églises mettent en lumière l'activité des tailleurs de bois, dont le talent s'affirmait aussi dans les rétables dressés sur les autels.

PEINTURE. — La peinture murale des XII^e et XIII^e siècles a laissé quelques traces en Suisse. Le plafond de l'église de Zillis (Grisons) présente un ensemble important figurant la vie du Christ. Au château de Berthoud (canton de Berne) et dans la crypte de la cathédrale de Bâle, des ensembles rappellent le rôle important que les peintres assumèrent au Moyen Âge dans la décoration des édifices. D'autres fragments, en assez grand nombre, remontent à cette période.

C'est au XV^e siècle que la peinture développe son caractère propre.

Le diocèse de Constance s'étendait sur une grande partie de la Suisse. Il donna asile au Concile qui se transporta plus tard à

PORCHE DES APÔTRES DE LA CATHÉDRALE DE LAUSANNE (1^{re} MOITIÉ DU XIII^e SIÈCLE). Le plus bel ensemble de sculptures exécuté en Suisse au Moyen Âge. — CL. DE JONGH.

CONRAD WITZ. LA PÊCHE MIRACULEUSE. MUSÉE D'ART ET D'HISTOIRE DE GENÈVE. Volet d'un rétable, signé et daté de 1444, provenant de la cathédrale Saint-Pierre. On y reconnaît la rade de Genève, dominée par le mont Blanc. — CL. BURLOZ.

Bâle. Constance et Bâle furent les centres où l'art suisse trouva le plus d'encouragements pendant la première moitié du XV^e siècle. La figure centrale du groupe qui contribua à émanciper la peinture des entraves gothiques fut Conrad Witz (environ 1395-1447). Né à Rottweil ou à Constance, d'un père qui, sous le nom de « Hans de Constance », avait travaillé à la cour de Bourgogne, Conrad Witz se familiarisa avec l'art monumental de Claus Sluter par l'intermédiaire, sans doute, d'ouvrages exécutés à Bâle sous l'influence de l'école dijonnaise. Les ouvrages de Witz sont traités dans l'esprit d'une large synthèse, ce qui les distingue des productions suisses antérieures. Le dessin du maître est ferme, précis, expressif. Les teintes vives se fondent en des accords sonores. Le problème de la lumière se reflétant sur les cuirasses, sur les brocards, sur les orfèvreries, intéresse l'artiste, de même que les ombres portées et le miroitement des ondes tranquilles sous les rayons du soleil. Witz passa du Concile de Constance à celui de Bâle et de là à Genève, lorsque Amédée VIII de Savoie, couronné de la tiare, rejoignit ses États sous le nom de Félix V. De son activité à Bâle, il reste au musée de cette ville plusieurs volets d'un autel, où défilent en une mise en scène très concise des personnages de la Bible. C'est à Genève que Witz a donné la mesure de son art, en exécutant, en 1444, un grand paysage reproduisant au naturel la rade de Genève dominée par le mont Blanc. La *Pêche miraculeuse* — c'est le sujet de ce tableau — est la plus

ancienne peinture que nous connaissions reproduisant, en de grandes dimensions, un site dont chaque détail peut être identifié avec la réalité topographique.

L'art de Witz a exercé une influence en Suisse. Néanmoins, les successeurs de ce grand artiste ne l'ont point égalé. Pendant la seconde moitié du siècle, l'activité des peintres et des peintres-verriers s'est multipliée, et cela surtout dans les communes qui édifiaient ou restauraient des églises. A Fribourg, Heinrich Bichler, le peintre de Berne qui paraît avoir été le plus réputé en son temps, reçut, en 1478, la commande d'écussons portant l'aigle impérial.

Deux ans après, il fut chargé de peindre, pour la salle du Conseil de cette ville, une composition, aujourd'hui détruite, représentant la *Bataille de Morat*. Aussi Berne, où se construisait alors la Collégiale, eut-elle à son service un peintre qui signait ses tableaux de deux œillets. Nous l'identifions avec Paul Loewensprung, qui, venu de Strasbourg, fit des étapes à Bâle et à Soleure, pour venir se fixer à Berne, vers la fin du siècle. Cet artiste a exécuté pour ladite Collégiale un grand rétable consacré à la *Vie de saint Jean-Baptiste*. Divers fragments de cet ensemble sont conservés à Berne, à Zurich et à Budapest. Ce même peintre est l'auteur d'un rétable, dont les volets se trouvent dans l'église Saint-François de Fribourg. Il tient de Schongauer par ses mises en scène naturelles, clairement or-

CONRAD WITZ. UN LÉVITE (MILIEU DU XIV^e SIÈCLE). MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE BALE. Cette figure, qui provient d'un rétable, rappelle par son ampleur les statues de Claus Sluter. — CL. HANSTANGEL.

Néanmoins, son art procède de Schongauer comme celui de Paul Loewensprung.

Dans les autres villes suisses, nous trouvons les traces d'une école de peinture qui, se rattachant à l'Alsace et à l'Allemagne du Sud, reflète l'ascendant que prenait alors, au nord des Alpes, l'école flamande représentée par les Van Eyck et Rogier van der Weyden. Ses œuvres atteignent souvent par le dessin et par le coloris un niveau d'art élevé, tels, par exemple, *la Madone aux fraises*, du musée de Soleure, et *le rétable Jünteler* (1449), au musée de Schaffhouse. Mais il manque à cet école, à part Conrad Witz, des personnalités fortes qui impriment leur sceau individuel à leur production et dont le regard dépasse l'horizon du bon ouvrier. De telles individua-

données, par sa vision contemplative, par sa gamme de couleurs forte et bien accordée.

Un autre peintre, qui signe également de deux œillets et dont l'activité se localise à Zurich, a été identifié récemment avec Hans Leu le Vieux. Cet artiste, qui a travaillé vers la fin du XV^e siècle et au commencement du XVI^e, est l'auteur d'un grand rétable, dont les parties principales représentent *la Chute aux enfers*, *le Jugement dernier*, *l'Adoration des Mages* et *la Descente du Saint-Esprit*. Ces quatre panneaux, revenus dernièrement de l'étranger, sont conservés aujourd'hui au « Kunsthaus » de Zurich. Des fragments d'un autre ensemble, où apparaissent des vues de la ville de Zurich, se trouvent au musée National suisse. Hans Leu peint des figures allongées. Ses draperies offrent des plis raides. Ses compositions sont mouvementées, moins fondues que celles de son rival de Berne.

HEINRICH BICHLER, DE BERNE. SAINT CHRISTOPHE ET SAINT PIERRE (2^e MOITIÉ DU XV^e SIÈCLE). Le style de Bichler a plus d'accent que celui du Maître à l'œillet. — CL. KUNST-MUSEUM.

LE MAÎTRE À L'ŒILLET DE BERNE (L'ALSACIEN PAUL LOEWENSPRUNG?). LE BAPTÊME DU CHRIST (FIN DU XV^e SIÈCLE). MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE BERNE. Volet d'un rétable qui provient de la collégiale de Berne et représente la légende de saint Jean-Baptiste. — CL. KUNST-MUSEUM.

lités s'affirmeront avec le renouvellement de la pensée qui vivifiera l'art suisse à l'époque de la Réforme.

C. DE MANDACH

BIBLIOGRAPHIE

RAHN (R.), *Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz* (Zurich, 1876). — GANZ (P.), *Malerei der Frührenaissance in der Schweiz* (Zurich, 1924); voir aussi la traduction française de cet ouvrage : *La Peinture de la Renaissance en Suisse* (Paris). — *Histoire de l'Art*, publiée sous la direction d'André MICHEL (Paris). T. II, première partie, p. 397 et suiv.; p. 407 et suiv.; t. III, première partie, p. 282 et suiv., par C. DE MANDACH. — HECHT (Jos.), *Der Romanische Kirchenbau der Bodenseeregion*, t. I (Bâle, 1928). — OBERST (Joh.), *Die Mittelalterliche Architektur der Dominikaner und Franziskaner in der Schweiz* (Zurich, s. d.). — ANHEISSER (R.), *Altschweizerische Baukunst, neue Folge* (Berne, 1909). — LES VILLES SUISSES (collection parue à Genève chez Boissonnas). — BLASER (M.), *Die Alte Schweiz* (Erlenbach-Zurich, 1922). — LA MAISON BOURGEOISE EN SUISSE (Zurich, nombreux volumes parus, classés par cantons). — GRELLET (P.) et GILLIARD (F.), *Les Châteaux vaudois* (Lausanne, 1923). — *Monuments historiques du Jura bernois* (Neuchâtel, 1929). — WARTMANN (W.), *Der Zürcher Nellenmeister* (Zurich, 1929) [Kunstgesellschaft].

LA CATHÉDRALE DE DURHAM, ANCIENNE ABBATIALE, COMMENCÉE EN 1093 PAR L'ÉVÊQUE GUILLAUME DE SAINT-CALAIS. Nef élevée de 1100 à 1133, chœur terminé dès 1104, tours achevées à l'époque gothique. La partie supérieure de la tour centrale est du XV^e siècle. Restaurations à la fin du XVIII^e siècle et au XIX^e.

L'ART GOTHIQUE EN GRANDE-BRETAGNE

On a coutume de dire, en parlant de l'art gothique, qu'il est international. La part de vérité contenue dans cette formule est moins grande en Angleterre qu'en tout autre pays d'Europe, car les diverses phases du développement de ce style n'y correspondent pas, comme dates, avec le continent. Il y a presque toujours un gros décalage des époques avec une avance marquée en faveur des architectes anglais, qui furent de véritables novateurs. Nous verrons que, depuis la conquête normande jusqu'en plein XVI^e siècle, ce sont toujours eux qui ont élaboré les formules originales, à commencer par la formule première du style gothique.

ARCHITECTURE. — L'architecture gothique, on le sait, ne se différencie pas de l'architecture romane par la substitution de l'arc brisé à l'arc en plein cintre ou par une décoration moins stylisée et moins orientale. Un monument appartient au style gothique quand les voûtes sont renforcées par des nervures de pierre indépendantes ou viennent s'appuyer les arêtes formées par l'intersection de deux berceaux. Ces nervures augmentent la solidité des voûtes, d'où leur nom d'arcs augifs, ou ogives. Localisant la poussée des voûtes, elles permettent de les construire plus légèrement et aussi de contre-buter aisément les poussées qui tendent à écarter et déverser les murs. Quand trois nefs sont accolées, la nef centrale, étant plus haute que les autres pour raison d'éclairage, il est impossible de doter le vaisseau central de contreforts pleins, qui écraseraient les nefs latérales.

Une fois les poussées des voûtes localisées par les ogives, l'architecte pourra recevoir ces poussées sur des béquilles de pierre lancées dans le vide et appuyées sur les contreforts pleins des nefs latérales. Ainsi, un arc léger de maçonnerie vient étayer le haut mur de chevet au point exact où s'exerce la poussée des voûtes.

La découverte de l'ogive, comme la découverte presque aussi importante des arcs-boutants, a été faite par un architecte anglais, disons normand (la conquête normande date de 1066, et l'architecture autochtone de la Grande-Bretagne était restée tout à fait primitive) et probablement bénédictin, celui qui voûta, dès 1093, l'abbatiale de Durham, depuis église cathédrale. Ce monument superbe est, à première vue, d'une allure toute romane : ses piliers sont massifs et ses arcs-boutants dissimulés dans les tribunes; c'est pourtant, sans conteste, le premier édifice gothique d'Europe.

L'abbatiale de Durham, entièrement voûtée en 1133, révèle au monde des formules nouvelles qui vont révolutionner l'art de la construction en assurant aux édifices une stabilité et un éclairage inconnus auparavant. Vont-elles se propager en quelques années? Point du tout : la génération suivante d'architectes anglais se montre timide et toute traditionaliste. Les imitations se feront jour avec lenteur. Dans l'abbatiale bénédictine de Peterborough, depuis cathédrale, commencée en 1117, les bas côtés sont voûtés d'ogives, mais non pas la nef, et le monument ne vaut pas celui de Durham. A Sainte-Croix de Winchester, commencée en 1160, apparaissent de hautes croisées d'ogives avec arcs brisés. Quant à la décoration sculptée, elle reste toute romane jusqu'au milieu du XII^e siècle; l'évolution est déjà marquée dans l'abbatiale de Ripon (Yorkshire), commencée en 1154.

Les énormes piliers cylindriques, les chapiteaux en bagues moulurées ou ornés de gaudrons, les boudins épais des ogives cèdent la place aux piliers élégants ou aux faisceaux de colonnettes; les chapiteaux se parent de feuillages, les voûtes s'allègent, et, à la fin du XII^e siècle, l'architecture anglaise se révèle, pour un temps assez bref, proche parente de celle d'outre-Manche. Les grands ordres monastiques, arrivés au comble de leur puissance, tendent

NEF DE LA CATHÉDRALE DE DURHAM (1^{er} tiers du XII^e siècle). Les voûtes, achevées en 1133, présentent le plus ancien exemple connu de croisées d'ogives. Construction gothique, décoration romane. — CL. F. FRITH AND C^o.

à imposer le même type d'architecture en tous pays. Quelques maîtres maçons français sont appelés en Angleterre : les Bénédictins de Cantorbéry font élever le chœur de leur abbatale (présentement cathédrale) par Guillaume de Sens (1175); peu après (1190), Geoffroy des Noyers reconstruit en partie la cathédrale de Lincoln. A part quelques détails spécifiquement anglais, tels ses chapiteaux non sculptés, mais moulurés, l'abbatale bénédictine de Westminster est d'un type nettement français.

L'Angleterre construit au XIII^e siècle des cathédrales superbes, dont l'exemple achevé se voit à Salisbury (1220-1266), édifice d'une ordonnance et d'une majesté incomparables. Les architectes excellent dans leur art et font une très petite place aux imagiers : la chose est bien sensible à Salisbury et, plus encore, à Peterborough, où l'immense portail occidental de la cathédrale, presque sans statues, ne comporte aucun relief.

Dès la fin du XIII^e siècle, il se produit, dans l'art anglais, une transformation qui se poursuivra rapidement. Tandis que la croisée d'ogives et la voûte sexpartite fleuriront encore bien longtemps sur le continent, l'Angleterre adopte des tracés de nervures autrement compliqués. La nef de la cathédrale de Lincoln, aux voûtes de liernes si élégantes, a été élevée avant 1233. Sous le ciel si souvent couvert de la Grande-Bretagne, les églises avaient besoin de plus de lumière que celles du continent : il fallait donc construire des voûtes plus plates pour avoir des baies au tracé moins aigu et ainsi des surfaces éclairantes plus étendues. Ces fenêtres elles-mêmes, par leurs grandes dimensions, impliquaient une subdivision : celle-ci s'opère en Angleterre plus vite qu'ailleurs. D'où ces clôtures en pierre ajourée, dont bientôt le tracé affectera une extrême complication : tels sont les fenestragés de l'abbatale de Tintern (Monmouth), dès 1269. Aux formes géométriques de leurs ajours succèdent, dès les premières années du XIV^e siècle, des tracés aux lignes courbes. Voûtes avec réseaux de liernes compliquées et baies avec meneaux de pierre agrémentés de courbes et de contre-courbes,

CATHÉDRALE DE PETERBOROUGH, ANCIENNE ABBATIALE BÉNÉDICTINE (COMMENCÉE EN 1117). DÉAMBULATOIRE MÉRIDIONAL. Les bas côtés de la déambulation seuls sont voûtés d'ogives; la nef est romane. — CL. F. FRITH AND C^o.

voilà les formules essentielles du style flamboyant, inventées par des architectes anglais. Le continent, et la France en particulier, possède des fenêtres aux tracés flamboyants aussi beaux que tous ceux d'outre-Manche, mais elles sont de cent ans plus jeunes; quant à la collection des voûtes de liernes d'Angleterre, elle est inégalable. Les voûtes des chœurs de Gloucester (1337) et d'Ely (1338) apparaissent déjà comme des chefs-d'œuvre en ce genre.

Lancés dans cette voie, les architectes anglais feront encore un pas en avant, sans plus trouver d'imitateurs sur le continent : pour les églises, les chapelles, les dais des monuments funéraires et pour les salles somptueuses qu'ils veulent couvrir en pierres appareillées et éclairer le plus possible, ils inventent un système de voûtes presque plates, supportées de place en place par des cônes renversés. Leurs fenêtres sont subdivisées par des meneaux verticaux recoupés perpendiculairement par des meneaux horizontaux, d'où le nom de *style perpendiculaire*. Ces baies ont quelquefois jusqu'à neuf étages d'ouvertures en rectangle directement superposés; il est des églises où leur claire-voie occupe le chevet tout entier du monument. On dirait des serres dont la carcasse serait non de fer, mais de pierre. A l'intérieur, en fait de voûte, on croirait voir une imbrication extravagante de branches de palmier ou une tenture de toile d'araignée géante. La salle des cours de théologie d'Oxford, Divinity School, bâtie entre 1445 et 1480, la chapelle royale de Windsor, les chœurs des cathédrales d'Oxford et de Norwich montrent l'emploi exclusif de ces extraordinaires éléments coniques. Ces voûtes sont les proches parentes des voûtes dites en éventail. Dans ces dernières, les nervures rayonnantes sont coupées d'angle droit par des nervures concentriques disposées en anneaux. Ainsi, les liernes se recoupent, elles aussi, selon la perpendiculaire.

Les voûtes en éventail n'existent qu'en Angleterre. Elles apparaissent dès 1351 dans le cloître de l'abbatale de Gloucester. Quand leurs auteurs leur assignent une portée considérable, elles

CHŒUR DE LA CATHÉDRALE DE WELLS. La voûte (1329-1303) est tapissée de liernes ayant, les unes, une valeur constructive, les autres celle d'une simple décoration. — CL. F. FRITH & C^o.

ne tiennent plus que par des prodiges de stéréotomie et par des artifices techniques : les maçons sont obligés de faire traverser de part en part la carapace de pierre par des arcs également en pierre; ou bien des tirants en fer relient les clefs pendantes, soit visibles, soit noyées dans les voûtes. L'intrados de la voûte est entièrement sculpté, et sa constitution en alvéoles creuses, ses trompes et la richesse extrême de cette décoration par cellules font invinciblement penser aux palais mauresques. Les plus belles voûtes en éventails sont celles de l'abbatale de Shelborne (1475), des chapelles de Henri VII à Westminster (1500) et de King's College à Cambridge (1512). Ces deux derniers édifices sont des fondations royales : il fallait gaspiller des trésors pour mener à bien des monuments d'une pareille richesse !

Une caractéristique des voûtes en éventails, c'est la faible poussée qu'exercent sur les murs ces plafonds de pierre étayés par des cônes de maçonnerie pleine. Aussi, ces bâtiments aux parois tout en verre se passent-ils d'arcs-boutants. Les architectes anglais atteignent ainsi l'idéal de la structure gothique, mais à quel prix ! Les voûtes étant sensiblement plates, les charpentes aiguës disparaissent. Des parapets sculptés cachent les toitures basses. Ces parapets sont souvent crénelés, mais nullement dans un but défensif : les artistes anglais voient dans les créneaux un genre de décoration dont les lignes un peu sèches s'harmonisent avec les baies de style perpendiculaire, avec les grands clochers carrés, qui sont généralement sans flèches ni toiture apparente.

L'ART.

VOÛTE DU CHŒUR DE LA CHAPELLE SAINT-GEORGES, AU CHATEAU DE WINDSOR (début du XVI^e siècle). Les voûtes de liernes sont reliées par une voûte en berceau. — CL. F. FRITH & C^o.

L'architecture britannique du Moyen Age s'est fait une sorte de spécialité de ses belles charpentes apparentes communes aux monuments civils et religieux. C'est au début du XIV^e siècle que les charpentiers songent à donner un cachet esthétique à des ouvrages jusque-là tenus pour œuvres de pure nécessité. Les poutres s'allègent, se découpent, se rejoignent en courbes savantes; chacun de leurs redents s'orne d'une grande figure d'ange aux ailes éployées, comme, à Westminster Hall, cette somptueuse salle

OXFORD. DIVINITY SCHOOL (1445-1480). C'est le dernier stade de l'architecture anglaise avant le système des voûtes en éventails. Les liernes habillent complètement les cônes de pierre. Les arcs reportent le poids de ces cônes sur les murs et permettent la suppression des piliers. — CL. F. FRITH & C^o.

VOÛTE DE LA CHAPELLE DE KING'S COLLEGE, A CAMBRIDGE (1512-1515). Voûtes en éventails, aux cônes reliés par de petits plafonds. Des arcs transversaux renforcent l'ossature. — CL. F. FRITH & C^e.

de palais royal élevée en 1397. Au ^{xv}^e siècle, l'enchevêtrement des poutres, richement sculptées de frises, de feuillages, de gorges ornées de fleurs, de fleurons et de crâneaux, des clefs ajourées et des écoinçons ramifiés fait place fréquemment à des plafonds. Les uns sont nettement brisés en deux plans; les autres, plus nombreux vers la fin du siècle, quand dominent le style perpendiculaire et la mode des toitures presque plates, forment un angle extrêmement obtus ou bien sont cintrés en berceaux. Ce genre de

CATHÉDRALE DE PETERBOROUGH, ANCIENNE ABBAYE BÉNÉDICTINE (1201-1214). FAÇADE OCCIDENTALE (1370). Les architectes anglais ne laissent presque aucune place à la sculpture, reléguée dans les frontons. — CL. F. FRITH & C^e.

couverture a produit des merveilles, merveilles de construction ingénieuse, de diversité et de richesse. Tel est le plafond, aux deux pentes légères, de l'église de Mark (Somerset), orné de gorges avec figures d'anges aux ailes éployées et caissons entièrement décorés de fleurs et de blasons, et ceux des églises de Gresford (Denbigh) et de Wilton (Cheshire), avec compartiments occupés par toute une ramification de quatre-feuilles, de fleurs et de chiffres. Dans la chapelle funéraire d'Welme (Oxfordshire), le plafond est entièrement décoré de blasons au chiffre du Christ et d'anges porteurs de banderoles. Celui de Blythburgh (Suffolk) est rehaussé de peintures restées en fort bon état. A Cullompton (Devonshire) et Shepton Mallet (Somerset), le plafond cintré est supporté par des anges et décoré d'une profusion invraisemblable de panneaux sculptés. D'autres plafonds, ceux de Saint-Cuthbert de Wells et de la cathédrale d'Oxford, en sa nef, sont étayés par des arcs diaphragmes en véritable dentelle. Les voûtes de bois sont beaucoup plus rares : l'une d'elles, à Framlington (Suffolk), aux liernes surdécorées, sert en quelque sorte d'entablement pour la charpente.

Les chapelles funéraires, chantry-chapels, avec autel, tombeau, murs, voûtes, portes et fenêtres, construites à l'intérieur des églises comme une maison de poupée serait placée à l'intérieur d'une chambre, sont tout à fait propres à l'Angleterre. Ces petits monuments, qui appartiennent presque tous au ^{xv}^e siècle ou au début du ^{xvi}^e, montrent parfois une richesse prodigieuse et sont entièrement revêtus de décorations, à l'intérieur comme à l'extérieur. Citons les chapelles de l'abbé Islip et de Henri V dans l'abbatiale de Westminster, celles des cathédrales de Worcester, de Winchester, de Gloucester et de l'abbatiale de Tewkesbury, les unes aux voûtes de liernes savantes, les autres avec voûtes en éventails.

Les châteaux anglais de style gothique sont peu nombreux ou bien ils ont été profondément modifiés au cours des âges. Beaucoup plus intéressants apparaissent les collèges universitaires, que leurs salles communes, leur grand réfectoire, leur cloître et leur chapelle apparentaient étroitement avec les monastères contemporains, tous détruits en partie ou en totalité à la Réforme. Citons, parmi les plus beaux, Magdalen College (1474-1480) et l'immense Christ Church College (1528-1530) d'Oxford.

MOBILIER RELIGIEUX. — Les églises d'Angleterre, pri-

ABBATIALE DE WESTMINSTER, A LONDRES. LA CHAPELLE DE HENRI VII (1500-1512). Exemple typique du style perpendiculaire : Voûte plate, toiture non apparente, parois presque entièrement en verre. — CL. BOLAS & C^e.

CHARPENTE DE L'ÉGLISE SAINT-CUTHBERT, DE WELLS (première moitié du ^{xv}^e siècle). Très riche charpente en bâtière, ornée d'anges porteurs d'écus. — CL. F. E. HOWARD.

vées presque toutes de leurs sculptures monumentales, ont conservé leur décoration de bois ouvragé : jubés en très grand nombre, porches, battants de portes, clôtures, chaires, tribunes pour musiciens, dais de fonts baptismaux, stalles, sièges d'officiants et bancs. La figure humaine y était rarement reproduite, ce qui a sauvé ces petits monuments des proscriptions de la Réforme. Ces sculptures n'ont ni la saveur, ni la fantaisie des œuvres contemporaines de France et des Flandres, mais elles sont ordinairement beaucoup plus riches. Ici, pour rarefier ces ensembles remarquables, il n'y a eu ni guerres étrangères, ni Révolution, ni, au ^{xviii}^e siècle, ce dédain funeste du clergé catholique pour les œuvres gothiques, car celles-ci n'ont jamais cessé, en Angleterre, d'avoir leurs partisans. Dans l'art du bois sculpté, chaque province s'est différenciée en manifestant un particularisme savoureux.

Les jubés en bois ajouré supportés par des colonnettes apparaissent aux environs de 1300. Dans ces clôtures de chœurs, les claustraux jouent, au début, un rôle peu important. Ultérieurement, leurs lambris pleins reçoivent une décoration de fenestragés aveugles, tandis que les parties hautes se transforment en dentelles de bois à un ou deux étages supportant fréquemment les voûtes de bois les plus élégantes et richement ornées. Devant certaines clôtures, posées aux environs de 1500, comme à Mobberley (Cheshire), à Soltimore (Devonshire) et à Newpark (Nottinghamshire), on se croirait en face de palais pour poupées.

Les stalles anglaises, très belles, déjà, au début du ^{xiii}^e siècle, s'enrichissent surtout après 1290, date de création du somptueux ensemble visible dans la cathédrale de Winchester. Ces stalles montrent un double étage de fenestragés ajourés, et, pour atteindre des proportions plus imposantes, les huchiers ont

PLAFOND DE LA CHANTRY CHAPEL, A EWELME (milieu du ^{xv}^e siècle). L'accumulation des sculptures donne une impression de richesse. — CL. PAUL BIER.

réuni les sièges deux par deux sous un gable. Plus tard, apparaîtront les types les plus variés, depuis les stalles hérissées de dais, aux extraordinaires enchevêtrements de pinacles et de clochetons, comme dans la cathédrale de Chester, jusqu'aux stalles portant, comme à Gloucester, des frises plates en encorbellement.

Les trônes d'évêques, tels que ceux d'Exeter et de Saint-Davids, atteignent une importance inconnue dans le reste de l'Europe : ce sont de véritables flèches en bois ajouré, qui fusent dans le chœur des cathédrales. Il est en Angleterre des églises nombreuses dont les mobiliers très somptueux sont restés aussi complets qu'au Moyen Âge. Citons, entre cent autres, les églises de Woolpit et Fressingfield en Suffolk, et de Crowcombe en Somerset, où pas un des bancs chargés de reliefs n'a bougé depuis le ^{xv}^e siècle.

FAÇADE OCCIDENTALE DE LA CATHÉDRALE DE WELLS (1220-1239). La seule en Angleterre qui rappelle les églises du continent. Sculpture abondante, mais très médiocre. — CL. F. FRITH & C^e.

JUBÉ D'ATHERINGTON (DEVON) [XV^e siècle]. Un des très nombreux jubés en bois d'églises rurales. Les scènes en bas-relief et les figures ont été remplacées, à la Réforme, par des armes peintes. — CL. DU REV. F. SUMNER.

STALLS DE LA CATHÉDRALE DE CHESTER (dernier tiers du XIV^e siècle). Les statuette des niches ont disparu à la Réforme. Bel exemple de l'habileté des huchiers anglais. — CL. F. FRITH & C^o.

SCULPTURE. — La sculpture monumentale anglaise, celle d'un atelier excepté, est loin de valoir celle du continent. Pendant presque toute la période gothique, le style des chapiteaux feuillus marque une avance réelle, mais leur travail manque de finesse, et les chapiteaux simplement moulurés sont les plus communs. La plupart des statues ont disparu à la Réforme. Seule, la cathédrale de Wells (1220-1239) en conserve un grand nombre dans sa façade occidentale; de loin, tout ce peuple de saints paraît imposant; de près, c'est une déception complète. Une gaucherie extrême caractérise ces figures, comme les statues anglaises de tout le Moyen Âge. Tels les anges des grandes charpentes, on les croirait sculptés dans un tronc d'arbre. Seules font exception les sculptures créées, dès la fin du XIII^e siècle, par les artistes de Londres, dans un style assez voisin du style français contemporain. Citons, parmi les figures funéraires — dont l'Angleterre a conservé un nombre prodigieux — les gisants en bronze doré de Henri III et d'Éléonore de Castille, à Westminster, fondus en 1291 par William Torel; de John of Eltham, posé dans la même abbaye, et d'Édouard II, probablement dû au même sculpteur, à Gloucester, ces deux effigies taillées dans l'albâtre. L'école de Londres, remarquable par son idéalisme accentué et par sa belle exécution, disparaît sans retour lors de la Peste noire (1349), qui porte un coup fatal à la sculpture anglaise. Des effigies très précieuses, comme les grands bronzes dorés représentant Édouard III (1377), œuvre probable de John Orchard, de Richard II et de la reine Anne (1395), par Nicolas Broker et Godefroy Prest, tous placés à Westminster, ont une valeur artistique bien faible. Il faut arriver au milieu du XV^e siècle pour trouver une physionomie vivante comme la statue funéraire en bronze du « Faiseur de Rois », Richard Beauchamp, à Warwick.

Les tombes exceptées, presque toutes les images de style gothique ont disparu, car les statues de pierre, comme les bas-reliefs d'albâtre, étaient des figurations religieuses : ils ont été anéantis à la Réforme par milliers, rarement dissimulés ou vendus à l'étranger. C'est un des cas assez singuliers où un art spécifiquement national doit être étudié hors de son pays. A l'époque où fleurissaient les

EFFIGIE FUNÉRAIRE DE JOHN OF ELTHAM, PRINCE DE LA MAISON D'ANGLETERRE, MORT EN 1336. ALBÂTRE. Œuvre des ateliers londoniens influencés par l'art français. — CL. PAUL BIVER.

grands ateliers des carriers et sculpteurs d'albâtre du Derbyshire et du Staffordshire, l'exportation de leurs œuvres était considérable : on en retrouve des exemplaires en Espagne, en Italie, en Allemagne, en Scandinavie et jusqu'en Islande. En France, il y en a des centaines.

Les gisements d'albâtre ont été exploités dès le XII^e siècle. La plus ancienne effigie funéraire en albâtre qui subsiste se voit à Hanbury (Staffordshire); elle date des environs de 1280. Les grands blocs d'albâtre ont été sculptés dans tous les ateliers anglais; au contraire, les statuette isolées figurant Dieu et les saints, comme les petits reliefs destinés aux triptyques et aux rétables, sont proprement l'œuvre des carriers. L'albâtre employé à cette époque était pris dans les veines parfaitement blanches; cette matière, d'une sculpture si facile, était ensuite polychromée et dorée, d'où un effet somptueux, malgré la qualité très inférieure du travail et sa sécheresse extraordinaire. Les personnages, en effet, sont figurés avec une naïveté déconcertante : leurs grosses têtes, leurs yeux saillants, leurs grandes mains, avec leurs corps grêles et décharnés, les apparentent plutôt à la gent des grenouilles ou des sauterelles qu'à des êtres humains.

Dès la seconde moitié du XIV^e siècle, la fabrication des statuette et panneaux pour rétables était devenue toute industrielle. Les premiers en date parmi ces panneaux comportaient un encadrement mouluré rectangulaire pris dans le bloc d'albâtre. Un peu plus tard, l'encadrement latéral disparaît, mais le haut des panneaux conserve un dais très simple à trois pans crénelés — le créneau a toujours été très en honneur dans l'art anglais —. Au XV^e siècle, ces petits tableaux d'albâtre n'ont plus d'encadrement; ils sont surmontés d'un dais ajouré à plusieurs pans avec gables et pinacles, et, souvent, ils reposent sur un socle également très ouvragé. Les dimensions à peu près invariables de ces reliefs sont de 0^m,40 en hauteur sur 0^m,24 en largeur. L'albâtre entièrement polychromé et doré le dispute en richesse aux éléments de bois mouluré et sculpté du châssis, également peints de couleurs vives, dorés, chargés d'inscriptions gothiques, avec applications de petits reliefs en plâtre moulé et de lamelles brillantes en verre églomisé. Ces petits monuments comportent un étage

ou deux de panneaux, avec un ou deux panneaux de dimensions plus grandes dans le milieu; aux extrémités, des panneaux plus étroits ont des statuette; souvent, dans des séries de niches intermédiaires, sont des figurines de saints à toute petite échelle. Parmi les très nombreux rétables anglais conservés sur le continent, citons ceux de l'église Saint-Michel, à Bordeaux, de Montréal (Yonne), du musée de Naples; celui de La Celle (Eure), dédié à la Vierge et à saint Georges, qui comprend cinquante sculptures en albâtre; celui du musée de Compiègne, provenant de Saint-Germain-l'Auxerrois à Paris, consacré à la Passion, qui en comprend soixante-dix. Les deux rétables d'Issac-la-Tourette (Puy-de-Dôme), illustrant l'histoire de saint Jean-Baptiste et la Passion, montrent des boiseries à rinceaux, à lions et à griffons Renaissance. Nous sommes là à la veille de la Réforme, qui met fin à cette production des panneaux d'albâtre.

Les statuette isolées de petites dimensions, sculptées dans ces mêmes ateliers, auprès des carrières, sont nombreuses; rarement elles atteignent la demi-grandeur nature. Toutes ont été taillées en haut relief, l'arrière restant épannelé. Parmi les plus petites productions des « alabastermen », citons les chefs saint Jean — la tête décollée du Précurseur posée sur un plat — dont il subsiste tant d'exemplaires dans les musées et les collections d'Europe. L'objet ne mesure pas plus de quelques centimètres. Cependant, la tête du Baptiste est souvent accompagnée par quelques saints personnages, par des anges, un Agneau mystique ou un Ecce Homo. En ce cas, le relief peut atteindre jusqu'à 0^m,28.

Des quantités de tombeaux, avec gisants et, sur les côtés, des pleurants ou plus fréquemment des anges vus de face et semblables entre eux, ont été sculptés dans les ateliers du Derbyshire et du Nottinghamshire, puis expédiés partout en Angleterre. Ce sont des ensembles d'une valeur d'art généralement bien médiocre, mais d'une richesse très grande et fort intéressants, dans leur sèche précision, pour l'histoire du costume et de l'armure.

Un art encore spécifiquement anglais est celui des « brasses », plaques de cuivre découpées et gravées, incrustées dans des dalles funéraires en marbre noir du pays. Ces tombes, ainsi ornées, apparaissent à la fin du XIII^e siècle. Les effigies des morts représentées à la mode du jour, souvent presque caricaturales, de fines architectures ornées de niches et de figures saintes, des devises, des armes fréquemment émaillées rendent ces représentations extrêmement pittoresques. La mode en a persisté au delà de la Renaissance.

PEINTURE, MINIATURE, VITRAUX. — La miniature anglaise du Moyen Âge est très peu remarquable. Quant aux peintures murales et aux peintures sur panneaux, celles-ci restées très nombreuses dans les églises de la Grande-Bretagne, elles révèlent, même à une époque tardive, un art resté dans l'enfance.

Il subsiste très peu d'étoffes anglaises ornementées des hautes

EFFIGIES FUNÉRAIRES DE RICHARD II ET D'ANNE DE BOHÈME, BRONZE DORÉ, PAR NICOLAS BROKER ET GODEFROY PREST. Commandées par le roi aussitôt après la mort de sa femme (1394). Témoignage de la décadence de la sculpture anglaise, après la Peste noire. — CL. PAUL BIVER.

époques, telle la fameuse et belle chape de saint Thomas Becket, au musée Victoria et Albert de Londres. Par contre, on trouve dans beaucoup de collections de riches velours brodés au ^{xv}^e siècle avec des semis de figures d'anges, toujours d'une exécution très naïve.

A la Réforme, la plupart des vitraux ont été brisés. Il en reste assez, cependant, pour donner une idée très exacte des styles particuliers à chaque époque. Aux environs de 1200, les peintres verriers anglais semblent avoir imité strictement leurs voisins de France. Les belles verrières à médaillons légendaires de Cantorbéry et les quelques panneaux subsistant dans la cathédrale de Lincoln, aux couleurs chaudes comme des tapis d'Orient, ne montrent aucune différence de style avec les vitraux de Saint-Denis, de Chartres ou de Sens. Comme sur le continent, le vitrail du ^{xiv}^e siècle est caractérisé en Angleterre par des architectures établies dans un seul plan et polychromes et par de grandes surfaces de vitreries blanches avec bandes de couleurs. La cathédrale d'York a conservé des vitraux de ces deux types. Aussitôt le jaune d'argent découvert, le style anglais se cristallise. Plus qu'en tout autre pays d'Europe, le vitrail se décolore et le dessin se stylise; une grisaille claire et le jaune d'argent prédominent. Au ^{xv}^e siècle, en Angleterre comme partout ailleurs, les architectures sont blanches et établies avec perspective; les robes de quelques personnages et les damas des fonds y mettent des « points de couleur ». Tels nous apparaissent les vitraux des cathédrales de Gloucester et de l'église d'All Saints à York, comme ceux de la chapelle de

Winchester College à Oxford. La régularité mécanique des fenêtres de style perpendiculaire, empêchant de composer les sujets en larges tableaux, incitait à juxtaposer et à superposer les figures saintes, chacune représentée dans une niche, parti assez monotone. La technique de la peinture sur verre verse en une sorte de calligraphie par la stylisation des chevelures, des barbes et des plis d'étoffes. Des personnages comme ceux de Saint-Michel d'York sont typiques de cette manière. Aux environs de 1500, s'exercent des influences différentes, normandes et flamandes, chose visible dans les quelques restes des vitraux de la chapelle Henri VII à Westminster, œuvre probable de Bernard Flower. Ce peintre verrier du roi, jusqu'à sa mort (1526), puis Thomas Larke et Galyon Hoone ont travaillé pour la chapelle de King's College à Cambridge, où subsiste l'ensemble le plus somptueux de vitraux anglais, ceux-ci très montés en couleurs, très proches parents des vitraux normands et déjà bien marqués par le style Renaissance.

PAUL BIVER

BIBLIOGRAPHIE

BOND (F.), *Gothic Architecture in England* (Londres). — COLLIN (J.-K.), *Details of Gothic Architecture* (Londres); — *Medieval Foliage and coloured decoration in England* (Londres). — DOLLMAN (F. T.), *Ancient Domestic Architecture in Great Britain* (Londres). — HOWARD ET CROSSLEY, *English Church Woodwork* (Londres). — MACKLIN (H. W.), *The Brasses of England*. — SAINT ET ARNOLD, *Stained Glass* (Londres); — *Series of English Cathedrals* (Londres, 1896).

DÉTAIL D'UNE CLÔTURE EN BOIS SCULPTÉ ET PEINT, ÉGLISE DE THORNHAM (NORFOLK) [fin du ^{xv}^e siècle].
CL. F. E. HOWARD.

BURGOS. LA CATHÉDRALE VUE DE L'ANCIEN CHATEAU (1221-1260; flèches et tours des ^{xv}^e et ^{xvi}^e siècles). La plus originale et la plus harmonieuse des cathédrales gothiques d'Espagne. Ressemblances en plan et en élévation avec Coutances et avec Bourges, puis avec Reims. Très bel ensemble de sculpture. — CL. J. THOMAS.

L'ART GOTHIQUE EN ESPAGNE ET AU PORTUGAL

L'ARCHITECTURE EN ESPAGNE

À EN JUGER par ce qui s'est passé dans les autres pays de l'Europe médiévale, on pourrait croire que l'influence française s'est fait surtout sentir en Espagne pendant la période gothique. En réalité, si l'Islam a subi alors dans la péninsule hispanique une défaite décisive qui s'est marquée au ^{xiii}^e siècle par la perte de la plus grande part de son domaine, son influence artistique est devenue au contraire plus forte que jamais, et a eu pour résultat la formation et le développement de l'art dit « mudéjar », que l'on peut considérer comme exclusivement propre à l'Espagne pendant toute la fin du Moyen Âge, alors que pendant la période romane c'était avec l'art français que l'art espagnol avait présenté les rapports les plus étroits. Telle était cependant la force d'expansion de l'architecture gothique qu'elle s'est répandue au sud des Pyrénées comme dans le reste de l'Europe chrétienne pour donner naissance d'abord à des monuments encore en partie romans, mais voûtés d'ogives, puis à des cathédrales ou à des églises qui présentent avec celles de France une ressemblance incontestable.

La première œuvre exactement datée où l'on voit apparaître en Espagne la voûte d'ogives nous offre en même temps le plus puissant ensemble de sculpture prégothique qui ait existé dans toute l'Europe occidentale depuis le Portail royal de Chartres. C'est à Compostelle le fameux Porche de la Gloire, qui a remplacé à l'ouest de la vénérable basilique de cette ville la façade romane que le Guide du Pèlerin de Saint-Jacques décrivait encore avec les deux façades du transept. Élevée à partir de 1168 par un certain Maître Mathieu dont on ignore l'origine, cette œuvre comprend en sous-sol une véritable église souterraine, et, en avant de la nef

romane et de ses bas côtés, un vaste porche voûté d'ogives dont les trois portes ornées de sculptures d'une impressionnante grandeur donnent accès aux trois vaisseaux de l'église et qu'une salle haute surmonte à l'étage des tribunes. La connaissance de l'art du nord de la France, de la Bourgogne et du Languedoc se marque dans la sculpture des portails en même temps que l'originalité puissante du maître de l'œuvre; et pour l'architecture, c'est surtout l'influence de la Bourgogne que l'on constate dans les parties les plus anciennes, l'église et la porte centrale du porche, tandis que les portes latérales sans tympan et les voûtes retombant sur des figures sculptées dans le porche et la salle haute paraissent attester plutôt des rapports avec le Sud-ouest de la France.

Dans le royaume de Léon, les cathédrales de Zamora et de Salamanque et la collégiale de Toro, commencées en style roman, portent à la croisée du transept de magnifiques coupes à nombreux fuseaux nervés où la connaissance des monuments aquitains se combine curieusement avec l'influence musulmane. Non loin de là, l'église clunisienne de Sahagun, aujourd'hui presque entièrement détruite, présentait sans doute un mélange analogue d'inspirations artistiques. A Salamanque, en tout cas, comme à la cathédrale voisine de Ciudad-Rodrigo, les voûtes d'ogives de la nef et des bas côtés sont évidemment inspirées par celles du Sud-ouest de la France. Au contraire, à Avila, en Vieille-Castille, c'est sur le modèle des monuments bourguignons, et plus particulièrement de l'abbatiale de Vézelay, que l'on a terminé l'église Saint-Vincent, avec les voûtes de sa nef, son porche encadré de tours et son portail sculpté, et que l'on a construit la cathédrale San Salvador, dont le chevet avance en puissante tour dans la vieille enceinte romane de la ville, et dont la partie occidentale a été terminée à une date plus récente tout autrement qu'elle n'avait d'abord été conçue.

ZAMORA. TOUR-LANTERNE DE LA CATHÉDRALE (fin du XII^e siècle?). La plus ancienne des tours-lanternes de cette région, magnifiques constructions inspirées sans doute par les coupôles arabo-byzantines et par les clochers de l'Aquitaine et du Limousin. — CL. RUIZ VERNACCI.

Comme dans le reste de l'Europe, les Cisterciens ont joué, vers la même époque, un rôle capital dans l'importation en Espagne de l'architecture gothique et de la voûte d'ogives qui en est l'élément essentiel. Un certain nombre des églises élevées par l'ordre de Cîteaux sont encore romanes, quelques-unes même plus ou moins « mudéjares » ; mais assez vite on y voit apparaître la voûte d'ogives. Les quatre grandes abbayes de Moreruela dans le pays de Léon, Poblet en Catalogne, Veruela en Aragon et Fitero en Navarre (autrefois en Castille), sont particulièrement remarquables parmi ces premiers édifices de transition, car l'abside en est entourée d'un déambulatoire à chapelles rayonnantes, tangentes entre elles comme en Bourgogne à Vézelay ou à Pontigny ; et l'influence bourguignonne est plus sensible encore à l'église portugaise, également cistercienne, d'Alcobaca dont le plan reproduit exactement celui de l'église, aujourd'hui détruite, de Clairvaux. Dans tout le Nord-est de l'Espagne, les Cisterciens ont élevé presque aussitôt après, vers l'extrême fin du XII^e siècle et le début du XIII^e, un nombre considérable d'églises et de constructions conventuelles dont les caractères architecturaux sont les mêmes que ceux de plusieurs abbayes de leur ordre dans le Sud-ouest de la France et le Languedoc. Beaucoup de celles-ci sont aujourd'hui détruites ; mais les quelques édifices qui ont survécu au nord des Pyrénées, en particulier les églises, les cloîtres ou les salles capitulaires de Fontfroide, de Flaran et de Lescage-Dieu, doivent être considérés comme les premières œuvres d'une puissante école « hispano-languedocienne » dont il reste en Espagne des églises comme celles de La Oliva en Navarre, Valbuena ou Santa Maria de Huerta en Castille, et d'importants ensembles d'architecture monastique tels que ceux de Veruela, de La Oliva, de Valbuena, et, en Catalogne, de Poblet et de Santas Creus. Et toutes ces œuvres cisterciennes ont inspiré autour d'elles de nombreuses et importantes églises encore à demi romanes, par exemple, non loin de La Oliva, la collégiale navarroise de Tudèle, près de Poblet et de Santas Creus, les cathédrales catalanes de Tarragone et de Lérida, ou, près de Santa Maria de Huerta, la cathédrale castillane de Sigüenza.

A Santa Maria de Huerta et à Sigüenza ces œuvres hispano-languedociennes ont été complétées à partir de 1220 ou 1225 par un maître d'œuvres qui connaissait l'architecture gothique du Nord de la France et venait probablement de Bourgogne. Ce maître inconnu a couvert de voûtes sexpartites d'une ampleur admirable à Huerta un magnifique réfectoire, à Sigüenza le chevet et le transept de la cathédrale. Peut-être une autre cathédrale de Castille, celle de Cuenca, était-elle alors déjà commencée. Plusieurs parties de ce monument, qui serait en ce cas la plus ancienne église proprement gothique d'Espagne, et qui est de toute manière une œuvre fort originale, présentent d'étroites ressemblances avec le réfectoire de Huerta et le transept ou le chevet de Sigüenza. Il en est de même à l'abbaye cistercienne de Las Huelgas près de Burgos, où l'église et la salle capitulaire attestent sans nul doute

les mêmes influences artistiques. L'action de l'ordre de Cîteaux s'est ainsi certainement fait sentir en Espagne dans plusieurs des œuvres les plus anciennes inspirées par l'art gothique du Nord de la France ; et elle s'est encore exercée pendant tout le cours du XIII^e siècle, soit dans la construction d'abbayes proprement cisterciennes, par exemple en Aragon à Piedra ou à Rueda, soit dans des églises comme la cathédrale castillane d'Osma, où l'influence de Las Huelgas et de Sigüenza se mélange à celle de la cathédrale de Burgos.

Celle-ci est avec celle de Tolède, et à juste titre, le plus célèbre monument gothique d'Espagne. Commencée en 1221 ou 1222, Notre-Dame de Burgos est une œuvre d'une beauté singulière, toute française sans doute d'inspiration, mais qui ne ressemble à aucune cathédrale de France. Le maître inconnu qui l'a conçue en a tracé le plan d'après le modèle qui a inspiré le chevet normand de Coutances, et, dans l'élévation, il s'est souvenu surtout de la cathédrale de Bourges. Il paraît avoir eu pour successeur dans la direction de l'œuvre un architecte du nom de Maître Henri qui mourut en 1277 après avoir entrepris, vers 1255, la cathédrale de Léon sur le modèle de celle de Reims. Le fait est que l'inspiration rémoise est évidente dans les façades comme dans les belles portes sculptées du transept de Burgos. A Léon, où la décoration sculptée exceptionnellement riche a été inspirée à l'origine par celle de Reims et de Chartres, c'est le plan même de Notre-Dame de Reims qui a été exactement reproduit ainsi que certaines particularités champenoises de l'élévation ; et comme l'avait déjà signalé Camille Enlart, le porche à trois baies qui précède la façade principale est certainement inspiré par ceux des façades latérales de Notre-Dame de Chartres.

La cathédrale de Tolède a été entreprise vers 1222, et la première pierre en a été solennellement posée, le 14 août 1226 ou 1227, par l'archevêque Rodrigo Jiménez de Rada et le roi de Castille saint Ferdinand. D'après des textes récemment cités, le premier maître de l'œuvre était un certain Maître Martin dont l'origine reste mystérieuse ; et celui-ci a eu sans doute pour successeur un Espagnol nommé Pedro Pérez, mort en 1291, auquel une inscription tumulaire a fait longtemps attribuer le principal rôle dans la conception et la construction de l'édifice. Le plan à doubles bas côtés de cette cathédrale rappelle ceux de Paris, de Bourges et du chœur du Mans dont il développe le tracé de la façon la plus logique ; mais l'élévation plus trapue est moins audacieuse. Avant d'être entouré comme l'église entière d'un véritable agrégat de constructions de toutes sortes et de tous âges, le double déambulatoire de Tolède était ceint d'une originale couronne de quinze petites chapelles alternativement rectangulaires et polygonales dont quelques-unes subsistent encore. Dans le triforium du déambulatoire intérieur et de l'abside, on remarque des arcs polylobés ou entre-croisés dont le tracé est une reminiscence évidente des monuments musulmans ou mudéjars au milieu

AVILA. CHEVET DE LA CATHÉDRALE (fin du XII^e siècle?). L'abside gothique avance en tour puissante dans l'enceinte fortifiée romane. L'ensemble a été remanié à l'extérieur. A l'intérieur se marquent des influences très complexes, parmi lesquelles celle de Vézelay paraît la plus importante.

TOLÈDE. INTÉRIEUR DE SAINTE-MARIE-LA-BLANCHE (début du XIII^e siècle?). Ancienne synagogue. Une des premières œuvres de l'art mudéjar de cour inspiré par l'art musulman d'Andalousie, encore toute proche des monuments almohades. — CL. GARZON.

TOLÈDE. ABSIDE DE L'ÉGLISE SAN BARTOLOMÉ (début du XIV^e siècle). Art mudéjar populaire de Castille. Architecture de brique. Les absides de très nombreuses églises de Castille et de Léon sont ornées ainsi d'arcatures superposées aux formes mauresques. — CL. LAMBERT.

SARAGOSSE. CLOCHER-MINARET DE L'ÉGLISE SAN PABLO (XIV^e siècle). Art mudéjar populaire d'Aragon. Les clochers, carrés ou polygonaux, sont ornés, ainsi que les murs, d'entrelacs de brique et souvent de revêtements polychromes. — CL. J. LAURENT.

TOLÈDE. PUERTA DEL SOL (fin du XIV^e siècle, parties basses peut-être du XIII^e). Une des plus belles œuvres de l'architecture militaire mudéjare. Emploi combiné de la pierre et de la brique. Formes décoratives mauresques. — CL. GARZON.

SIGÜENZA. VUE GÉNÉRALE DE LA CATHÉDRALE (commencée vers la fin du XII^e siècle, surélevée vers 1220-1225). Cathédrale de l'école hispano-languedocienne, toute construite en grès rose. Le transept et la nef ont été hardiment surélevés d'un étage dans le style gothique du Nord. Les tours crénelées, plus récentes, contribuent à donner au monument l'aspect d'une forteresse. — CL. LAMBERT.

desquels la cathédrale gothique de l'archevêque Rodrigo est restée longtemps isolée. La construction de la nef et des voûtes hautes s'est prolongée en respectant les plans primitifs jusqu'en 1493.

Pendant le XIV^e siècle et au début du XV^e, les architectes gothiques n'ont guère fait en Castille et dans le Nord-ouest de la péninsule que continuer ou agrandir les œuvres déjà entreprises : parmi les grandes églises commencées alors, la cathédrale de Palencia, dont la première pierre a été posée le 1^{er} juin 1321 et qui n'a été terminée qu'au XVI^e siècle, a été inspirée à l'origine par celle de Burgos, et la cathédrale d'Oviedo a été lentement élevée à partir de 1388 sur le côté d'un cloître du début du XIV^e siècle. En Navarre et dans les Provinces basques, la cathédrale de Vitoria et surtout le cloître de Pampelune, avec son ancienne salle capitulaire (aujourd'hui chapelle de Barbazan) et tout un ensemble de constructions annexes, sont des œuvres très pures d'un art rayonnant septentrional analogue à celui de la nef de la cathédrale de Bayonne. La Navarre a vu s'élever vers la même époque de nombreuses églises et des cloîtres gothiques, par exemple à Olite, à Estella, à Ujué : ces œuvres s'apparentent plutôt à celles qui ont été construites alors dans le Midi de la France, notamment par les ordres nouveaux tels que les Franciscains et les Dominicains. Les ruines imposantes du château d'Olite attestent d'autre part ce qu'était la cour de Navarre dont les souverains ont employé, la comme à Pampelune, de nombreux artistes français, flamands ou même mudéjars.

C'est surtout dans les États de la couronne d'Aragon, en Catalogne et jusque dans la région

ABBAYE DE SANTAS CREUS. ESCALIER DU PALAIS DES ROIS D'ARAGON (début du XIV^e siècle). Bel exemple d'architecture catalane. Au premier étage, d'élégantes colonnettes à fûts quadrilobés portent les arcades d'une sorte de cloître. — CL. RICART.

de Valence et aux Baléares, que le XIV^e et le XV^e siècle ont vu se développer une magnifique architecture gothique. Comme celles du Midi de la France, les églises de ces régions comportent souvent une nef unique entre les contreforts de laquelle peuvent être logées des chapelles comme aux cathédrales d'Albi et de Saint-Bertrand de Comminges ; ou bien, sur le modèle importé du Nord dans les pays de langue d'oc et, en particulier, à Narbonne, elles ont une nef principale contre-butée par des arcs-boutants au-dessus de bas côtés. De ce dernier type dérivent à l'origine les grandes cathédrales catalanes, celle de Barcelone, qui a été commencée en 1298 et présente avec son cloître et ses nombreuses chapelles le plus parfait développement du plan déjà réalisé au chœur de Narbonne, et celle de Gérone, dont le chevet seul a été construit ainsi au début du XIV^e siècle avec un déambulatoire et neuf chapelles rayonnantes, tandis que la nef unique, large de 23 mètres, a été élevée à partir de 1416 sur un modèle tout différent. Les cathédrales de Manrèse et de Tortose, commencées en 1322 et 1347, présentent ensuite des variantes originales de ce type d'église à déambulatoire, dont la cathédrale de Valence était également un remarquable exemple avant d'être entièrement transformée au XVIII^e siècle ; et d'autre part, la tendance qui se marquait déjà à la cathédrale de Barcelone de donner aux bas côtés une grande hauteur par rapport au vaisseau central s'accentue pleinement dans plusieurs églises où trois vaisseaux d'égale hauteur sont séparés par de hautes colonnes rondes ou polygonales, telles à Barcelone même Sainte-Marie de la Mer, commencée en 1328, ou à l'église de Castellon d'Empuries et à la cathédrale de Palma de Majorque, les nefs construites au XIV^e siècle en avant de chevets du XIII^e. Quant aux églises à nef unique dont la cathédrale de Gérone fournit au XV^e siècle un des plus beaux exemples, les ordres nouveaux des Carmes, des Franciscains et des Dominicains en ont, peut-être, répandu le type dès le XIII^e siècle et l'ont, en tout cas, très souvent employé au XIV^e, en même temps qu'ils construisaient de nombreux cloîtres à couverture en charpente, analogues à ceux de la région toulousaine.

Tandis que l'architecture religieuse brillait ainsi d'un vif éclat dans ces régions, la prospérité dont elles jouissaient et la puissance des souverains qui y régnaient y favorisaient le développement d'une magnifique architecture civile et militaire dont les œuvres abondaient à Barcelone, à Valence, à Majorque et dans un grand nombre d'autres villes. Les ruines des palais ajoutés par les rois Pierre III, Jaime II et Martin I^{er} aux abbayes de Santas Creus et de Poblet donnent encore une haute idée de cet art, ainsi qu'à Majorque le château circulaire de Bellver, construit entre 1309 et 1314 par l'architecte de Jaime II, Pere Salva. De même le palais

PAMPELUNE. CLOÎTRE DE LA CATHÉDRALE (XIV^e siècle). Les rois de Navarre de la maison d'Évreux ont fait venir à Pampelune de nombreux artistes français et flamands. Ce beau cloître est, avec les salles qui l'entourent, un ensemble unique d'architecture et de sculpture gothiques. — CL. RUIZ VERNACEL.

épiscopal de Tortose avec sa grande cour et son élégante chapelle, marquée aux armes de l'évêque Prats, qui fut à la tête de ce diocèse de 1315 à 1340 ; ou encore à Barcelone, la façade et la grande salle qui subsistent de l'hôtel de ville du XIV^e siècle, et le beau palais construit au XV^e siècle pour la Généralité de Catalogne. A Valence, la grande porte fortifiée, dite de Serranos, élevée de 1392 à 1398 et imitée de 1441 à 1460 à la porte de Cuarte dans la même ville, est une œuvre magnifique d'architecture militaire inspirée probablement par la Porte royale de l'abbaye de Poblet (1367-1382). De belles enceintes fortifiées subsistent en Aragon et en Catalogne à Daroca, Cati, Morella, Hostalrich, Montblanch. Et les édifices municipaux par excellence de toutes ces villes du « Levante » sont les Bourses du commerce ou Loges, dont la plus ancienne connue est celle de Tortose, du début du XIV^e siècle, et comme Perpignan en conserve une, commencée en 1397 ; celle de Barcelone, reconstruite au XVIII^e siècle, a conservé la grande salle de l'édifice du Moyen Âge, bâti de 1384 à 1400 ; et du XV^e siècle, celles de Palma de Majorque et de Valence sont justement célèbres.

Dans les États de Castille qui comprennent à partir du XIII^e siècle toute la Basse-Andalousie avec Cordoue et Séville, le fait que la Reconquête avait fait passer sous la domination chrétienne de vastes territoires et de nombreux sujets musulmans explique aisément que l'architecture civile et militaire ait été depuis lors en grande partie hispano-mauresque. Il en a été de même alors pour l'architecture religieuse dans ces régions et dans les pays de la couronne d'Aragon reconquis sur l'Islam au XII^e siècle autour de Saragosse, Calatayud ou Têrue. Ce sont ses monuments mudéjars, ses deux ponts, sa fameuse Puerta del Sol, ses églises et ses clochers-minarets qui donnent à une ville comme Tolède son aspect inoubliable. Un tableau, même sommaire, de l'architecture en Espagne à cette époque ne serait donc pas complet s'il ne comportait pas au moins l'indication des principales variétés de cet art curieusement composite.

Les premières formes en étaient apparues dans la deuxième moitié du XII^e siècle, où des éléments mauresques s'étaient déjà mélangés avec l'art chrétien dans des monuments romans. Puis autour de Sahagun et de Tolède de nombreuses églises de briques constituent en Vieille et en Nouvelle-Castille une première école d'art mudéjar populaire dont les tours carrées semblables à des minarets et les arcatures aux formes variées donnent à tant de monuments chrétiens de cette partie de l'Espagne un aspect très oriental. Dans l'ancien royaume des Beni-Houd, devenu la possession des rois d'Aragon, les cathédrales de Saragosse, de Tarazona, de Têrue sont des œuvres surtout mudéjars, et dans ces villes, comme à Calatayud ou dans une foule d'autres localités aragonaises, d'innombrables églises aux murs et aux clochers-minarets carrés ou polygonaux, tapissés d'entrelacs ou de revêtements polychromes, présentent des combinaisons de formes et de

CATHÉDRALE DE BURGOS. PORTAIL DIT DU SARMENTAL (XIII^e siècle). Au tympan, bas-relief représentant le Christ glorieux entre les symboles des Évangélistes, dominant l'Assemblée des apôtres. L'influence de la sculpture française apparaît visiblement.

techniques gothiques et musulmanes dans un esprit dont la tradition s'est parfois maintenue jusqu'à nos jours. Dans la Basse-Andalousie enfin, Cordoue, Séville et bien d'autres villes et villages ont vu s'élever toute une architecture de pierre ou de brique où se perpétuent les traditions almohades dans la décoration et la couverture, tandis que l'inspiration gothique se marque souvent dans la composition des façades et le tracé des arcs ou des portes.

À côté de cet art populaire et surtout religieux, un art mudéjar de cour et de luxe a inspiré dans tout le domaine castillan la plupart des constructions civiles ou même quelques monuments religieux. Les chefs-d'œuvre les mieux conservés de cet art sont les deux synagogues de Tolède, « Sainte-Marie-la-Blanche », qui doit dater des environs de l'an 1200 et dont la ressemblance avec les meilleures œuvres de l'art almohade est manifeste, et « Notre-Dame du Transito », édifiée en 1357 par le ministre des Finances de Pierre le Cruel. Ce roi s'était lui-même fait reconstruire à Séville dans un style analogue le célèbre Alcazar. Son père Alphonse XI avait à Tordesillas en Vieille-Castille un palais presque entièrement mauresque. De nombreux châteaux ont été décorés au XIV^e et au XV^e siècle suivant la même tradition plus ou moins abâtardie, ainsi à Carmona, à Buitrago, à Escalona, à Manzanares el Real, à Burgos, à Coca, pour ne citer que quelques exemples. Au XIII^e siècle, Alphonse le Sage avait déjà fait réédifier l'Alcazar de Ségovie et celui de Tolède suivant cette même mode qui a inspiré jusqu'à plusieurs petites chapelles dans le monastère de Las Huelgas près de Burgos. Et la tradition en sera encore reprise jusqu'en plein XVI^e siècle, par le cardinal-archevêque de Tolède, Francisco Jiménez de Cisneros.

ÉLIE LAMBERT

SCULPTURE, PEINTURE, ARTS DÉCORATIFS

SCULPTURE ET ORFÈVRERIE.

— La sculpture gothique à ses débuts, vers le milieu du XIII^e siècle, atteste l'influence française, visible dans la décoration de la cathédrale de Burgos, principalement au portail du Sarmental, qui inspire un porche analogue à la cathédrale de Leon.

Cependant subsiste un style roman retardataire employé pour les tombeaux en forme de lourds coffres massifs : par exemple au monastère de Las Huelgas, près de Burgos, les mausolées des rois de Castille du XIII^e siècle.

Pendant la première moitié du XIV^e siècle,

CATHÉDRALE DE SARAGOSSE. TOMBEAU DE L'ARCHEVÊQUE LOPE FERNANDEZ DE LUNA (XIV^e siècle). Exemple caractéristique de monument encastré dans une arcade et offrant, sur un sarcophage, le gisant placé devant un bas-relief qui représente ses obsèques. — CL. RUIZ VERNACEL.

CATHÉDRALE DE TARRAGONE. PARTIE DROITE DU RÉTABLE DE SAINTÉ THÈCLE PAR PÈRE JOHAN DE VALLFOGONA ET GUILLEM DE LA MOTA. Ce rétable, commencé en 1426, est en marbre sculpté et peint. On y retrouve l'influence flamande. — CL. ARXIU MAS.

cle, l'influence française faiblit. L'Espagne orientale subit le rayonnement de l'Italie. C'est ainsi que les tombeaux de sainte Eulalie et de l'archevêque Juan d'Aragon (cathédrales de Barcelone et de Tarragone) rappellent le style des Pisano. L'influence française refoulée se maintient, dans les Pyrénées, en Navarre dont le roi Charles le Noble avait été élevé en France, où il achetait des œuvres d'art. Il confia au Français Jacques Pérut l'exécution des sculptures du cloître de la cathédrale de Pampelune. Le portail de sainte Marie à Olite est d'inspiration française. Il sert de modèle pour d'autres églises de Navarre et pour la cathédrale de Vitoria.

La Navarre fut le point de départ d'une nouvelle diffusion de l'art français dans les régions occidentales. Aux cloîtres de Leon et d'Oviedo les sculptures imitent celles de Pampelune. Le genre pittoresque, plus familier, qui, en France, avait remplacé l'art idéaliste du XIII^e siècle, inspire d'abord les chapiteaux du cloître d'Oviedo. Il est adopté ensuite dans les Castilles (chapelle Sainte-Catherine à la cathédrale de Burgos, Porte de l'Horloge à la cathédrale de Tolède), puis il se propage dans le reste de l'Espagne à la fin du XIV^e siècle. Les modèles français sont plus ou moins bien imités. Seule la Catalogne résiste à l'engouement général. Elle garde sa préférence pour une statuaire massive et trapue (exemples : les Prophètes, au portail de la cathédrale de Tarragone, par Jayme Castayls 1375 ; les Apôtres, au grand portail de la cathédrale de Lerida, par Guillem Colivella [1391] ; les sculptures du portail de la Mer, à la cathédrale de Palma de Majorque).

A la fin du XIV^e siècle, la sculpture tend à s'affranchir de l'architecture. Dans les églises, le mobilier religieux se développe, les tombeaux se multiplient. Leur aspect s'était seulement modifié aux environs de 1300. A ce moment, le Panthéon royal fut transféré de Las Huelgas à la cathédrale de Tolède, dont les mausolées ont disparu. C'est surtout à la cathédrale de Burgos que les tombeaux d'archevêques nous fournissent des exemples de ces monuments conçus en style gothique. La sépulture de Lope de Fontecha (mort en 1522), à l'intérieur d'une niche, se compose d'un sarcophage supportant le gisant devant un bas-relief qui représente ses funérailles.

Les tombeaux aragonais contemporains différaient peu des

mausolées castillans. Quelques fragments subsistent des sépultures royales du couvent de Poblet, détruites par les émeutiers de 1835. Au monastère de Santas Creus, moins saccagé, on peut voir les tombeaux des rois Pedro et Jaime II, des cuves de porphyre sous un baldaquin. Mais, ordinairement, une arcade lobée enchâsse le sarcophage avec le gisant, devant le bas-relief évocateur de la cérémonie funèbre. Ainsi se présentent les tombeaux de deux évêques de Majorque, Galliana et Torrellas, à la cathédrale de Palma, et un mausolée encore plus magnifique, celui d'un archevêque, Lope Fernandez de Luna (mort en 1382), à la cathédrale de Saragosse. Le sarcophage et son gisant sont logés dans un profond enfoncement tapissé de bas-reliefs.

Ces tombeaux, par leur nombre croissant, vont modifier l'aspect des églises, moins cependant que les clôtures de chœur et les rétables. Des clôtures de chœur, qui relèvent plutôt de l'architecture, nous ne dirons qu'un mot, pour ce qui concerne la décoration sculpturale, composée de superpositions de statues, de bas-reliefs et d'ornements. Le prototype du genre est la gigantesque barrière de marbre doré qui ferme l'entrée de la Chapelle majeure à la cathédrale de Tolède. Quant aux rétables, ils s'amplifient à partir du XIV^e siècle. A l'origine, le rétable était une simple bordure de bois, voire une planche, à l'arrière de l'autel. Peu à peu, il a grandi. Les premiers rétables sculptés — il sera plus loin question de rétables peints — étaient de petits monuments d'albâtre ou de marbre, comportant des compositions en bas-relief et, dans certains cas, des statues. Dans la seconde moitié du XIV^e siècle, de grands édifices en bois à jour s'élèvent aux cathédrales de Barcelone et de Manresa. Ils annoncent les rétables monumentaux de marbre ou d'albâtre que des artistes catalans, au début du XV^e siècle, scelleront au mur derrière le maître-autel aux cathédrales de Vich, de Tarragone et de Saragosse.

L'influence flamande n'apparaît pas dans ces rétables. Pourtant elle progressait en contrecarrant l'influence française. Charles le Noble lui-même fait venir à sa cour des sculpteurs flamands. L'un d'eux, Lomme de Tournai, élève dans la cathédrale de Pampelune le tombeau du roi et de la reine, qui rappelle celui de Philippe le Hardi à Dijon. Lomme forme des disciples.

Des Flamands viennent également en Aragon. Ils y ont surtout instruit d'excellents artistes comme Guillem Sagrera et Pere

BURGOS. MUSÉE HISTORIQUE ET ARTISTIQUE (arco de Santa Maria). TOMBEAU DE JUAN DE PADILLA, MORT EN 1491, ATTRIBUÉ À GIL DE SILOE. Ce monument, qui marque l'époque des Rois catholiques, est composé d'une statue agenouillée sur un sarcophage, dans une niche, sur un fond en bas-relief. — CL. LAURENT LACOSTE.

Johan de Vallfogona. Sagrera a attaché son nom à la décoration de la Bourse de Barcelone; Vallfogona, avec la collaboration de Guillem de la Mota, a dressé le magnifique rétable en albâtre de sainte Thècle à la cathédrale de Tarragone. On voit à ce moment une forme nouvelle de tombeau plaqué contre la muraille : en bas, des anges avec des écussons; au-dessus, le défunt adorant la Vierge, et, au sommet, le gisant, disproportionné par rapport aux pleurants qui émergent derrière. La cathédrale de Gérone, où Sagrera a travaillé, offre deux tombeaux de ce genre, à la mémoire du chanoine Dalmau de Raset et de l'évêque Bernard de Pau.

Les Castilles, l'Andalousie voient aussi apparaître des artistes du Nord, Flamands et Allemands. On leur commande des rétables supérieurs par leurs dimensions à ceux de Catalogne, mais en bois. Ceux de la chapelle majeure aux cathédrales de Séville et de Tolède constituent des exemples caractéristiques.

Autant que les rétables, les stalles de chœur (*sillerias*) occupent les sculpteurs sur bois. Elles prennent une grande extension au cours du XV^e siècle, surtout sous le règne des Rois catholiques. Généralement très belles, elles sont décorées soit de marqueterie, soit de figures sculptées, ou encore des deux manières conjuguées. La plus ancienne *silleria* fut créée pour la cathédrale de Saragosse. Des artistes maures ont collaboré là avec les Catalans et fourni des motifs de décoration orientale. Les stalles de Saragosse ont inspiré les ensembles de Tarragone et de Barcelone qui servent de modèles pour les stalles de la cathédrale de Séville (1478).

En Castille, c'est un artiste du pays, Martin Sanchez, qui crée les stalles de la chartreuse de Miraflores et celles presque semblables de Saint-Thomas d'Avila. Son élève Millan, à son tour, réalisa pareil ouvrage à Saint-Jean-des-Rois à Tolède. Ces *sillerias* sont avant tout décorées de marqueterie. Au couvent de Najera, les deux ornements concourent dans une proportion égale. Les stalles, où domine la décoration figurée, se rencontrent à la cathédrale de Léon; l'Allemand Théodoric y mit la dernière main. Les stalles de Léon inspirent celles de Zamora (cathédrale) auxquelles travaillent des Français et des Néerlandais. A Plasencia, en 1497, apparaît certain Rodrigo Alemán, dont le nom dit l'origine. Pour ses stalles de la cathédrale à figures et marqueterie combinées, il s'inspire de celles de Séville. Les *sillerias* de Plasencia, puis de Ciudad Rodrigo, le désignent au choix du cardinal de Mendoza qui lui commande un pareil ensemble, terminé seulement après la mort du cardinal et de l'artiste qui disparaissent en 1550.

Le XV^e siècle a élevé de nombreux tombeaux, soit isolés, tel le mausolée du connétable de Luna à la cathédrale de Tolède, soit encastrés dans une niche comme le tombeau du chanoine Juan de Grado à la cathédrale de Zamora.

La sculpture décorative atteint dans les églises de Castille un degré extraordinaire de raffinement et de complication, mêlant le style flamand au style mudéjar qui associe les motifs maures et gothiques. A Saint-Jean-des-Rois de Tolède, l'architecte Juan Guas montre une ingéniosité et un sens de la magnificence que devait seulement dépasser Gil de Siloe à la chartreuse de Miraflores. Il dressa là le grand rétable en bois doré, fastueux et fin

en même temps, qui servit de modèle à ses élèves pour leurs rétables de la Conception, à la cathédrale de Burgos, et de Saint-Nicolas. Toujours à Miraflores, Siloe, avec les tombeaux du roi Jean II, de sa femme et de son fils, se révèle comme un sculpteur émérite. La figure de l'enfant Alonso plaie à la fois par le réalisme et la grâce qui caractérisent la statue de Juan de Padilla sur son tombeau (musée de Burgos). C'est la fleur suprême et délicieuse de l'art gothique près de sa fin en Espagne.

Il est malaisé de séparer l'orfèvrerie de la sculpture. Son évolution est parallèle. Au XIII^e siècle, sa situation était prospère; nous possédons surtout des noms d'artistes grâce aux archives, mais peu ou point d'ouvrages. C'est là ce qui donne son prix à un petit triptyque-reliquaire, les *tables alphonso* (cathédrale de Séville), formé de panneaux de bois recouverts de plaques d'argent doré. Au XIV^e siècle, des Français travaillent dans les Castilles. Le calice d'argent doré que possède la cathédrale de Tolède reflète leur sentiment.

Une semblable activité règne dans les ateliers aragonais et catalans, particulièrement à Barcelone. La pièce capitale de cette époque (XIV^e siècle) est le rétable en argent repoussé que possède la cathédrale de Gérone.

Le XV^e siècle délaisse les modèles de France pour ceux de Flandre et d'Allemagne; le goût germanique se trahit par de menues architectures d'un gothique fantaisiste et compliqué. Il donne son empreinte à des objets religieux, ciboires, croix, ostensoirs, et surtout aux *custodias*, propres à l'Espagne. La custodia est un tabernacle en forme de tour polygonale où l'on enferme le Saint-Sacrement. Son origine paraît catalane. Les premières *custodias* que l'on connaît furent faites entre 1400 et 1450 pour les cathédrales de Vich, de Barcelone et de Gérone. Un Allemand, au nom hispanisé en celui de Enrique de Arfe, conservant au début du XVI^e siècle la tradition gothique, donnera à la custodia son développement extrême. Le tabernacle de la cathédrale de Sahagún lui sert d'exemple; il crée pour la cathédrale de Cordoue une seconde pièce, dont les dimensions déjà amples sont dépassées par celles de la custodia, haute de 3 mètres, toute en argent massif, que le cardinal Ximenes lui commande en 1515 pour la cathédrale de Tolède.

Les orfèvreries de genre profane sont plus rares. On peut citer surtout les petites neufs qu'on posait sur les tables. Les Trésors des cathédrales de Tolède et de Saragosse possèdent des objets de cette nature.

Au Portugal, l'histoire de la sculpture gothique peut se résumer brièvement. De rares portails d'églises sont ornés de statues, avant tout celui d'Evora. Les monuments essentiels sont les tombeaux, principalement, pour le XIV^e siècle, ceux du couvent d'Alcobaca, parmi lesquels le premier rang revient aux mausolées du roi Pedro I^{er} et de son amante Inês de Castro; pour le XV^e siècle, les sépultures du monastère de Batalha, où l'on voit notamment les effigies de Jean I^{er} et de Felipa de Lancastre, couchées sur des sarcophages de forme antique que supportent des lions.

Les orfèvres ont surtout créé des objets religieux, en particulier des croix de procession. Leur manière n'a rien de particulier. Un art national ne se révèle qu'au XV^e siècle. La pièce caractéristique

BARTOLOMÉ CARDENAS, DIT VERMEJO [le Roux], VERS 1440 (APRÈS 1495). SAINT DOMINIQUE DE SILOS. PANNEAU CENTRAL, SEUL VESTIGE D'UN TRIPTYQUE. MUSÉE DU PRADO. Il s'agit de saint Dominique, abbé des Bénédictins de Silos (Vieille-Castille) de 1047 à 1073, et non du fondateur de l'ordre des Frères prêcheurs. Cette figure, hiératique, sur un trône compliqué, s'inspire de modèles antérieurs.

de cette époque est par excellence, l'ostensoir appartenant à la cathédrale de Belem.

PEINTURE. — Les peintures les plus anciennes qu'on connaisse en Espagne furent exécutées dans un style romano-byzantin pour de petites églises pyrénéennes et ont été transportées en grande partie au musée de Barcelone. L'Italie demeure l'instigatrice de l'art nouveau que révèle, au XIV^e siècle, Ferrer Bassa, imitateur de Giotto dans ses compositions pour la chapelle des Franciscaines de Pedralbes, près de Barcelone. Il transmet cette tradition italianisante à sa descendance spirituelle, composée des frères Serra, puis, à leur suite, de Cabrera et de Borrassa, qui manifesta son activité entre 1380 et 1424. Nous assistons au développement du rétable peint qui, simple planchette à l'origine, va devenir un véritable édifice. Les successeurs de Borrassa, sans talent, entraînent la déchéance de l'école de Barcelone.

L'Aragon, qui jusqu'alors avait pris les leçons de Barcelone, s'affranchit. L'influence franco-flamande, après s'être développée à la cour de Navarre, ruine les progrès de l'italianisme que répudiaient deux monuments typiques : le rétable d'Argüis au Prado et le rétable de saint Georges (Victoria and Albert Museum, Londres), remontant au début du XV^e siècle.

D'autre part, entre 1430 et 1460, Valence supplante Barcelone comme foyer artistique et comme capitale politique. Elle a été toujours la porte ouverte en Espagne à la pénétration de l'Italie, ce dont témoigne, au début du XV^e siècle, le rétable de Bonifacio Ferrer (musée de Valence) dont l'auteur est peut-être Italien. Dans les années suivantes, l'influence des Flandres vint contre-

PABLO VERGÓS, MORT EN 1495. LE MARTYRE DE SAINT VINCENT, PROVENANT DE SAINT-VINCENT DE SARRIA. MUSÉE DE BARCELONE. Une des œuvres qui reflètent le mieux l'inspiration vigoureuse des Vergós et surtout de Pablo, le plus remarquable représentant de cette famille.

CL. ARJUN MAS.

carrer celle de l'Italie. Elle résulte des relations commerciales des ports méditerranéens avec Bruges, des achats de tapisseries et autres objets flamands par les rois d'Aragon, enfin du voyage de Jean van Eyck au Portugal en 1427-1428.

On voit alors un Valencien qui émigra à Barcelone, Luis Dalmau, plagier Van Eyck dans ses *Conseillers de Barcelone priant la Vierge* (1405, musée de Barcelone). Son remplaçant à Valence, Jacomart Baço (vers 1413-1461), fut plus éclectique, imitant Italiens et Flamands dans ses rétables pour les Religieuses augustines de Ségorbe et de Rubielos de Mora et pour l'église de Cati. Baço eut un atelier florissant et de nombreux disciples. Son art manque de vigueur.

Dans la seconde moitié du siècle, l'art valencien est ramené à l'Italie par les deux Borgia (famille aragonaise fixée à Jativa), élus papes sous le nom de Calixte III et d'Alexandre VI. Ils font venir des Italiens et envoient des Espagnols se former en Italie. Rodrigo de Osuna (né vers 1440, mort après 1512) marque ce retour d'italianisme. Il imite ses contemporains vénitiens. Son fils, portant le même prénom, associe les Italiens aux Flamands dans son tableau des *Rois mages* à la National Gallery de Londres. Les deux Ferrando, qui appartiennent à la pleine période de la Renaissance, seront de purs italianisants.

Un artiste bien supérieur aux deux Osuna, le Cordouan Bartolomé Cardenas, dit Vermejo [le Roux] (vers 1440, après 1495) ne fit que traverser Valence. Des environs de cette ville provient le *Saint Michel*, de la collection Wernher, à Londres, imitation des Flamands, mieux réussie que les pastiches de Dalmau. Ensuite Vermejo s'installa à Daroca en Aragon. Il y peignit la grande figure de saint Dominique de Silos (musée du Prado), encore très près des modèles néerlandais. De la *Vierge de pitié* (cathédrale de Barcelone), un sentiment vraiment espagnol se dégage, notamment dans l'expression sombre du donateur, le chanoine Despla.

Au cours de la seconde moitié du XV^e siècle, l'école de Barcelone ressuscite et présente plusieurs artistes de valeur. C'est, en premier lieu, Jaume Huguet (travaux entre 1448 et 1483). Son rétable de saint Abdon et saint Senen pour Saint-Michel de Tarrassa trahit une délicate sensibilité. Le *Saint Georges* (musée de Barcelone), qu'on lui attribue maintenant, se présente comme un chevalier élégant et mélancolique. La famille Vergós, qui collabora avec Huguet, compte surtout un artiste d'une qualité rare, Pablo, mort vers 1495. Dans les ouvrages qui leur reviennent en propre, les rétables de Saint-Vincent de Sarria, de Saint-Augustin et de Saint-Étienne de Granollers, Pablo Vergós et les siens prouvent une toute autre force qu'Huguet, notamment dans de sauvages figures de prophètes pour Granollers. A côté des peintures d'Huguet et des Vergós, le musée de Barcelone montre une composition tout à fait impressionnante, d'un artiste connu seulement sous le nom de Maestro Alfonso. Son *Martyre de saint Médin*, peint en 1473, à côté de réminiscences superficielles des Italiens ou des Flamands, s'inspire d'un réalisme âpre et cruel. Les couleurs, en même temps délicates et vives, font penser déjà à Velázquez. L'École catalane, après cet épanouissement éphémère, retombe dans le néant.

Du fait de l'occupation maure, l'Andalousie n'a pas pratiqué la peinture avant le XIII^e siècle. Les monuments les plus anciens que l'on possède actuellement appartiennent au siècle suivant. Ce sont trois images miraculeuses, la Vierge de la Antigua, celles de Rocamadour et du Coral, à la cathédrale et dans deux autres églises de Séville. Des peintures murales assez nombreuses, élaborées à cette époque, rien n'est resté. Au XV^e siècle se rattachent les fresques délabrées du couvent de Santiponce, près de Séville. Les peintures de l'Alhambra, assez surprenantes, puisque, datant de l'époque maure, elles offrent des figures de chrétiens et de musulmans, sont dues sans doute à un Italien.

Lopez, l'auteur des fresques de Santiponce, dont la manière révèle de l'énergie, a formé tout un groupe de peintres moyens dont l'activité remplit le milieu du XV^e siècle. L'influence flamande commence alors à se faire sentir. Elle s'explique en raison des rapports de Séville avec Bruges. Alejo Fernández Alemán (vers 1475-1543) emprunte à la fois aux Flamands et aux Italiens du Nord. Ses œuvres marquantes sont, avant tout, la *Vierge à la rose*, fort plaisante, qu'on voit à Santa Ana de Triana, et la *Vierge des Conquistadors* (Alcazar de Séville), qui abrite sous son manteau les premiers pionniers de l'Amérique et les armateurs de Séville.

Alejo Fernández eut pour rival son homonyme Pedro Fernández, surnommé de Guadalupe, auteur d'une *Pietà* (cathédrale de Séville). Autour de Marie tenant son Fils, sont représentés d'autres épisodes de la Passion. C'est une des œuvres les plus originales qu'ait créées l'art sévillan avant la Renaissance.

En Castille, sans remonter aux ensembles romans du Cristo

de la Luz, à Tolède, et du Panthéon des Rois, à Saint-Isidore de León, nous trouvons, pour les débuts de la période gothique, les peintures murales de Sainte-Marie de Melid et de la Cathédrale vieille de Salamanque et, dans un ordre d'idées différent, des enluminures de manuscrits. Sur la fin du XIV^e siècle, des Italiens révèlent la fresque aux Castillans. Le plus célèbre est Nicolas le Florentin qui décore l'abside de la cathédrale de Salamanque. Il forma des disciples. L'influence italienne se limita à la fresque. A partir du XV^e siècle, l'art néerlandais fut en faveur. Des Espagnols, exprimant leur sentiment ethnique au moyen de formules étrangères, constituent ce qu'on a appelé l'école hispano-flamande : Salamanque en fut le berceau. Fernando Gallego (entre 1440 et 1445), dont le chef-d'œuvre est le grand rétable pour la cathédrale de Zamora, instruisit, outre son fils, de nombreux élèves. On ignore le nom de certains d'entre eux, de celui, par exemple, qui peignit le magistral rétable de Ciudad Rodrigo, aujourd'hui en possession de sir Herbert Cook, à Richmond (Angleterre). L'influence de Gallego rayonne en dehors de Salamanque, à Burgos, à Valladolid, atteint même le Galicien Pedro Diaz, dont le Louvre possède l'*Imposition de la chasuble à saint Ildefonse*. A Diaz se rattache étroitement un inconnu appelé le Maître de la Sisa, du nom d'un couvent voisin de Tolède où l'on a découvert six grands panneaux aujourd'hui au musée du Prado.

Le règne des Rois catholiques, qui marièrent leur fille avec Philippe le Beau, duc de Bourgogne, servit la cause flamande. Des artistes des Pays-Bas furent appelés à la cour. Ce fut le cas de Juan de Flandre, dont on peut voir au Louvre un petit panneau, le *Christ et la Samaritaine*, épave du polyptyque peint pour Isabelle la Catholique. Elle employa aussi des Espagnols, tel l'auteur d'un tableau, document historique essentiel, conservé maintenant au Prado, où l'on voit les Rois catholiques, leurs enfants, leurs familiers, dont Torquemada, adorer à genoux la Vierge. Dans les Castilles, aucun artiste éminent ne s'était révélé avant Pedro Berruguete (vers 1450-1506). On le jugera principalement d'après ses neuf panneaux du musée du Prado, peints pour deux rétables jadis à Saint-Thomas d'Avila. Insouciant des anachronismes, Berruguete évoque son pays et son époque, en particulier dans le tableau de l'*Autodafé*. Berruguete fut aidé dans ces travaux par deux étrangers, un Italien hispanisé en Santa Cruz et un Français ou Flamand, Juan de Borgona (Bourgogne). Ils achevèrent, après sa mort, son rétable de la cathédrale d'Avila. Santa Cruz disparut vite. Juan de Borgona s'est illustré par ses fresques de la salle capitulaire à la cathédrale de Tolède. Manieriste habile et plaisant, il imite les Flamands, les Florentins du Quattrocento. Parfois il rappelle le Français Bourdichon par sa douceur lymphatique. Juan de Borgona prépare la transition avec l'art de la Renaissance.

Les témoignages les plus anciens de la peinture portugaise du Moyen Age nous sont fournis par les miniatures de manuscrits, nombreux à partir du XIII^e siècle. On ne possède aucune peinture sur panneau antérieure au XV^e siècle. Au début de ce siècle, le voyage de Jean van Eyck au Portugal modifia l'orientation de l'art dans ce pays comme en Espagne. Les rois et la noblesse achètent des œuvres aux Pays-Bas, font venir des artistes flamands. Sous l'influence de ceux-ci, Nuno Gonçalves (né vers 1405), qui domine son siècle, a peint le *Rétable de saint Vincent*, composé de deux triptyques superposés (musée de Lisbonne). Sur les panneaux centraux et sur les volets, les personnages se serrent les uns contre les autres, mais sont représentés d'une façon vivante et avec un réalisme aigu; les étoffes sont traitées minutieusement avec des couleurs splendides. Gonçalves forma des artistes de mérite. On peut citer les auteurs anonymes de l'impressionnant *Ecce Homo*, en partie couvert d'un suaire, et de deux effigies de

ALEJO FERNÁNDEZ ALEMÁN, MORT EN 1553. LA VIERGE A LA ROSE (Santa Ana de Triana, faubourg de Séville). Avec un décor et une disposition à la flamande, des personnages spécifiquement andalous.

CL. ARJUN MAS.

saint Theotonio et saint François d'Assise (musée de Lisbonne).

ARTS DÉCORATIFS. — Pour la charpente et la menuiserie, les Maures ont tout appris aux Espagnols; après la reconquête ils restèrent pour eux de précieux ouvriers. Ils excellaient dans les plafonds soit à caissons (*artesonados*), dont les solives sont apparentes ou non, soit en forme de coupole (*medias naranjas*, moitiés d'oranges). L'Alcazar de Séville offre de beaux spécimens d'art mudéjar. Le cuir, spécialité arabe, était d'un usage universel dans les intérieurs de cette époque. Il servait à orner les murs, à recouvrir les sièges et les coffres ainsi que les coussins, à constituer l'armature de tentures rembourrées qu'on plaçait devant les fenêtres et les portes.

Les Espagnols ont partagé l'indifférence de leurs ennemis touchant le mobilier, et même le « home » en général. Ils ont adopté leur manière de s'asseoir à la turque sur des tapis ou des coussins, comme le faisait le roi de Castille, Pedro I^{er}, en plein XIV^e siècle. Les meubles étaient rares : des coffres ou arches tenant lieu d'armoires et de sièges, les fauteuils en X dont le bois était incrusté d'ivoire ou d'or à l'orientale, des tables et des lits extrêmement simples. Le cabinet ou *varguero*, qui, seul, reflète un goût proprement espagnol, ne fera son apparition qu'à la Renaissance.

Les tapis furent tout d'abord importés d'Orient. Ceux qui furent ensuite créés en Espagne imitèrent des modèles orientaux. C'est seulement au XV^e siècle qu'une conception originale se fait jour : le tapis plus long que large, tissé au point noué, et offrant des armoiries ou des lions superposés. Les étoffes ont

MAESTRO ALFONSO. LE MARTYRE DE SAINT MÉDIN. MUSÉE DE BARCELONE. L'auteur anonyme, avec des réminiscences superficielles d'Italie ou de Flandre, montre une forte personnalité. — CL. ARJUN MAS.

PEDRO BERRUGUETE, MORT EN 1506. L'ÉPREUVE DU FEU. MUSÉE DU PRADO. Saint Dominique fait placer sur un bûcher les livres, immédiatement anéantis, des Albigeois et les siens qui volent au-dessus des flammes. Une des pages où le maître castillan a le mieux montré son talent narratif et dramatique. — CL. ANDERSON.

aussi une origine purement orientale. Des tissus musulmans, avec leur décor persan et des inscriptions coufiques, servaient à des usages chrétiens (vêtements religieux, linéaux de hauts personnages ecclésiastiques ou laïcs); c'est seulement aux approches de la Renaissance que les motifs hiératiques (lions affrontés, par exemple) se modifient dans un sens plus libre. La tapisserie proprement dite fut introduite plus tard en Espagne par les Flamands; au Moyen Âge, dans les églises ou dans les maisons, on se servait, pour parer les murs, d'étoffes souvent brodées. La soie-bannière prise sur les Maures à Las Navas de Tolosa (1212), trophée célèbre conservé au couvent de Las Huelgas, près de Burgos, ne serait autre chose qu'une de ces tapisseries.

La céramique est aussi un art que les Maures enseignèrent aux Espagnols. Ils les initièrent aux secrets de l'art persan, notamment en ce qui concerne le lustre métallique des faïences. Ils ont fondé les principaux centres de fabrication : Majorque, Valence-Paterna, Séville, Malaga, Grenade, d'autres encore. Ces villes reprises par les chrétiens, les Mudéjars vont rester à la tête des ateliers, travaillant dans le même esprit. Le décor restera inchangé, conservera même des inscriptions coufiques à la gloire d'Allah. C'est seulement au XV^e siècle que les céramistes de Valence essaient de christianiser leur vaisselle en y faisant figurer l'aigle de saint Jean ou des versets d'évangélistes. Ces ateliers fabriquent deux sortes d'objets : les plats et vases, dont le plus remarquable échantillon est le grand vase de l'Alhambra; les carreaux en brique vernissée pour revêtir les murs (*azulejos*) ou garnir le sol. Séville a toujours conservé le monopole de la poterie.

Dans la Péninsule ibérique, riche en mines de métaux, l'industrie du fer s'est naturellement développée. Les corporations de forgerons, en Catalogne aussi bien qu'en Castille, comprenaient de nombreux membres. L'habileté de ces artisans nous est prouvée par des objets tels que des chandeliers d'églises et surtout par des grilles (*rejas*) de chapelles.

GABRIEL ROUCHÈS

BIBLIOGRAPHIE

ARCHITECTURE.

STREET (G.-E.), *Some Account of Gothic Architecture in Spain* (Londres, 1865); 2^e éd. (Londres et New-York, 2 vol., 1914). — LAMPÉREZ (V.), *Historia de la Arquitectura Cristiana Española en la Edad Media* (Madrid, 2 vol., 1908-1909); 2^e éd. en 3 vol. (Madrid, 1930). — DIEULAFOY (M.), *Espagne et Portugal, Collection « Ars Una »* (Paris, 1913). — BERTAUX (E.), *Les Arts en Espagne, Introduction au « Guide Bleu » d'Espagne* (Paris, 1916; nouvelle éd., 1927). — LAMPÉREZ (V.), *Arquitectura Civil Española de los siglos I al XVIII* (Madrid, 2 vol., 1922). — CALZADA (A.), *Historia de la Arquitectura en España, 1^{re} partie* (Barcelone, 1928). — LAMBERT (E.), *L'Art gothique en Espagne aux XII^e et XIII^e siècles* (Paris, 1931).

SCULPTURE, PEINTURE, ARTS DÉCORATIFS.

Histoire de l'art publiée sous la direction d'ANDRÉ MICHEL, tome II, 2^e partie; tome III, 2^e partie; tome IV, 2^e partie. — DIEULAFOY (Marcel), *Espagne et Portugal* (Paris, 1913). — *Burlington magazine*, Monograph. II. *Spanish art*, by R.R. TATLOCK, ROYALL TYLER, SIR CHARLES HOLMES, etc... — LAFOND (P.), *La Sculpture espagnole* (1908). — MAYER (A.-L.), *Mittelalterliche Plastik in Spanien* (Munich, 1922). — WEISE (G.), *Spanische Plastik aus sieben Jahrhunderten* (Reutlinger, 1927). — MAYER (A.-L.), *Geschichte der spanischen Malerei* (Leipzig, 1922); édition espagnole (Madrid, 1928). — PARIS (Pierre), *La Peinture espagnole* (Paris, 1928). — ROUCHÈS (G.), *La Peinture espagnole. Le Moyen Âge* (Paris, 1928). — SAMPERE Y MIQUEL (S.) et GUDIOL (M^{re}), *Els trescentistes catalans*. — SAMPERE Y MIQUEL, *Los Cuatrocentistas catalanes. Historia de la pintura en Cataluña en el siglo XV* (Barcelone, 1926). — LAFOND (Paul), *L'Art portugais*, « *Revue de l'Art ancien* », t. XXIII. — FIGUEIREDO (J. de), *Arte portuguesa primitiva : o pintor Nuno Gonçalves* (Lisbonne, 1910).

NUNO GONÇALVES. TRIPTYQUE DE L'ARCHEVÊQUE (1458-1462). MUSÉE DE LISBONNE. Panneau central du premier des deux triptyques dédiés à saint Vincent et probablement superposés à l'origine. Œuvres d'un artiste remarquable, véritable météore qui apparaît dans la peinture portugaise de son temps. — CL. MUSÉE NATIONAL D'ART ANCIEN, LISBONNE.

GIOTTO (vers 1266-1336). LA RÉSURRECTION DE DRUSIANA PAR SAINT JEAN L'ÉVANGÉLISTE. FRESQUE DE LA CHAPELLE PERUZZI A SANTA CROCE, FLORENCE. Réaliste et dramatique, simple et expressif, Giotto réalisa le premier le grand équilibre rationnel où s'épanouit l'art italien. — CL. BROGI.

L'ART ITALIEN AU XIII^e ET AU XIV^e SIÈCLE

La plupart des écoles retiennent par l'expression intense, particulière du génie propre à une race. Seule avec la France, l'Italie a eu une personnalité assez ample, assez universellement humaine pour que les rêves les plus divers qui cherchent à se satisfaire dans l'art puissent s'attacher à l'une des multiples créations que son génie a prodiguées de Venise à Naples, et du XIII^e au XVIII^e siècle.

La cause essentielle de cette aptitude à l'universalité réside sans doute dans une culture très diverse qui, au lieu de se replier sur elle-même pour y trouver son unique aliment, a été associée par le souvenir à des civilisations passées, par les circonstances historiques à des civilisations étrangères. Ces rapports, ces influences ont suscité en Italie non pas de stériles imitations, mais, comme pour toutes les races fortes, un assouplissement et un élargissement de ses possibilités, un éveil précoce de toutes ses ressources latentes.

Montrer au contact de quelles civilisations l'art italien s'est constitué, ce n'est donc point déprécier son originalité, mais déceler l'origine de ce don d'*humanisme* qui lui donne une portée si étendue.

Trois civilisations convergent sur l'Italie au moment où elle prend conscience de son existence et de sa force : l'une est un souvenir qui s'efface, Byzance; l'autre un souvenir qui renaît, la Rome antique; la troisième une présence immédiate et vivante, la France médiévale. C'est à travers elles que l'Italie va se chercher.

L'Italie et Byzance.

L'Empire romain se divise, à la mort de Théodose (395), en deux branches : la branche occidentale, Rome et l'Italie, succombe en un siècle sous les coups des Barbares; la branche orientale, Byzance, dont Constantin, en 330, avait fait Constantinople, se considère alors comme l'héritière morale de la Rome impériale, comme la *Nova Roma*, et elle revendique ses droits jusqu'en Italie en y établissant au milieu du VI^e siècle l'exarchat de Ravenne.

L'Occident, c'est-à-dire tout à tour les Lombards, puis Charlemagne (800), puis l'Empire germanique (Othon I^{er}, en 961), fort de ses raisons géographiques, veut s'assurer la possession de l'Italie, qu'il essaie de garder l'Empire byzantin, fort de ses raisons historiques.

Sur le terrain politique, cette lutte connaît des fortunes diverses; sur le terrain artistique, l'Occident laisse le champ libre à l'influence byzantine, n'ayant rien ou presque rien à lui opposer.

Byzance reste en contact avec l'Italie; conquérante d'abord, elle s'y établit à Ravenne, où les monuments qu'elle laisse (Saint-Apollinaire, Saint-Vital...) serviront de modèle (Saint-Marc de Rome, IX^e siècle) même après son expulsion au milieu du VIII^e siècle; — elle s'y établit aussi dans le Sud, où, du IX^e au XI^e siècle, elle étend sa domination jusqu'à Naples et la Sabine; plus tard, vaincue et même conquise, lorsque les croisades (à partir de 1095) aboutissent à la création d'un Empire latin d'Orient (1204), elle s'y insinue grâce aux relations commerciales.

LA PLACE DU DÔME, A PISE. De gauche à droite, le baptistère, commencé en 1153 par Diotisalvi, repris en 1278 et achevé au XVI^e siècle; le dôme, commencé en 1063, par Buschetto, achevé en 1118; la campanile ou tour penchée, construite en 1174 par Bonanno de Pise et Guillaume d'Insruck. L'affaissement qui se produisit au cours des travaux fut compensé par le redressement des étages supérieurs. — CL. ALINARI.

Son prestige artistique est immense; il ne se limite pas à l'exportation des petits objets, des ivoires, ou même des portes de bronze dont s'ornèrent, au XI^e siècle, quantité d'églises italiennes (cathédrale d'Amalfi, 1000; Saint-Paul hors les Murs, 1070; cathédrale de Salerne, 1099, etc...); il impose à l'art italien une conception, une technique et un style qui lui sont étrangers. A Rome, où la tradition latine était plus vivace, ainsi qu'en témoignent encore au VI^e siècle les mosaïques de Saint-Côme et Saint-Damien, avec leurs personnages réalistes et robustes, amplement drapés dans leur toge, l'influence byzantine fait presque table rase du passé, du jour surtout où, grâce à Pépin le Bref, allié au pape Etienne II (754), Ravenne et le Pentapole prirent place dans le « patrimoine de Saint-Pierre ». Les mosaïques de Saint-Clément (abside), de Sainte-Marie du Transtevere, de Sainte-Françoise-Romaine (XII^e siècle), en font foi.

Un seul fait en dit long : quand Desiderius, plus tard Victor III, successeur de Grégoire VII (1086), voulut créer dans son abbaye du Mont-Cassin des ateliers d'art, il dut aller chercher à Byzance, où il avait été légat, les maîtres qui enseigneraient les principes de leur métier aux futurs orfèvres et mosaïstes, dont il voulait doter son pays.

En 1218, une curieuse lettre du pape Honorius III nous montre que de Venise, où ils affluaient depuis la prise de Constantinople par les Croisés, on faisait venir encore des artistes byzantins dans l'Italie entière.

Comment s'étonner alors qu'en dehors de rares fresques d'inspiration populaire, comme celles de la basilique inférieure de Saint-Clément à Rome (XI^e siècle), l'art italien vive du reflet de Byzance : point de sculpture, pour ainsi dire; quelques crucifix, conçus à l'image des icônes; mais des décorations murales, surtout en mosaïque, dont les procédés, consignés au XII^e siècle dans son traité par le moine bénédictin Théophile, sont, de l'aveu même de l'auteur, copiés des manuels byzantins, dont celui du moine Denys nous conserve la tradition.

Il a été de mode, pendant longtemps, de considérer cette influence comme désastreuse, de voir dans les débuts de l'art italien une tentative de révolte qui ne fut complète que lorsque les toxines byzantines eurent été éliminées, abolies. Il est permis aujourd'hui d'adopter une opinion plus nuancée.

Certes, l'art italien, comme tout art occidental, a eu tendance à mesurer ses progrès par ceux qu'il accomplissait dans le rendu fidèle de la nature, si ouvertement dédaignée et brimée par l'art byzantin. Mais, si l'Italie a toujours su sauvegarder les droits de la beauté plastique en face du réalisme, si elle a toujours eu conscience que c'était le devoir de l'artiste de contraindre la nature à

se plier aux recherches d'harmonie linéaire, de composition, de symétrie, d'effet décoratif que son cerveau imaginait librement, Byzance y est-elle étrangère?

Dans l'exemple des œuvres byzantines, dans les habitudes surtout que leur longue fréquentation a inconsciemment données à la race, l'Italie a appris à trouver naturel que l'art, tout en cherchant la vérité, ne s'y asservisse point et qu'il mette au premier plan de ses préoccupations la réalisation d'une combinaison de lignes et de formes, d'une ordonnance où se satisfassent les goûts d'ordre et d'harmonie de l'esprit. La grandeur d'un Giotto, sa maîtrise et sa libre disposition des éléments empruntés au réel s'adossent, n'en doutons point, au passé byzantin.

C'est, dira-t-on, que l'esprit italien, si rationnel, était prédisposé à créer un art ainsi constructif. Y avons-nous contredit? L'influence byzantine n'a point transformé sans doute l'âme italienne; elle l'a, du moins, puissamment aidée à découvrir et à affirmer une tendance qui n'aurait pu, sans cet appoint, trouver une pareille facilité et une pareille sûreté d'expression, et qui aurait été étouffée bien plus aisément par les progrès du réalisme.

L'Italie et l'antiquité.

La tradition nationale n'était pourtant point perdue; la culture latine n'était pas morte si du moins elle était inefficace. Le moyen âge italien ne connaissait point cette coupure placée par l'histoire et qui le sépare de la Rome antique. L'Empire avait évolué, subi des vicissitudes diverses, mais la pensée de sa continuation dominait les premiers siècles, et servait de base à la politique médiévale.

Byzance n'étaye ses prétentions qu'en se considérant comme la *Nova Roma*; le monde occidental ne songe à s'opposer à elles qu'en reconstituant l'Empire d'Occident : en 800, Charlemagne en reçoit la couronne à Rome des mains de Léon III; c'est par le titre d'empereur qu'en 915, Bérenger, duc de Frioul, en 961 Othon I^{er}, et à sa suite les empereurs germaniques, sanctionnent leur domination.

L'ombre de Rome hante les esprits : quand Arnould de Brescia, en 1145, chasse le pape, il se compare aux Gracques, il calque sa République sur l'antique, avec tribunat, sénat, ordre équestre; un siècle et demi plus tard, Rienzi, accomplissant une révolution semblable, tiendra à revêtir la dalmatique impériale.

Quand les cités du XIV^e, du XV^e siècle s'inspireront de la république antique, ce ne sera point l'effet de la Renaissance, elles continueront ces précédents. La tradition, pour s'affirmer avec force, n'attend que de trouver un terrain propice. Pour l'instant elle est latente, et, au moindre prétexte, elle s'anime. Dès la première moitié du XIII^e siècle, il suffit que la valeur individuelle d'un souverain suscite un peu de cet élan pour les choses de l'esprit qu'elle attend, pour qu'elle connaisse un semblant de reviviscence. Significative est la cour que Frédéric II de Hohenstaufen, petit-fils de Barberousse, empereur en 1198, façonne en Sicile et en Apulie selon ses goûts. N'écrit-il pas lui-même un traité de chasse en latin? Entouré de philosophes et d'écrivains, ne tente-t-il pas de restaurer la domination impériale? Sur l'arc de triomphe de Capoue ne se fait-il pas représenter en toge et ne donne-t-il pas aux bustes de ses ministres l'aspect de ceux des philosophes antiques? Sur ses monnaies rien ne le distingue des empereurs qui figurent sur les pièces romaines; au demeurant, il réunit une collection d'antiques en son château de Lucera.

Le sentiment d'un lien étroit avec ce passé, les ruines de ses monuments éparses sur le sol, utilisées parfois (Didier, abbé du Mont-Cassin, qui appelait de Byzance ses artistes, se faisait apporter de Rome, par contre, des matériaux antiques destinés à son monastère), les statues romaines enfin qui subsistaient, donnaient à l'antiquité une présence prête à se manifester.

L'Italie et l'Occident.

A ses portes, l'Italie voyait cependant l'art occidental conquérir sa personnalité. A l'art roman, marqué, lui aussi, de l'empreinte byzantine, succédait l'art gothique. L'âme occidentale y trouvait son expression dans cette interprétation sensible et fidèle de la nature, où la part de stylisation ne tenait point des exigences d'une conception abstraite, mais du désir de rendre plus perceptible le sentiment qui s'épanouissait dans l'artiste au spectacle des choses.

L'Italie, quoique inconsciente encore d'elle-même, ne pouvait rester étrangère à l'effort de la France dont elle était obscurément solidaire.

Les échanges internationaux, si développés au Moyen Âge, avaient préparé les voies. Charlemagne en introduisant l'Italie dans son Empire avait déjà esquissé un rapprochement artistique dont les effets pour elle ne s'étaient guère manifestés que dans la miniature. Les moines bénédictins, évangélisant tour à tour les Anglo-Saxons, en 590, puis les provinces rhénanes, de concert avec les disciples de saint Colomban qui, parti d'Irlande, avait fondé Luxeuil en Gaule et Bobbio en Italie, avaient contribué à la formation d'un style commun, original et vraiment septentrional. Par le couvent du Mont Cassin, fondé en 529, par saint Benoît, près de Naples, ils se répandirent en Italie. Leurs manuscrits y diffusèrent leur art.

L'influence de la civilisation occidentale qui se forme activement deviendra bien plus efficace bientôt : troubadours et jongleurs, chassés par la croisade des albigeois, propagent la langue et

LE PALAIS DES DOGES, A VENISE. La construction, commencée dès 1280, fut poursuivie durant tout le XIV^e siècle. Grande façade achevée en 1401, aile occidentale en 1442. A gauche, la Porta Carta, terminée en 1441. L'Italie n'emprunte guère au gothique qu'une décoration superficielle. — CL. BROGI.

l'esprit provençal par toute l'Italie. Sordello, mentionné par Dante, écrit en provençal sa « pros Contessa »; et c'est en français qu'au XIII^e siècle le Florentin Brunetto Latini rédigea son *Livre du Trésor* et le Vénitien Marco Polo son *Livre des Merveilles du Monde*. Saint François connaîtra les chansons provençales.

La France ajoute à son prestige celui de ses ordres religieux : l'abbaye de Cîteaux, fondée en 1098, supplantait, du jour où saint Bernard y entra, le centre de la chrétienté qu'était Cluny. Or, sa

filiale Clairvaux étend en Italie de multiples ramifications aux environs de 1200. Des Chiaravalle apparaissent, dont une, près de Milan, fut établie par saint Bernard dès 1135; les relations étroites avec la maison mère, l'envoi d'artistes, d'architectes propagent la culture française; l'influence exercée plus tard sur nous par l'Italie ne doit point nous aveugler : c'est l'Italie qui alors est notre tributaire.

Pour que ces éléments si divers amassés à portée de l'art italien devinssent efficaces, il fallait une poussée de vitalité. Quelle fut l'origine de cette poussée? La prospérité sociale n'est point forcément la cause de celle des arts; elle n'est parfois qu'une manifestation parallèle d'un même élan qui, pour des raisons obscures de croissance, soulève tout à coup un pays.

Les petites puissances, issues de la reconnaissance des fiefs italiens par Conrad II (édit de Pavie, 1037), profitent de la rivalité du pape et de l'empereur. Elles constituent la ligue lombarde et parviennent à mettre Frédéric Barberousse en échec

LA CATHÉDRALE DE MILAN. Entreprise en 1386 et réalisée sur les plans de maîtres d'œuvre allemands, français, normands et suisses. Au XVI^e siècle, Pellegrino di Tibaldo ajouta les portes et les fenêtres de style Renaissance. La construction, difficilement menée à bonne fin et seulement par le secours d'architectes étrangers, montre combien le génie italien resta réfractaire au style gothique. — CL. DELUX.

LA CATHÉDRALE DE SIENNE. Commencée au milieu du XIII^e siècle; façade achevée au XIV^e; importantes restaurations au XIX^e. Les documents et de nombreux détails révèlent la part prise à la construction par les moines cisterciens; mais dans l'ordonnance générale l'esprit latin réapparaît. — CL. ANDERSON.

à Lugnano (1176). Au XIII^e siècle, avec les princes qui remplacent les républiques, les cités incarnées dans un homme et dans une cour prennent une individualité croissante, que renforce la prospérité commerciale. Elles vont vouloir trouver leur expression dans un art, dont la personnalité, d'abord encombrée par des apports extérieurs, ira s'affirmant dans un sens local et national.

Le XIII^e et le XIV^e siècle marquent la première phase du développement de cet art. L'architecture, la sculpture, puis la peinture se dégagèrent successivement des influences que nous venons d'examiner. L'architecture était, en effet, universellement dominée par la réussite prodigieuse de l'art gothique; la sculpture trouvait encore des modèles immédiats dans les arts antiques et gothiques; la peinture seule, privée de modèles correspondant même de loin à ses aspirations, connaîtra une croissance plus lente, mais plus personnelle.

L'ARCHITECTURE

Nous retrouvons, aux débuts de l'art architectural, les trois grands courants d'influence qui président à la naissance de l'école italienne.

L'antiquité sert de modèle aux premiers monuments: la basilique chrétienne en est directement issue; mais ces constructions suivirent dans sa décadence la civilisation qu'elles évoquaient.

Son souvenir resta cependant vivace à Rome: les travaux d'agrandissement, les portiques, les cloîtres que les papes firent exécuter au XI^e et au XII^e siècle, en particulier sous la direction des Cosmati, à Sainte-Marie du Transtévère, Saint-Laurent hors les Murs, Saint-Jean de Latran, etc., se bornent à maintenir et continuer très fidèlement cette tradition.

ÉGLISE SAINT-ANTOINE, A PADOUE. Ensemble terminé en 1267, coupes achevées au XV^e siècle. L'intérieur est gothique. La façade, malgré ses arcs aigus, se rattache à l'architecture lombarde.

Byzance ne tarde pas à imposer ses directives. Saint-Vital de Ravenne (547), que copiera la Chapelle Palatine d'Aix-la-Chapelle, rappelle le plan de Sainte-Sophie. A Venise, à la fin du XI^e siècle, on rebâtit Saint-Marc, avec la collaboration probable d'artistes byzantins et à l'imitation des Saints-Apôtres de Byzance. Dans l'Italie du Sud, les Normands ne rejettent rien des éléments apportés, en 827, par les Sarrasins en Sicile, d'où ils les chassent de 1040 à 1090. Leur duché, puis royaume des Deux-Siciles, s'orne d'édifices comme Saint-Jean-des-Ermites (1132) et la Chapelle Palatine (1140) de Palerme, ou la cathédrale de Monreale où s'unissent les enseignements de l'Orient byzantin et de l'Orient musulman.

C'est dans le nord de l'Italie qu'apparaît un premier essai d'architecture nationale. L'école romane de Lombardie, qui atteint par la Suisse la Rhénanie, apporte, dès le XI^e siècle, un style dominé par les goûts d'ordonnance régulière et équilibrée de la pensée latine. Le fronton, cher à l'art antique et qui souligne avec tant de logique la stabilité et la symétrie de l'édifice, renaît alors. Saint-Ambroise de Milan (fin du XI^e siècle), les églises de Côme, Crémone, Parme, Pavie, Vérone, etc., trouvent des échos en Toscane, à Pise (cathédrale par Buschetto et Rainaldo, 1063-1118; Baptistère par Diotisalvi, 1153; Campanile, 1174), à Lucques (Saint-Michel, inspiré du dôme de Pise) et à Florence (Baptistère, transformé vers 1200; San Miniato), où la polychromie des extérieurs donne un aspect particulier aux monuments.

Mais l'art gothique, si profondément opposé à l'esprit de cet art, devait promptement le submerger. Les Cisterciens le propagent un peu partout. L'inauguration solennelle, en présence d'Innocent III (18 juin 1208), de l'église de Fossanova, fondée en 1187 sur la voie Appienne par l'abbaye savoyarde de Hautecombe, elle-même filiale de Cîteaux, est le signal d'une diffusion rapide. Neuf ans plus tard, Casamari est achevée; elle étend à son tour ses filiales jusqu'en Sicile (Saint-Nicolas de Girgenti, 1219); ces dernières se multiplient à leur tour (Saint-Nicolas, fondé en 1224; San Galgano, près de Florence, qui, dès 1237, donne naissance à l'abbaye de Settimo). Les édifices non cisterciens suivent l'entraînement général, telle la cathédrale de Sienne imitée de San Galgano.

L'Italie du Sud et la Sicile, qui par leur éloignement semblaient hors de l'atteinte de l'influence gothique, s'y soumettent à leur tour quand, à la mort de Frédéric II de Hohenstaufen, le pape donne le trône des Deux-Siciles au frère de saint Louis, Charles d'Anjou, qui appelle des architectes français (Pierre d'Agincourt, Jean d'Autun, Guillaume de Bourgogne, etc.), auxquels on doit

NEF DE L'ÉGLISE SUPÉRIEURE DE SAINT-FRANÇOIS, A ASSISE. Déjà commencée en 1229, achevée en 1236 par le franciscain Filippo da Capello. Architecture franciscaine inspirée du gothique du centre et du midi de la France. Fresques de Giotto. — CL. ALINARI.

des monuments gothiques comme Saint-Laurent, Saint-Janvier à Naples.

Bientôt cependant l'influence française est battue en brèche. La cathédrale de Milan (1386), par la profusion de ses formes, relève plus du génie germanique de ses architectes allemands que de l'esprit des maîtres d'œuvre français ou italiens qui y collaborèrent; Venise adapte le gothique à son goût (Palais des Doges, commencé au XIV^e siècle; Casa d'Oro, 1421-1440, etc.).

De plus en plus conscient de sa personnalité, le tempérament italien ne tarde pas à interpréter le gothique selon ses tendances propres. Or, elles vont à l'opposé: elles réclament une logique visible, clairement perceptible à l'esprit, tandis que l'art gothique repose sur une logique organique, interne et parfois cachée sous un apparent désordre: au lieu d'imposer ses formes à l'édifice, il les laisse découler des lois physiques, des résistances de la pesanteur; il en tire parti dans la structure comme dans le décor, au lieu de les combattre. La croisée d'ogives, l'arc-boutant, le pinacle gothiques ne trouvent point leur raison d'être dans une invention de formes nouvelles par l'imagination de l'architecte, mais dans une nécessité purement technique. L'artiste italien, au contraire, préfère concevoir certaines formes idéales qu'il impose à l'édifice, et son art consiste à triompher des lois physiques qui s'opposent à leur réalisation. Cette aspiration à des formes théoriques ne pouvait se satisfaire dans les formes « opportunistes » de l'art gothique. Le conflit se déclare bientôt: la façade à fronton réapparaît, suggérant à l'œil un édifice dont l'équilibre provient de la pesée du toit sur les piliers; simple apparence: derrière cette façade plaquée, la structure, restée gothique, réside en fait dans le principe tout différent de la croisée d'ogives (cathédrale de Sienne).

Faisons encore un pas et le gothique sera chassé de ce retranchement: après ceux de Sainte-Marie-des-Fleurs, Arnolfo di Cambio donne les plans, à Florence, de Santa Croce, commencée en 1296; or, la croisée d'ogives y disparaît, supplantée par le principe du plafond. Le décor seul continue la tradition gothique; mais au campanile du Palais-Vieux qu'Arnolfo exécute aussi, il s'inspire déjà de l'antiquité. Partout (à Orvieto aussi, où Lorenzo Maitani édifie la cathédrale, 1290) un style spécifiquement italien s'annonce.

NEF DE L'ÉGLISE SANTA CROCE, A FLORENCE. Édifiée de 1294 à 1442, sur les plans d'Arnolfo di Cambio. Le plan est inspiré de Saint-Nazaire de Carcassonne; mais la croisée d'ogives, abandonnée, est remplacée par une charpente. — CL. ALINARI.

LE PALAIS-VIEUX, A FLORENCE. Bâti en 1298 par Arnolfo di Cambio, agrandi au XVI^e siècle par Vasari. Volumes simples, bossages accentués d'où sortira le palais du XV^e siècle. — CL. BROGI.

NICCOLÒ PISANO. CHAIRE DE LA CATHÉDRALE DE SIENNE (1260-1268). Marbre de Carrare. En s'inspirant des sarcophages antiques et des ivoires gothiques, Niccolò redonna à l'Italie une sculpture délivrée du byzantinisme. — CL. ALINARI.

LA SCULPTURE

La sculpture, pour laquelle Byzance ne proposait en modèle que ses ivoires ou ses sculptures ornementales, restait du domaine occidental, relevait des exemples antiques et septentrionaux.

Les Italiens commencèrent par décorer les façades d'églises à l'imitation de l'art septentrional. Telles sont celles des cathédrales de Ferrare, de Modène (où l'on relève la signature *Guillelmus*), de Vérone et d'autres villes du Nord en contact avec l'art provençal. Marcel-Reymond a relevé à Saint-Gilles du Gard le prototype de l'Adoration des Mages de Parme, par Benedetto Antelami (fin du XII^e siècle), qui vécut à Parme et s'instruisit en Provence, — et à Chartres celui de son *David* de Borgo San Donnino. Mais bientôt, Pise, si importante dans l'art du XIII^e siècle, donne naissance à la première grande école de sculpture. En 1260 y apparaît la chaire du Baptistère, œuvre capitale de Niccolò Pisano, qui la signa et vécut environ de 1205 à 1280. Libérés d'exemples byzantins immédiats, les bas-reliefs qui l'ornent nous replongent brusquement dans l'inspiration occidentale, faite d'un sens concret de la scène représentée et préférant se faire comprendre par l'accumulation du détail vrai plutôt que par la schématisation de la composition. Ce réalisme recherche même ici le trompe-l'œil de la profondeur et l'expression par la vie individuelle des personnages plutôt que par la puissance suggestive de l'ensemble, chère à Byzance.

Niccolò doit tout, en effet, à l'Occident, à Rome et à la France. Rome, il l'a rencontrée dans les sarcophages antiques conservés aujourd'hui au Campo Santo; il a assisté à la résurrection du passé que tentait Frédéric de Hohenstaufen en Apulie, d'où Niccolò semble originaire; la France gothique, qui se révèle dans les arcs trilobés, il l'a connue par les ivoires en circulation; un peu plus tard il devait rencontrer, de 1265 à 1267, ses artistes mêmes expatriés à Sienne, où il travailla avec son fils à la cathédrale, qu'ornent de purs chapiteaux français. Aussi en subit-il encore plus l'influence dans la chaire de Sienne, qu'il exécute en 1268.

Son fils Giovanni Pisano signe, à ses côtés, en 1278, la fontaine monumentale de Pérouse. Dès 1266, Giovanni aidait son père à Sienne. En 1301, il achève la chaire de Saint-André de Pistoie et, en 1310, celle de la cathédrale de Pise, dont il subsiste des parties. Déjà y apparaissent ces figures en ronde bosse, qu'il

traitera isolées quand il exécutera ses Madones à l'enfant, inspirées des ivoires gothiques hanchés.

Au réalisme des formes il ajoute celui de la vie en action. Ainsi la vie expressive trouva sa première manifestation dans la sculpture, où son éclosion n'était point entravée comme en peinture par les traditions byzantines d'harmonie plastique. Cette première réussite devait d'ailleurs hâter l'évolution de la peinture dans les voies nouvelles où elle s'avancait parmi plus de contraintes, et lui apprendre en particulier à traduire les choses moins par leur aspect linéaire que par leur volume.

Les élèves des Pisans diffusèrent leur enseignement, et surtout celui de Niccolò, dont l'apport était plus facile à assimiler que celui de son fils, au tempérament si personnel.

Un élève de Niccolò, Fra Guglielmo, travaille à Bologne, en 1267, au tombeau du fondateur de son ordre, saint Dominique; un autre, Arnolfo di Cambio, édifie à Orvieto celui du cardinal de Braye, puis d'autres à Rome, à partir de 1285. Il y rencontre les derniers descen-

dants de ces marbriers, décorateurs et sculpteurs, les Cosmati, que l'on trouve à partir du milieu du XIII^e siècle et qui avaient maintenu un certain sens de l'art antique.

Or, Arnolfo était Florentin. D'autres rapports s'établissent entre Pise et Florence : Tino di Camaino, élève de Giovanni, y travaille dès 1321. Une véritable école, dérivée des Pisans, s'y fonde. Andrea Pisano (1270-1348) s'y fixe : il exécute vingt-huit panneaux, achevés en 1330, sur les portes du Baptistère, et cinquante-quatre autres sur le campanile, où il travaille à la suite de Giotto, sous son influence et même d'après ses dessins. Andrea unit dans son œuvre la leçon antique et française, et celle de Giotto, qui conciliait lui-même le sens simplificateur des formes et de la composition venu du passé avec les recherches réalistes nées du présent. Donnant

NICCOLÒ PISANO. L'ADORATION DES MAGES, BAS-RELIEF DE LA CHAIRE DU BAPTISTÈRE DE PISE, ACHÉVÉE EN 1260. Dans ce détail de la première grande chaire exécutée par Niccolò, on mesurera l'importance de son apport : réalisme, noblesse qui renoue avec l'idéal antique. — CL. ALINARI.

l'unité aux tendances diverses, parfois contradictoires, de son temps, il lui ménage, sur ces bases sûres, de nouveaux départs.

Andrea Orcagna profite de cet acquis dans son célèbre tabernacle d'Or San Michele (1349-1359) pour se tourner vers de nouvelles tentatives. Il réintroduit la vie expressive et dramatique, au risque de compromettre l'ordre et la clarté de l'art d'Andrea. Au même moment, Nino Pisano, fils d'Andrea, évolue à Pise vers cette grâce du sentiment et des lignes que l'on retrouve dans les célèbres sculptures de la façade de la cathédrale à Orvieto, où travaillèrent des Siennois et principalement Lorenzo Maitani, à partir de 1310.

Un autre contemporain, Balduccio (il travailla entre 1340 et 1350), apporte à Milan l'enseignement pisan et y exécute la façade de l'église de la Brera et la chaise de saint Pierre martyr. Ainsi, né à Pise, le style nouveau est déjà exporté par ses créateurs à Sienne et à Pérouse; mais bientôt leurs élèves, en se dispersant, le répandent dans les principaux centres, où il est adopté.

L'INFLUENCE DE SAINT FRANÇOIS D'ASSISE. —

La sculpture, partie d'un sentiment de la forme légué par l'antiquité, s'enrichit donc de l'apport du réalisme sensible de l'art gothique. Mais l'influence française ne peut suffire à expliquer sa progression rapide dans cette dernière voie. L'art tout entier renonce à se limiter à ses possibilités plastiques, qui émeuvent les sens comme une musique, et figuratives, qui s'adressent à l'esprit comme un texte. Les aspects du monde et de la vie l'attirent.

Cet amour de l'univers qui l'environne et dont il reçoit ses sensations, l'homme occidental le porte au fond de lui; la civilisation française, plus éloignée de l'influence byzantine, qui oppose à ce goût du concret celui de l'Orient à « s'abstraire », l'avait exprimé plus aisément et plus tôt. La civilisation italienne, retenue par les habitudes intellectuelles de Byzance et le respect des traditions d'un art presque exclusivement religieux, ne pouvait s'y livrer que poussée par une transformation profonde des idées et, surtout, des conceptions religieuses. Ce fut saint François qui l'accomplit.

Né à Assise en 1182, il connut très tôt la tendance qui poussait alors la France vers la Nature. Son père, riche marchand, y commerçait, et c'est en souvenir d'elle, qu'à son retour, il remplaça le prénom de Giovanni qu'avait reçu son fils par celui de Francesco. Sa mère dut bercer son enfance des chansons de la Provence dont elle était originaire. Il apprit en tout cas le français en même temps que le latin. De sa carrière, rappelons sa crise mystique en 1206, ses vœux monastiques en 1209,

GIOVANNI PISANO. LE MASSACRE DES INNOCENTS, BAS-RELIEF DE LA CHAIRE DE SAINT-ANDRÉ DE PISTOIE, ACHÉVÉE EN 1301. La sculpture, avec Giovanni, devient expressive, pathétique. — CL. ALINARI.

la permission de prêcher accordée par Innocent III aux « petits frères » d'Assise qu'il a réunis, ses efforts pour convertir les musulmans en Syrie, au Maroc, en Égypte, sa retraite sur le mont Alverne où il reçut les stigmates (1224), sa mort devant Assise, en 1226, enfin sa canonisation dès 1228.

Comment résumer brièvement un apport aussi considérable que celui du poverello? Il a enseigné aux hommes de son temps à avoir recours dans la vie religieuse (et n'est-ce pas alors la vie tout court?) aux ressources individuelles, celles du cœur, plus qu'aux ressources de la pensée abstraite, collectives et identiques pour tous. En effet, les idées vont, impersonnelles et semblables, d'un homme à l'autre. Chacun les héberge; au contraire, la façon de sentir est le retrait le plus individuel de chaque homme; il la vit. En incitant à aller aux vérités religieuses par le chemin du cœur, à les sentir directement soi-même, saint François a donné l'essor à l'individualisme — et au réalisme. Songez aux stigmates : réaliste, dans le sacrifice du Christ, il se préoccupe plus de sa vision matérielle que de sa signification symbolique. Il en fait une réalité, et une réalité individuelle, puisqu'il revit le sacrifice divin dans sa propre chair, où se rouvrent les plaies du Sauveur.

Une ère nouvelle, où un art concret et individuel se substituera à l'art abstrait de Byzance conçu par et pour une collectivité, débute du jour où le petit pauvre d'Assise déclare son amour à la nature, à « notre mère la terre... qui produit toutes sortes de fruits, les fleurs diaprées et les herbes », à « notre frère messire le soleil... et aux étoiles claires et belles » comme aux oiseaux qu'il prêche, — du jour où il enseigne à aller à Dieu non plus en se dépouillant de la matière, mais en l'adorant à travers sa création et ses créatures.

GIOVANNI PISANO. GROUPE QUI SOUTENAIT LA CHAIRE DE LA CATHÉDRALE DE PISE? (1302-1310). MUSÉE CIVIQUE DE PISE. Selon Supino, ces quatre vertus proviendraient non de la chaire, dispersée après l'incendie de 1607, mais du tombeau de l'empereur Henri VII par Tino di Camaino, élève de Giovanni. — CL. BRUGI.

ANDREA PISANO. SAINT JEAN-BAPTISTE DANS LE DÉSERT, UN DES VINGT-HUIT PANNEAUX DE LA PREMIÈRE PORTE DU BAPTISTÈRE DE FLORENCE. — CL. BROGI.

ANDREA PISANO. LA PÉNITENCE, UN DES CINQUANTE-QUATRE LOSANGES DU CAMPANILE DE FLORENCE DÉCORÉS PAR ANDREA SOUS L'INFLUENCE DE GIOTTO. — CL. BROGI.

ANDREA PISANO. L'ENTERREMENT DE SAINT JEAN-BAPTISTE, DÉTAIL DE LA PREMIÈRE PORTE DU BAPTISTÈRE DE FLORENCE. LES INFLUENCES DE GIOTTO ET DE PISE SE FONDENT. — CL. BROGI.

LA PEINTURE

Plus fortement marquée par l'influence byzantine, plus dépourvue de modèles qui l'aident à dégager ses aspirations nouvelles, la peinture connaîtra un développement plus lent, mais aussi plus original que la sculpture et l'architecture.

Pendant très longtemps, certaines régions restèrent sous la coupe de Byzance, telles l'Italie du Sud ou Venise qui gardaient avec elle des rapports plus directs. En plein XIV^e siècle, Saint-Marc s'orne de mosaïques traditionnelles. Après Maestro Paolo (début du XIV^e siècle), Lorenzo Veneziano (cité à partir de 1356) marque un lent affranchissement. Dans son *Polyptyque* (1357) ou son *Annonciation* (1371) de l'Académie de Venise, un réalisme croissant se concilie avec la rigueur absolue de la symétrie, la richesse de la matière mise en valeur même au détriment de la vérité.

Mais, bien plus tôt, les premiers effets de l'évolution à laquelle saint François donne l'impulsion se manifestent en Toscane, dans quelques villes au rôle éphémère : à Pise naît Giunta Pisano (cité de 1202 à 1255), qui travaille pour les Franciscains ; il serait, selon Venturi, l'auteur de fresques de la basilique Inférieure d'Assise, élevée par eux entre 1228 et 1240 à la mémoire du saint, et dans un style influencé par le gothique français ; Ugolino da Tedice exécute un *Saint François* pour l'église qui lui est dédiée à Pise. Malgré leur technique et leur esprit marqués de byzantinisme, ces peintres montrent déjà l'importance que prend pour eux le poverello.

A Lucques, la famille des Berlinghieri peint des crucifix,

ANDREA ET NINO PISANO. SCÈNES DE LA GENÈSE. DÉTAIL DES BAS-RELIEFS DE LA FAÇADE DE LA CATHÉDRALE D'ORVIETO (MILIEU DU XIV^e SIÈCLE). — CL. ALINARI.

fidèles à l'arabesque calligraphique de Byzance, mais où le pathétique de l'expression se développe. Or, en 1235, Bonaventure Berlinghieri peint le portrait de saint François pour l'église de Pescia.

Mais voici que deux villes prennent la place de premier plan qu'elles vont garder : ce sont Sienne et Florence. Bien que rivales (Sienne écrase Florence, en 1260, par la victoire de Montaperto), elles montrent d'abord une grande communauté intellectuelle.

On n'ose donner à Sienne la priorité, car la date de la *Madone* signée par Guido da Siena est contestée (1220 ou 1270) ; d'ailleurs un des premiers maîtres florentins, Coppo di Marco Valdo, travaille à Sienne, en 1265, et les deux plus grands artistes : Duccio, à Sienne, Cimabué, à Florence, sont si semblables qu'on attribue tantôt à l'un, tantôt à l'autre, leur principal chef-d'œuvre : la *Madone Ruccellai*, dont l'apparition provoqua de grandes réjouissances (1267).

Cimabué (cité de 1270 à 1302) n'est point l'initiateur que la légende se plaît à voir ; si, dans la décoration de la coupole du Baptistère, qu'on lui attribue, ou dans ses *Madones*, il garde une technique strictement traditionnelle, du moins il la tempère de réalisme (recherche de la profondeur et du volume dans le modelé ou les essais de perspective des trônes, etc.). Quelques *Madones*, attribuées avec certitude (aux Offices, au Louvre, à Bologne, à Assise, etc.), révèlent son sentiment de la grandeur.

Duccio di Buoninsegna (cité de 1278 à 1319) est déjà contemporain dans sa vieillesse de Giotto. Son œuvre capitale est la *Maïsta* de la cathédrale de Sienne (1308-1310) ; elle a, avec sa Vierge centrale entourée de saints dont les nimbes se disposent en quinconce, la rigueur de composition de Byzance ; mais sur le gradin se déroulent des épisodes de la Vie du Christ où l'aisance vivante des personnages et le pittoresque des scènes affirment un esprit nouveau.

Déjà s'esquisse entre Cimabué et Duccio la différence de tempérament qui séparera Florence de Sienne : le premier tente d'introduire la vérité du réel, des formes et de leur volume ; le second, de traduire sa *sédution*, en exploitant la gracieuse arabesque suggérée par le bord d'un manteau... Et déjà nous devinons qu'un réalisme intellectuel comme le premier, livré à sa recherche comme à une science, sera plus indéfiniment perfectible que le second, qui, en quête d'agréments, se satisfera plus facilement.

L'obstacle majeur opposé par l'art byzantin à ce réalisme naissant était l'ignorance volontaire du volume et de l'espace où se tenait cet art, qui négligeait la sculpture et dont les préoccupations décoratives répugnaient à rompre par un trompe-l'œil la surface murale des mosaïques. L'école de décorateurs qui, à Rome,

ANDREA ORCAGNA. MORT ET ASSOMPTION DE LA VIERGE. BAS-RELIEF DU TABERNACLE D'OR SAN MICHELE, A FLORENCE (1349-1359). A la fois architecte, peintre, sculpteur et orfèvre, Orcagna eut à employer ici tous ses dons. — CL. ALINARI.

CIMABUÉ. MADONE DE LA TRINITÉ, A FLORENCE (TROISIÈME TIERS DU XIII^e SIÈCLE). Art encore tout pénétré du hiératisme byzantin, mais qui déjà s'humanise. — CL. ALINARI.

se reliait par les sculpteurs à l'antiquité n'était point encombrée de pareils scrupules, et elle joua alors un rôle décisif. Pietro Cavallini, qui la domine, était, vers 1260, l'élève des Cosmati, le condisciple chez eux d'Arnolfo di Cambio, et recueillait ainsi les deux traditions sculpturales, celle de Rome et celle de Pise, dérivées de l'antiquité.

Aussi, dans ses mosaïques de Sainte-Marie du Transtévère, dans ses fresques de Sainte-Cécile du Transtévère (1292), de Saint-Georges du Velabre (1296), révèle-t-il un sens très vif des volumes, tournant dans la lumière et l'espace, et un sens de la beauté naturelle du corps humain (si différente de sa beauté décorative dans l'art byzantin) qui découlent de la tradition antique. Avec ses élèves, surtout Jacopo Torriti et Filippo Rusuti, il travaillera à Assise; là Giotto pourra donc recueillir l'héritage de cette école romaine, au moment où l'exil des papes en Avignon (1309) interrompra son cours.

Giotto sera d'ailleurs celui qui conciliera toutes ces tendances diverses et parfois contradictoires, et de leurs divergences ne fera plus que la variété dont il parera l'unité de son génie.

Giotto di Bondone, né vers 1266 près de Florence, est à Assise en 1296. Il y trouve les enseignements de Cavallini et de saint François, dont il retrace la vie en vingt-huit fresques (vingt

sont entièrement de sa main), sur les murs de l'église Supérieure. Après un séjour à Rome, il est, en 1305, à Padoue, où il peint les fresques de l'Arena (Vies de la Vierge et du Christ). Fixé à Florence, il décore à Santa Croce la chapelle des Bardi d'une nouvelle vie de saint François, et celle des Peruzzi d'épisodes de la vie des deux saints Jean. Avant de s'occuper de la construction et des sculptures du campanile, il retourne à Assise en 1307, puis de 1320 à 1329, et travaille à la chapelle de la Madeleine. Il meurt en 1337.

Il résume les recherches nouvelles, mais aussi le meilleur de l'héritage byzantin. La tradition sculpturale aboutit à son réalisme des volumes, traduits avec force et simplifiés avec audace; le réalisme de la vie, auquel aspire l'art occidental, s'exprime par des gestes, pour les corps, des expressions, pour les visages, caractérisés et saisis dans leur essence par un observateur réfléchi; enfin, cette révolution profonde, qui substitue, pour rendre la religion plus concrète, les récits aux exposés symboliques, s'affirme dans les suites d'épisodes que constituent ses fresques. Reprenant la tradition occidentale, de la Grèce à Rome, il ne fait plus de l'homme une figure schématique propre à la décoration, comme à Byzance, mais il met en valeur sa beauté proprement humaine, la grandeur et la noblesse presque morales d'un corps stable et équilibré, d'un geste expressif, mais mesuré et sobre.

Évitons cependant la conception simpliste qui le voit libérant à tout prix l'Italie opprimée par l'âme byzantine; en fait, il doit beaucoup à Byzance; il lui doit l'audace de s'écarter parfois du réel quand la clarté décorative ou expressive le demande. Il peint la réalité, mais telle qu'il la conçoit, non telle qu'il la voit. Il la domine: certes, tout ce qu'il peint est conforme à la nature, mais il ne lui emprunte que ce dont son esprit a besoin pour s'exprimer. Il choisit et même, s'il est besoin, il déforme: simplifiant l'aspect comme le nombre des objets, ouvrant arbitrairement la paroi d'une maison pour en montrer l'intérieur, réduisant les proportions du décor, dont il évoque la présence plutôt qu'il ne le copie, il rapetisse et synthétise édifices, arbres ou montagnes pour laisser la prééminence aux personnages en

GIOTTO. LE MIRACLE DE LA SOURCE, FRESQUE DE LA VIE DE SAINT FRANÇOIS, A L'ÉGLISE SUPÉRIEURE D'ASSISE (VERS 1300). Giotto unit des recherches réalistes très neuves aux conventions exigées par son intelligence. — CL. ANDERSON.

BUFFALMACO. LE CHRIST. DÉTAIL DES FRESQUES DE L'ÉGLISE DE LA BADIA, A FLORENCE (DÉBUT DU XIII^e SIÈCLE). Ces fresques, qui révèlent un maître plus libre que Giotto, n'ont été découvertes qu'en 1911. — CL. ALINARI.

GIOTTO. LE BAISER DE JUDAS. DÉTAIL D'UNE FRESQUE DE LA CHAPELLE SCROVEGNI, A L'ARENA DE PADOUÉ (VERS 1305). Chez Giotto, comme chez les grands classiques, l'expression même est méditée. — CL. ANDERSON.

PIETRO CAVALLINI. UN APÔTRE, DÉTAIL D'UNE FRESQUE DU COUVEN DE SAINTE-CÉCILE, A ROME (VERS 1300). Précurseur, Cavallini introduit dans la peinture les volumes simples et nobles. — CL. ALINARI.

qui s'incarne le sens de la scène. Il tire les éléments de ses peintures de la réalité, il les reproduit aussi exactement qu'il est nécessaire pour être clair — mais ce ne sont que des mots dont son esprit reste maître d'organiser la disposition, comme la syntaxe, au gré de ce qu'il veut dire. Cette indépendance spirituelle, cette domination du réel, qui font sa grandeur, peut-être ne les aurait-il point possédées à pareil degré si les exemples du passé byzantin n'y avaient accoutumé son esprit.

Un art doué d'une pareille élévation, d'une telle autorité, un art qui conciliait ainsi sans coup férir les sollicitations si diverses que Florence recevait des traditions établies et des tendances nouvelles ne pouvait manquer de laisser des traces profondes. A vrai dire, Florence s'est satisfaite durant un siècle des solutions que Giotto apportait à ses préoccupations.

Un seul peintre contemporain garde une personnalité indépendante: jusqu'en 1911, Buffalmacco n'a été connu que par les histoires de Vasari et de Boccace. Les fresques dégagées alors du badigeon qui les recouvrait à la Badia, où il les peignit vers 1327, ont révélé un art réaliste, vrai par la notation plus que par la construction, une vivacité de gestes et d'expressions, une technique fougueuse, une préoccupation de la lumière ambiante qui replacent ce précurseur, encore méconnu du public, au premier plan.

La foule des giottesques se contente, par contre, d'exploiter les découvertes du maître: la dynastie des Gaddi emplit le siècle. Gaddo Gaddi, mosaïste de l'atelier de Cimabué, est le père de Taddeo Gaddi (connu de 1327 à 1366), filleul de Giotto et auteur des fresques de la chapelle Baroncelli. Son fils, Agnolo Gaddi (mort en 1396), prolongea jusqu'à la fin du siècle une tradition que maintinrent aussi, sans beaucoup la modifier, Bernardo Daddi (connu de 1312 à 1348), contemporain de Giotto et père de Daddo Daddi; Giottino, si difficile à identifier avec précision, et de nombreux artistes, dont plusieurs vécurent dans les villes voisines de Florence.

Dans la seconde moitié du siècle, la tradition giottesque trouve un interprète qui la rend plus ample dans ses conceptions, plus souple,

plus précise et plus savante dans sa technique. C'est Andrea di Cione, dit Orcagna, qu'on suit de 1343 à 1368 et qui est, comme Giotto, sculpteur (nous l'avons vu tout à l'heure), architecte (il dirige les travaux de la cathédrale d'Orvieto en 1358 et de celle de Florence en 1364), peintre enfin. Son grand rétable de la chapelle Strozzi à Santa Maria Novella est son chef-d'œuvre avec le rétable d'Or San Michele (1349-1359) que nous avons déjà rencontré. On lui a attribué avec vraisemblance les grandes fresques représentant le Jugement dernier, le Paradis et l'Enfer à Santa Maria Novella.

Mais si Orcagna puise dans sa propre personnalité les éléments d'un enrichissement de la tradition giottesque, les autres Florentins l'avaient modifiée en s'ouvrant à une influence extérieure, dont les goûts anecdotiques comme la recherche de la grâce linéaire s'opposaient à l'esprit de Giotto: celle de l'école siennoise, dont les artistes rivalisaient depuis le début du siècle avec ceux de Florence. Certains, comme Giovanni da Milano (travaillait entre 1350 et 1370) ou Niccolò di Pietro Gerini (entre 1370 et 1415),

DUCCIO. LA VEILLÉE DU MONT DES OLIVIER (1308-1311). Œuvre du Dôme de Sienne. Ce Siennois, contemporain de Cimabué, préfère la narration anecdotique à l'austère logique des Florentins. — CL. ANDERSON.

TADDEO GADDI. LA VISITATION, FRESQUE DE LA CHAPELLE BARONCELLI, A SANTA CROCE DE FLORENCE (VERS 1335-1340). Filleul de Giotto, le Florentin Taddeo Gaddi suit sa leçon. — CL. ANDERSON.

s'inspiraient à la fois de Giotto, d'Orcagna et des Siennois.

Le contemporain de Cimabué, Duccio, nous a déjà révélé les prémisses des tendances propres à Sienne, qui se manifestaient aussi dans l'œuvre d'un Segna di Bonaventura (entre 1300 et 1326) ou d'un Ugolino Neri da Siena (entre 1340 et 1350). Dans la génération suivante, Simone di Martini (1283-1344) s'oppose de même à Giotto, avec des contrastes plus affirmés. Dans sa *Maesta* du Palais Public de Sienne (1315), la belle ordonnance que conservait celle de Duccio se perd dans la foule des saints, qui apparaît plus confuse à l'image de la vie. Cet art si sensible cherche la vérité dans l'impression de réalité donnée par la foule, le détail authentique, suggestif, noté dans un geste; il cherche la beauté dans l'impression de grâce qu'il suggère par ses lignes aux inflexions tendres, ses couleurs aux harmonies fraîches et douces. Ses œuvres à Naples (*Vie de saint Louis*), à Assise (*Vie de saint Martin*), comme son *Annonciation* des Offices (1332) redisent la même conception. En 1339, il rejoint le pape à Avignon et meurt bientôt en terre de France.

L'unité extérieure que donne aux primitifs la recherche commune d'un rendu sans cesse plus véridique de la nature cache mal une dualité dont les divergences et les oppositions font la richesse des premiers siècles de l'art italien : les uns se fient aux puissances du cœur, les autres

SIMONE DI MARTINI ET LIPPO MEMMI. PARTIE CENTRALE DE L'ANNONCIATION (1333). MUSÉE DES OFFICES, A FLORENCE. Tout ici est suggestions sensibles et délicates. — CL. BROGI.

SIMONE DI MARTINI. PARTIE CENTRALE DE LA MAESTA, AU PALAIS PUBLIC DE SIENNE, FRESQUE (1315). Les Siennois se soucient du charme plus que de la forte vérité. — CL. ANDERSON.

aux puissances de l'esprit. Rarement a-t-on pu mieux suivre côte à côte ces deux tendances gardant ainsi l'essentiel de leur indépendance. Elles s'affrontent sous des formes diverses : tantôt c'est l'esprit siennois en face de l'esprit florentin; tantôt l'esprit franciscain en face de l'esprit dominicain.

Voyez comme elles opposent Florence à Sienne, Sienne qui portait, inscrite sur sa porte, la devise : « *Cor magis tibi Sena pandit* » (Sienne t'ouvre surtout son cœur). Simone et les Siennois à sa suite sont vrais selon la sensibilité : en accumulant les détails anecdotiques et frappants; Giotto et ses disciples, selon la raison : en supprimant le détail pour mieux souligner l'essentiel de la pensée. De même dans la technique : les uns sont expressifs en précisant les formes et les lignes, les autres en les simplifiant. Du passé, de la tradition byzantine ils recueillent des héritages divers : les premiers, le sens de la mise en valeur sensible de la ligne et de la couleur; les seconds, la clarté, la régularité, l'ordre; à Sienne, la douceur ou l'éclat caressant des couleurs s'épanouissent comme des pétales s'ouvrant; la ligne sinue en modulations délicates. L'art parle moins à l'esprit du fidèle qu'à ses yeux et la majesté décorative s'y transmue en grâce.

Mais leur évolution ne va pas sans échanges : les giottesques regardent vers Sienne et y puisent le goût des épisodes narratifs;

PIETRO LORENZETTI. L'ENTRÉE DU CHRIST A JÉRUSALEM, FRESQUE DE L'ÉGLISE INFÉRIEURE DE SAINT-FRANÇOIS, A ASSISE (PREMIÈRE MOITIÉ DU XIV^e SIÈCLE). A Assise, Pietro Lorenzetti assura le contact de l'école siennoise avec l'enseignement florentin de Giotto. Le réalisme anecdotique l'emporte. — CL. ALINARI.

de même, après Lippo Memmi, beau-frère de Simone, après le Maître du manuscrit de Saint-Georges, et, à la fin du siècle, Barna, qui restent de purs Siennois, les deux frères Lorenzetti, Pietro (suivi de 1305 à 1348) et Ambrogio (suivi de 1319 à 1348), empruntent à Florence le rendu des volumes, la simplicité sculpturale. Pietro, vers 1320, travaille à Assise, hief de Giotto, et y peint des fresques (Vierge et enfant avec saint François et saint Jean et surtout Épisodes de la Vie du Christ); Ambrogio, en 1337, accomplit son chef-d'œuvre, les fresques du Palais Public de Sienne où les abstractions médiévales s'expriment en un langage concret, tels ses « Effets du Bon Gouvernement » qui deviennent prétexte à une ronde de jeunes filles dans une rue ou à un paysage de la campagne siennoise.

A leur suite, Lippo Vanni (entre 1341 et 1375), Bartolo di Maestro Fredi (entre 1353 et 1407) et Taddeo di Bartolo, qui nous mène jusqu'en 1422, constituent une lignée parallèle à celle des giottesques florentins.

Une opposition analogue à celle qui différencie Sienne de Florence se retrouve entre les deux grands ordres qui dominent le XIII^e et le XIV^e siècle, et que fondèrent, presque simultanément, saint Dominique (1170-1221) et saint François (1182-

1226). L'esprit franciscain, nous l'avons vu, est venu appuyer de son autorité l'amour de la nature et de la vie, le goût de leur spectacle; l'esprit dominicain, le goût de la pensée, des grandes conceptions intellectuelles et même abstraites, de l'évidence rationnelle dont le Moyen Âge avait été pénétré.

Et voici qu'au milieu du XIV^e siècle apparaissent plusieurs grands ensembles décoratifs où cet esprit s'épanouit : les fresques de Lorenzetti au Palais de Sienne, malgré leur signification symbolique, répugnaient à l'abstraction; les fresques d'Orcagna à Santa Maria Novella, église dominicaine, prenaient par contre un aspect plus cyclique et dogmatique. Dans la même église, la chapelle des Espagnols s'ornait, vers 1365, de fresques exécutées par Andrea Bonajutti, dit Andrea da Firenze. A côté du *Crucifiement*, l'*Eglise militante et triomphante* d'une part, le *Triomphe de saint Thomas d'Aquin* de l'autre, développaient, en un style très proche de celui d'Orcagna, tous les grands thèmes de la pensée médiévale, où se mêlent curieusement les croyances religieuses et le souvenir de la philosophie antique.

Au Campo Santo de Pise, où dix ans plus tard Andrea da Firenze peignit une *Vie de saint Renier*, Francesco Traini, Pisan (vers 1340), auteur d'un *Rétable de saint Dominique* et d'un *Triomphe de saint Thomas*

AMBROGIO LORENZETTI. LA PAIX. DÉTAIL DE LA FRESQUE DU « BON GOUVERNEMENT » (1339). PALAIS DE LA SEIGNEURIE, A SIENNE. — CL. ALINARI.

d'Aquin, donc tout nourri de la pensée dominicaine, semble l'auteur de plusieurs grandes fresques sur la *Vie des Pères du désert* et surtout d'un *Triomphe de la Mort*, et d'un vaste *Jugement dernier*. Bien que le style et la poésie de certaines inventions montrent l'influence siennoise, la conception de l'ensemble reste doctrinale, et l'image se met au service de sa signification spirituelle.

Ainsi progressant toujours dans le sens du réalisme, mais partagé entre les tendances les plus diverses que lui suggèrent l'âme florentine et l'âme siennoise, d'une part, l'esprit dominicain et l'esprit franciscain, d'autre part, essayant avec peine d'en concilier les conquêtes, le XIV^e siècle s'achève dans un amoncellement de possibilités dont il ne parvient pas encore à tirer complètement parti, faute de savoir les coordonner.

RENÉ HUYGHE

BIBLIOGRAPHIE

1^o TRAVAUX CONCERNANT L'ENSEMBLE DE L'ART ITALIEN.

OUVRAGES GÉNÉRAUX.

VASARI, *Le Vite de più eccellenti pittori, scultori ed architetti* : éd. Milanese (Florence, 1878) ; éd. Frey (Munich, 1911). Cet ouvrage, où la science moderne a relevé de multiples erreurs, reste cependant une des sources essentielles de nos connaissances. — MUNTZ (Eugène), *Histoire de l'Art pendant la Renaissance*, 3 vol. (Paris, 1889-1895). — VENTURI (Adolfo), *Storia dell'Arte italiana* (Milan, 1902 et suiv.). — TOESCA (Pietro), *Storia dell'Arte italiana* (Turin, 1913 et suiv.). — MAGNI (Basilio), *Storia dell'Arte italiana dalle origini al secolo XX*, 4 vol. (Rome, 3^e éd., 1921-1924). — MICHEL (André), *Histoire de l'Art...* publiée sous sa direction (Paris, 1905-1929). — RICCI (Corrado), *L'Italie du Nord*, « Ars Una » (Paris, 1911).

ARCHITECTURE.

RICCI (A.), *Storia dell'Architettura italiana...*, 3 vol. (Modène, 1857-1860). — MELANI (A.), *Manuale d'Architettura italiana* (Milan, 1913). — ROUCHES (Gabriel), *L'Architecture italienne* (Paris, 1928).

SCULPTURE.

BODE (W.), *Die Italienische Plastik* (Berlin, 1898; 3^e éd., 1902). — REYMOND (Marcel), *La Sculpture florentine* (Florence, 1897-1900). — MELANI (A.), *Manuale della scultura italiana* (Milan, 1899). — MARCEL-REYMOND (Charles), *La Sculpture italienne* (Paris, 1927).

PEINTURE.

CROWE et CALVASELE, *Storia della Pittura in Italia* (Florence, 1875, et, de préférence, éd. anglaise, 1903). — BERENSON (B.), Traduit par GILLET (Louis) et par la comtesse de ROHAN-CHABOT, *Les Peintres italiens de la Renaissance*, 4 vol. (Paris, 1926). — SCHNEIDER (René), *La Peinture italienne, des origines au XVI^e siècle* (Paris, 1929). — TESTI (Laudedeo), *Storia della Pittura veneziana* (Bergame, 1909). — JACOBSEN (E.), *Umbrische Malerei des XIV, XV und XVI Jahrhunderts* (Strasbourg, 1914).

2^o TRAVAUX CONCERNANT LE PRÉSENT CHAPITRE.

ARCHITECTURE.

CATTANEO (R.), *L'Architettura in Italia del secolo VI al mille circa* (Venise, 1889). — MARTIN (C.), *L'Art roman en Italie* (Paris, 1913). — ENLART (Camille), *Les Origines françaises de l'architecture gothique en Italie* (Paris, 1894).

SCULPTURE.

SWARZENSKI, *Nicola Pisano* (Francfort, 1926).

PEINTURE.

MARLE (R. Van), *The development of the Italian schools of painting* (La Haye, 1923 et suiv.). — HAUTECEUR (Louis), *Les Primitifs italiens* (Paris, 1931). Notre chapitre doit beaucoup à ce livre, où on trouvera la mise au point de la question. — THODE (Henry), *Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien* (Berlin, 1889. Trad. française, Paris, 1909). — VENTURI (Lionello), *Le Origini della Pittura veneziana, 1300-1500* (Venise, 1907). — GIELLY (Louis), *Les Primitifs siennois* (Paris, 1926). — BAYET (Charles), *Giotto (« Les Maîtres de l'Art »)*, Paris, 1907. — CARRA (C.), *Giotto*. Trad. française (Paris, 1926). — GOSCHE (Agnes), *Simone Martini* (Leipzig, 1899).

FRANCESCO TRAINI. ALLÉGORIE DU TRIOMPHE DE LA MORT. DÉTAIL D'UNE FRESQUE DU CAMPO SANTO DE PISE (FIN DU XIV^e SIÈCLE). Seigneurs et dames s'abandonnent aux plaisirs de la vie, cependant que la Mort se précipite sur eux et qu'au delà du bosquet, invisibles à leurs yeux, des cadavres entassés laissent échapper des âmes livrées au combat des anges et des démons. — CL. BROCI.

LA RENAISSANCE

FRA ANGELICO (1387-1455). LE COURONNEMENT DE LA VIERGE. DÉTAIL. MUSÉE DU LOUVRE. — CL. ALINARI.

DONATELLO. MIRACLE DE SAINT ANTOINE, BAS-RELIEF EN BRONZE POUR LE MAÎTRE-AUTEL DE L'ÉGLISE DU SANTO, A PADOUE. Le désir de faire progresser son art entraîne parfois Donatello à préférer au bel équilibre classique un réalisme savant cherchant les difficultés. — CL. ANDERSON.

L'ART ITALIEN AU XV^E SIÈCLE

APRÈS la période de ralentissement, ou plutôt d'assimilation, que l'Italie a vécue à la fin du XIV^e siècle, le XV^e siècle libère son élan pour se constituer un art et pour résoudre tous les problèmes, satisfaire tous les désirs provoqués par sa « conquête méthodique ». Le tumulte de ses entreprises l'empêchera parfois de dégager ce sens des valeurs et des sacrifices où le XVI^e siècle puisera sa perfection calme. Le XV^e siècle est l'âge héroïque de l'art italien. À côté de Rome, provisoirement privée d'importance, et de Sienne, trop aisément satisfaite de solutions agréables, mais hâtives, Florence tient le premier rang. La prospérité de la cité n'est point la seule cause de cette prépondérance; le caractère même de sa race en est une autre. Son goût intellectuel de la recherche et du savoir en fait le peuple prédestiné pour cette phase de découvertes; son fonds de clarté et de logique la prépare mieux que toute autre à entendre les enseignements du génie antique au moment précis où le pays aspire à renouer avec les traditions de son propre passé, celles de la Rome classique. Elle joue un tel rôle qu'on distingue malaisément dans l'art du XV^e siècle l'apport et les marques de l'esprit national de ceux de l'esprit proprement florentin.

L'ARCHITECTURE. — Puisant en son instinct profond, l'âme italienne retrouve, en architecture, la loi fondamentale qui régissait déjà la pensée latine : permettre, par l'examen direct des aspects de l'édifice, de saisir clairement le principe de sa structure et les raisons de son équilibre. La disposition simple des murs donne une forme géométrique élémentaire à l'ensemble; les verticales et les horizontales soulignent l'ossature; là où le mur s'ouvre, l'arc en plein cintre libère de toute pesée le vide qu'il surmonte et met en évidence le rejet régulier de la charge sur les colonnes ou les piédroits. La superposition des étages est marquée nettement sur la façade. Une architecture rationnelle et lisible se constitue.

Une architecture n'est point seulement faite de principes de construction, mais d'un style, c'est-à-dire du caractère humain que ses créateurs lui impriment comme un reflet de leur. Or, l'art italien peut éviter les lents tâtonnements de sa gestation. La

Rome antique, qui a déjà envisagé dans le même esprit les mêmes problèmes, propose avec ses monuments les solutions mûries jadis par la race. Il est curieux de voir un Brunellesco, un Michelozzo trouver dans les ruines un objet d'études plus que de respect, et se soucier plus, le cas échéant, de dégager leurs secrets que de les conserver. Au début, avant que la recherche du style soit devenue pressante, Florence semble accomplir un retour à l'art roman, à ses arcatures en plein cintre; c'est simplement qu'elle revient, spontanément, à des principes qui lui sont chers et naturels. Le plein cintre s'affirme davantage à mesure que les travaux du campanile progressent, de Giotto à Francesco Talenti jusqu'en 1387; il domine à Or San Michele, achevé en 1404. Mais déjà le désir d'un style correspondant aux aspirations nationales s'y ajoute et se décèle dans les emprunts à l'antiquité, visibles dans la seconde porte du Baptistère.

Filippo Brunellesco ou Brunelleschi (1377-1446) met sa personnalité puissante au service de ces impulsions encore éparées. Orfèvre (du moins par son apprentissage), sculpteur (il concourt, en 1404, contre Ghiberti pour la porte du Baptistère), il a ce goût des mathématiques, de la perspective, des sciences exactes, qui révèle combien, pour les Italiens du XV^e siècle, l'art fut moins un moyen d'épancher leur sensibilité qu'un épanouissement des possibilités intellectuelles et presque un moyen de connaissance. Selon Manetti, il étudia, en 1403, les ruines antiques, à Rome, en compagnie de Donatello.

En 1417 s'ouvre un concours pour la construction de la coupole de la cathédrale de Florence, coupole prévue déjà par Arnolfo di Cambio, mais dont les procédés de construction restaient à déterminer. Le tambour existant imposait un diamètre de 42 mètres, près du double du plus grand alors connu, celui de la coupole de San Giovanni de Florence. Chargé du travail en 1420, Brunellesco l'acheva en 1434. On a souvent souligné le profil « ogival » de cette coupole et on en a déduit les attaches gothiques de Brunellesco. Il était inévitable qu'il ne pût se libérer de certaines formes alors usuelles et familières à son œil. Mais tout démontre une volonté de structure simple, décomposée avec évidence dans ses éléments essentiels (les arêtes soulignant les huit « quartiers » du dôme qui correspondent aux huit pans du

FILIPPO BRUNELLESCHI (1377-1446). COUPOLE DE LA CATHÉDRALE SAINTE-MARIE-DES-FLEURS, A FLORENCE (1420-1434). Elle était prévue déjà par Arnolfo di Cambio. Brunelleschi, rompant avec l'influence précaire de l'art gothique sur l'Italie, crée un monument où s'affirme à nouveau l'esprit latin : stabilité de l'ensemble, clarté des parties divisées par des contours nets. — CL. ALINARI.

tambour), une stabilité visible, une absence du jet et du dynamisme des formes gothiques qui nous ramènent sans équivoque à la pensée latine. Le décor de la corniche, où sont utilisés des éléments antiques, confirme cette impression.

Le décor antique, pilastres cannelés, chapiteaux corinthiens, ornements, prend plus d'importance dans ses autres œuvres : l'intérieur de San Lorenzo, où, vers 1428, il avait édifié la sacristie, et celui de San Spirito, rappelant tous deux les basiliques; la chapelle dei Pazzi, avec sa petite rotonde, son portique et sa façade; des constructions civiles comme le Palais du parti guelfe et le palais Pitti, agrandi plus tard sur les côtés. Ici l'effet décoratif est tiré de la matière même du mur, de ses bossages, selon un procédé qui sera cher à l'architecture civile de la Renaissance. Mais voici que déjà, dans son œuvre, l'effort pour se relier au passé et en dégager la tradition italienne va jusqu'à l'emprunt de formes dénuées d'utilité dans l'usage qui en est fait. Parfois Brunelleschi maintient au-dessus des chapiteaux un fragment d'entablement dont l'emploi des arcs ne justifie pas la présence; parfois il place, et il est le premier à le faire, un fronton fictif, plaqué sur le mur, au-dessus d'une porte ou d'une fenêtre.

Michelozzo (1391-1472), son disciple, architecte et sculpteur comme lui, élève également de Donatello, poursuit l'évolution que Brunelleschi avait entreprise. Les tendances archéologiques, qui animent le milieu du XV^e siècle, dirigent son esprit. Les monuments antiques, dont il s'inspire, ne subsistant plus à l'état d'ensemble, mais à l'état de fragments, il se sent moins attiré par les problèmes que pose l'assemblage des membres de l'édifice que par ceux de la combinaison des éléments décoratifs. Il s'assimile le vocabulaire ornemental de l'architecture romaine et applique son imagination à trouver des combinaisons nouvelles. Ainsi, ses facultés d'invention s'attachent moins à ordonner des volumes dans l'espace qu'à meubler des surfaces murales. Les constructions planes tiennent une grande place dans son œuvre : tombeaux appliqués sur un mur (tombe de Jean XXIII, 1425; du cardinal Brancacci, 1427; du poète Aragazzi, vers 1430, exécutées en étroite collaboration avec Donatello); façade de San Agostino à Montepulciano; porte du noviciat de Santa Croce (1445). L'originalité des chapelles qu'il a édifiées, telles les chapelles du Crucifix à San Miniato, de l'Annunziata, de l'Impruneta,

la chapelle Portinari à Milan, réside surtout dans leur décor. Ses constructions les plus importantes s'en tiennent d'ailleurs pour la structure aux modèles de Brunelleschi : la chapelle Portinari reprend la chapelle dei Pazzi; le palais des Médicis, aujourd'hui palais Riccardi, s'inspire du palais Pitti, mais l'aspect extérieur des murs est renouvelé par l'invention d'un appareil dont le relief décroît d'étage en étage. Le couvent de Saint-Marc, par contre, offre une grande nudité murale, exceptionnelle dans son œuvre et explicable par la destination toute particulière de l'édifice.

Leone Battista Alberti (1404-1472) est la troisième figure saillante de l'architecture italienne du XV^e siècle. Comme Michelozzo, il sera profondément pénétré de la leçon antique. Mais sa formation et son caractère très différents l'inciteront à en tirer des enseignements presque opposés. A l'inverse de Michelozzo, Alberti, avant tout, est porté vers les généralités : il fait figure d'un des plus grands théoriciens de la Renaissance. Fils d'un exilé florentin, étudiant à Padoue, puis à Bologne où les leçons de la célèbre Université l'initient au droit et aux lettres, il n'écrit pas seulement un traité *De re edificatoria* qui fit longtemps autorité en architecture, mais aussi des ouvrages sur la peinture, la sculpture ou même « la tranquillité de l'esprit ». N'est-ce pas significatif qu'il ait souvent négligé de diriger l'exécution de ses œuvres, s'en tenant à la conception, et s'en remettant, pour le reste, à des élèves? Dans son art, son attention est sollicitée par les problèmes les plus amples, comme la conception de l'espace dans une architecture plus que celle de son ornementation, et sa sensibilité le pousse à rechercher la grandeur. C'est elle qu'il retrouve surtout dans la tradition antique, et dans cette atmosphère de Rome où, après un voyage probable en France et en Allemagne, il se fixe en 1431. Il ne la quitte que pour suivre Eugène IV, exilé à Florence, puis à Ferrare, enfin pour se rendre à Mantoue, mais c'est à Rome qu'il meurt. Et déjà s'esquisse en lui l'opposition entre la finesse de l'art florentin et la puissance dont les artistes seront hantés à Rome.

Entre 1446 et 1455, on modifie sur ses plans la vieille église Saint-François de Rimini dont Sigismond Malatesta voulait faire un temple de sa famille. Tout y est puissance, les murs épais aux fortes saillies, les arcs profondément creusés, — et à l'antiquité il emprunte, pour s'en inspirer dans la façade, la forme massive de l'arc de triomphe, qui lui avait déjà suggéré, à Ferrare, le monument à Nicolas III. A Florence, il édifie le palais Rucellai : sa passion archéologique lui dicte la superposition des trois ordres : dorique, ionique et corinthien, chacun d'eux étant réservé à un étage, et correspondant heureusement par son allègement progressif à la place qu'il occupe.

Surtout Alberti crée le type d'église que conservera la Renaissance : à Santa Maria Novella, de Florence, chargé de la façade,

BRUNELLESCHI. CHAPELLE DEI PAZZI, A FLORENCE (après 1430). Peu enclin aux effets « pittoresques » d'ornementation, Brunelleschi cherche la beauté dans la division de la façade en surfaces nues, aux formes géométriques très simples. — CL. ALINARI.

il imagine de relier le fronton aux toits des nefs latérales par une double volute monumentale, les ailerons, devenus vite traditionnels; à Saint-André de Mantoue, il renouvelle l'aspect intérieur en remplaçant les colonnes par la masse des piliers, et en concevant une vaste nef unique sur laquelle s'ouvrent latéralement les chapelles. Il se complait à imaginer la majesté des coupes au temple de Rimini, à Saint-Sébastien de Mantoue, qu'il construit (1459) en croix grecque; à Saint-André, dont il eut seulement le temps de jeter les bases.

Autour d'Alberti, ou à sa suite, il faut faire place à Bernardo Rossellino (1409-1464), qui travailla avec lui et qui, en dehors du tombeau de Leonardo Bruni, a laissé surtout à Pienza, dont Pie II lui confia presque l'entière construction, la cathédrale dont la façade dessine trois grands arcs aveugles, reprenant avec rigueur et froideur la disposition chère à Alberti. Luciano Laurana (mort en 1479) le connut aussi. Bien que Dalmate, il se rattache à l'inspiration florentine. Ingénieur militaire, il édifie surtout des châteaux. M. Venturi, s'appuyant sur ses séjours à Naples et en Provence, auprès du roi René, lui attribue le château de Tarascon. Son œuvre capitale est le palais d'Urbino, édifié entre 1465 et 1476, pour Frédéric de Montefeltre. La cour rappelle celle du palais des Médicis par Michelozzo, mais la façade, divisée en zones verticales, alternativement planes et saillantes (loges, tours d'angle), est puissamment originale.

Cette fièvre de conquête s'apaise aux dernières années du XV^e siècle. Il en est de même pour la sculpture. L'attention des architectes se porte moins sur les principes fondamentaux que sur le détail de leur application. Ils perfectionnent tantôt la voûte, dont le problème est posé par l'abandon des solutions fournies par l'art gothique, tantôt le décor. Giuliano da Majano (1432-1490) couvre la cathédrale de Faenza de tronçons de voûte disposés côte à côte dans chaque travée et selon un axe perpendiculaire à celui de la nef; leurs poussées latérales se neutralisent ainsi réciproquement. Il laisse inachevée la basilique de Notre-Dame-de-Lorette.

Son frère, Benedetto da Majano (1442-1497), résume avec force au palais Strozzi (commencé en 1489) le type de palais créé par les Brunelleschi et les Michelozzo. Mais la cour du palais Strozzi est l'œuvre de Simone Pollaiuolo, dit le Cronaca (1457-1508).

MICHELLOZZO (1391-1472). LE PALAIS DES MÉDICIS OU PALAIS RICCARDI, A FLORENCE. Elève de Brunelleschi, Michelozzo prend pour modèle le palais Pitti, mais il s'attache plus que son maître au détail décoratif. La décroissance du bossage avec les étages allège l'édifice. — CL. BROGI.

TEMPLE DES MALATESTA A RIMINI, ANCIENNE ÉGLISE SAINT-FRANÇOIS, TRANSFORMÉE DE 1446 A 1455 SOUS LA DIRECTION D'ALBERTI. L.-B. Alberti pousse l'admiration de l'antique jusqu'à l'imiter littéralement. Ici, il a essayé d'adapter à une façade d'église la forme des arcs de triomphe. — CL. BROGI.

Giuliano da San Gallo, qui termine le siècle (1445-1516), collabore au palais Strozzi et achève la basilique de Notre-Dame-de-Lorette. Dans la Madonna delle Carceri de Prato, il adopte la coupole pour couvrir l'église; dans le palais Gondi à Florence, comme dans le tempio de Matteo Civitali à Lucques, rares témoins de sa production, il s'applique à la décoration, disposée de façon à couvrir l'ensemble des surfaces, mais aussi à rester claire, en suivant les grandes lignes et en obéissant à un rythme. Fixé à Rome, il se voue, à côté de Bramante, aux recherches

LEONE BATTISTA ALBERTI (1404-1472). LE PALAIS RUCCELLAI. Alberti, grand théoricien, souligne les divisions horizontales par des entablements et les divisions verticales par des colonnes ou corniches. Il multiplie les emprunts directs à l'antique.

ÉGLISE DE LA CHARTREUSE DE PAVIE. La partie inférieure de la façade est due à Mantegazza et Amadeo (seconde moitié du ^{xv}^e siècle). La partie supérieure a été exécutée plus tard. Cette façade cherche plus à flatter l'œil que la raison. Au lieu des surfaces planes et de la géométrie harmonieuse des Florentins, elle multiplie les saillies et les détails sculptés. — CL. BROGI.

nouvelles du ^{xvi}^e siècle et inaugure ainsi la période suivante.

L'architecture florentine se diffuse rapidement, surtout à la fin du siècle, et connaît partout un succès égal. Rome appelle Alberti (premiers travaux de Saint-Pierre), et ce palais de Saint-Marc même, où se pressent la grandeur future du style local, serait (selon M. Venturi) l'œuvre de Bernardo Rossellino; Milan s'adresse à Michelozzo (chapelle Portinari) et à Filarète (vers 1400-1469), auteur de l'aile sud de l'hôpital; Naples, à Donatello et Michelozzo (tombeau du cardinal Brancacci), et, plus tard, à Rossellino et Benedetto da Majano (travaux à Monte Oliveto), à Giuliano da Majano (porte de Capoue à Naples, etc.); Sienne fait venir Rossellino, et Pérouse Agostino di Duccio, le sculpteur qui construit et décore avec abondance la façade de San Bernardino.

Deux villes, Milan et Venise, nous l'avons vu, avaient su déjà imprimer à leur art un caractère propre. Plus étroitement en contact avec le Nord, et en particulier l'Allemagne, elles semblaient moins pénétrées de l'esprit de clarté rationnelle latin qu'incarna Florence, sous sa forme la plus affinée. La cathédrale de Milan, comme la Ca d'Oro à Venise, nous montre un art où la surface murale, avec la géométrie qu'y dessinent, en la découpant, les lignes architecturales, ne joue pas le rôle essentiel; la matière et la lumière sont la source des effets; pinacles et clochetons déchaînent les lignes, creux et saillies trouent et rompent le plan du mur. Une architecture sensuelle s'y révèle, opposée à l'architecture spirituelle de Florence.

Or, si la grammaire décorative antique supplante la gothique, les principes fondamentaux restent les mêmes. La Chartreuse de Pavia, dans le Milanais, commencée au début du siècle, mais dont la façade fut édifée à sa fin par Mantegazza, Amadeo, Rodari et Solari, est surchargée de sculptures; les lignes sont rompues par des saillies ou des dérochements; les murs, par des ouvertures multiples.

A Venise, où s'achèvent tout d'abord les monuments du siècle précédent, les Lombardi appliquent aussi l'esprit traditionnel au répertoire classique: Pietro (vers 1435-1515) est l'auteur de Sainte-Marie-des-Miracles, du palais Vendramin et de la façade de la Scuola di San Marco, à laquelle collabora Coducci († 1504), architecte de la façade de San Zaccaria, aux cinq étages décorés d'ordres antiques; son fils Tullio (vers 1460-1532), frère d'Antonio (vers 1462-1516), fit les palais Dario et Manzoni ainsi que Sainte-Justine de Padoue (1505). En 1483, la cour du palais des Doges, œuvre d'Antonio Rizzo (vers 1430-vers 1498) et de Scarpagnino († 1549), montre comment pour Venise la Renaissance n'apporte d'abord qu'une modification superficielle des élé-

ments de décoration; l'esprit reste le même, nettement distinct en son fond des aspirations latines.

LA SCULPTURE. — Comme dans le domaine architectural, le premier rang dans la sculpture est occupé par Florence.

Florence restitue l'humanisme ou, si l'on veut, l'anthropocentrisme, qui était à la base de la culture gréco-romaine: il se manifeste dans l'esprit même de l'art, par la prépondérance de l'intelligence (qui sépare l'homme de la nature et l'y oppose même) sur la sensibilité (par laquelle il s'associe à la vie universelle et se fond en elle); il se manifeste, littéralement, par la représentation et la mise en valeur du corps humain.

Nanni di Banco (1374-1421) continue le style d'Andrea Pisano dans les bas-reliefs de la porte de la Mandorla au Dôme, mais, par ses statues monumentales d'Or San Michele, il prépare déjà Donatello.

Son contemporain Jacopo della Quercia (1374-1438) est le seul parmi les très grands sculpteurs du siècle qui ne soit pas Florentin. Il semble que ce soit par paradoxe qu'il naquit, lui, génie tout de puissance, dans la délicate Sienne. Vers 1400-1410 il fit de fréquents séjours à Florence, mais le reste de sa vie s'écoula dans sa ville natale, mis à part ses voyages à Lucques et à Bologne.

En 1409, il entreprend la Fonte Gaia de Sienne, qu'il devait achever en dix ans et dont les débris sont conservés au musée de cette ville: des figures trapues, enveloppées de draperies au jet large, qui ont suggéré l'hypothèse d'une influence bourguignonne. On trouve les mêmes caractères dans une œuvre contemporaine de la précédente, son rétable de l'église San Frediano de Lucques. Son chef-d'œuvre est, sans doute, la décoration de la porte centrale de San Petronio de Bologne, commandée en 1425. Dans la Vierge du tympan, dans les bas-reliefs représentant Adam et Ève, il se montre, on l'a souvent dit, le précurseur de Michel-Ange. Ce n'est pas seulement affinité de tempérament: d'un seul coup, sans se laisser aller aux recherches pittoresques qui égarent ses contemporains, il atteint le but profond de la sculpture italienne, la représentation, simplifiée pour en mieux dégager les proportions, du corps humain.

Mais les sculpteurs italiens du ^{xv}^e siècle, trop passionnés de progrès pour se limiter à des buts choisis, sont à la fois tentés

PIETRO LOMBARDO (VERS 1435-1515). LE PALAIS VENDRAMIN CALERGI, A VENISE. Le répertoire décoratif classique est adopté, mais l'esprit est très différent de celui de Florence: colonnes, entablements, balcons, fenêtres créent une architecture colorée. — CL. ALINARI.

JACOPO DELLA QUERCIA (1374-1438). LA CRÉATION DE L'HOMME. ADAM ET ÈVE CHASSÉS DU PARADIS. BAS-RELIEFS EN MARBRE DE LA FAÇADE DE SAN PETRONIO, A BOLOGNE (1425 à 1438). Dès le début du ^{xv}^e siècle, Jacopo montre que le corps humain sera l'objet de la sculpture italienne, et, annonçant Michel-Ange, il en conçoit les formes comme un langage expressif de grandeur puissante. — CL. ANDERSON.

LORENZO GHIERTI (1378-1455). JACOB ET ESAÛ, DÉTAIL DE LA «PORTE DU PARADIS» AU BAPTISTÈRE DE FLORENCE (1403 à 1424). Ghiberti, au contraire de Jacopo della Quercia, révèle, dans les vingt-huit compartiments de cette porte, le désir du Quattrocento de vaincre la difficulté: il multiplie les personnages, suggère la profondeur, au risque d'outrepasser les lois de la sculpture. — CL. ALINARI.

DONATELLO (1386-1466). DAVID VAINQUEUR DE GOLIATH. BRONZE. MUSÉE DU BARGELLO (FLORENCE). Donatello s'oriente vers les beautés du corps nu. — CL. ANDERSON.

DONATELLO. LE ROI DAVID (LE « ZUCCONO »). MARBRE. DÉCOR DU CAMPANILE DE FLORENCE (1425). Ce vigoureux réalisme relève de l'esprit gothique. — CL. BROGI.

ANDREA DEL VERROCCHIO (1435-1488). DAVID VAINQUEUR DE GOLIATH. BRONZE. MUSÉE DU BARGELLO (1476). Il rappelle le David de Donatello, son élégance et son énergie.

par le réalisme naturel du rendu, le réalisme expressif des sentiments, par le désir de rivaliser avec la peinture et celui de s'appropriier les nouveautés décoratives que les architectes ont tirées

des ruines antiques; ils gardent, toutefois, le sentiment de la nécessité du style correspondant à l'âme florentine, le style dû à l'harmonieuse clarté des proportions et des formes. Tel est le programme divers et parfois contradictoire dont ils entendent ne rien omettre.

En 1401, les consuls des marchands instituent un concours pour joindre à la porte du Baptistère d'Andrea Pisano une seconde porte. Jacopo della Quercia, Brunellesco et Ghiberti s'y révèlent. Brunellesco, qui devait bientôt se consacrer à l'architecture, exécuta un *Sacrifice d'Abraham* où il s'abandonna à la recherche réaliste de la vie en mouvement, saisie en des attitudes parfois triviales (Abraham relevant le menton de son fils, le bélier se grattant, etc.).

L'œuvre proposée par Lorenzo Ghiberti (1378-1455) lui fut préférée. Le détail y est aussi cherché, surtout les saillies du rocher; par contre, les âniers drapés, le corps d'Isaac, par la plénitude des formes, relèvent d'un sentiment de l'harmonie plus impérieux. Mais la scène, plus complexe que dans l'art d'Andrea Pisano, avoue une première collusion avec la peinture; Ghiberti avait, d'ailleurs, commencé par être peintre, et son éducation d'orfèvre ne pouvait que l'encourager dans la voie du pittoresque. De 1403 à 1424 il exécute vingt-huit bas-reliefs dans des cadres quadrilobés.

Son art oscille entre les deux tendances que l'on pourrait appeler l'une plastique et l'autre pittoresque. À côté des quatre saints, au drapé ample et à l'expression majestueuse, que Nanni di Banco avait sculptés pour Or San Michele, il conçut, pour les tabernacles extérieurs, des

DONATELLO. DÉTAIL DE LA CANTORIA DU DÔME DE FLORENCE (ACHEVÉE EN 1440). Au XV^e siècle, en peinture et en sculpture, apparaissent les putti, issus de l'antique, et avec eux se développe le goût de l'enfance. — CL. ALINARI.

statues monumentales, qu'il fondit en bronze, par une innovation hardie.

Mais, par contre, ses préoccupations pittoresques atteignent une ampleur inattendue dans les dix bas-reliefs de la troisième porte du Baptistère, devenue « la Porte du Paradis », qui lui avait été commandée dès 1425 et qu'il acheva en 1447. En 1424, d'ailleurs, il était entré dans la corporation des peintres. Par leurs ambitions intellectuelles comme par leur formation universelle (Ghiberti est sculpteur, orfèvre, peintre et architecte), de tels artistes sont enclins à outrepasser les possibilités naturelles à chaque technique. Leur activité les fait de plus puiser à toutes les sources : Ghiberti recueille le sens de la beauté plastique des formes et des attitudes propre au génie antique méditerranéen; il y joint un goût du réalisme, lui-même divers en ses origines : il doit à l'inspiration septentrionale, dont le réveil de l'esprit occidental facilite la diffusion de France en Italie, ses encadrements de feuillage peuplés d'oiseaux et d'écureuils; mais il doit à l'inspiration proprement florentine une curiosité appliquée à découvrir les lois qui régissent l'aspect des choses : de là ces effets de profondeur et de trompe-l'œil, ces architectures de perspective audacieuse. Tout au long du Quattrocento, nous retrouverons cette dualité du réalisme concret septentrional et du réalisme abstrait florentin. On saisira mieux leur différence en étudiant, plus au Nord, à Modène, l'œuvre d'un Guido Mazzoni (1450-1518), dont les Mises au tombeau, d'un réalisme littéral des costumes, des

DONATELLO. STATUE ÉQUESTRE EN BRONZE DE GUATTAMELATA, A PADOUE (1443). Dans cette statue équestre, la première fondue depuis l'antiquité, recherches de caractère et d'harmonie plastique s'équilibrent et donnent naissance à un grand style classique.

ANDREA DEL VERROCCHIO. LE COLLEONE. STATUE ÉQUESTRE EN BRONZE, A VENISE (1485). Plus tendu que le Guattamelata, le Colleone avoue le culte de l'énergie qui anima le XV^e siècle. Il fut achevé par Alessandro Leopardi, dont la part est difficile à définir. — CL. ANDERSON.

attitudes et des expressions, se relient directement à celles qu'à laissées l'art gothique septentrional.

Plus dégagé de tout rapport avec l'art septentrional, Donatello (1386-1466) incarne l'art florentin dans ce qu'il a, au XV^e siècle, de plus général : la prédominance croissante de la figure humaine isolée et fortement marquée par une expression individuelle, — et dans ce qu'il a de plus local : un sens aigu de l'élégance noble. Universel, lui aussi, il fut architecte (il concourut, en 1418, pour la coupole de Santa Maria) et peintre (on le trouve sur les registres de la corporation de Saint-Luc). Orfèvre à ses débuts, il est employé, en 1406, à des travaux de sculpture à Santa Maria Novella. En 1415, il livre un saint Jean, commandé en 1408, qui se rattache à la tradition de sculpture monumentale dont Nanni di Banco avait donné des exemples précoces, qui exercèrent une influence considérable. Pour la façade d'Or San Michele, il exécute encore des figures isolées, un saint Marc, un saint Georges (1416), et la même année il entreprend ses statues du campanile, dont les plus belles sont les prophètes Jérémie, Habacuc, le roi David (le *Zuccone*). On a été frappé des rapports de ces personnages avec les créations de l'art flamand-bourguignon. Peut-être faut-il ne point chercher d'influence directe. L'art italien a commencé par prendre conscience de lui-même en dégageant son caractère le plus général, celui qui le relie à tout l'art occidental : le réalisme, l'observation sensible de la nature. Quand il s'est trouvé à la même phase d'évolution que les arts voisins, il a développé plus particulièrement ses caractères italiens. L'art romain l'aida alors à prendre conscience de ses aspirations. La collection d'antiques des Médicis, ses voyages à Rome de 1430 à 1433, et peut-être même, dès 1403, l'amitié qui le lie à Michelozzo, avec qui il collabora à partir de 1425, tout cela oriente les recherches de Donatello. Avec Michelozzo, il exécute, nous l'avons vu, la tombe de Jean XXIII (Balthazar Coscia, au Baptistère de Florence) et celle du cardinal Brancacci (exécutée à Pise en 1426 et envoyée à Naples). Sa col-

LUCA DELLA ROBBIA (1400-1482). CHANTEURS DE LA CANTORIA DU DÔME DE FLORENCE, BAS-RELIEF EN MARBRE (1430-1440). À côté du goût de l'énergie, celui de la grâce la plus flexible animait l'art florentin. — CL. ALINARI.

laboration au tombeau du poète Aragazzi est moins importante.

Dans les œuvres postérieures à son arrivée à Rome (le tabernacle de Saint-Pierre, l'Annonciation de Santa Croce, la chaire extérieure de la cathédrale Prato [1434] dont l'architecture fut établie par Michelozzo, la cantoria du Dôme de Florence, achevée en 1440), il introduit tout le répertoire décoratif de l'antiquité, et il multiplie les figures de putti, dansant et demi-nus; il cherche l'étude du nu dans le *Cupidon* du Bargello et l'applique au corps de l'homme fait dans son bronze *David vainqueur de Goliath*.

Au service de Cosme de Médicis, il multiplie les œuvres; il travaille pour l'église des Médicis, Saint-Laurent, dessine le tombeau de Jean de Médicis, sculpte un buste de saint Laurent. La commande des portes de la sacristie le ramène au bas-relief: se limitant dans chaque série à deux personnages, il semble revenir à une grande sobriété.

Appelé à Padoue, où il devait rester dix ans, il exécute, en 1443, la première grande statue équestre fondue depuis l'antiquité, celle du condottiere Guattamelata. Par l'éloquente sobriété du geste, le puissant équilibre des volumes, par la concentration de l'inspiration sur un programme clair conçu par l'esprit, il y donne l'expression la plus complète de ce qu'est l'idéal latin. Mais, au même moment (à partir de 1446), Donatello obéit à une préoccupation opposée, au désir de rivaliser avec la peinture quand il modèle une suite de bas-reliefs pour le maître-autel de l'église du Santo, à Padoue.

Déjà, dans le *Festin d'Hérode* (vers 1435, pour les fonts baptismaux de Sienne), il avait esquissé cette accumulation de personnages, ce tumulte de gestes expressifs, ces fonds d'architecture décroissant dans la profondeur, qui se développent ici dans les épisodes de la vie de saint Antoine. Il orna, en outre,

ANTONIO PISANELLO (1397-1451 ou 1455). MÉDAILLE DE CÉCILE DE GONZAGUE (FACE ET REVERS). Pisanello, par son sens de l'observation qui lui permettait de réduire une figure à un contour caractéristique, fut le grand maître de la médaille. Il a fixé ici les traits d'une princesse qui mourut jeune, dans un cloître, Cécile, sœur de Louis III de Gonzague, marquis de Mantoue. Au revers, la licorne et la Vierge demi-nue assise sous le croissant lunaire symbolisent la pureté. — CL. ALINARI.

BENEDETTO DA MAJANO (1442-1497). BUSTE D'ONOFRIO VANNI. MUSÉE DE L'ŒUVRE DU DÔME DE SAN GIMIGNANO. Benedetto retrouve des qualités d'observation incisive et ferme dans les bustes de ses contemporains. — CL. ALINARI.

cet autel d'une *Mise au tombeau*, d'une statue réaliste de saint François et d'une statue de la Vierge.

Vers 1456, il rentre à Florence et y crée sans doute alors sa Judith de la Loggia dei Lanzi; son saint Jean-Baptiste du Dôme de Sienne et sa sainte Madeleine du Baptistère montrent qu'il a décidément opté: la vérité du type caractérisée jusqu'à la hideur procède de la même passion de réalisme expressif et vivant qu'accumule les foules mouvementées dans les esquisses de bas-reliefs, commandés en 1461 pour les ambons de San Lorenzo, où il sera enseveli bientôt, en 1466.

Le même phénomène qu'en architecture va se produire: les grands esprits inventeurs disparaissent avec cette première génération; la période suivante sera une période de stabilisation et d'assimilation; la seule évolution qu'elle dessine est purement momentanée: l'effort des artistes, détourné des préoccupations fondamentales pour un moment satisfaites, vise à accroître l'agrément et la séduction, que les créateurs, hantés de soucis plus graves, reléguent au second plan.

Luca della Robbia (1400-1482) est le premier de ces artistes, par la date et par le rang. Il se complait à traduire dans le style façonné par Ghiberti et Donatello les êtres en qui la vie se manifeste moins par l'énergie que par la grâce. Il se limite à l'enfance, à l'adolescence et à la femme. En pendant à la Cantoria, il élève une nouvelle tribune des chanteurs où de jeunes garçons opposent à la turbulence des putti de Donatello une grâce flexible, une attention recueillie. Pour la sacristie du Dôme, il livre une porte de bronze où les bas-reliefs apaisés groupent des anges et des apôtres détachant sur un fond uni des silhouettes calmes et douces.

Il inaugure enfin un procédé nouveau, la terre cuite émaillée, qui remplace

l'austère fermeté du bronze ou du marbre par le luisant, la coloration, la fraîcheur d'une matière agréable. Il décore ainsi des voûtes de chapelles à San Miniato, à Santa Croce, etc., et surtout il traduit la tendresse mélancolique de la Vierge serrant contre elle un Enfant Jésus timide.

Son neveu, Andrea della Robbia (1435-1525), adopte cette technique, et œuvre dans le même esprit. Il donne plus de développement à ses créations, soit qu'il décore toute la façade de l'Hospice des enfants trouvés, à Florence, de médaillons représentant des enfants enveloppés de langes, soit qu'il complique les compositions de Luca, surtout dans ses travaux pour les Franciscains (*Crucifixion* de la Verna) ou dans ses Vierges adorant Jésus, agenouillées au milieu d'anges, soit enfin qu'il aille jusqu'à dresser des figures en pied (*Visitation* de Pistoia).

Jusqu'à la fin du siècle, les artistes vont opter, selon leurs aspirations, soit pour la technique du marbre, soit pour celle du bronze, et l'emploi presque exclusif de l'une ou de l'autre accentue encore, par contre-coup, les tendances qui leur en avaient dicté le choix.

Les marbriers, travaillant une matière aisée, et à laquelle son éclat et sa pureté donnent une sorte de douceur, développeront alors les sentiments de grâce séduisante que Luca et

GENTILE DA FABRIANO (1360-1440). L'ADORATION DES MAGES (1425). FLORENCE. Le nord de l'Italie, en contact avec l'art septentrional et son réalisme, se livre aux joies des narrations pittoresques. Cette Adoration est prétexte à un brillant cortège. — CL. ANDERSON.

Andrea della Robbia avaient été les premiers à mettre en valeur.

Bernardo Rossellino, architecte et sculpteur, mêlant les réminiscences des tombeaux de Donatello aux souvenirs des Vierges de Luca della Robbia, crée un type nouveau de monument funéraire avec celui de Leonardo Bruni, à Santa Croce. En face,

Desiderio da Settignano (1428-1464), élève de Donatello, dresse un mausolée semblable à Carlo Marsupini (1455), où figure aussi, dans un médaillon, une de ces Vierges souriantes et féminines qu'il représentera souvent dans ses bas-reliefs. Le frère de Bernardo, Antonio Rossellino (1428-1478), en dehors des bas-reliefs de Madones et des bustes réalistes qu'il sculpte à l'exemple de tous ces marbriers, édifie le tombeau du cardinal de Portugal, à San Miniato (1461), et celui de la reine Marie d'Aragon, à Naples. Dans un style très proche, Mino da Fiesole (1431-1484) travaille à Florence (Monument du comte Ugo à la Badia) et à Rome (tombe de Paul III). Le style évolue insensiblement et la recherche de la grâce exquise sacrifie les volumes pleins à la souplesse raffinée des formes et au dessin des lignes et des plis, aigu jusqu'à devenir anguleux. Aux analogies avec la peinture de Fra Filippo Lippi se substituent les ressemblances avec celle de Botticelli, par une évolution parallèle. Plus

ANTONIO PISANELLO. SAINT GEORGES DÉLIVRE LA PRINCESSE DE TRÉBIZONDE. VÉRONE. Pisanello continue la tradition de Gentile: dans ce sujet religieux, exécuté en sa jeunesse, il voit surtout matière à peindre un chevalier, une élégante vêtue à la mode du temps, des animaux. La nature, avec ses feuillages touffus, remplace les paysages schématiques de Giotto. — CL. ANDERSON.

FRA ANGELICO. LE CHRIST AUX OUTRAGES. COUVENT DE SAINT-MARC, A FLORENCE. Fra Angelico ne montre de chacun des bourreaux que la partie du corps qui agit. La clarté pour l'esprit l'emporte sur la vérité pour les yeux. — CL. ANDERSON.

que tout autre, Agostino di Duccio (1418-1481) se voue à une certaine étrangeté précieuse, à une calligraphie raffinée, où il précède Botticelli. Il décore la façade de San Bernardino à Pérouse, et surtout le temple des Malatesta à Rimini. Il se détache de la demi-banalité à laquelle n'échappent pas la plupart de ses contemporains : Benedetto da Majano (1442-1497) qui orne les églises florentines, ou des artistes qui ne sont pas de Florence, tel Matteo Civitali, de Lucques (1435-1501), auteur des grandes statues de la cathédrale de Gênes; tel encore Nicolo de Bari, auteur du tombeau de saint Dominique à Bologne. A l'exception des bustes que sauve leur réalisme, la sculpture en marbre se complait dans un charme monotone.

Il n'en est pas de même avec les œuvres des bronziers, d'ailleurs moins nombreux. En eux survivent, sans affadissement, si ce n'est par la perfection parfois trop cherchée du détail, les hautes ambitions du *xv^e* siècle naissant : un art exaltant la beauté et la puissance de l'homme, moralement par l'énergie volontaire et tendue qui l'anime, physiquement par l'étude des corps humains dans la plénitude de leurs forces. Les bustes eux-mêmes fixent les traits, non plus des femmes ou des éphèbes, mais de visages audacieux et fermes. Les deux frères, Antonio Pollajuolo (1429-1498) et Piero (1443-1496), appelés à Rome, y fondent les monuments de Sixte IV et d'Innocent VIII. L'*Hercule étouffant Antée*, d'Antonio, dévoile bien l'idéal énergique de cet art.

Andrea del Verrocchio (1435-1488) les dépasse encore. Dans une des niches d'Or San Michele, il place cette *Incrédulité de saint Thomas* (1480) qui évoque Donatello, avec toutefois plus de lourdeur. Mais son *David* du Bargello montre la même conception du nu nerveux et élégant que le *David* de Donatello, et sa statue équestre du *Colleone*, à Venise (1485), fondue et achevée par Alessandro Leopardi, est à la fin de ce siècle comme sa prodigieuse image : la projection du cheval en marche, la tension magnifique du guerrier cuirassé, sa mâchoire serrée, son regard audacieux résument l'ambition d'une ère de conquêtes.

LA PEINTURE. — L'histoire de la peinture au *xv^e* siècle a les apparences de la plus grande confusion : parmi les artistes, alors si nombreux, certains s'attardent à une tendance qui n'est plus actuelle alors que d'autres innove. Et pourtant, un principe d'unité est au fond de cet apparent désordre.

Ce principe, c'est le réalisme et ses transformations pour se plier, de plus en plus fidèlement, aux aspirations, aux exigences

de l'esprit italien. Notons d'abord que le réalisme prendra un aspect différent dans les diverses écoles locales. Mais, à ne considérer que l'école florentine qui « mène le jeu », alors plus que jamais, il s'y modifie selon une logique interne facile à déceler. Quand cette base même de tout art occidental se trouva réintroduite dans l'art italien grâce à l'effort des *xiii^e* et *xiv^e* siècles, Florence ne manqua pas d'être sensible à d'autres aspirations, venues de son génie si intellectuel. Il fallut leur faire place, modifier le réalisme, l'adapter à ces aspirations. Le *xvi^e* siècle sera le moment d'équilibre où les incompatibilités apparentes auront abouti enfin à une conciliation harmonieuse.

A Sienne, la question était plus simple : l'art siennois, charmant, un peu superficiel, requérait le plaisir des yeux et de l'imagination. Au *xiv^e* siècle il avait conçu un réalisme facile, suffisant pour suggérer la scène religieuse représentée, et où l'abondance des détails, des traits familiers, amusait l'esprit, pendant que la grâce des lignes et la délicatesse des couleurs enchantaient le regard. Sienne n'en demandait pas plus. Au *xv^e* siècle elle continue donc, en la raffinant, à appliquer cette formule.

Stefano di Giovanni, dit Sassetta (1392-1450), commence par compléter les dessins de Jacopo della Quercia pour les fonts baptismaux de Saint-Jean. Son chef-d'œuvre est le rétable démembré de Borgo San Sepolcro. Sassetta abonde en inventions d'épisodes ingénus d'où naît le spectacle d'un monde réel, mais exquis.

Sano di Pietro (1406-1481), son élève, continue cet art, en le banalisant un peu. Sa technique se ressent de ses habitudes de miniaturiste. Le *Saint Bernardin prêchant* (Sienne), avec le désordre de la foule, la séduction des architectures blanches et noires, appartient à la meilleure part de cet art, dont Paolo di Giovanni, élève aussi de Sassetta, puis Matteo di Giovanni continuent les traditions.

Mais ailleurs l'esprit italien s'agite, avide de nouveauté. Le Moyen Âge, et sa ferveur chrétienne, s'éloignent. L'intérêt du sujet religieux ne pourra plus suffire bientôt à justifier la création artistique; le tableau, de plus en plus, devra puiser en lui-même sa raison d'être. Dans la peinture d'inspiration chrétienne, ce que l'on peint importera bientôt moins que la manière dont on le peint. Le monde commence à vivre plus ouvertement dans le « siècle »; l'établissement des podestats, des princes remplaçant

MASOLINO DA PANICALE (1383-1447). HÉRODIADE APPORTANT LA TÊTE DE SAINT JEAN-BAPTISTE. CASTIGLIONE D'OLONA. L'âme florentine unit presque toujours la clarté de l'esprit à la recherche de l'élégance et de l'harmonie linéaire.

FRA ANGELICO (1387-1455). SAINT ÉTIENNE DISTRIBUANT DES AUMÔNES. VATICAN. A la fin de sa vie, Fra Angelico ouvre son art aux préoccupations nouvelles : ici, il étudie même des miséreux et des estropiés; il adopte le décor antique; il s'essaie même à résoudre les problèmes techniques posés par le réalisme, tel celui de la perspective. — CL. ANDERSON.

MASACCIO (1401-1427). LE TRIBUT DE SAINT PIERRE. CARMINE, FLORENCE. Masaccio crée un art qui, tout en faisant son profit des découvertes réalistes de son temps, cherche avant tout, par la simplicité des volumes, la répartition équilibrée des masses, à continuer la grandeur limpide et puissante de Giotto. — CL. ANDERSON.

les républiques (les Malatesta dirigent Rimini et les Este possèdent Ferrare depuis le XII^e siècle, les Visconti s'installent à Milan en 1295, les Montefeltre à Urbain en 1294, les Gonzague à Mantoue en 1328, les Médicis se rendent maîtres de Florence en 1434) a fait naître une vie de cour, au développement de laquelle sont liés les progrès de l'esprit profane.

La France, comme l'a montré M. Louis Hauteceur, propose des modèles qui affermissent l'art italien dans cette voie nouvelle. Les tapisseries, appelées *arazzi* en Italie, du nom de la ville d'Arras, et répandues surtout à partir du XIV^e siècle, connaissent une vogue considérable. Les voyages fréquents d'artistes, depuis

celui de Maître Étienne d'Auxerre, en 1398; jusqu'à ceux de Fouquet, en 1442, et de Van der Weyden, en 1450, la considération dont ces maîtres sont entourés disent assez que l'Italie s'intéressait à l'art septentrional.

De cette tendance et de ces exemples va sortir un réalisme nouveau, une reproduction attentive et aussi complète que possible des apparences de la nature pour le seul plaisir de les peindre, art différent de celui de Giotto, où le réel et son rendu exact sont, avant tout, des moyens d'expression claire.

L'influence de la France et de la Flandre se manifeste d'abord dans les régions septentrionales de l'Italie. Dès la fin du XIV^e siècle,

PAOLO UCCELLO (VERS 1400-1475). LA BATAILLE DE SAN ROMANO (1452). LES OFFICES, FLORENCE. L'intelligence florentine organise le réalisme. Uccello simplifie audacieusement les contours et les couleurs et s'essaie à découvrir les lois secrètes de la perspective. — CL. ALINARI.

Altichiero et Avanzo, dans les fresques qu'ils exécutent à Padoue, à la chapelle Saint-Félix et à la chapelle Saint-Georges, se montrent touchés par les tendances nouvelles; en Lombardie, au palais Borromeo de Milan, apparaissent des sujets purement profanes, situés dans des paysages; en Piémont, la décoration du château de Manta représente des épisodes courtois, accompagnés même de vers français.

Bientôt, dans l'école des Marches, profondément influencée par Florence, comme l'avouent les œuvres d'Allegretto Nuzi, dès la seconde moitié du XIV^e siècle, apparaît Gentile da Fabriano (1360-1440). Après un séjour à Venise et à Brescia, il vient à Florence, où en 1425 il exécute son chef-d'œuvre, l'*Adoration des Mages*. C'est un prétexte à représenter un cortège, où les costumes contemporains sont rendus avec soin, où la foule s'agite, mêlée de chevaux piaffant, de chiens, de chameaux et de singes, groupés devant un fond de feuillages, derrière lequel s'étend la campagne, semée de villes aux murailles blanches. Gentile passe à Orvieto, puis à Sienne et, en 1426, se fixe à Rome.

A Vérone, Stefano da Zevio (1393-1450?) peint, lui aussi, une *Adoration des Mages* (1435, Brera) où se déroule une cavalcade. Il subit même des influences germaniques et ses Madones entourées d'anges musiciens et assises dans un jardin animé de fleurs et d'oiseaux semblent la transposi-

PIERO DELLA FRANCESCA (VERS 1416-1492). LA FLAGELLATION DU CHRIST. URBIN. Tout est médité et voulu dans un pareil tableau, depuis la perspective scientifique jusqu'au calme hautain et étrange des figures. — CL. ANDERSON.

tion en un style plus élégant, aux lignes plus cursives, des Vierges de Maître Wilhelm et des primitifs colonais dont Memling s'inspirera à son tour.

Antonio (d'autres disent Vittore) Pisanello (1380 ou plutôt 1397-1451 ou 1455) ira plus loin en réalisant des œuvres qui sont des images de la vie de son temps. L'histoire de ses débuts est controversée. Originaire, lui aussi, de Vérone, il aurait travaillé à Venise avec Gentile. En tout cas, on le trouve, en 1431, à Rome; il se rend ensuite à Vérone, où il peint l'*Annonciation* de San Fermo Maggiore et les épisodes de la vie de saint Georges: le saint, jeune chevalier, s'entretient avec la Princesse, vêtue à la dernière mode du moment, robe à traîne et coiffure haute, devant une haie de verdure feuillue. Les chevaux et les chiens qui l'entourent ont coûté à l'artiste de patientes observations dont témoignent ses nombreux dessins d'animaux. De 1440 à 1448 il est à Ferrare, où il exécute les portraits de Lionel d'Este et de cette princesse du musée du Louvre, œuvre dont le fond, avec son feuillage dru et ses œillets où se posent des papillons, redit son goût tout nouveau pour la notation minutieuse de ce qu'il voit, sa découverte ravie d'un univers pictoresque.

Ainsi au réalisme, moyen de s'exprimer avec clarté pour les giottesques, s'ajoute, chez des artistes en rapport avec Florence, le réalisme de curiosité pure.

Florence, elle, va créer le réalisme scientifique. Auparavant, quelques peintres comme Gherardo Starnina (1354?-1408?), Spinello Aretino (suivi de 1395 à sa mort, en 1410, et qui travailla à Sienne et au Campo Santo de Pise), Nicolo di Pietro Gerini (suivi de 1368 à sa mort, en 1415) y maintiennent les traditions du siècle précédent. Don Lorenzo Monaco (vers 1370-1425), entré au couvent de Sainte-Marie-des-Anges, n'est, à ses débuts, qu'un giottesque, mais nous mène insensiblement à Fra Angelico dont il fut le collaborateur. Son *Annonciation* évoque l'art de Sienne où il était né.

Fra Angelico (1387-1455), né un an après Donatello, occupe au début du siècle une place capitale. Il est de ces hommes en qui se résument toutes les conquêtes du passé et qui annoncent celles de l'avenir. Guido di Pietro, né dans la vallée du Mugello, toute pénétrée de ferveur pour saint François, entre en 1407 chez les Dominicains et devient Fra Angelico. Tout concourt à le relier aux grandes traditions du passé: plein du sentiment franciscain, il se nourrit de l'enseignement dominicain. Formé par la tradition florentine et giottesque, il n'ignore pas l'art siennois: il put voir à Assise l'œuvre de Lorenzetti en même temps que celle de Giotto, et une tradition le dit élève du Siennois Starnina; en Ombrie, il se trouvait également à la source de l'art de Gentile da Fabriano.

FRA FILIPPO LIPPI (1406-1469). SALOMÉ DANSANT; DÉTAIL. PRATO. Bientôt, à Florence, à l'ère tendue des recherches va succéder la préoccupation de la grâce et du charme, qui est la face sensible du génie tout intellectuel de l'école. — CL. ALINARI.

ANDREA MANTEGNA (1431-1506). SAINT SÉBASTIEN. MUSÉE DU LOUVRE. Le caractère de dureté et de grandeur sévère propre à tant de créations du XV^e siècle atteint son plus haut degré dans l'école de Padoue, que domine Mantegna. Aucune mollesse, aucun abandon; la matière semble marbreenne. — CL. GIRAUDON.

Sa vie s'écoule paisible au couvent de Fiesole, puis au couvent de Saint-Marc. Il le décora de fresques et y travailla aux côtés de Michelozzo, de 1437 à 1443. Par lui, il entra en contact avec l'esprit nouveau qui ressuscitait l'idéal antique. En 1445, Eugène IV, en l'appelant à Rome, ouvre une nouvelle phase de sa vie pendant laquelle il va peindre la voûte d'une chapelle du dôme d'Orvieto (Christ et Prophètes), avec son élève Benozzo Gozzoli, en 1447. Rentré à Rome, il décore la chapelle du Vatican (*Histoire de saint Laurent* et de *saint Etienne*). A Santa Maria supra Minerva, où il logeait, fut hébergé Fouquet, qui le mit ainsi en contact avec l'art septentrional. Revenu à Fiesole, en 1450, Angelico illustra les panneaux d'une armoire de la chapelle de la Nunzia de trente-cinq épisodes de la vie du Christ, traités avec un réalisme plus accusé, et il mourut à Rome en 1455.

Son inspiration unit l'effusion et l'amour franciscains, dont il a donné la plus pure expression, à l'élévation de la pensée abstraite dominicaine : dans la grande *Crucifixion* de Saint-Marc, où symboliquement se pressent saint Augustin, saint François, saint Benoît, saint Dominique, etc., le retentissement du sacrifice divin en chaque saint est traduit avec une émotion fervente et pathétique, en même temps que la façon différente dont il se manifeste en chacun révèle une vaste conception dogmatique, soulignée par l'encadrement où figurent les prophètes. De même sa couleur de miniaturiste, la flexibilité immatérielle de sa ligne exaltent encore

le ravissement siennois, cependant que, dans ses *Couronnements de la Vierge*, par exemple, la symétrie rigoureuse, l'ordonnance de l'ensemble obéissent à la forte discipline florentine. Son réalisme fidèle suggère même la matière des choses, le marbre coloré d'une marche, la mollesse d'une chair, et, en même temps, sa pensée régit si librement le réel, comme celle de Giotto, que, dans le *Christ aux outrages* de Saint-Marc, il ne représente des corps que la partie agissante : la main qui frappe, la tête qui crache. Les paysages, les jardins fleuris de ses *Annonciations* ou de son *Paradis* ont la tendre délicatesse d'observation d'un Corot et le montrent tout proche du sentiment septentrional de la nature. Et cet homme en qui se concentre toute la richesse du XV^e siècle évolue vers un réalisme de plus en plus aigu. A la fin de sa vie, dans les fresques du Vatican ou dans ses *Vierges entourées de saints*, les décors d'architecture montrent une connaissance approfondie, due sans doute à Michelozzo, de l'architecture contemporaine et de son imitation de l'art antique. Il ne reste même pas étranger à ce réalisme scientifique, basé sur l'étude des lois de la perspective, que nous allons maintenant voir se développer, et telle colonnade vue en enfilade derrière Saint-Laurent pose et résout un de ces problèmes de trompe-l'œil rigoureux où se complaira la génération nouvelle.

Le peintre florentin, épris de certitudes, trouve dans la reproduction des apparences un ensemble de problèmes précis dont il va entreprendre la solution méthodique. Son intelligence cherche les lois (lois de l'anatomie, lois de la perspective, lois de l'harmonie) qui lui assureront la possession rationnelle des moyens d'imiter la nature et de créer la beauté.

La pensée « humaniste » qui dirige le siècle, et que la sculpture nous a déjà si nettement avouée, s'affirme dès les premières tentatives des artistes qui inaugurent le mouvement : c'est la figure humaine qui les sollicite d'abord.

Masolino da Panicale (1383-1447) crée un art très complexe qui laisse pressentir ces directions nouvelles. A Rome, vers 1420, il décore d'une *Crucifixion* et d'une *Vie de sainte Catherine* l'église Saint-Clément : son sens exquis des lignes relève de Sienne. On le retrouve dans les figures féminines des fresques de Castiglione

CARLO CRIVELLI (1430-1493). MADONE ET ENFANT. BRERA, MILAN. A Venise, l'art est plus sensuel qu'à Florence. Au XV^e siècle, le penchant pour la richesse des matières, les fruits et les fleurs s'exprime d'abord, chez Crivelli particulièrement, par l'intermédiaire d'un style âpre et acéré, proche de celui de Padoue. — CL. BROGI.

DÉTAIL D'UN CALVAIRE.

Peint par Andrea Mantegna, entre 1456 et 1459, pour l'autel de l'église Saint-Zénon de Vérone.

(Musée du Louvre.)

GIOVANNI BELLINI (1430-1516). PIETA. BRERA, MILAN. Beau-frère de Mantegna, contemporain exact de Crivelli, Giovanni Bellini se plie à la technique sévère que partagent alors Padoue, Ferrare, Venise. Mais la couleur plus riche, le pathétique plus ému annoncent un art impatient de se détendre. — CL. ANDERSON.

d'Olona, près de Milan, exécutées de 1428 à 1435, au retour d'un voyage en Hongrie. Mais la *Vie de saint Pierre* et l'*Adam et Eve* de la chapelle Brancacci au Carmine de Florence, bien qu'antérieurs (1424-1425), étaient animés du désir de traduire la forme humaine par des volumes simples. C'est, au fond, la reprise des recherches de Giotto, dont il ressuscite aussi la clarté sobre de composition. L'effet était plus puissant chez Giotto, mais obtenu à l'aide de volumes arbitraires qui ne satisfont plus les artistes nouveaux, soucieux d'exactitude et de vérité anatomique.

L'élève de Masolino, Masaccio (1401-1427), mort prématurément, continue, lui aussi, Giotto. Il met au service d'une conception semblable, aussi grande, aussi sévèrement maîtresse de son expression, toutes les ressources, découvertes depuis un siècle, qu'ignorait le génial trecentiste. Il incarne à nouveau l'idéal florentin : cette haute passion de reproduire la nature non en esclave, mais en maître. Ami de Ghiberti et de Donatello, il affermit dans le spectacle de leurs créations un sentiment sculptural du corps entouré d'espace qui s'épanouit dans les fresques exécutées par lui, à la suite de Masolino, au Carmine de Florence à partir de 1425. La recherche de l'expression psychologique, presque négligée depuis Giotto, prend chez lui une nouvelle force. Et surtout, comme Giotto, il a le style, le pouvoir secret de traduire et de créer chez le spectateur une « attitude » d'âme. Et ce caractère moral, c'est celui qui rend si héroïque l'accent de l'art italien : une majesté simple, une grandeur sereine dont il a paré l'homme, de Giotto à Raphaël.

A côté d'un Domenico Veneziano (1400-1461),

qui fait son profit des découvertes de Masolino et de Masaccio, sans forte originalité, Andrea del Castagno (1390-1457) fait sien, dans ce qu'il a de plus rude et de plus brutal, le rêve de puissance du XV^e siècle. Sa série des hommes illustres peinte pour la villa Pandolfini campe des figures amples, solides d'assise, et parfois d'une laideur vigoureuse, qu'il donnera encore, à la fin de sa vie, après un voyage à Venise, aux apôtres de la Cène du réfectoire de Sant'Apollonia, à Florence. Si la sculpture s'essayait alors dans ses bas-reliefs aux effets pittoresques de profondeur et de foule, inversement elle dictait aux peintres un type humain, isolé, puissamment plastique.

Mais le problème des volumes du corps humain n'est pas seul à intéresser tous ces peintres. La difficulté de suggérer, avec la surface plane du tableau, la profondeur de l'espace les attire. Ils veulent s'en rendre scientifiquement maîtres. Après l'anatomie, la perspective les hante. Le plus célèbre des artistes qui connurent dans la découverte de ses lois des ivresses de conquérant est Paolo Uccello (vers 1400-1475), élève de Ghiberti, ami de Donatello. Lié au mathématicien Manetti, il s'attache autant à énoncer par des formules la théorie de la perspective linéaire qu'à l'appliquer dans ses œuvres, par exemple les camaïeux du Chiostro Verde de Santa Maria Novella. En ses nuits d'insomnie il s'exerce à dessiner d'étranges figures, comme ces « boules à soixante-douze faces » dont il parle.

Mais, dans ses œuvres, un autre trait plein de promesses attire l'attention : Uccello sacrifie la vérité à la beauté. Atténuant le réalisme, il accuse le trait par des contours continus et, avec une audace analogue à celle des Byzantins, il le « géométrise » parfois. En 1436 il peint au Dôme Sir John Hawkwood, sur un cheval dont la croupe semble dessinée au compas. De même, renonçant au modelé, il simplifie les couleurs en francs à-plats juxtaposés dans son triptyque de la bataille de San Romano (1452), réparti entre le Louvre, les Offices et la National Gallery.

Toutes ces tendances aboutissent à l'œuvre de Piero della Francesca (vers 1416-1492), un des esprits les plus extraordinaires de toute cette époque. Né en Ombrie, il est un des premiers à amener l'orgueilleuse intelligence florentine dans ce domaine où elle s'applique à découvrir les secrets mathématiques de l'harmonie comme elle a trouvé ceux de la perspective. Piero est le

GIOVANNI BELLINI. JÉSUS AU MONT DES OLIVIERS. NATIONAL GALLERY, LONDRES. Les coloris subtils des nuages éclairés par le soleil levant, le sentiment de l'atmosphère et de sa fraîcheur, la solitude émouvante du Christ montrent quelles richesses nouvelles apparaissent alors à Venise. — CL. ANDERSON.

professeur de géométrie de ce Fra Luca Pacioli qui publiera en 1509 le traité : *De divina proportion*, où il expose les propriétés de la Section d'Or, qui préoccupa tant d'esprits du temps, d'Alberti à Dürer et à Vinci. On croyait y trouver la proportion numérique dont l'application créerait scientifiquement l'harmonie, donc la beauté. Piero lui-même développe ces vues théoriques dans deux traités : *De prospectiva pigenda* et *De quinque corporibus*.

Après avoir travaillé, en 1439, à Florence avec Domenico Veneziano, et séjourné en 1447 à Rome, il donna son chef-d'œuvre, les fresques exécutées à l'église Saint-François durant son séjour à Arezzo, de 1453 à 1469. On sent partout une pensée, maîtresse de soi, calculer non seulement la perspective, mais les effets harmoniques, et construire avec rigueur les lignes de la composition. Son ambition va jusqu'à tenter, dans le *Songe de Constantin*, la reproduction d'un éclairage nocturne, qu'il réussit. Une étrange et hautaine poésie enveloppe ces créations, où, impassibles, somnambules et pâles, passent des êtres d'une inhumaine et pure gravité.

Ainsi le réalisme méthodique se dépasse lui-même et s'élève à la recherche de l'harmonie, qui sera l'idéal du XVI^e siècle. On peut le voir continuer son cours dans l'œuvre de certains peintres-sculpteurs : tels les frères Pollajuoli, Antonio (1429-1498) et Piero (1443-1496), qui cherchent les secrets de la nature jusque dans les cadavres qu'ils dissèquent. Ils doivent à leur formation (Piero était orfèvre) une précision linéaire aiguë, qu'ils partagent avec nombre de leurs contemporains.

Leur rival, Andrea del Verrocchio (1435-1488), l'auteur du *Col-*

VITTORE CARPACCIO (1455-1525). LES AMBASSEURS ANGLAIS AUPRÈS DU ROI MAURE. ACADEMIE, VENISE. Sa curiosité en éveil, son instinct du pittoresque tournent Carpaccio vers les études de foule, surtout dans les fêtes officielles. La variété des costumes l'amuse, ainsi que l'observation des personnages étrangers.

leone, nous mènerait même, avec ses rares peintures conservées, son *Baptême du Christ* par exemple, jusqu'à son élève, Léonard de Vinci, qui y peignit, selon la tradition, une figure et dont l'œuvre est le couronnement génial des ambitions du XV^e siècle.

Il faut faire place, avant d'en finir avec la première partie du siècle, dont nous venons de développer les tendances, à un artiste qui ne prend pas une part profonde à ses progrès, mais dont l'œuvre aisée et féconde résume tous les apports nouveaux. Fra Filippo Lippi (1406-1469), moine à quinze ans, vit Masolino et Masaccio travailler au Carmel (le Carmine) où il avait sa cellule. Au cours d'une vie assez agitée et parfois scandaleuse, il exécuta de nombreux tableaux religieux où son absence de foi l'aida à introduire toutes les conquêtes du réalisme et toutes les innovations iconographiques que son manque de respect pour la tradition et sa facilité d'imagination lui suggérèrent. Ses *Virgines adorant l'Enfant Jésus* (Offices), ses *Annonciations* (Munich, etc.), ses *Madones entourées de saints*, et, un peu plus tard, ses *Couronnements de la Vierge* révèlent un esprit éloigné des âpres recherches de ses contemporains, mais qui sait en tirer parti et y ajoute des trouvailles de détail. A partir de 1452 cependant, il décore le chœur de la cathédrale de Prato de fresques (*Vies de saint Jean-Baptiste, saint Étienne*, etc.), où il allie à la même abondance d'inventions un sens de la plénitude des formes et de l'ampleur rythmée des compositions dignes des plus grands Florentins.

Il semblerait, à considérer ces peintres de la première moitié du XV^e siècle, que Florence ait tout fait pour l'art italien. Cependant, dans le nord de l'Italie, des recherches parallèles aux siennes ne tardèrent pas à se manifester; elles aussi portaient sur le rendu de la réalité; mais alors que Florence y voyait un problème de volumes et de proportions, les régions du Nord, en contact plus direct avec la sensibilité et l'art septentrional, se souciaient davantage de traduire la qualité et la dureté de la matière même. Tandis que Florence plaçait les corps humains sur des fonds géométriques d'architecture, elles préféraient situer la scène dans un paysage, étudié dans ses colorations nuancées et dans son aspect changeant. Elles n'atteignirent leur plein développement qu'au début de la seconde moitié du siècle.

De Padoue, rayonna l'influence d'Andrea Mantegna (1431-1506), né à Vicence, élève de Francesco Squarcione (1394-1474), dont l'enseignement est à l'origine de cette école, où survit son dessin âpre et sec, et qui fut aussi le maître de Gregorio Schiavone, du Bolognais Marco Zoppo, de bien d'autres encore. Après s'être consacré à la décoration des Eremitani de Padoue, il alla se fixer à Mantoue, où régnaient les Gonzague, dont il fit les portraits. Il orna de fresques leur palais ducal, et Isabelle d'Este lui commanda de nombreuses allégories. C'est pour leur théâtre qu'il peignit le *Triomphe de César* (Hampton Court), point culminant peut-être de son art. Des Florentins, il a la conception scientifique du réalisme, le souci des lois de l'anatomie et de la perspective; il partage avec les plus grands d'entre eux cet idéal, où se complut le XV^e siècle, d'une humanité héroïque, aux visages durs et tendus, armée d'une sorte de passion froide. Plus qu'aucun peintre, il rêva de l'antiquité. Ces âmes ardemment réalistes, et pourtant déjà troublées par le problème d'une beauté supérieure à la nature, pensaient la trouver dans la civilisation antique qu'ils imaginaient, à travers ses sculptures et ses ruines, aussi spontanément harmonieuse que la conception d'un artiste.

Mantegna, plus que tout autre, a cru pouvoir l'y copier et réaliser ainsi ce qu'on pourrait paradoxalement définir l'imitation littérale d'un monde idéal.

Enfin, son goût de suggérer la matière l'incite à donner à ses personnages mêmes la dureté du marbre ou du métal. Or, il est curieux de retrouver ce même sens de la matière dure chez plusieurs artistes du Nord, surtout à Ferrare, où Cosimo Tura (vers 1431-1495) dresse des figures qu'on dirait de marbre. Cette dureté tranchante s'amollit bientôt. Francesco Cossa (1435-1477), qui fut avec Lorenzo Costa (vers 1460-1535) le collaborateur de Tura dans la décoration de la villa des princes d'Este, le palais Schifanoia, a déjà moins d'étrangeté. Comme lui, Costa fut chargé de décorer le palais Bentivoglio à Bologne, où il s'établit vers 1480. Son style s'apparente curieusement à la douceur du Pérugin, dont l'influence est encore plus grande sur son ami, l'orfèvre bolognais Francesco Raibolini, dit Francia (vers 1450-1517). A Ferrare même, l'élève de Costa, Ercole di Giulio Grandi (vers 1462-1535), à la différence de son frère Ercole Roberti resté précis et cassant, achève cette dérivation de l'art ferrarais, si incisif, vers les molles ombriennes.

A Venise, le frère d'Antonio Vivarini (mort vers 1476), Bartolommeo (qui travailla entre 1450 et 1499), originaire de l'île de Murano, point de départ de l'école vénitienne, continuait, en collaboration avec Giovanni Alemani (venu d'Allemagne, mort en 1450), la tradition des rétables somptueux et dorés. Il montre le même dessin sec et la même matérialité dure des objets, qui transforme en blocs de pierre colorée les fruits que Carlo Crivelli (1430-1493) place devant ses Madones vêtues de riches étoffes et encadrées de marbre lisse.

Antonello de Messine (vers 1430-1479?) semble avoir fréquenté à la cour du roi René, à Naples, des artistes flamands et français, dont le Maître de l'Annonciation d'Aix. Il apporte à Venise, vers 1475, la technique précise de la peinture à l'huile qui allait permettre aux Vénitiens la traduction sensuelle des apparences à laquelle ils aspiraient.

La famille des Bellini donne à cet art son expression la plus forte : Jacopo (qui travailla entre 1430 et 1470) est un peu éclipsé par ses fils Gentile (1429-1507), dont le pittoresque narratif s'enrichit des souvenirs qu'il avait rapportés d'un voyage en Turquie, et surtout Giovanni (1430?-1516). Beau-frère de Mantegna, Giovanni lui emprunta ses types et son style ferme, mais il y ajouta bientôt toutes les douceurs de sa propre poésie : dans ses portraits (le *Doge Loredan*, etc.), il use de la technique de l'huile, pour donner à la chair une matière plus tendre; ses Christs morts et déplorés expriment une émotion pathétique; ses paysages s'animent du frisson sensible de la vie, et la *Veillée du mont des Oliviers* s'achève dans un inoubliable paysage, où clapotent des eaux glacées, où le soleil levant dore et chauffe un air encore nocturne. La poésie des sensations s'ajoute à leur vérité. Il es-

DOMENICO GHIRLANDAIO (1449-1494). LA NAISSANCE DE SAINT JEAN-BAPTISTE. SANTA MARIA NOVELLA, FLORENCE. Ghirlandaio réunit en un équilibre aisé les diverses tendances de son temps. Il garde dans sa composition la clarté des vieux maîtres; il n'ignore rien des découvertes nouvelles de la perspective et il fait avancer l'art de son temps dans le rendu du mouvement. Il éprouve le même plaisir que ses contemporains à fixer les détails de la vie familière. — CL. ALINARI.

BENOZZO GOZZOLI (1420-1498). MICHEL PALÉOLOGUE EN ROI MAGE, DÉTAIL DU CORTÈGE DES ROIS MAGES (1459). CHAPELLE RICCARDI, FLORENCE. A Florence, les grandes découvertes réalistes étant achevées, les artistes tirent de leur art des plaisirs plus superficiels. C'est ainsi que Gozzoli devient un narrateur qui retrace, sous couleur de peindre les rois mages, les cortèges magnifiques qu'il a vus à l'occasion du récent concile de Florence. — CL. BROGI.

quisse même déjà ces allégories qui rendront si énigmatique et si troublant l'art du Giorgione.

Il imprima sa marque à un art auquel se rattachent un Basaiti

(1470-vers 1527) ou un Cima da Conegliano (1460-1517), avec leurs paysages sentis plus que construits, un Bartolommeo Montagna de Vicence ou un Vincenzo Catena (1470?-1531).

Vittore Carpaccio (1455-1525), au contraire, semble devoir davantage à lui-même. Sa *Vie de sainte Ursule*, avec ses fêtes, ses cortèges de jeunes hommes élégants, ses bateaux reflétés dans les eaux limpides, avec l'imprévu de sa composition, fait bien comprendre l'orientation particulière que prit le réalisme dans le nord de l'Italie. Au contraire de l'art florentin, l'art vénitien exprime le goût des joies des sens plutôt que des conquêtes de l'esprit.

A Florence, toutefois, le siècle se termine avec moins d'unité que dans l'élan de ses débuts. Nombre de peintres se contentent d'utiliser au mieux de l'agrément et du charme les résultats obtenus par leurs aînés.

Fra Filippo Lippi, malgré son originalité, était, par bien des côtés, le premier de ces usagers paisibles succédant aux conquérants. Pesellino (1422-1457) subit son influence, et son contemporain Benozzo Gozzoli (1420-1498), collaborateur de Ghiberti à la deuxième porte du Baptistère, et de Fra Angelico à Rome et Orvieto (à

VITTORE CARPACCIO (1455-1525). APPARITION CÉLESTE A SAINTE URSULE. ACADEMIE, VENISE. Bellini affirmait la personnalité de Venise dans sa sensibilité; Carpaccio l'affirme plutôt dans son esprit, plein de curiosités amusées, avide des sensations que dispense une ville somptueuse, en contact avec l'Orient.

SANDRO BOTTICELLI (1444-1510). LA NAISSANCE DE VÉNUS. LES OFFICES, FLORENCE. Botticelli est un des premiers à créer une vision inédite du monde, reflétant une sensibilité personnelle jusque dans des déformations. Il s'attache à suggérer le mouvement, ici, en inclinant et en désaxant le corps de Vénus, d'ailleurs transposé de l'antique. — CL. ANDERSON.

Ainsi aucune ardeur puissante n'anime plus ce réalisme qui a atteint le terme cherché. Cette incertitude est encore accrue par l'absence de foi dans les sujets qu'il traite. Les épisodes religieux deviennent des scènes conventionnelles jouées par des contemporains. Déjà bien des peintres les abandonnent et se tournent vers les mythes païens, qui ont, au moins, un prestige de nouveauté. Le moment est venu où la nécessité se fait sentir de redonner une saveur au réalisme, en le dépassant. La solution la plus naturelle est d'interpréter le réel pour le parer de ce charme auquel les formules épuisées ont toujours recours pour se rajeunir. Mais il est une autre solution : quand un art éprouve le besoin de renouveler ses formules collectives, le moment n'est pas loin où l'individualisme va se manifester. La personnalité de l'artiste, dans ce qu'elle a de particulier, va imprimer ses caractères de plus en plus librement à la création artistique.

Lorenzo di Credi (1459?-1537), élève de Verrocchio, peint des Madones douces, en des poses alanguies, avec une tendresse et un charme faciles. Il affectionne les harmonies pâles, les bleus aigres. Le trait essentiel de cet artiste épris de grâce, la féminité des sujets, se marque par sa prédilection pour les Madones, dans ses créations religieuses, dans ses créations profanes. Filippino Lippi (vers 1457-1504), fils de Fra Filippo et élève de Botticelli,

BOTTICELLI. VIERGE ET ENFANT. LOUVRE. Ce n'est pas seulement au monde visible que Botticelli imprime la marque de sa sensibilité propre, mais au monde moral aussi. A force d'affinement, il arrive à la fragilité, et la douceur féminine de ses figures s'épure jusqu'à la mélancolie. — CL. GIRAUDON.

partir de 1447), a donné, avec les fresques de la chapelle Riccardi à Florence (*Cortège des Rois Mages*, 1459), de San Gimignano (*Vie de saint Augustin*, 1464), du Campo Santo de Pise (*Vie de Noé*, 1469), l'image d'un art appliquant les ressources nouvelles à traduire simplement les spectacles pittoresques de la vie contemporaine. Alesso Baldovinetti (1425-1499) travailla aussi pour l'Angelico. Ses préoccupations essentielles furent d'ordre technique et ses recherches nombreuses n'eurent pas toujours des résultats très heureux pour la conservation de ses œuvres. Il a les mêmes curiosités que Benozzo, une prédilection pour les détails (plantes, tapis, etc.), mais un style plus aigu et sec, qui le rapproche d'Andrea del Castagno et donne parfois à ses figures un raffinement plus gracile.

Autour de Gozzoli et de Baldovinetti et sous leur influence se groupent plusieurs artistes qui perdent de vue la volonté de style des grands Florentins : la foule s'accumule ; l'architecture n'apporte plus seulement ses lignes régulatrices, mais sa surcharge ornementale ; la traduction du mouvement les hante et les pousse à introduire, au milieu des personnages, immobiles comme des statues, légués par la tradition, une ou deux figures agitées, aux draperies flottantes qui détonnent dans ce peuple en suspens.

Cosimo Rosselli (1439-1507), élève de Benozzo Gozzoli, a laissé à la chapelle Sixtine (*Vie de Moïse*) et au cloître de l'Annunziata des fresques qui abondent en détails charmants, mais la confusion des groupes et l'indécision du trait créent une sorte de satiété.

Son principal élève, Piero di Lorenzo, qui prit, par attachement pour lui, le nom de Piero di Cosimo (1462-1521), occupe une place restreinte, mais exceptionnelle. Comme un primitif, il donne une ingénuité d'aspect aux scènes que conçoit son imagination fantasmagorique peuplée d'animaux et des aspects d'une nature vierge.

Si Rosselli est l'élève de Gozzoli, Domenico Ghirlandajo (1449-1494) est celui de Baldovinetti. Sans révéler une puissante personnalité, son œuvre est cependant celle qui utilise avec le plus d'ampleur les données sur lesquelles vit la peinture de son temps. Le sens des grands arrangements, des compositions balancées dont le rythme est soutenu par la symétrie de l'architecture, corrige ce que son art a d'étroitesse réaliste et de trop chargé de détails. Il affleure le grand style tout en reflétant la confusion contemporaine. Ses premiers travaux à Florence lui valurent d'être appelé à Rome pour travailler à la Sixtine. Mais c'est à Florence qu'il donna sa pleine mesure avec la *Vie de saint François*, à Santa Trinita, et celles de la *Vierge* et de *Saint Jean* à Santa Maria Novella, où interviennent sans cesse des personnages semblables à ceux avec qui il vivait. Son art fut imité par ses frères David et Benedetto, et par son élève Bastiano Mainardi (vers 1460-1513).

et pour le nu féminin,

LUCA SIGNORELLI (vers 1441-1523). LA RÉSSURRECTION DES MORTS. CATHÉDRALE D'ORVIETO. Signorelli interprète aussi le monde pour le rendre conforme à sa sensibilité ; mais il est à l'opposé de Botticelli. Il exagère la tension des muscles saillant sous la peau, l'énergie des corps cambrés ou contractés. Par l'accumulation tumultueuse des personnages, il accentue l'impression de force violente. — CL. ANDERSON.

commença par achever les fresques de Masaccio à la chapelle Brancacci, dans un esprit proche de son modèle. Mais, bientôt, son souci de la grâce se satisfait dans les lignes élégantes et un peu contournées, les formes plus osseuses que pleines, un style un peu précieux qui se concilie mal avec son désir de rivaliser avec Ghirlandajo et sa force. Ses fresques de la chapelle Strozzi à Santa Maria Novella, qui font partie de ses dernières œuvres, se situent dans un décor qui substitue à la décoration classique le style tarabiscoté des « groteschi ».

Son maître, Sandro Botticelli (1444-1510), est singulièrement plus riche. Comme tous les grands artistes que nous avons rencontrés, il participe de plusieurs tendances à la fois. L'inquiétude nerveuse, qui le mena à la fin de sa vie jusqu'à la folie, donne à son art un accent intense et raffiné. Il assure au réalisme une de ses dernières conquêtes, la suggestion du mouvement : il lui fallait donner à ses figures dansantes et fébriles l'agitation dont il vibrerait ; tantôt c'est le vol léger des draperies, comme dans la ronde des anges du *Couronnement de la Vierge*, tantôt, comme dans la *Naissance de Vénus*, l'inclinaison du corps en dehors de son axe de gravité, qui, autant que l'attitude glissante des pieds, suggèrent le déplacement des figures. L'illustration au trait qu'il fit pour l'*Enfer* de Dante est toute parcourue de ce souffle et de cette mobilité. Par son sens presque morbide de la grâce distinguée et de la délicatesse féminine, par ses formes anguleuses à force d'affinement, par l'atmosphère de poésie juvénile qu'il dégage des sujets mythologiques, comme le *Printemps*, il donne son expression la plus spiritualisée à ce désir du « joli » qui, chez beaucoup d'autres, restait tout superficiel ; enfin, il annonce les temps nouveaux de l'individualisme : le choix de ses sujets, l'harmonie de ses couleurs, le type aigu de ses figures, l'acuité nerveuse et subtile de sa ligne se plient moins à reproduire la nature qu'à exprimer une manière personnelle de sentir, une tendresse mélancolique et tourmentée. Ses Madones traduisent à merveille cette inquiétude du bonheur menacé. En son œuvre, la Renaissance porte son premier fruit encore aigret et vert.

Voici le moment venu où Florence va céder la prépondérance artistique à Rome, dont le prestige s'accroît de la puissance grandissante des papes. Déjà, à mi-chemin des deux cités, l'Ombrie semble marquer une étape de ce déplacement du centre de gravité. Le premier, avec un éclat soudain, Piero della Francesca y avait manifesté son génie, et Fra Carnevale d'Urbino, son élève (mort en 1484), s'était fait le continuateur de son art. Melozzo da Forlì (1438-1494) avait écouté cette leçon, tout en s'ouvrant aux enseignements de l'école de Padoue. Le temps, en ne laissant subsister que des fragments de ses grandes fresques des Saints Apôtres à Rome, comme de celles qu'il peignit au Vatican, a compromis sa gloire. Ce fut pourtant un artiste original, qui, avec une poésie plus virile, où la puissance propre au début du siècle s'allie au sentiment nouveau de la grâce, se préoccupa du mouvement des corps avec la même prédilection que Botticelli. On trouve l'écho de son œuvre dans celle d'un élève, Marco Palmezzano (1461-1543).

Mais deux artistes prennent dans cette école une place d'autant plus prépondérante que leurs tempéraments opposés semblent annoncer et préfigurer ceux de Michel-Ange et de Raphaël : l'un, Signorelli, se livre à un rêve de force ; l'autre, le Pérugin, s'épanouit dans une douceur apaisée.

Luca Signorelli de Cortone (vers 1441-1523), élève de Piero della Francesca, qu'il connut à Arezzo, travailla à Florence et y peignit son célèbre *Triomphe de Pan* ; mais, plus encore qu'à la Sixtine où il représenta des épisodes de la *Vie de Moïse*, il donna son expression complète dans le vaste ensemble qu'il exécuta de 1499 à 1504 dans la chapelle San Brizio à la cathédrale d'Orvieto et que domine un prodigieux *Jugement dernier*. Certes, on pourrait y voir la suite des préoccupations anatomiques du XV^e siècle, le goût de multiplier en des poses variées et des raccourcis inattendus les études savantes du corps humain ; il y a plus : un besoin croissant d'imprimer à ses créations la marque de sa personnalité dirige l'artiste. Botticelli annonçait déjà cette éclosion de l'individualisme, si frappante au XVI^e siècle. Signorelli affirme encore plus nettement son « tempérament », avide de grandeur surhu-

LE PÉRUGIN (1446-1523). VIERGE ET SAINTS. PINACOTHÈQUE DE BOLOGNE. La symétrie des compositions du Pérugin, aux personnages peu nombreux, l'accent paisible des visages et du paysage, les inflexions des lignes laissent pressentir le rêve d'harmonie qui annoncera le XVI^e siècle. Mais il y mêle cette recherche du joli qui affadit tant d'artistes de la fin du XV^e siècle. — CL. ANDERSON.

PINTURICCHIO. PORTRAIT DU PAPE ALEXANDRE VI BORGIA (DÉTAIL). LA MUSIQUE (DÉTAIL). Fresques des appartements Borgia, au Vatican. — CL. ANDERSON.

maine, en créant un poème puissamment lyrique, exaltant la force des corps musclés comme des écorchés, la tension et la violence des attitudes contractées.

Tout au contraire, au Sud, à Pérouse, éclôt une école aux inspirations paisibles qui se rattache non plus à Piero della Francesca, mais à Gentile da Fabriano. Fiorenzo di Lorenzo (1440-1520) subit l'influence de Gozzoli, mais reste fidèle au dessin âpre de son époque. Pietro Vanucci, dit le Pérugin (1446-1523), affirme une sensibilité à l'opposé de celle de Signorelli. Quand il peint la *Déposition de croix*, la *Crucifixion*, le caractère dramatique de ces scènes ne semble pas troubler son oraison. Sauf en de rares exceptions (son propre portrait, au Cambio; celui de *Francesco dell'Opere*, aux Offices) il ne scrute pas avec vigueur une physionomie individuelle. Les attitudes et les visages de ses Vierges, de ses héros, de ses saints, il les a peu variés. Enfin, confiant en sa facilité et encouragé par le succès, il a trop produit. Mais ses œuvres sont pénétrées d'une harmonie calme, émanée des compositions symétriques et équilibrées, des attitudes détendues et apaisées, de la lumière éparse et légère, des expressions rêveuses et tendres. Plus que les fresques du Cambio de Pérouse, d'une gracilité un peu sèche, qu'il a peintes en sa maturité (1500) sous l'inspiration d'un humaniste, sa *Vocation de saint Pierre* à la Sixtine (1481), ses *Madones entourées de saints* ébauchent, non sans une pointe de fadeur, le rêve d'eurythmie physique et morale que Raphaël exaltera.

Le Spagna (travaillait entre 1500 et 1528) reflète les mêmes désirs. Bernardino Betti, dit le Pinturicchio (1454-1513), s'il s'inspire du Pérugin, apporte, par contre, une curiosité amusée et un peu puérile, tournée vers la vie contemporaine, et qui reste attachée à l'esprit du XV^e siècle et au réalisme anecdotique auquel il se complut souvent. Il travailla à la Libreria de Sienne, mais c'est surtout à Rome qu'il peignit, avec allégresse, d'un pinceau facile, de nombreuses fresques dans l'appartement d'Alexandre VI Borgia et à la voûte de Santa Maria del Popolo. Ainsi, se rattachant par sa conception de l'art au XV^e siècle qui s'achève, il nous annonce pourtant les temps nouveaux en venant, comme Cosimo Rosselli, Botticelli, Ghirlandajo, Pérugin, travailler à Rome, attiré par cette puissance des papes qui groupera autour d'elle l'art du siècle naissant et assurera son unité.

RENÉ HUYGHE

Pour la BIBLIOGRAPHIE, voir la fin du chapitre suivant.

MICHEL-ANGE. CRÉATION DE L'HOMME. FRESQUE DU PLAFOND DE LA CHAPELLE SIXTINE, ROME (1508-1512). La peinture permet à Michel-Ange d'exprimer par le mouvement cette puissance de vie que sa sculpture traduisait seulement par l'ampleur des formes et leur tension. — CL. ANDERSON.

L'ART ITALIEN AU XVI^e SIÈCLE

ON hésite toujours, sachant combien un art, une société sont en perpétuelle et insensible évolution, à définir les caractères d'ensemble d'un siècle. Cependant, à chaque époque, au milieu des survivances de la phase précédente et des préludes de la suivante, se détache une façon de sentir et de penser qui en est comme le centre spirituel; et qui prend une évidence croissante avec le recul du temps, comme le sommet culminant d'un massif dont on s'éloigne. Il est donc permis de parler d'un art du XVI^e siècle et de définir son caractère propre. Encore faut-il préciser que la découpe par siècle n'a chronologiquement qu'une valeur approximative de symbole. Le phénomène moral qu'on désigne sous le nom de XVI^e siècle prend place presque tout entier dans la première moitié de cette période, et son principal éclat est jeté dès avant 1527, date du sac de Rome par les Impériaux. Qu'on remarque réciproquement que parmi les artistes les plus représentatifs du Seicento, plusieurs n'y vécurent que leurs ultimes années, que les trois Carrache moururent en 1602, 1609, 1619, et le Caravage en 1609. Ces réserves faites, le XVI^e siècle présente, dans le développement de l'art italien, une physionomie aussi réellement distincte de celle du XV^e que dans la vie d'un homme l'adolescence de la maturité.

Le XV^e siècle apparaît comme tendu vers un but qu'il se prépare à la fois fiévreusement et méthodiquement à atteindre. Le XVI^e se révèle aussitôt comme un terme. Il vit de l'idée de perfection et non plus de progrès. Les plus grands de ses artistes ramassent, groupent les éléments élaborés avant eux et essaient d'en tirer un équilibre définitif, et reflétant leurs goûts personnels. Leur œuvre n'est plus en évolution continue; elle s'organise le plus souvent autour d'une création capitale, qui la domine et la résume.

Une conséquence découle de cette transformation : les artistes du XV^e siècle, chacun avec son tempérament propre, collaboraient à une vaste recherche collective, et leurs réussites dans le réalisme, ou dans la science de l'harmonie, qu'elle soit issue de l'imitation de l'antique ou du calcul des proportions, se renforçaient mutuellement pour approcher de plus près cette « vérité idéalisée », dont l'art italien cherchait le secret. Au XVI^e siècle, la vaste solidarité engendrée par l'obscurité d'une grande tâche commune se morcelle. Chaque personnalité puissante va tenter d'exprimer

son tempérament propre par l'interprétation qu'elle donnera de l'idéal italien, et ce sont ces conclusions d'usage individuel que les disciples répéteront. Le « communisme » technique, iconographique et plastique, qui, depuis Byzance et le Moyen Âge, était chaque jour ébranlé davantage, va faire place à un particularisme qui ira croissant jusqu'à notre temps, malgré les résistances artificielles tentées par les académismes. Une ère nouvelle commence.

L'ARCHITECTURE. — Les principes, les conceptions de l'architecture restent ceux qu'a formulés le XV^e siècle. Mais le XVI^e ne se satisfait plus comme lui de les appliquer pour leur valeur pure et abstraite; il songe à faciliter sur le public l'effet qu'on attend de leur application. Il prépare ainsi le XVII^e qui, lui, passera outre aux lois, s'il en est besoin, pour obtenir l'effet cherché.

Cet effet reste d'ailleurs conforme au génie latin : évidence de la logique, clarté de l'assemblage des parties, recherche, dans les rapports de proportion, de cette certitude sensible qu'est l'harmonie. Toutefois les architectes, groupés autour de la grandeur romaine des papes, y ajoutent un goût de la puissance ample se manifestant dans un calme qui souligne son aisance.

Tout d'abord ce parfait assemblage des parties élaboré par le siècle précédent sera rendu plus sensible en soulignant le dessin de l'édifice comme un dessinateur renforce les contours d'une figure. Les membres qui traduisent l'horizontalité des plans et la verticalité de leurs soutiens, c'est-à-dire les architraves et les colonnes, prennent une importance croissante, cependant que les murs et leurs surfaces se réduisent au rôle de fond où se dessinent et se détachent les lignes de la construction. La membrure est aussi évidente que dans un échafaudage. Sa mise en valeur facilite la recherche du grandiose. La largeur, la saillie des bandeaux horizontaux, simples architraves ou entablements avec corniche, la vigueur des colonnes et leur relief créent déjà une impression de force immobile. Mais, de plus, le XVI^e siècle répandra l'usage des ordres monumentaux, en juxtaposant des colonnes de dimensions diverses ou en superposant deux étages d'ouvertures entre les piliers; à la préoccupation de la proportion s'ajoute celle de l'échelle; des contrastes de celle-ci on tire des effets nouveaux, en particulier l'effet de « plus grand que nature » qu'impose l'ordre de colonnes doté de l'échelle la plus importante. Ainsi au principe

DONATO D'ANGELO, DIT BRAMANTE (1444-1514). SACRISTIE DE SAN SATIRO, A MILAN (1482). A Milan, le style de Bramante reste encore profondément quattrocenista, en particulier par l'importance des surfaces planes animées par une décoration en léger relief.

de l'harmonie des parties établi par le xv^e siècle, le xvi^e siècle adjoint celui de leur contraste, en jouant de dimensions différentes dans un système de proportions identiques.

Bramante (vers 1444-1514) par son évolution résume le contraste entre les deux siècles. Né à Urbino, fixé vingt-deux ans à Milan près des Sforza, il vint, par un hasard symbolique, à Rome en 1499 et y donna bientôt la première expression du siècle qui naissait. Pénétré jusque-là de l'esprit florentin du Quattrocento, qu'avaient apporté à Milan Filarete et Michelozzo, il avait reconstruit San Satiro, en avait édifié la sacristie (1482), avait bâti l'église et le cloître de Sainte-Marie-des-Grâces. La muraille y joue encore un rôle considérable, selon l'idéal du xv^e siècle, par la netteté des volumes qu'elle détermine et par la décoration qu'appelle sa nudité trop ostensible : ornements, bas-reliefs et médaillons évoquent Michelozzo.

Mais, à Rome, dès 1503, il détermine avec le Tempietto de San Pietro les grands traits de l'architecture nouvelle : le « panneau décoratif » disparaît ; la beauté et la variété naissent de la combinaison d'éléments constructifs tirés directement de l'art antique, colonnes, pilastres, entablements dont l'assemblage réalise en même temps la structure de l'ensemble et son effet décoratif. Le même goût sobre et antique se rencontre au cloître de Sainte-Marie-de-la-Paix (1504) et au chœur de Sainte-Marie-du-Peuple. Peut-être faut-il voir l'origine de ce style nouveau dans le spectacle des ruines romaines, où subsistaient seules quelques colonnes, avec des fragments d'architrave. Elles habitaient ainsi l'œil des architectes à voir l'essence de leur art dans ces membres détachés plus que

BRAMANTE. LE TEMPIETTO DE SAN PIETRO IN MONTORIO, A ROME (1503). Dès son arrivée à Rome, Bramante transforme son style et définit dans ses grandes lignes celui du xvi^e siècle. Le Tempietto, inspiré plus étroitement de l'antiquité, répudie l'ornementation sculptée.

dans les murailles. Rome, avec son goût atavique de la grandeur sévère, devait favoriser ce style à la force soulignée et sobre. L'âme romaine revit aussi dans les plans : le Tempietto, comme plus tard Saint-Pierre, est conçu sur ce plan centré, circulaire ou carré, d'où naissent des dispositions régulières et pyramidales, avec le dôme jaillissant au milieu d'une assise robuste. Une idée d'unité ramassée sur elle-même s'impose devant cette silhouette dominatrice à l'assiette ferme.

Saint-Pierre en sera l'image vivante. L'architecture du siècle gravite autour de ce monument, dont Jules II, le grand pape de la Renaissance, confia la construction à Bramante. Il l'avait chargé également de relier la villa du Belvédère, édifiée sous Innocent VIII, au Vatican de Nicolas V. Bramante les unit par deux corps de bâtiments, comportant deux étages de loggie illustrées par Raphaël, et au bout de la cour ainsi formée et depuis rompue au xvi^e et au xix^e siècle par la Bibliothèque et le Musée, il imagina la vaste niche du Belvédère où les éléments antiques deviennent méconnaissables dans l'ampleur du cadre. Il mourut trop tôt pour exécuter lui-même cette œuvre, comme pour bâtir Saint-Pierre.

Déjà Nicolas V, en 1452, avait chargé Alberti de cette dernière tâche. Jules II songea d'abord à dresser seulement une chapelle digne de son futur tombeau dans l'ancienne basilique, puis se décida à la remplacer entièrement. En 1506, le projet de Bramante adopté, la première pierre fut posée. Bramante prévoyait une coupole au centre d'une croix grecque, entre les bras de laquelle quatre tours se fussent élevées.

Il est curieux de noter que dans l'héritage antique, gréco-romain, les Italiens, avec un instinct sûr, reviennent de préférence aux formes qui doivent peu ou rien à la Grèce, et sont propres au génie latin : plans carrés, absides, coupoles... Alberti ne songe qu'à l'arc de triomphe, dont il fait des façades d'église ; Bramante, s'inspirant du Panthéon et des voûtes de la Basilique de Constantin, ressuscite ce rêve de formes bien assises et inébranlables que l'Italie retrouve en chacun de ses élans vers la grandeur.

Ce plan carré, si impropre à l'usage religieux exigeant une nef, hantera à la suite de Bramante les architectes de la Renaissance : Sainte-Marie-de-Carignan à Gênes, par Galeazzo Alessi, est la réplique de Saint-Pierre, comme la Madonna delle Carceri de Giuliano da San Gallo, comme Notre-Dame-de-Lorette de son neveu Antonio le Jeune, comme surtout Santa Maria della Consolazione près de Todi (1508), de Cola da Caprarola. Dix ans plus tard, Antonio de San Gallo le Vieux (1455-1534), frère de Giuliano, adopte la même disposition, mais avec chevets plats, pour la Madonna di San Biagio à Montepulciano.

A la mort de Bramante, Raphaël lui succéda sans guère avancer les travaux. Il se révèle davantage à Santa Maria del Popolo, avec

la chapelle Chigi dont la coupole rappelle Bramante ; de même le palais Vidoni, modifié depuis, s'inspire du projet de Bramante pour sa propre maison, fidèle à la tradition florentine et inspiré de ce palais de la Chancellerie (1486), dont on ignore l'auteur. Raphaël fit œuvre originale surtout à la villa Madama (1516) exécutée pour le futur Clément VII, alors cardinal Jules de Médicis. Comme à la chapelle Chigi, sa formation picturale l'incite à colorer la pierre par les ressources de la matière, la richesse des marbres polychromes, les jeux d'ombres portés par le relief sculpté et les saillies. Dans les dessins pour le Palazzo dell' Aquila, détruit par la suite, on peut constater de même que Raphaël donne naissance à un nouveau style qui, renonçant à la sévérité d'ornementation du xv^e siècle, cherchera l'épanouissement d'un décor chaleureux et riche en sensations. De même la villa Madama inaugure une disposition nouvelle : au lieu du palais florentin, forteresse robuste refermée sur la cour intérieure, c'est une demeure de réception et de plaisance, ouverte, ordonnée autour d'une salle d'apparat. Jules Romain (1492-1546), son disciple, en dirigea l'achèvement ; son tempérament véritable apparaît plus épris d'emphase

et de grandeur dans le Palazzo del Te, qu'il édifie à Mantoue. On retrouve davantage les raffinements souples du maître chez Baldassare Peruzzi (1481-1536), Siennois, peintre aussi, auteur de la Farnesine, commandée par Agostino Chigi, et du palais Massimi, où s'annoncent les courbures baroques, et chez Girolamo Genga (1476?-1551) qui construisit, en 1530, à Pesaro, la villa Impériale pour François-Marie de la Rovère, neveu de Jules II.

Peruzzi succéda à Raphaël dans la direction des travaux de Saint-Pierre, et Antonio da San Gallo (1485-1546), que nous avons déjà cité, le remplaça en 1536. La maquette énorme du projet qu'il fit pour Paul II subsiste : il revenait au plan en croix latine. Mort trop tôt, il a laissé la chapelle Pauline (1541), au Vatican, et surtout le palais Farnèse, entrepris dès 1513, poussé à partir de 1534. Ce qui à Florence exprimait la défense énergique traduit ici la puissance majestueuse : les fenêtres s'encadrent de colonnes et d'un fronton, le bossage revêche disparaît, la porte devient monumentale ; dans la cour, les piliers divisés en leur milieu par une colonne engagée sont plus trapus. Tout respire une massivité calme.

Là, comme à Saint-Pierre, Michel-Ange (1475-1564) fut son continuateur. Il avait fait à Florence des essais d'architecte, concouru avec Giuliano da San Gallo en 1516 pour la façade de San Lorenzo, dont en 1520 il commença la sacristie, destinée aux tombeaux des Médicis ; il exécuta ensuite la Bibliothèque et son célèbre escalier. Plus que tout autre, il détermine le style nouveau : reprenant le procédé employé à la fin du xv^e siècle par Ventura Vittoni dans son vestibule de la Madonna dell' Umiltà, à Pistoia, il détache, comme une énorme charpente, colonnes, entablements et arcs, en sombre sur le fond clair et atone du mur. Il isole aussi les fenêtres, les niches, par des encadrements foncés. La structure devient plus linéaire, plus analytique. De même, il accentue les effets de grandeur que permet le jeu des contrastes de dimensions,

MICHEL-ANGE BUONAROTTI (1475-1564). LA COUPOLE DE SAINT-PIERRE DE ROME. Si la conception de Saint-Pierre revient à Bramante, la coupole est bien née de l'invention de Michel-Ange, qui renonça aux quatre clochers dont Bramante voulait l'entourer. Il renforce la puissance des supports prévus par son pré-décesseur, double les colonnes du tambour, tend les nervures supportant la lanterne, dont les plans furent modifiés par Giacomo della Porta et Vignole, qui achevèrent la coupole. — CL. ALINARI.

BRAMANTE ET MICHEL-ANGE. INTÉRIEUR DE SAINT-PIERRE DE ROME. Il est difficile de déterminer ici la part de Bramante. Il a conçu l'ampleur de l'espace et sans doute le principe de souligner les saillies architecturales. Michel-Ange, comme lui, s'il a créé l'effet d'énormité, ne prévoyait pas la richesse surabondante du décor, les marbres, ajoutés plus tard, qui ont gâté son rêve de simplicité dans la grandeur.

dont j'ai parlé plus haut. Rome, où il se fixe en 1534, ne pouvait que le pousser plus avant dans cette voie. Il exécute bien d'autres travaux : il achève par un second étage et une corniche audacieuse et saillante le palais Farnèse ; il règle la mise en scène majestueuse de la place du Capitole, mais avant tout il se consacre à Saint-Pierre. Il utilise le plan de Bramante ; la façade sera exécutée par Carlo Maderno au $xviii^e$ siècle, mais l'ensemble et la coupole, partie essentielle, sont de lui. Pour mieux dégager celle-ci, il renonce aux tours d'angle.

Il donne le type d'une architecture qui, dépassant son temps, annonce déjà le baroque. Il est classique, en ce sens qu'il applique le système des proportions et emploie les éléments antiques de la Renaissance ; mais il calcule les parties de l'édifice et son aspect moins pour répondre aux lois idéales et fixées de l'harmonie que pour imposer, presque physiquement, une suggestion au spectateur : celle de l'énormité d'abord ; voyez l'intérieur : il ne cherche pas à donner une forme à l'espace, mais à créer une sensation de vide, par l'absence de supports, réduits au minimum, et l'écartement des murailles. Sainte-Marie-des-Anges (1560) montre à une échelle plus réduite le même procédé. Mais surtout il veut communiquer un sentiment de puissance, en montrant partout la tension de l'effort. Soulignant les lignes de force horizontales et verticales, utilisant les contrastes de couleur ou de lumière pour détacher les membres agissant du monument, les contrastes de dimensions pour créer du gigantesque, il fait plus : à cette création abstraite et immobile qu'est l'architecture classique, il donne la vie

RAPHAËL SANZIO (1483-1520). LA VILLA MADAMA, PRÈS DE ROME (1516). Par son plan, comme par son décor, la villa Madama cherche à plaire. A la géométrie architecturale de ses prédécesseurs, Raphaël substitue la richesse des surfaces, abondamment ornées et colorées. — CL. GIRAUDON.

physique, renouant avec le gothique, préfaçant le baroque; tout est conçu pour appeler l'idée d'un effort en action : il double les colonnes, pour rendre plus perceptible la pesée à laquelle elles résistent (vestibule de la Laurentienne, coupole de Saint-Pierre); la lanterne de Saint-Pierre, d'ailleurs un peu modifiée après lui, n'est plus l'élégante terminaison du Dôme de Florence, mais la masse pesante qui des nervures au repos de la coupole fera des ressorts fléchissant comme des cariatides. Cette vie active, qui va parcourir l'édifice au XVII^e siècle et amènera par ses poussées des courbures, des sinuosités, provoque déjà chez lui des décrochements brutaux, la cassure fréquente des lignes, cette

GIACOMO BAROZZI, DIT VIGNOLE (1507-1573). ÉGLISE DU GESÙ, A ROME (1568-1575). La façade fut exécutée par son élève Giacomo della Porta (1541-1604). Fidèle à l'art de Michel-Ange, Vignole revient cependant au plan en croix latine, qui, allongeant la nef, donc masquant la coupole, donne une importance nouvelle à la façade. Les ailerons latéraux et l'ordonnance générale de l'église du Gesù seront imités dans toute l'Europe. — CL. ALINARI.

MICHEL-ANGE. ESCALIER DE LA BIBLIOTHÈQUE LAURENTIENNE, A FLORENCE. Cet escalier, achevé par Vasari, montre déjà les principes de l'art michélangélique : le mur utilisé comme un fond où se détachent avec force les éléments architectoniques.

profusion généreuse de la création qui bientôt entrera en lutte avec l'ordre calme de l'art classique.

La Contre-Réforme, dont l'acte essentiel fut le concile de Trente (1545-1563), à la fois pour répondre aux critiques des protestants sur la dissipation et le luxe de l'église et pour affirmer la puissance de celle-ci au moment où elle était menacée, préféra à l'art somptueux et sensuel de Raphaël celui de Michel-Ange, plus linéaire que coloré, donc plus austère et plus grandiose. Giacomo Barozzi, dit Vignole (1507-1573), qui avait d'abord exécuté pour les Farnèse le château de Caprarola, pentagonal, le palais de Plaisance, la villa di Papa Giulio, donna le type de l'église nouvelle avec le Gesù de Rome (1568-1575). Utilisant les pilastres accouplés et colossaux, les architraves saillantes, accentuant le vide de l'espace intérieur par la trouée de la coupole, il revient cependant au plan en croix latine, seul pratique. Le succès de sa *Règle des cinq ordres d'architecture*, publiée en 1570, assit son influence. La décoration chargée du Gesù lui est postérieure ainsi que la façade, œuvre de son élève Giacomo della Porta (1541-1604), disciple de Michel-Ange, dont, avec Fontana, il acheva la coupole de Saint-Pierre, et auteur de la villa Aldobrandini, à Frascati. L'allongement de la nef, masquant la coupole, centre logique de la construction, visible nettement à l'intérieur, oblige à chercher la physionomie extérieure dans la façade, qui devient un placage sans liaison organique avec la structure réelle. Ainsi s'établit un compromis entre le plan centré de l'édifice à coupole et le plan étendu de la basilique. La forme pyramidante, chère à la stabilité latine, passe dans la façade : le premier étage, plus étroit que le rez-de-chaussée qui correspond non seulement à la nef centrale mais aux nefs latérales, se relie à cette base plus large par la diagonale des ailerons. Ceux-ci donnent à l'ensemble une forme « en fronton » qui fait prédominer la verticalité sur l'horizontalité. Son élève Martino Longhi accentue celle-ci dans la façade de San Girolamo degli Schiavoni (1585). Dans son palais Borghèse, il imite les arcades du palais Farnèse et de plus accouple les colonnes.

Bientôt cependant le goût profond auquel répondait la riche architecture de décor raphaëlesque, momentanément écartée, reprend ses droits. Domenico Fontana (1543-1607), fidèle encore à la Contre-Réforme avec la façade latérale de Saint-Jean de Latran (1585), les palais du Quirinal et du Latran, la bibliothèque Vaticane, unit les deux tendances avec l'entrée de la chapelle Sixtine à Sainte-Marie-Majeure.

L'architecture civile, libérée des scrupules religieux, donne libre essor au goût de la richesse et de la surcharge, que révèlent les villas romaines. Le modèle en fut donné en 1548 par la villa d'Este, œuvre du spécialiste du genre, Piero Ligorio, mort en 1580 : telle la villa Pia du même auteur, telle la façade sur les jardins de la villa Médicis, par Annibale Lippi (vers 1570). Déjà, en 1540, le palais Spada de Mazzoni multipliait, malgré sa disposition traditionnelle, les jeux du relief sur ses surfaces murales. Un art nouveau, différent de celui que l'Italie avait si parfaitement adapté à ses dons, s'annonce ainsi.

En dehors de Rome les écoles locales influent peu sur la destinée

de l'art italien : à Florence l'art romain est importé par deux disciples de Michel-Ange, Vasari, auteur du palais des Offices, et Bartolommeo Ammanati, auteur de la façade du palais Pitti sur les jardins Boboli, commencés par Tribolo et achevés par Jean de Bologne. Bernardino Buontalenti (1536-1608) les continue avec son Palazzo non finito.

A Gênes, ville libre depuis 1528 grâce à André Doria, Giovanni Battista Castello, dit le Bergamasque (mort en 1569), et Galeazzo Alessi (1512-1572), élève de Michel-Ange et auteur de la villa Peschiere, dressent de somptueux palais.

Venise seule va jouer un rôle capital : vers 1500, la cour du palais des Doges, les œuvres des Lombardi montraient déjà l'union de formes antiques aux traditions du gothique vénitien.

Un Florentin, Jacopo Tatti, dit Sansovino (1486?-1570), qui avait quitté Rome lors du désastre de 1527, précipite cette évolution. L'architecture romaine, où le mur cédait le pas aux membres architecturaux, pouvait s'adapter aux goûts des Vénitiens; ils répugnaient en effet à la géométrie simple des volumes et aimaient à déchiqueter le mur, le creuser de cavités pour accrocher en peintres la lumière. Sansovino supprime en apparence la muraille; les colonnes supportant les entablements s'enlèvent sur la cavité des loges et des arcades. Encore indécis au palais Corner (1536), il donne avec la Libreria (1536-1553) le type de cette architecture. Sculpteur, il anime cette géométrie rigoureuse en employant la figure humaine dans le décor, en surmontant de statues la balustrade du haut attique. De même la Loggetta, au pied du campanile, ne possède de surfaces murales que pour y ouvrir des niches de statues ou faire saillir des bas-reliefs. Il unit ainsi la pureté abstraite de Florence et la passion sensuelle de Venise pour la vie. San Micheli (1484-1559), Vénitien d'origine, Romain de formation, architecte militaire, se montre plus puissamment massif au palais Grimani de Venise, au palais Bevilacqua de Vérone.

Plus exclusivement architecte, Andrea Palladio, né à Vicence en 1508, ne connaît point les concessions de Sansovino. Il donne peut-être l'expression la plus profonde de l'âme du XVI^e siècle. Hanté de grandeur comme Michel-Ange, il ignore ses inquiétudes et sa démesure. Élève d'A. de San Gallo à Rome vers 1540, admirateur de Sansovino, il fonde la puissance sévère et pure du style romain avec la richesse colorée que le style vénitien tire de l'emploi des baies, des portiques et, d'une manière générale, des « cavités » d'ombre.

Sa Basilique de Vicence, imitée de la Libreria, supprime la sculpture, mais creuse davantage la façade. Au palais Chiericati (1565), il se passe même des arcatures : la colonne nue sur le vide supporte les assises horizontales sans le raccord d'une courbe. Il est tout entier dans le palais Valmarana (1566) et la Loggia del Capitano (1571) où de grands pilastres ou colonnes englobent deux étages d'un jet; San

L'ART.

JACOPO TATTI, DIT SANSOVINO (1486?-1570). LA LIBRERIA (1536-1553) ET LA LOGGETTA (1540), A VENISE. Déjà au XVI^e siècle, l'architecture vénitienne était faite d'un jeu d'ouvertures et de saillies, de lumières et d'ombres. Sansovino, Florentin, garde l'esprit de cette architecture, mais il astreint ses éléments à une fidélité plus rigoureuse à l'égard de l'antique. — CL. ALINARI.

Giorgio Maggiore et le Rédempteur (1576), où les arcatures et les horizontales sont soulignées par leur couleur différente, où l'échelle diverse des colonnes crée des contrastes, évoquent de même le style romain michélangélique. Déjà cependant la Loggia, par ses sculptures, par le relief de ses balcons, préface une architecture plus confuse et somptueuse, touchée par le goût vénitien. Ce goût s'épanouit avec le théâtre Olympique de Vicence (à partir de 1579), achevé par le disciple de Palladio, Scamozzi (1552-1616), dont les Nouvelles Procuraties complètent l'ensemble ébauché par la Libreria et la Loggetta de Sansovino. L'influence de Palladio fut accrue par le succès de ses *Quattro Libri dell'architettura* (1570). Elle sera encore vivace au XVIII^e siècle. En ce génie ample et austère, mort en 1580, il semble que l'architecture de la Renaissance ait donné son expression, sinon la plus belle, du moins la plus fidèle, au moment même où va s'ouvrir l'ère nouvelle du Baroque.

ANDREA PALLADIO (1508-1580). LOGGIA DEL CAPITANO, A VICENCE (1571). Palladio résume, à la fin du siècle, toute l'architecture de la Renaissance : prédominance des colonnes et des entablements, emploi de l'ordre colossal. Son art marquera d'une influence durable toute l'architecture européenne. — CL. ALINARI.

LA SCULPTURE. — La sculpture au XVI^e siècle est loin de connaître la même fortune que l'architecture. Comme en peinture, après avoir appris à se rendre maître de la Nature et de sa reproduction, grâce au réalisme, l'art italien s'occupe de lui prêter un visage idéal qui soit le reflet de ses aspirations. L'heure est venue de donner forme à cet « humanisme harmonieux » vers lequel, consciemment ou inconsciemment, avec ou sans détours, il s'orientait d'instinct. Sa curiosité, libre de se diriger, se tourne exclusivement vers ce qui est humain : ce qui a l'aspect du corps ou ce qui répond aux lois de l'esprit. Or, au même moment, les marbres antiques qui renaissent du sol montrent que l'harmonie des proportions se trouve appliquée naturellement par la Nature dans le

ANDREA CONTUCCI, DIT SANSOVINO (1460-1529). LE BAPTÊME DU CHRIST. BRONZE. BAPTISTÈRE DE FLORENCE (1502). En se préoccupant avant tout d'étudier la forme humaine, en lui donnant une plénitude nouvelle et plus proche de l'antique, Sansovino ouvre le XVI^e siècle. Ce groupe surmonte la « Porte du Paradis ».

corps humain normal. Ainsi les préoccupations d'humanisme de la Renaissance, son désir d'harmonie, l'exemple de l'antiquité convergent vers un point unique : le corps humain.

Andrea Contucci, dit Sansovino (1460-1529), élève d'Antonio Pollajuolo, qui, ainsi que tous les bronziers, fut des premiers sollicité par l'étude du nu, fera œuvre de transition. A Sansovino, sa ville natale, ses premières œuvres, faciles et aimables, appartiennent au XV^e siècle. De son retour à Florence, vers 1500, après un voyage au Portugal, de son *Baptême du Christ* au *Baptistère* (1502) jusqu'à sa période romaine où il exécute à Sainte-Marie-du-Peuple les tombeaux des cardinaux Ascanio Sforza (1506) et Girolamo Basso della Rovere, il reste fidèle à l'inspiration religieuse du siècle précédent. La disparition de la foi coïncide avec la conception individualiste qui délie l'artiste de toute contrainte extérieure à lui-même. Mais si les *sujets* de Sansovino sont encore religieux, il est évident que ce n'est qu'un prétexte, comme pour le *David* de Verrocchio, à des recherches plastiques d'anatomie.

Né quinze ans plus tard, près d'Arezzo, Michel-Ange, en sculpture aussi, dépasse l'idéal de la Renaissance. S'il se limite au corps humain, il n'y voit pas seulement une forme proportionnée avec beauté, mais une force active, expressive de vie. Le même souffle d'énergie, annonciateur du Baroque, qui animait ses constructions se retrouve ici. Élève de Ghirlandajo, féru des antiques de Laurent de Médicis, il commence, à son arrivée à Rome, par mêler les souvenirs du Quattrocento et la leçon antique, dans son *Bacchus* du Bargello ou sa *Pietà* de la chapelle des Piccolomini (1498). En 1501 il rentre à Florence. Son *David* monumental, de 5 mètres et demi de haut, laisse percer son obsession de la force exprimée par l'outrance des dimensions. Voici que la Vierge de Notre-Dame de Bruges, achetée

MICHEL-ANGE. DAVID. MARBRE. ACADEMIE DE FLORENCE (1506). L'œuvre la plus marquante de la période florentine de Michel-Ange. Il étudie le corps humain non seulement pour la beauté de ses proportions, mais plus encore pour exprimer la puissance de la vie physique. — CL. BROGI.

en 1506 par les drapiers de cette ville, affirme un trait caractéristique de sa manière : serrant les jambes, ramenant les bras au corps, il obtient une adhérence des parties d'ordinaire détachées et fait un bloc de l'ensemble. Ses prédécesseurs isolaient les membres pour mieux en détailler le charme; lui, les ramasse. Il ne supprime point ainsi le mouvement; au contraire, il l'outré : tantôt, en contractant les membres, il suggère leur tension pour se libérer de la gangue de pierre, comme un captif des liens qui le pressent; tantôt il représente ainsi un geste outrepassé et qui, au bout de ses possibilités, revient au corps, mais en une position anormale. Pensez aux esclaves, à la *Nuit* et au *Jour*, au *David-Apollon*, au *Vainqueur*, et même à *Moïse*, pourtant apparemment si calme, retenant du coude les tables serrées contre son flanc. Il va plus loin, il fait « travailler » le corps entier, en lui donnant souvent une torsion générale, en déviant de l'horizontale ou de la verticale ses axes habituels dont il rompt ainsi le parallélisme (telles les hanches et les épaules). Tout évoque un ressort bandé.

Vers 1505, Jules II l'appelle à Rome et lui commande bientôt ce tombeau monumental qui fut le point de départ des travaux de Saint-Pierre. Michel-Ange crut trouver dans ce monument, qu'il projetait haut de près de 4 mètres, large de 7, long de 11, entassement d'esclaves, de génies terrassant des captifs, de personnages énormes, couronné de deux figures portant le corps du pape, l'œuvre formidable capable d'absorber une énergie comme la sienne et où il se mettrait tout entier.

Mais autant le génie de Raphaël cherche et trouve la forme définitive où s'épand comme une rivière calme, autant les errements et la fièvre éternelle de Michel-Ange le poussent de projets en projets, de renoncements en renoncements. Son dynamisme toujours libre, son individualisme insatisfait rejettent sans cesse le cadre où il pourrait donner de lui-même une expression complète et stable, à laquelle sa pensée aspire cependant. Ses créations semblent le symbole de sa vie : elles proclament la tension pathétique d'êtres puissants, opprimés par la masse de pierre dont ils se dégagent mal, ou s'efforçant, dans la lourde torpeur des cauchemars fiévreux, à développer des gestes douloureux où, comme le malade qui peine, ils ne trouveront point la quiétude qu'ils désirent. Une brouille avec Jules II, puis le labeur formidable de la Sixtine, la mort du pape l'éloignent de son projet dont il reste le *Moïse*, à San Pietro in Vincoli, avec son repos grondant de puissance militante, six esclaves dont quatre sont encore enlisés dans la matière et deux au Louvre, achevés, tendus avec désespoir sous leurs liens, un *Génie vainqueur* au Bargello, *Léa* et *Rachel* enfin, exécutées sur le tard.

Deux Médicis, les papes Léon X et Clément VII, lui ont demandé pour San Lorenzo à Florence le tombeau de leurs parents Laurent et Julien, père et oncle de Léon X, et Laurent d'Urbain et Julien de Nemours, ses neveu et frère. Les sarcophages des deux derniers, portant leurs statues et celles du *Soir* et de l'*Aurore*, de la *Nuit* et du *Jour*, ont seuls été achevés. Les Allégories, écrasées sous un faix inconnu, ramassent leurs membres puissants, perdues en une songerie énorme et inactive. La Vierge destinée à la sépulture des deux autres Médicis respire la même force bandée, incertaine de son emploi, le lourd apaisement d'un soir inassouvi et orageux. De 1535 à 1541, il se consacre au *Jugement dernier* de la Sixtine; des projets de mausolées pour Léon X et Clément VII traversent son ambitieux tumulte; enfin il entreprend pour son propre monument funéraire, en 1550, cette étrange *Mise au tombeau*, forme pyramidante selon l'idéal florentin, mais déséquilibrée par les diagonales anguleuses qui la traversent, surmontée d'un Nicodème, à l'imitation de ses traits, et qui, incliné et tordu, semble l'image de son art bouleversant et rompant d'un travail intérieur la calme harmonie des formes floren-

tines qu'il emprunte ou, plus exactement, qu'il détourne.

Le génie de Michel-Ange suscita bien des imitateurs, qui copièrent ses proportions gigantesques sans que ce fût chez eux un besoin intérieur d'expression. Tels furent Giacomo Guglielmo della Porta († 1577), auteur du tombeau de Paul III à Saint-Pierre, avec Montorsoli (1507?-1563), collaborateur du maître à San Lorenzo, et Raffaello da Montelupo (1505?-1566), plus tard retiré à Orvieto; tel encore Baccio Bandinelli (1493-1560), auteur de quatre-vingts figures qui entourent le chœur du Dôme de Florence, du tombeau de Léon X à Rome, et qui, malgré sa haine vivace pour Michel-Ange, imita ou plutôt caricatura ses conceptions dans son *Hercule et Cacus* (1534) placé devant le Palazzo Vecchio. On retrouve le même manque de liaison entre l'aspect matériel et l'inspiration dans la fameuse *Fontaine de Neptune* élevée à Florence vers 1560 par son élève Bartolommeo Ammanati (1511-1592). Deux tendances s'y juxtaposent : l'énormité du Neptune est toute michélangesque, la passion du mouvement en moins, mais les figures maniérées et élégantes du soubassement révèlent que la lignée florentine n'est pas morte et qu'elle traverse, sauve, la crise créée par le maître de la Sixtine.

Un contemporain de Michel-Ange, Jacopo Tatti, dit Sansovino, du nom d'Andrea Sansovino dont il fut le disciple, en maintient les traditions. Dès 1506 il est à Rome; avant de se fixer à Venise, après la prise de Rome, ainsi que nous l'avons vu en étudiant sa carrière d'architecte, il revint à Florence où il avait jadis donné les plans de la façade de San Lorenzo et un *Bacchus* aux courbures délicates. Comme en architecture, il ne crée pas seulement un jeu souple et subtil de proportions; il se préoccupe des effets de la lumière, dont il escompte les variations sur la pierre, lisse ou moelleuse. Les bas-reliefs du chœur de Saint-Marc, où il fournit encore le modèle des portes de la sacristie (1553); les statues de bronze ou de terre

MICHEL-ANGE. MOÏSE. MARBRE. SAN PIETRO IN VINCOLI. ROME (VERS 1515). Même dans cette figure au repos, Michel-Ange exprime la tension. Le regard impérieux révèle l'ardeur de l'âme. — CL. ANDERSON.

MICHEL-ANGE. LA VIERGE ET L'ENFANT. MARBRE. NOTRE-DAME DE BRUGES (VERS 1505). Pour accentuer l'expression massive, Michel-Ange ramasse le sujet. — CL. GIRAUDON.

MICHEL-ANGE. ESCLAVE. MARBRE. MUSÉE DU LOUVRE (VERS 1515). L'effort s'exprime par l'outrance du geste, la tension musculaire, la torsion des formes. — CL. GIRAUDON.

MICHEL-ANGE. LA MISE AU TOMBEAU. MARBRE. SANTA MARIA DEL FIORE, FLORENCE (1550). Saint Nicodème surmonte, douloureux, ce groupe destiné à couronner le tombeau de Michel-Ange. — CL. BROGI.

cuite de la Loggetta, plus que ses tombeaux très architecturaux de Podocastro et du doge Francesco Venier (1556-1561), développent les ressources de cet art; mais il se laisse à son tour entraîner dans le sillage de Michel-Ange avec *Mars et Neptune* de l'escalier des Géants au palais des Doges.

Son principal élève, plutôt que Tommaso Lombardo, Danese Cattaneo ou Girolamo Campagna, fut Alessandro Vittoria (1525-1608), auteur de bustes expressifs qui, touché par l'art du Tintoret et du Parmesan, recherche un mouvement continu et maniéré, précurseur du Baroque.

À Florence même ce courant étranger à Michel-Ange se continuait à travers Nicolo Pericolo, dit Tribolo (1485-1550), collaborateur d'Andrea Sansovino à la Santa Casa de Lorette, architecte réputé de jardins, auteur du tombeau d'Adrien VI, des portes de San Petronio de Bologne, de plusieurs fontaines. Après avoir conquis l'équilibre des proportions, l'art florentin tente d'accentuer leur saveur qui, trop répétée, s'émousse. Il cherche à raffiner sur l'harmonie, à en multiplier et à en aviver les effets; par une conséquence inattendue, il rend le mouvement aux sta-

MICHEL-ANGE. TOMBEAU DE LAURENT DE MÉDICIS. MARBRE. SAN LORENZO, A FLORENCE. Le tombeau des Médicis, réalisé fragmentairement, fut commandé à Michel-Ange par Léon X. Seuls les mausolées de Laurent et de Julien, profondément simplifiés, forment un ensemble achevé. La figure concentrée, méditative, de Laurent, surmontant l'Aurore et le Crépuscule, a été surnommée le Penseur. — CL. ANDERSON.

tues, non pour traduire l'énergie vitale, à la manière de Michel-Ange, mais pour provoquer des gestes qui permettent de renouveler les attitudes et de mettre en valeur les membres en les détaillant du tronc. Ainsi, paradoxalement, l'art dynamique de Michel-Ange tend à créer des blocs compacts, et cet art statique aboutit au contraire à l'accentuation des gestes.

Benvenuto Cellini (1500-1571), dont les « Mémoires » sont célèbres, orfèvre avant tout, exécute durant son séjour en France (1540-1545) la *Nymphe de Fontainebleau*, où se marque l'essai de renouvellement du canon florentin par l'étirement élégant des formes. Le *Persée*, achevé en 1554 après son retour à Florence, déploie ses membres. Leone Leoni (1509-1590), condisciple et ennemi de Cellini, orfèvre aussi et médailleur, se mit au service de Charles-Quint, puis de Philippe II. Ses figures du tombeau du marquis de Marignan à Milan (1560) doivent quelque chose à Michel-Ange. Son fils, Pompeo, fixé en Espagne en

MICHEL-ANGE. LA NUIT, DÉTAIL DU TOMBEAU DE JULIEN DE MÉDICIS. MARBRE. FLORENCE. L'expression morale s'ajoute à l'expression physique pour traduire l'inquiétude qui tourmenta Michel-Ange à l'époque de sa maturité. — CL. ANDERSON.

1556, travaille aux tombeaux de Charles-Quint et de Philippe II. Jean de Bologne (1524-1608), Douaisien, élevé à Anvers, puis fixé à Florence après un séjour à Rome, emplit de ses créations la seconde moitié du siècle. Si sa fontaine à Bologne, où il passa une partie de sa vie, rappelle qu'il connut à Rome Michel-Ange, son *Mercure volant*, son *Enlèvement des Sabines*, font comprendre comment, en ces attitudes élancées, en ces corps aux membres étendus, l'art baroque trouvera des cadres tout préparés pour exprimer cette préoccupation de la vie agissante qu'on sent sourdre de partout et dont Michel-Ange avait été le précurseur. Jean de Bologne, à qui on commande les statues équestres de Cosme et de Ferdinand de Médicis, qu'il exécuta, de Henri IV et de Philippe III, réalisées plus tard par son élève Pietro Tacca (1577-vers 1650), aidé pour la première par le Flamand Francheville, semble pourtant chercher la perfection des formes en des gestes audacieux, mais immobilisés dans une attitude fixe. Et voici qu'au moment où la sculpture italienne paraît ne plus vouloir que raffiner sur son idéal, elle est toute prête de l'abandonner pour un autre.

LA PEINTURE. — Au XVI^e siècle, en même temps que les variations locales de l'art italien s'atténuent (Venise seule gardant une autonomie marquée), l'individualisme prend une importance croissante, et ce sont les personnalités les plus marquantes qui, par leur empreinte, vont faire naître des écoles au style particulier.

La première de ces grandes figures, Léonard de Vinci, encore solidaire par bien des côtés du XV^e siècle, connut son plein développement en un centre provincial, Milan, dont l'histoire artistique mérite d'être évoquée : Vincenzo Foppa (vers 1427-vers 1516), originaire de Brescia, fondateur de cette école, par sa facture précise, son goût de traduire la matière des marbres, ses décors antiquisants, rappelle Mantegna et les premiers Vénitiens. Bernardino Zenale (1436-1526), collaborateur de Bernardo Buttinone (1436-1507), continue son style incisif et sec avant de subir l'emprise de Léonard. Ambrogio da Fossano, dit le Borgognone (vers 1450-1523), en maintient les traditions jusqu'au XVI^e siècle. Fidèle aux compositions symétriques, où des personnages immobiles se font pendant, aux décors fouillés, il travailla à la Chartreuse de Pavie. Son contemporain Bartolommeo Suardi (vers 1450-1536), dit le Bramantino pour avoir été l'élève de Bramante, qui fut peintre à ses heures, reflète d'abord l'art de Foppa, puis celui de Vinci.

Si le génie de Léonard dépasse les problèmes du Quattrocento, c'est cependant à leur solution qu'il s'applique, avec le même esprit de recherche, la même hantise de découverte. Par contre, son puissant individualisme, qui lui fait envisager toutes les questions sous un angle personnel, le rattache aux grands artistes de la pleine Renaissance. En lui triomphe l'esprit florentin, orgueilleusement humain, qui attend sa réussite des seules ressources de la pensée lucide, si maîtresse d'elle-même qu'elle en paraît froide malgré la passion qu'elle apporte à s'exercer. De son œuvre, qui se développe comme la conquête méthodique de zones de plus en plus subtiles et insaisissables de l'expression artistique, on pourrait écrire ce qu'il disait de la science : « Elle s'avance progressivement avec son bagage de conséquences fatales jusqu'à la fin. » La peinture, pour ce cerveau universel, semble avoir été un champ d'investigations élu, lui permettant de traduire ce qu'il pénétrait par des moyens plus suggestifs que la parole. Mais il a exploré toutes les branches de la « connaissance ».

Orfèvre, graveur, sculpteur, architecte ou musicien, il a laissé d'innombrables manuscrits ; il y consignait ses études d'observation, en

MICHEL-ANGE. SAINTE FAMILLE. GALERIE DES OFFICES, FLORENCE (vers 1501-1505). Dans les rares peintures de Michel-Ange datant de ses débuts, on retrouve, concentrée, la torsion des corps que montrait sa sculpture. — CL. ANDERSON.

MICHEL-ANGE. DÉTAIL DU JUGEMENT DERNIER. FRESQUE. CHAPELLE SIXTINE (1535-1541). Si le XVI^e siècle a aimé le nu du point de vue plastique, Michel-Ange y a vu aussi le moyen d'exprimer le drame moral. — CL. ALINARI.

MICHEL-ANGE. LA SIBYLLE LYBIQUE. PLAFOND DE LA CHAPELLE SIXTINE. Un corps humain peint par Michel-Ange lui sert à suggérer l'énergie vitale.

MICHEL-ANGE. LE PROPHÈTE JÉRÉMIE. PLAFOND DE LA CHAPELLE SIXTINE. Jérémie est comme le pendant de Moïse, puissant comme lui, mais abîmé dans la désolation.

BENVENUTO CELLINI (1500-1571). PERSÉE. BRONZE. LOGGIA DEI LANZI, FLORENCE (1545). L'artiste, usant des licences qu'autorise la technique du bronze, détache les membres dans l'espace. Il prépare ainsi la sculpture mouvementée des « baroques ».

CL. ALINARI.

JEAN DE BOLOGNE (1524-1608). L'ENLÈVEMENT DES SABINES. MARBRE. LOGGIA DEI LANZI, FLORENCE. Comme dans son célèbre *Mercur*, Jean de Bologne exprime ici le mouvement. La stabilité et la cohésion des sculptures classiques disparaissent, préparant la voie aux recherches nouvelles.

CL. BROGI.

vent de Sainte-Marie-des-Grâces. Il se propose de traduire un ordre de choses encore plus immatériel, la psychologie. Prenant un événement brutal, il étudie ses réactions morales sur un groupe d'hommes différents, et les modifications physiques du visage et du corps qui les expriment. Ses nombreux feuillets de caricatures montrent combien ce dernier problème l'avait attiré.

Rentré à Florence, Vinci, après avoir dessiné à Mantoue le profil d'Isabelle d'Este, commença, en 1501, la *Vierge et sainte Anne* où il ébauche ce que réalisera la *Joconde*, portrait de Monna Lisa, peint de 1503 à 1506. Continuant à forcer l'insaisissable dans les retraites de la psychologie, il ne se contente plus de traduire, comme dans la *Cène*, l'intensité momentanée d'un état d'âme particulier, mais la présence même de la vie intérieure; il la poursuit en sa forme la plus fuyante, alors que, détachée de tout sentiment, de toute idée où elle pourrait s'incarner, elle ne laisse plus voir, en sa détente calme, que son fond permanent, complexe, mouvant, indéterminé comme une eau lisse et pourtant profonde; c'est le « monde inconnu qui naît et meurt en silence » dont parle Musset. La *Joconde* n'est plus une expression, un caractère; c'est le souffle spirituel d'un être humain rendu sensible en son principe, énigme d'autant plus irritante qu'elle ne comporte pas de solution.

Ainsi, armé de sa seule pensée lucide, Vinci aborde ce qui en est l'opposé : le mystère. Il ne le crée pas, comme Rembrandt, dans l'état second de l'inspiration, mais comme une découverte voulue et réfléchie; à la fin, dans son *Bacchus*, dans son *Saint Jean-Baptiste*, il organise la suggestion du mystère : accentuation du sfumato créant une atmosphère étrange et surnaturelle, invention d'un paysage inhumain né de la pureté des glaces et des eaux, aimanté de la magique attirance du silence, création d'êtres présents par le regard, la bouche mobile, et étrangement lointains par ce qu'ils ont d'ambigu, anges pervers, ni hommes, ni femmes, aux gestes décevants de doigts tendus qui désignent impérieusement, hors du tableau, ce qui n'existe pas. Son « expérience picturale » est close désormais. Séjournant à Milan, puis à Rome, en 1515, il vient se fixer en France où l'appelle François I^{er}, et meurt à Amboise, en 1519.

De lui naîtra une école qui imitera ses créatures dans leurs seules apparences. Il a des élèves directs : Ambrogio da Predis (1450?-1520), qui peignit la *Vierge aux rochers* de Londres; Marco d'Oggione (1470-1540?), Beltraffio (1467-1516), aux volumes plus énergiques; Cesare da Sesto (1477-1523).

Des artistes plus personnels se relient à lui : Andrea Solario (vers 1460-vers 1515 ou 1530), pour avoir connu Antonello de Messine à Venise, ajouta une saine exactitude matérielle aux expressions léonardesques; Bernardino Luini (vers 1480-1532), du type créé par Vinci, ne retint que son charme féminin; producteur fécond, aisé et banal, plein d'aimable facilité, il peignit d'innombrables fresques à Saint-Maurice de Milan (saints et leurs martyrs), à Sainte-Marie-des-Miracles de Saronno (1525. *Vie du Christ*), à Sainte-Marie-des-Anges de Lugano (1529. *Crucifixion*); Gaudenzio Ferrari (1484?-1546?), qui travailla à Verceil et décora la coupole de Sainte-Marie-des-Miracles de Saronno (1534), révèle aussi par ses compositions plus confuses, par la recherche d'inflexion des lignes, une influence du Corrège. Giovanni Antonio Bazzi, dit le Sodoma (1477-1549), né à Verceil, passa sa vie à Sienne, et se rendit toutefois à deux reprises à Rome où il orna la Farnesine, villa du banquier Chigi. A Monte Oliveto Maggiore, il raconte la vie de saint Benoît; à San Domenico de Sienne, il peint sainte Catherine. De Vinci il tire un charme trouble qu'il fait servir au raffinement sensuel et élégant d'un art qui connut à

botanique par exemple, ses études scientifiques, cherchant les causes des apparences en physique, en mécanique, en chimie, en physiologie, en géologie ou en astronomie, ses études spéculatives tendant par la généralisation à dégager les lois abstraites du « paradis des sciences mathématiques » ou par l'application à agir sur les phénomènes; ingénieur, il s'attache à la balistique, au problème du vol, à une multitude de questions.

Léonard de Vinci (1452-1519), fils naturel d'un notaire florentin, fut l'élève de Verrocchio avec Péruçin et Lorenzo di Credi; il se familiarisa dans cet atelier avec les problèmes chers au xv^e siècle, ceux de la perspective, de l'anatomie, du mouvement. L'*Annunciation* du Louvre montre bien ce point de départ. Dès 1481 il laisse son *Adoration des Mages* inachevée, avouant déjà ce dégoût de l'exécution qu'il éprouve quand il n'a rien à en attendre qui ajoute à sa conception. Appelé à Milan par Ludovic le More, il s'attaque, en 1483, avec la *Vierge aux rochers* (Louvre), à des recherches plus subtiles; abordant le domaine de l'immatériel où il pénétrera sans cesse plus avant, il en étudie d'abord l'aspect le plus physique : la lumière. Il ne modèle plus seulement le volume des corps, mais celui, impalpable, de l'espace qui les baigne, par le sfumato, pénombre où il module la gamme des lumières graduées. Il façonne au même moment la maquette, depuis détruite, de la statue équestre de Ludovic Sforza, et essaie de même de dépasser les limites de la sculpture en y traduisant un mouvement instable, celui du cheval cabré. Avant de quitter Milan, en 1499, il peint de 1495 à 1497 la *Cène* du cou-

Sienne des imitateurs, comme Domenico Beccafumi (1486-1551?) qui après son empreinte reçut celle de Michel-Ange.

Vinci comme Michel-Ange était formé par Florence. L'art du xvi^e siècle est tout pénétré de la pensée florentine; c'est elle qui a conçu ce réalisme apparent qui ne sert qu'à renvoyer à la pensée humaine l'image incarnée, concrète, de ses aspirations fondamentales; la clarté, par l'unité et par l'ordre poussé jusqu'à la symétrie, par la subordination du détail à l'ensemble, s'y élève jusqu'à sa poésie, qui est l'harmonie plastique et morale. Cet art prend au début du xvi^e siècle, à Florence, le caractère de certitude sereine que le xv^e, encore inexpérimenté, n'avait su lui donner.

Baccio della Porta (1475-1517), élève de Rosselli, devint Fra Bartolommeo après que les prédications ardentes de Savonarole l'eurent tourné vers la religion. Ses Madones entourées de saints groupent, en compositions limpides et régulières comme des architectures, des personnages dont les corps, les draperies mêmes acquièrent l'ampleur large d'une maturité sûre d'elle-même; les visages détendus respirent le repos des certitudes profondes. Il semble que le monde y atteigne une perfection intérieure et extérieure, où il puise une force calme et étale, dont l'absence de préoccupations ou de désirs frôle parfois la fadeur. Son collaborateur, Mariotto Albertinelli (1474-1515), dont il ne fut séparé que par une brouille passagère, montre dans sa fameuse *Visitation* à quelle grandeur sobre et douce cet art peut atteindre.

Andrea del Sarto (1486 ou 1487-1531), élève de Piero di Cosimo, développe un caractère déjà apparent chez ces deux artistes; il ne cherche pas seulement à fixer ce que nos yeux perçoivent, mais à suggérer ce que connaissent nos autres sens : le moelleux d'une étoffe, l'élasticité d'une chair et sa tiédeur. Le xvi^e siècle avait atteint la vérité de la forme et de la couleur, non l'aspect de la matière, qu'il négligeait ou qu'il traduisait, comme Mantegna ou Bellini, avec la dureté uniforme et outrée d'un minéral; Andrea, plus que tout autre, l'enveloppe de rappels sensibles, que favorise l'atmosphère chaude comme une légère pénombre où la peau de ses saint Jean-Baptiste, de ses Madones, duveteuse, souple, rayonnante, donne un avant-goût du Corrège.

Vinci, par son sfumato, avait réalisé l'unité de la lumière; A. del Sarto établit entre les diverses parties de ses tableaux la liaison sensible d'un léger clair-obscur; il y ajoute le lien harmonique des couleurs. La beauté de coloris du tableau ne réside pas seulement pour lui dans la qualité ou l'intensité de chaque ton composant, mais dans leurs rapports mutuels auxquels il est aussi attentif que ses prédécesseurs aux rapports des proportions. Vulgarisant la composition non plus uniquement symétrique, mais pyramidale, donc équilibrée encore par la solidité de son assise, il

LÉONARD DE VINCI (1452-1519). LA VIERGE AUX ROCHERS. MUSÉE DU LOUVRE. Commandée en 1483, à Milan, par la Confrérie de la Conception, et achevée bien plus tard. Vinci imagine une atmosphère déterminée, où les ombres plus douces permettent une étude subtile du modelé. — CL. GIRARDON.

LÉONARD DE VINCI. LA CÈNE. COUVANT DE SAINTE-MARIE-DES-GRÂCES. MILAN (1495-1497). Vinci se préoccupe de traduire le monde moral par les gestes et les expressions. Le mot du Christ : « L'un de vous me trahira », provoque chez les apôtres des réactions physiques diverses qui dépeignent leurs caractères. — CL. ANDERSON.

LÉONARD DE VINCI. LA JOCONDE (MONNA LISA GHERARDINI). MUSÉE DU LOUVRE (1501-1505). Ce n'est plus l'expression d'un état d'âme passager que Léonard veut fixer, mais l'être intime. Il le suggère par la légère palpitation des yeux et du sourire. — CL. GIRAUDON.

LÉONARD DE VINCI. SAINT JEAN-BAPTISTE. MUSÉE DU LOUVRE. Vinci se penche vers le mystère comme sur un nouveau problème pictural; il crée alors cette figure énigmatique, au sourire séduisant et pourtant inquiétant, prête à replonger dans l'ombre d'où elle émerge à peine. — CL. GIRAUDON.

et aux moyens plus réfléchis. Fra Bartolommeo lui suggère des formes plus pleines, des compositions plus savantes, régulières et stables, cependant que, dans le passé, Masaccio lui révèle le rythme des grandes ordonnances. Ainsi naissent ses Vierges, *Madone au chardonnier*, *Belle Jardinière*, etc. Leur composition pyramidale, centrée avec soin, l'harmonie des proportions, l'arabesque calme aux ondulations simples et douces, l'horizontalité du paysage où aucun souffle n'émeut les arbres grêles, les couleurs peu nombreuses, sans imprévu, mais disposées en un accord sûr, unifié par la lumière blonde de l'ensemble, l'expression morale faite de l'innocence de l'enfance et de la féminité, de leur tendresse recueillie, les regards baissés de la Vierge

achève de mettre au point les qualités de ce groupe florentin, depuis ses fresques de l'*Annunziata* (1509) jusqu'à sa *Cène* du couvent San Salvi (1527).

D'autres artistes complètent cette école : Francesco di Cristofano Guidini, dit Franciabigio (1482-1525), s'inspire d'Albertinelli dont il fut l'élève et d'Andrea dont il fut le collaborateur; Jacopo Carrucci, dit le Pontormo (1494-1557), renchérit sur la séduction d'Andrea dont il continue les fresques de l'*Annunziata* et évoque le style élégant du Primitivo. Des influences extérieures agissent : Bugiardini (1475-1554), condisciple de Franciabigio, songe à l'éloquence de Michel-Ange, cependant que Ridolfo Ghirlandajo (1483-1561), fils de Domenico, est l'élève de Raphaël.

Angelo di Cosimo, dit Bronzino (1503-1572), dont les nus mythologiques aux arabesques raffinées sacrifient à la préciosité qui se développe alors, reste profondément original dans ses portraits sévères, rigides de port, durs de matière, où survit quelque chose de la haute fierté du *XV^e* siècle.

Mais ce que Florence formulait avec une assurance croissante, il appartenait à Raphaël Sanzio (1483-1520) d'en donner en sa brève existence la complète expression. Son art organise si pleinement, sans qu'une lacune ou une insuffisance s'y décèle, l'univers idéal dont l'Italie ambitionnait de tracer l'image, que si l'on peut concevoir quelque chose encore à côté de lui, on ne peut rien désirer au delà. En cet œuvre, l'humanité a vécu un grand moment d'apaisement, de quiétude, comme celui qu'elle connut au Parthénon, où ses incertitudes sont à ce point abolies et son goût d'absolu comblé que pendant quelque temps elle croit avoir enfin trouvé sa vérité.

Né dans la paix de l'Ombrie, à Urbino, élève du Pérugin, qui fut suave jusqu'à la fadeur, il est dénué de ce souffle inspiré et passionné où les modernes voient le génie; assez « disponible » au contraire pour s'ouvrir à toutes les influences, en tirant le miel et les unifier en un ensemble intimement organisé, assez limpide pour ne s'égarer jamais hors de son destin, il eut à un degré inouï un don, celui du bonheur : goût du bonheur ou bonheur de la réussite, qui ont attaché à son art l'image d'une certitude quasi divine.

Après avoir vécu à Citta di Castello, puis à Sienne, il séjourna à Florence de 1504 à 1508. Pérugin lui avait transmis le sentiment d'une beauté harmonieuse, exquise, mais fragile en sa monotonie; Florence ajoute à son art l'ampleur d'une conception plus mâle

FRA BARTOLOMMEO (1475-1517). LA RÉSURRECTION DE JÉSUS ENTRE LES QUATRE ÉVANGÉLISTES. PALAIS PITTI, FLORENCE. L'idéal florentin arrive à une expression complète avec Fra Bartolommeo. — CL. ANDERSON.

ANDREA DEL SARTO (1486-1531). LA CHARITÉ. MUSÉE DU LOUVRE. Andrea del Sarto a aussi le sens des compositions équilibrées, quoique avec moins d'ampleur. Il y joint un goût des harmonies colorées, une vérité de la chair et de l'épiderme, rares à Florence. — CL. GIRAUDON.

détachés d'une lecture, le calme repos de toute chose s'immobilisant en un point d'équilibre enfin trouvé disent la réussite d'un idéal. Dans ses portraits, comme ceux d'*Angelo Doni* et de sa femme, revit la même âme sereine et limpide.

Il manquait encore à Raphaël la puissance. La *Mise au tombeau* de 1508 s'y essaie, sans y réussir cependant. Jules II, l'appelant à Rome, le place dans l'atmosphère de grandeur qui devait permettre à ses dons aimables de se dépasser en des conceptions cycliques, résumant par leur sujet toutes les connaissances de la Renaissance, par leur beauté tout son idéal. Chargé de décorer les Stances, il peint, de 1508 à 1511, dans la salle « della Segnatura », l'*École d'Athènes*, le *Parnasse* et la *Dispute du Saint-Sacrement*. Il y réalise une somme humaine : la Connaissance, dont les maîtres restent les penseurs antiques; la Poésie, groupée autour d'Apollon; la Foi, autour de l'autel, résumant les trois modes d'appréhension du monde possibles à l'homme : l'intellectuel, le sensible, le religieux. L'ordre ne découle plus ici de simplifications conventionnelles; il régit souverainement des foules. Il conquiert l'espace entier, en disposant le sujet en un hémicycle, remplaçant le premier plan de jadis, et unifiant la profondeur et la largeur. L'ordre matériel de la composition s'identifie à l'ordre moral : dans l'*École d'Athènes*, Platon et Aristote, sources de la pensée de la Renaissance, sont aussi le centre géométrique de la peinture, le point de convergence des orbes décrits par les voûtes jusqu'au sommet de la fresque, le point culminant et médian de la vaste courbe de personnages, le point d'intersection de l'axe vertical de l'architecture et de l'axe horizontal du groupe humain.

Il s'en dégage une grandeur solennelle dont le *Portrait de Balthazar Castiglione* reflète l'image individuelle, en un type définitif de « Renaissance ».

Raphaël avait désormais accompli sa mission : la seconde Stance (1511-1514), avec *Héliodore*, la *Messe de Bolsène*, *Saint Léon* et *Attila*, la *Délivrance de saint Pierre*, montre une entente nouvelle du mouvement, de l'énergie, excitée par l'envie de rivaliser avec Michel-Ange, des effets lumineux, de la couleur, plus somptueuse sous l'influence du Vénitien Sebastiano del Piombo; certains

visages prennent une expression ardente et presque tourmentée; Raphaël dépasse — et perd — déjà son équilibre, en voulant se perfectionner.

Jaloux d'égaliser Michel-Ange, comblé de commandes par Léon X, le successeur en 1513 de Jules II, il est débordé matériellement et moralement. Les Stances de l'*Incendie du Bourg* et de *Constantin* avouent la recherche du morceau et la collaboration grandissante des élèves; les petites coupes des *Loges*, ou les chefs-d'œuvre de sa maturité, comme la *Madone Saint-Sixte*, les cartons pour les tapisseries sur les *Actes des Apôtres* mêlent une sorte d'opacité lourde à sa jeunesse triomphante. Le décor de la Farnesine, où brille encore le *Triomphe de Galathée* (1514), les tableaux célèbres, la *Vierge à la chaise*, la *Sainte Famille*, révèlent tantôt une boursoufflure des formes tirée de Michel-Ange, tantôt une lourdeur croissante de la couleur. Raphaël s'éloignait sans cesse de lui-même quand il mourut, épuisé de labeur, en 1520.

Il laissait de nombreux élèves, qui ont collaboré largement à ses dernières œuvres : Giulio Pippi, dit Jules Romain (1492-1546), donna aux dernières Stances, auxquelles il travailla avec Giovanni Francesco Penni (vers 1536), et aux derniers tableaux de son maître la pesanteur de ses tons bruns. Il peignit l'*Histoire des Dieux et des Géants* au Palais du Té, dont il avait été l'architecte, à Mantoue. Giovanni Manni, dit Jean d'Udine (vers 1535), s'occupe surtout des bordures décoratives des Loges. Benvenuto Tisi, dit le Garofalo (1481-1559); Balthazar Peruzzi (1481-1536), Siennois, architecte de la Farnesine; Polidoro Caldara, dit le Caravage (1492-1543); Perino del Vaga (1499-1547), qui travailla au Vatican, puis au palais Doria à Gênes, sont les plus célèbres de ces disciples.

Une influence dominatrice, à laquelle Raphaël lui-même avait cédé, emportait l'Italie vers d'autres temps. Michel-Ange renonce à l'équilibre qui définit la Renaissance : dans l'aspect, par l'outrance,

RAPHAËL SANZIO (1483-1520). LE MARIAGE DE LA VIERGE. MUSÉE BRERA, MILAN (1504). Ce tableau date de l'année où commence la période florentine de Raphaël. Jusqu'ici il s'est pénétré des leçons du Pérugin, dont il copie presque, dans cette œuvre, le *Mariage de la Vierge* du musée de Caen. — CL. BROGI.

l'effort et la disproportion; dans l'esprit, par le souffle pathétique qu'il insufflé à ses créatures. Il est sculpteur avant tout. Cependant, de la période qui prend fin en 1505, il reste sa *Sainte Famille* des Offices. Déjà dans cette position bizarre de la Vierge renversée en un mouvement tournant, dans le bloc compact des personnages, unifié par le moyen sculptural du groupement et le moyen pictural de l'arabesque qui passe en un contour unique et continu d'une figure à l'autre, on le sent passionné d'une surhumanité énorme en sa masse physique, puissante en son élan vital. En 1505, rivalisant avec Vinci pour la décoration de la Salle du Conseil de Florence, il fait le carton d'un épisode de la guerre de Pise (corps nus de soldats surpris au bain), disparu comme celui de la bataille d'Anghiari que lui opposait Léonard. De 1508 à 1512, contraint d'abord par Jules II, puis empoigné par l'inspiration qui l'envoûte, absorbé, au sens littéral, dans une absolue solitude par la vision gigantesque qu'il sent naître, il représente au plafond de la Sixtine neuf épisodes de l'Ancien Testament, de la Création au Déluge. Il les entoure de ces *ignudi* qui jettent sur la voûte la houle de leurs gestes véhéments, et plus bas des Sibylles et des Prophètes, à la méditation gonflée de divin, grandioses comme la « bouche d'ombre »; entre ces précurseurs du Christ par la pensée, il place les précurseurs par le sang, les *Antenati*, figures fabuleuses naissant obscurément à la vie morale, engourdis ou traversés parfois de peurs hagardes. En 1535, Michel-Ange entreprit de terminer cet ensemble en couvrant le mur du fond d'un vaste *Jugement dernier*, achevé à la Noël 1541. Ainsi se complète l'œuvre peut-être la plus riche de l'humanité, puisque son créateur, avec les dons de son époque, possédait par tempérament ceux précisément aux-

RAPHAËL. LA VIERGE DU GRAND DUC. PALAIS PITTI, FLORENCE. Durant son séjour à Florence, Raphaël crée une série de Vierges célèbres, où il porte à la perfection la clarté harmonieuse du génie florentin; mais surtout il transforme en poésie ce qui n'était qu'une satisfaction complète de l'œil et de l'esprit. — CL. BROGI.

le sens de sa destinée, — c'est lui qui éclate comme une intrusion brutale du divin dans le monde des humains, le disperse au milieu d'un tumulte panique, d'une clameur trouée par la trompette des anges, le fait crouler en grappes dans le sublime *Jugement dernier*. Ses élèves, ou du moins les artistes qu'il a influencés, sont légion. La fin du siècle est pleine de ces corps énormes et musclés qu'il

quels elle restait étrangère. La Renaissance s'y reflète dans cette apothéose de l'intelligence que constituent le fond et la forme : la même ordonnance maîtresse d'elle-même régit la composition matérielle et la pensée profonde qu'elle exprime. Complexe et claire à la fois, la voûte déroule la genèse de la vie chrétienne : depuis la création et la faute originelle jusqu'aux prophètes, qu'accable ou transporte la prescience du règne de Dieu; aux miracles d'Israël qui, aux angles, retracent les premières manifestations de la présence divine; aux ancêtres du Christ qui, par leur chaîne de chair, assurent la Nouvelle Alliance dont le Jugement dernier sera la conclusion. Mais dans ces cadres spirituels de la Renaissance, dont il bénéficie, gronde et se déchaîne une poésie purement sensible. Elle est faite à son point le plus physique de la vigueur frénétique de la vie qui gonfle les membres, les entraîne en son rythme inlassable, les balaie en tempête, anime ces regards divergents, ces yeux dilatés ou fixés avec force sur leur objet, — à son point le plus spirituel d'un trouble croissant, d'« une terreur profonde, une angoisse infinie » qui parcourent ces êtres agités, comme un orage naissant oppresse la nature de son annonce. Cet orage chargé des obscures inquiétudes ou des méditations profondes du peuple qui, à la voûte, penché sur le mystère du péché originel et de la Rédemption qui s'approche, sent monter la solution d'où viendra

a inventés. Trois de ses disciples sont particulièrement célèbres : Sebastiano del Piombo (1485-1547), qui pare de couleurs somptueuses, dues à son origine vénitienne, les figures amples qu'il peint et qui donne à ses portraits tant de solennelle autorité; Daniello da Volterra (1509-1566), Florentin comme son maître, épris de musculatures noueuses; Giorgio Vasari enfin (1511-1574), connu surtout par sa *Vie des Peintres* qui, durant longtemps, servit de base à l'histoire de l'art italien.

Cependant que l'Italie du centre porte à sa perfection ce qui est resté pour nous l'idéal italien proprement dit, les écoles plus septentrionales, par un jeu complexe d'influences reçues et d'affinités naturelles, se révèlent ouvertes à des préoccupations qui les apparentent aux arts du Nord. Le développement

RAPHAËL. PORTRAIT DE JULES II. GALERIE DES OFFICES, A FLORENCE (1511). Raphaël a fixé les traits énergiques de Julien de La Rovère, élu pape en 1503, et qui, jusqu'à sa mort, fut l'âme de la Renaissance. — CL. BROGI.

RAPHAËL. PORTRAIT DE BALTHAZAR CASTIGLIONE. MUSÉE DU LOUVRE (VERS 1515). L'intelligence ouverte de Castiglione, sa pondération morale reflètent dans la vie l'idéal que Raphaël a incarné dans l'art. — CL. GIRAUDON.

RAPHAËL. L'ÉCOLE D'ATHÈNES. VATICAN. En 1508, Raphaël s'établit à Rome et jusqu'en 1511 décore les Stances. L'École d'Athènes orne la plus belle, celle de la *Segnatura*. Son art, arrivé au plein épanouissement, manie les vastes mouvements de foule et s'annexe la profondeur sans perdre sa clarté. — CL. ANDERSON.

de la technique à l'huile dans l'école vénitienne en est un témoignage matériel. Ces écoles, si elles reçoivent du reste de l'Italie un répertoire de sujets, de compositions, de formes nues ou drapées qui les rend tributaires de l'idéal latin, ont du moins un principe directeur différent. Là où le reste de l'Italie aménage et transforme la réalité et ses images pour en tirer comme un beau parc régulier où promener l'intelligence et ses goûts, elles sollicitent surtout de la nature des jouissances sensibles. Du corps humain, Venise dégage la splendeur charnelle plus que l'abstraite pureté des proportions; la draperie souligne moins la forme qu'elle n'étale la magnificence de son tissu; le métier avoue le plaisir de manier la pâte légère ou grasse et se soucie peu d'enfermer un volume dans un contour logique et simple; l'artiste avant tout essaie d'imaginer les combinaisons de couleurs les plus propres à éveiller de longs échos dans les sens. Au culte plus austère et énergique du corps masculin se substitue celui, sensuel, du corps féminin. Dans cet art, symboliquement, la femme prend le pas sur l'homme.

Déjà, à mi-chemin de Venise, à Parme, Antonio Allegri, dit le Corrège, du nom du bourg où il naquit (1494?-1534), s'il n'ignore rien du clair-obscur de Vinci ou des gestes audacieux de Michel-Ange, crée un art avant tout voluptueux. Élève du Ferrarais Francesco Bianchi-Ferrari (1447?-1510), il s'établit très tôt à Parme. Il n'est pas sans rapports avec les Florentins : ses premières œuvres comme la *Madone de saint François* (1514) évoquent les compositions verticales et symétriques de Fra Bartolommeo; Andrea del Sarto seul sut traduire l'épiderme avec ce velouté qui paraît le prolonger et le faire rayonner dans l'espace ambiant. Ses chefs-d'œuvre : le *Mariage mystique de sainte Catherine* (1519), la *Madone de saint Jérôme* (vers 1528), celle de *saint Georges* (1532), et surtout ses sujets mythologiques, *Antiope*, *Léda* ou *Danaë* transposent l'art classique italien sur un registre sensible :

les lignes, aux courbes rythmées et comme fluantes, la lumière traduite si matériellement qu'elle semble caresser les objets, la couleur établie comme un accord musical très lié et fondu cherchent à exercer un appel par leur attirante séduction; de même les sujets et les expressions ne tendent plus à expliquer intelligiblement des idées et des sentiments, mais à rendre communicables des ravissements ou des tendresses; l'enfant et la femme, c'est-à-dire l'être humain doué du charme, deviennent le centre de son inspiration; aussi le XVII^e et surtout le XVIII^e siècle devaient-ils le goûter plus que ses contemporains qui l'ignoraient presque. Ses grandes décorations, la *Vision de saint Jean* à la coupole de Saint-Jean à Parme (1520-1524) et l'*Assomption de la Vierge* à la coupole du dôme (1526-1530), sont à la source du style décoratif des siècles suivants. Simulant une ouverture par où les personnages apparaissent, en plein ciel, parmi les nuages et avec des raccourcis audacieux, il utilise pour la première fois comme principe fondamental celui de l'illusion, qui à l'aide du trompe-l'œil dérouté l'esprit du spectateur; mêlant intimement, par leurs mutuelles imitations et leurs passages insensibles, sculpture, architecture et peinture, il opère par cet artifice l'unité apparente de l'édifice et de son décor, due à la tromperie des sensations que développeront les arts baroque et rococo.

On s'aperçoit très vite en effet que l'enseignement du Corrège était des plus féconds. L'Ombrien Federico Barocci (1528-1612) montre comment le maniérisme est né parmi les élèves de Corrège autant que parmi ceux de Michel-Ange : sa ligne devient plus irrégulière, plus discontinue en ses détours; sa couleur renonce aux taches plates et multiplie le ton local par des variations et des dégradés. Ce sont des traits que l'on retrouvera bientôt jusque dans les Pays-Bas. Francesco Mazzola, dit le Parmesan (1504-1540), dévoile encore plus nettement ce que le Corrège apporta aux maniéristes : par désir d'exploiter les ressources sensibles de la

ANTONIO ALLEGRI, DIT LE CORRÈGE (1494?-1534). LA MADONE DE SAINT JÉRÔME. MUSÉE DE PARME (vers 1528). Entre la conception florentine et la conception vénitienne de l'art, le Corrège, à Parme, fait figure d'intermédiaire. Il introduit dans la composition florentine une plus grande souplesse. — CL. ALINARI.

ligne, comme celles de la couleur, par désir d'apporter au canon classique devenu monotone quelque attrait inédit, par désir de s'attacher davantage à la féminité, il allonge les formes, les étire, molles, flexibles et affinées. Or, on retrouve ces mêmes caractères chez les élèves d'Andrea del Sarto, en qui nous avons déjà décelé quelque affinité secrète avec le Corrège : chez Pontormo ou Bronzino. Cette tendance nouvelle va féconder l'art français du XVI^e siècle grâce au Rosso (1494-1540), appelé en France par François I^{er}, ainsi que son rival le Primatice (1504-1570), né à Bologne, fixé un moment à Mantoue. A ce groupe des maniéristes, dont l'influence sera si étendue, Michel-Ange a donné le sens du nu et des ressources imprévues que les mouvements audacieux ajoutent à son aspect; Corrège, pour sa part, lui a légué le sentiment de l'élégance, du charme souple et contourné de la femme, qui désormais va hanter l'art, surtout en France, et modifier le canon masculin lui-même, comme en font foi les sculptures d'un Cellini ou d'un Jean de Bologne.

Venise avait avec le reste de l'Italie des attaches moins profondes que Parme. Elle s'était complu, durant le XV^e siècle, à un style rigide et dur, inspiré de Padoue et surtout prononcé dans l'école primitive de Murano. Giovanni Bellini avait ébauché un réalisme moins tendu, plus épanoui. Ce fut un de ses disciples, Giorgio de Castelfranco, dit le Giorgione (1477 ou 1478-1511), dont la vie et l'œuvre sont encore bien obscures, qui acheva de révéler à Venise sa voie propre. Les premiers Vénitiens avaient cru trouver le secret du volume, poursuivi par tout art se dégageant des conventions byzantines, dans la saillie sculpturale, les arêtes apures et coupantes. Le génie voluptueux de Venise s'y égarait. Giorgione, après Bellini, a poussé Venise à tenter plutôt de créer l'illusion du volume par l'illusion de la matière, de sa présence, en cherchant à particulariser l'aspect propre à chaque matière, pierre, chair ou étoffe, son degré de résistance à la pression, sa consistance à toucher. La forme se précise avec lui par les jeux de la lumière à sa surface plus que par son contour. Cette méthode permettait aux

Vénitiens d'employer l'acuité de leurs sens plus que des qualités analytiques, convenant mieux au tempérament florentin. Réciproquement, l'unité du tableau va résider moins dans la logique de sa composition que dans une ambiance sensible très affirmée. C'est cette ambiance propre à chaque artiste qui permet de séparer des œuvres de Titien, avec lesquelles on risque de les confondre, celles de Giorgione : les portraits d'homme, tous songeurs et juvénilement mélancoliques, l'*Orage*, les *Trois Mages*, où des figures pensives, absentes de la scène où elles se trouvent, dégagent un mystère peut-être plus énigmatique, parce que plus spontané, que celui de Vinci.

Né à Pieve de Cadore en 1477, ou plus vraisemblablement vers 1490, Tiziano Vecelli mourut en 1576 seulement à Venise. Encore fût-ce emporté par une épidémie de peste. Condisciple de Palma Vecchio et de Giorgione, avec qui il fut chargé, tout jeune, de décorer le comptoir des Allemands; fixé à Ferrare auprès d'Alphonse d'Este de 1514 à 1519, il revint s'établir à Venise où il exerça une sorte de régence des arts. Portraitiste des doges, peintre du Grand Conseil, son prestige fut si grand que Charles-Quint, qui le fit venir à Bologne en 1529 et à Augsbourg en 1548; Paul III, qui l'attira à Rome en 1545, et François I^{er}, qui essaya vainement de l'amener en France, lui firent peindre leurs portraits.

Titien vient au moment où la vision neuve que cherche à formuler une école est encore assez fraîche pour garder toute sa saveur bien qu'elle atteigne déjà à sa plénitude, assez expérimentée cependant pour ne nécessiter plus aucun effort et pour se formuler avec une aisance naturelle. Si l'art classique n'apparaissait pas comme essentiellement rationnel, on dirait de Titien qu'il est le grand classique de la sensibilité. Il exprime, en effet, mais par des moyens purement sensibles et conformes au génie vénitien, cette certitude intérieure et cet épanouissement heureux qui sont la marque de Raphaël.

Ses personnages avouent la santé physique par leur stature et leur chair forte et dense, — la quiétude interne par l'équilibre calme de leurs gestes, que magnifie la pompe des draperies, et par l'assurance reposée des regards placides (la *Bella*, *Laura Dianti*) ou seulement alanguis par une obscure rêverie (l'*Homme au gant*, le *Jeune Anglais* du palais Pitti). Autour d'eux le clair-obscur doré crée une pénombre chaude où les formes, les couleurs se dilatent comme des fleurs dans une serre; la nature les environne de la majesté des étés ou de l'apaisement des crépuscules; le coloris, comme les femmes de Titien, est non pas très rare et raffiné, mais composé de tons nourris, riches et chaleureux, évoquant une matière

GIORGIO BARBARELLI, DIT LE GIORGIONE (1478?-1511). L'ORAGE. COLLECTION DU PRINCE GIOVANELLI, A VENISE. Tout ici est sensible et non plus intellectuel. Le sujet lui-même, mystérieux pour l'esprit, s'adresse à la rêverie poétique. La figure humaine cède le pas au paysage. — CL. L. OLIVIER.

TIZIANO VECELLI, DIT LE TITIEN (1477 ou 1490-1576). L'HOMME AU GANT. MUSÉE DU LOUVRE. Titien, tout en exprimant la sensualité de l'idéal vénitien, a su pénétrer son art de vie intérieure. Mais il la communique par la sensibilité plutôt qu'il ne l'analyse en psychologue. C'est la rêverie mélancolique de ce visage qui émeut et attache.

moelleuse et profonde, des sonorités larges de violoncelle ou de contrebasse. Puisant de partout la sève des plaisirs sains et opulents, Titien ne laisse pas l'esprit insatisfait dans ce bien-être, et c'est par là qu'il est le plus grand. Il ne cherche pas seulement à suggérer la joie que donne un spectacle, mais la poésie qu'il contient. Au cœur de chaque tableau se trouve quelque grand thème humain, à la fois simple et intense : tantôt la grandeur recueillie (les *Pèlerins d'Emmaüs*, *Saintes Familles*) ou pathétique (*Christ aux outrages*, *Mise au tombeau*) du sentiment religieux, — tantôt la joie épanouie de l'amour et de la beauté féminine (depuis

L'Amour sacré et l'Amour profane de la galerie Borghèse en 1510 jusqu'à l'*Antiope* du Louvre en 1564). Et voici par où il reste Vénitien : il ne demande pas au spectateur de déchiffrer sa pensée à travers l'expression des visages et des gestes; il passe par le cœur plus que par l'esprit; il insinue, comme la musique, l'émotion humaine par des équivalences sensibles, gravité solennelle des paysages ou des architectures, magnificence exaltée des accords colorés. En un mot, il crée l'atmosphère la plus propre à épanouir la pensée à laquelle son sujet donne l'élan, plutôt qu'il ne l'explique.

Son emprise fut considérable sur ses compatriotes, non seulement ses successeurs comme Paris Bordone (1500-1571) dont le *Pêcheur remettant l'anneau au doge* est célèbre, ou l'Allemand Jean Calcar (1499-1546) dont le Louvre possède un portrait titianesque, mais ses contemporains, comme son condisciple Palma Vecchio (1480-1528) qui sacrifie la pureté des formes de ses blonds modèles féminins à l'abondance de leur chair.

A Bergame, Giovanni Busi, dit Cariani (vers 1480-1548), subit son influence, et pourtant ses portraits, par leur austère distinction, font penser davantage à Giorgione. De même Bartolommeo Veneto (travail vers 1502-1540), qu'on trouve à Ferrare, à Milan, à Bergame aussi, et qui évoque

TITIEN. LA MISE AU TOMBEAU. MUSÉE DU LOUVRE. Le pathétique n'est pas exprimé surtout par les visages, comme dans la *Cène* de Vinci; il émane des couleurs intenses que la pénombre a rendues graves, de ce corps livide, du ciel crépusculaire et lourd, de la masse obscure des arbres.

CL. GIRAUDON.

à l'occasion l'art allemand par certains détails techniques, garde dans ses effigies un peu de la concentration intérieure, parfois romanesque et énigmatique, de Giorgione. Ses jeunes hommes font penser davantage à Holbein. A Bergame encore travaille Lorenzo Lotto (1480-1556), dont la nature méditative et douce transparaît dans les portraits ainsi que dans les scènes religieuses, où la sincérité de son imagination transforme l'iconographie traditionnelle.

Venise étendait d'ailleurs son influence assez loin, jusqu'à Brescia, près de Milan, où se développait une école locale. Il est à noter que dans ces écoles provinciales les gammes vénitienes tendent à s'éclaircir et à transposer en argent l'atmosphère dorée où elles baignent.

Girolamo Savoldo (vers 1480-1550) et Girolamo Romanino (1485-1566?) furent les premiers à y introduire l'influence de Venise. Bonvicino, dit Moretto (1498-1554), élève de leur prédécesseur Ferramola († 1528), et auteur de compositions religieuses ainsi que de portraits, montre quelque chose de plus précis, de plus étreint dans l'exécution que les Vénitiens. Son élève Giambattista Moroni (vers 1525-1578) est avant tout portraitiste. Fixé à Bergame, après avoir quitté Brescia, il recourut à un métier étonnamment incisif, mais non dépourvu d'une timidité et parfois d'une gaucherie qui dévoilent l'artiste provincial.

Au Sud, à Ferrare, ralliée aussi à Venise, meurt Giovanni Antonio de Sacchi, dit Pordenone (1483-1539). On voit avec Giovanni Battista Benvenuto, dit l'Ortolano (vers 1490-1525 ou 1529), s'accentuer l'abandon des sécheresses léguées par Squarcione. Il fait parfois penser au Corrège jeune. Il subsiste toutefois un peu de la dureté primitive dans l'œuvre de ses élèves : Benvenuto Tisi, dit le Garofalo (vers 1481-1559), et Giovanni Luteri Dosso Dossi, qui la transforme en lourdeur. Tous deux, sur le tard, s'écartent dans le sillage de Raphaël.

A Venise, le style auquel le Titien avait donné sa force la plus complète évoluait selon une loi inévitable : quand la vision renouvelée du monde qu'une école cherchait à formuler s'est exprimée pleinement, elle apparaît bientôt aussi familière et normale que la nature à laquelle elle voulait donner une saveur inédite; on agit alors à son égard comme précédemment à l'égard de la nature : on la déforme à son tour. Les uns, plus timorés, se bornent à raffiner sur elle et à en tirer des effets neufs en évoluant vers le brillant ou le joli, tel Andrea Meldolla, dit Schiavone (1522?-1582?), élève du Titien, tourné vers le maniérisme. C'est à cette tendance qu'appartient, sans mièvrerie, Véronèse. D'autres utilisent les procédés établis, mais afin de leur faire exprimer des rêves inconnus jusqu'alors, et pour lesquels ils n'étaient pas créés. Ce fut le cas de Tintoret.

Paolo Caliari, dit Véronèse (1528-1588), naquit à Vérone, dont l'école locale, avec les Bonifazio (Bonifazio le Vieux [1487-1553];

PAOLO CALIARI, DIT VÉRONESE (1528-1588). LES NOCES DE CANA. MUSÉE DU LOUVRE (1563). Plus superficiel et instinctif, Veronese exprime l'allégresse physique de Venise, les joies des sens qu'elle aime : la lumière, le grouillement animé de la foule, la magnificence des vaisselles et des étoffes ; Veronese, à gauche, et Titien, à droite, figurent au premier plan du groupe des musiciens. — CL. GIRAUDON.

Battista, dit Bonifazio le Jeune), imitait le style vénitien. Vers vingt-cinq ans, il débute à Venise par la décoration, côte à côte avec son associé, Zelotti, du plafond du palais des Doges, puis, seul, de l'église Saint-Sébastien. Les commandes se succèdent désormais, depuis celle des peintures de la villa Maser, élevée près de Trévise par Palladio, jusqu'à celle du plafond du palais ducal, reconstruit après les incendies de 1574 et 1577. Veronese s'efforça non de pénétrer dans sa profondeur l'art du Titien, mais d'en tirer les effets les plus agréables, en accroissant leur action directe sur les sens, c'est-à-dire leur charme. Il transforma ainsi en organisation habile d'un spectacle l'effort de Titien pour communiquer à autrui une méditation sensible, — en tableaux animés des scènes de théâtre, gonflées de sentiments ou de passions. Dans cette lumière argentée et légère, non plus chaude et dorée, qui semble propre aux écoles environnant Venise, il dispose face au spectateur de vastes ordonnances grouillantes. Au milieu d'architectures magnifiques et blanches, évoquant le soleil et l'espace plus que le calcul des proportions, se pressent des foules animées, et pourtant nonchalantes, vêtues d'étoffes aux tons éclatants ou frais, parfois rendus plus exquis par une légère décoloration et plus aigus par l'opposition d'un peu d'ombre ou d'une valeur sourde. Toujours cette agitation des masses, dans les festins comme les *Noces de Cana* (1563), les *Repas chez Simon* (1570), chez *Levi* (1572), dans les allégories comme le *Triomphe de Venise*, au palais des Doges, est suggérée par l'abondance des personnages, non par l'animation réelle, car ces figures sont toujours immobilisées en des gestes posés, même quand la virtuosité des raccourcis leur donne un apparent déséquilibre.

Tintoret est à l'opposé. Jacopo Robusti, dit le Tintoret (1512 ou plutôt 1518-1594), élève du Titien avec qui il se brouilla, avait reçu à Rome la révélation de Michel-Ange. Comme lui il sera tourmenté des premiers souffles de l'inquiétude moderne ; comme lui, il introduira dans l'art de la Renaissance les bouleversements de la vie en action, croyant sans doute l'enrichir, et l'atteignant au contraire dans ses fondements mêmes. L'art italien, ayant cherché

à créer des images parfaites dans leur détail et leur disposition, donc poussées jusqu'au point où toute suggestion de modification ne peut que rompre l'équilibre définitif qu'elles visent, devait fatalement détruire son idéal par le rendu du mouvement. Ouvrant les vannes du tourbillon baroque, Michel-Ange à Rome, Tintoret à Venise préparent le ravage des beaux parcs ordonnés de la Renaissance. Tout au long de sa féconde existence, celui qu'on surnomme le Furioso apporte la même fougue à son *Jugement dernier* de Santa Maria dell' Orto, à sa décoration de la Scuola de Saint-Roch, où il renouvelle de fond en comble l'iconographie de la Bible et de l'Évangile, avec une imagination emportée et sans exemple (1560-1573), à ses peintures du palais des Doges (1573-1587), qu'il couronne par la plus vaste du monde, un *Paradis* de 200 mètres carrés, entrepris alors qu'il était plus que septuagenaire.

Son métier impulsif jette sur la toile des portraits aux regards instables et soucieux, des scènes mythologiques ou religieuses où les personnages, parcourant toutes les dimensions possibles de l'espace où ils sont projetés en tous sens, agitant quand ils sont arrêtés quelque membre comme un homme impatient de son repos, courent, se penchent, se renversent, volent, fondent du ciel. Les couleurs prennent une intensité étrange, parmi les opacités, les noirs, les bruns, comme les irisations et les flamboiements d'un monde incendié, et déjà à demi carbonisé. Cet univers est régi par la loi de l'instantané : visions fortuites, happées au passage, les gestes les plus simples paraissent inattendus d'être inopinément suspendus en pleine action ; la composition est imprévue comme dans une scène surprise à l'improviste, selon les caprices du hasard ; la couleur avec ses tons violents, électriques, juxtaposés aux ombres, semble celle qu'un brusque coup de projecteur tirerait incomplètement des ténèbres.

A sa suite, la couleur vénitienne s'alourdit, tombe dans les sourds éclats rougeoyants parmi les bruns : les Bassan, famille établie au pied des Alpes et où se distinguent le vieux Jacopo da Ponte (1510-1592), et, à un degré moindre, ses fils Francesco

(1548-1591) et Leandro (1558-1623), rejoignent presque le sentiment de l'art flamand, en groupant des personnages inclinés ou accroupis autour de rustiques et énormes natures mortes. Jacopo Negreti, dit Palma le Jeune (1544-1628), auteur d'un gigantesque *Jugement dernier*, au palais ducal, puis Giovanni Contarini (1549-1605), et d'autres plus obscurs, continuent la tradition de Tintoret, cependant qu'une autre suite de décorateurs, épris de perspectives aériennes, de couleurs argentines, sortis de Veronese, appréhendent le renouveau du XVII^e siècle.

Tintoret reste la figure dominante du crépuscule de la Renaissance : il ramasse en un dernier faisceau ses splendeurs ; en même temps, il s'ouvre à des rêves nouveaux ; maître de Greco, copié par les Velasquez, les Van Dyck, il est le premier des grands modernes avec tout ce que ce mot peut suggérer d'individualisme, de sensibilité impatiente, de fiévreuse liberté, et aussi d'intime inquiétude.

LA MINIATURE ET LA GRAVURE. — Au contraire des écoles voisines du Nord, la miniature italienne ne prit d'importance qu'assez tardivement. C'est seulement au début du XV^e siècle qu'on la voit se dégager de l'influence française. Elle s'adapte alors au style des peintres dominants du temps, et offre souvent une réduction de leurs compositions, de leur style. Dans le nord de l'Italie, toute une école se réclame de Mantegna : à Padoue même, Benedetto Bordone, qui illustre, vers 1480, des ouvrages de droit ; à Vérone, le peintre Liberale da Verona (1445?-1536?), qui donne à la miniature une ampleur toute nouvelle et dont la réputation est exceptionnelle (*Livre du chœur de la cathédrale de Sienne*) ; après lui Girolamo dei Libri (1474-1556), ou encore Girolamo da Cremona qui travailla à Sienne, reflètent son art précis, sévère de ligne, éclatant de tons. C'est son influence qui domine aussi le groupe d'artistes qui à Ferrare furent au service des Este, principalement Taddeo Crivelli, auteur de la *Bible de Borso d'Este* (1455-1462). Par les artistes ferrarois, cette influence touche Milan, où Michelino da Besozzo et Zavattari avaient déjà illustré des ouvrages pour les Visconti, vers le milieu du siècle. D'elle relève un volume renommé : le *Livre d'heures de Bone de Savoie* (British Museum).

Plus au Sud, Florence reflète tout d'abord le style giottesque. Son école, en la seconde moitié du XV^e siècle, produit deux miniaturistes célèbres : Francesco d'Antonio del Chericco, influencé par l'Angelico (*Plutarque de la Laurentienne*), et surtout Attavante degli Attavanti (1452-1517), dont les œuvres enrichirent aussi bien la bibliothèque des Médicis que celles de Frédéric de Montefeltre, duc d'Urbin, ou de Mathias Corvin, roi de Hongrie.

LE TINTORET. BACCHUS ET ARIANE. PALAIS DES DOGES, VENISE. Composant selon une arabesque mouvementée, le Tintoret déplace ses personnages ou les jette dans l'espace. Il aime les lumières violentes, les ombres accusées. — CL. ANDERSON.

JACOPO ROBUSTI, DIT LE TINTORET (1518-1594). MIRACLE DE SAINT MARC (DÉTAIL). ACADEMIE DE VENISE (1548). Le Tintoret est bien Vénitien par l'amour sensuel de la couleur, mais il a tressailli au contact de Michel-Ange et de ses aspirations insatisfaites. Lui aussi débordait l'art classique : les figures s'agitent, se plient, fondent du ciel, s'écartent de leur axe d'équilibre. — CL. ANDERSON.

Avec l'importance croissante de la peinture ombrienne, la miniature de cette école prend plus de développement. Elle fait écho à l'art de Pinturicchio ou de Piero della Francesca. Même au moment de la pleine Renaissance, la miniature survit et elle connaît un dernier éclat avec le Croate Giulio Clovio (1498-1578), qui nous a laissé un document fameux sur sa rencontre avec le Greco, et qui transpose étroitement les créations de Michel-Ange et de Raphaël.

La gravure fut plus originale, quoiqu'elle se soit très souvent ouverte à une influence étrangère, celle de l'école allemande. Le premier ouvrage où la gravure sur bois s'unit au texte imprimé (1477) fut l'œuvre d'un Allemand, Ehrhard Radtold, fixé à Venise, depuis toujours débouché germanique. Tout d'abord la gravure sur bois s'offrit aux premiers essais de l'Italie. Elle connut un grand éclat à Venise à la fin du XV^e siècle, et son chef-d'œuvre fut le célèbre *Songe de Polyphile* de Francesco Colonna, imprimé en 1499 par Alde Manuce, dont la maison devait dominer le monde de l'édition durant tout le XVI^e siècle. A Venise encore on rencontre des graveurs réputés comme Zoan Andrea Vavassore et le peintre Jacopo de Barbari.

A Florence, les premiers ouvrages ornés de bois apparaissent en 1490 (*Laude*, de Jacopone da Todi ; textes des représentations sacrées, etc.). Le principal éditeur est Piero Pacini qui, en 1500, donne au public les estampes de Morganti Maggiore de Palei.

L'influence allemande atteint Rome même, où, dès 1467, Ulrich Hahn édite les *Méditations* du cardinal Turrecremata.

La gravure sur cuivre, grâce aux orfèvres, fit tôt son apparition, dans la seconde moitié du XV^e siècle. Si Maso Finiguerra n'est plus au-

LIBÉRALE DE VÉRONE (1445?-1536?). LETTRE ORNÉE DU LIVRE DE CHŒUR DE LA CATHÉDRALE DE SIENNE. (BIBLIOTHÈQUE PICCOLOMINI.) ÉOLE, DIEU DU VENT. Libérale de Vérone a peint une figure païenne où apparaît le souvenir de Mantegna au milieu de rinceaux d'une luxuriante fantaisie.
CL. ALINARI.

aujourd'hui considéré comme son inventeur, on lui attribue du moins plusieurs planches, comme la série des *Planètes*. En 1477 paraît le premier ouvrage orné par ce procédé : le *Monte Santo di Dio* par Bettini. Le style de ces gravures évolue, et la nouvelle manière, dite manière large, à cause de ses tailles plus longues et plus espacées, nous vaut le fameux *Combat d'hommes nus* d'Antonio Pollajuolo et les planches de Christofano Robetta (1462-1522).

C'est en dehors de Florence qu'il faut chercher le grand graveur du XV^e siècle : Mantegna. Avant lui le nord de l'Italie avait produit les séries de planches encyclopédiques appelées tarots, dont l'une fut gravée à Venise vers 1465. Mantegna introduit dans la gravure, qui convient admirablement à son style incisif, sa manière à la fois grande et précise (la *Mise au tombeau*), qu'imiteront Giovanni Antonio da Brescia, qui alla à Rome; Zoan Andrea de Mantoue, Benedetto Montagna. Ce dernier emploie le pointillé qui, sous la main de Giulio Campagnola, rompra avec le style linéaire de Mantegna et créera la manière plus souple de Domenico Campagnola, de Jacopo de Barbari, qui la répandit au cours de ses voyages en Allemagne et dans les Pays-Bas.

L'influence allemande qui ne s'était jamais éteinte introduira, au XVI^e siècle, des procédés encore plus nuancés et délicats, aux tailles sinueuses et entre-croisées, que Marc-Antoine Raimondi, né et mort à Bologne (vers 1480-vers 1534), emploiera à reproduire avec souplesse les compositions célèbres de Raphaël. Il sortait de l'atelier de Francesco Francia, graveur réputé de Bologne, qui lui avait inculqué les traditions mantegnesques. Ce sont Martin Schongauer et Dürer, qu'il copia au point de se voir intenter un procès en plagiat, puis Lucas de Leyde qui lui révélèrent le métier qu'il développa à Rome à partir de 1510, auprès de Raphaël (*Didon*, *Lucrèce*, *Massacre des Innocents*, etc.). Son influence fut marquée sur ses successeurs : Agostino Veneziano, Giovanni Jacopo Caraglio, etc., jusqu'au jour où, à Mantoue, Giorgio Ghisi (1520-1582) eut recours à l'eau-forte, où les artistes du nord de l'Italie, depuis Parmesan et Andrea Schiavone jusqu'au Baroque, trouvèrent les effets de douceur propres à leur tempérament.

La gravure sur bois, à Venise, connut un renouveau lorsque le

camaïeu introduisit des effets de clair-obscur obtenus par des tirages successifs avec des planches encrées différemment. Cette technique, empruntée aussi à l'Allemagne, fut utilisée surtout par Ugo da Carpi, interprétant Raphaël, et par son élève, Antonio da Trento, qui l'apporta en France.

LA TAPISSERIE ET LE VITRAIL. — De la tapisserie et du vitrail, il y a peu à dire en Italie. Les Flamands seuls possédaient bien le métier de la première, et l'architecture ne se prêtait guère au second. Au XV^e siècle, on rencontre plusieurs ateliers de tapisserie, mais dirigés par des Septentrionaux : Jean de France à Milan, à partir de 1419; des Brugeois et des Arrageois à Venise, en 1421; Renaud de Maincourt, Parisien, à Rome, où il tisse la *Création du Monde*, de 1447 à 1455; Jacomo de Flandra à Ferrare, vers le milieu du siècle, etc...

L'art italien apporta plutôt des modèles, des cartons. En 1514, Raphaël commence la fameuse série des *Actes des Apôtres*, conservée au Victoria and Albert Museum de Londres, mais elle est tissée par les ateliers bruxellois. De même la *Vie du Christ*, l'*Histoire de Psyché*, celle de *Vulcain* auxquelles travaillent ses élèves. Les ateliers italiens, de leur côté, continuent au XVI^e siècle à être dirigés par des Septentrionaux, et durant sa seconde moitié on trouve Nicolas Karcher à la tête des deux principaux : celui de Ferrare, fondé en 1536 par lui et son frère Jean, et dont les tentures (les *Métamorphoses*, etc.) donnent la plus large place au paysage et à la végétation, et celui de Florence, où il se rend dix ans plus tard, et où il dirige avec Jean Roost l'atelier « Arazzeria Medicea » fondé par Cosme I^{er} et qui dura jusqu'en 1737.

L'art du vitrail a laissé quelques belles, mais rares œuvres, au XIV^e siècle, à Saint-François-d'Assise; au XV^e, à San Domenico de Pérouse, à Florence (Dôme, Santa Croce, Santa Maria Novella, etc...). Le XVI^e siècle s'inspire surtout de Raphaël (Jean d'Udine à la Laurentienne, Florence); un nom de verrier cependant se détache, celui de Guillaume de Marcillat (1467-1529), dominicain, originaire de Bourges, et qui s'applique à imiter les effets de la peinture murale, à Cortone et à Arezzo.

MÉDAILLE, IVOIRE, ORFÈVRE. — Des arts plastiques, ronde bosse ou bas-reliefs, dérivent d'autres arts mineurs comme la médaille, l'ivoire, l'orfèvrerie.

L'antiquité, à côté de ses monnaies, avait déjà connu des pièces destinées à commémorer un événement considérable, mais c'est vraiment la Renaissance qui fit de la médaille un art indépendant. Déjà vers 1230, Frédéric de Hohenstaufen, si fêré de l'antique, avait fait frapper des *augustales* d'or d'un caractère exceptionnel, mais c'est à la fin du XIV^e siècle qu'apparurent des pièces qui, par leur cachet artistique et leurs dimensions, se séparaient de la monnaie. Le premier, François II, seigneur de Carrare, fit faire

BENVENUTO CELLINI. SALIÈRE D'OR DE FRANÇOIS I^{er} (VERS 1540). MUSÉE DE VIENNE. Dans ce petit objet d'une composition ambitieuse, commencé pour le cardinal de Ferrare et achevé pour François I^{er}, Cellini a voulu montrer toute sa science de sculpteur et toute son habileté d'orfèvre. Il y a représenté l'Océan et la Terre.

trois médailles dont l'une est à son effigie (1390) et une autre à celle de son père. E. Babelon a attribué avec grande vraisemblance à l'Italie deux grandes médailles, sans doute du même auteur, et consacrées l'une à Constantin, l'autre à Héraclius, et que posséda le duc de Berry dès le début du XV^e siècle.

Ces médailles sont exécutées soit à la frappe, soit au repoussé. Mais c'est Pisanello qui apparaît comme le vrai créateur de la médaille coulée : elle est fondue en bronze dans un creux tiré sur le modèle de cire qu'il exécutait d'abord. Sa première médaille, celle de Jean Paléologue, dont le retentissement fut considérable, date de 1439. Il les multiplie désormais pour les Gonzague à Mantoue, les Este à Ferrare, les Visconti à Milan. A la fin de sa vie, il consacra son talent à Alphonse d'Aragon, roi de Naples. A l'avant, un contour et un modelé simplifiés, mais puissamment caractérisés, ressuscitent le profil du personnage; au revers, une composition, pénétrée d'un symbolisme point tant abstrait que poétique, évoque, en un relief clair, mais fondant les ombres avec douceur, le caractère dominant du modèle. Ces créations où s'unissent le rêve et la précision, le style et le réalisme, s'égalent au plus grand art.

Aussi suscitérent-elles bien des imitations, tout d'abord dans les centres mêmes où Pisanello avait travaillé : Matteo de Pasti († 1491), né à Vérone, mais fixé à Rimini auprès des Malatesta, montre plus de lourdeur; Sperandio, fixé à Mantoue en 1495-1496, crée un art moins nuancé, plus gros, plus improvisé; à Ferrare travaille, de 1437 à 1482, Amadio da Milano; de Milan aussi était originaire Pietro da Milano, qui alla travailler à la cour de René d'Anjou; seul, le sculpteur Francesco Laurana, fixé aussi en Provence auprès du roi René, tenta de retrouver la finesse délicate du maître.

En dehors de l'école de Pisanello, bien que s'en inspirant, d'autres médailleurs se révèlent : tel, à Florence, Niccolò Fiorentino (vers 1430-1514), qui se rendit ensuite à la cour de Bourgogne. Mais c'est à Mantoue que se constitue un centre vraiment indépendant, aux incisions et aux ciselures plus accentuées et plus sèches. Le sculpteur-orfèvre Cristoforo di Geremia († 1476), fixé auprès des papes, en 1466, en est l'âme. Il eut pour successeurs Lysippe, qui vécut aussi à Rome, et le disciple de celui-ci, Giovanni Candida, qui travailla en France.

En Vénétie enfin, il faut citer encore : Andrea Brioso, dit le Riccio (1470-1532), auteur surtout de plaquettes qui doivent beaucoup à Donatello, et Camelio, qui renoua le métier de la frappe.

Au XVI^e siècle, le style de la médaille perd sa belle sobriété. On retrouve des sculpteurs réputés comme Benvenuto Cellini, Leone et Pompeo Leoni, mais le fécond Pastorino de Pastorino (1508-1592), peintre verrier siennois, reflète mieux que tout autre cet art désormais élégant, délicat, un peu fade.

Si la médaille évoque une réduction du bas-relief, l'ivoire se rattache à la sculpture en ronde bosse. Il ne faut donc point s'étonner d'y trouver l'empreinte des grands sculpteurs contemporains. Au XIV^e siècle, les Pisano dominent cet art de leur influence, et la Vierge du trésor de Pise est même attribuée à Giovanni. Plusieurs pièces toutefois sont nettement tributaires de l'école française. Il appartenait à Venise de créer des œuvres typiquement locales. Le célèbre atelier des Embriachi, fondé à la fin du XIV^e siècle, sculpta de petites plaquettes en os incurvées, toutes de dimensions semblables, et juxtaposées à la surface de l'objet qu'elles recouvrent. Ces œuvres si caractéristiques connurent un succès considérable dans l'Europe entière, malgré la qualité souvent médiocre de leur décor.

En orfèvrerie, la difficulté qu'éprouva le style gothique à s'implanter retarda l'essor de cet art. Le XIII^e siècle ne produisit guère comme pièces vraiment originales que l'arrangement des vases emportés en 1204 de Constantinople à Venise, où ils furent revêtus de filigranes en rinceaux (Trésor de Saint-Marc). C'est au XIV^e que fut entreprise une œuvre à laquelle s'employèrent des générations d'orfèvres : l'autel en argent du Baptistère de Florence (Œuvre du Dôme) commencé en 1366, et qui, après un arrêt de cinquante ans, fut achevé par Michelozzo (1451), Antonio da Salvi, Antonio Pollajuolo (Croix d'argent, 1456-1459), Verrocchio, etc. On notera que nombre des grands sculpteurs du XV^e siècle sont orfèvres, tel Ghiberti encore. A la fin du siècle, l'œuvre maîtresse est la base de la croix dite la *Montagne du Calvaire*, en or, que détint Mathias Corvin, roi de Hongrie et mécène réputé.

Le début du XVI^e siècle est illustré surtout par Francesco Raimbolini, dit le Francia, et Ambrogio Foppa, dit Caradosso (vers 1452-vers 1526), mais c'est Benvenuto Cellini qui, en partie grâce à ses *Mémoires*, reste pour nous le grand orfèvre du siècle, bien que la *Salière de Vienne* soit la seule œuvre sûre que nous ayons de sa

main. Son style fut diffusé par une trentaine d'élèves tant italiens que français ou allemands.

L'emploi de l'émail vint souvent enrichir ces travaux. L'autel du Baptistère s'orne de nombreux émaux translucides. Mais l'Italie devait surtout mettre une note personnelle, au XVI^e siècle, dans la pratique de l'émail peint, non pas tant l'émail peint translucide, dont quelques baisers de paix donnent au début du siècle de beaux exemples, que l'émail opaque sur cuivre. Parallèlement à nos émaux limousins, il y a là, dès la fin du XV^e siècle, une technique sûre et riche avec son dessin blanc ou or sur un magnifique fond bleu foncé.

CÉRAMIQUE. — Mais si l'Italie s'est créée une place importante en orfèvrerie, la plupart des œuvres ont été fondues, anéanties. Le sort fut plus clément pour ses verreries (celles de Venise eurent une réputation immense) ou pour sa céramique. C'est sans doute la seule qui puisse vraiment lutter avec les céramiques orientales.

Très tôt les pièces de céramique ne furent destinées qu'à un rôle décoratif. Aussi furent-elles amenées, surtout pour les plats que l'on accrochait au mur, à rivaliser avec la peinture, à remplacer le décor ornemental par de véritables scènes inspirées des tableaux, ou plus souvent des gravures italiennes ou allemandes.

L'Italie du Nord connut d'abord, surtout au XV^e siècle, le « sgraffito », dessin obtenu par grattage de l'enduit, mais bientôt les faïences hispano-mauresques suscitèrent, par voie d'imitation, la véritable « majolique » à décor émaillé (l'émail étant à base d'étain). Faenza en fut le premier centre, et le plus important, dont l'influence et les exportations rayonnaient partout. On rencontre de ses productions dès la seconde moitié du Quattrocento, et au début du XVI^e siècle elle était la principale fabrique à laquelle se rattachaient celles de Forlì, Ravenne, Padoue, etc...

Dans la deuxième partie du siècle, le prestige d'Urbino emporta la primauté. Il éclipse celui des ateliers locaux de Sienne, de Deruta, de Gubbio, illustré par les œuvres de Maestro Giorgio

DÉTAIL DES STalles DE LA CHARTREUSE DE PAVIE (FIN DU XV^e SIÈCLE). La sculpture ornementale a été exécutée par Bartolommeo de Poli, la marqueterie par Pietro da Vialate. Ce mélange de sculpture et de marqueterie caractérise les stalles italiennes jusqu'au premier tiers du XVI^e siècle. — CL. BROGI.

PLAT EN FAÏENCE DE FAENZA (VERS 1490). MUSÉE DU LOUVRE. Faenza, où se mêlent d'abord des souvenirs orientaux et le naturalisme gothique, fut le berceau de la faïence en Italie. — CL. GIRAUDON.

PLAT EN FAÏENCE D'URBINO (1^{re} MOITIÉ DU XVI^e SIÈCLE). MUSÉE CORRER, A VENISE. ORPHÉE AUX ENFERS. Le peintre sur faïence d'Urbino s'inspire des estampes vénitienues ou florentines. — CL. ANDERSON.

souvent contre les lits, et dont les faces furent peintes par les plus grands artistes. Au XVI^e siècle, tant dans le mobilier religieux que laïque, marqueterie et peinture font place à de riches sculptures, bas-reliefs, ornements, cariatides, où se marque l'opulence un peu lourde d'une civilisation parvenue à son apogée.

RENÉ HUYGHE

BIBLIOGRAPHIE

OUVRAGES GÉNÉRAUX : Voir page 254.

ARCHITECTURE.

DURM (J.), *Die Baukunst der Renaissance in Italien* (Stuttgart, 1903). — GEYMULLER (H. VON), *Die Architektur der Renaissance in Toscana* (11 vol., Munich, 1885-1908). — RICCI (Corrado), *L'Architecture italienne au XVI^e siècle* (Paris, 1912).

SCULPTURE ET MÉDAILLE.

BODE (W.), *Die Italienische Plastik* (Berlin, 1902); *Florentine Bildhauer der Renaissance* (Berlin, 1902). — BABELON (Jean), *La Médaille et les Médailleurs* (Paris, 1927). — HABICH (G.), *Die Medaillen des Italienischen Renaissance* (Berlin, 1930).

PEINTURE, MINIATURE, GRAVURE.

WOLFFLIN (H.), *L'Art classique : initiation au génie de la Renaissance italienne* (trad. française, Paris, 1911). — BERENSON (Bernhard), *Italian pictures of the Renaissance* (Oxford, 1932). — ANCONA (Paolo D'), *La Miniature italienne du X^e au XVI^e siècle* (Paris, 1925). — ROSENTHAL (Léon), *La Gravure* (Paris, 1909).

Pour les monographies, en dehors des grandes collections éditées par Alcan, Crès, Laurens, Albin Michel, Plon, Rieder, etc., consulter :

SCHMAROW, *Masaccio Studien* (Cassel, 1895-1900). — LUDWIG (G.) et MOLMENTI (P.), *Vittore Carpaccio, la vita et le opere* (trad. française, Paris, 1910). — MÜNTZ (Eug.), *Léonard de Vinci : l'artiste, le penseur, le savant* (Paris, 1899). — SIREN (Oswald), *Leonardo da Vinci* (trad. française, 3 vol., Paris et Bruxelles, 1928). — ALAZARD (Jean), *Le Portrait florentin de Botticelli à Bronzino* (Paris, 1924). — THODE (H.), *Michelangelo und das Ende der Renaissance* (3 vol., Berlin, 1902-1912). — MÜNTZ (Eug.), *Raffaël* (Paris, 1900). — GABELEUTZ (H. VON DER), *Fra Bartolommeo und die Florentiner Renaissance* (Leipzig, 1922). — FROHLICH-BUM, *Parmegianino und der Manierismus* (Vienne, 1921). — VENTURI (Lionello), *Giorgione e il Giorgionismo* (Milan, 1913). — HOURTICQ (Louis), *La Jeunesse de Titien* (Paris, 1919); *Le Problème de Giorgione* (Paris, 1930). — BASCH (Victor), *Titien* (Paris, 1919). — THODE (H.), *Tintoretto* (Bielefeld, 1901).

ARTS DÉCORATIFS.

MOLINIER (E.), *Histoire générale des arts appliqués à l'industrie : les Ivoires, l'Orfèvrerie, les Meubles* (3 vol., Paris, s. d.). — GUIFFREY (Jules), *Les Tapisseries, du XII^e à la fin du XVI^e siècle* (Paris, 1910). — MOLINIER (E.), *L'Émailleurie* (Paris, 1891). — CAVALLUCCI (J.) et MOLINIER (E.), *Les Della Robbia : leur vie et leur œuvre* (Paris, 1884). — BODE (W.), *Die italienischen Hausmöbel der Renaissance* (Leipzig, s. d.).

JEAN GOUJON. LA DÉPOSITION DE CROIX, BAS-RELIEF EN PIERRE DU JUBÉ DE SAINT-GERMAIN-L'AUXEROIS (1545). MUSÉE DU LOUVRE. Le sculpteur n'a plus la simple émotion de ses devanciers gothiques, mais il modèle avec l'art le plus souple un corps nu et des draperies et reste élégant jusque dans l'expression de la douleur. — CL. GIRAUDON.

LA RENAISSANCE EN FRANCE

L'ARCHITECTURE

La « Renaissance » marque une transformation radicale de l'art français au cours du XVI^e siècle. Elle représente non point le réveil après une période de sommeil, comme son nom le ferait supposer, mais un changement total de goûts, de besoins, d'inspiration. L'influence de l'antique, qui a nourri l'art italien depuis un siècle, va pénétrer en France. Elle n'agit pas d'abord directement, mais à travers ce qu'on a nommé « l'italianisme ».

Ce n'est point l'appauvrissement de l'art français au XV^e siècle qui va permettre cette évolution. Les chantiers gothiques sont encore en pleine activité et les racines de cet art national ont poussé si profondément qu'au milieu du XVI^e siècle on trouve encore des édifices considérables construits en style gothique (Saint-Merri, Saint-Gervais à Paris, par exemple); dans le mobilier, la persistance est plus durable encore.

Maîtres maçons, tailleurs de pierre ou de bois, rompus aux pratiques de leur métier par une longue tradition, opposent d'abord une vive résistance à l'afflux d'ouvriers et de modèles étrangers. Mais peu à peu, devant la prédilection manifestée par les mécènes royaux et princiers, ils adoptent le décor nouveau. D'autant que ce décor, très riche (vite démodé en Italie), se substitue à une ornementation également luxuriante, celle du gothique flamboyant. Là où les gothiques cherchaient de grands effets de lumière et d'ombre, une sculpture fouillée, irrégulière et vivante, voici des reliefs légers, soumis à une savante symétrie.

Cette conquête progressive des formes italo-antiques à travers notre décoration française est le premier stade de la Renaissance (1495-1515), le plus curieux peut-être par son aspect composite. L'édifice reste français de structure, la décoration ajoutée seule est italienne et, le plus souvent, exécutée par des mains françaises : on les reconnaît aisément à leur inexpérience.

La seconde phase de la Renaissance (1515-1526) correspond à la jeunesse de François I^{er}. Dès le début, le nouveau roi manifeste son enthousiasme pour ce qui fera toujours sa délectation : bâtisses et œuvres d'art. La date de 1526 (Pavie, captivité d'Espagne), sans changer ses goûts, marque pour lui la maturité. La seconde vague d'assaut de l'italianisme agit en profondeur : l'ossa-

ture des monuments garde encore parfois un aspect médiéval, mais l'architecture et la décoration nouvelle s'y mêlent plus intimement.

Après 1530, François I^{er} change d'atmosphère. Il abandonne les bords de la Loire pour Paris et les forêts giboyeuses des environs. Dans certaines de ses nouvelles constructions, l'apport étranger est direct. Pourtant, c'est entre 1530 et 1547 que s'élaborait le style français de la Renaissance, dont le règne de François I^{er} axe l'évolution. On ne copie plus les modèles apportés par les marbriers italiens, on commence à copier les motifs antiques eux-mêmes. C'est une première étape; les artistes en franchissent une autre en allant étudier les sources en Italie.

L'avènement de Henri II ouvre une ère française (1547-1578). Le nouveau roi n'a pas l'ampleur de conceptions de son père, mais il a son autorité absolue. Ses vues ne sont plus dirigées vers l'Italie; il semble, au contraire, réagir contre l'afflux étranger, aidé en cela par sa génération, riche en artistes de haut rang : Pierre Lescot, qu'il confirme dans ses fonctions au Louvre; Philibert Delorme, Bullant, pour ne citer que les architectes. La lente élaboration d'un art national, enrichi d'éléments importés et assimilés, est réalisée. L'art classique, qui se développe en France au XVII^e siècle, se dégage déjà de quelques-uns des monuments de Delorme et de Bullant.

Il y a bien encore, dans certains chantiers — comme Fontainebleau, repris par Henri II —, des foyers d'italianisme où l'on vient apprendre la « grammaire » de la décoration. C'est là une école qui n'a formé que des artistes secondaires. Les maîtres cherchent ailleurs des directions, et la publication de l'« Architecture » de Vitruve, traduite en français par Jean Martin (1546), inspire au XVI^e siècle toute une littérature technique sur l'art de bâtir.

Sous les fils de Henri II, l'impulsion ne vient plus du roi. Catherine de Médicis, veuve, reste quelque temps l'arbitre des arts; ses fils ne s'y passionnent point. La grande génération est close après 1578. On vivra jusqu'en 1589 sur le mouvement acquis. Fin de dynastie qui correspond à une fin d'époque. Nous pouvons, sans trop d'arbitraire, enfermer l'histoire de l'art de la Renaissance en France entre deux dates : 1495, année où Charles VIII revient de son expédition en Italie; 1589, mort de Henri III.

COFFRE (FIN DU XV^e SIÈCLE). MUSÉE POLDI PAZZOLI, A MILAN. Les coffres à linge et à vêtements (cassoni) furent souvent ornés de peintures par de grands artistes.

LA GALERIE DE L'AILE LOUIS XII, AU CHATEAU DE BLOIS (1499-1501). Dans cette architecture de brique et de pierre, aux lignes générales encore gothiques, on voit apparaître des ornements qui annoncent le style nouveau.

PREMIÈRE PÉRIODE (1495-1515). — Le voyage triomphal de Charles VIII en Italie, en 1495, précipite un mouvement commencé dès le milieu du ^{xv}^e siècle. Le jeune roi et ses compagnons s'enthousiasment pour la douceur de vivre d'outre-monts, pour la beauté des jardins, l'agrément et le confort des palais. Ils veulent qu'artistes et artisans italiens viennent créer pour eux pareil cadre.

Quel mélange dans cette première équipe de 1497 où figurent l'architecte Fra Giocondo (1435-1515), le célèbre Véronais déjà âgé de soixante ans, puis Pacello da Mercogliano, Mercolino da Brescia, connus pour leurs créations de jardins; des ornementistes comme Jérôme Pacherot et Bernardino da Brescia, voire des gardiens de perroquets. C'est à cette époque qu'est née, en France, la tradition de confier l'exécution des marbres aux Italiens; le travail matériel de la statuaire est encore aujourd'hui entre leurs mains.

Les premiers Italiens venus chez nous sont employés à Amboise, Blois, Gaillon et dans quelques châteaux de moindre importance. Dans leur plan et leurs lignes générales, les bâtiments restent gothiques, mais on ouvre plus largement les baies; les éléments défensifs (chemins de ronde, créneaux) ne sont plus que des décors. Les façades s'enrichissent d'ornements qui ne sont pas nés chez nous. Bien qu'on lise dans les comptes les noms d'artistes italiens, ces œuvres de transition trahissent souvent, par une maladresse, d'ailleurs savoureuse, l'application de mains françaises.

Les travaux de réfection d'Amboise, séjour de prédilection de Charles VIII, étaient commencés avant le voyage de ce roi en Italie; aussi sa hâte est-elle grande, à son retour, de l'aménager au goût nouveau. On ne touche guère au gros œuvre,

sauf pour donner au bâtiment air et lumière, mais la décoration qui fleurit aux façades est tout italienne. Les éléments qui la constituent se retrouveront longtemps, avec les arrangements les plus variés, dans la pierre, le marbre ou le bois : candélabres, rinceaux, bucranes, arabesques, putti, dauphins s'enchevêtrent dans une composition savamment ordonnée sur les panneaux, frises ou pilastres. Les jardins d'Amboise, ambition suprême de Charles VIII, sont l'œuvre de spécialistes italiens : Pacello da Mercogliano, par exemple. Plus tard, François I^{er} reprendra, en l'amplifiant, le programme de Charles VIII.

Commencée, en 1498, par Biard et Pierre Sourdeau qui viennent du chantier d'Amboise, l'aile Louis XII à Blois, avec sa jolie architecture de brique et de pierre, concilie le besoin de nouveauté du roi et son attachement aux souvenirs de son enfance passée à Blois. Là encore, peu de noms d'Italiens dans les comptes, sauf pour les jardins dessinés par Pacello da Mercogliano. Dans celui de la Reine est édifié le pavillon d'Anne de Bretagne, exemple d'un plan à l'italienne exécuté par des mains gothiques.

Le château de Gaillon (Eure), construit dans les premières années du ^{xvi}^e siècle par le cardinal Georges d'Amboise, comme résidence d'été des archevêques de Rouen, est aujourd'hui en partie ruiné. Ce qui en reste constitue un témoignage précieux de la période de transition où se juxtaposent les arts français et italien.

Prélat fastueux, Georges d'Amboise voulait créer un monument digne de ceux qu'il avait admirés en Italie. Le parti d'architecture, au début, reste proche du gothique d'Amboise, d'où viennent les ouvriers du cardinal. Dans les constructions postérieures à 1508, l'arrivée de marbres œuvrés au delà des Alpes et d'ornemanistes comme Pacherot détermine un art plus italianisant. Le portail, par Pierre Fain, traité en arc de triomphe antique (aujourd'hui transporté dans la cour de l'École des Beaux-Arts, à Paris), montre bien comment, en l'espace de dix ans, le style de la Renaissance s'est greffé sur celui du gothique finissant.

On pourrait faire la même remarque au château de Chaumont (Loir-et-Cher), tout gothique de structure, enrichi d'ornements italiens par le cardinal d'Amboise pour le compte de son neveu; dans certaines décorations de l'hôtel du Bourgtheroulde à Rouen, au château de Châteaudun, à l'hôtel d'Alluye, à Tours.

CHATEAU DE BLOIS. FAÇADE EXTÉRIEURE DE L'AILE FRANÇOIS I^{er} (1515-1524). Largement ouverte à l'air et à la lumière, elle a été bâtie à quelques mètres en avant de la façade gothique, qu'elle masque. On voit, à droite, l'aile plus sévère, mais de nobles proportions, construite pour Gaston d'Orléans, frère de Louis XIII. C'est un chef-d'œuvre de François Mansart. — CL. NEURDEIN.

CHATEAU DE CHAMBORD (1521-1556). FAÇADE MÉRIDIONALE. Malgré ses tours et ses combles aigus, c'est déjà la grande maison de plaisance conçue en vue du logement d'une cour nombreuse, pour un roi ami des fêtes.

CHATEAU DE CHAMBORD (1521-1556). LA LANterne DU GRAND ESCALIER. Audacieusement ajourée et couronnant l'escalier central à vis, elle élève ses pilastres au-dessus du château comme un symbole de l'architecture nouvelle.

CHATEAU DE BLOIS (1515-1524). L'ESCALIER FRANÇOIS I^{er}. C'est encore l'escalier à vis dans la tradition au Moyen Âge, mais plus largement conçu, plus gaîement ouvert et d'une richesse ornementale exceptionnelle. — CL. NEURDEIN.

CHATEAU D'AZAY-LE-RIDEAU (1518-1527). Construite sur les bords de l'Indre, au milieu de prairies verdoyantes, pour le financier Gilles Berthelot, cette élégante demeure est un type accompli de la Renaissance composite.

Sur toute cette première période plane l'influence du vieux Fra Giocondo, protégé de Louis XII, sans que les comptes nous révèlent son activité directe. Quant à Dominique de Cortone, dit le Boccador, qui s'installe à Blois, en 1510, avec le titre de « maître des œuvres de maçonnerie du roi », son rôle, resté un peu mystérieux, sera considérable sous le règne de François I^{er}. C'est lui qui, de 1532 à 1539, construira l'Hôtel de ville de Paris.

DEUXIÈME PÉRIODE (1515-1526). — La royauté, qui s'était établie en Touraine au xiv^e siècle par nécessité politique, s'y fixe, avec Louis XII et François I^{er}, par délectation. On y trouve la survivance des ateliers célèbres un demi-siècle auparavant. Les transformations de Blois continuent; des châteaux s'élèvent à Chambord, Chenonceaux, Azay-le-Rideau.

François I^{er}, héritier de son beau-père Louis XII, songe à marquer son passage à Blois en donnant à l'aile nord du château le caractère d'une construction vraiment royale. Sa femme, la reine Claude, y est chez elle et surveille les travaux (1515-1524). On lit encore des noms français dans les comptes : par exemple, en 1518, celui du maître maçon Sourdeau, qui avait déjà travaillé à Blois sous Louis XII et qu'on retrouvera à Chambord. Mais à qui attribuer la conception de l'ensemble? Peut-être à Dominique de Cortone (comme le propose Gebelin), puisque, en 1515, Fra Giocondo était mort, dans son pays.

La façade sur la cour, avec ses grandes baies rectangulaires accompagnées de pilastres, est d'une donnée très simple et assez nouvelle. Mais quelle richesse ornementale dans le célèbre escalier à vis placé après coup et en hors d'œuvre au milieu de cette façade! L'idée première en avait été réalisée à Châteaudun. La façade opposée, ajoutée pour augmenter la profondeur de l'aile, est la plus étonnante construction de cette époque. Ce n'est plus là un décor plaqué, mais une savante composition. Ses deux étages de loggias aux arcatures surbaissées sont ornés de sculptures d'une grande délicatesse où l'on voit les salamandres royales. La colonnade qui couronne le tout et porte le toit, en formant une galerie à jour, serait une adjonction postérieure.

Le prestige de l'aile de François I^{er}, à Blois, agit sur des bâtiments quelquefois lointains, comme le château de La Rochefoucauld, en Charente, où, sur des constructions anciennes, s'ordonne, vers 1530, une cour intérieure qui fit penser à Bramante.

On travaillait encore à Blois que François I^{er} songeait déjà à Chambord : premier dessin d'une demeure bien à lui et d'un château bâti non sur une hauteur, comme ceux des temps féodaux, mais dans une vallée, près d'une forêt giboyeuse. Ses projets étaient d'une ampleur magnifique. Le plan général comporte un donjon accosté de quatre grosses tours. Est-ce là l'interprétation par les maîtres maçons français, les Sourdeau, Trinqueau,

Coqueau, d'un modèle de bois conçu par Dominique de Cortone, dit le Boccador? Est-ce ce modèle que nous conservent les dessins tracés par Félipien au xvii^e siècle?

L'exécution par des mains françaises ramène l'ensemble à une donnée plus médiévale : murs épais, fenêtres étroites, décoration fastueuse des combles, grande lanterne, lanternons, lucarnes, cheminées d'une incomparable richesse, qui restent, malgré tout, architecturaux. A l'escalier à rampes droites du modèle en bois qu'a dessiné Félipien, on a substitué un escalier central à vis, infiniment plus majestueux que celui de Blois, mais le décor italien des façades est plaqué et sans liaison avec le mur. L'enseigne des « loges » de Blois n'a pas, ici, porté ses fruits.

Stimulés par l'activité de bâtisseur du roi, des seigneurs, de simples particuliers même, vont élever des châteaux; ils voient grand, eux aussi. Le général des finances de Normandie, Thomas Bohier, et sa femme, Catherine Briçonnet, font exécuter de grands travaux à leur seigneurie de Chenonceaux (Indre-et-Loire) [1513-1521]. Ils emploient, pour la réfection de l'ancien château existant, des ouvriers venus de Blois ou de Gaillon, dont le travail accuse une habile interprétation des ornements italiens. Pour le nouveau bâtiment, construit sur les piles d'un moulin, en plein Cher, les maçons qui l'exécutent ne sont plus les mêmes et l'italianisme y paraît moins habile. Vingt-cinq ans plus tard, quand Diane de Poitiers aura reçu la demeure des mains de Henri II, le chantier de Chenonceaux reprendra son activité (1547-1555).

CHATEAU D'AZAY-LE-RIDEAU (1518-1527). FAÇADE DE L'ESCALIER. Derrière la gracieuse ordonnance de cette façade se développe un escalier à rampes droites, le plus ancien de ce type.

CHATEAU DE FONTAINEBLEAU. DÉTAIL DE LA COUR OVALE (COMMENCÉE EN 1528). Gilles Le Breton inaugure là, pour François I^{er}, les travaux de réfection du château de Charles V. — CL. ATGET.

Le château d'Azay-le-Rideau (1518-1527) est aussi l'œuvre d'un grand financier : Gilles Berthelot, maître des comptes, puis trésorier de France. L'amour des grandes constructions lui fut néfaste, comme à tant d'autres, et il dut s'exiler, en 1527, pour échapper aux poursuites. Avec ses tours d'angles et ses hauts toits, Azay-le-Rideau est d'esprit très français, d'aspect général gothique; c'est toujours dans le système décoratif que se retrouve l'apport italien, et aussi dans l'escalier à rampes droites, jusqu'alors inusité; les caissons du plafond décorés de médaillons, sont d'une grande richesse.

On peut rapprocher de ces belles demeures un château de l'Ile-de-France, celui de Nantouillet (Seine-et-Marne), construit vers 1521 pour le cardinal Duprat. Étant loin des chantiers royaux de la Loire, il subit moins la mode italienne. Il reste gothique de structure et décoré de grands pilastres unis.

TROISIÈME PÉRIODE (1526-1547). — Après la défaite de François I^{er} à Pavie et sa captivité à Madrid, son enthousiasme pour les bâtisses ne ralentit pas, mais change de direction. L'abandon partiel des bords de la Loire pour l'Ile-de-France est la cause dominante de ce fait. Le roi, d'autre part, trouve le style évolué; le décor antique a été assimilé peu à peu, l'art classique s'annonce. La construction reste longtemps encore entre les mains de maîtres français, influencés par l'art ultramontain : les Chambiges, Gilles Lebreton. Puis apparaissent des Italiens formés à l'esprit de la grande Renaissance, à la fois architectes, peintres, sculpteurs, comme Primatice. Serlio, originaire de Bologne (1475-1552), réside à la cour avec le titre d'architecte du roi à partir de 1540 et

dédié à François I^{er} ses *Livres d'architecture* (1545). On croit qu'il a surtout travaillé à Fontainebleau, dans les cours et les jardins.

Les grands projets de François I^{er} prennent corps après 1528. De ses importantes constructions, les unes ont disparu, comme le château de Madrid; d'autres ont subi des remaniements qui les altèrent, comme Fontainebleau et Saint-Germain.

Nous ne connaissons plus de Madrid, au Bois de Boulogne, que des dessins et des comptes. On sait que ce château, œuvre de maçons tourangeaux, fut revêtu de terres cuites émaillées par le Florentin Girolamo della Robbia, qui coopéra peut-être même à la construction. Le château fut détruit en 1792.

Fontainebleau, malgré l'incohérence actuelle de ses bâtiments d'époques différentes, demeure, dans ses parties anciennes, une des œuvres les plus typiques de la Renaissance. Du château du xiv^e siècle, le maître maçon Gilles Lebreton cherche à garder l'essentiel pour loger plus vite le roi; mais il refait les façades de la cour Ovale ou du Donjon. On y pouvait accéder par la Porte Dorée, que décora plus tard Primatice et à laquelle était destinée la *Nymphe* de Benvenuto Cellini (aujourd'hui au Louvre). Dans ces façades, beaucoup de détails rappellent Chambord ou Madrid; les constructions postérieures (les deux chapelles de la cour Ovale et l'escalier que précède le portique, faussement attribué à Serlio) montrent au contraire, chez Gilles Lebreton, une assimilation plus complète des modèles antiques. Fontainebleau, avec Rosso et Primatice, devint, nous le verrons plus loin, le foyer de la décoration peinte à l'italienne.

Sur la Basse Cour, appelée ensuite cour du Cheval-Blanc parce qu'on y voyait un moulage du cheval de Marc-Aurèle, retiré en 1626, on construisit trois ailes en brique et pierre. L'auteur de ces ailes pourrait être Pierre Chambiges, employé alors à Fontainebleau. Le premier étage de l'aile méridionale fut occupé par la célèbre galerie d'Ulysse (démolie en 1738) où Primatice représenta l'*Odyssée*.

En même temps qu'à Fontainebleau, François I^{er} fait travailler à Saint-Germain, à Villers-Cotterets, où le vieux manoir du xiii^e siècle fut transformé par les deux frères de Gilles Lebreton. A Saint-Germain, c'est un château de Charles V que Pierre Chambiges doit aménager en lui conservant son aspect médiéval; le château, construit en brique et pierre, mais d'aspect gothique, est curieusement couronné d'une terrasse à l'italienne, « la première de l'Europe pour sa façon », nous dit Ducerceau. Le Château-Neuf et La Muette, voisins de Saint-Germain, se rattachaient à l'art de Chambiges.

QUATRIÈME PÉRIODE (1547-1578). — C'est à la dernière partie du fastueux règne de François I^{er} que se rattache le plan de réfection du Louvre. Dès 1528, le roi décide « d'y faire dorénavant la plupart de sa demeure ». De l'ancien château fort de

PALAIS DU LOUVRE. FAÇADE DE PIERRE LESCOT, DÉCORÉE PAR JEAN GOUJON (1546-1559). Dans cette façade où règne seul l'ordre corinthien, on admire l'harmonie des proportions et la coloration discrète donnée par des reliefs qui animent l'architecture sans en compromettre la sérénité.

CHATEAU D'ANET, CONSTRUIT PAR PHILIBERT DELORME POUR DIANE DE POITIERS. LE PORTAIL D'ENTRÉE. Ce portail, au puissant équilibre, est conçu comme un arc de triomphe antique.

Charles V, représenté dans les peintures de l'époque, on démolit d'abord la tour donjon, en 1539.

Les travaux de construction commencent en 1546, mais à peine sont-ils entrepris que le roi meurt. A ce moment, une génération nouvelle entre en scène; le goût, les méthodes ont changé. Jusque-là, les maçons français, gens de métier et de tradition, mais de peu de culture, conduisaient les chantiers sur des données antiques ou italiennes plus ou moins bien assimilées. Après 1550, au contraire, voici qu'apparaît un personnage nouveau, l'architecte. Il ne se contente plus de s'inspirer de gravures; souvent il va en Italie étudier, mesurer lui-même les monuments antiques, s'en imprégner. De ce contact direct naît l'esprit classique de la seconde moitié du XVI^e siècle. Et dès lors, ce ne sont plus les monuments qui marquent les étapes, mais les hommes : Lescot, Delorme, Bullant.

A François I^{er} était réservé l'honneur de comprendre le désir nouveau. Il montra sa clairvoyance en chargeant des travaux du Louvre Pierre Lescot, seigneur de Clagny (1510-1578), dont les débuts sont mal connus. L'aile dont la façade s'étend au sud du Pavillon de l'Horloge, à l'ouest de la Cour carrée, est l'œuvre de ce maître. Il en acheva la façade en 1549. La proportion du rez-de-chaussée, de l'étage noble et de l'attique, couronné par un toit à la française, est d'une harmonie exquise. Les arcades en plein cintre, les frontons alternativement triangulaires ou curvilignes, les pilastres corinthiens sont employés avec l'art le plus souple. Lescot a cherché des effets de reliefs discrets, réglés par le rythme de trois avant-corps. La sculpture s'accorde avec l'architecture. Elle est de Jean Goujon, qui fut encore le collaborateur de Lescot au jubé de Saint-Germain-l'Auxerrois (1542-1544, détruit au XVIII^e siècle), à la fontaine des Innocents (1550) et peut-être à l'hôtel du président de Ligneris (1544-1546, aujourd'hui hôtel Carnavalet). Au Louvre, Jean Goujon ne se borna peut-être pas au rôle de sculpteur; sa collaboration au dessin de la façade expliquerait la parfaite fusion des deux arts.

A la mort de François I^{er}, Lescot fut maintenu par Henri II dans ses fonctions d'architecte du Louvre, qu'il garda jusqu'à sa mort (1578), et il reçut, en 1554, avec le titre de chanoine de Notre-Dame, un bénéfice ecclésiastique qui allégeait les charges du roi. Son activité est encore sensible dans l'escalier à rampes droites dont la voûte est décorée de sculptures de Jean Goujon et dans la salle des Cariatides, où Goujon sculpta les figures qui soutiennent la tribune des musiciens. Dans son œuvre où s'accordent, avec mesure, la sensibilité et la raison, on voit pour la pre-

mière fois la leçon des anciens complètement assimilée par l'esprit français.

Son contemporain, Philibert Delorme (1510-1570), manifeste les mêmes tendances, mais avec une plus forte empreinte professionnelle. C'est l'architecte qui incarne le mieux la Renaissance dans la seconde moitié du XVI^e siècle. Fils d'un maître maçon lyonnais, il est élevé dans les chantiers, où il commande précocement. Déjà rompu à toutes les difficultés matérielles de la construction, à vingt ans, il achève sa formation d'architecte par un séjour en Italie où il étudie et mesure les monuments antiques. Plus tard, il fera volontiers étalage de ses connaissances, non seulement dans ses bâtiments, mais aussi dans des livres didactiques. Ses *Nouvelles Inventions pour bien bâtir et à petits frais* (1561), son *Traité d'architecture* (1567), s'apparentent à certains traités italiens, aux *Règles d'architecture* de Serlio (1545), par exemple.

C'est à Rome que Philibert Delorme connut le cardinal du Bellay, pour qui il construisit, à son retour, le château de Saint-Maur, aujourd'hui disparu, mais connu par les dessins de Ducerceau. Déjà sa simplicité classique s'y révèle, tandis que l'exécution des voûtes de la Sainte-Chapelle de Vincennes le montre fort habile dans l'emploi du gothique, dont il avait été nourri.

Simple contrôleur des travaux de fortification du duché de Bretagne, sous François I^{er}, Delorme fut enrichi par Henri II d'une prébende ecclésiastique, comme Lescot; le roi le nomma aussi architecte surintendant des bâtiments royaux hors le Louvre. Homme intègre, son premier soin fut de reviser les comptes anciens et de faire rendre les sommes indûment perçues par les maîtres maçons, auprès de qui sa réputation fut naturellement détestable. Directeur des travaux, il imposa son goût et son autorité de telle sorte que Serlio, mis au second plan, se retira.

Malheureusement, l'œuvre de Delorme a bien souffert. Le château de Saint-Maur et les Tuileries disparus, Anet, Chenonceaux modifiés, seul le monument funéraire de François I^{er} à Saint-Denis demeure intact; nous en parlerons en traitant de la sculpture. A Fontainebleau, il substitua le plafond à caissons de Scibec de Carpi à une voûte en berceau, dans la Salle de bal; il travailla également au Cabinet de la reine et à une aile de la cour du Cheval-Blanc où des Adieux, aile devant laquelle se décou-

CHATEAU D'ÉCOUEN. PORTIQUE DE L'AILE GAUCHE. Ce portique où apparaît l'ordre colossal imité de l'architecture romaine peut être attribué à Jean Bullant, architecte des Montmorency, qui travaillait à Écouen en 1556. D'APRÈS les Anciens Châteaux de France. — CONTET, ÉDIT., PARIS.

ABSIDE DE L'ÉGLISE SAINT-PIERRE, A CAEN (1518-1545), PAR HECTOR SOHIER. Le plein cintre s'est substitué aux arcs brisés d'antan et les ornements d'origine italienne parent la pierre d'une véritable broderie. Des plafonds plats remplacent les voûtes sur nervures. — CL. NEURDIN.

paît l'escalier en ellipse de Delorme (semblable à celui d'Anet), qu'a remplacé, au XVII^e siècle, l'escalier en fer à cheval actuel.

Le château d'Anet, délabré aujourd'hui (sa destruction date de 1811), ancien manoir des Brézé, fut enrichi par Henri II pour Diane de Poitiers. Delorme y travailla avec ampleur, le roi lui ayant donné carte blanche. Le style en est complexe : souvenirs médiévaux dus à l'aspect de forteresse, esprit antique évoqué par le portique (aujourd'hui remonté à l'École des Beaux-Arts). On y sent la double formation de l'architecte, nourri à la fois dans l'amour du Moyen Âge et de l'antiquité. C'est pour Diane de Poitiers que Delorme travaille encore à Chenonceaux, déjà édifié antérieurement, mais que la favorite modifie après 1555. Elle charge Delorme d'un pont sur le Cher, déjà prévu en 1517 par Bohier. Le plan de Delorme comportait un pont surmonté d'une galerie; mais la mort de Henri II, l'ordre de Catherine de Médicis d'échanger avec elle Chenonceaux contre le sévère château de Chaumont arrêtaient les travaux de Diane de Poitiers.

La disgrâce qui accable aussi Delorme à la mort du roi ne vient pas de la reine, puisqu'elle le charge de travaux à Saint-Maur et plus tard lui confie la direction des Tuileries (1553). Du grand projet des Tuileries, Delorme n'exécute que le pavillon central de l'aile occidentale, couronné d'un dôme elliptique que Gebelin croit postérieur à Delorme. La galerie des ailes était ornée de ces colonnes baguées que Delorme appelle « françaises » et dont il se qualifiait l'inventeur. On voyait, dans les jardins, la fameuse grotte émaillée de Palissy.

Delorme mort, ses travaux sont repris et continués par Jean Bullant (1510?-1578), qui lui survit huit ans. Descendant de maîtres maçons picards, Bullant va, lui aussi, en Italie à l'âge d'homme. On le connaît comme théoricien par sa *Règle générale d'architecture* (1564); comme réalisateur, il est surtout l'architecte des Montmorency, à Écouen et à Chantilly. Au château d'Écouen, où il travaille après Goujon, qui fut peut-être là architecte autant que sculpteur, Bullant apporte son esprit classique et son goût de perfection. C'est sans doute pendant les vingt ans de son séjour à Écouen qu'ont été élevés les portiques de la cour, d'un style antique très pur. A Chantilly, c'est au Châtelet, voisin du bâti-

NEF DE L'ÉGLISE SAINT-EUSTACHE, A PARIS. La construction de cette église, commencée en 1532, se poursuit pendant près d'un siècle. Des pilastres romains superposés sont plaqués sur une structure de tradition gothique. — CL. ARCH. PHOT.

ment de Pierre Chambiges (édifice détruit et refait au XIX^e siècle), que se retrouvent sa sévère et sobre grandeur, son style noble et soigné. De conception monumentale, tout romain par ses proportions, le viaduc de Fère-en-Tardenois, destiné à supporter la galerie reliant le château à la route, était également son œuvre. On voit avec quelle force et quelle imagination Bullant savait résoudre les programmes les plus divers. Enfin, puisqu'il succéda à Delorme dans ses fonctions à la cour, c'est à lui qu'incomba la direction des ailes du palais des Tuileries. C'est à ce titre qu'il a travaillé aussi à l'hôtel de Soissons (détruit) et au monument funéraire de Henri II.

CINQUIÈME PÉRIODE (1578-1589). — Les derniers et médiocres rois de la dynastie des Valois n'ont eu, pour consacrer leur temps, que des architectes secondaires, les Du Cerceau. Baptiste Du Cerceau succéda à Bullant. Son frère, Jacques, sera l'architecte de Henri IV. Leur père, Androuet Du Cerceau, était déjà un architecte réputé, puisque la tradition lui attribue le chœur de l'église de Montargis; mais il est surtout célèbre comme dessinateur, graveur et ornemaniste. Ses recueils de planches participent de deux préoccupations : il consacre les uns aux *Plus excellents bâtiments de France* (1576-1579); les autres sont des livres théoriques ou des recueils de compositions décoratives, qui ont inspiré les arts industriels à la fin du XVI^e siècle.

Les Metzeau, de Dreux, construisent dans leur province. L'un d'entre eux, Thibaut, vient à Paris et travaille pour le compte du roi au Pont-Neuf et à la Grande Galerie du Louvre.

QUELQUES ŒUVRES PROVINCIALES. L'ARCHITECTURE RELIGIEUSE. — La province réagit diversement au contact de l'italianisme. La mode nouvelle se propage surtout dans les centres les plus actifs, la Touraine, la Normandie, Troyes, ville d'adoption de Dominique Florentin. La Bourgogne, où travaille l'architecte-huchier Hugues Sambin, interprète le décor de la Renaissance avec une verve aussi exubérante que celle dont elle animait la sculpture gothique. L'influence de la Renaissance flamande se fait sentir à Besançon, dans le palais construit pour

DÉTAIL DE LA MISE AU TOMBEAU DE L'ÉGLISE ABBATIALE DE SOLESMES (1496). PIERRE. Les émouvantes figures de ce sépulcre témoignent du retour à un art simple et mesuré qui caractérise la sculpture française de la fin du ^{xv}^e siècle. Le goût ultramontain n'apparaît que dans les pilastres.

Perrenot de Granvelle, conseiller de Charles-Quint, aussi bien que dans de plus modestes maisons de la ville.

Cà et là, quelques foyers d'italianisme, tels le château de La Bâtie d'Urfé, en Forez, rajeuni par Claude d'Urfé; le château d'Ancy-le-Franc (Yonne), œuvre d'un architecte étranger (Serlio ou Primaticcio); le château de Montal (Lot), où les traditions restent pourtant si tenaces que les médaillons de la façade, au lieu d'être traités à l'antique, sont de véritables portraits de famille.

En dehors des villes de la Touraine, Toulouse, avec le portail de la Dalbade, œuvre de Michel Colin; des hôtels de Bagis, d'Assézat et, non loin de là, le château de Pibrac — constructions qui expriment ou la puissante personnalité ou l'influence de Bachelier —, est peut-être la capitale provinciale qui a le plus complètement traduit l'idéal de la Renaissance. Le sud-est de la France était naturellement appelé à subir fortement l'influence de l'Italie. La Tour-d'Aigues (Vaucluse), qui fait songer au Louvre de Lesclapart, possède une porte que Geymuller rapprochait d'un dessin de Bramante.

L'architecture religieuse qui, au ^{xvi}^e siècle, n'occupe plus le premier rang, abandonne à grand-peine les traditions du Moyen Âge. Les chapelles d'Anet et d'Oiron sont une exception. Si elles relèvent entièrement du nouveau style, c'est qu'elles sont construites dans le même esprit que le château qu'elles accompagnent. On voit encore, vers 1550, des églises élevées en pur gothique. Parfois, dans des ensembles du Moyen Âge, voici des adjonctions qui portent la marque de la Renaissance : une partie de la clôture

du chœur de Chartres (1514), le couronnement d'une des tours de la cathédrale de Tours, par Bastien François. D'autres fois le décor italien revêt une structure traditionnelle. C'est ce que l'on voit à l'abside de Saint-Pierre de Caen (1518-1545), œuvre d'Hector Sotier, et à Saint-Eustache de Paris dont la construction, commencée en 1552, se poursuivra pendant un siècle.

LA SCULPTURE

L'influence de l'école de sculpture bourguignonne, avec Claus Sluter, avait été prépondérante au ^{xv}^e siècle. L'époque de transition du ^{xv}^e au ^{xvi}^e siècle exprime, dans sa sculpture saine et pondérée, un harmonieux équilibre des qualités nationales. Du décor ornemental, l'art italien gagne peu à peu la statuaire proprement dite en y faisant pénétrer l'idéal antique qui sera assimilé dans la seconde moitié du ^{xvi}^e siècle par de grands artistes. Pourtant la sculpture religieuse reste longtemps liée à l'architecture flamboyante; elle résiste au paganisme antique qui ne pénètre dans les églises que lentement, sous le prétexte de décoration; les tombeaux, où les thèmes religieux et humains se juxtaposent, permirent les premières manifestations de l'allégorie. L'art funéraire est vraiment l'expression la plus complète de notre sculpture du ^{xvi}^e siècle; parfois un même monument réunit les deux tendances opposées : d'une part, le fond traditionnel : sens d'observation, sincérité, technique même du ^{xv}^e siècle; d'autre part, l'esprit nouveau : ornementation à l'italienne, goût pour la beauté des figures nues. Souvent le sentiment du macabre s'affirme sous une forme nouvelle : les plus grands personnages du ^{xvi}^e siècle, de leur vivant même, ne craignent pas d'évoquer, sur le tombeau qui les attendait, leur cadavre nu, décharné, parfois même décomposé.

Le classement par écoles régionales de sculpture, valable pour le ^{xiv}^e et le ^{xv}^e siècle, ne saurait convenir pour l'époque de la Renaissance. La première partie de cette époque est caractérisée par l'activité d'artistes français encore anonymes, travaillant pour des églises ou des châteaux, puis d'ateliers français, comme celui de Michel Colombe, mieux connus, mais souvent nomades, et, enfin, par l'apport d'artistes italiens, Mazzoni, les Juste, voyageant, eux aussi, suivant les nécessités des commandes. La seconde moitié au contraire représente à Paris le véritable esprit de la Renaissance, incarnée dans l'œuvre de grands artistes français, tels que Jean Goujon, Pierre Bontemps, Germain Pilon.

On peut considérer comme une détente du style bourguignon l'époque où nos sculpteurs de la fin du ^{xv}^e siècle renoncent aux formes amples et mouvementées héritées des ateliers septentrion-

MICHEL COLOMBE. TOMBEAU DE FRANÇOIS II DE BRETAGNE ET DE MARGUERITE DE FOIX (1502-1507). CATHÉDRALE SAINT-PIERRE, A NANTES. Curieux compromis entre la tradition et le goût nouveau. Si les gisants, les angelots, les pleurants (réfugiés dans des médaillons) sont français, c'est d'Italie qu'est venue l'idée de placer les statues des Apôtres dans des niches et de dresser quatre Vertus aux angles du monument. L'exécution de ces figures garde d'ailleurs une bonhomie toute tourangelle. — CL. ARCH. PHOT.

VIERGE PROVENANT DU CHÂTEAU D'OLIVET (LOIRET). MARBRE (DEUXIÈME QUART DU ^{xvi}^e SIÈCLE). MUSÉE DU LOUVRE. — CL. ARCH. PHOT.

MICHEL COLOMBE. SAINT GEORGES COMBATTANT LE DRAGON (1508). MARBRE. MUSÉE DU LOUVRE. Dans ce bas-relief, destiné à la chapelle de Gaillon, le sculpteur, chargé d'années, a conté avec une simplicité savoureuse l'exploit du saint patron du cardinal Georges d'Amboise. L'encadrement a été sculpté dans l'atelier de l'italien Jérôme Pacherot. — CL. GIRAUDON.

naux. Elle est déjà manifeste dans le peuple de statues, statuettes ou bas-reliefs qui enrichissent la façade des églises d'une décoration parfois surchargée. Tout dans ces figures respire une grâce aimable et souriante, qui s'exprime surtout dans les Vierges à l'Enfant, pénétrées d'une tendresse maternelle sans affectation. Les thèmes religieux se renouvellent; on voit souvent dans les rétables de bois ou sur les tympans de pierre des arbres de Jessé étalant leur décoration florale, comme au portail de l'abbaye de Saint-Ricquier (1511-1530). Les sculpteurs s'attachent à l'étude de la vie, à l'observation directe de la nature; ils composent de véritables scènes à plusieurs personnages, inspirées peut-être des représentations des mystères religieux, particulièrement du drame de la Passion : c'est la Vierge tenant sur ses genoux son Fils descendu de la croix, la Notre-Dame de pitié, parfois assistée de saint Jean et de la Madeleine; ce sont ces Mises au tombeau appelées encore Sépulchres ou plus simplement Monuments, commandées par les confréries de la Passion, et dont on exécuta pendant un demi-siècle des centaines de variantes dans toute la France. Manifestations d'art très inégales, mais qui permettent de suivre la pénétration progressive de l'art italien, d'abord uniquement ornemental, comme à Solesmes (1496), puis transformant peu à peu les acteurs mêmes du drame, leur mimique, leur style, leurs vêtements.

L'influence italienne est surtout rapide et forte dans les régions où s'était développée l'architecture nouvelle. Elle s'accuse dans l'ornementation du tombeau des cardinaux d'Amboise à la cathédrale de Rouen, exécutée par des artisans italiens. Le monument fut commencé en 1515, sous la direction de Roulland le Roux, architecte de la cathédrale; les deux statues orantes ont été, croit-on, exécutées par Pierre des Aubeaux. Celle de Georges I^{er} est d'un style franc et vigoureux, très supérieure à celle de Georges II, remaniée ensuite et dont la tête fut, suivant une tradition, refaite par Jean Goujon. Vingt ans plus tard,

à Caen, en l'hôtel d'Ecoville élevé par Blaise Leprestre pour Nicolas le Valois (1535-1541), deux statues décoratives : *David* et *Judith*, n'évoqueront plus rien dans leur style florentin, sobre et nerveux, de la noble sérénité des statues françaises du début du siècle.

Dans cette période de détente, intermédiaire entre l'influence bourguignonne et la pénétration italienne, c'est en Touraine, pays privilégié du style franc et aimable, que travaillent Michel Colombe et son atelier. On sait peu de choses sur la vie de Michel Colombe; on le croit Breton, né aux environs de 1430 et mort avant 1519. Il vécut surtout à Tours, mais voyagea à Nantes, Angers, Dijon, Bourges, suivant les besoins de son métier. Son œuvre principale est le tombeau que la reine Anne de Bretagne fit élever à ses parents dans la cathédrale de Nantes. On admet que le dessin fut composé par le peintre Jean Perréal, mais c'est Michel Colombe qui sculpta le tombeau et tailla lui-même les marbres d'Italie, chose rare pour un Français à cette époque. L'ordonnance du tombeau est italienne; le sarcophage sur lequel reposent les gisants est orné de pilastres et de médaillons; les apôtres figurent dans des niches; aux angles se dressent les Vertus cardinales. Mais le caractère de la sculpture est français; les gisants se rattachent encore à la tradition du ^{xv}^e siècle et les aimables Vertus révèlent la grâce tourangelle et sa réserve. Deux grands ensembles de sculptures religieuses de Michel Colombe ont disparu : un *Trepassement de la Vierge* et une *Mise au tombeau*, qu'on peut évoquer devant celle de Solesmes, quelquefois rattachée à l'atelier de Colombe. Dans sa vieillesse, le sculpteur exécuta pour le cardinal d'Amboise le célèbre bas-relief du saint Georges qui, de Gaillon, est venu au Louvre; le sujet, traité à la façon gothique, est encadré à l'italienne. Déjà « vieux et pesant », Michel Colombe avait accepté de partir avec quelques collaborateurs pour travailler aux tombeaux de Brou; l'exécution en fut cependant confiée à Conrad Meydt.

GUILLAUME REGNAULT ET GUILLAUME CHALEVEAU. DÉTAIL DE LA STATUE DE ROBERTE LEGENDRE (1523). MARBRE. MUSÉE DU LOUVRE. La mort est ici un calme repos. — CL. GIRAUDON.

TOMBEAU DE LOUIS XII ET D'ANNE DE BRETAGNE (1518-1532). BASILIQUE DE SAINT-DENIS. Les orants et les gisants sont français. Les Apôtres, les Vertus et toute la décoration sont attribués à l'Italien Jean Juste.

L'influence de Michel Colombe se retrouve en Touraine dans de nombreuses œuvres. Le meilleur de ses disciples fut son neveu, Guillaume Regnault, auteur, avec Guillaume Chaleveau, du double tombeau de Louis de Poncher et de sa femme Roberte Legendre (Louvre). Les gisants, d'une noblesse simple et tranquille, reposent sur un sarcophage, œuvre du Champenois Bachot; les deux visages peuvent être considérés comme les chefs-d'œuvre de l'art du portrait à cette époque. On rattache encore à l'atelier de Michel Colombe le touchant tombeau des enfants de Charles VIII, à l'église Saint-Gatien de Tours; les statues sont couchées sur un sarcophage sculpté par Jérôme de Fiesole. De la même inspiration, toute une série de Vierges, dont une des plus exquises est celle d'Oliver (Louvre), répandant à travers la France l'idéal calme, souriant et réservé de l'art tourangeau.

Chez Ligier Richier (1500 ou 1506-1567), sculpteur lorrain, les deux tendances opposées s'harmonisent. Son sépulcre reprend la scène traitée à Tonnerre, Chaumont, Solesmes, depuis un demi-siècle, mais Ligier Richier donne à ses personnages un style décoratif, une mimique qui n'ont plus l'esprit de simplicité antérieur. Dans son tombeau de René de Châlons, prince d'Orange (église Saint-Pierre de Bar-le-Duc), il a exprimé, avec une vigueur d'accent sans égale, la poésie du macabre. Selon la volonté exprimée par René de Châlons lui-même, le gisant, squelette aux chairs en lambeaux, s'est dressé pour tendre son cœur à Dieu. Philippe de Gueldre, seconde femme de René II de Lorraine, est représentée, par l'artiste, couchée sur son tombeau, dans son costume de clari-ssie; le style de Ligier Richier s'est détendu dans cette noble et austère figure. Le grand sculpteur lorrain appartient à la génération des artistes qui, comme Goujon, vont exprimer l'épanouissement de la Renaissance, mais son inspiration est encore trop traditionnelle pour qu'il soit possible de le séparer des sculpteurs de transition.

LES SCULPTEURS ITALIENS EN FRANCE. — Charles VIII n'innove pas en ramenant d'Italie Guido Mazzoni ou Jérôme Pacherot : un demi-siècle auparavant, le roi René d'Anjou avait fait travailler à Avignon le sculpteur dalmate Francesco Laurana, fixé dans le Comtat comme son compatriote Pietro da Milano.

Guido Mazzoni, protégé de Charles VIII et de Louis XII, est logé au Petit Nesle; il est chargé de grands travaux dont le plus important, le tombeau de Charles VIII, fut détruit à la Révolu-

tion. On lui attribue la statue équestre de Louis XII à Blois, disparue elle aussi, et le tombeau des Commynes, dont les éléments sont dispersés entre le Louvre et l'École des Beaux-Arts. La prédilection de la cour pour les Italiens s'affirme encore dans le tombeau des grands-parents, père et oncle de Louis XII (basilique de Saint-Denis), commandé au Génois Viscardo. Sous le règne de François I^{er}, certains de ces artistes italiens se fixent, s'acclimatent, deviennent Français. Ce fut le cas d'Antoine Juste (1479-1519) et de son frère Jean (1485-1549), deux Florentins naturalisés en 1513. L'ainé, Antoine, avait travaillé à Gaillon. Leurs fils, Juste de Juste (1505-1559) et Jean II (mort en 1579), sculpteurs aussi, vécurent en Touraine. La partie ornementale du tombeau de Louis XII à Saint-Denis (1518-1532 environ) est généralement attribuée à Jean Juste. Elle comprend un ensemble important de sculptures. Le socle est enrichi de bas-reliefs illustrant des épisodes de l'histoire du roi; des pilastres à arabesques supportent la dalle où sont agenouillés Louis XII et sa femme, tandis que sous cette dalle les mêmes personnages sont représentés gisants; aux quatre angles, les Vertus allégoriques; derrière elles, plus petites, des figures d'apôtres placées entre les arcatures du monument. On peut discerner deux styles différents dans ces sculptures : les statues du roi et de la reine, par leur franchise réaliste, sont bien françaises.

Parmi les Italiens qui travaillent pour François I^{er}, il convient de faire une distinction : les uns ne sont que d'habiles artisans; les autres, des artistes formés à la grande école de la Renaissance italienne, c'est-à-dire capables de création dans des domaines divers. L'exemple des premiers contribue à modifier le caractère de la décoration et la technique de nos imagiers; les seconds exercèrent une influence profonde sur l'esprit même de nos plus grands artistes. Les Juste, Naldini (dont on francise le nom en Regnauldin), Rusticci et d'autres, font partie du premier groupe. Au second appartiennent Rosso, Primatice, Cellini.

Le Florentin Rosso (1494-1541), appelé en 1531 comme « maître conducteur d'ouvrages de stuc et de peinture au lieu de Fontainebleau », est plus peintre que sculpteur. Dans sa galerie de François I^{er} à Fontainebleau, il inaugure un parti ornemental dont on n'avait pas encore vu d'exemple en France. Les murs sont animés par un mélange de peinture et de sculpture en bas-relief ou en ronde bosse. C'est aussi d'après son modèle, croit-on, que fut exécuté le monument funéraire de Pie de Savoie (Louvre), où le défunt, vêtu à l'antique, n'est plus étendu, mais appuyé sur un coude.

PRIMATICE. FIGURES EN STUC DÉCORANT L'ANCIENNE CHAMBRE DE LA DUCHESSE D'ÉTAMPES, AU CHÂTEAU DE FONTAINEBLEAU (1541-1543). Avec ces stucs à l'italienne, un nouveau canon de proportions fait son apparition en France. — CL. GIRAUDON.

LE CHRIST À LA COLONNE (MILIEU DU XVI^e SIÈCLE). ÉGLISE SAINT-NICOLAS DE TROYES. L'influence italienne est sensible dans cette savante académie. — CL. BRUNON.

LIGIER RICHIER. MONUMENT DE RENÉ DE CHÂLONS (VERS 1547). ÉGLISE SAINT-PIERRE, À BAR-LE-DUC. Le transi redressé offre à Dieu son cœur fidèle.

Le Bolognais Primatice (1504-1570) joua jusqu'à sa mort un rôle plus important encore. Ses longs séjours en France, où il arrive deux ans après Rosso, son activité multiple d'architecte, peintre, sculpteur, sont surtout consacrés à Fontainebleau; certaines de ses décorations de stuc ont servi de modèle à la génération suivante. Il crée un nouveau canon de formes que nous retrouverons, chez Jean Goujon et Germain Pilon, adapté au goût français : femme à la tête petite, aux jambes longues et minces, figures souples dont le corps évoque l'impression d'une tige qui se ploie au gré du décorateur. Il concourt à précipiter le mouvement de retour à l'antique, non seulement par ses œuvres personnelles, mais par les fontes qu'il rapporte d'Italie pour François I^{er} : le *Laocoon*, l'*Apollon du Belvédère*, l'*Ariane* du Vatican, le *Nil*, la *Vénus de Cnide*, l'*Hercule Commode*. La vue de ces œuvres va révéler aux Français une beauté inconnue; un monde nouveau s'ouvre pour eux; mais seuls pourront s'y inspirer les artistes travaillant à la cour.

Dominique Florentin qui, dès 1537, avait travaillé à Fontainebleau aux ouvrages de peinture et de sculpture, s'installe peu après à Troyes où, mêlant des souvenirs de Michel-Ange aux recherches d'élégance de Primatice, il fut le grand agent de l'italianisme. Une de ses œuvres les plus importantes était le jubé de Saint-Étienne de Troyes (1550-1551), détruit en 1795. L'église Saint-Pantaléon en conserve un mor-

LIGIER RICHIER. MISE AU TOMBEAU (1554-1564). ÉGLISE SAINT-ÉTIENNE, À SAINT-MIHIEL. Tout n'est pas de la main de Richier et le groupement primitif des figures de pierre a été modifié. Quelque recherche d'élégance s'allie ici à un pathétique sincère.

ceau savoureux : la *Charité*, et l'église de Bar-sur-Seine, quatre bas-reliefs de la *Vie de saint Étienne*, plus déclamatoires qu'émouvants.

Benvenuto Cellini, protégé du cardinal de Ferrare, arrive en France en 1540. On le loge au Petit Nesle. Son rôle d'orfèvre et sculpteur auprès de François I^{er} fut bref : 1540-1545. La fameuse *Nymphe couchée*, destinée à la Porte Dorée de Fontainebleau, fut donnée par Henri II à Diane de Poitiers pour Anet; elle est aujourd'hui au Louvre. Sa grâce allongée suit la mode excessive des peintures et des stucs de Fontainebleau; il y a disproportion entre le torse, les longues jambes et les cuisses, plus longues encore.

JEAN GOUJON, PIERRE BONTEMPS, GERMAIN PILON. — Une grande obscurité enveloppe encore la biographie du plus grand sculpteur français de la Renaissance : Jean Goujon, né entre 1510 et 1514, mort entre 1564 et 1568. A la fois architecte et sculpteur, il est homme de son siècle par la variété de ses aptitudes, et, bien qu'aucun document ne le prouve, le témoignage de son œuvre permet de supposer qu'il a voyagé en Italie. On le croit d'origine normande, mais on ne sait rien de précis sur lui avant 1540, où il fait élever, à Saint-Maclou de Rouen, les colonnes à chapiteaux corinthiens portant l'orgue. A la cathédrale de Rouen, on lui attribue la tête du Georges II d'Amboise et le triomphal mausolée du sénéchal de Brézé, élevé par sa veuve Diane de Poitiers, qui s'y fit représenter à genoux. Quelle est la part de Jean Goujon dans cet ensemble où la statue équestre du défunt évoque des souvenirs italiens? On a tendance maintenant à lui retirer tout ce qui n'est pas l'architecture du monument. Peu de statues sont attribuées avec certitude à Jean Goujon. Le *Philippe de Chabot* (Louvre), la *Diane* (Louvre), ont été l'objet de vives discussions. Au contraire, la participation de l'artiste aux décorations d'architecture nous offre la part la meilleure et la plus incontestée de son œuvre. Il sait animer la façade d'un monument sans en compromettre la sérénité. Dans ses bas-reliefs du jubé de Saint-Germain-l'Auxerrois, où il collabore pour la première fois avec Pierre Lescot, la

TOMBEAU DE LOUIS DE BRÉZÉ, SÉNÉCHAL DE NORMANDIE (VERS 1540). CATHÉDRALE DE ROUEN. C'est en 1535 que Diane de Poitiers manifesta l'intention d'élever à son mari ce monument d'une conception nouvelle où le thème du gisant s'allie à celui de la statue équestre, familier aux sculpteurs de l'Italie du Nord. L'œuvre a été attribuée, sans preuve décisive, à Jean Goujon.

Piété et les Évangélistes sont déjà traités dans un sens décoratif, mais il ne réalise que dans ses œuvres profanes son idéal de la beauté des formes. Son illustration du *Vitruve*, traduit par Jean Martin (1546), l'amène à une communion plus complète encore avec l'antiquité. Jean Goujon est-il architecte ou sculpteur au château d'Écouen quand il travaille pour les Montmorency avant l'arrivée de Bullant? La *Renommée* qui décore la cheminée monumentale de la grande salle semble de sa main; c'est lui aussi qui sculpte l'autel de pierre de la chapelle, aujourd'hui transporté à Chantilly. Sa participation au décor de l'hôtel de Ligneris (Carnavalet) est vraisemblable en ce qui concerne l'*Abondance*, la *Puissance judiciaire* et les *Victoires* de l'arc. Les robustes *Saisons*, si elles sont vraiment de lui, ont été altérées dans les remaniements du XVII^e et du XVIII^e siècle. Mais les monuments où s'épanouit la saine élégance de Jean Goujon, ceux où son intelligence des nécessités décoratives s'accorde le mieux avec le programme de l'architecte, ce sont : la fontaine des Innocents et le Louvre, où il fut le collaborateur de « Monseigneur de Clagny », Pierre Lescot. Élevée en 1549 et d'abord adossée à l'angle de la rue Saint-Denis et de la rue aux Fers, la fontaine ne comportait, à l'origine, que trois faces. En 1787, lors de la transformation du cimetière des Innocents en place de marché, elle fut transportée pierre à pierre au milieu de cette place et Pajou fut chargé de sculpter les figures de la quatrième face. Puis les bas-reliefs du soubassement, représentant des tritons et des néréides, menacés de destruction par l'eau, furent déposés; ils sont aujourd'hui au Louvre. Rien n'évoque mieux l'idéal plastique de notre Renaissance française que ces *Nymphes* de la fontaine des Innocents; ces jeunes femmes aux formes allongées, au rythme souple, dont le corps se devine sous les draperies ruisselantes, expriment la délicate sensualité de Jean Goujon; il retrouve à travers les modèles romains le pur rayonnement du modèle grec. La part de Jean Goujon au bâtiment du Louvre est considérable, par ses

décorations extérieures et intérieures. Il anime la façade de Lescot, sur la cour, de figures allégoriques : *Histoire*, *Victoire*, *Guerre*, *Paix*, *Gloire du Roi*, *Renommée*, chantées par Ronsard. Dans la salle du rez-de-chaussée, il sculpte, « sur modèle de M^{re} de Clagny », les cariatides qui soutiennent la tribune des musiciens. Sous le premier Empire, les architectes Percier et Fontaine reconstituèrent, avec des éléments de sculptures de Goujon, la cheminée monumentale de la salle. Au Louvre, l'artiste travaille encore à la décoration de l'escalier Henri II. Comme Ligier Richier et comme plus tard Pierre Bontemps, Jean Goujon, adepte de la religion réformée, doit se réfugier à la fin de sa vie en une sûre retraite : il va à Bologne. On ne sait plus rien de lui, sinon qu'il était mort avant 1568.

Pierre Bontemps (1505-vers 1568), entre Jean Goujon et Germain Pilon, ne peut conserver qu'un rôle de second plan. Son éducation antique s'était faite à Fontainebleau, où on l'appelle pour réparer les sculptures rapportées par Primatice. On le charge aussi d'exécuter des fontes d'après les moulages antiques. Son art personnel est plein de bonhomie et de franchise et son métier robuste et aisé. Philibert Delorme le charge des figures d'orants et de gisants du tombeau de François I^{er} (Saint-Denis) et même de certains bas-reliefs; c'est la grande œuvre de sa vie. Il sculpte également le tombeau d'Olivier de Maigny, capitaine des gardes de la porte du roi (Louvre), dont la technique s'apparente étroitement au monument de Philippe de Chabot (Louvre), qui lui est

JEAN GOUJON. NYMPHES DE LA FONTAINE DES INNOCENTS (1549). La fontaine était dédiée aux nymphes des sources, *Fontium Nymphis*. Le paganisme classique renaît dans ces sveltes figures aux draperies ruisselantes.

parfois attribué. Protestant lui aussi, Pierre Bontemps disparaît un jour et on ne trouve plus aucune trace de son activité, ni même de sa mort.

Germain Pilon (1535-1590) est Parisien, fils d'un tailleur de pierre. On le dit parfois élève de Pierre Bontemps; il apporte à la sculpture un accent plus purement français que Jean Goujon. Son style est robuste et ses figures subissent peu l'influence décorative de Primatice, avec lequel il travaille pourtant. C'est lui qui exécuta les plus belles statues de bronze du XVI^e siècle français. Philibert Delorme s'attache Pilon pour les travaux accessoires du tombeau de François I^{er}, puis Catherine de Médicis, veuve inconsolée, lui commande le monument du cœur de Henri II (Louvre). Ces « Trois Grâces » simples et élégantes qui soutiennent l'urne sont bien peu vêtues pour figurer dans une église; aussi les religieux célestins les baptisèrent-ils *Vertus théologales*. La reine fut sans doute satisfaite de ce premier travail, puisqu'elle fit engager Germain Pilon par Primatice, ordonnateur du monument funéraire de Henri II destiné à la rotonde des Valois à Saint-Denis. La part de Germain Pilon y fut la plus importante : il fit d'abord les statues en bronze du roi et de la reine en orants, sur le tombeau, puis leurs gisants de marbre. En 1583, il exécuta encore les figures couchées du roi et de la reine, en bronze cette fois (Saint-Denis). Ces figures sont toutes d'un style ample et vigoureux. Le sentiment de Pilon s'affirma surtout dans la sculpture funéraire, qui représente la plus grande partie de son œuvre. Le tombeau du chancelier de Birague (Louvre) est un des meilleurs portraits du siècle : il en est sans doute aussi le plus beau bronze. Valentine Balbiani, femme du chancelier, est représentée seule, étendue et accoudée sur son tombeau, dans une pose familière. La *Vierge de pitié* (Louvre et église Saint-Paul-Saint-Louis), le *Saint François en extase* (église Saint-Jean-Saint-François) accusent l'exaltation religieuse de Germain Pilon, sentiment propre aux époques de combat. Les robustes figures sculptées en bois, destinées à porter la châsse de sainte Geneviève (Louvre), le ramènent au réalisme. Ses bustes de Henri II, des fils de ce roi (Louvre), de Morvilliers (musée d'Orléans), le montrent analyste aigu, proche de l'art des subtils portraitistes que furent les Clouet.

LA PEINTURE ET LA GRAVURE

C'est en Touraine, dans cette école de la Loire illustrée par Jean Fouquet, continuée par ses fils, qui ne le valent point; par Jean Poyet, l'auteur des *Petites Heures* d'Anne de Bretagne, que vivent les peintres français en renom aux environs de 1495. Jean Bourdichon d'abord, dont l'art mesuré, sincère, un peu lourd, peut se comparer à celui de Michel Colombe, travaille pour la cour jusqu'à sa mort (1521). Il traverse en pleine maturité les règnes de Louis XI, de Charles VIII et de Louis XII et il est encore en faveur auprès de François I^{er}. Bourdichon est mieux connu comme enlumineur que comme peintre. Ses *Grandes Heures de la reine Anne de Bretagne* (1508, Bibliothèque nationale) enferment, dans leurs cinquante et une miniatures, vie, douceur et charme tourangeaux. La reine elle-même y figure, ses saintes patronnes derrière elle. L'ensemble est traité dans une gamme très riche, où rien n'accuse encore l'influence de la Renaissance italienne. Les *Heures de Charles d'Angoulême* (Bibliothèque nationale) montrent le même équilibre et les mêmes qualités de couleur.

Bourdichon étant le peintre favori d'Anne de Bretagne, on peut avec quelque vraisemblance lui attribuer les portraits des enfants qu'elle eut de Charles VIII : le petit Charles Orland (collection de

PHILIBERT DELORME ET PIERRE BONTemps. TOMBEAU DE FRANÇOIS I^{er} A LA BASILIQUE DE SAINT-DENIS (1548-1558). Delorme a conçu ce tombeau royal comme un arc de triomphe. Dans les priants, les gisants et les bas-reliefs qui racontent les victoires de François I^{er}, Bontemps a fait preuve d'un large et sain réalisme. — CL. ARCH. PHOT.

Bestegui), séduisant par sa naïveté enfantine, et un portrait de même facture (Louvre) où l'on croit reconnaître le second enfant royal. Le dessin est sûr et volontaire et le modelé délicat enveloppe les petits visages encadrés d'un serre-tête blanc. Les portraits des mêmes enfants ont été sculptés par Michel Colombe ou son atelier dans le touchant tombeau de l'église Saint-Gatien de Tours.

À la cour d'Anne de Bretagne, mécène plus averti qu'on ne l'a dit, travaille un curieux artiste, plus connu par sa renommée que par ses œuvres personnelles, difficiles à identifier : c'est Jean Perréal, dit Jean de Paris (bien qu'il ait vécu à Lyon), dont la principale mission paraît avoir été d'inventer des projets que d'autres devaient réaliser. Il fut pourtant un peintre apprécié; Léonard de Vinci vante sa technique et la donne en exemple. Perréal, qui accompagne les souverains outre-monts, est un italianisant de la première heure. Il voit grand, pompeux; la décoration à l'antique lui est familière. Ses projets pour la statuaire sont parfois traduits de manière toute française, par exemple par Michel Colombe dans le tombeau des parents d'Anne de Bretagne. Il meurt en 1530, année où Rosso arrive en France.

La plate peinture sur panneaux de bois a subi plus d'outrages que la miniature; c'est pour cela qu'un nombre considérable de beaux livres enluminés nous sont restés, tandis que les peintures sont

PIERRE BONTemps. DÉTAIL DE LA STATUE DE CLAUDE DE FRANCE, AGENOUILLEE SUR LE TOMBEAU DE FRANÇOIS I^{er}, A SAINT-DENIS. — CL. GIRAUDON.

GERMAIN PILON. HENRI II ET CATHERINE DE MÉDICIS GISANTS (1560-1573). BASILIQUE DE SAINT-DENIS. En outre des priants et des Vertus de bronze, Germain Pilon a exécuté pour le monument de Henri II, dont Primatice dirigea les travaux, ces gisants de marbre d'une émouvante vérité, d'un style puissant. — CL. GIRAUDON.

rare. Parmi les derniers représentants d'un art qui, pendant tout le Moyen Âge, avait produit tant de chefs-d'œuvre, mais qui était appelé à disparaître par suite de l'invention de l'imprimerie, quelques ateliers restent anonymes, comme celui, très remarquable, d'où sortirent les miniatures du *Livre d'Heures de Henri II* (Bibl. nationale) et le *Recueil des rois de France*, de Jean du Tillet (1566). D'autres sont dirigés par des étrangers, comme ce Godefroy le Batave, qui illustre trois volumes des *Commentaires de la Guerre gallique* (British Museum, Bibl. nationale, musée Condé [Chantilly]). Inversement, il arrive qu'un de nos enlumineurs émigre. Ce fut le cas de Vincent Raymond, célèbre au Vatican.

GERMAIN PILON. VIERGE DE DOULEUR. STATUE EN TERRE CUITE PROVENANT DE LA SAINTE-CHAPELLE (VERS 1585). MUSÉE DU LOUVRE. Le sculpteur a montré sa virtuosité dans le vivant remous des draperies et dans la finesse des mains. — CL. GIRAUDON.

GERMAIN PILON. LE CHANCELIER DE BIRAGUE, STATUE EN BRONZE POUR SON TOMBEAU A SAINTE-CATHERINE DU VAL-DES-ÉCOLIERS, A PARIS (1584-1585). MUSÉE DU LOUVRE. Pilon exécuta, avec la collaboration de son fils Raphaël, cette statue qui peut être considérée comme le plus beau bronze de la Renaissance. L'ample simarre était peinte en rouge. — CL. GIRAUDON.

L'ÉCOLE DE FONTAINEBLEAU.

— Éclectique par goût et pour les besoins de son luxe royal, François I^{er} conserve les artistes que sa belle-mère avait favorisés; mais il ne peut se contenter, dans ses nouvelles splendeurs, de peintres qui représentent des sujets religieux dans de beaux rétables ou, sur de petits panneaux, de simples portraits. Comment faire décorer un château de plaisance comme Fontainebleau? Il faut écrire sur les murs l'histoire des divinités de l'Olympe, prétexte à étalage de beaux corps nus. Les Français n'ont pas encore été soumis à cette gymnastique de l'imagination et la mythologie leur est mal connue. Trois siècles et demi avant Courbet, ils sentent leur inaptitude à voguer dans l'irréel; mais François I^{er} a la ressource des Italiens, techniciens expérimentés de la fresque et des stucs.

Longtemps il essaya, en vain, de s'attacher le génial Léonard de Vinci. Quand celui-ci vient enfin en France (1516), comblé d'égards et d'honneurs, il est déjà affaibli par l'âge et la maladie et il meurt au château de Cloux, près d'Amboise, le 2 mai 1519. Dès

1518, François I^{er} installe à sa cour Andrea del Sarto, dont le talent charmeur l'a séduit. Envoyé par lui en Italie pour des achats d'œuvres d'art, Andrea del Sarto ne revient plus.

Point découragé par ces débuts, le roi s'adresse, pour la décoration de Fontainebleau, au Florentin Rosso, alors âgé de trente-quatre ans (1530). C'est un décorateur savant, nourri de l'étude de Michel-Ange. Aux murs de la galerie, il traduit, avec une vive imagination, le goût italien pour un décor varié. Ses sujets sont peints dans des encadrements de stuc, tandis qu'au-dessous s'étale en légers reliefs le lambris sculpté de Scibec de Carpi. A côté de l'histoire des dieux ou demi-dieux, Rosso glorifie allégoriquement

ROSSO. LA GALERIE FRANÇOIS I^{er} AU CHATEAU DE FONTAINEBLEAU (1531-1541). Gian Battista Rosso a créé ici une somptueuse galerie à l'italienne avec stucs, peintures et boiseries.

François I^{er} : « Unité de l'État », « Ignorance chassée »; c'est là le prélude des grandes compositions de Lebrun pour Louis XIV.

C'est en conducteur de travaux qu'opère Rosso. Un collaborateur lui vient (1531), un rival aussi, en la personne de Primatice, envoyé au roi par le duc de Mantoue qui l'avait vu travailler au palais du Té, avec Jules Romain. Rosso, bien vite, prend ombre de Primatice, et François I^{er} apaise le conflit en envoyant ce dernier acheter des antiques en Italie et faire des fontes de ceux qu'il ne pouvait rapporter. Au retour de Primatice, Rosso est mort (1541); la direction lui incombe donc, et, tout en se faisant aider, Primatice conserve une grande part du travail pour lui-même. Le roi en est si satisfait qu'il nomme son peintre abbé commendataire de Saint-Martin de Troyes (1544), ce qui eût mieux convenu à Dominique Florentin, qui réside dans cette ville. A Fontainebleau, Primatice joue un rôle multiple : architecte, peintre, stucateur, créateur de modèles de tapisserie; l'ampleur de son activité est difficile à juger aujourd'hui, puisque l'énorme galerie d'Ulysse fut détruite en 1738, et que la Salle de bal, dite Henri II, terminée par Philibert Delorme et décorée de peintures de Primatice, a été entièrement restaurée au XIX^e siècle. Nous conservons heureusement de Primatice des dessins qui témoignent de sa prodigieuse virtuosité.

Auprès de lui travaille Niccolo del Abbate, de Modène, qui parfois le remplace, et une équipe de peintres italiens et français : Bartolomeo de Miniato, Bagnacavallo, Lucca Penni, parmi les Italiens, — Carmoy, Dorigny, Rochetel, parmi les Français. Ceux-ci, quoique dans certains cas fort habiles, n'ont pas encore

assimilé ce qui leur vient de Primatice. C'est la première génération, un peu sacrifiée aux recherches.

Dans la seconde école de Fontainebleau, les artistes ont pris conscience de leur mission nouvelle. Tous ne sont pas intéressants, quelques-uns même ont dû leur célébrité à la pénurie momentanée de décorateurs. C'est le cas d'Antoine Caron, qui fit, pour le compte de Catherine de Médicis, veuve éplovée de Henri II, une série de dessins sur l'histoire d'Artemise (Biblioth. nationale). L'œuvre des Jean Cousin, père et fils, longtemps attribuée à un seul artiste de ce nom, marque une étape capitale. L'*Eva Prima Pandora* (Louvre) évoque le canon des figures de femmes peintes et sculptées par Primatice, mais une conception toute intellectuelle a dirigé Cousin, le père (mort vers 1560), à qui on attribue également des sculptures, comme le *Philippe de Chabot* du Louvre. Le *Jugement dernier* de Jean Cousin, le fils (1522?-1594?), est beaucoup plus imité de l'Italie et révèle une personnalité moins forte.

LES PEINTRES DE PORTRAITS.

— Tandis que l'italianisme triomphe ainsi, la tradition réaliste du Nord se maintient chez les peintres et dessinateurs de portraits dont les plus célèbres sont les Clouet. Ils dessinent généralement leurs portraits « sur le vif », en crayon rehaussé de couleur, avant de les peindre, avec un fini précieux, sur des panneaux de bois, le plus souvent de petites dimensions. L'étude des dessins conservés dans les riches collections de la Bibliothèque nationale et du musée Condé, à Chantilly, a permis de leur rendre certaines œuvres peintes long-

JEAN COUSIN, LE PÈRE. EVA PRIMA PANDORA (VERS 1548). Cette Eve impenétrable et d'une sveltesse non humaine, assimilée par le peintre à Pandore, source de tous les maux, est conforme au canon de l'école de Fontainebleau. — CL. GIRAUDON.

LÉONARD LIMOSIN. PORTRAIT DU CONNÉTABLE ANNE DE MONTMORENCY (1556). ÉMAIL. MUSÉE DU LOUVRE. Dans un cadre caractéristique du style de la Renaissance classique, un portrait qui par sa finesse fait penser aux œuvres des Clouet. — CL. GIRAUDON.

temps attribuées à des étrangers, à Holbein par exemple. Jean Clouet, né vers 1485, originaire des Pays-Bas, travaillait déjà pour François I^{er} en 1518; de 1528 jusqu'à sa mort (1541), il fut peintre et valet de chambre du roi. Son fils François, dit « Janet » Clouet, né à Tours vers 1516, mort en 1572, hérita de ses charges; il fut célébré par Ronsard. Le portrait dessiné de la petite Marie Stuart, femme de François II, le dessin et la peinture qui nous conservent les traits de la jeune Élisabeth d'Autriche, femme de Charles IX, montrent avec quelle délicate réserve, quelle grâce aristocratique il savait modeler un visage féminin; l'effigie du minéralogiste Pierre Quthe (Louvre) est l'œuvre d'un sobre et profond réaliste.

Les Clouet firent école. Près d'eux ou après eux travaillent Clouet, dit de Navarre, attaché à la personne de Marguerite de Navarre; Corneille de Lyon, originaire de La Haye; les Le Manier, Boutelou, François Quesnel, les Dumonstier... On peut même rattacher à leur art Léonard Limosin qui, dans des portraits célèbres, réalise un tour de force d'émailleur.

LA GRAVURE. — La gravure du xvi^e siècle en France est en possession d'un style caractérisé, qui s'est constitué au xv^e siècle. Geoffroy Tory, graveur à Paris, continue quelquefois la tradition des livres d'*Heures* à décor naturaliste, ou bien, au contraire, il raffine les éléments d'un décor à l'antique : son trait peut être spirituel comme ceux d'un croquis. Il est l'historiographe de son temps dans son « François I^{er} écoutant Macaut qui lui lit sa traduction de Diodore de Sicile ». Moins anecdotique, plus théoricien, Jean Cousin, artiste protégé, dans son *Livre de Portraits* et son *Livre de Perspective*, a laissé des illustrations gravées assez curieuses, où certaines figures, placées dans des monuments, annoncent Nicolas Poussin. A la suite de Cousin, Bernard Salomon, dit le Petit Bernard, ranime l'activité de la gravure à Lyon. Son imagination est infinie. Sa série de grotesques inspire l'art décoratif de son temps, comme les gravures d'Androuet Du Cerceau, adaptateur des monuments antiques, et celles d'Étienne Delaune, dont les ornements ont été copiés pendant des générations. Nos premiers graveurs en taille-douce : Jean Duvet, de Dijon (1501-1578); le Lorrain Pierre Woeriot (1522-1589), le Parisien Étienne Delaune (1519-1583), qui alla travailler à Strasbourg et à Augsbourg, étaient orfèvres en même temps que graveurs.

LES ARTS DÉCORATIFS

LE MOBILIER. — Le mobilier relève de l'architecture; il est donc naturel qu'au xvi^e siècle comme au Moyen Âge il en suive l'évolution. Tout d'abord, mêmes types de meubles, mêmes formes et même construction qu'au siècle précédent; l'ornementation seule change. C'est ce que l'on remarque en particulier dans le mobilier religieux, le mieux conservé, celui où la tradition est la plus forte. Voyez les stalles de la chapelle du château de Gaillon (aujourd'hui à l'église Saint-Denis et au musée de Cluny), celles d'Amiens (1509-1519) où la mode nouvelle ne s'accuse que par quelques détails décoratifs, celles de Brou (1530-1532), de Sainte-Marie d'Auch...

Dans la seconde moitié du xvi^e siècle, la transformation devient de jour en jour plus profonde. Le dressoir, par exemple, disparaît pour faire place à l'armoire à deux corps avec colonnettes et fronton. Les menuisiers suivent les grands architectes de ce temps ou prennent leurs idées dans les cahiers de gravures de Jacques Androuet Du Cerceau ou de Hugues Sambin. L'influence du premier est surtout sensible dans l'Ile-de-France, en Normandie et dans la vallée de la Loire. En Bourgogne, elle se mêle à celle de Hugues Sambin, architecte, ingénieur, reçu maître menuisier à Dijon en 1549, auteur du *Livre de la Diversité des termes* (entendez des cariatides) dont on use en architecture (Lyon, 1572). Dans l'Ile-de-France, les profils sont plus fins; la sculpture, qui rappelle Jean Goujon et l'école de Fontainebleau, est plus délicate. Dans la région bourguignonne, c'est une profusion de reliefs, souvent lourds, mais d'une exécution remarquable et de la verve la plus généreuse.

D'une façon générale, le mobilier du xvi^e siècle est plus riche que celui du Moyen Âge. Le chêne est délaissé pour le noyer; à l'assemblage carré se substitue l'assemblage d'onglet, moins solide mais plus agréable à l'œil; les ferrures se cachent; la sculpture règne partout, souvent mêlée à des incrustations de bois de diverses couleurs, de pâtes blanches (particulièrement dans le Lyonnais) ou de marbres. Aux approches du xvii^e siècle, les placages de feuilles d'ébène commencent à faire leur apparition, et bientôt, à côté de la vieille menuiserie, va se développer une technique nouvelle qui mettra en œuvre les bois le plus délicatement colorés.

FRANÇOIS CLOUET, DIT JANET. PIERRE QUTHE (1562). MUSÉE DU LOUVRE. Ce portrait d'un bourgeois de Paris, apothicaire renommé et ami du peintre, est signé et daté. Il est d'une importance capitale pour la connaissance du style de François Clouet, fait de précision sans minutie. — CL. GIRAUDON.

ÉLISABETH D'AUTRICHE, REINE DE FRANCE.

École française, 1571.

(Musée du Louvre.)

JEAN CLOUET? FRANÇOIS I^{er}, MUSÉE DU LOUVRE. C'est le roi dans toute sa gloire, taillé en athlète, fin et sensuel, portant avec noblesse un pourpoint de satin blanc rayé de noir et brodé d'or. Ce portrait a dû être peint d'après un crayon conservé à Chantilly et attribué à Jean Clouet. — CL. GIRARDON.

JEAN LÉCUYÉ. DÉTAIL DU VITRAIL DE LA FAMILLE TULLIER, A LA CATHÉDRALE DE BOURGES (1554). Si le décor est bien du milieu du XVI^e siècle, les donateurs agenouillés sont conformes à la tradition du siècle précédent.

CL. ARCH. PHOT.

LE VITRAIL. — Au Moyen Age, le vitrail était une mosaïque de morceaux de verre colorés dans la masse et reliés par un réseau de plomb; sa simplicité, sa franche soumission aux nécessités techniques lui conféraient un grand caractère décoratif. Au XVI^e siècle il devient de plus en plus une peinture sur verre. Il abdique donc son caractère original; mais quelle riche floraison!

A Bourges travaille un maître en cet art, Lécuyé, à qui l'on est tenté d'attribuer maints beaux vitraux, tel celui de la famille Tullier, à la cathédrale (1534), où s'agenouillent, dans un décor Renaissance, des donateurs de pure tradition française. Le vitrail de la cathédrale de Moulins rappelle les peintures du maître de Moulins; les vitraux de Pierre de la Presle, à la cathédrale de Lyon, évoquent le souvenir de Jean Bourdichon.

Troyes, pour l'art du vitrail, est alors, avec Bourges, un des centres les plus actifs. Son influence rayonne sur les villes voisines, en particulier à Châlons-sur-Marne, où cependant l'auteur du *Couvenement de la Vierge* (église Notre-Dame, 1526) s'inspire d'un thème de Dürer. Enguerrand Leprince, de Beauvais, et ses deux fils enrichissent l'église Saint-Étienne (vers 1518) d'une chaude symphonie de rouge, de vert, de jaune et de bleu, et leur renommée leur vaut d'être appelés à Rouen (église Saint-Vincent).

Chaque province a d'ailleurs ses maîtres : la Lorraine, la Picardie, la Normandie, la Bretagne, la Touraine... L'artiste qui, dans la cathédrale d'Auch, a encadré de grandes figures noblement drapées dans un décor tantôt gothique, tantôt italianisant (1513), est Arnaud de Moles. Quant à Paris, il n'y reste qu'un fort petit nombre des beaux vitraux de ce temps. Leur rareté est sans doute la cause des discussions qu'ils

suscitent. Le vitrail de *Salomon*, à Saint-Gervais (1531), est attribué tantôt à Jean Cousin, tantôt à Robert Pinaigrier. C'est la tradition seule qui fait de Jean Cousin l'auteur des vitraux de la Sainte-Chapelle de Vincennes (1558).

LA TAPISSERIE. — Distinguer, dans les tapisseries du début du XVI^e siècle, la part de la Flandre et celle de la France est une entreprise des plus malaisées. Les artistes portent leurs pinceaux, les artisans installent leurs métiers partout où les appellent rois, évêques, seigneurs ou princes. Les œuvres aussi voyagent et il leur arrive de n'être pas nées là où nous les trouvons aujourd'hui. La basse lisse étant, pour les Flamands, un art national, telle pièce a pu être exécutée par des mains flamandes, mais d'après un modèle français et dans un milieu français. La suprématie des ateliers de Tournai, à cette époque, complique encore le problème. Tournai, ville flamande, est particulièrement accueillante aux influences françaises et, politiquement, elle ne fut définitivement séparée de la France qu'en 1521. Faute de pouvoir préciser davantage, les historiens doivent souvent se contenter d'appeler « franco-flamandes » des tapisseries de style difficile à définir et de nationalité discutée.

Par la clarté du récit, l'accent familier, l'émotion, quelques tentures paraissent bien françaises. Telles sont la *Vie de la Vierge* de Notre-Dame de Beaune, les histoires de *Saint Gervais* et *saint Protas* (Le Mans), de *Saint Quentin* (Louvre), de *Saint Étienne* (autrefois à Auxerre, aujourd'hui au musée de Cluny), les panneaux justement célèbres de la *Vie de la Vierge* et de la *Vie de saint Rémi* exécutés, de 1509 à 1532, pour Robert de Lenoncourt, archevêque de Reims. C'est en vain qu'on chercherait là certaines manières habituelles de disposer symétriquement les figures, de dessiner un visage, de modeler les plis d'une robe ou d'un manteau; certaines formules, enfin, qui n'ont pu se propager que grâce au rapprochement de nombreux artistes dans des ateliers très actifs, comme le furent ceux de Tournai ou de Bruxelles.

Même fraîcheur de sentiment et même liberté de style dans un groupe d'œuvres profanes contemporaines des précédentes. On y voit, soit un semis de verdure et de fleurettes, soit d'élégants personnages jouant du luth ou chantant, des idylles, des scènes de chasse. Les plus remarquables des tapisseries de cette famille sont celles de la *Dame à la licorne* du musée de Cluny (peut-être une représentation allégorique des cinq sens), au beau fond rouge; le *Concert* d'Angers, aux armes de Pierre de Rohan, et celui du musée des Gobelins; les *Scènes de la vie seigneuriale* du musée de Cluny, la *Chasse à la licorne* du château de Verteuil (collection Rockefeller, à New-York).

Mais, à partir du second tiers du XVI^e siècle, les ateliers français indépendants d'où sont sortis ces compositions printanières ne peuvent résister ni à la concurrence des ateliers d'Enghien ou de Bruxelles auxquels nos rois font des commandes, ni aux progrès de la mode italienne. Toute-puissante est sans doute l'influence

HISTOIRE DE SAINT GERVAIS ET SAINT PROTAIS. CATHÉDRALE DU MANS. On voit ici une des dix-sept compositions qui se succèdent dans la tenture offerte à la cathédrale, en 1509, par le chanoine Martin Guérande. Les deux saints donnent leurs biens aux pauvres. — CL. ARCH. PHOT.

du goût de Primatice dans notre première manufacture royale, celle que François I^{er} fonda à Fontainebleau, vers 1530 ou 1535, et qui dure quelque vingt-cinq ans. Elle se prolonge humblement à l'atelier de la Trinité, créé à Paris par Henri II, pour fournir un gagne-pain à des orphelins. Et, quand Jean Cousin peint les modèles de l'*Histoire de saint Mammès* (cathédrale de Langres), il s'y montre, comme toujours, un disciple de l'Italie.

L'ORFÈVRE ET LES ÉMAUX. — Nous connaissons par les documents d'archives, plus que par leurs œuvres, fondues dans les jours difficiles, l'activité des orfèvres du XVI^e siècle, et ce sont surtout des objets destinés au culte qui nous sont parvenus : le reliquaire, très gothique encore, donné par Henri II à la cathédrale de Reims; le calice, très italianisant, de Saint-Jean-du-Doigt; les pièces d'une ciselure raffinée commandées par Henri III pour la chapelle de l'ordre du Saint-Esprit et conservées aujourd'hui au Louvre.

Par contre, nombreux sont les témoignages qui nous restent du talent des émailleurs. Ils travaillent surtout à Limoges, comme au Moyen Age. Mais ils ont abandonné la technique de l'émail cloisonné, comme les artisans du vitrail la salutaire discipline du réseau de plomb; comme ces derniers avec le verre peint, ils veulent, avec leurs couleurs vitrifiées sur une plaque de cuivre, créer de véritables tableaux. Ils interprètent des gravures allemandes, de Dürer en particulier, puis des compositions de Jules Romain et de Raphaël; à la fin du siècle, ils s'inspirent de gravures françaises. Ils font de nombreux portraits.

C'est ce que nous montrent les œuvres des Péricard, de Léonard Limosin, un maître original qui fut nommé, en 1548, émailleur de Henri II et exécuta pour ce roi, sur les dessins de Niccolo del Abbate, deux grands tableaux votifs de la Sainte-Chapelle. Ils sont aujourd'hui au Louvre. Après lui et Pierre Reymond, au temps des Courteys et des Court, la belle émaillerie limousine s'achemine à son déclin.

LA DAME A LA LICORNE (DÉBUT DU XVI^e SIÈCLE). DÉTAIL MUSÉE DE CLUNY. Cette tenture célèbre, conservée autrefois au château de Boussac (Creuse), porte les armes d'une famille lyonnaise, les Le Viste, seigneurs de Fresne. Elle représente peut-être une allégorie des cinq sens. Le fond, jonché de tiges et de fleurs, est d'un beau rouge adouci par le temps.

LA CÉRAMIQUE. — Tandis que les potiers de grès du Beauvaisis restent fidèles à la vieille tradition, quelques seigneurs introduisent dans leurs châteaux la céramique à l'italienne, sous forme de carreaux de pavement dont le principal fournisseur est Massot Abaquesne, de Rouen. Italiennes par le décor sont aussi les très rares et énigmatiques faïences, dites de Henri II, d'Oiron ou de Saint-Porchaire, qui s'inspirent tour à tour des ornements typographiques, de l'architecture ou de l'orfèvrerie. Entre 1525 et 1565, elles renouvellent l'antique procédé d'incrustation de terres de couleurs recouvertes par un vernis.

C'est presque dans les mêmes années que Bernard Palissy se livrait à ses ardues recherches, au prix de tribulations qu'il a racontées lui-même, non sans quelque complaisance. Né vers 1510, dans la région de Saintes ou d'Angon, il avait appris d'abord le métier de peintre-verrier et fait son tour de France. En 1539, on le trouve fixé à Saintes où, à sa profession de peintre-verrier, il joint celle de géomètre et d'arpenteur. Vers 1543, la vue d'une coupe de terre tournée et émaillée d'une telle beauté « détermina sa vocation de potier. Bernard Palissy se préoccupe de belle matière, d'heureuse cuisson, d'émaux blancs ou jaspés d'une réalisation impeccable plus qu'il ne s'occupe d'inventions décoratives; il est technicien avant tout et il doit beaucoup aux potiers ruraux dont il a étudié les procédés et utilisé les fours. Dans une partie de ses œuvres, avec la collaboration d'adroits modelleurs, il s'inspire des graveurs de son temps, en particulier d'Étienne Delaune; il lui arrive même de surmouler un plat d'étain de François Briot. Dans d'autres, il reproduit avec la fidélité d'un scrupuleux naturaliste des reptiles, des crustacés, des poissons, des coquillages, des plantes. Ces « rustiques figulines », qui nous paraissent aujourd'hui bien chargées, lui valurent la faveur des grands et le titre

HISTOIRE DE SAINT MAMMÈS, EXÉCUTÉE VERS 1544 A PARIS, SUR LES CARTONS DE JEAN COUSIN, LE PÈRE. Le fond de fleurettes, en faveur au début du XVI^e siècle, a fait place à un paysage et à un décor architectural soumis à une perspective savante. — CL. ARCH. PHOT.

ARMOIRE. STYLE DE L'ÎLE-DE-FRANCE (DEUXIÈME MOITIÉ DU XVI^e SIÈCLE). COLLECTION FOULC. La façade est conçue comme celle d'un monument, la sculpture rappelle Jean Goujon et l'école de Fontainebleau.

ARMOIRE. STYLE DE HUGUES SAMBIN (DEUXIÈME MOITIÉ DU XVI^e SIÈCLE). MUSÉE DU LOUVRE (LEGS DE LA MARQUISE ARCONATI VISCONTI). Dans la profusion des sculptures dont cette armoire est ornée, on retrouve toute la verve de l'art bourguignon. — CL. MOREAU.

de « potier du Roy ». Venu à Paris en 1562, il fabrique des grottes émaillées dans le jardin d'Écouen (vers 1563) et dans celui des Tuileries (vers 1570). Il expose ses doctrines scientifiques dans des livres où il se montre penseur vigoureux, puissant écrivain, et dans des leçons publiques. Mais sa vie de labeur s'achève tragiquement. Emprisonné à la Bastille pour refus d'abjurer la religion réformée, il y meurt vers 1589.

J. BOUCHOT-SAUPIQUE

FAIENCE DE BERNARD PALISSY. GRAND PLAT RUSTIQUE. MUSÉE DU LOUVRE. CL. GIRAUDON.

BIBLIOGRAPHIE

ARCHITECTURE ET GÉNÉRALITÉS.

MICHEL (André), *Histoire de l'Art* (t. IV, 2^e partie; t. V, 1^{re} et 2^e parties). — ANDROUET DU CERCEAU (Jacques), *French chateaux and gardens in the XVIth century. A series of reproductions of contemporary drawings, selected by W. H. WARD* (Londres, 1909). — BERTY, *La Renaissance monumentale en France* (2 vol., Paris, 1864). — CLOUZOT (Henri), *Philibert de l'Orme* (Paris, 1910). — COURAJOD, *Leçons professées à l'École du Louvre*, tome II (Paris, 1901). — GEYMULLER (H. DE), *Die Baukunst der Renaissance in Frankreich* (2 vol., Stuttgart, 1898-1901). — GEBELIN, *Les Châteaux de la Renaissance* (Paris, 1927). — HAUTECEUR (Louis), *Le Louvre* (Paris, 1927). — PALUSTRE, *La Renaissance en France* (3 vol., Paris, 1879-1889). — ROY (Maurice), *Artistes et monuments de la Renaissance en France* (Paris, 1929). — VITRY (Paul), *Hôtels et Maisons de la Renaissance* (3 vol., Paris, 1910).

SCULPTURE.

BABELON (Jean), *Germain Pilon* (Paris, 1927). — KÖCHLIN (Raymond) et MARQUET DE VASSELLOT, *La Sculpture à Troyes...* (Paris, 1900). — ROY (Maurice), *Pierre Bontemps* (Mém. de la Soc. des Ant. de France, t. LXX, 1910). — VITRY (Paul), *Michel Colombe* (Paris, 1901). — VITRY (Paul), *Jean Goujon* (Paris, s.d.).

PEINTURE.

BOUCHOT (Henri), *Les Clouet* (Paris, 1892). — DIMIER (Louis), *Le Primatice* (Paris, 1900). — ROY (Maurice), *Les Deux Jean Cousin* (Sens, 1909).

ARTS DÉCORATIFS.

BONNAFÉ (Edmond), *Le Meuble en France au XVI^e siècle* (Paris, 1887). — CHAMPEAUX (A. DE), *Le Meuble* (Paris, 1885). — FÉLICE (Roger DE), *Le Meuble français du moyen âge à Louis XIII* (Paris, 1922). — GUIFFREY (Jules), *La Tapisserie* (Histoire générale des arts appliqués à l'Industrie, t. IV, Paris, 1910). — MOLINIER (Émile), *Le Mobilier* (Histoire générale des arts appliqués à l'Industrie, t. II, Paris, 1897).

PIERRE BRUEGEL LE VIEUX (VERS 1525-1569). PARABOLE DES AVEUGLES. MUSÉE DE NAPLES. Le calme d'un beau paysage de printemps s'oppose aux malheurs de l'humanité qui, trop souvent aveugle, vient buter contre chaque obstacle du chemin. — CL. ANDERSON.

LA RENAISSANCE DANS LES PAYS-BAS

L'ARCHITECTURE ET LA SCULPTURE

Le style de la Renaissance, déjà familier vers 1515 aux peintres et aux graveurs, n'eut pas de peine à s'imposer à l'architecture des Pays-Bas. Nulle résistance volontaire. Il n'avait qu'à paraître, on l'attendait. On peut dire que du jour où a été élevé, en 1517, le palais de Marguerite d'Autriche (palais de Justice actuel) à Malines (architecte : Guyot de Beauregard), sa cause fut gagnée. Mais, remarquons-le bien, pour l'accueillir aussi sympathiquement dans sa rayonnante jeunesse, on n'entendait pas lui sacrifier tout un passé plein de chères habitudes. On lui offrait la maison, mais sans vouloir en sortir. En d'autres termes, le style d'Italie eut à s'adapter aux exigences du pays qu'il venait conquérir.

Au palais de Marguerite d'Autriche, ayant, malheureusement, subi de profondes modifications, deux façades à pignons, dentelées de gradins, proclamaient par leurs silhouettes triangulaires et leur élévation sans ressaut que tous les abandons n'avaient pas été consentis. A Liège, en 1526, l'architecte du Palais des princes-évêques, Aert van Mulcken, adoptait le portique aux arcades cintrées, aux colonnes à balustres, mais ne renonçait ni aux baies, ni aux travées ogivales. Au Greffe du Franc, à Bruges (1535-1537), la façade empruntait à la régularité des étages horizontaux, déterminée par des suites de fenêtres rectangulaires; au remplacement des meneaux par des croisillons, quelque chose de la noblesse transalpine, mais non sans garder à son sommet, par des enroulements inattendus, un souvenir de l'indépendance flamboyante. La maison privée, les maisons de corporations, construites en grand nombre dans le nouveau style à partir de 1530 — nous mentionnerons, entre beaucoup d'autres, la maison des Bateliers à Gand (1531), celles du Saumon (1530-1534), de l'Enfant pro-

digue, d'Adam et Ève, du Diable, à Malines — échangèrent leurs arcatures à redents, vraiment démodées, contre une parure neuve de figures et d'arabesques, mais leurs baies superposées dans le pignon à gradins se rangeaient toujours de la même façon, en sorte que leur physionomie n'en fut pas essentiellement modifiée. Songeons enfin qu'il n'y a pas en Belgique une seule grande église de style « Renaissance ». De-ci de-là, on applique à d'anciens sanctuaires un portail italianisant (portail septentrional de l'église Saint-Jacques de Liège, attribué à Lambert Lombard), une chapelle, une sacristie, mais la croisée d'ogives reste d'un usage général, de même que l'arc brisé.

Encore que Pierre Coecke eût traduit en flamand, dès 1539, les *Règles d'architecture* de Serlio, il n'y a guère, avant 1500, qu'un palais purement italien à citer : l'hôtel, assez morne, du cardinal de Granvelle, à Bruxelles, construit par Sébastien van Noye (1550). Il est vrai qu'en 1561, un maître éminent des Flandres, Corneille de Vriendt, dit Floris (1516-1570), concevait l'hôtel de ville d'Anvers comme un *palazzo* romain, avec des pilastres selon Leo Batista Alberti, des alternances de colonnes et d'arcades, des ordres superposés, comme l'eût fait Bramante. Mais, encore une fois, la Flandre se rappelait par le pavillon central, les lucarnes du toit. Pure expérience personnelle, d'ailleurs, et qui resta isolée, car, entre 1596 et 1604, le palais de Justice de Furnes reste délicieusement archaïque. Ainsi donc, le triomphe de la Renaissance, au XVI^e siècle, doit s'entendre en premier lieu, quand on parle d'architecture, de la décoration monumentale, non d'une structure essentielle. Cette décoration elle-même : arabesques (rincaux, médaillons, amours) de 1530 à 1550 environ, guirlandes de fruits en grappes, grotesques en haut relief de 1550 à la fin du siècle (style de Corneille Floris adopté par Pierre Coecke [1502-1550] et répandu par Hans Vredeman de

BRUGES. GREFFES DU FRANC (vers 1535). La construction flamande se pare ici d'une ornementation italienne.

Vries, mort après 1604), est une interprétation flamande de motifs italiens, un peu épaisse, mais riche, animée, pleine de sève et dont voici l'immense intérêt : c'est que, de ses arrangements ornementaux, beaucoup se transformèrent en motifs d'architecture, par quoi l'originalité flamande fut sauvée. L'influence purement italienne se fit sentir plus librement dans les monuments élevés à l'intérieur des églises : les autels, les épitaphes, les tabernacles, les jubés, les confessionnaux, les stalles, les tombeaux, œuvres dans lesquelles la sculpture jouait, d'ordinaire, un rôle capital.

La sculpture belge à l'époque de la Renaissance se concentre d'abord autour de Marguerite d'Autriche. C'est elle qui choisit, comme sculpteur attitré, Conrad Meit, de Worms, et, en 1526, le chargea d'exécuter à Brou, sur le tombeau où elle voulait reposer un jour à côté de son époux tant pleuré, Philibert le Beau, l'image gisante du défunt et sa propre image (albâtre) : l'artiste s'acquitta de sa tâche avec une pathétique sobriété. Et c'est à Marguerite d'Autriche encore, à l'esprit régnant à sa cour, qu'il faut rattacher le groupe d'artistes qui exécuta, au lendemain de la paix des Dames (1529), la Cheminée du Franc, à Bruges : œuvre maladroite, surchargée d'ornements, où les divers matériaux employés (bois, marbre, albâtre) se rencontrent sans s'unir et dont le principal défaut est de laisser isolées, dans le vide, les statues du fond. Mais c'était un début. Deux styles se contrariaient et rendaient toute solution laborieuse. Lancelot Blondel (1495-1561) en avait élaboré la composition. Mais voici des sculpteurs à l'invention plus généreuse et d'un métier plus facile : Jean Mone, originaire de Metz ; Jacques Dubroecq, de Mons (1505-1584) ; Corneille Floris, déjà cité plus haut.

Jean Mone, dans le tombeau d'Antoine de Lalaing, à Hoogstraeten (vers 1530), fixa d'emblée les caractères généraux du mausolée flamand, à la Renaissance : un dé cubique, forme traditionnelle convenablement transformée, sur laquelle la statue gisante — voyez encore de Jean Mone les tombeaux de Charles de Lalaing (Douai), de Guillaume de Croy (Enghien), de Maximilien de Hornes (Braine-le-Château) — perdait sa raideur, mais non pas toute sa généralité symbolique en faveur d'une individualité bien accusée. D'autre part, il est l'auteur du rétable de saint Martin à l'église de Hal (1531). Remarquable innovation : le

rétable est devenu un pignon d'applique aux proportions monumentales, fait de travées horizontales superposées en retraites successives. Sur ces travées, plus de cavités profondes où se groupaient scéniquement une multitude de statuettes, mais des bas-reliefs d'albâtre à la composition bien équilibrée, visant à la distinction, à la noblesse. Jean Mone avait bien compris l'idéal des sculpteurs transalpins et il en faisait une application simple, intelligente.

Jacques Dubroecq, dont l'œuvre maîtresse fut le jubé, malheureusement démoli en 1797, de l'église Sainte-Waudru, de Mons (1535-1548), eut, lui, l'ambition de choisir de grands modèles : Ghiberti, Raphaël, et de n'en point rester l'esclave. Mais pour cela quelle puissance, que de goût il eût fallu ! Or, c'est le goût et la vigueur du métier qui manquent le plus aux bas-reliefs de son jubé (scènes de la Passion). Il allongea ses personnages à l'excès et les rendit maniérés à force de leur prêter des intentions éloquentes. Les statues des Vertus cardinales, également en albâtre, qu'il dressa sur le même jubé, n'échappent pas non plus au reproche d'affectation, mais leurs attitudes sont bien gracieuses et les jeux d'étoffes ont de riches effets décoratifs. Puis, n'était-ce pas grande et noble entreprise d'introduire la statuaire, une statuaire imbuée de l'esprit antique, dans les constructions monumentales ?

Corneille Floris, qui multiplia dans ses épitaphes (Breda) et dans son jubé de la cathédrale de Tournai (1568-1575) les bas-reliefs, ne l'osa que pour des statuettes en façon de cariatides au tombeau de Mérode, à l'église de Gheel, et au tabernacle de Léau (1552). Le sculpteur, chez lui, n'était pas à la hauteur de l'architecte et de l'ornemaniste.

En résumé — et, pour ne point parler des artistes qui firent carrière à l'étranger : Alexandre Collin, de Malines, auteur du tombeau de Maximilien, à Innsbruck ; Jean Bologne, de Douai, dont

GAND. LA MAISON DES BATELIERS (1531). Sous les modifications du style « Renaissance », la maison flamande reste semblable à elle-même.

la patrie artistique fut l'Italie — on peut dire que, vers 1575, la décoration monumentale a trouvé les accommodements qui font un style original et lui assurent une longue destinée, tandis que l'architecture proprement dite et la sculpture restent encore un peu indécises entre la tradition qui les soutient et les grands exemples qui les sollicitent. L'accommodement définitif, elles allaient le découvrir au XVII^e siècle sous le signe du « baroque ».

Dans les pages qui précèdent, nous n'avons parlé qu'incidemment des Pays-Bas septentrionaux. Il importe pourtant qu'on sache en quoi l'architecture et la sculpture s'y distinguent de ce qu'elles furent en Belgique. Nous serons brefs pour ce qui concerne l'époque gothique. L'exemple de Soissons se reconnaît dans les plans primitifs de la cathédrale d'Utrecht (commencée en 1254) et celui d'Amiens dans l'église, incendiée en 1419, de Saint-Jean de Bois-le-Duc (commencée en 1280). Mais ces grands édifices étaient exceptionnels. Partout ailleurs, on simplifia la structure, on réduisit l'ornementation. Il faut atteindre à l'époque des ducs de Bourgogne pour assister à une véritable éclosion monumentale. L'église de Saint-Jean de Bois-le-Duc, reconstruite, fidèle, comme les grandes églises belges, aux trois étages d'élévation, au triforium, l'emporta même sur elles par sa richesse

HAL. LE RÉTABLE DE LA VIE DE SAINT MARTIN, PAR JEAN MONE (1533). Imitation à la fois libre et facile du bas-relief transalpin. — CL. BECKER.

L'ART.

ANVERS. HÔTEL DE VILLE, PAR CORNEILLE FLORIS (1561). Ce majestueux édifice marque un ralliement décisif de l'architecture flamande à l'Italie.

ornementale. Les églises aux nefs de hauteur égale (Hallenkerken) perpétuaient un procédé roman fort prisé en Westphalie, ainsi que, d'ailleurs, dans la Flandre maritime ; la brique, en bien des cas, donnait aux édifices religieux une physionomie qui tenait autant à la composition architectonique qu'à la couleur. Peu de sculptures. C'est la Renaissance qui provoqua, en cette matière, l'activité et les ambitions artistiques.

L'influence italienne fut également puissante sur le pays d'Érasme et sur celui de Juste-Lipse. De part et d'autre, qu'il s'agisse de monuments religieux ou d'architecture civile, elle se fit sentir particulièrement dans la décoration. Passant par Malines, sorte de relai, elle contaminait d'ornements antiques les œuvres de Rombaut Keldermans (cheminée de Berg op Zoom), dernier des architectes gothiques ; elle faisait s'élever la tour de l'église d'Yselstein (aujourd'hui détruite), le château de Bréda (vers 1536) et l'ancien hôtel de ville d'Utrecht (1547). Nous voici au milieu du siècle. En ce moment précis, alors que Corneille Floris, continué par Coecke, rendait ses arabesques, puis ses grotesques, populaires en Belgique, Colin de Nole, qui avait puisé aux mêmes sources romaines, répandait des arabesques et des grotesques analogues en Hollande, mais il était originaire de Cambrai : il y a quelque chose de français dans l'architecture et les cariatides élégantes de sa cheminée à l'hôtel de ville de Kampen.

Plus encore qu'en Belgique, la sculpture s'attache au monument. Le tombeau d'Engelbert de Nassau, à Bréda (vers 1530), avec ses statues agenouillées comme soutiens angulaires, d'allure à la fois italienne et bourguignonne, est l'œuvre d'un Bolognais, Thomas Vincidor. Or, c'est par la décoration, non par les statues, qu'il est un modèle. Il inspira, en partie, Jean Terwen Aertsz († 1589), l'auteur célèbre des stalles de Dordrecht. Il faut le répéter : le style de la Renaissance, en Hollande, s'exprime sous l'aspect de beaux frontispices où les figures humaines n'ont guère à jouer qu'un rôle ornemental.

MARCEL LAURENT

LA PEINTURE

Vers 1500, un profond changement se manifeste dans la peinture des Pays-Bas. L'école de Bruges, dont nous avons vu la seconde et forte floraison dès 1470, perd quelque trente ans plus tard sa force et sa personnalité ; elle abdique pour se mettre à la remorque des productions italiennes, dont la mode, favorisée par l'humanisme, s'est implantée dans les Pays-Bas. Il ne s'agit plus, comme au XV^e siècle, de leçons isolées reçues par quelques hauts talents venant demander à Venise, à Rome ou à Florence des conseils de clarté, d'ordre ou d'harmonie. Maintenant on imite,

on copie, trop souvent sans comprendre et sans parvenir à s'assimiler l'art étranger. Ainsi se trouvent bouleversées toutes les règles d'une antique tradition : aux tendances nettement délimitées et parfaitement distinctes des groupes anciens de Bruges, de Gand, de Bruxelles ou de Tournai, dominés chacun par des personnalités de premier plan, succéderont au contraire une multitude d'essais et de tentatives dans tous les genres et dans tous les domaines ; une soif de renouvellement entraîne le siècle, sans qu'il réussisse cependant à créer par ces emprunts accumulés un art fécond et personnel.

La transformation des conceptions artistiques correspond du reste à une importante modification économique. Bruges, qui avait connu au ^{xv}^e siècle ses années les plus brillantes et les plus prospères, voit, à la fin du siècle, son activité décliner peu à peu : ses méthodes tracassières, ses corporations jalouses et fermées, son port d'un accès toujours plus difficile, détournent d'elle les grands courants d'affaires, au profit de sa jeune rivale, Anvers, animée d'un esprit de large accueil, de liberté et de progrès, inconnu jusqu'alors aux Pays-Bas. L'essor artistique suit le développement matériel, et c'est l'école d'Anvers, de la ville de l'Escaut, internationale et riche, qui remplacera l'école vieillie de Bruges et exercera sur la peinture des Pays-Bas méridionaux, au ^{xvi}^e et au ^{xvii}^e siècle, une action prépondérante.

Cette peinture des Pays-Bas au ^{xvi}^e siècle, confuse, désordonnée, traversée de tendances et de courants contraires, a, du moins, la gloire d'avoir produit quelques personnalités dont le rayonnement fut très grand : Quentin Matsys, Patinier, Lucas de Leyde, Scorel ; d'avoir suscité un talent hors pair : Pieter Bruegel le Vieux, et, enfin, d'avoir préparé l'avènement de Rubens.

Nous ne pouvons ici embrasser l'ensemble d'un mouvement aussi ample, aux manifestations aussi divergentes ; nous essayerons seulement de donner une idée des directions principales.

LE DÉBUT DU SIÈCLE. — Sur le début de la nouvelle école à Anvers, nous sommes encore mal renseignés. Un maître curieux, le Maître de Francfort, qui dans la seconde partie de sa vie paraît sombrer dans des productions commercialement répétées, nous intéresse du moins avec une originale *Fête de saint Sébastien*, datée de 1493 (musée d'Anvers), et son propre *Portrait* et celui de sa femme, de 1496 (collection Van Auspitz, à Vienne). Puis, après l'inégal maître de Hoogstraeten, c'est la charmante figure du romanesque, sensible et sensuel Matsys (vers 1466-1530) qui se lève à l'horizon. Avec lui, nous sortons définitivement de l'église, où presque toujours le ^{xv}^e siècle nous avait ramenés, nous sommes dans le siècle, et la femme, non plus la Vierge sainte, devient reine. Toute l'ardeur, toute l'admiration que Memling exprimait en pieuses représentations, et orientait vers un paradis idéal, Matsys les détournera vers des objets terrestres, mais parés d'un charme, d'une élégance toute léonardesque. C'est Vinci, en effet, ses rêveries, ses modèles prenants, que nous retrouverons partout dans l'œuvre de Quentin. En ce sens, il essaye, dès le commencement du siècle, ce que cent ans plus tard réussira magistralement Rubens : la fusion des grâces italiennes avec le solide tempérament proprement pictural des artistes travaillant sur les bords de l'Escaut.

Nous savons peu de choses de la vie de Matsys ; il apparaît à Anvers en 1491 comme franc-maître, venant sans doute de Louvain, où il serait né vers 1466 et où très probablement il se serait formé : ses premières œuvres, en effet, dénotent une forte influence de Thierry et d'Albert Bouts. Il semble avoir séjourné presque constamment à Anvers, où il aurait mené une existence modeste,

GUILLAUME DUBROEUCC (1505-1584). STATUE DE LA FORCE. ÉGLISE SAINTE-WAUDRU, A MONS. Dubroeucq introduisit la statuaire de grandes dimensions dans une composition monumentale. — CL. BECKER.

n'occupant aucune fonction officielle dans la gilde, ne recevant aucune commande de la municipalité. Son influence et sa réputation cependant furent très grandes : au ^{xvii}^e siècle, alors que le style de son école est passé de mode, on le célèbre encore comme l'Apellé anversoise, et ses peintures atteignent des prix élevés. Moins doué que Bruegel ou Lucas de Leyde, Quentin Matsys n'en est pas moins un des peintres importants du ^{xvi}^e siècle flamand : en lui se symbolise le profond bouleversement qui marque la fin du ^{xv}^e siècle et le commencement du ^{xvi}^e. A Gérard David vivant à Bruges, dernier représentant caractéristique d'un art qui finit, s'oppose Quentin, établi à Anvers, représentant la vision nouvelle, l'amour de la vie, le goût de l'antiquité qui remplace la piété, l'humanisme en un mot qui triomphe.

Il faut surtout connaître de son œuvre : le grand triptyque de l'*Ensevelissement du Christ*, à Anvers, exécuté de 1508 à 1511, pour la chapelle des menuisiers à la cathédrale d'Anvers, ensemble de splendide ordonnance et de grand style avec la délicieuse apparition, sur le volet à notre gauche, de la petite Salomé dans sa longue robe à fleurs ; le triptyque de la *Parenté de la Vierge*, au musée de Bruxelles, fait de 1507 à 1509, pour la confrérie de Sainte-Anne à Louvain, abîmé par des nettoyages ; il demeure du moins cette scène inoubliable de la mort de sainte Anne devant la fenêtre grande ouverte, par laquelle, pour la première fois dans l'art des Flandres, entre un véritable soleil de printemps ; la précieuse *Sainte Madeleine*, du musée d'Anvers, et, parmi les portraits, *Erasmus* au palais Corsini

à Rome, *Ægidius* à Longford Castle, l'*Homme à l'œillet* à l'Art Institute de Chicago ; puis toute la série des Vierges avec l'Enfant, femmes sensibles, mères si tendres.

Deux fils de Quentin furent des peintres de talent : Jan (1509-1575), dont les œuvres marquent la double influence de l'école vénitienne et de l'école de Fontainebleau ; Corneille (vers 1512-après 1580?), qui composa de lumineux paysages. Dans l'école de Quentin, nous retiendrons surtout le Maître de la Madeleine, Mansi, et, comme imitateur plus lointain, Goswyn van der Weyden (vers 1465-1538), qui se souvient fréquemment de son illustre grand-père. Nous placerions également ici le vieux Jan Joest de Calcar (vers 1490-1519) à cause de ses rapports avec Anvers et surtout avec Goswyn. A côté de Matsys à Anvers, il faut parler de Joachim Patinier, né à Bouvignes, vers 1475-1485, reçu franc-maître dans la gilde d'Anvers et mort dans cette ville en 1524. On a pu dire que Patinier était le créateur du paysage en Flandre : avant lui, en effet, et malgré les efforts des artistes originaires du Nord, tels Bouts, Gérard de Saint-Jean, Gérard David, les personnages dans la scène représentée tenaient la première place, la nature restant l'accessoire. Patinier, le premier, continuant ce que Jérôme Bosch n'avait pu qu'esquisser, renversa la proportion et fit du paysage le sujet même de la composition, les figures n'étant plus qu'un modeste complément. Comme Matsys, il subit fortement l'influence du Vinci ; c'est aux rochers fantastiques, ornant les fonds de la *Vierge* ou de la *Joconde* du Louvre, qu'il faut remonter pour trouver l'origine de ces arcades ou de ces aiguilles de pierres bizarrement disposées, noyées dans un bleu vaporeux, que Patinier multiplie dans la plupart de ses compositions (*Petit paysage* à Anvers ; *Baptême du Christ* à Vienne, tous deux signés). Les goûts agrestes de Patinier iront en se simplifiant ; il s'attachera toujours davantage à rendre l'étendue ; ainsi les chefs-d'œuvre de la fin de sa carrière : le *Caron* du Prado, le *Saint Christophe* de l'Escurial, sont remplis d'une poésie du ciel et de l'espace qui dépasse de très loin tout ce que le ^{xv}^e siècle avait imaginé depuis les Van Eyck. Patinier eut une foule d'imitateurs : les plus connus sont Henri met de Bles et Lucas Gassel.

Toujours à la même époque, nous trouvons à Anvers, à côté de Matsys et de Patinier, un peintre abondant qui se répète fréquemment, mais arrive parfois à de charmantes réussites : Joos van Cleve (Joos van der Beck, né vers 1485, † avant 1541), dit le Maître de la Mort de Marie. Il paraît avoir dirigé un atelier, industriellement monté, et l'on peut, d'une façon approchée, l'appeler un sous-Matsys : nous pardonnerons beaucoup à ce peintre ondoyant et divers, en raison de ses beaux portraits ; sans avoir la tenue de ceux de Matsys, ils nous offrent cependant de jolies qualités de finesse, de grâce et de douceur enveloppées : son propre portrait dans l'ancienne collection Castiglione, les portraits de la galerie Liechtenstein à Vienne, des Offices à Florence.

Ce résumé sommaire de l'activité artistique à Anvers dans la première moitié du siècle s'achèvera en nommant le vaste groupe des « Maniéristes » qui semblent avoir été des peintres de rétables travaillant pour l'exportation. Ils se caractérisent par un style facile et rapide, une recherche du mouvement, de l'agitation et de l'effet. Friedländer a essayé d'ordonner leur multitude encombrante. Jan de Beer (mort avant 1536) serait l'un de ces chefs d'équipe, qui, du reste, se rattachent très probablement aux peintres de vitraux, fort nombreux alors à Anvers, et dont Dirk Vellert était le plus connu.

Les « Maniéristes » paraissent avoir subi une influence septentrionale qui, peut-être, se serait infiltrée à Anvers par Jan de Cock (Maître en 1506 à Anvers, mort dans cette ville avant 1527), venu sans doute de Leyde.

Leyde se révèle, dès les premières années du ^{xvi}^e siècle, comme un centre artistique important. Avec Cornélis Engelbrecht (vers 1468-vers 1533), nous y retrouvons un imitateur de Van der Weyden qui s'efforce d'introduire le mouvement et la fantaisie des costumes dans les compositions pathétiques de Rogier, et semble subir à la fin de sa carrière l'influence de son propre élève. Cet élève, Lucas de Leyde, était un génie, un des plus précoces peut-être que l'histoire de l'art ait jamais connus, si nous devons accepter

QUENTIN MATSYS. VOILET DE LA DANSE DE SALOMÉ. MUSÉE D'ANVERS. La figure de la jeune Salomé est une des créations les plus prenantes de l'artiste : elle nous renseigne sur la fine sensibilité de l'auteur, sur la vie élégante d'Anvers au ^{xvi}^e siècle. — CL. BULLOT.

QUENTIN MATSYS (VERS 1466-1530). MARIE-MADELEINE. MUSÉE D'ANVERS. A comparer avec la Madeleine de Rogier van der Weyden dans le triptyque Braque du Louvre. La charmante sainte mondaine d'Anvers est loin de sa sœur tragique du ^{xv}^e siècle. — CL. BULLOT.

pour sa naissance la date de 1494, donnée par Van Mander. Dès 1508, il signe une gravure splendide, commencement d'une série où les recherches dans toutes les directions se succèdent, heureuses et variées. La mort, à trente-neuf ans, devait venir interrompre une carrière pleine de promesses (1533). Du moins Lucas nous laisse-t-il des peintures profondément originales, accusant une vision toujours très large, marquées au sceau d'un style remarquablement solide, avec de brusques aperçus sur un monde fantastique de lumières et d'ombres, s'opposant avec grandeur : tels cette *Tentation de saint Antoine* au musée de Bruxelles (datée de 1511) et ces portraits inoubliables : celui de la National Gallery, celui de l'ancienne collection Zeiss, aujourd'hui au château de Rohoncz, œuvres qui devancent leur temps et sont conçues en dehors de tous les clichés connus, admirables prototypes, dirait-on, des créations de Rembrandt. Tantôt, au contraire, Lucas, avec son talent souple et mobile, nous charme par une simple scène familière : les *Joueurs de cartes*, par exemple, appartenant à lord Pembroke. Tout alors est si justement ordonné, l'essentiel seul étant dit, la lumière est si joliment répandue, l'harmonie des tons si rare, que nous admirons, avec un plaisir sans cesse renouvelé, la sûreté de la conception, la perfection de l'exécution. Les dessins aussi sont de premier ordre : ils indiquent ce choix rapide qui dicte instantanément tous les sacrifices nécessaires pour que l'œuvre acquière sa portée la plus générale : citons, parmi les plus beaux, la tête de vieille femme (n° 12677) et les deux portraits d'homme (n° 19181 et R F 739) du Louvre, le portrait d'homme du musée municipal de Leyde, daté de 1521 (n° 24^e). Peut-être les années seules ont-elles manqué au grand Lucas pour nous donner la réalisation complète que l'on pouvait attendre de ses dons ; peut-être, au contraire, les temps n'étaient-ils pas encore révolus et fallait-il que dans le sang et la douleur se constituât la personnalité des Provinciales-Unies, avant qu'elles pussent mériter la prodigieuse érudition du ^{xvii}^e siècle.

JOACHIM PATENIER (ENTRE 1475 ET 1485-1524). LA BARQUE DE CARON. MUSÉE DU PRADO. Depuis les frères Van Eyck, la peinture des Pays-Bas n'avait pas créé une vision de paysage aussi large, aussi simple : la nature, cette fois, est bien le sujet principal. — CL. ANDERSON.

Leyde est proche d'Amsterdam, où nous rencontrons Jacob Cornelisz van Oostsanen (avant 1470-avant 1533), artiste de transition, d'une activité débordante, à la fois peintre de panneaux, peintre décorateur, dessinateur, graveur et auteur fécond de cartons de tapisseries; il marque le passage entre les vieilles traditions de Gérard de Saint-Jean et les découvertes de Scorel, qui fut son élève. Le grand triptyque religieux du musée de Vienne, la *Salomé* du Mauritshuis à La Haye, le *Portrait d'homme*, *Saül et la sorcière d'Endor*, au musée d'Amsterdam, donnent une idée approximative de son talent varié.

Avec Jan Mostaert (vers 1475-vers 1556) nous retournons à

QUENTIN MATSYS. ENSEVELISSEMENT DU CHRIST. MUSÉE D'ANVERS. Page émouvante et de grand style : elle montre combien Quentin Matsys est influencé par les grands devanciers du siècle précédent.

LUCAS DE LEYDE. PORTRAIT D'HOMME. NATIONAL GALLERY. Par son puissant clair-obscur, cette œuvre semble préparer, cent ans à l'avance, les plus étonnantes créations d'un Rembrandt.

Harlem, mais une note particulière s'introduit avec lui dans l'art des Pays-Bas septentrionaux : le style de cour fait ici son apparition. Le jeune peintre, en effet, fut, selon Van Mander, pendant dix-huit ans, au service de la gouvernante Marguerite d'Autriche. Mostaert se serait ensuite retiré à Harlem où il mourut vers 1556. Comparé aux artistes que nous venons d'étudier, Mostaert semble un retardataire : il ne cherche pas comme Engelbrecht et Lucas de Leyde des formules nouvelles, mais se contente de teinter d'une nuance d'élégance, de raffinement et d'esprit, les compositions de Gérard de Saint-Jean qui l'inspirent si souvent. Dans le délicieux *Arbre de Jessé* de la collection Van Pannwitz (Exposition hollandaise de Londres, 1929, n° 14), il nous montre tous ses dons de fin coloriste. Comme il sait bien aussi marquer d'une atmosphère à la fois de cour

et de conte de fées la sévère grandeur des portraits de Rogier, tout en rendant avec intensité la subtile expression d'un grave visage (l'*Homme au chapelet* du musée de Bruxelles, *Portrait d'homme* du musée de Berlin)!

Né sans doute (vers 1478) aux environs d'Utrecht, donc au voisinage de Harlem, Jan Gossart, dit Mabuse, originaire d'une famille de Maubeuge, présente avec son contemporain Mostaert des contrastes frappants. Il fut cependant, lui aussi, un peintre officiel, puisque, après avoir été reçu franc-maître à Anvers en 1503, il entre au service de Philippe de Bourgogne, un des bâtards de Philippe le Bon, et part avec lui en Italie dessiner des antiques; il habite

Middelbourg, puis Utrecht, où il eut Scorel pour élève, revient à Middelbourg et meurt entre 1533 et 1536, au service d'Adolphe de Bourgogne. Mabuse est un esprit réaliste, passionné de vie et de beauté sensuelle, mais vues toutes deux davantage à travers la sculpture antique que directement dans la nature; peu d'artistes dans les Flandres furent, à son époque, aussi libérés que lui de toute mystique, et il marque ainsi une étape de plus dans l'affranchissement déjà signalé à propos de Matsys. Mabuse cherche toujours à rendre le volume du modèle : avant lui, on peignait parallèlement au panneau; lui peint perpendiculairement au cadre, et les personnages ont ainsi l'air de sortir de la paroi : en ce sens, il est sculptural. Ses plus beaux portraits sont peut-être celui de *Carondelet* au Louvre (daté de 1517) et celui d'*Anne de Veere* (Exposition flamande, Londres, 1927, n° 188); ses compositions religieuses les plus intéressantes, *Jésus au jardin des Oliviers* au musée de Berlin, l'*Adoration des Mages* à la National Gallery. On le connaîtrait mal si on ne tenait pas compte de ses tableaux mythologiques, tels, par exemple, la délicieuse petite *Vénus* de la collection Schloss, à Paris, ou le *Neptune et Amphitrite* du musée de Berlin.

Bernard van Orley, né à Bruxelles vers 1495, mort dans cette ville en 1542, n'a pas la science profonde et sûre de Mabuse; il est déjà d'une génération qui ne fut plus élevée, comme celles du xv^e siècle, avec des principes de solide technique; mais c'est un artiste abondant, d'imagination fantaisiste, qui sait, parfois, atteindre au grand style; il eut le beau mérite de renouveler l'école de Bruxelles enlisée dans l'imitation de Rogier. Sans doute, sa facilité l'entraîne souvent à une sorte d'illustration désordonnée (*Triptyque de Job* au musée de Bruxelles, *Jugement dernier* au musée d'Anvers), mais il a fait le *Portrait de Marguerite d'Autriche* (musée de Bruxelles), le *Charles-Quint* de Budapest, peut-être aussi le *Portrait d'homme âgé* (du musée du Louvre) et encore cette *Nativité* et cette *Adoration des Mages* dont les restes mutilés, au musée d'Anvers, conservent une si haute allure. Enfin, il est l'auteur certain des cartons pour les *Chasses de Maximilien*, et ceci seul suffirait à sa gloire. A côté de Van Orley, citons la famille innombrable des Coninxloo et le mystérieux Maître des demi-figures qui aime les jolies chanteuses et les élégantes musiciennes.

MILIEU DU SIÈCLE. — Les peintres que nous venons d'étudier meurent presque tous avant 1550 ou aux environs de cette date; nous allons maintenant examiner une seconde génération d'artistes qui seront en pleine activité au milieu du siècle.

Le plus original, celui dont l'influence sur ses contemporains et ses successeurs sera prépondérante, c'est Jan Scorel (1495-1562). Il formera des hommes comme Antonio Moro et Martin van Heemskerck, et c'est peut-être le premier peintre des Pays-Bas septentrionaux qui part pour l'Italie dès 1518; il devient, au retour, le propagateur de l'humanisme.

LUCAS DE LEYDE (1494-1533). LES JOUEURS D'ÉCHECS. MUSÉE DE BERLIN. Tout ici est dans l'ordonnance si juste, dans le choix parfait qui ne s'attache qu'à l'essentiel, dans la perfection de la lumière joliment répandue; à ces qualités s'ajoute encore une réserve, très rare dans la peinture des Pays-Bas. — CL. HANFSTAENGL.

Ses maîtres furent Jacob van Oostsanen à Amsterdam et Mabuse à Utrecht. Il fut avant tout, comme personne depuis les Van Eyck ne l'avait été, le peintre de la lumière et des contrastes; en même temps il construisait solidement, simplifiant au maximum pour produire l'effet cherché, et nous avons ainsi cette extraordinaire

Vierge de Berlin, se détachant à contre-jour sur un ciel clair, ces belles figures profondément individualisées des *Pèlerins de Jérusalem* à Harlem, de l'*Écolier* à Rotterdam, d'*Anna Schoonhoven*, au palais Doria à Rome. Scorel, dès le xvi^e siècle, prépare déjà et annonce les temps modernes. A côté de lui, Martin van Heemskerck (1498-1574) pourrait paraître négligeable, si l'on ne devait porter à son actif une fantaisie toujours vivante, bien que souvent dépourvue de goût, un don de portraitiste particulier, et une passion archéologique qui le pousse à dresser de pittoresques ensembles où les antiquités et les ruines de Rome jouent un grand rôle.

Il faudrait aussi nommer Michel Coxie (1499-1592), qui travaille à Malines, à Bruxelles et à Anvers, imitant surtout Raphaël, composant de nombreux cartons de tapisseries, et qui eut le mérite de créer, dès 1560, un splendide portrait d'homme, faisant déjà pressentir, à quarante ans de distance, Rubens et sa grandeur.

A Bruges, l'école archaïque et mourante de David et de Provost se survit dans le charmant Ysenbrant (mort en 1551), tout plein de défauts et de paresse, mais dont la fine sensibilité et le coloris prenant désarment la critique (*Vierge de douleur* à l'église Notre-Dame de Bruges, peut-être son chef-d'œuvre); puis étaient venus le dur et sombre Ambrosius Benson

BERNARD VAN ORLEY (VERS 1495-1542). MARGUERITE D'AUTRICHE. MUSÉE DE BRUXELLES. Une des plus jolies répliques connues de ce fin portrait. Le peintre du xvi^e siècle sait déjà animer son modèle, tout en maintenant les qualités de grâce et de style, héritage de l'âge précédent. — CL. BULLOZ.

ANTONIO MORO (VERS 1512-VERS 1576). GUILLAUME LE TACITURNE. MUSÉE DE CASSEL. Au style un peu rigide du vieux portrait flamand, se mêlent dans cette page des souvenirs évidents du Titien : nous avons ici à la fois une peinture de très haute tenue et un document psychologique. — CL. HANSTAEGL.

(mort en 1550), originaire sans doute de Milan, travaillant pour l'Espagne (beau *Portrait de donateur* au musée de Dijon, volets de rétable au Prado), et Lancelot Blondeel (1496-1561), à la fois architecte, sculpteur et peintre original, aimant à couvrir de rincaux d'or, délicatement ouvragés, ses panneaux et ses bannières. Pierre Pourbus (1510-1584), fondateur d'une dynastie de peintres dont l'un des membres figurera à la cour de Henri IV, à Paris, montre plus de style et de fermeté dans ses compositions (*Vierge aux sept douleurs* à l'église Saint-Jacques de Bruges); il est surtout un beau portraitiste : par lui, par son fils François Pourbus le Vieux (1545-1581), nous comprenons tout ce qu'il restait encore de vraie grandeur et de culture dans la Bruges déclinante de 1550, si distancée déjà par sa jeune rivale, riche, internationale et brillante. C'est du milieu brugeois, semble-t-il, qu'est sorti le mystérieux Juan de Flandres, travaillant en Espagne dès 1496, mort avant 1519.

La vie cependant s'est retirée des bords du Zwyn et c'est à Anvers qu'il faut venir voir naître et se développer les genres nouveaux, en particulier la peinture de mœurs avec Jan van Hemessen et Pieter Aertsen.

Jan Sanders van Hemessen (vers 1500-† après 1575) reprend la note réaliste qui forme l'une des composantes de la personnalité de Matsys (les bourreaux, par exemple, dans le triptyque d'Anvers, ou l'*Ecce Homo* du palais des Doges de Venise); il élargit l'œuvre de Marinus von Roemerswael (travaille de 1521 à 1560), spécialisé dans les intérieurs de changeurs, et nous présente des scènes mouvementées et vraies dont les gestes et les modèles ont été aperçus sur les quais ou dans les tavernes d'Anvers; le titre seul restera religieux : *Enfant prodigue* ou *Vocation de saint Mathieu*. De lui procédera Pieter Aertsen (vers 1508-1575), plus original encore, qu'il faut connaître avec ses solides et vivantes cuisinières des musées de Lille ou de Bruxelles, ses scènes populaires, ses natures mortes qui, avec celles de son élève Beuckelaer (vers 1533-1573), annoncent déjà les *Snyders* et les *Fyt* du XVII^e siècle. Le chemin désormais est ouvert pour l'apparition de la grande personnalité qui domine tout le siècle, pour la puissante figure de Pierre Bruegel.

SECONDE MOITIÉ DU SIÈCLE. — Si nous abordons l'étude des peintres qui ont surtout travaillé dans la seconde moitié

du siècle, c'est, en effet, Pierre Bruegel que nous rencontrons tout d'abord. Il est né sans doute au petit village de Bruegel, dans le Brabant hollandais, vers 1525; franc-maître à Anvers en 1551, il se forme donc dans un milieu voisin de celui où travaillaient Aertsen et Hemessen, et ceci déjà mérite attention; de plus, il est élève de Pieter Coecke d'Alost (1502-1550), qui, formé lui-même par Van Orley, fut vers 1540, à Anvers, le propagateur de l'art italien. Un passage chez Jérôme Cock d'Anvers, qui éditait à la fois des gravures d'après Jérôme Bosch et d'après Raphaël, un voyage en Italie, vers 1551-1552, achevaient cette double formation italo-flamande de Bruegel, et tout de suite les œuvres se succèdent, d'une sûreté, d'une maîtrise exemplaires, depuis les premiers dessins de voyage jusqu'aux peintures qui précèdent de peu sa mort (1569).

Les chefs-d'œuvre, ce sont ces paysages inoubliables qui forment une suite de mois ou de saisons, et dont la plupart sont conservés au musée de Vienne : la *Journée sombre* ou *Janvier*, la *Fenaïson* ou *Juin*, la *Rentrée des troupeaux* ou *Novembre*, les *Chasseurs dans la neige* ou *Décembre*. Jamais encore depuis les Van Eyck (dont le souvenir, du reste, se fait sentir dans les productions de Bruegel), on n'avait ainsi éprouvé et rendu la grandeur de la nature. Ce qu'il y a de particulier ici, c'est qu'une telle force, une telle acuité de vision ne peuvent venir que d'une longue fréquentation avec le sillon, le bois, la rivière, avec tout un pays natal que l'on adore, que l'on a parcouru jeune, en tous sens; mais, en même temps, l'interprétation est si large, l'ordonnance si claire et si simple, le sentiment général si haut, que ce n'est plus telle contrée déterminée que nous peint le grand Bruegel, mais la nature immense s'opposant à la faiblesse de l'homme : nature hostile, terrible ou implacable dans les *Chasseurs* ou dans la *Journée sombre*; menaçante dans la *Rentrée des troupeaux*; débordante de vie et de soleil dans la *Fenaïson* (coll. du prince Lobkowitz, à Raudnitz). L'artiste prestigieux qu'est Pierre Bruegel a su, tout en restant profondément Flamand et paysan du Nord, exprimer cependant sa profonde émotion avec les formules claires et nettes qui s'adressent à toute l'humanité, que Raphaël ou Titien ont révélées au monde.

Parfois aussi nous saisissons l'influence prépondérante de Jérôme Bosch, par exemple dans cette *Parabole des aveugles* du

PIETER AERTSEN (VERS 1508-1575). LA TOILETTE. COLL. SAM HARTVELD, ANVERS. Voici la peinture de mœurs qui naît dès la première moitié du XVI^e siècle, et déjà s'annoncent les Brauwer et les Van Ostade du siècle suivant. — CL. L'ÉPI.

PIERRE BRUEGEL LE VIEUX. LES CHASSEURS DANS LA NEIGE. MUSÉE DE VIENNE. Peut-être le chef-d'œuvre du maître. L'effort de l'homme dans la nature hostile. Toute la page est dominée par l'immense ciel d'hiver d'un gris pesant, lourd de menaces et que soulignent encore les splendides oppositions de blanc et de noir dans le paysage. — CL. WOLFRUM.

PIERRE BRUEGEL LE VIEUX. LE TRIOMPHE DE LA MORT. MUSÉE DU PRADO. Vision de cauchemar, où l'influence de Jérôme Bosch est nettement sensible; mais la part de Bruegel se révèle dans l'ordonnance, si large malgré le tumulte, dans la grandeur désolée du paysage. — CL. ANDERSON.

musée de Naples, autre très grand chef-d'œuvre, où la culbute de quelques mendiants évoque tragiquement le triste sort du genre humain; dans cette page admirable du *Misanthrope*, également au musée de Naples; dans la *Dulle Griet* de la collection Mayer van den Bergh, d'Anvers; dans le *Triomphe de la Mort* du Prado, visions de désespoir et d'horreur, éternelles et poignantes accusations contre le régime d'oppression et de violences inauguré par Philippe II. Mais, que Bruegel puise les sources de son inspiration dans ses souvenirs d'enfance, dans son imagination, ou dans les créations de Jérôme Bosch, toujours il parlera avec la même grandeur, la même netteté, la même intelligence de l'essentiel; c'est là un langage supérieur appris à l'école de l'Italie: ses dessins, dès les années qui suivent la maîtrise, en sont une preuve éclatante. Bruegel, le premier au XVI^e siècle, cinquante ans avant Rubens, sut réaliser avec un complet succès cette synthèse de la savoureuse et vigoureuse personnalité flamande avec la grande culture classique, héritage de la Grèce et de Rome.

Bien d'autres créations seraient encore à citer, d'inspiration campagnarde, comme le *Démicheur d'oïseaux*, le *Repas de noce*, la *Danse des paysans*; de titre religieux ou biblique, comme le *Portement de croix*, la *Conversion de saint Paul*, la *Tour de Babel*, toutes aujourd'hui au musée de Vienne.

Bruegel fut imité et copié à l'infini, par son fils Pierre (1564-vers 1637), par Pierre Balten (vers 1525-après 1600) et par Jean Verbeeck entre autres; quant à Jan Mandyn (1500-vers

PIERRE BRUEGEL LE VIEUX. TÊTE DE VIEILLE FEMME. MUSÉE DE MUNICH. Tout en rendant avec intensité la vie, Bruegel s'élève au style. — CL. BULLOZ.

à Anvers, où il résidera entre ses nombreux voyages, s'illustrera en peignant ses contemporains. Les portraits du *Cardinal Granvelle* à Vienne, de la *Reine Marie d'Angleterre* au Prado, de *Goltzius* à Bruxelles, sont des chefs-d'œuvre de vie condensée et profonde rendue avec une puissance de style et une simplicité de moyens qui les apparentent aux plus grandes œuvres de l'école. Moro visita à plusieurs reprises l'Espagne et l'Italie, et ces pays l'influencèrent fortement. Comme portraitistes de moindre envergure, il faut au moins citer Guillaume Key (vers 1515-1568), Adrien Key (vers 1544-après 1589) et aussi Neufchâtel, dit Lucidel, de Mons (1527-1590).

Après la mort de Frans Floris, le peintre le plus important de l'école d'Anvers fut son ancien élève Martin de Vos (vers 1531-1603), qui avait beaucoup travaillé à Venise d'après le Tintoret, et dont les grandes toiles religieuses vinrent combler, dans les églises de la ville, les vides créés par les destructions iconoclastes.

Comme paysagiste s'inspirant des leçons et des découvertes de Bruegel, nommons Hans Bol (1534-1593), abondant et varié, et Jacques Grimmer (1526-vers 1590), qui nous donne des environs d'Anvers des vues charmantes, lumineuses et réalistes. Nous arrivons ainsi à la génération des Otto Voenius, des Verhaecht, des Adam van Noort, de ceux qui furent les maîtres de Rubens ou, du moins, travaillèrent en même temps que lui.

LA TAPISSERIE

L'art de la tapisserie, que nous avons vu se développer au XV^e siècle dans les Pays-Bas, à Arras d'abord, puis à Tournai, va, pendant la première moitié du XVI^e siècle, atteindre son point culminant à Bruxelles; il jettera alors un éclat qu'aucune autre période, qu'aucune autre ville ne connaîtra. Il y a là, dans l'histoire de la tapisserie, un heureux moment de splendeur.

La perfection technique, s'appuyant sur de longues traditions, défendue par des règlements sévères, est incomparable. L'aspect un peu rude des pièces primitives s'adoucit. Les fils d'or que des maîtres lissiers comme Pierre van Aelst, Pierre et Guillaume de Pannemaker, François Geubels, pour ne citer que quelques-uns des plus célèbres, manient avec une virtuosité sans égale, viennent fondre et lier les couleurs les plus vives, assouplir les étoffes, faire chanter partout la lumière.

Les commandes royales de Jeanne la Folle, de Charles-Quint, de Marguerite d'Autriche, de Philippe II autorisent toutes les dépenses, permettent tous les luxes de matière et de couleurs. Enfin, la brillante école de peinture qui, diverse et riche, fleurit dans tout le pays, vient sans cesse renouveler et soutenir l'inspi-

1560) et à Peter Huys († après 1571), ils se réclament plutôt de Jérôme Bosch.

Dans cette période, deux noms encore sont particulièrement à retenir, bien qu'à des titres fort différents: Floris et Moro. Frans Floris de Vriendt (Anvers, 1516-1570), formé dans l'atelier du peintre collectionneur et érudit Lambert Lombard, de Liège, s'efforça, lui aussi, de dégager les enseignements donnés par Raphaël: pour nous, qui jugeons avec le recul de l'histoire, ce fut un échec, et des compositions comme la *Chute des Anges* ou le *Saint Luc* (musée d'Anvers) nous paraissent froides et académiques, mais ses contemporains sentirent mieux que nous ce que Floris apportait de neuf et ils l'appelèrent le Raphaël flamand, admiration justifiée si l'on pense que Floris crée le style de la fin du XVI^e siècle, d'où sortira Rubens. Les portraits de Floris sont, du reste, fort beaux et annoncent déjà Jordaens (*Femme âgée* du musée de Caen). Dans le même milieu, citons Lambert van Noort (1520-1571), dont les peintures mouvementées et solidement charpentées ne sont pas négligeables. Antonio Moro (vers 1512-vers 1576), venu d'Utrecht, où il fut l'élève de Scorel,

LE JUGEMENT DERNIER. TAPISSERIE DE BRUXELLES, PREMIER QUART DU XVI^e SIÈCLE. MUSÉE DU LOUVRE. La division en triptyque, fréquente à la fin du siècle précédent, a disparu. Cette composition ample et touffue formait le dramatique épilogue d'une *Histoire* allégorique du christianisme, autrefois presque complète dans la collection de Berwick et d'Albe. — CL. ALINARI.

HISTOIRE DE NOTRE-DAME DU SABLON. TAPISSERIE DE BRUXELLES (1518). MUSÉE DU CINQUANTENAIRE, A BRUXELLES. L'arrivée de la statue miraculeuse et son transfert dans le sanctuaire où elle est adorée forment trois scènes clairement composées, dans un cadre de style Renaissance. — CL. MUSÉE DE BRUXELLES.

FRANS FLORIS (1516-1570). PORTRAIT DE FEMME. MUSÉE DE CAEN. Toute la solidité bourgeoise des riches patriciennes que peindra Jordaens semble déjà s'annoncer, plus de soixante ans à l'avance, dans ce portrait d'une facture magistrale. — CL. ARCH. PHOT.

ration de ces ateliers; nous savons, par des sources écrites, que bien des peintres ont fourni de modèles les tapisseries de Bruxelles : déjà nous avons parlé au ^{xv}^e siècle des compositions de Rogier van der Weyden traduites en tentures; la plupart des auteurs de cartons restent encore à identifier, mais déjà on a pu rendre avec une quasi-certitude d'importantes suites à Juste de Gand, à Bernard van Orley, à Pieter Coecke d'Alost, à Jean Vermeyen, à Michel Coxcie, à Pierre de Campeneer.

Marquer une évolution dans cette activité débordante reste une entreprise précaire dans l'état de nos connaissances actuelles : mais il est possible, en tout cas, d'indiquer une tendance générale. Si les productions, au début du siècle, sont encore à composition dense, à personnages étagés, à compartiments multiples, sans air et sans espace, peu à peu, cependant, les scènes se simplifient, s'ordonnent, se placent dans le paysage ou le décor réel.

Nous nous contenterons ici d'indiquer quelques-unes des pièces les plus belles et les plus célèbres : la *Passion* (vers 1480) au musée du Cinquantenaire de Bruxelles, le *Couronnement de la Vierge* au Louvre (1485), tenant toutes deux à l'ancienne école de peinture du ^{xv}^e siècle. Puis ce sont ces ensembles de si grande allure : les *Vertus et les Vices* (vers 1525), l'*Histoire de la Vierge*, l'*Apocalypse*, toutes à la couronne d'Espagne; la *Vie du Christ* à Aix en Provence, la *Légende de Notre-Dame du Sablon* au musée du Cinquantenaire.

Notons que c'est en 1518 que viennent se placer les *Actes des Apôtres* d'après les cartons de Raphaël. Léon X en avait commandé les tentures à Pieter van Aelst, tant était grande déjà la réputation des ateliers brabançons.

L'influence de cette suite sur les artistes contemporains fut énorme. Libérée maintenant au contact du grand art italien, Bruxelles va donner ses chefs-d'œuvre : les *Chasses de Maximilien*

(vers 1535) d'après Van Orley; *Vertumne et Pomone* (vers 1550), la *Conquête de Tunis* (vers 1554), toutes deux dessinées par le beau peintre Jean Vermeyen (vers 1500-1559). Ces pièces, à elles seules, suffiraient pour assurer la gloire des ateliers bruxellois. Qu'importe désormais que la décadence vienne peu à peu dans la seconde moitié du ^{xvi}^e siècle, les meilleurs lisseurs, attirés à prix d'or, partant pour la France, l'Angleterre, l'Espagne ou l'Italie. Les manufactures des Geubels, des Pannemaker, des Leyniers, des Van Aelst avaient déjà fondé leur renommée par des tapisseries de premier ordre qui leur assurent une place d'honneur dans l'histoire de l'art aux Pays-Bas.

ÉDOUARD MICHEL

BIBLIOGRAPHIE

Pour les ouvrages généraux, voir ci-dessus, page 207.

ARCHITECTURE ET SCULPTURE.

VERMEULEN (F.), *Handboek tot Geschiedenis der nederlandse Bouwkunst* (La Haye, 1928-1931). — HEDICKE (R.), *Cornelis Floris und die Florisdekoration* (Berlin, 1913); *Belgische Kunstdenkmale*, t. II (Munich, 1923).

PEINTURE ET TAPISSERIE.

FROMENTIN (Eugène), *Les Maîtres d'autrefois* (Paris, 1876). — MICHEL (André), *Histoire de l'Art*, t. V, 1^{re} et 2^e parties (1912) [chapitres de L. DE FOURCAUD et de Louis GILLET sur la peinture, de Léon DESHAIRS sur la tapisserie]. — ROOSES (Max), *La Flandre, « Ars Una »* (1913). — BALDASS (Ludwig von), *Die Niederländische Landschaftsmalerei* (Jahrbuch der Kunsthistorische Sammlungen, t. XXXIV) [Vienne, 1918]. — WÜRZBACH (A. von), *Niederländisches Künstler-Lexikon*, 3 vol. (1906-1911). — Consulter aussi THIEME UND BECKER, *Allgemeines Lexikon der bildenden Kunst*. — WINKLER (Fr.), *Die Altniederländische Malerei*, in-4° (Berlin, 1924).

UN ÉPISODE DES CHASSES DE MAXIMILIEN. TAPISSERIE DE BRUXELLES (VERS 1535). MUSÉE DU LOUVRE. A la formule italienne du paysage s'allie ici la précision et la richesse flamandes. Cette suite fameuse de douze pièces fut exécutée d'après les dessins de Bernard van Orley. CL. GIRAUDON.

ESCURIAL. VUE GÉNÉRALE DU MONASTÈRE (1563-1584). L'œuvre maîtresse de la Renaissance en Espagne à l'époque de Philippe II, par Juan Bautista de Toledo et Juan Bautista de Herrera. Enorme masse de granit gris dont l'architecture austère donne une parfaite expression aux tendances de la Contre-Réforme. — CL. HAUSER Y MENET.

LA RENAISSANCE EN ESPAGNE ET AU PORTUGAL

L'ARCHITECTURE

L'ARCHITECTURE de la Renaissance a eu en Espagne un tout autre caractère que dans le reste de l'Europe. Non seulement les modes nouvelles venues d'Italie et les formes d'art inspirées par l'antiquité classique y ont alors été, comme ailleurs, en contact avec des traditions gothiques; mais encore elles ont trouvé devant elles l'art mudéjar, qui était en somme le véritable art national de la péninsule hispanique, et qui différait dans son esprit encore plus que l'art gothique du Quattrocento italien. Avec son exubérance décorative et ses techniques propres, cet art mudéjar avait déjà réagi profondément sur l'art gothique en se combinant avec lui. Il a eu, aux environs de l'an 1500, une dernière et luxuriante floraison; et, en s'amalgamant alors avec les formes nouvelles du classicisme italianisant comme il l'avait fait avec celles du gothique médiéval de France, de Flandre ou d'Allemagne, il a donné aux premières œuvres de la Renaissance espagnole une étrangeté puissante et originale dont le caractère national est infiniment plus sensible que dans les œuvres où l'influence italienne a par la suite triomphé sans conteste. A l'époque de Charles-Quint, cette influence exclusive de l'Italie n'a pas, tout d'abord, fait abandonner la richesse décorative; et c'est seulement sous le règne de Philippe II qu'une réaction s'est produite qui a donné aux derniers monuments de la Renaissance en Espagne une austérité bien caractéristique de la Contre-Réforme. Style Isabelle, style Charles-Quint, style Philippe II, tels sont les termes dont Émile Bertaux s'est heureusement servi pour désigner ces aspects successifs de la Renaissance espagnole; et l'on peut, semble-t-il, les adopter après lui, à la condition de ne pas leur donner toujours un sens trop littéral, et à la condition aussi d'entendre par « style Isabelle » des combinaisons extrêmement variées où peuvent entrer dans des proportions diverses les formes devenues tradi-

tionnelles de l'art gothique et de l'art mudéjar en même temps que les thèmes nouvellement importés d'Italie.

Ce qui caractérise, en effet, essentiellement les œuvres de cette première Renaissance espagnole à l'époque des Rois Catholiques Isabelle et Ferdinand, c'est le mélange des éléments gothiques, italiens et mudéjars, et surtout leur emploi exubérant à l'extérieur comme à l'intérieur des édifices. Les thèmes gothiques sont naturellement plus employés à l'origine, tandis que les motifs de la Renaissance italienne l'emportent de plus en plus par la suite pour être finalement seuls en usage; mais les uns et les autres sont, en général, appliqués à la manière musulmane, répétés indéfiniment et en revêtant toute l'étendue de la surface à décorer. En outre, et jusqu'à une époque avancée du ^{xvi}^e siècle, on trouve dans certaines œuvres des éléments purement mudéjars; et c'est ainsi que l'on voit encore des voûtes à stalactites au palais des ducs de l'Infantado à Guadalajara ou des revêtements de stuc garnis de rosaces et de palmettes toutes mauresques à la porte de la salle capitulaire de la cathédrale de Tolède et à celle de la chapelle de l'Annonciation à la cathédrale de Sigüenza. L'intérieur de l'église de Saint-Jean-des-Rois à Tolède, les façades ou les portes de la « Cathédrale neuve » de Salamanque et de l'église San Pablo ou du collège San Gregorio à Valladolid, sont justement célèbres par l'exubérance de leur décoration; et il n'est pas jusqu'aux murs de façade des maisons ou des palais qui ne soient parfois entièrement tapissés de têtes de clous, comme à la « Casa de los Picos » de Ségovie et au palais de l'Infantado à Guadalajara, ou de coquilles, comme à la fameuse « Casa de las Conchas » de Salamanque. Le tracé des arcs en anse de panier ou en accolade se complique souvent d'angles saillants et rentrants qui donnent leur aspect si original à des cours intérieures comme celles de la « Casa de las Conchas » et des « Escuelas Menores » de Salamanque ou au cloître de Saint-Jean-des-Rois de Tolède; et la cour du palais de l'Infantado à Guadalajara est, à cet égard, aussi une œuvre vraiment extraordi-

TOLÈDE. CLOÎTRE DE SAINT-JEAN-DES-ROIS (FIN DU XV^e SIÈCLE). Monastère de Franciscains fondé par les Rois Catholiques et construit par Juan Guas, à partir de 1476. Le cloître à deux étages, très fortement restauré, est un très bel exemple des formes de l'art gothique espagnol à la fin du Moyen Âge. — CL. GARZON.

naire. Dans toute la Castille, d'innombrables portes à claveaux énormes présentent un encadrement rectangulaire dont l'origine doit être cherchée dans l'art musulman. L'insaisissable fantaisie des artistes a obtenu dans la plupart des œuvres les effets les plus inattendus par l'emploi de formes et de procédés d'une étonnante variété.

L'architecture civile de cette première Renaissance est ainsi la plus originale sans doute que l'Espagne ait jamais connue et ne ressemble guère à celle de l'Europe d'alors; et il en est de même pour l'architecture religieuse, répandue surtout par les ordres des Dominicains, des Franciscains ou des Hiéronymites. Les églises espagnoles sont, le plus souvent, à cette époque, de larges basiliques dont la nef unique est épaulée par des contreforts saillants entre lesquels peuvent être ménagées des chapelles; une grande tribune portée par des voûtes surbaissées y forme, pour le chœur des moines, un étage à l'entrée de la nef; et le sanctuaire, surélevé fréquemment de plusieurs marches, forme vers l'Est comme une haute niche d'autel à laquelle les croisillons correspondent sur les côtés. Telles sont, à Avila, l'église en ruines des Franciscains et celle encore intacte des Dominicains; et telle est surtout, à Tolède, l'église du fameux monastère franciscain de Saint-Jean-des-Rois, imitée dans la même ville au chevet de San Andrés. Dans les plus vastes de ces églises, par exemple à Saint-Jean-des-Rois de Tolède, la croisée du transept est surmontée d'une sorte de tour-lanterne; et plusieurs cathédrales ont été de même couronnées de « cimborios » magnifiques où l'entre-croisement des arcs suivant un tracé d'origine musulmane donne une beauté très orientale aux transepts de Saragosse, de Têrue, de Tarazona ou de Burgos.

Les origines de cet art se trouvent dès avant le règne des Rois Catholiques, par exemple à Ségovie, où le monastère du Parral, fondé pour les Hiéronymites en 1447, a eu son église entreprise par Juan Gallego vers 1460, et surtout à Burgos, où l'architecte Jean de Cologne, ramené d'Allemagne après le concile de Bâle par l'évêque Alonso de Cartagena, a commencé en 1454 l'église de la Chartreuse de Miraflores et a eu pour successeurs à l'œuvre

GUADALAJARA. COUR DU PALAIS DE L'INFANTADO (1483). Œuvre également de l'architecte tolédan Juan Guas, une des plus extraordinaires de l'architecture espagnole à l'époque de Ferdinand et d'Isabelle. Des artistes musulmans paraissent avoir collaboré à la construction et à la décoration du palais. — CL. ALGUACIL.

de la cathédrale son fils Simon, qui y a ajouté, de 1482 à 1487, la fameuse chapelle du Connétable, puis son petit-fils François jusqu'en 1543. Le maître de Saint-Jean-des-Rois de Tolède, Juan Guas, mort en 1495, était aussi d'origine étrangère, et c'est à lui qu'est dû cet autre monument exceptionnel qu'est le palais de l'Infantado à Guadalajara. A la cathédrale de Tolède, où Juan Guas a travaillé à la porte dite des Lions, le maître de l'œuvre a été ensuite Enrique de Egas, qui était un des plus célèbres architectes du temps : on lui a attribué, avec assez de vraisemblance, la façade de l'Université de Salamanque, l'hôpital de la Sainte-Croix construit à Tolède en exécution du testament du cardinal Mendoza, le « cimborio » de la cathédrale de Saragosse; et il a en tout cas commencé, en 1501, pour les Rois Catholiques, l'hôpital de Saint-Jacques de Compostelle et, en 1506, la chapelle royale de Grenade qui devait contenir leur tombeau.

A côté de Burgos, de Tolède, de Ségovie, d'Avila, de Valladolid, le plus magnifique ensemble d'œuvres de cette première Renaissance espagnole se voit à Salamanque. La « Cathédrale Neuve » de cette ville, qui est encore toute gothique et dont l'édification s'est poursuivie pendant tout le XVI^e siècle, avait été commencée en 1513, par l'architecte Gil de Ontanon, dont le fils Rodrigo a élevé ensuite, suivant ses plans et dans un style analogue, la cathédrale de Ségovie. Les « Escuelas Mayores » et les « Escuelas Menores » de l'Université, l'église et le couvent de San Esteban commencés par Juan de Alava en 1524, une foule de palais et de maisons comme la « Casa de las Conchas », la « Casa de la Salina » ou le palais de Monterey permettent de suivre à Salamanque l'évolution d'un art qui s'y est prolongé fort longtemps. Il en a été de même à Compostelle, où le cloître de la cathédrale a été entrepris par Juan de Alava en 1521; à Léon, où le couvent de San Marcos a eu ses bâtiments commencés par Juan de Badajoz vers 1535, et surtout en Andalousie, où de nombreuses églises ont été édifiées à Grenade plus ou moins longtemps après la Reconquête et où des palais comme la « Casa de los Pilatos » et la « Casa de las Dueñas » à Séville présentent la plus curieuse combinaison de la tradition mudéjare et de la mode italienne.

Tandis que ce « style Isabelle » florissait ainsi en Espagne, le Portugal a vu s'épanouir vers le même temps une forme d'art analogue qui est également ce qu'il a produit de plus original. C'est ce qu'on appelle l'art manuelin, du nom d'Emmanuel le Grand, dont le règne glorieux (1495-1521) a marqué l'apogée de la civilisation portugaise après les découvertes de Vasco de Gama et la conquête des Indes et du Brésil.

A l'époque romane, le Portugal avait eu un art très proche de celui de la Galice voisine, dont il reste un grand nombre d'églises rurales, et dont l'œuvre la plus importante, la cathédrale de Coïmbre, rappelle sur bien des points celle de Compostelle. L'influence des ordres monastiques s'était fait sentir ensuite au XII^e et au XIII^e siècle, par exemple à la rotonde de Thomar, élevée par les Templiers, et surtout à l'abbaye d'Alcobaça qui est un des plus complets ensembles d'architecture cistercienne de l'Europe entière, avec de beaux bâtiments conventuels et une vaste église inspirée dans son plan par celle de Clairvaux. Enfin, le roi Jean I^{er} (1385-1433) avait fait entreprendre pour les Dominicains, après la victoire d'Aljubarrota, l'abbaye de Batalha, dont les magnifiques constructions gothiques avaient été continuées par le roi Édouard (1433-1438) pour rester inachevées après le désastre de Tanger.

L'art manuelin s'est constitué ensuite, vers la fin du XV^e siècle, pour atteindre dans le premier quart du XVI^e un développement prodigieux, et il a eu des origines très complexes : les traditions locales y sont encore sensibles, en particulier dans l'imitation de certains monuments romans; la proximité de Salamanque et des relations diverses expliquent des analogies évidentes avec l'art de la première Renaissance espagnole; et avant que l'influence italienne ne devint prépondérante, plusieurs artistes de l'époque du roi Emmanuel avaient rapporté du Maroc la connaissance de l'art musulman. Des origines aussi multiples permettent de comprendre autant que les découvertes des navigateurs portugais les caractères de cet art, qui est aussi compliqué et surchargé que le « style Isabelle », mais qui présente, avec une saveur très spéciale, un sens tout particulier des volumes et du relief.

Les principaux monuments manuelins de Lisbonne ont disparu lors du tremblement de terre de 1755; mais il subsiste des œuvres de cet art dans un grand nombre de villes portugaises; ainsi à Vizeu, où certaines voûtes de la cathédrale ont des nervures tordues en forme de nœuds; à Cintra, où les fenêtres d'une aile du palais ont une décoration particulièrement exubérante; à Setubal, où l'on voit dans l'église de curieux faisceaux de colonnes en torsade librement inspirés sans doute par un motif roman; à Evora,

SALAMANQUE. MAISON DES COQUILLES (1512). Ancien palais du « regidor » Talavera Maldonado. — CL. HAUSER Y MENET.

où la porte de la salle capitulaire des « Loyos » s'ouvre au-dessus de colonnettes tordues d'une façon analogue par deux arcs outrepassés; à Vianna, dans l'Alemtejo, où le portail de la collégiale n'est pas sans analogies avec les monuments de Valladolid; et ainsi encore à Villa do Conde, à Santarém, à Coïmbre, et dans bien d'autres endroits.

Les œuvres capitales qui nous ont été conservées des artistes manuelins sont surtout les parties ajoutées par eux aux trois grandes fondations monastiques d'Alcobaça, de Thomar et de Batalha, et, à Belem, près de Lisbonne, le monastère des Hiéronymites et la tour de Saint-Vincent. Plusieurs des artistes qui ont travaillé là : Boytaca, Matheus Fernandes et son fils, les Arruda, Joao de Castilho, sont les plus grands de cette époque au Portugal; et l'on y voit leur manière se transformer progressivement pour devenir chez Joao de Castilho de plus en plus italianisante. A Batalha, où ont travaillé surtout Boytaca et les Fernandes, les magnifiques remplages du cloître sont une œuvre importante aux origines de l'art manuelin; et dans l'axe de l'église les célèbres « chapelles imparfaites » sont un monument exceptionnel et qui paraît encore plus puissant dans son état d'inachèvement. A Alcobaça, Joao de Castilho a laissé deux portes revêtues de motifs à l'italienne à côté d'arcs en accolade, et il a agrandi d'un étage le grand cloître de Dom Diniz. A Thomar, les constructions ajoutées à la rotonde primitive ont été ornées par lui de formes étranges qui

SALAMANQUE. FAÇADE DE L'UNIVERSITÉ (DÉBUT DU XVI^e SIÈCLE.) Attribuée à Enrique de Egas. Le portrait des Rois Catholiques y figure au milieu de la décoration à l'italienne qui revêt entièrement le mur au-dessus des deux arcs surbaissés de l'entrée. — CL. LAURENT LACOSTE.

BATALHA (PORTUGAL). CLOÎTRE DE L'ABBAYE (XIV^e-XVI^e SIÈCLES). Le cloître proprement dit remonte à l'époque de Jean I^{er}. Les remplages ont été ajoutés au temps d'Emmanuel le Grand, où le monastère a été transformé par plusieurs architectes dont les principaux sont les deux Fernandes et Boytaca. — CL. LAURENT LACOSTE.

rappelaient à Bertaux les temples de l'Inde. La tour de Belem est célèbre par ses curieuses coupes côtelées qui ont dû être inspirées à Francisco de Arruda par ce qu'il avait pu voir au Maroc; et au monastère voisin des Hiéronymites, où Boytaca avait d'abord travaillé, Joao de Castilho a édifié avec l'église, le cloître, la salle capitulaire et la sacristie un ensemble de constructions où la richesse de la décoration n'a d'égale que la fantaisie de l'architecture.

Après la mort de Joao de Castilho, en 1551, l'influence italienne élimine complètement au Portugal ce qu'il y avait encore de local dans l'art manuelin. A Thomar, le Portugais Diogo de Torralva construit après son retour d'Italie, en 1562, sous la régence de la reine Catherine, le grand cloître dit des Philippe, dont les deux étages superposent les ordres ionique et toscan. La réunion du royaume de Portugal à la couronne d'Espagne, en 1580, consacre l'italianisation de l'art portugais sous le règne de Philippe II, en même temps que le caractère de cette italianisation change et que l'architecture austère de la Contre-Réforme triomphe à Lisbonne dans des œuvres comme l'église Sao Vicente, élevée en 1590 par l'Italien Filippo Terzi, de même qu'elle était alors partout répandue en Espagne par les architectes royaux.

Les deux phases que l'on doit distinguer ainsi dans l'italianisation de l'art portugais au siècle de la Renaissance sont plus marquées encore dans l'histoire de l'architecture espagnole, où elles correspondent à peu près aux règnes de Charles-Quint et de Philippe II, et où le style fleuri de la Renaissance italienne a triomphé dans l'ensemble vers 1520 ou 1530 pour être remplacé, vers 1560, par le style sévère de la Contre-Réforme.

Dès les dernières années du XV^e siècle, l'architecte Lorenzo Vazquez, dont l'activité au collège de la Sainte-Croix de Valladolid et au château de La Calahorra a été mise en lumière par D. Manuel Gomez Moreno, avait été un des premiers adeptes de la mode ita-

lienne en Espagne. Puis le principal architecte de la Renaissance fleurie en Castille a été le gendre d'Enrique de Egas, Alonso de Covarrubias, dont le commandant Garcia Rey a étudié récemment l'abondante production à Tolède : on lui doit, en particulier, dans ce style, la façade nord de l'Alcazar de cette ville, dont la transformation fut entreprise sur l'ordre de Charles-Quint en 1537. La cour à deux étages de ce palais, construite entre 1550 et 1554 par Hernan Gonzalez de Lara, est entourée de colonnes et d'arcades à l'italienne. Et une autre œuvre remarquable et assez analogue est, à Tolède encore, la cour de l'hôpital Saint-Jean-Baptiste, commencé en 1541 pour le cardinal Tavera par Bartolomé de Bustamante.

C'est surtout en Andalousie qu'abondent les œuvres de cette deuxième Renaissance espagnole. La cathédrale de Grenade, dont le plan avait été tracé par Enrique de Egas en reproduisant le double déambulatoire gothique de Tolède, a été édifiée à partir de 1529, avec une élévation tout italienne, par l'architecte Diego de Siloe, qui venait de Burgos où il avait construit, en 1523, le bel escalier monumental du croisillon nord de la cathédrale; et c'est dans le même style qu'ont été bâties les cathédrales andalouses de Malaga et de Jaén. Sur la hauteur de l'Alhambra, Charles-Quint a fait détruire une partie de l'ancienne résidence des rois maures pour

faire élever à côté un grand palais à l'italienne par l'architecte Pedro Machuca : celui-ci a entrepris là, en 1526, dans une manière qui rappelle celle de Bramante, un vaste bâtiment sur plan carré autour d'une cour circulaire à deux étages de colonnes

ALCOBAÇA (PORTUGAL). PORTE DE LA SACRISTIE (DÉBUT DU XVI^e SIÈCLE). Œuvre de Joao de Castilho dont l'art naturaliste combine ici les thèmes flamboyants et les motifs décoratifs de la Renaissance italienne avec des formes végétales pleines de sève. — CL. ROCCHINI.

THOMAR (PORTUGAL). FENÊTRE DE LA SALLE CAPITULAIRE DU COUVENANT DU CHRIST (DÉBUT DU XVI^e SIÈCLE). Joao de Castilho y a accumulé les thèmes suggérés par les découvertes maritimes en les couronnant de l'écusson portugais, de la sphère armillaire, de la croix de l'ordre du Christ.

ioniques et doriques superposées; et son fils Luis, qui lui succéda après sa mort, en 1550, a finalement laissé interrompue, en 1568, cette construction grandiose qui a seulement pour nous le tort de ne pas être en valeur à cet endroit et d'y avoir altéré quelque peu un chef-d'œuvre incomparable de l'art musulman d'Espagne. A Séville, Diego de Riano a commencé, en 1527, le bel édifice de l'Hôtel de ville, dont la partie qui date de l'époque de Charles-Quint est également une œuvre capitale de la Renaissance fleurie à l'italienne. Cet architecte était en même temps le maître de l'œuvre de la cathédrale, pour laquelle il a donné, en 1528, le projet des deux sacristies et de la salle capitulaire. A sa mort, en 1534, ces constructions furent continuées par Martin de Gainza, et celui-ci mourut à son tour en 1555, après avoir commencé d'y ajouter la Chapelle royale, qui fut terminée vingt ans après.

Tandis que les architectes de la première Renaissance espagnole, dont les œuvres avaient un caractère national si marqué, avaient été le plus souvent d'origine étrangère, les maîtres qui ont élevé au temps de Charles-Quint des monuments d'une inspiration tout italienne étaient, au contraire, presque tous des Espagnols. Il en a été de même à l'époque de Philippe II : alors que celui-ci s'est entouré d'une foule de sculpteurs et de peintres italiens, les architectes auxquels il a imposé une direction étroite et constante étaient, au contraire, des Espagnols, dont les principaux s'étaient d'ailleurs formés en Italie. On sait comment l'œuvre maîtresse de cette dernière forme de l'art de la Renaissance en Espagne est le monastère de l'Escorial, dont l'énorme masse grise paraît faire corps avec les contreforts granitiques du Guadarrama. Les plans en ont été tracés par Juan Bautista de Toledo qui avait été à Rome à l'école de Michel-Ange et mourut en 1567, quatre ans après le début des travaux du monastère. Après lui, l'œuvre

BELEM (PORTUGAL). TOUR DE SAINT-VINCENT (DÉBUT DU XVI^e SIÈCLE). Œuvre de Francisco de Arruda, très complexe par ses sources d'inspiration. On l'a comparée aux monuments de l'Inde, et il faut sans doute attribuer une part des caractères de cette architecture à la connaissance du Maroc, où Arruda avait travaillé.

fut terminée en 1584, en même temps que l'Alcazar de Tolède, par Juan Bautista de Herrera. Ce « maître des œuvres royales » de Philippe II avait étudié à Bruxelles et servi en Italie; et il est vraiment le grand maître de ce style austère et souvent colossal dont l'Escorial est l'expression la plus parfaite. Un an après avoir terminé le monastère royal et l'Alcazar de Tolède, il entreprenait de bâtir la cathédrale de Valladolid, dont une moitié seulement a pu être construite; et c'est lui encore qui a commencé le palais d'Aranjuez, auquel le XVIII^e siècle devait donner, par la suite, un tout autre caractère.

Pendant toute la fin du XVI^e siècle et le début du XVII^e, l'influence de Herrera est restée prépondérante. Elle se marque chez Francisco de Mora, qui avait édifié pour le duc de Lerme un palais aujourd'hui détruit, puis chez Juan Gomez de Mora, neveu de Francisco et auteur, en 1619, de la Plaza Mayor à Madrid. La même inspiration se retrouve encore à la Chancellerie de Grenade, construite en 1584 par Martin Diaz Navarro, ou à la Lonja de Séville, bâtie en 1585 par Juan de Mijares. Mais rien n'était plus contraire à l'esprit national que cette simplicité sévère à l'extrême; et bientôt le goût pour l'exubérance décorative et les formes complexes qui avait donné à l'architecture des Rois Catholiques une originalité vraiment espagnole allait avoir sa revanche au XVII^e siècle avec l'art de José Churriguera et de ses contemporains.

ÉLIE LAMBERT

SCULPTURE, PEINTURE, ARTS DÉCORATIFS

SCULPTURE ET ORFÈVRERIE. — L'influence de l'Italie domine pendant tout le XVI^e siècle. Elle se manifeste de plusieurs façons : importation d'objets, venue d'artistes italiens, formation par eux de disciples espagnols, voyages de ceux-ci en Italie.

Les ateliers de Gênes et de Carrare, et aussi ceux de Naples envoient en Espagne principalement des monuments funéraires, qu'on retrouve dans toute la Péninsule. Des exemples typiques sont les tombeaux du connétable Velasco et de sa femme à la cathédrale de Burgos, ceux de la famille Ribera dans la chapelle de l'Université de Séville.

En même temps, une foule de sculpteurs, surtout florentins, débarque en Espagne et prend toutes les directions. Giovanni Moreto, établi à Saragosse, rayonne dans tout l'Aragon. Son travail capital est une chapelle de la cathédrale de Jaca. À Murcie, deux autres Florentins, Jacopo et Francesco Indaco, décorent le cam-

HÔTEL DE VILLE DE SÉVILLE (COMMENCÉ EN 1527). Détail de la façade principale. — CL. J. LAURENT & C^{ie}.

GRENADE. FAÇADE DU PALAIS DE CHARLES-QUINT A L'ALHAMBRA (1526-1568). Grande construction restée inachevée de Pedro et Luis de Machuca, qui est sans doute le plus bel exemple d'architecture italienne en Espagne. Cette œuvre magnifique ne peut être pleinement appréciée sur la colline de l'Alhambra comme elle l'aurait été au milieu d'un vaste espace. — CL. GARZON.

panile et une chapelle de la cathédrale. Puis ils sont employés à Grenade où leur compatriote Domenico Fancelli occupe une situation en vue, chargé du mausolée des Rois Catholiques, Ferdinand et Isabelle, pour la Chapelle royale contiguë à la cathédrale. A Séville, où Fancelli érige le monument de l'archevêque Mendoza dans la cathédrale, d'autres Toscans, deux surtout, sont en renom : Nicoloso di Francesco apprend aux potiers de Séville la technique des Della Robbia qu'il adapte aux carreaux de faïence; Pietro Torrigiani (mort en 1522), célèbre pour avoir maltraité Michel-Ange, fait servir la terre cuite à la statuaire. Avec des œuvres comme le *Saint Jérôme repentant* (musée de Séville), il marque l'origine des statues polychromes qui vont tenir une place prépondérante dans la plastique espagnole.

Tous ces gens sont arrivés pendant le premier tiers du XVI^e siècle. Ils forment des élèves. A Avila, sa résidence habituelle, Fancelli organise un atelier de marbriers occupés tout d'abord à la cathédrale de Sigüenza. Il instruit notamment Vasco de la Zarga, dont la carrière se déroule à Avila. Son principal disciple, Bartolomé Ordóñez, recueille sa succession : il se vit confier la sépulture de Philippe le Beau et de Jeanne la Folle, gendre et fille des Rois Catholiques, dans la Chapelle royale de Grenade, et de plus le monument du cardinal Cisneros, dans la collégiale d'Alcalá de Henares. La mort surprit prématurément Ordóñez à Carrare, où il s'était fixé pour travailler le marbre sur place (1520).

Le contact avec les Italiens amena une transformation dans la manière encore gothique des sculpteurs français ou de race germanique, assez nombreux en Espagne. Le chef de file est Philippe Biguery, dit aussi Vigarni ou Philippe de Bourgogne, originaire de Langres, mort en 1543. A Burgos, où il était domicilié, il décora le pourtour du chœur de la cathédrale; il représenta la Passion en de puissants hauts-reliefs. Après, il collabora au rétable et aux stalles du chœur à la cathédrale de Tolède; il fut enfin désigné pour le rétable de la Chapelle royale de Grenade, où il maria habilement le style gothique avec la nouvelle manière italienne.

A Tolède, Biguery avait eu comme collaborateur pour les stalles de la cathédrale un authentique Espagnol, Alonso Berruguete (né vers 1480-1561), le fils même du peintre Pedro dont nous avons parlé précédemment. Alonso Berruguete domine et caractérise son siècle. Il a séjourné en Italie de 1504 à 1520. Il a connu là Bramante, surtout Michel-Ange. A son retour, Charles-Quint le prit en estime et assura son existence. Son originalité foncière, son caractère spécifiquement espagnol l'ont détourné de copier l'Italie. Il revint vite à des formes et à des types de son pays, qu'on retrouve au mausolée de Juan de Rojas à San Pablo de Palencia. Superficiellement italianisé, il abandonna vite le marbre pour le bois, qu'il travaillait en virtuose, créant ces figures étranges qui décorent les stalles, soit de la

cathédrale de Tolède, soit de Saint-Benoît de Valladolid (musée de Valladolid). Son principal disciple est Francisco Giralte, auteur du rétable de la chapelle de l'Évêque à l'église Saint-André de Madrid.

Gaspar Becerra (1520-1570) appartient à la génération suivant celle de Berruguete. Comme lui, il a été en Italie où il a pu encore connaître Michel-Ange. L'influence étrangère l'a davantage contaminé. Il imite l'antique et Michel-Ange. Un tel plagiat se marque dans les lourdes figures qui peuplent son maître-travail, le rétable de la cathédrale d'Astorga.

Quoique d'origine française, Jean de Jony (transcription espagnole : Juan de Juni), son concurrent à Valladolid même, mort en 1577, marque davantage d'affinités avec Berruguete et le caractère espagnol. Lui aussi laisse le marbre pour le bois. Il donne à ses figures, notamment celles des rétables de la Antigua et de Santiago de Valladolid, une violence surprenante, même hors de propos, comme dans le groupe de *Sainte Anne enseignant la lecture à la Vierge* (cathédrale neuve de Salamanque).

Au moment où Becerra et Jony disparaissent, une recrudescence d'italianisme en Castille est amenée par les travaux de l'Escurial. Philippe II, du reste fin connaisseur, était fêru d'Italie. Pour décorer l'Escurial, il fit appel à des Italiens, surtout des peintres. En tête des sculpteurs figure Pompeo Leoni, dont le père Leone Leoni avait déjà travaillé, sans quitter son pays, pour Charles-Quint. Pompeo Leoni créa les statues de bronze pour l'immense rétable et pour

PHILIPPE BIGUERY OU VIGARNI, DIT « DE BOURGOGNE » (MORT EN 1543). DÉTAIL DU RÉTABLE DE LA CHAPELLE ROYALE ATTENANT À LA CATHÉDRALE DE GRENADE. Biguery, natif de Langres, combine le gothique champenois avec le style de la Renaissance italienne.

DOMENICO FANCELLI (MORT EN 1518). MAUSOLÉE DES ROIS CATHOLIQUES, FERDINAND D'ARAGON ET ISABELLE DE CASTILLE. CHAPELLE ROYALE DE GRENADE (1512-1517). Fancelli, Florentin, reste fidèle au génie de son pays. — CL. LAURENT.

les portiques latéraux, où l'on voit agenouillés Charles-Quint et Philippe II avec leurs épouses et leurs enfants.

En Aragon, le sculpteur Damian Forment, né à Valence, mais fixé à Saragosse (mort en 1541), remplit de son activité presque toute la première moitié du XVI^e siècle. Il enregistre nettement les variations que subit alors le goût espagnol. Ses œuvres principales : les rétables de la cathédrale du Pilar à Saragosse, de la cathédrale de Huesca, enfin de l'église de Barbastro, sa dernière œuvre qu'il laissa inachevée, montrent par degrés le passage d'un gothique pesant à une manière italienne élégante et facile pour, finalement, se rallier au genre mouvementé de Berruguete. Les disciples et les successeurs de Forment, dont le plus brillant a été Tudelilla, marchent aussi sur les traces de Berruguete.

Au XVI^e siècle, l'orfèvrerie est pratiquée principalement par les Arfe. On a déjà vu à l'œuvre Enrique de Arfe (vers 1470-1550), venu d'Allemagne, qui travaillait à ses débuts dans un goût gothique et germanique. Puis il fit des concessions au goût italien, notamment dans son reliquaire de saint Froilan pour la cathédrale de Léon. Son fils Antonio (vers 1520-1577), comme lui, exécuta principalement des tabernacles (*custodias*) avec un couronnement de *tempietto* (petit temple rond) à l'italienne (reliquaires de Saint-Jacques de Compostelle et de Medina de Rioseco).

A son tour, Antonio eut pour fils Juan (1523-1603). Très apprécié de Philippe II, ce fut un savant et un lettré, auteur d'un traité *Varia commensuración* (Séville, 1585) où il exalte la géométrie et les proportions. Ses

ALONZO BERRUGUETE (VERS 1480-1561). SAINT SÉBASTIEN. MUSÉE DE VALLADOLID. Provenant de l'église Saint-Benoît. — CL. RUIZ VERNACI.

GASPAR BECERRA? (1520-1570). CHAPELLE DU CONNÉTABLE, CATHÉDRALE DE BURGOS. Becerra, à qui ce bas-relief est attribué, ayant fait toute son éducation en Italie, imite les antiques et Michel-Ange.

custodias pour les cathédrales d'Avila et de Séville présentent des ordres superposés. Juan de Arfe, également sculpteur, réalisa les statues du duc et de la duchesse de Lerme (aujourd'hui au musée de Valladolid) et de leur oncle, Don Cristóbal de Rojas, archevêque de Séville (collégiale de Lerma). Cette dernière effigie fut achevée par le gendre de Juan de Arfe, Lesmes Fernández del Moral.

Les Arfe trouvèrent des concurrents dans les Becerril, installés à Cuenca. Leurs *custodias* ont péri au cours de la guerre de l'Indépendance sous Napoléon. Seul un magnifique joyau a subsisté, le Baiser de paix des chevaliers de Saint-Jacques, à la cathédrale de Ciudad Real, achevé en 1565, par Francisco Becerril.

En même temps que Pompeo Leoni, déjà cité, tout autant médailleur et orfèvre que sculpteur — tel Benvenuto Cellini —, Philippe II appela à l'Escurial un autre Milanais, Giacomo da Trezzo. Celui-ci fit pour le grand rétable de l'église un grand tabernacle en jaspe, d'ordre corinthien, contenant une *monstrance* (disparue) d'or et d'argent, en forme de *tempietto* rond comme le tabernacle.

PEINTURE. — Elle se développe dans trois foyers : la région de Valence, l'Andalousie et la Nouvelle-Castille. Le XVI^e siècle marque les progrès de l'italianisme qui, cependant, ne parvient pas à enlever certaines positions conservées par l'art des Pays-Bas. Depuis l'origine de l'art en Espagne, Valence a été la porte

JUAN MACIP, DIT JUAN DE JUANES (MORT EN 1579). LA CÈNE. MUSÉE DU PRADO. Macip imite les Flamands, mais aussi Vinci et Raphaël. — CL. ANDERSON.

par où a pénétré l'influence italienne. On a vu déjà comment la fortune de la famille Borgia à Rome avait contribué, sur la fin du xv^e siècle, à répandre cette influence dans la région constituée par l'ancien royaume de Valence.

Au début du xvi^e siècle, deux artistes, Ferrando Yanez de Almédina et Ferrando de Llanos, reviennent d'Italie, où ils ont été les aides de Léonard de Vinci. Ils exécutent les douze tableaux pour le grand rétable de la cathédrale de Valence. Ils imitent de près Vinci. C'est là une œuvre essentielle, la première en Espagne qui reflète la Haute-Renaissance italienne, dont, après les Ferrando, les principaux introducteurs sont Juan Vicente Macip (mort avant 1550) et son fils Juan, dit Juan de Juanes (mort en 1579). En dehors de Léonard, Juan de Juanes copie surtout Raphaël. Son œuvre capitale est la *Cène* (au Prado), où il montre, tenant le saint ciboire, une figure de Christ qu'il va isoler et répéter indéfiniment ; il acquit ainsi une réputation durable. La famille de Juanes et son principal disciple, le P. Borrás (1530-1610), travaillent après lui dans le même sens. Pendant la seconde moitié du xvi^e siècle, une autre famille d'artistes, les Sarinena, connaît aussi la faveur du public. Le plus célèbre, Juan (vers 1545-1634), collabore aux grandes peintures murales du Palais public, dit aujourd'hui l'Audiencia. Ce sont les portraits des députés de la province. Les débuts de Francisco Ribalta remontent à 1582, mais il appartient, par sa manière, au xvii^e siècle dont nous ne pouvons le séparer.

En Andalousie, nous avons déjà cité Alejo et Pedro Fernández ; à cheval sur les deux siècles, xv^e et xvi^e, ils se

rattachent tout à fait au xv^e. La manière romaine de Raphaël fut révélée dans ce pays par deux Italiens, aux noms hispanisés, Alejandro Mayner et Julio de Aquiles, qui pratiquaient la fresque, procédé auquel les artistes espagnols se montrèrent toujours réfractaires. Ces deux Italiens travaillèrent à l'Alhambra de Grenade. Le raphaélisme s'implanta en Andalousie, grâce surtout à un maître flamand, Peter de Kempeneer, devenu Pedro de Campana (1503-1580), installé à Séville de 1537 à 1562 ou 1563. Ses œuvres essentielles sont la *Descente de croix* et le *Rétable du Mariscal* (cathédrale de Séville).

Après lui, le pieux Luis de Vargas (1502-1568) imite les raphaélites, notamment dans son plus célèbre tableau : la *Vierge apparaissant à Adam et Eve aux limbes*, connu sous le nom familier de la *Gamba* (la jambe d'Adam particulièrement admirée) [cathédrale de Séville]. Le romanisme fut définitivement ancré en Andalousie, grâce à l'influence des cercles lettrés de Séville et de Cordoue et aux écrits de deux auteurs, tout en même temps artistes et érudits : Pablo de Céspedes (1538-1608), auteur de poèmes didactiques, et Francisco Pacheco (1564-avant 1654), dont nous reparlerons en étudiant le xvii^e siècle, auquel il appartient.

Dans la nouvelle Castille, nous trouvons deux centres d'art : 1^o la cour royale avec le groupe ou plutôt les deux groupes d'artistes qui travaillaient au service de Philippe II ; 2^o Tolède, où domine le Greco.

A la cour, nous devons distinguer entre : 1^o les artistes appelés

POMPEO LEONI (VERS 1533-1610). PHILIPPE II ACCOMPAGNÉ DE MARIA DE PORTUGAL, ELISABETH DE VALOIS ET ANNE D'AUTRICHE (SA PREMIÈRE, SA TROISIÈME ET SA QUATRIÈME FEMME) ET DE L'INFANT DON CARLOS. ÉGLISE SAINT-LAURENT, AU MONASTÈRE DE L'ESCURIAL. Ces statues funéraires sont l'œuvre d'un Milanais. Exécutées en bronze doré, avec application partielle d'émaux, elles atteignent, ainsi que le monument de Charles-Quint qui leur fait face, une magnificence que ne dépasse aucun autre monument de la Renaissance italienne. — CL. J. LAURENT.

PETER DE KEMPENEER (1503-1580). DESCENTE DE CROIX. CATHÉDRALE DE SÉVILLE. L'artiste, Bruxellois fixé à Séville de 1537 à 1562 ou 1563, mué en Pedro de Campana, associe au génie de sa race un sentiment pathétique d'essence vraiment espagnole. — CL. ANDERSON.

pour la décoration des palais royaux et de l'Escorial ; 2^o les portraitistes.

Sur le premier point, Philippe II contribua grandement aux progrès de l'italianisme. Éclectique, il sut faire une place aux Pays-Bas dans ses collections, mais, avant tout, il admirait la Renaissance italienne. Pour ses palais de Madrid, l'Alcazar et le Pardo, ensuite pour le palais-monastère de l'Escorial, il s'adressa à des peintres italiens ou à quelques Espagnols formés en Italie.

Il engagea tout d'abord Giambattista Castello qui, avec Becerra, déjà cité comme sculpteur, entreprit la décoration des deux résidences madrilènes. Castello mourut en 1569, avant le commencement des travaux de l'Escorial. Philippe II devait éprouver une série de déconvenues. Il embaucha d'abord Romolo Cincinnato pour le cloître des Évangélistes, puis un Espagnol, disciple de Titien, Navarrete, qui, entre 1570 et 1579, année de sa mort, fut le grand metteur en œuvre. Ensuite, pour la décoration de l'église, le roi fit venir le Génois Cambiaso. Celui-ci, expéditif, décore les voûtes du chœur et de la Chapelle majeure, et meurt en 1585. Personne, parmi les artistes des équipes amenées par Castello et Cambiaso, ne lui inspirant de confiance, Philippe, pour le rétable-majeur et le cloître des Évangélistes, s'adresse à un artiste alors très célèbre à Rome, Frédéric Zuccaro. Celui-ci, arrivé en 1585, repart en 1588, ayant profondément déçu Philippe II. Dernière expérience, le prince, pour la Bibliothèque et le cloître des Évangélistes, appelle Pellegrino Tibaldi, homme consciencieux et savant qui, enfin, lui donne quelque satisfaction. Tibaldi regagne l'Italie en 1592, six ans avant la mort de Philippe II.

En dehors des décorateurs que nous venons de citer, le roi entretenait une équipe de portraitistes. Rien de commun entre les deux groupes ni comme origine, ni comme manière. Le portrait de cour tire son origine des Pays-Bas. Son père spirituel, le Hollandais Antonis Mor, hispanisé en Antonio Moro (1519?-1575), travailla sous Charles-Quint et Philippe II pour la maison d'Espagne. Ramené sans doute par Philippe II en 1559, il ne fit qu'un court séjour en Espagne. Moro est à la fois remarquable par son interprétation des personnages et par le rendu méticuleux du costume. C'est là le double mérite de chefs-d'œuvre comme le portrait de Marie Tudor (Prado) et celui de Marguerite de Parme (Berlin). Sur lui se modèle une lignée d'Espagnols qui s'inspirent surtout de sa manière minutieuse. On voit se succéder Alonso Sanchez Coello (1531-1588), qui reste principalement le peintre des filles de Philippe II, et Pantoja de la Cruz (vers 1549-1608) qui montre plus de nerf que Sanchez Coello ; il a laissé un inoubliable portrait de Philippe II au seuil de la tombe (Escorial). Ensuite par Bartolomeo Gonzalez la tradition xvi^e siècle du portrait de cour rejoint l'époque de Velázquez.

L'atmosphère du milieu de Tolède différait grandement. Les œuvres italiennes ou italianisées de l'Escorial ne reflètent nullement l'esprit profondément religieux du roi et de ses sujets. Dans la première moitié du siècle, Correa et Comontes tinrent un rôle semblable à celui de la famille Macip, comme propagateurs du romanisme. On a prétendu que Luis de Morales, surnommé le Divin (début du xvi^e siècle-1586), avait été élevé à Tolède. Morales marque plutôt une réaction dans un sens gothique et flamand. Il y a une relation évidente entre ses *Mères de douleur* et celles de Quentin Matsys. Avec de la raideur et de la maladresse, ses tableaux dégagent une inspiration profondément mystique.

LUIS DE VARGAS (1502-1568). LA VIERGE APPARAISSANT À ADAM ET ÈVE AUX LIMBES. CATHÉDRALE DE SÉVILLE. Ce tableau, plus connu sous le nom de la *Gamba* (une des jambes d'Adam particulièrement admirée), offre des réminiscences de Raphaël. — CL. J. LAURENT.

Morales, dédaigné par Philippe II, alla s'installer à Badajoz, dans l'Estrémadure, pour y mourir dans le dénuement.

Un autre artiste que méprisa Philippe II est le Greco, surnom de Domenico Theotokopuli (né en Crète vers 1548, mort en 1614). Il vint tout jeune à Venise; là, s'il ne fut pas leur élève, il se forma tout au moins d'après Jacques Bassan, Titien, le Tintoret. De Rome, où il résida quelques années, il alla en Espagne dans le but, pense-t-on, d'être employé par Philippe II à l'Escorial. On le trouve fixé à Tolède dès 1577. Au contact de l'Espagne, qui présente tant d'affinités avec son Orient natal, le génie du Greco se révéla. Sa singularité trouva un milieu favorable pour se développer. Originalité et non pas folie ou maladie d'yeux, comme on l'a prétendu. Pour mieux spiritualiser ses figures célestes et leur ôter l'aspect terrestre, il n'hésita pas à les former suivant un principe d'allongement qu'on retrouve chez le Tintoret et aussi chez d'autres maîtres de la Renaissance, Michel-Ange ou le Parmesan. Personne n'a su, comme lui, évoquer un au-delà peuplé de fantômes, ni non plus traduire l'état mystique que procure l'ascétisme. Au pays encore gothique de sainte Thérèse et de saint Ignace de Loyola, de telles interprétations de la vie intérieure ne choquèrent personne, sauf le roi, bien que celui-ci fût à la fois pieux et sensible aux arts. Mais, sur ce dernier point, il partageait les idées de l'Italie contemporaine. Peut-être aussi la manière du Greco

ALONSO SANCHEZ COELLO (MORT EN 1590). L'INFANTE ISABELLE-CLAIRE-EUGÉNIE, FILLE DE PHILIPPE II. MUSÉE DU PRADO. Parfait exemple de l'art des portraitistes de cour, instauré en Espagne par le Hollandais Moro et que caractérise une exactitude minutieuse dans le détail. — CL. RUIZ VERNACCI.

pagne ne commencera qu'à la fin du siècle, entreprise par Pedro Gutierrez. De préférence aux étoffes, le cuir est employé pour les sièges. Parmi les autres meubles, le seul qui ait un caractère national, c'est le cabinet (*escritorio*), où le cuir intervient. Le plus souvent le bois précieux fourni abondamment à l'Espagne par

aurait-elle juré avec le style classique et froid de l'Escorial! Après les deux épreuves du *Saint Maurice* et du *Songe de Philippe II*, le Greco fut écarté. Son inspiration d'essence spiritualiste n'est point réservée à ses compositions religieuses. Les paysages peu nombreux qu'il a peints (vues de Tolède) appartiennent à un autre univers. Il fut un portraitiste extraordinaire, l'interprète de l'hidalgo religieux et mélancolique. Le tableau qui résume le mieux le Greco est l'*Enterrement du comte d'Orgaz*, peint en 1584 pour Saint-Thomas de Tolède. On l'y retrouve tout en même temps comme portraitiste et comme évocateur d'un monde supra-sensible.

On a exagéré en attribuant à l'art de ce Chypriote un caractère spécifiquement espagnol, et ensuite une large influence sur le développement de la peinture espagnole du XVII^e siècle. Le rapport entre ses œuvres et celles de Velázquez reste, somme toute, lointain.

ARTS INDUSTRIELS.

Dans la décoration de la maison espagnole, le cuir continue à jouer un grand rôle. Doré, gaufré, il pare les murs; la fabrication de tapisseries en Espagne ne commencera qu'à la fin du siècle, entreprise par Pedro Gutierrez. De préférence aux étoffes, le cuir est employé pour les sièges. Parmi les autres meubles, le seul qui ait un caractère national, c'est le cabinet (*escritorio*), où le cuir intervient. Le plus souvent le bois précieux fourni abondamment à l'Espagne par ses colonies est traité avec de la marqueterie ou des incrustations. Pour la poterie, on a vu déjà le rôle que l'Italien Niculoso de Pise a joué à Séville. Son initiative intéresse plutôt la technique que le décor. Le mot nouveauté s'applique davantage aux nouvelles manufactures de Talavera et Puente del Arzobispo, sur le Tage, d'où proviennent de grands plats bleus avec figures d'animaux ou d'oiseaux vigoureusement cernées de traits.

La grande industrie espagnole au XVI^e siècle fut le fer. Les fabriques d'armes de Tolède conquièrent une réputation mondiale. Les grilles d'églises, dont l'influence italienne modifie l'ornementation, prennent un grand développement. La grille de la chapelle du Connétable (cathédrale de Burgos), réalisée en 1523 par Cristobal de Andino, ensuite celle du chœur de la cathédrale de Tolède par Francisco de Villalpando restent de magnifiques modèles qui ne seront pas surpassés.

DOMENICO THEOTOKOPOULI, DIT LE GRECO. LE SONGE DE PHILIPPE II (PARTIE INFÉRIEURE). ESCURIAL. Ce tableau, peint peu après l'arrivée du Greco en Espagne, montre le roi assistant par anticipation à sa vie future, parmi les saints, alors qu'à droite l'Enfer ouvre sa gueule avide. Dernière épreuve imposée par le prince qui, mécontent, congédia le Greco. — CL. RUIZ VERNACCI.

DOMENICO THEOTOKOPOULI, DIT LE GRECO (VERS 1548-1614). L'ENTERREMENT DU COMTE D'ORGAS. SAINT-THOMAS DE TOLÈDE. Cette œuvre résume les deux tendances de l'artiste crétois, naturalisé Espagnol, comme portraitiste des hidalgos toledans et comme évocateur mystique. — CL. ANDERSON.

PORTUGAL. — L'art au Portugal a surtout été prospère au début du XVI^e siècle, sous le règne de Manuel I^{er}, puis de son successeur, en raison de l'impulsion donnée. A la fin du siècle, en 1580, le Portugal devient, politiquement parlant, une dépendance de l'Espagne.

La sculpture resta longtemps l'apanage de Français, principalement de Nicolas Chartranais, qui, avec Castillo, travailla à Belém; de Jean de Rouen et autres Normands qui vinrent par la suite. Chez eux, à côté d'un sentiment français qui se conserve très pur chez Jean de Rouen, on distingue des concessions à l'italianisme régnant. L'orfèvrerie connut une grande prospérité à la même époque. Dès le début du siècle, elle nous a laissé un chef-d'œuvre, le calice de Belém, ciselé par Gil Vicente et daté de 1506.

A cette date, la peinture est inféodée aux Flamands. Quantité de tableaux sont importés de Bruges. Des artistes viennent se fixer au Portugal, non seulement Flamands, mais Hollandais. Inversement, de jeunes Portugais vont se perfectionner aux Pays-Bas, de préférence à Anvers et chez Quentin Matsys. Cependant un art national, avec des reminiscences néerlandaises, se crée. Dès le début du siècle, un artiste, Georges Alphonse, joue à Lisbonne un rôle prépondérant. On sait qu'il a eu des disciples. Mais il est impossible de faire la part de chacun et de retrouver les auteurs de tableaux provenant de cette école, comme le rétable de Sainte-Aula (palais des Necessidades) ou le *Paradis* (musée de Lisbonne), pour nous borner à ces exemples. D'autres villes ont possédé des ateliers, probablement Évora (dans un couvent des environs, vécut un religieux peintre, Frey Carlos, auteur du rétable d'Espinheiro, au musée de Lisbonne, traducteur méridional de Van Eyck et Memling), certainement Viseu où travailla Vasco Fernandez, le

« grand Vasco », sous le nom de qui, à un certain moment, on rassemblait toute peinture portugaise. Depuis, on a ramené son rôle à de plus justes proportions; on a dédoublé Vasco d'un Velasco de Coimbre, qui fut son maître et se montra supérieur à lui.

GABRIEL ROUCHES

BIBLIOGRAPHIE

ARCHITECTURE.

HAUPT (A.), *Die Baukunst der Renaissance in Portugal* (Francfort, 2 vol., 1890-1895). — BERTAUX (E.), *La Renaissance en Espagne et au Portugal*, dans l'*Histoire de l'Art*, publiée sous la direction d'André MICHEL, tomes IV et V (Paris, 1911-1913). — BERTAUX (E.), *Les Arts au Portugal*, *Introduction au Guide Bleu du Portugal*, nouvelle éd., suivie de Notes complémentaires par le Dr Reinaldo dos Santos (Paris, 1930). — RAFOLS (J.-F.), *Arquitectura del Renacimiento Espanol* (Barcelone, 1929).

SCULPTURE ET PEINTURE.

BERTAUX (E.), *Histoire de l'Art*, publiée sous la direction d'André MICHEL, t. IV, 2^e partie (Paris, 1911). — DIEULAFOY (M.), *Espagne et Portugal* (Paris, 1913). — TATLOCK (R.-R.), etc., *Burlington Magazine*, monograph II, *Spanish art* (Londres, 1927). — LEFORT (P.), *La Peinture espagnole* (Paris, s. d.). — MAYER (A.-L.), *Historia de la Pintura española* (Madrid, 1928); *Die Sevillaner Malerschule* (Leipzig, 1911). — LAFOND (P.), *La Sculpture espagnole* (Paris, s. d.). — LOGA (V. VON), *Spanische Plastik vom 15. bis 18. Jahrhundert* (Munich, 1923). — WEISE (G.), *Spanische Plastik aus sieben Jahrhunderten* (Reutlingen, s. d.). — DIEULAFOY (M.), *La Statuaire polychrome en Espagne* (Paris, 1908). — RACZYNSKI (A.), *Les Arts en Portugal* (Paris, 1846). — JUSTI (C.), *Die portugiesische Malerei des XVI Jahrhunderts*, dans les *Miscellaneen aus drei Jahrhunderten spanischen Kunstlebens*, t. II (Berlin, 1908).

DOMENICO THEOTOKOPOULI, DIT LE GRECO. SAINT LOUIS, ROI DE FRANCE. MUSÉE DU LOUVRE. Peint à une époque où le Greco, déjà enclin à la bizarrerie comme en témoigne l'accoutrement du saint roi, n'a pas encore répudié les principes de coloris appris des Vénitiens. — CL. GIRAUDON.

ALBERT DURER. LES CAVALIERS. LES QUATRE ANGES ARRÊTANT LES VENTS. GRAVURES SUR BOIS DE LA SUITE DE L'APOCALYPSE, PUBLIÉE EN 1498. La première œuvre où se manifeste le génie tout entier de Dürer, avec le bouillonnement de son dessin. Les grandes figures trahissent une influence considérable de Mantegna.

LA RENAISSANCE EN ALLEMAGNE

PEINTURE. — Aux yeux du monde, deux artistes, deux peintres représentent la Renaissance allemande : Albert Dürer et Hans Holbein.

Albert Dürer est né en 1471, à Nuremberg, d'un père orfèvre et qui appartenait à une famille venue de Hongrie. Mis en apprentissage à l'atelier de Wolgemut, dès 1490, il révèle ses dons dans le portrait de son père qui est à Florence, puis il passe quatre ans dans la région rhénane, à Colmar et à Bâle, où il reçoit l'enseignement des frères de Schongauer, le maître lui-même étant mort. Après s'être marié, il fait un premier voyage en Italie, non sans avoir auparavant satisfait sa curiosité des formes ultramontaines en copiant des gravures. Revenu à Nuremberg, il y grave plusieurs cuivres dont celui des *Quatre Sorcières*, qui est daté de 1497. L'année suivante, il publie la première grande œuvre où éclate son génie, l'*Apocalypse*, suite de quinze grandes planches sur bois. Un dessin bouillonnant, merveilleusement expressif, une fougue incomparable d'inspiration, s'y unissent à une grandeur de formes inspirée de Mantegna. De la même époque date le second portrait qu'il peint de lui-même, celui du musée du Prado, ravissant d'harmonie. Le triptyque de Dresde, fort ruiné et peu séduisant, montre que ses recherches de monumentalité ne vont pas sans sécheresse.

Dès 1500, il se préoccupe d'un problème qu'il poursuivra pendant toute sa vie, et qui l'apparente à la grande tradition italienne : le problème des proportions du corps humain. Sous l'inspiration du curieux maniériste Jacopo de Barbari, qui partage son temps

entre Venise et l'Allemagne, Dürer élabore un réseau géométrique dont le cuivre d'*Adam et Eve* est la manifestation la plus orgueilleuse. Une autre est son portrait de face, le plus populaire, mais non le meilleur de tous, où il se donne l'aspect d'un Christ. Mais son talent est plus spontané, plus souriant dans les bois de la *Vie de la Vierge*, gravés pour la plupart à cette époque, et dans l'*Adoration des Mages* de Florence.

A la fin de 1505, un nouveau voyage le conduit en Italie, où il peint, pour le comptoir de marchands allemands, à Venise, la *Fête du Rosaire*. Le succès qu'il rencontre l'encourage, dès son retour en Allemagne, à entreprendre une série de tableaux, l'*Adam et Eve* de Madrid, le rétable de Heller (dont il ne reste qu'une mauvaise copie et de magnifiques dessins) et l'*Adoration de la Trinité*. Cependant soit pour des raisons d'argent, soit par préférence artistique, il change vite d'orientation et, pendant plusieurs années, se consacre presque exclusivement à la gravure : c'est alors qu'il publie ses grands recueils : la *Vie de la Vierge* et la *Grande Passion* sur bois, commencées bien des années avant; la *Petite Passion* sur bois, la *Petite Passion* sur cuivre; c'est alors qu'il donne les cuivres qui marquent l'apogée de son génie : le *Chevalier*, la *Mort et le Diable*, *Saint Jérôme* et la *Mélancolie*.

De 1515 à 1520, l'empereur Maximilien, mécène plus riche de bonne volonté et d'intelligence artistique que d'écus, le fait travailler à ses entreprises : l'illustration du *Livre de Prières*, les suites de bois de l'*Arc de Triomphe* et le *Char de Triomphe*.

Puis, après la mort de Maximilien, Dürer se met en route pour

ALBERT DURER. ADAM ET ÈVE. GRAVURE SUR CUIVRE (1504). Durer, attaché à rendre l'ampleur italienne des formes, est un peu gêné par le réseau géométrique qu'il applique à la construction des figures.

les Pays-Bas afin de se faire confirmer dans sa pension par Charles-Quint, nouvellement nommé. Rentré à Nuremberg dans un état de santé assez médiocre, il grave et peint, après une période de recueillement, ses plus beaux portraits, et donne, dans le double tableau des *Quatre Apôtres*, son testament intellectuel et moral. Et, usé par la maladie, il s'éteint en 1528 à cinquante-sept ans.

L'homme tranche sur ce qu'on avait vu jusqu'alors en Allemagne. Ce n'est plus l'artisan du Moyen Âge, mais déjà, en partie, l'artiste tel que nous l'entendons, soucieux de sa gloire, aimé des humanistes, reçu des grands. Il raisonne volontiers, un peu trop, sur son art : ses écrits théoriques sont nombreux. Aussi bien est-ce un chercheur, un esprit profond et souvent compliqué, une nature inquiète que Luther enthousiasme.

Dans l'âme de l'artiste se livre une lutte où le tempérament n'est pas toujours d'accord avec la volonté. Plus dessinateur que peintre, il a naturellement le goût de la ligne pour elle-même, il aime l'arabesque compliquée, luxuriante, les formes nouvelles du *xv^e* siècle, mais, d'autre part, nul ne sent mieux que lui la grandeur italienne, faite de simplicité et de plénitude. Analyste minutieux, capable de compter les poils d'un lièvre ou de détailler une touffe de gazon, il est le lyrique fougueux de l'Apocalypse. Orfèvre dont le burin n'ignore aucune finesse, il jette sur le papier, avec une sûreté sans coquetterie, ses

ALBERT DURER. PORTRAIT DE L'ARTISTE PAR LUI-MÊME. MADRID, MUSÉE DU PRADO. Œuvre précieuse par le charme du coloris, et qui donne probablement de Durer, dans l'éclat de sa jeunesse, une image assez juste. — CL. ANDERSON.

ALBERT DURER. LA MÉLANCOLIE. GRAVURE SUR CUIVRE (1514). L'un des sommets de l'art de Durer entre son second voyage d'Italie (1506) et son voyage des Pays-Bas (1520).

larges portraits au fusain. Et encore, dans ses aquarelles, il invente en quelque sorte le paysage, le paysage pur.

Holbein est infiniment moins énigmatique. Question de nature d'abord : trouvant ses limites dans son art, il n'est aucunement divisé en lui-même.

Question d'origine aussi : il sort d'Augsbourg, la ville la plus italianisée de toute l'Allemagne, Augsbourg la riche, aux façades peintes.

Question enfin d'époque : Holbein est né seize ans après Durer, en 1497. Ce n'est donc pas lui qui est le contemporain du grand Nurembergeois, mais plutôt son père, Holbein l'Ancien, artiste aisé plus que profond, très influencé par les Vénitiens, mais que certains dessins rendent digne d'avoir engendré un des plus grands portraitistes qui aient jamais vécu.

En 1515, on trouve Holbein le Jeune à Bâle où il travaille pour les imprimeurs et surtout pour Froben : il dessine avec abondance les frontispices et les ornements de livres. L'année suivante, à dix-neuf ans, il est déjà presque tout entier dans les deux portraits de Jacob Meier, le bourgmestre de Bâle, et de sa femme. A Lucerne, il décore intérieurement et extérieurement la maison du bailli de Hertenstein. On admet qu'il voyage alors en Italie. Toujours est-il que l'année 1519 le voit installé à Bâle, et membre de sa corporation. Il y mènera pendant sept ans une existence fort paisible, assez indifférent aux

querelles religieuses, toujours prêt à travailler pour les réformés comme pour les catholiques. Sa ville l'appelle à décorer la salle des séances du Conseil, ce qui ne lui fait interrompre ni ses travaux d'illustrateur, ni ses travaux de portraitiste : la *Danse des Morts* est de ce temps, comme aussi le *Christ mort* (1521), le portrait d'Érasme et la *Vierge du bourgmestre Meier* (1525-1526).

Cependant les troubles croissants qu'engendrent les querelles religieuses et sociales l'incitent à tenter une première fois la fortune en Angleterre, où il reste près de deux années. De retour à Bâle, en 1528, et bien qu'on ne l'y laisse pas trop manquer de commandes, il s'aperçoit vite que la situation n'a fait qu'empirer et repart à la fin de 1532 pour passer à Londres les onze dernières années de sa vie, peintre du roi, de la cour et de tout ce que la société compte de seigneurs et d'humanistes.

Bien que nous ayons pris l'habitude de ne considérer en Holbein que le portraitiste, toute une partie de son œuvre ressortit à la décoration. Mais les murailles qu'il ornaient abondamment n'ont pas gardé ses peintures et nous n'avons pour en juger que ses dessins et ses gravures d'ornements. Il y fait preuve d'un génie aisé, luxuriant, toujours prêt à meubler, avec un peu trop de richesse, la feuille de papier d'architectures peintes et de personnages. Illustrateur, ses scènes paysannes ont beaucoup d'humour et de mouvement. Les formes sont bien plus rondes que chez Durer : visiblement Holbein ne ressent aucun attrait pour les lignes brisées, les angles aigus du siècle précédent. Quant au portraitiste, il est de ceux qui défient toute analyse. A force d'art, il fait oublier son art, tant les personnages qu'il recrée sont vivants par eux-mêmes. Durer s'impose à ses modèles ; on dirait qu'Holbein s'efface derrière eux. L'acuité d'observation fait de l'Érasme ou du *Henri VIII* des documents psychologiques inégalables. Et pour la couleur, il en est encore de même : le très beau coloriste qu'est Holbein brille par le naturel plus que par la rareté des effets. Il faut réfléchir pour connaître ses raffinements.

Albert Durer et Hans Holbein, deux génies aussi différents qu'il est possible, ont conçu ceci, l'un par volonté, l'autre par nature : que la leçon de l'Italie et de l'antique est une leçon de simplicité et de grandeur dans la forme, tandis que la mythologie et le nu n'en sont, après tout, que des accessoires. Or, ils ont été presque seuls à s'en aviser. Dehio a écrit que la conception allemande de la Renaissance — sauf chez ces deux génies — est une conception romantique. De fait, elle ne tourna jamais, comme elle fit en France, à un classicisme. Il est vrai que cette Renaissance, commencée fort tôt, bien avant ses débuts dans notre pays, s'épuisa très vite. Albert Durer meurt en 1528, Holbein disparaît pour son pays en 1532. Après le premier quart du siècle, la Renaissance allemande est virtuellement terminée. En même temps que Durer, ou quelques années après lui, les peintres naissent en abondance, la génération d'Holbein est déjà fort clairsemée, et l'on peut dire qu'après 1550 il n'y a plus de peinture allemande, d'une part parce que la Réforme, en remplissant le pays de préoccupations religieuses, l'a détournée des arts ; d'autre part, parce que les troubles qu'elle a suscités : querelles de sectes, guerre des chevaliers, guerre des paysans, ont rendu singulièrement précaire la condition des artistes.

Ces contemporains de Durer s'appellent Mathias Grunewald, Hans Baldung Grien, Albert Altdorfer, Lucas Cranach. Autant on est renseigné sur Durer, aussi peu l'on en connaît sur Grunewald, dont on ignore les dates de naissance et de mort et dont on sait seulement qu'il fut, à une certaine époque, au service du cardinal-électeur de Mayence. Grunewald s'identifie en quelque sorte avec son œuvre maîtresse, le rétable d'Isenheim, conservé à Colmar, que le peintre dut exécuter aux environs de 1510. Le rétable ne comprend pas moins de huit sujets et une prédelle. Rien ne contraindrait directement à admettre que Grunewald a connu l'art italien, si une certaine science (que le peintre néglige d'ail-

ALBERT DURER. LES APÔTRES (1526). MUNICH, ANCIENNE PINACOTHÈQUE. Cette peinture fut exécutée moins de deux ans avant la mort de l'artiste. On s'accorde à y voir une sorte de testament intellectuel. Jamais la grandeur des formes n'est allée plus loin chez lui.

CL. BRUCKMANN.

leurs souvent de mettre en œuvre) des attitudes, et en particulier des raccourcis, n'en persuadait. Grunewald possède un pathétique violent, souvent cruel, et surtout une atmosphère étrange. Sandrart l'a appelé, assez comiquement, le Corrége allemand, parce qu'il aime à baigner ses tableaux dans la nuit. Mais la nuit de Grunewald est tragique, et la lumière y jette des lueurs livides. Il faut voir surtout le coloris de feu d'artifice, le coloris irréel et fantastique de sa *Résurrection*, où la source de lumière qui entoure le Christ se frange en arc-en-ciel et dévore en son centre le visage même du Sauveur.

L'âme de feu d'un Grunewald l'a fait échapper à ce qu'il y a de précieux, de maniéré dans le goût du *xv^e* siècle. Chez les autres peintres le raffinement revient avec la petitesse.

A cet égard, le Strasbourgeois Baldung Grien, compagnon d'atelier, plus qu'élève de Durer, n'est pas moins à l'opposé du maître d'Isenheim que du maître de Nuremberg. On ne connaît guère de lui qu'un grand ouvrage, le rétable de Fribourg-en-Brigau. Le reste se compose d'assez petits tableaux tantôt religieux, où Baldung traite ses sujets avec un certain sans-gêne, tantôt allégoriques, où il se plaît à représenter le corps féminin, un corps assez opulent, assez redondant, ainsi que de nombreuses gravures sur bois. De tous les Allemands — Grunewald compris — Baldung est le coloriste le plus précieux. Il aime à rapprocher des tons peu nourris, volontiers aigus, voire criards, en des discordances calculées. Son goût du clair-obscur se manifeste particulièrement dans ses planches en camaïeu. Il se plaît au fantastique avec grand étalage de sorcières, de hideux et de têtes de mort, mais ce fantastique est d'un aspect assez bonhomme, non pas effrayant. Il a fait aussi nombre de dessins de vitraux et d'armoiries.

A Ratisbonne, Altdorfer paraît avoir eu peu de rapports avec

ses voisins de l'Ouest. Il a peint surtout de petits tableaux, et il a une manière à lui de traiter les sujets religieux, à la fois anecdotique et souriante, qui les laïcise tout à fait. Remarquable paysagiste et dessinateur d'architectures, il se plaît à diminuer l'échelle de ses personnages. C'est aussi un graveur remarquable et sa grande *Vierge* est probablement la première gravure sur bois à plusieurs planches en couleurs. Cependant, cette œuvre d'apparat est loin de valoir les paysages avec leurs arbres d'une précision japonaise, auxquels un point de vue, choisi très haut, donne l'apparence de vues à vol d'oiseau.

Lucas Cranach (1472-1553), d'un an plus jeune que Durer, offre le spectacle d'une évolution toute contraire. Le plus doué peut-être de sa génération après le grand Nurembergeois, il a des commencements éclatants d'originalité et même de puissance, dans les tableaux et les gravures sur bois qu'il donne au cours des premières années du XVI^e siècle. Mais à la cour de Wittenberg, où, dès 1504, il entre au service des électeurs saxons, on le voit, au lieu de s'élever à un style plus large, retomber peu à peu à la petitesse de goût propre à son pays. De l'Italie, qu'il n'a connue qu'indirectement par les gravures, puis par l'intermédiaire des Flandres, il donne une interprétation toute maniérée. Certes, il ne craint pas de peindre le nu, mais, après avoir commencé par la grande *Vénus* de Saint-Petersbourg, dont les formes ont une

HANS HOLBEIN LE JEUNE. PORTRAIT D'ÉRASME (VERS 1523). MUSÉE DU LOUVRE. La plus pénétrante des images du grand humaniste. — CL. GIRAUDON.

De tous les contemporains de Durer, le seul qui se sentit à l'aise parmi les Italiens était Hans Burgkmair (1473-1531), élevé dans le milieu très ouvert d'Augsbourg, et plusieurs fois, sans doute,

certaine ampleur, il se complait de plus en plus à un type féminin dont le charme aigu est indéniable, mais dont la trop fréquente répétition finit par lasser : petites têtes au front bombé sur des yeux à la chinoise, corps trop minces aux seins très hauts. Les bras esquissent en permanence un geste de danseuse, les pieds ont l'air de poser à peine sur le sol. A vrai dire Cranach tend à devenir moins un peintre qu'un fabricant. Accablé de commandes, il a un atelier trop prospère. C'est un des partisans les plus résolus de la Réforme, l'ami de Luther et de Mélanchthon, le conseiller de son prince. Il s'intéresse à des affaires commerciales, à l'administration de sa ville. Et son nom est resté célèbre dans les annales de la Renaissance, parce qu'à l'âge de soixante-dix-huit ans, il accompagna son maître vaincu, Jean-Frédéric le Magnanime, dans sa prison. Malheureusement tout cela est fort étranger à la peinture. Portraitiste, Cranach aurait pu, si l'on en juge par ses dessins et par son fameux cuivre de *Luther*, se ranger parmi les plus grands, mais un mélange de négligence et d'affectation le conduisit à une sorte de platitude où le visage, à peine modelé, le cède de beaucoup en importance au luxe et à la complication du costume.

HANS HOLBEIN LE JEUNE. PORTRAIT D'INCONNU (1541). MUSÉE DE VIENNE. Ce portrait, l'un des nombreux qu'Holbein a peints pendant son second séjour à Londres, le montre à l'apogée de son génie, deux ans avant sa mort. — CL. WOLFRUM.

HANS HOLBEIN LE JEUNE. PORTRAIT DE CHRISTINE DE DANEMARK (VERS 1538). LONDRES, NATIONAL GALLERY. (DÉTAIL.) La délicatesse du dessin des mains, le merveilleux accord coloré, dont la dominante est faite du noir de la robe, donnent à ce portrait d'apparat un charme infini.

MATHIAS GRUNEWALD. LA RÉSURRECTION. FRAGMENT DU RÉTABLE D'ISENHEIM (VERS 1510). MUSÉE DE COLMAR. Ce fragment du chef-d'œuvre de l'artiste caractérise bien sa fantasmagorie lumineuse. — CL. BRUCKMANN.

HANS BALDUNG GRIEN. LA VANITÉ. MUSÉE DE VIENNE. Baldung aime à confronter ainsi la Mort avec un corps florissant de femme pour en tirer une opposition pittoresque plutôt qu'une leçon profonde. — CL. BRUCKMANN.

LUCAS CRANACH. VÉNUS (1509). SAINT-PETERSBOURG, MUSÉE DE L'ERMITAGE. Ce nu annonce le type de femme que l'artiste répètera plus tard. — CL. HANFTANGEL.

hôte de Venise. Malheureusement ce n'est qu'un artiste abondant et facile. A ce titre il fut bien mieux que Durer le collaborateur rêvé des grands projets de l'empereur Maximilien. Sa fécondité, son sens technique très prononcé des possibilités du bois, son don inépuisable d'invention font des illustrations qu'il composa pour les romans allégoriques de son maître, des soixante-sept planches sur cent trente-sept qu'il dessina pour le Cortège du Triomphe, un spectacle constamment agréable et varié.

Tous ces peintres appartiennent à la Haute-Allemagne tandis qu'en Basse-Allemagne, Cologne, autrefois glorieuse, n'a pour la représenter que Joos Van Cleve, appelé le Maître de la Mort de Marie, et Barthel Bruyn : l'un Néerlandais de naissance, l'autre d'élection.

La richesse de la génération durerienne contraste de façon frappante avec la pauvreté de celle qui vient ensuite. Les graveurs que l'on nomme les petits maîtres : les frères Beham et Georges Pencz, se présentent dans l'histoire sous la figure de révolutionnaires, puisqu'ils furent bannis de Nuremberg comme athées, mais, en art, ils n'ont rien d'inquiétant. Ce sont des techniciens excessivement habiles et abondants, qui, dans les petits formats où ils se plaisent, gravent avec un bonheur égal les scènes mythologiques et populaires. Leur burin a infiniment d'esprit et de verve, mais ils ne cherchent pas à rivaliser avec Durer pour la profondeur. Ils s'éteignent vers le milieu du siècle, comme aussi Aldegrever de Soest.

Après eux, il n'y a littéralement plus rien. Et ce ne sont pas les deux Munichois Schwarz et Rottenham-

mer qui sont de taille, vers la fin du siècle, avec leurs banales mythologies, à porter bien haut la gloire du nom allemand.

SCULPTURE. — Sans posséder un seul génie de la classe des Durer et des Holbein, la sculpture montre une évolution curieusement parallèle à celle de la peinture. A une première période qui semble annoncer de riches récoltes, succède un épuisement rapide. Et, même dans la génération la plus brillante, la plupart des artistes, assez peu soucieux de la Renaissance italienne, prolongent avec quelque chose de plus mâle la tradition du XV^e siècle.

Pourtant à Nuremberg, qui marque plus que jamais sa suprématie, l'atelier de Vischer s'est prononcé pour l'esprit nouveau avec une décision dont Pierre Vischer, élevé dans les habitudes gothiques, ne doit probablement guère être tenu pour responsable. Il est plus probable que l'impulsion vient de ses deux fils : Hermann et surtout Pierre le Jeune, qui ont, l'un et l'autre, voyagé en Italie. Nous avons la chance d'avoir un monument où toute cette histoire se déroule, pour ainsi dire, devant nous : la chaise de saint Sébald ; une inscription y atteste la collaboration du père et des fils. L'intérêt en réside beaucoup moins dans la conception d'ensemble, tout à fait gothique, et d'ailleurs assez banale et sèche, que dans le détail des sculptures. La chaise est une vraie pièce d'orfèvrerie, ouvragée de partout. Ses statuettes des Apôtres, attribuées à Pierre l'Ancien, ont, en dépit de leur taille, une grandeur qui montre chez le vieux maître, sinon un initiateur,

LA VIERGE DE NUREMBERG. Il est peu de statues plus populaires. Il s'agit probablement d'un modèle en bois, destiné à la fonte, et sculpté dans l'atelier des Vischer, dont elle a toute l'élégance non dépourvue d'affectation.

ALBERT ALTDORFER. LE REPOS PENDANT LA FUITE EN ÉGYPTE (VERS 1510). MUSEE DE BERLIN. Ce tableau familial, avec son paysage charmant montre, en dépit de la fontaine de gauche, toute pleine de motifs renaissants, combien l'esprit des formes diffère chez les peintres allemands et chez les peintres italiens.

du moins un esprit fort ouvert aux nouveautés. Mais tout le charme de la Renaissance s'épanouit tant dans les figures ornementales que dans les bas-reliefs où est contée la vie du saint.

Comme Pierre l'Ancien survécut à ses fils, il n'est pas aisé de démêler leur part réciproque dans les œuvres qui sortirent de l'atelier dans le même temps que la chasse de saint Sébald et après elle. On croit reconnaître la main de Pierre le Jeune dans les deux meilleures statues qui ornent le tombeau de l'empereur Maximilien à Innsbruck, et qui furent fondues en 1513 : le roi Théodoric et le roi Arthur. Aisées, élégantes, elles trahissent néanmoins un artiste qui doit se sentir plus à l'aise dans des dimensions moindres. Le même goût se relève dans les fragments subsistants des grilles commandées par les Fugger pour leur chapelle de famille. On s'accorde aussi à attribuer à l'atelier une des œuvres les plus populaires de la sculpture allemande : la jolie *Vierge* de Nuremberg, modèle de bois préparé pour la fonte. En même temps, Pierre le Jeune ne cessait de produire d'élégants petits ouvrages d'une morbidesse toute italienne : plaquettes et statuettes. Dans le genre des plaquettes, qui sont souvent des travaux de seconde main, il fut abondamment suivi par Pierre Floetner, qui est, avant tout, un ornemaniste très fécond et l'un des plus importants propagandistes des formes italiennes.

Quant aux tombeaux, bien que la mode des grands reliefs coulés en bronze commençât à décroître, les Vischer ne cessaient d'en exporter. L'un des plus beaux est celui de l'électeur de Saxe, Frédéric le Sage, dans l'église de Wittemberg.

Assez loin au-dessous de l'atelier de Nuremberg, Adolphe Daucher, à Augsbourg, sculpte, de 1509 à 1510, les épitaphes des Fugger, dans la chapelle que cette famille magnifique de marchands et de banquiers se faisait élever dans l'église Sainte-Anne. Daucher, sculpteur de second ordre, utilise avec beaucoup d'habileté les motifs ornementaux de la Renaissance. Il est moins heureux lors-

qu'il sculpte, pour la même famille, une grande *Pietà* de marbre.

En réalité, ces sculpteurs italianisants sont plus isolés encore que les peintres de semblable inspiration. Dans presque tout le reste de l'Allemagne, l'influence italienne se réduit à l'adoption de quelques motifs ornementaux. Mais il suffit de regarder une œuvre comme le rétable de Brisach, sculpté en 1526, pour se rendre compte qu'à cette époque la complication, la bizarrerie, le tarabiscotage des formes n'ont rien perdu de leur faveur. Et quand l'artiste, comme l'inconnu qui fit les figures du rétable d'Isenheim, ou comme ce puissant Backofen, qui, dans la région de Mayence, créa une série de groupes et de tombeaux, échappe à cette manière purement graphique et revient à des conceptions plus sculpturales, il est malaisé de discerner s'il a reçu de modèles étrangers une leçon de style, ou s'il s'inspire de son seul tempérament.

Pour la sculpture allemande, la seconde moitié du siècle est à peu près aussi vide que pour la peinture, mais non pas pour la sculpture en général. A cette époque, au contraire, les tombeaux rivalisent de luxe et de pompe : les grandes épitaphes de pierre, à riche encadrement d'architecture, se multiplient. Pour les élever, une nuée d'artistes étrangers se répand sur l'Allemagne. Auprès de quelques Italiens travaillent de très nombreux Flamands qui apportent le style de leur compatriote Floris, formé en Italie par les successeurs de Raphaël.

ARCHITECTURE. — Si, dans l'ensemble, et abstraction faite de quelques génies, les peintres et les sculpteurs ont fait preuve d'une compréhension assez étroite de l'esprit de la Renaissance, il en est de même, et bien plus encore, pour les architectes, que leur métier, assujéti aux nécessités constructives, rend volontiers réfractaires aux nouveautés. Comme tous les pays européens, comme la France de François I^{er}, l'Alle-

PIERRE VISCHER L'ANCIEN ET SES FILS. CHASSE DE SAINT SÉBALD. ÉGLISE SAINT-SÉBALD, A NUREMBERG (1508-1509). Gothique encore dans sa construction générale, la chasse, par le détail de ses statuettes et de ses bas-reliefs, résume toute l'histoire des progrès de la Renaissance à Nuremberg. — CL. STAATLICHE BILDSTELLE.

HEIDELBERG. FAÇADE DU PALAIS DE L'ÉLECTEUR OTHON-HENRI (1556). Cette magnifique façade, qui est tout ce qui reste du palais détruit en 1689, donne l'exemple, à peu près unique dans l'Allemagne du XVI^e siècle, d'un monument où l'esprit de la Renaissance est compris architecturalement, et non pas seulement ornementalement. — CL. STAATLICHE BILDSTELLE.

magne, en divers points de son territoire, a commencé par plaquer sur ses monuments une ornementation empruntée presque toujours à l'Italie du Nord, mais la phase suivante, la phase qui se marque chez nous par les noms de Philibert Delorme et de Pierre Lescot, et qui se caractérise par l'adoption d'une composition plus sévère, des symétries et des ordres — bref, la phase classique — n'est jamais venue. Bien plus, au lieu de copier l'ornement italien en ne le modifiant guère, les Allemands tendent à renchérir sur lui, à le rendre plus abondant encore, plus expressif à leur gré.

Comme on peut s'y attendre, Augsbourg, exposée aux souffles venus d'Italie, précède le reste du pays : en 1509, les Fugger y commencent leur chapelle funéraire, et, bien peu de temps après, leur maison de famille, dont la composition, assez sévère, est très italienne et dont les murs devaient être peints, suivant l'usage du lieu. Nuremberg ne suit l'exemple qu'avec peu de hâte et sans modifier, en général, l'ordonnance de ses maisons, bien que l'on y trouve, dans la salle Hirschvogel, sorte de villa décorée en 1534 par Floetner, l'exemple, d'ailleurs unique, de ce qu'aurait pu être une Renaissance allemande toute en finesse.

L'un des principaux centres du mouvement nouveau se trouve cependant dans une région qui n'est aucunement voisine de l'Italie : l'ensemble de territoires formé par la Saxe, la Lusace et la Silésie. En Saxe, c'est Dresde, où l'on travaille surtout en 1530 et en 1548 ; c'est le château de Hertenfels, près Torgau, où la façade nue de la cour est coupée par un escalier à vis finement orné. En Silésie, c'est le château de Brieg, où travaille, depuis 1547, un Milanais qui a tendance à abuser du décor.

Les ducs de Mecklembourg appellent ce même Milanais aux châteaux de Gustrow et Schwerin. Ils ont la main plus heureuse à Wismar dont l'auteur inconnu manie la terre cuite avec une extrême délicatesse.

En Autriche, les relations permanentes avec l'Italie conduisent les Habsbourg à attirer des artistes italiens, en sorte que le palais du Belvédère, à Vienne (1534), longue construction à arcades, a l'air d'un ouvrage transplanté. Pour sa résidence de Landshut (commencée en 1536), le duc Louis de Bavière s'arrête à la même solution. Dans le reste de l'Allemagne, on se sert plus d'architectes indigènes, et les monuments en sont d'autant moins purs : au Wurtemberg, on travaille à Tubingen, puis à Stuttgart. Au cours des dix dernières années du siècle, l'architecte Beer, élève, dans cette dernière ville, la maison de plaisance des ducs, aujourd'hui détruite, construction très soignée, très étudiée et dont le haut toit à frontons sinueux était aussi peu italien que possible.

Au contraire, une composition fort classique caractérisait le corps de bâtiment construit en son château de Heidelberg par

l'électeur palatin Othon-Henri, l'un des mécènes les plus éclairés du temps. On hésite beaucoup sur l'attribution de cet édifice, qui date du milieu du siècle. On pense à un Flamand plus qu'à un Italien, d'autant que des sculpteurs flamands travaillèrent à la façade, qui est tout ce qui a échappé à la destruction de 1689. Mais cet exemple classique ne trouva guère d'imitateurs.

PIERRE DU COLOMBIER

BIBLIOGRAPHIE

DEHIO (G.), *Geschichte der deutschen Kunst*, t. III (Berlin, 1926). — BEZOLD (G. von), *Die Architektur der Renaissance in Deutschland* (Stuttgart, 1900). — LÜBKE (W.), *Geschichte der deutschen Renaissance* (Stuttgart, 1873). — HAUPT (A.), *Baukunst der Renaissance in Frankreich und in Deutschland* (Berlin, 1916). — SCHULZ, *Nürnberger Bürgerhäuser und Ausstattung* (Vienne, 1909). — WÖLFFLIN (H.), *Die Kunst Albrecht Dürers* (Munich, 1926). — FRIEDLÄNDER (M.), *Albrecht Dürer der Kupferstecher und Holzzeichner* (Berlin, 1919). — COLOMBIER (P. du), *Albert Dürer* (Paris, 1927). — GLASER (C.), *Hans Holbein der Ältere* (Leipzig, 1908). — GANZ (P.), *Hans Holbein der Jüngere*. — BENOIT (F.), *Hans Holbein* (Paris, 1906). — SCHMID (H. A.), *Die Gemälde und Zeichnungen von Mathias Grünewald* (Strasbourg, 1907-1911). — HAGEN (O.), *Mathias Grünewald* (Munich, 1920). — REAU (L.), *Mathias Grünewald* (Paris, 1920). — MAJOR (E.), *Urs Graf* (Strasbourg, 1907). — TIETZE (H.), *Albrecht Altdorfer* (Leipzig, 1923). — TERREY (G. von), *Die Gemälde des Hans Baldung genannt Grien* (Strasbourg, 1896-1900). — GLASER (C.), *L. Cranach* (Leipzig, 1921). — WALDMANN (E.), *Die Nürnberger Kleinmeister* (Leipzig, 1911). — SCHWARZ (K.), *Augustin Hirschvogel* (Berlin, 1917). — LANGE, *Peter Flötner* (Berlin, 1897). — PAULI (G.), *Hans Sebald Beham* (Berlin, 1901).

BRIEG. PORTE DU CHATEAU (1552). Exemple d'ornementation venue du nord de l'Italie, et appliquée avec profusion, sans grand souci de composition architecturale, sur un édifice. — CL. STAATLICHE BILDSTELLE.

CHAPELLE SIGISMONDIENNE A LA CATHÉDRALE DE WAWEL (1519-1530) ET TOMBEAU EN MARBRE ROUGE DE LA REINE ANNE JAGELLON. Érigé peu après 1578, par un Italien (Santi Gucci?). — Soc. PROT. MON. HIST.

TOMBEAU DE L'ÉVÊQUE IZBIŃSKI (MORT EN 1553) DANS LA CATHÉDRALE DE POZNAN, PAR JEAN MICHALOWICZ DE URZENDOW. Calcaire et marbres rouge et noir. — CL. R. S. WATOWSKI.

LA RENAISSANCE EN POLOGNE

LA Pologne est un des pays du Nord où l'art de la Renaissance se propagea le plus tôt. Déjà, au ^{xv}^e siècle, on y rencontre nombre de miniatures qui révèlent les apports du Quattrocento italien; mais, dès le début du siècle suivant, par suite des goûts personnels de Sigismond I^{er} (1506-1548) et de son mariage avec Bona Sforza de Milan, toute une vague de l'art italien envahit la Pologne. Les artistes du Sud appelés par ce souverain vont laisser au château et à la cathédrale de Wawel, à Cracovie, des œuvres qui compteront parmi les plus beaux monuments de la Renaissance. La vieille demeure royale devint pour plusieurs années un chantier où Francesco della Lora, dit François le Florentin, et plus tard Bartolommeo Berecci, son compatriote, réalisèrent des projets non sans grandeur.

L'idée principale de la nouvelle construction fut la cour carrée à triple « loggia », autour de laquelle se groupèrent les appartements du roi, les salles de l'État et les logements des courtisans. Cette partie du château, fastueuse par ses proportions, élégante par la légèreté des arcades, sobre dans ses façades et surprenante par le luxe intérieur,

MISE AU TOMBEAU DE SAINT STANISLAS (premier quart du ^{xvi}^e siècle). Prédelle de l'autel de ce saint à Notre-Dame de Cracovie. Attribué à Stanislas Stwosz.

où se rencontraient tous les produits des arts du décor qu'un mécène éclairé d'alors pouvait demander à l'Italie, à la Flandre et à l'Allemagne, méritera plus tard de vives louanges de la part des voyageurs étrangers. A ce cadre de sa vie digne d'un monarque de la Renaissance, Sigismond I^{er} voulut ajouter un abri magnifique pour sa dépouille mortelle. Ce mausolée de la dynastie fut une chapelle accolée au bas côté sud de la cathédrale de Wawel et appelée depuis Sigismondienne. Construite entre 1519 et 1530 par Berecci, elle fut décorée par le Siennois Giovanni Cini et par plusieurs autres artistes italiens. Le mélange heureux d'éléments architecturaux et d'ornements sculptés, la clarté de disposition et la beauté de dessin des bas-reliefs, la qualité admirable de la statuaire exécutée en marbre rouge de Hongrie ont fait de cette chapelle le type de ce que l'Italie a laissé de meilleur en Pologne.

Les nouvelles formes de l'architecture diffèrent trop de celles du passé pour qu'elles puissent immédiatement trouver des adeptes parmi les constructeurs locaux; elles sont en même temps trop magnifiques, pour ne pas séduire la société polonaise.

Voilà pourquoi le style nouveau se répandra à travers le pays et pourquoi il sera représenté le plus souvent par des étrangers. Pourtant, les œuvres de ces derniers ne seront pas toujours totalement dépourvues de lien avec le terroir. Lorsque Gian Maria Padovano rebâtit la Halle aux Draps de Cracovie, il tient compte des conditions locales qui exigent une toiture en pente rapide, capable de supporter les chutes de neige et de faciliter l'écoulement des eaux pluviales abondantes; mais il est en même temps un architecte classique, c'est-à-dire désireux de ramener la silhouette de son édifice aux lignes horizontales; aussi cache-t-il la haute toiture derrière un grand attique, devenu bientôt l'élément caractéristique de l'architecture polonaise de la Renaissance. Il n'est pas impossible que ce motif original, ou tout au moins la forme et le décor qu'il présente au début du ^{xvi}^e siècle soient en rapport avec certaines traditions de l'architecture locale que nous devinons, mais dont les origines nous échappent. Quoi qu'il en soit, la vogue de l'attique sera immense. Désormais les châteaux de la noblesse aussi bien que les maisons et les hôtels des bourgeois vont se couronner de ce haut mur découpé en crénelages aux profils variés et orné de motifs sculptés sur lesquels le génie national va laisser une forte empreinte.

Bientôt toute construction civile de quelque importance sera

COUR D'HONNEUR DU CHATEAU DE WAWEL (CRACOVIE) [PREMIÈRE MOITIÉ DU ^{xvi}^e SIÈCLE].

réalisée dans les formes de la Renaissance. Cependant ces formes n'apparaîtront pas toujours dans leur pureté originelle et leur répertoire ne sera pas toujours complet. Les demeures seigneuriales — Baranow, Goluchow, Krasiczyn, Mir, Kornik, etc. — s'élargissent, se modernisent sur le plan nouveau: c'est l'époque où commence la transformation du château fort en palais. Les maisons communales reçoivent, grâce à leurs « loggias » et à leurs façades majestueuses, un aspect digne d'un véritable édifice public: celui-ci devient une sorte de tribune d'où s'adressent à la population les chefs de la démocratie urbaine et il symbolise en même temps la puissance du peuple. Le plus bel exemple en est offert par l'Hôtel de ville de Poznań, construit entre 1550 et 1555 par Gianbattista da Cadro.

Quant à l'architecture religieuse, elle fut en Pologne, comme d'ailleurs partout au Nord, plus rebelle aux exigences de l'esthétique classique. Mais si les églises bâties selon les principes nouveaux ne sont pas nombreuses, il y a beaucoup de chapelles funéraires que les familles nobles se firent construire à l'exemple de la glorieuse chapelle Sigismondienne.

Si l'on veut trouver des manifestations originales de l'architecture de la Renaissance en Pologne, il faut les chercher un peu plus tard, au cours du siècle, et loin des grands centres de culture: par exemple dans le Zips, sur les frontières méridionales du pays, ou dans les petites villes, comme Kazimierz-sur-Vistule ou Sandomir. On les trouvera également dans la construction en bois qui ne cesse pas de se développer et qui s'enrichit curieusement de motifs récemment introduits dans l'architecture de pierre.

Rares sont les artistes autochtones dont les noms soient parvenus jusqu'à nous, tel Benoît de Sandomir ou Gabriel Slonski; nombreuses les constructions remarquables dont les auteurs restent anonymes. Pourtant, la générosité avec laquelle les architectes polonais ont semé à travers leurs façades des motifs sculptés pleins d'originalité, la fantaisie capricieuse qu'ils ont mise dans le tracé des profils des attiques, suffisent pour faire constater que, tout en s'assimilant les formes nouvelles, ils les ont vues d'une manière qui leur était propre: ils les ont interprétées avec un certain pittoresque et une liberté qui sont étrangers à leurs modèles.

A côté de la décoration monumentale, le principal domaine offert aux sculpteurs est la plastique funéraire. Parmi les beaux et nombreux ouvrages des Italiens, les plus remarquables sont les monuments du roi Sigismond Auguste et de la reine Anne Jagellon, exécutés probablement par Santi Gucci. Quant aux artistes polonais, ils ne se libèrent que lentement des liens de la tradition gothique qui, durant la première moitié du siècle, se maintient avec succès dans l'école cracovienne fondée par Stanislas Stwosz et garde sa nuance allemande. Cependant l'art italien ne tarde pas à trouver des disciples de talent tels que Jacques Trwaly Twardowski et Jan Michalowicz de Urzendorf. De plus, d'innombrables églises de village renferment des statues tombales anonymes d'une expression ferme, d'une facture large et simple où la matière, fournie

HÔTEL DE VILLE DE POZNAN. La construction italienne (milieu du ^{xvi}^e siècle) entoure un beffroi gothique très restauré. — CL. PODDERSKI.

LES PEINTRES, MINIATURE DU LIVRE DES CORPS DE MÉTIERS DE LA VILLE DE CRACOVIE, DIT « CODEX BEHEM », PAR STANISLAS CLARETUMBENSIS OU CRACOVIANUS (début du XVI^e siècle). — CL. A. PAWLIKOWSKI.

souvent par le sol polonais, a été admirablement traitée. Ces sculptures ne sont sûrement pas toutes de la main d'étrangers.

Si l'architecture et la sculpture furent soumises au prestige de l'Italie, c'est surtout par les influences allemandes que la peinture se laissa guider au cours du XV^e siècle. La force de la tradition était grande dans les maîtrises des peintres, formées par les leçons de Nuremberg et travaillant pour la bourgeoisie, qui demeure alors fort germanisée. D'autre part, si la royauté et la noblesse n'appréciaient que l'esthétique de la Renaissance, elles la trouvent à cette époque non seulement chez les artistes italiens, mais aussi chez ceux de l'Allemagne. Aussi les Jagellons commandent-ils leurs portraits dans l'atelier de Cranach et les peintres de cour se recrutent-ils jusqu'à la fin du siècle parmi les Allemands. Cracovie devient un des centres artistiques les plus importants de l'Europe orientale à l'époque où elle abrite entre autres Lentz von Kitzingen, Hans Durer, le frère du grand Albert, et Hans Sues von Kulmbach, le meilleur élève de ce dernier. Ces artistes ont laissé en Pologne un grand nombre de leurs meilleures créations. Ils y ont formé un milieu d'où sortaient des peintres locaux pleins de talent, comme ce Stanislas le Cracovien qui exécuta les charmantes miniatures du *Pontifical* de l'archevêque Érasme Vitellinus et celles du *Codex* dit de Balthazar Behem. Les spirituelles images de ce dernier livre sont, en dehors de leur grande valeur picturale, autant de documents de premier ordre sur la vie et la culture de la bourgeoisie au début du XVI^e siècle.

Il serait injuste de passer sous silence la belle floraison des arts mineurs. Les orfèvres cracoviens, dont plusieurs noms nous sont parvenus, apprenant leur technique à un Pierre Remy, à un Pierre Garnier ou à d'autres maîtres français, ayant sous les yeux les modèles d'un Peter Flötner de Nuremberg ou d'un Érasme Kamyn de Poznan, ont laissé des ouvrages fort remarquables. Certains des graveurs polonais ont atteint un haut rang parmi les artistes de leur temps : tel ce Jan Ziarnko qui a vécu à Paris pendant une trentaine d'années et y a joui d'un légitime renom.

En Pologne, de même que dans les autres pays du Nord, le mouvement artistique de la Renaissance fut une sorte de courant officiel, un art à la mode, favorisé par les hautes classes de la société, mais ne touchant pas profondément le génie plastique national. Il n'est pas parvenu à supprimer les traditions gothiques qui se maintinrent tenaces, jusqu'au début du XVII^e siècle, dans l'art religieux et particulièrement dans le domaine de la peinture.

Pour la BIBLIOGRAPHIE, voir page 218.

CHARLES STERLING

DEUX MAISONS A KAZIMIERZ DOLNY. Continuation du style de la Renaissance au début du XVII^e siècle.

STEIN AM RHEIN. SALLE DES FÊTES DE L'ABBÉ DAVID DE WINKELSHHEIM. Peintures murales exécutées de 1515 à 1516 par Thomas Schmid, de Schaffhouse. — CL. LINCK.

LA RENAISSANCE EN SUISSE

LES guerres dans lesquelles les Suisses furent entraînés à la fin du XV^e siècle et au commencement du XVI^e contribuèrent à éprouver, à assainir et à fortifier ce pays, qui étendit ses frontières vers l'Italie, s'annexa la contrée de Vaud et vit entrer dans son giron Bâle, Schaffhouse et l'Appenzell. Les armées suisses comptaient alors parmi les plus vaillantes de l'Europe. Une soif d'aventures et de gloire excitait la jeunesse à s'enrôler sous les drapeaux; les victoires remportées amenaient dans leur patrie un immense butin. La vie hasardeuse de ces troupiers valait aux mœurs une instabilité que vint bientôt augmenter la crise des consciences. La Réforme divisa la Suisse en deux camps. Aux guerres d'indépendance, aux campagnes d'Italie succédèrent les luttes sanglantes entre cantons d'une croyance opposée. Mais ces conflits ne parvinrent pas à dissoudre les liens qui unissaient les petits États suisses. La Confédération survécut à la tourmente.

L'art reflète l'image politique et sociale du temps. Alors qu'au siècle précédent l'Église dominait les esprits et élevait de grands édifices (collégiales, couvents, hospices), l'activité des architectes se met au service, pendant le XVI^e siècle, du régime bourgeois. Des hôtels de ville, des préfectures, des enceintes fortifiées munies de tours et de créneaux, des maisons particulières sont édifiées en grand nombre à cette époque. Sauf dans le Tessin, où la Renaissance italienne domine, le style gothique se maintient en Suisse avec opiniâtreté. Les façades présentent des fenêtres géminées ou triplées, séparées par des meneaux, suivant la formule usitée dans les maisons de bois. Des moulures horizontales soulignent parfois des séries de fenêtres. Des pignons aigus, des tourelles agrémentent la physionomie des habitations couvertes de toitures élevées. Tous ces éléments relèvent du style gothique. Ce n'est, au début, que dans les décorations des portes et des fenêtres que la Renaissance se fait sentir. Ces motifs ont le charme de l'imprévu. C'est le cas aussi de l'emplacement des bâtisses qui ne se plient

pas à des calculs d'ensemble. Un individualisme de bon aloi s'adapte partout aux accoutumances régionales. Vers la fin du siècle, les ordres grecs sont parfois utilisés pour la décoration des façades.

Parmi les hôtels de ville, celui de Fribourg, dont la construction fut commencée par Hans Felder, en 1506, atteste tout particulièrement la survivance de l'art gothique au XVI^e siècle. Une tour puissante corse la physionomie d'ensemble. C'est du même esprit que relève l'hôtel de ville de Sursee. Celui de Lucerne, construit dans les premières années du XVII^e siècle, par Antoine Isenmann, affecte dans sa façade décorée de bossages, percée d'arcades et de fenêtres cintrées, des influences italiennes qui s'expliquent par la situation géographique de cette cité à proximité du Gothard.

Un des édifices les plus caractéristiques du temps est la préfecture d'Avenches, vieille ville dont les ruines romaines attestent la grandeur de son passé. Antoine Balanche, de Neuchâtel, y construisit, de 1565 à 1569, la façade et la tour de vis qu'il munit de deux bretèches à encorbellement.

Bâle possède deux édifices, la *Geltzenzunft* et le *Spiesshof*, dont les façades s'inspirent de la Renaissance italienne.

L'architecture militaire de cette époque a laissé de nombreuses traces. Le *Munoth* de Schaffhouse (1564-1585), bâti sur un plan circulaire et dominé par une tour massive, se distingue, dans son aspect fruste, par une harmonie de lignes qui cadre bien avec la contrée avoisinante.

Il va sans dire que le Tessin s'assimile entièrement les progrès de la Renaissance italienne. Ce petit pays a fourni de grands artistes à l'Italie. Chez lui nous admirons, aujourd'hui encore, de nombreux édifices inspirés d'un style classique. Les églises Saint-Laurent, à Lugano; Saint-Pierre-et-Étienne, à Bellinzzone, sont parmi les monuments tessinois les plus parfaits de l'époque.

La sculpture a eu une activité prospère jusqu'à la Réforme. Les huchiers et les tailleurs de pierre produisaient des rétables en

FRIBOURG. FONTAINE DE LA SAMARITAINE. Chef-d'œuvre de Heins Geiler. Originaire de la Franconie, Geiler travaille à Fribourg et à Berne de 1515 à sa mort (1562). — CL. MACHEREL.

relief, des images de sainteté, des stalles de chœur, souvent d'une haute valeur artistique. A partir de 1530, les cantons protestants n'offrirent à leurs statuaires qu'un champ d'exploration limité. Des décorations de façades, des ornements à l'intérieur des demeures occupèrent dès lors, dans les parties du pays réformées, les artisans. Dans les rues, ce furent les fontaines qui, surtout, s'offrirent au travail de leurs mains. Quels sont les voyageurs qui, parcourant les cités suisses, n'ont pas admiré ces vasques circulaires ou octogones dominées au centre par une figure dressée sur un socle ou sur une colonne ouvragée ? Les rues et les places empruntent à ce décor un élément qui rehausse le charme de leur entourage. Ces monuments sont en pierre, le plus souvent polychromée. La statue représente fréquemment un archer, symbole de la force publique, particulièrement significative aux abords des places de marché, où siégeaient les cours de justice. Dans les villes catholiques, des saints dominent parfois la vasque. Dans les cantons protestants, nous rencontrons des personnages bibliques, des allégories, des figures mythologiques et des sujets de genre. Une des représentations de ce genre les plus curieuses est la *Fontaine de l'Ogre*, à Berne, exécutée par le sculpteur fribourgeois

Hans Geiler. Cet artiste, venu de Franconie, travailla à Fribourg de 1515 à 1562. C'est le plus remarquable parmi les sculpteurs de l'époque.

La peinture eut une phase particulièrement prospère pendant le premier quart du XV^e siècle. Bâle, où rayonnait le génie de Hans Holbein dans le cadre universitaire dominé par Érasme, jetait ses rayons sur la Suisse entière. Les gravures d'Albert Dürer, les œuvres de Hans Baldung Grün inspiraient la pensée des artistes et lui communiquaient un langage expressif. D'autre part, l'Italie, où pénétraient les armées suisses, mettait ses trésors d'art à la portée des ateliers de peinture.

Hans Fries, de Fribourg (1465-1518), renoue le fil interrompu au dernier chapitre. Son art se rattache à celui du Maître à l'œillet de Berne pour aboutir à un style plus large et plus vivant. Son naturalisme, parfois un peu trivial, le pousse à exagérer les gestes. Il est d'une grande habileté et manifeste une subtilité étonnante dans l'accord de ses tons. Le couvent des Cordeliers de Fribourg, les musées de Bâle et de Nuremberg, conservent des œuvres marquantes de sa main. Son chef-d'œuvre, au musée National de Zurich, représente des visions de saint Jean l'Évangéliste.

C'est dans son entourage que se forma Nicolas Manuel Deutsch, de Berne (1484-1530). Esprit universel, véritable personnification de la Renaissance dans la diversité de ses manifestations, Nicolas Manuel fut à la fois peintre, soldat, poète, diplomate, fonctionnaire d'État. Il exerça une influence décisive sur l'introduction de la Réforme à Berne. Ses œuvres ont un grand charme. Il puisa aux sources de la Renaissance allemande et de l'art italien. Contrairement à son prédécesseur, le Maître à l'œillet de Berne, qui voyait ses personnages en statuaire et les représentait immobiles, Nicolas Manuel met de la vie et du mouvement dans tous les sujets qu'il aborde. Il n'est jamais trivial, comme son confrère Fries. Une note fine se perçoit dans ses inventions, une main nerveuse traduit ses visions riches de pensées, délicates de sentiment. Ses œuvres sont actuellement concentrées aux musées de Berne et de Bâle. Berne possède le volet de *Saint Luc peignant la Vierge* et de la *Naissance de la Vierge* (1514), qui faisait partie d'un retable consacré aux patrons des peintres et des orfèvres ; deux panneaux provenant de Grandson (1517) et représentant le *Martyre des Dix Mille* ; en outre, un volet figurant une *Bataille* et la *Décollation de saint Jean-Baptiste*. Trois portraits d'hommes, dont celui du peintre, complètent cette série.

Le musée de Bâle abrite, entre autres, une *Décollation de saint Jean-Baptiste*, de petit format, le chef-d'œuvre du maître, et de

NICOLAS MANUEL. SAINT LUC PEIGNANT LA VIERGE (1514). MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE BERNE. Volet d'un retable commandé par la guilde des peintres et des orfèvres.

URS GRAF. LA FURIE DE LA GUERRE. MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE BÂLE. L'auteur était soldat. Il a fait, comme Manuel, les campagnes d'Italie.

TOBIAS STIMMER. MAISON DU CHEVALIER, A SCHAFFHOUSE (1570). Une des rares décorations murales de la Renaissance conservées à peu près intactes. — CL. KOCI.

grands tableaux peints à l'huile, rehaussés de gouache : *Pyrame et Thisbé*, le *Jugement de Paris* et une *Sainte Anne*. Dans ces peintures, le paysage s'épanouit au loin en rêveries éthérées.

Urs Graf, de Soleure (1484-1527), s'associe à la mémoire de Manuel par son dessin rude et expressif, consacré surtout aux sujets guerriers dont il avait été témoin comme soldat. S'il a une

préférence pour des mises en scène violentes, des gestes désordonnés, il parvient à condenser ses visions touffues en des formules simples et frappantes. C'est un artiste formé du bois dont sortira plus tard le génie de Hodler.

A Zurich, nous rencontrons des épigones de Holbein : Hans Leu, le Jeune (1490-1531), et Hans Asper (1499-1571), un portraitiste consciencieux.

La seconde moitié du siècle est dominée par deux personnalités d'assez grande envergure : Tobias Stimmer, de Schaffhouse (1539-1584), et Jost Amman, de Zurich (1539-1591). Le premier décora d'une peinture murale la « Maison du chevalier » à Schaffhouse. Il passa les dernières années de sa vie à Strasbourg, où il peignit l'horloge de la cathédrale. Tous deux consacrèrent leur talent à l'illustration d'ouvrages imprimés, particulièrement Amman, qui occupe une place importante dans l'histoire de la gravure.

Le vitrail, surtout le vitrail héraldique, est au premier rang dans l'art suisse de l'époque. Lucas Schwarz, auteur des vitraux de la chapelle de Pérolles, près Fribourg, et de l'église de Worb, près Berne ; Hans Sterr, Hans Funck sont quelques notables parmi les nombreux ouvriers d'art qui s'adonnèrent brillamment à cette spécialité pendant la première moitié du siècle. Plus tard, Carl von Egeri (1510-1562), dont les ouvrages peuvent être admirés à Stein am Rhein et au musée National de Zurich, Nicolas Bluntschli (1525-1605), recherchent des formules classiques en assouplissant leur dessin et en adoptant des accords de tons fondus.

CONRAD DE MANDACH

BIBLIOGRAPHIE

Annuaire des Beaux-Arts en Suisse, tomes I à V, 1913-1929, Bâle (paraît sous la direction du professeur Paul GANZ). — *Handzeichnungen schweizerischer Meister des XV-XVIII Jahrhunderts*, publié par le professeur Paul GANZ (Bâle, in-fol., s. d.). — STUMM (Lucie), *Niklaus Manuel Deutsch von Bern als bildender Künstler* (Berne, 1925). — KOEGLER (Hans), *Beschreibendes Verzeichnis der Basler Handzeichnungen des Niklaus Manuel Deutsch* (Bâle, 1930). — *Beschreibendes Verzeichnis der Basler Handzeichnungen des Urs Graf* (Bâle, 1926). — LUTHI (Walter), *Urs Graf und die Kunst der alten Schweizer*, dans : *Monographien zur Schweizerkunst*, tome IV (Zurich, s. d.). — MANDACH (C. DE), dans *l'Histoire de l'Art d'André Michel*, t. VI, 2^e partie, p. 816 et suiv. — MEINTEL (Paul), *Schweizer Brunnen* (Frauenfeld, s. d.). — HOFFMANN (Hans), *Bürgerhäuser der alten Schweiz* (Frauenfeld, s. d.). — LUTZ (Max), *Die Schweizer Stube* (Berne, 1930). — SCHNEELI (G.), *Renaissance in der Schweiz* (Munich, 1896). — Voir aussi la Bibliographie au chapitre précédent.

NICOLAS MANUEL. DESSIN POUR LA DANSE MACABRE. Ce cycle important, où l'artiste évoquait des portraits de ses contemporains, a disparu. Il n'est connu que par d'anciennes copies. — CL. MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE BERNE.

HADDON HALL (DERBYSHIRE). Exemple très bien conservé d'habitation à plusieurs cours et à terrasses irrégulières, dénotant des préoccupations défensives justifiées encore à cette époque.

LANGFORD CASTLE (WILTSHIRE). DÉBUT ET FIN DU XVI^e SIÈCLE.

BURGHLEY HOUSE (NORTHAMPTONSHIRE) [1556-1587]. Résidence de lord Burghley, premier ministre d'Élisabeth, construite par des maçons anglais, décorée par des Allemands. — CL. F. FIRTH & Co.

LA RENAISSANCE EN ANGLETERRE

R IEN de plus national et de plus vivace que l'architecture religieuse en Angleterre à la veille de la Réforme. Le style perpendiculaire s'épanouit dans les églises aux paires largement ajourées, aux toitures à peine inclinées, que supportent intérieurement soit de riches plafonds, soit des voûtes en éventails d'une structure et d'une somptuosité inconnues ailleurs. L'architecture civile, au contraire, est restée tout analogue à celle des siècles passés, avec de gros murs, des baies fort petites, un caractère défensif très marqué. Après la Réforme, tout change : pendant un siècle, on ne construira plus une église, et, durant une trentaine d'années, les grands et les riches eux-mêmes ne bâtiront plus, occupés à l'aménagement des demeures conventuelles qu'ils ont achetées. Un peu plus tard, seulement, quand une monarchie autoritaire aura affermi la paix intérieure et développé la prospérité du pays, l'architecture civile prendra son essor, élaborant des formules neuves ou plutôt sécularisant le style perpendiculaire. La structure des bâtiments restera autochtone, et les influences étrangères, d'ailleurs assez faibles, n'atteindront que leur décor.

La pénétration italienne, la première en date, est le fait de Henri VIII et du cardinal Wolsey, son ministre. Dès 1515, ils ont fait venir des sculpteurs d'Italie, mais leur influence s'exerce

sur l'architecture ecclésiastique une quinzaine d'années plus tard, juste à la veille de sa brusque disparition. La grande et riche chantry-chapel de la comtesse de Salisbury à Christ-Church (Hampshire, 1529) est le premier monument religieux où les détails Renaissance accompagnent bien timidement une belle architecture gothique, égayant gorges et plates-bandes d'arabesques avec palmettes, vases godronnés, cornes d'abondance et têtes d'amours, ceci à côté des chardons et des choux frisés. Même

observation pour la chantry-chapel voisine du prieur Draper et pour les clôtures de chœur établies par l'évêque Fox dans la cathédrale de Winchester sensiblement à pareille date. A peine plus tardive (1533) est la chantry-chapel de l'évêque West, dans la cathédrale d'Ely : les liernes de la voûte sont sculptées d'oves, de perles et de rais de cœur, et chaque caisson est orné de vases godronnés, de dauphins, de coquilles et de têtes de chérubins. Ce mélange savoureux se retrouvera presque pareil à Winchester dans une des rares chantry-chapels postérieures au schisme, celle de l'évêque catholique Gardiner († 1555), le ministre de Marie Tudor.

En 1515, Wolsey s'établit à Hampton Court et, aussitôt, il commence à rebâtir le château. Les maçons sont des Anglais et la structure est toute traditionnelle. L'apport italien consiste en

VOÛTE DE LA CHAPELLE DE L'ÉVÊQUE WEST, A ELY (VERS 1530). Structure anglaise traditionnelle. La décoration en plâtre peint des caissons est une œuvre italienne. — CL. BEVER.

SIR ANTHONY ET LADY BROWN, EFFIGIES FUNÉRAIRES. BATTLE (SUSSEX) [1540-1548].
Albâtre de Chellaston sculpté par des Italiens. — CL. BIVER.

reliefs de terre cuite, bustes à l'antique, armes et tenants encastés bien en vue dans les murs et en de très riches plafonds aux reliefs moulés en papier mâché où dominent les pièces héraldiques, or sur bleu. Tel est resté celui du cabinet du cardinal. Le château sera terminé par Henri VIII dans un style purement traditionnel; la charpente du grand hall (1534) montrera seulement quelques clefs, corbeaux et écoinçons Renaissance.

Comment se présentait le fameux palais de Nonesuch (Sans Pareil), commencé en 1538 et encore inachevé en 1547, à la mort du roi? Cette demeure qui, pour les contemporains, « restituait d'une façon vivante les antiquités de Rome, et, pour une part, les dépasse », était encore une construction gothique, aux logis distribués autour d'une cour rectangulaire, aux murs crénelés et défendus par deux grosses tours d'angle et par d'autres plus petites élevées aux angles et au milieu des façades. Trois des tours montraient des toitures excessivement compliquées, terminées par un clocheton bulbeux au milieu d'un hérissément de girouettes. Deux nouveautés se remarquent, dont l'une ne trouvera pas d'imitateurs; l'autre, au contraire, sera désormais une des caractéristiques de l'architecture civile en Angleterre. En effet, si les tours sont encore très peu et très prudemment percées, les façades sur les jardins sont ajourées du haut en bas par d'énormes fenêtres. Mais à Nonesuch, pas un mur qui ne fût revêtu de hauts reliefs pris dans une sorte de damier couvrant les façades aussi bien que les tours, damier compartimenté par des colonnes engagées et des fenestragés recouverts de plomb doré. Ces reliefs grandeur naturelle, en plâtre peint, figuraient des scènes mythologiques. Au milieu de la cour, une grande fontaine de marbre et de bronze. La salle des festins était isolée dans le haut des jardins et surmontée de chambres avec un belvédère en lanterne. Quelques artistes français — chose rare — avaient aidé les Italiens dans cette importante décoration. Après la mort de Henri VIII, nous ne trouvons plus mention de décorateurs de race latine; en fait d'étrangers, ce ne sont plus que Hollandais et Allemands. Ils sont employés par les architectes

Portrait de Shakespeare, par Taylor. National Gallery, Londres. — CL. MANSELL.

anglais pour la sculpture des frontons, des porches, des cheminées et des tombeaux.

Sous Henri VIII, la demeure provinciale anglaise s'est légèrement transformée. La surface un peu plus grande occupée par les fenêtres donnant sur l'extérieur marque l'atténuation du souci de la défense; cependant, le plan reste celui du Moyen Âge : bâtiments irréguliers, cour sensiblement rectangulaire, hall servant à la fois de salle de réception et de réfectoire pour les maîtres et les serviteurs, avec une estrade plus éclairée, le « dais », où est dressée la table seigneuriale. Le hall occupe la hauteur totale du bâtiment. Du dais on accède au pardoir et aux appartements des maîtres; à l'autre bout sont les offices, la cuisine, les logements des serviteurs et les communs.

Dès le milieu du XVI^e siècle, la symétrie des bâtiments, sans être tyrannique, devient plus marquée, d'où un aspect beaucoup plus satisfaisant. L'élément nouveau consiste en une longue galerie, très éclairée sur une face et quelquefois sur deux, lieu de promenade et salle de compagnie, pièce extrêmement agréable par les jours de pluie si fréquents en Angleterre. A Hampton Court, Wolsey en avait une (détruite en 1689) de 54 mètres de long sur 6^m,50 de large. Les galeries atteindront sous Élisabeth des dimensions énormes : 66 mètres à Bolsover et 73 mètres à Amphil. Après la galerie, une autre nouveauté, c'est le grand escalier, toujours en bois, très orné, plus large, plus commode, plus éclairé que les escaliers à vis de pierre de l'époque précédente. Il est généralement situé auprès du hall, dont la fonction reste capitale jusqu'aux dernières années du règne d'Élisabeth.

Après 1550, la grande cour intérieure des châteaux, manoirs, hôtels et collèges, est souvent réduite à un très petit espace, tous les appartements ouvrant sur l'extérieur. Parfois, la cour n'est plus fermée que sur trois côtés, ou bien encore les bâtiments donnent sur deux cours ouvertes, avec grand corps de logis central. A la fin du règne d'Élisabeth et sous Jacques I^{er}, les maîtres abandonnent pour les repas le hall traditionnel, où se réunissait toute la maisonnée, et se font aménager une salle à manger privée, le « dining parlor ». Le hall subsiste à l'état de grand vestibule.

Peut-être plus importante que la modification de leur plan est celle de l'éclairage des demeures. Non seulement les fenêtres de style perpendiculaire remplacent tel et tel mur de la plinthe au plafond, mais encore l'adjonction d'oriels ou bay-windows polygonales, tout en vitres, fait de la maison une véritable serre, éclairée au maximum : c'est la « maison de verre » du règne d'Élisabeth, transcription dans l'architecture civile de la structure des églises et chapelles du règne de Henri VII. Citons, parmi les exemplaires les plus parfaits de ce style nouveau et tellement anglais, Kirby Hall (Northamptonshire, 1570), Wollaton Hall (Nottinghamshire, 1580), Astley Hall (Lancashire), remarquable par ses deux ceintures de baies continues, enfin Lilford Hall (Northamptonshire, 1635).

Sous Élisabeth, on remarque l'absence fréquente de toitures apparentes, les couvertures étant cachées par des créneaux décoratifs, des balcons, des lanternons, des frontons ajourés et un hérissément invraisemblable de cheminées moulurées ou sculptées. L'ornementation est profuse; à l'extérieur, elle enjolive principalement les portes monumentales, dont les architectures en placage vont jusqu'à dépasser les toitures. Ici, comme pour les manteaux des cheminées qui décorent les pièces de réception, c'est une abondance de cuirs ajourés, de masques d'Indiens, de pièces héraldiques, de cariatides, avec des interprétations très fantaisistes des ordres antiques, le tout d'une finesse médiocre. Des

boiseries sculptées et cirées du même goût, quelquefois avec marqueteries, revêtent les parois des plus belles pièces. La grande beauté de ces demeures réside principalement en d'extraordinaires plafonds en plâtre moulé d'une étonnante richesse de détails. Toujours rehaussés de couleur au début du siècle, ils sont généralement laissés blancs dans la suite.

Les sculptures anglaises de la Renaissance n'ont de remarquable que leur grand nombre et leur surcharge : elles restent sans vie et sans finesse. Aucun sculpteur ne mérite de retenir l'attention. En tout autre pays, une pléiade d'artistes italiens pareille à celle qui fut invitée en Angleterre par ses maîtres aurait suffi à vivifier l'art local : ici, il n'en a rien été.

Guido Mazzoni, dit Paganino, avait fourni à Henri VII le modèle de son tombeau. De l'ensemble projeté, on n'a rien exécuté sinon la grille de laiton ajourée avec statuettes, d'allure toute gothique et de travail purement anglais, commencée en 1501. Pour la tombe de son père, Henri VIII s'adressa au Florentin Pietro Torrigiano, qui l'exécuta entre 1512 et 1519. Ce sculpteur était déjà l'auteur des monuments de la comtesse de Richmond (1509), mère de Henri VII, à Westminster, et du Dr Young (1516), actuellement visible au Public Record Office de Londres. Entre 1520 et 1522, aidé, semble-t-il, par Antonio da Settignano, Jacopo da Verona et Toto della Nunziata, Torrigiano élève le maître-autel de la chapelle Henri VII à Westminster, en majeure partie détruit pendant la Révolution d'Angleterre. Torrigiano fit encore, en Grande-Bretagne, selon Vasari, « quantité de travaux de marbre, de bronze et de bois ». Parmi les sculpteurs italiens au service de Wolsey, mécène extraordi-

BOISERIES D'UNE SALLE DE SIZERGH CASTLE, WESTMORLAND (1548). MUSÉE VICTORIA ET ALBERT, LONDRES.
Chêne sculpté avec incrustations de marqueterie.

naire, citons Giovanni da Majano, le modelleur des médaillons en terre cuite d'Hampton Court, et Benedetto da Rovezzano, qui travailla dès 1520 à son tombeau monumental, selon une maquette de Bandinelli. Benedetto élevait en 1529 un maître-autel avec statues en terre cuite pour la chapelle de Cardinal's College (actuellement cathédrale d'Oxford). Le magnifique tombeau de Wolsey, presque achevé, fut confisqué, lors de sa disgrâce, par Henri VIII. En 1531, Benedetto da Rovezzano s'associa Giovanni da Majano pour achever le monument devenu le tombeau de Henri VIII et de Catherine d'Aragon. Resté inachevé à Windsor, il fut détruit par les révolutionnaires. Les deux associés

semblent être partis en 1540. Pour bien des détails, ces Italiens s'étaient accommodés de la collaboration des sculpteurs anglais, d'où des mélanges singuliers comme en cette tombe de la comtesse de Richmond, où une belle effigie de bronze émaillé d'un italianisme très pur, reposant sur un piédestal également Renaissance, mais d'une exécution bien sèche, est encadrée par un dais de bronze doré, le plus gothique qu'on puisse voir. Cependant, ces artistes ont trouvé peu d'imitateurs : les tombeaux de lord Marney (1523) à Layer Marney (Essex), des époux Fitz-William à Tickhill (Yorkshire, vers 1525), de sir Anthony et lady Brown (1543) à Battle (Sussex) et divers reliefs en terre cuite incrustés dans quelques façades de manoirs sont tout ce qui reste comme suite ou imitations de ces grands et beaux travaux des sculpteurs italiens. Leurs œuvres de pure décoration, tels les plafonds d'Hampton Court et l'admirable jubé en bois sculpté avec les cent trente stalles de King's College à Cambridge (1532-1536), n'ont pas eu beaucoup plus de succès auprès des ornemanistes : la semence était tombée en terrain ingrat.

Vers 1510-1515, la sculpture anglaise, en quelques rares œuvres, avait manifesté une détente, une douceur relative qui prélude au style Renaissance. Le côté caricatural qu'on y relève n'est pas en opposition absolue avec certaines œuvres de Laurana ou même de Torrigiano, tel son médaillon en bronze de sir Thomas Lowell, légué récemment à l'abbaye de Westminster. Par ailleurs, aucune trace d'altération dans le style traditionnel. Dès l'avènement d'Édouard VI, toute image est proscrite, sauf les effigies des défunts ou les décorations sculptées des palais et des châteaux. Durant tout le règne d'Élisabeth, à de très rares exceptions près, la figure hu-

JUBÉ DE KING'S COLLEGE CHAPEL, CAMBRIDGE (1531-1534). Œuvre entièrement Renaissance, exécutée aux frais de Henri VIII. — CL. F. FRITH & CO.

maine est traitée d'une façon extraordinairement raide et primitive, à un point qui détonne étrangement dans un cadre d'un classicisme à la fois naïf et pédant, mais généralement pittoresque. Les monuments funéraires, habituellement plaqués le long des murs, sont nombreux et souvent importants et surchargés. Un des plus gracieux est celui de sir Richard et des ladies Pecksall (1571) à Westminster.

La peinture anglaise n'a aucune valeur artistique, mais elle est d'une naïveté amusante au début du XVI^e siècle. Des figures de saints, de saintes et de prophètes couvrent les volets des rétables sculptés, accompagnent le bois ouvragé des chaires à prêcher, des fonts baptismaux, des stalles et des jubés. Les peintres posaient leurs couleurs, délayées à l'huile ou à la colle de poisson, à plat en plusieurs enduits successifs, avec rehauts d'or, et en les divisant fort, à la façon des éléments d'un vitrail. Dans les comtés de l'Est, ces peintures sont faites avec un peu plus d'art : les figures restent stylisées, mais les accessoires montrent une richesse décorative plus marquée. La Renaissance a pénétré de façon insignifiante dans ces décorations peintes : souvent, le cadre sculpté montre l'usage de formules italiennes quand les figures peintes appartiennent encore aux styles antérieurs.

Entre temps, une pléiade de peintres étrangers se met au service de la cour. Jean Gossart, dit Mabuse, peint en 1495 les enfants de Henri VII (collection Pembroke) et des tableaux religieux. Henri VIII essaie vainement d'attirer en Angleterre Raphaël, le Titien et le Primatice, mais il fixe auprès de lui des artistes italiens de troisième ordre : Bartolomeo Penni de Florence, Girolamo Pennachi de Trévise, Niccolò de Modène, Vincenzo Volpe et Antonio Toto. Il attire en Angleterre Jean Perréal sans réussir à l'y fixer. Les peintres flamands figurent à la cour d'Angleterre en bien plus grand nombre : ce sont le Gantois Gérard Horebout, avec ses enfants Lucas et Suzanne, celle-ci miniaturiste; Jean Raf, Lavinia Terling de Bruges, les Hollandais Lucas Engelbrechtsen et Gwillin Strete, portraitiste ordinaire du roi. Notons aussi un Allemand, Gerlack Flick.

Un seul artiste de génie se laisse tenter par les offres de

Henri VIII, Holbein, qui peignit quantité de portraits en Angleterre. Venu en 1526, il rentra à Bâle en 1528 pour retourner en Grande-Bretagne en 1532. Il quitta quelque temps la cour pour aller peindre les princesses susceptibles de succéder à Jane Seymour sur le trône d'Angleterre et il mourut à Londres en 1543.

On a conservé les noms de deux ou trois peintres anglais de cette période, mais leurs œuvres ont disparu. On suppose que les quelques tableaux de l'Histoire du Roi, conservés à Hampton Court, sont de main anglaise.

Ce sont encore des peintres étrangers qui travaillent pour le fils et les filles de Henri VIII : le Gantois Lucas de Heere, peintre de Marie Tudor; Marc Gheeraedts de Bruges, portraitiste d'Élisabeth; Cornelis Vroom de Harlem, Antonio Moro d'Utrecht et l'étrange Federigo Zuccherò. Cependant, Holbein a formé quelques élèves anglais : un peintre, John Bettes, dont la Galerie Nationale conserve un beau portrait d'homme, et quelques miniaturistes dont le plus connu, Nicholas Hilliard d'Exeter, fut très apprécié par Élisabeth et Jacques I^{er}. Un élève de ce dernier, Isaac Oliver, a peint quelques curieux petits portraits au début du XVII^e siècle.

Aussitôt venue la Réforme, tous les ateliers de peinture sur verre disparaissent. Les vitreries des demeures privées sont extrêmement peu ornées et les quelques devises ou pièces héraldiques qui les décorent ont été peintes en général par des Flamands.

Le mobilier anglais du XVI^e siècle ressemble beaucoup à celui de la Hollande. Très simplifié encore sous Henri VIII, il affecte, sous Élisabeth, de grandes prétentions au style, qui ne vont pas sans lourdeur. La sculpture en est grossière. Les quelques meubles avec marqueterie sont les meilleurs.

PAUL BIVER

BIBLIOGRAPHIE

GOTCH (A.), *Early Renaissance Architecture in England* (Londres); — *Architecture of the Renaissance in England* (Londres). — BURGER (T.), *Introduction à l'Histoire des peintres de l'école anglaise* (Paris, 1862). — CARDEN (R.-W.), *The Florentine Artists in England during the XVth Century* (Londres-Antiquaires, 1912).

LIT DATE DE 1593. MUSÉE VICTORIA ET ALBERT, LONDRES. Les chevets de ces grands lits de parade, aux sculptures prétentieuses et sans finesse, faisaient partie des lambris.

URNES. DÉTAIL DU PORTAIL DE L'ÉGLISE (XI^e OU XII^e SIÈCLE); environs de 1100. — Décoration caractéristique des églises du type dit *hibernien*. Ces sculptures paraissent avoir appartenu à un édifice antérieur. Elles révèlent des influences orientales. On retrouve ces motifs dans certaines églises de Normandie et de Saintonge. Dans cette dernière région, l'ornementation par entrelacs est due à l'influence de l'art arabe d'Espagne. Il y a donc une origine orientale commune. — CL. VAERING.

LE MOYEN AGE ET LA RENAISSANCE DANS LES PAYS SCANDINAVES

La civilisation occidentale fut introduite en Scandinavie par le christianisme à la fin du X^e siècle. Jusque-là les Normands n'eurent d'autre art que celui qu'ils empruntèrent aux peuples chez lesquels les portèrent leurs incursions, notamment chez les Gaulois. Ils alièrent les formules de la décoration gauloise à celles, rudimentaires, que leurs ancêtres goths avaient apportées d'Asie.

La trace la plus ancienne de cet art proto-historique est le vase dit « de Gundestrup », du nom de la localité danoise où il fut découvert. C'est un vase d'argent d'origine et, en tout cas, d'inspiration nettement gauloise, sur lequel est représenté le dieu à tête de cerf. Le musée d'Oslo conserve une admirable collection de bijoux d'or de même facture. Quelques motifs d'ornementation sur des bois ou des bronzes (carènes de barques, portes, épées, armes) nous ont transmis le sens de ce premier art scandinave, venu des steppes mongoles par la Finlande, amalgamé ensuite à l'art gaulois, et dont l'intérêt est principalement historique.

Dès le début du XI^e siècle, commence à éclore une floraison artistique de source chrétienne. Avec les Bénédictins et les Cisterciens, le christianisme se répand dans les pays du Nord, et c'est bientôt un pullulement d'églises et d'abbayes. A l'heure actuelle, l'art roman est pauvrement représenté en Suède et en Norvège. En Suède, les abbayes d'Alvastra et de Varnheim ne sont plus que des ruines peu déchiffrables, celle de Sko a été très refaite. En Norvège, il en va de même pour Lysa et Hovedo et la cathédrale de Hamar. Dans ces contrées principalement sylvestres, les constructions étaient de bois pour la plupart, ce qui explique leur disparition presque totale. Pourtant la Norvège a conservé jusqu'à nos jours plusieurs de ses églises de bois. Elles offrent, par leur parenté avec ce que nous connaissons de l'époque précédente, un particularisme des plus pittoresques. L'encadrement de certains portails, notamment à Heddal, Tuft, Flaa, Hyllestad, Borgund, est étonnamment fouillé d'entrelacs, où se mêlent des

lianes, des fleurs, des oiseaux, des reptiles, des dragons, avec une luxuriance à la fois barbare et raffinée qui décèle une origine orientale. A Hyllestad, des médaillons retracent la vie légendaire de Sigurd. Ces décorations sont sculptées dans la masse et non en ronde bosse, de sorte que les madriers sont complètement arasés. Cette technique est celle des arts primitifs. Nul doute que les imagiers de Norvège ne fussent des autochtones, fidèles aux traditions de leur race.

Le Danemark, contrairement aux deux autres pays scandinaves, construisit surtout en pierre; aussi le nombre des églises romanes qui y subsistent encore est-il assez élevé. Les cathédrales de Viborg, Ribe et Roskilde (cette dernière avec des refaçons postérieures), l'église paroissiale de Kingstedt sont de grands et beaux édifices d'une construction soignée.

La cathédrale de Viborg est le plus remarquable de ces monuments. C'est une église à trois nefs, avec transept, flanquée de quatre clochers, deux de part et d'autre de la façade principale, deux autres plus petits, à la naissance de l'abside; un lanternon domine la croisée du transept. Les arcades de la nef centrale sont surmontées d'un triforium dont les ouvertures jumelées sont protégées par un arc de décharge. Les chapiteaux des colonnettes sont simplement épannelés, de même que ceux des portails. La seule ornementation de l'église est une rangée d'arcatures aveugles qui court sur les murs, au-dessous du larmier, et qui sépare les différents étages des clochers. Ces clochers sont de plan carré sans retraits, un peu comme à Tournus, mais surtout comme à Coblenz et dans le midi de la France, notamment dans le Comminges (Puyssalicon, Saint-Aventin, Cazeaux, Saccourvielle), c'est-à-dire selon la tradition latine transmise par les églises italiennes des VIII^e et IX^e siècles.

La cathédrale de Ribe est à cinq nefs. Conçue selon un plan trop majestueux, elle est restée inachevée et ne possède qu'un clocher latéral. En elle aussi se reconnaissent les influences rhé-

nanes. Au Moyen Age, Ribe était un port très actif, en relations constantes avec les ports de l'embouchure du Rhin. Les tufs de l'Eiffel abordaient à Ribe; aussi les églises du Jutland sont-elles souvent construites avec cette pierre. En même temps que le matériau, les principes de construction et peut-être aussi les constructeurs entrèrent dans le Danemark occidental.

La cathédrale de Roskilde et l'église de Kingstedt, toutes deux à trois nefs, sont de même type et se remarquent comme la précédente par l'absence de sculpture décorative. A Ribe seulement, on peut voir, au tympan de l'un des portails latéraux, une Descente de croix d'un assez pauvre travail. Ce tympan fut couronné postérieurement d'un gable à deux rampants dans l'intérieur duquel un artiste, certainement local, sculpta un Jugement dernier. Les chapiteaux du portail sont refouillés de fleurs ornementales et les angles des bases sont meublés de congés en forme de griffes. Ainsi, les églises conventuelles de Scandinavie s'inspirèrent souvent du style bourguignon, région d'où vinrent les Bénédictins et les Cisterciens, tandis que les églises paroissiales obéirent à des directives rhénano-italiennes.

Si l'architecture brilla en Danemark d'un assez vif éclat, la sculpture et la peinture demeurèrent, pour ainsi dire, inexistantes. Les églises de Spentrup, Fjenneslev et Jellinge présentent seules des vestiges de fresques où se mêlent

BORGUND. ÉGLISE (XII^e-XIII^e siècle). Le plan de cet édifice montre d'indiscutables influences asiatiques. On remarquera aussi les ornements en forme de proue de navire, au sommet des frontons supérieurs, qui sont des têtes de dragon ou de cheval stylisées. CL. KNUSEN.

des influences byzantines, italiennes et germaniques.

L'art gothique développa l'art scandinave, surtout l'architecture. Des cathédrales telles Vesterås et Upsal en Suède, Stavanger, Bergen et Trondhjem en Norvège, Magnus dans les Orcades, Aarhus en Danemark sont des édifices de première importance, imités, avec une habileté remarquable, de nos grandes cathédrales françaises. D'ailleurs, nous savons avec certitude que la cathédrale d'Upsal est l'œuvre de l'architecte français Étienne de Bonneuil. D'autre part, Philippe Auguste avait épousé la princesse Éléonore de Danemark; notre influence était alors prépondérante dans les pays scandinaves, dont les érudits venaient étudier à l'Université de Paris.

Ce qui caractérise les églises gothiques de Scandinavie, lorsqu'elles ont plusieurs nefs, c'est que, pour mieux contre-buter le vaisseau principal, les nefs latérales sont voutées très haut, de sorte que le *clerestory* est réduit à son minimum. De même, il n'est pas rare que chaque travée des nefs latérales soit recouverte d'un toit à deux pentes dans le sens transversal, à la manière d'un transept, coupant ainsi les murailles longitudinales d'autant de pignons que l'édifice compte de travées.

Le grand édifice religieux de cette époque, celui qui demeure la gloire de la Scandinavie, est la cathédrale de Trondhjem. Restaurée avec le plus grand soin, ressuscitée de ses ruines, elle revit

ROSKILDE. INTÉRIEUR DE LA CATHÉDRALE (XIII^e siècle, gros œuvre de 1234 à 1282). Construction de brique et de granit. Une des plus grandes églises du Danemark. Ornementation très sobre comme dans toutes les églises danoises.

TRONDHJEM. INTÉRIEUR DE LA CATHÉDRALE (XIII^e, XIV^e, XV^e siècles). Dans la partie antérieure et dans les œuvres hautes de l'édifice, le profil des nervures et le dessin des chapiteaux portent les marques du Moyen Age finissant.

aujourd'hui dans tout son éclat. Ses constructeurs ont subi des influences à la fois anglaises et françaises. L'église est à trois nefs, coupées par un transept, et terminée par un chœur à déambulatoire. La façade devait être épaulée de part et d'autre par deux clochers qui semblent n'avoir jamais dépassé leur premier étage; un clocher à lanterne devait s'élever à la croisée du transept. Le plan du chœur est assez vacillant, les murs se raccordent mal au transept, mais l'élévation et la décoration du monument sont d'une belle réussite. Un triforium s'intercale entre les arcades de la nef centrale et le *clerestory*, toutes les moulurations sont d'un beau dessin, d'élégantes couronnes de feuillage ou des crossettes refouillées ornent les chapiteaux et les pilastres. Enfin, de nombreuses statues peuplent des niches aménagées au-dessus des formerets. Le caractère ethnique des personnages, leurs attitudes, le jeu des draperies, laissent supposer qu'ils sont dus à des artistes venus d'Angleterre.

Bien des églises secondaires rivalisent avec les cathédrales, notamment celles de l'île de Visby, en Suède, pour la pureté des lignes et le fini des détails. La sculpture, si timide à l'époque romane, prend un essor plus vigoureux, et, à Trondhjem, notamment, se recommande par des motifs d'un faire gras et d'une arabesque souple de la meilleure venue.

La peinture demeure archaïque. La cathédrale d'Aarhus présente quelques restes de fresques où se reconnaissent un saint Antoine et un saint Michel; l'église de Vigerstedt (en Danemark), un saint Knud couronné par le Christ et un saint Martin partageant son manteau. Les scènes peintes sont, en général, traitées dans le goût des enluminures, dont elles ne figurent que des copies agrandies.

Par contre, la sculpture sur bois a fait des progrès considérables, surtout en Suède. Les stalles de la cathédrale de Lund, qui datent du XV^e siècle, sont visiblement inspirées des travaux de chœur français, en particulier d'Amiens. Elles existent encore au complet et se déroulent sur deux rangs; les miséricordes et les accoudoirs sont refouillés de petits personnages d'une grande sûreté d'accent. Le dorsal, dans sa partie supérieure, est orné de nervures compliquées où des liernes entourant une rosace se complètent d'écoinçons trilobés et dont l'arête inférieure

TRONDHJEM. CATHÉDRALE (XIII^e siècle). Monument gothique d'influence anglaise. Le plus bel édifice religieux de Norvège. Des arcs-boutants épaulent le chœur par-dessus le déambulatoire. Disposition exceptionnelle en Scandinavie où, même dans le gothique, les contreforts épaulent directement les murs.

se mouvant d'accolades à redents. Les entrées sont doubles et la rampe qui les divise est ouvrée de sculptures en ronde bosse représentant des scènes pittoresques, telle un ours dévorant un homme, fait divers de ces temps lointains. Les caissons du dais, de même que les parois de la chaire épiscopale, représentent des épisodes de l'Ancien et du Nouveau Testament. Les personnalités y sont d'une correction de dessin, d'une acuité d'observation, d'une intensité d'expression, d'une élégance d'arabesque qui font de cette composition une œuvre des plus remarquables. Elle tranche singulièrement sur les autres réalisations de même nature.

Cependant, les stalles des églises de Gothem et de Dalhem en Gotland, de la cathédrale de Vesterås, les bancs de chœur de Veckholm, de Vate ou de Stanga sont bien loin d'être indifférents. On y remarque un mélange des inspirations occidentale et nationale du plus savoureux effet, non seulement dans le choix des motifs, mais aussi dans la technique. L'artiste a souvent gravé en creux au lieu de sculpter en relief ou bien a découpé à jour dans la planche débitée, soulignant au ciseau les détails que le découpage n'exprimait pas suffisamment.

On ne saurait non plus passer sous silence les rétables de Vesterås, de Strängnäs, de Frustuna, de Lofta, d'Harasdschammar, tous du XV^e siècle. Ils représentent, en général, les épisodes traditionnels de la vie du Christ et plus spécialement le Chemin de croix. Ici, l'influence allemande se manifeste par le caractère ethnique des personnages. Les légionnaires romains, notamment, ont la phy-

CHATEAU DE GRIPSHOLM. LA COUR ET LE PUITS (XVI^e siècle). L'influence allemande se manifeste dans l'encadrement des fenêtres, la frise qui décore le haut des murs et la loggia qui domine l'escalier.

sionomie des reîtres, comme en France dans les productions bourguignonnes. Ces œuvres sont d'une haute valeur artistique et dénotent une civilisation avancée. Sont-elles dues à des artistes autochtones ou à des étrangers? Il est difficile de se prononcer; mais, quoi qu'il en soit, elles prouvent des rapports intellectuels étroits avec les pays du continent et l'on peut dire que les pays scandinaves, à la veille de la Renaissance, n'ignoraient rien du mouvement des esprits et y participaient en adoptant les formules d'art les plus courantes.

Le XVI^e siècle allait creuser un fossé entre deux parties de l'Europe et éloigner momentanément les pays du Nord de cette source d'inspiration qu'avaient été les pays latins pendant tout le Moyen Âge. La Réforme et l'Humanisme allaient s'affronter, l'un et l'autre opposés aux traditions du christianisme. Les disciplines de l'esprit européen allaient se modifier profondément, l'art allait échapper à l'influence de l'Église, même en Italie. L'église ne sera plus l'édifice par excellence; de même que la ferveur religieuse cessera d'être le sentiment directeur des consciences, la préparation à la mort s'effacera devant le goût de la vie et un assaut de paganisme renaissant déferlera sur le monde civilisé. C'est alors que les pays du Nord, plus étrangers à la culture méditerranéenne et ethniquement hostiles de par leurs origines centre-asiatiques à la civilisation classique, se réfugieront dans la Réforme pour résister à cette résurrection de l'Antiquité. Dès lors, la Hollande, l'Allemagne vont guider pendant plus de cent ans les pas des États scandinaves dans les nouveaux chemins de l'art.

Le Danemark, sous l'impulsion de Christian IV, montra les premières manifestations de cette tendance. En architecture, la communauté des matériaux vint aider à l'imitation des formules. La Hollande et le Danemark, unis par des relations commerciales étroites, avaient un sol riche en argile. La brique fut le grand truchement des constructeurs. Les châteaux de Kronborg et de Kholm sont les plus caractéristiques de cette orientation dont les débuts paraissent remonter au XV^e siècle, c'est-à-dire aux origines de la grande prospérité des Pays-Bas. La Suède, pays de rocs, et la Norvège, pays de forêts, utilisant la pierre et le bois, subirent moins la sujétion hollandaise; néanmoins, les châteaux de Vadstena et de Kalmar, en Suède, par l'austérité de leur structure et le profil de leurs pignons, relèvent indiscutablement d'un idéal nordique.

Les autres arts dans cette période de transition sont assez pauvrement représentés. Les quelques artistes qui travaillent en Scandinavie sont des étrangers pour la plupart. L'élément autochtone fait presque défaut.

Le peintre le plus réputé du Danemark à cette époque, Jacob Binck (1500?-1569), est originaire de Cologne. C'est un portrai-

tiste nerveux, au dessin précis, aux glacis habiles, dont les œuvres décèlent à l'évidence la formation germanique. A ses côtés, le peintre Knieper (+ 1587), originaire d'Anvers, portraitiste et décorateur, introduit la technique hispano-flamande d'Antonio Moro avec plus de sécheresse, mais non sans un réalisme aigu. Tobias Gemperlin, d'Augsbourg (+ 1601), plus raide et plus gauche, complète la série des peintres étrangers implantés en Danemark. Le graveur Melchior Lorichs (1527-v. 1590) représente avec bonheur l'élément danois. La formation de son indiscutable talent est italienne, ce qui est presque paradoxal dans son milieu. Michel-Ange, Vinci, Titien paraissent avoir été ses maîtres préférés. Le nu classique abonde dans son œuvre. Ses portraits gravés, un peu durs, ne sont ni sans accent ni sans vérité.

En Suède, la situation est identique. Le principal architecte dont les travaux au château royal de Gripsholm subsistent encore est un certain Henrik de Cologne qui décora aussi la cour intérieure dans le goût alors en honneur sur les bords du Rhin. On lui attribue également le château de Kalmar. En peinture, deux portraitistes émergent : Maître Anders et Maître Knut, qui travaillèrent aux environs de 1580. Le premier, Anders Larsson, était sans doute Suédois. A la fin du siècle apparaît Jacob Henrik Elbfaas, qui sera le grand portraitiste du XVII^e siècle commençant.

La sculpture n'offre rien qui mérite de retenir l'attention. Le bois sculpté, le fer forgé trouvent comme auxiliaires de l'architecture et dans le mobilier des emplois plutôt effacés. Ils subsistent sans retrouver le haut degré de perfection auquel ils avaient atteint dans l'âge précédent. La plus belle réalisation de fer forgé que nous ait transmis la Renaissance est le puits de Gripsholm, dont l'inspiration est encore médiévale. Il constitue une survivance plus qu'il n'indique une éclosion.

La Norvège reste à la suite du Danemark, dont elle ne sera guère qu'une colonie jusqu'en 1814. Elle est cependant très particulariste, mais elle aura peu de dilections artistiques avant le XVIII^e siècle. Même alors, loin du pouvoir royal et délaissée, elle ne connaîtra pas cette fortune et ces loisirs qui permettent l'établissement d'un art raffiné.

P. LESPINASSE

BIBLIOGRAPHIE

FETT (Harry), *Norges Kirker*. — BECKETT (F.), *Renaissancen og Kunsten historie i Danmark*. — HILDEBRAND, *Sveriges medeltid*. — DIETRICHSON, *De norske stavkirker*. — PETERSEN (Magnus), *De gamle Kalkmalerier, i Vore Kirker*. — MADSEN (Karl), *Kunstens historie i Danmark*. — TRAP, *Statistik-topographisk Beskrivelse af Kongeriget Danmark*. — AUBERT (Andreas), *Norsk Kultur og norsk Kunst*. — ROOSVAL, *Svensk Konstgalleri*. — WEILBACK, *Nyt dansk Kunstner lexicon*.

LE XVII^E SIÈCLE

JACOB BINCK : PORTRAIT DE BRIGITTE GIOE (vers 1550). Œuvre caractéristique du réalisme de Binck. A rapprocher de la *Judith* de CRANACH. — CL. NATIONALHISTORISKE MUSEUM.

KNIEPER : FREDERIK II. CHATEAU DE FREDERIKSBORG (vers 1580). Œuvre minutieuse et vivante dans le goût des portraits de Clouet. — CL. NATIONALHISTORISKE MUSEUM.

LORENZO BERNINI (1598-1680), DIT LE BERNIN. TOMBEAU DU PAPE URBAIN VIII. ROME, BASILIQUE DE SAINT-PIERRE (1542-1547). Le Bernin a mis au point sinon créé des modèles de monuments funéraires imités dans l'Europe entière. Ici, Urbain VIII Barberini, pape de 1623 à 1644, domine son sarcophage d'où émerge un squelette en marbre noir et qu'accompagnent des allégories de la Charité et de la Justice, en marbre blanc. — CL. ALINARI.

LORENZO BERNINI. LA COLONNADE DE LA PLACE SAINT-PIERRE, A ROME, VUE DE LA COUPOLE. Le Bernin a créé ce décor grandiose sur les ordres d'Alexandre VII, pape de 1655 à 1667. Les deux ailes immenses, d'un ordre dorique très châtié, s'ouvrent pour accueillir les foules au seuil de la basilique. — CL. ALINARI.

L'ART ITALIEN AU XVII^E SIÈCLE

LE XVII^e siècle ne représente pas pour l'art italien une période de décadence et de plagiat, contrairement à une opinion mal fondée; au contraire, il affirme une régénération et un désir de nouveauté. L'époque dangereuse qu'a traversée cet art, au risque de se stériliser, fut bien plutôt le milieu du XVI^e siècle, alors que triomphaient les Maniéristes, imitateurs de Michel-Ange. Le Seicento n'a été l'héritier de la Renaissance que dans une certaine mesure. Il a suivi souvent des voies différentes. Pour s'en assurer, il n'est besoin que d'ouvrir les yeux sans préjugés. Le mouvement de libération commence dans les dernières années du XVI^e siècle, alors que travaillent déjà les hommes auxquels l'âge suivant devra en partie sa physionomie. C'est le cas notamment des Carrache et du Caravage qui ne vivront que quelques années du XVII^e siècle.

Rome devient le centre où s'élabore l'art du XVII^e siècle. Après la Contre-Réforme, la papauté a assis son pouvoir plus fermement. Dans l'ordre matériel, les souverains pontifes se préoccupent de donner à leur ville l'aspect d'une capitale, celle de l'univers catholique. On y voit régner une activité qui décroît au contraire dans les autres foyers artistiques de l'Italie. Des différentes parties de ce pays, architectes, peintres, sculpteurs affluent vers Rome.

ARCHITECTURE. — Le grand architecte de la Contre-Réforme, Giacomo Barozzi da Vignola, francisé en Vignole (1507-1573), et son élève Giacomo della Porta (1541-1604), avaient donné le modèle d'églises, le Gesù, Saint-Louis des Français, qui satisfaisaient le sentiment de papes et de religieux engagés dans une lutte ardente à la fois contre la Réforme protestante et contre le libertinage — dans les deux sens du mot — développé par la Renaissance. Vignole, Della Porta, le disciple de ce dernier, venu comme eux de Lombardie; Martino Longhi (mort en 1600) avaient donné à leurs constructions religieuses un aspect austère. Les façades, sans corrélation avec l'intérieur, sont composées d'étages avec ordres et couronnées d'un fronton. Le plan est modifié : la nef majeure tient presque toute la place aux dépens

des nefs latérales, supprimées pour faire place à d'étroites galeries ou à de petites chapelles fermées. Les constructions civiles, exception faite des casinos de villas, reflètent une pareille sévérité.

De telles conceptions n'allaient pas tarder à se modifier. Dès la fin du XVI^e siècle, les papes et leurs architectes tiennent à donner une impression de magnificence. Un exemple typique est celui de la chapelle Sixtine à Sainte-Marie-Majeure, commencée en 1585 par Domenico Fontana (1543-1607), autre Lombard, toute en marbres de couleurs et en dorures. Son pendant, la chapelle Pauline, achevée en 1611 par Flaminio Ponzio (1575?-1621), originaire aussi du Milanais, ne devait pas être plus splendide.

Les papes se préoccupaient surtout d'achever Saint-Pierre. Carlo Maderno (1556-1629), élève de son oncle Fontana, renonça au plan de Bramante en croix grecque pour adopter une forme de croix latine. Il construisit une grande nef et il aménagea des galeries latérales en évitant les énormes piliers qui avaient été élevés pour faire suite aux supports de la coupole conçue par Michel-Ange. Sa façade à deux galeries superposées, qui masque ce dôme, témoigne d'une moindre ingéniosité.

A la mort de Maderno, Lorenzo Bernini, dit le Bernin (1598-1680), reprit les travaux de Saint-Pierre. Bernini incarne le style baroque. Ce terme fâcheux de baroque (du mot espagnol *barroco*, sorte de perle irrégulière employée dans les ornements) n'a pas un sens péjoratif. L'architecture de ce nom se distingue de l'art de la Renaissance par les libertés qu'elle prend avec les ordres, avec la colonne dont elle modifie le galbe ou qu'elle emploie sous la forme torse, enfin vis-à-vis du fronton, qu'on n'hésite pas à arrondir, à fendre par le milieu, en le peuplant de sculptures. Plus que de logique on se préoccupera d'un effet décoratif, d'un relief sollicitant l'œil. Les puristes ont vite fait de condamner le Baroque. Même dans ses erreurs, il mérite notre intérêt par ses recherches de trouvailles originales, infiniment préférables à des plagiat classiques.

Le Bernin, à Saint-Pierre, fit preuve d'un esprit inventif. A l'intérieur de la basilique il décora la nef principale; grâce à des

CARLO MADERNO (1556-1629). FAÇADE DE SAINT-PIERRE DE ROME (1612). Maderno, ayant construit en avant de l'œuvre de Michel-Ange une longue nef qui a transformé la croix grecque en croix latine, a donné à l'église la plus vaste de l'univers la façade qu'elle attendait, un véritable édifice constitué par deux étages de loges ou galeries. Des demi-colonnes et des pilastres corinthiens d'ordre colossal donnent à l'ensemble une majestueuse unité. — CL. ALINARI.

colonnes placées à propos, il régla la perspective des nefs latérales percées dans les piliers. De même façon, à la Scala Regia au Vatican, il parvint à corriger l'effet déplorable produit par des murs non parallèles. A l'extérieur de Saint-Pierre, si les deux clochers ajoutés à la façade — les « oreilles d'âne » —, aujourd'hui disparus, méritèrent de sévères critiques, en revanche il fit œuvre de génie en construisant la grandiose portique, aux fortes colonnes doriques, qui embrasse la place. Il affirme une pureté classique dont témoigne aussi la façade du palais Barberini et deux églises, l'Assomption à Ariccia, Saint-Thomas de Villeneuve à Castel-Gandolfo, et, en un certain sens, la petite rotonde de Saint-André du Quirinal à Rome.

L'inspiration baroque ne se retrouve point chez Pietro Berrettini da Cortona (1596-1669), Pierre de Cortone, le peintre dont il sera question plus loin. Son harmonieuse petite église du Forum, Saint-Luc-et-Sainte-Martine, rappelle Bramante, dont le Cortone a copié le *tempietto* pour la façade de Sainte-Marie-de-la-Paix. Carlo Rainaldi (1611-1691) est de la lignée de Vignole dont il s'inspire pour sa façade de Saint-André della Valle, tandis que ses portiques de Sainte-Marie de Montesanto et de Sainte-Marie-des-Miracles, sur la place du Peuple, trahissent un goût anti-quaisant à la Palladio.

Plus que les précédents architectes, plus même que le Bernin, le grand artisan du Baroque a été Francesco Borromini (1599-1667). C'est de tous le plus hardi. Il semble rechercher les difficultés pour en triompher. Jusqu'alors les façades d'églises avaient conservé une correction classique. A la ligne droite, Borromini substitue la ligne courbe. Ses façades apparaissent comme tordues, tantôt s'enfonçant, tantôt formant ventre. Partout une vie frémissante et les notes les plus diverses : la douceur et la grâce aux façades de Saint-Charles-aux-quatre-Fontaines et de Sainte-Agnès, à la place Navone; la puissance au clocher de Sant'Andrea delle

Fratte; noblesse et correction, avec retour aux concepts classiques, dans la galerie du palais Spada alla Regola, où la perspective fuit entre deux files de colonnes doriques. Partout des trouvailles inattendues, tel le motif exotique qui couronne le campanile de Saint-Yves.

Principalement, sur l'initiative de ce novateur, l'architecture à Rome dépouille son caractère massif, solennel et taciturne, pour acquiescer en échange de la grâce et du charme. Elle se féminise. Le Baroque de Borromini prépare les voies au Rococo qui ne recherchera plus le faste et la majesté, mais l'agrément et la fantaisie, et rompra résolument avec les principes antiques. C'est à la fin du XVII^e siècle, en 1690, que Valvasori fournira le premier exemple d'un édifice rococo avec le palais Doria, au Corso.

Avant de quitter Rome, un mot reste à dire de l'architecture des jardins. Dans la ville ou aux environs, plusieurs villas célèbres furent aménagées. Rappelons que villa signifie non pas le bâtiment (casino), mais l'ensemble du domaine. Les plus belles villas, outre la villa Ludovisi, disparue, sont la villa Borghèse, aménagée par le Hollandais Jean van Santen (Vasanzio); la villa Pamphili, par l'Algarde; la villa Falconieri, à Frascati, par Borromini. Ces villas comprenaient un jardin en terrasses ou non, suivant la conformation du terrain, avec des parterres à fleurs (Le Notre a tracé le dessin des parterres des villas Ludovisi et Pamphili). Le parc proprement dit tend à donner une impression de nature.

Il y a peu à dire de Naples, qui imite Rome. Disgracié, Domenico Fontana s'y réfugia et y bâtit le palais Royal. Une mention suffit pour Cosimo Fansaga (1591-1678), qui tint le premier rôle, travailla pour les vice-rois espagnols et construisit notamment la chartreuse de San Martino. En Sicile, on élève des centaines de couvents ou d'églises, inspirés principalement du style baroque espagnol avec ses surcharges d'ornementation et ses extravagances, mais peu de ces édifices présentent un réel intérêt.

GIACOMO BAROZZI DA VIGNOLA (1507-1573), DIT VIGNOLE. L'ÉGLISE DU GESU, A ROME. L'intérieur, par suite de la suppression des nefs latérales, est devenu une vaste salle de réunion pour les fidèles, luxueusement ornée. — CL. ALINARI.

FRANCESCO BORROMINI (1599-1667). FAÇADE DE L'ÉGLISE SAINTE-AGNÈS, PLACE NAVONE, A ROME. Esprit inventif soucieux de nouveauté, ami des courbes gracieuses, Borromini a imaginé une disposition de façade en demi-cercle. — CL. ALINARI.

Si nous remontons en Toscane, nous constatons aussi peu d'initiative. Les élèves de Bernardo Buontalenti terminent des entreprises commencées, au palais Pitti notamment. Le seul édifice significatif est la chapelle des Princes à Saint-Laurent, construite entre 1610 et 1648 par Nigetti (mort en 1649) sur les plans d'un Médicis et où tout est subordonné à une impression de magnificence.

Nous ne rencontrons d'activité qu'à Gênes. Les architectes conservent la tradition du XVI^e siècle et de Galeazzo Alessi, touchant la disposition de palais bâtis à flanc de montagne. Le plus bel exemple à citer est le palais Balbi, aujourd'hui Université, par Bartolomeo Bianco (mort vers 1654), avec une cour à portique précédant un jardin en terrasses. Bianco simplifie la décoration de ses façades et recherche la ligne. Semblable sobriété marque l'immense Albergo dei Poveri, hospice d'indigents, auquel collaborèrent cinq architectes. Le milieu du siècle marque une réaction, dans le sens d'une ornementation plus riche et fantaisiste, que nous constatons au palais Durazzo, aujourd'hui Palais royal, par Falcone, et surtout au Palais-Rouge où l'on voit poindre le *Barocchetto* ou Rococo génois. Cependant, dans ses principes essentiels, l'influence de Bianco marquera l'architecture à Gênes jusqu'à la fin du XVIII^e siècle.

Au même moment, la chance favorise Turin, jusqu'alors déshéritée, en amenant dans cette ville un religieux modénais, le P. Guarini (1624-1683), auteur d'une *Architecture civile* aux vues intelligentes et constructeur original. Ses deux coupes à la chapelle du Saint-Suaire et à Saint-Laurent, constituées par des arceaux étagés et allant en diminuant, résolvent un problème ingénieux. Dans la même chapelle du Saint-Suaire, le P. Guarini obtient un effet grandiose par un revêtement de marbre noir sur lequel tranchent des chapiteaux de bronze. Il a construit des palais : le palais Carignan, avec une partie centrale ventrue et une décoration qui fait présager le Rococo. Le P. Guarini fait oublier le comte de Castellamonte (vers 1550-vers 1640) qui, précédemment, avait disposé la place San Carlo, élevé l'actuel Palais royal et le château de la Vénérerie, peut-être aussi le château du Valentino, conçu à la française.

A Milan, un religieux, le P. Binago (mort en 1629), avait édifié, en 1602, une église baroque, Saint-Alexandre, avec un curieux couronnement découpé. Plus tard, F.-M. Ricchini (vers 1570-1651) élève des palais dont la Brera, d'un goût romain.

Dans les autres villes de Lombardie ou d'Émilie, rien ne se crée de vraiment caractéristique. Pour la nouvelle cathédrale de Brescia, commencée en 1604, Lantara copie les églises en croix grecque de la Renaissance. A Modène, le duc François I^{er} se ruine en bâtissant sans intérêt, mis à part le palais ducal élevé par un

BALDASSARE LONGHENA (1604-1682). SANTA MARIA DELLA SALUTE, A VENISE. Longhena associe à des formes purement classiques des ornements baroques. — CL. ALINARI.

Romain, Avanzini (mort en 1658), sur les modèles de Rome. A Parme, Aleotti (1546-1636), élève de Palladio, construit, au palais de la Pilotta, un curieux théâtre où il cherche un compromis entre une scène à l'antique, comme celle de Palladio à Vicence, et une disposition plus moderne. A Bologne, les constructions marquantes du XVII^e siècle sont des églises élevées par deux religieux imbus de principes classiques : de 1605 à 1625, le P. Magenta fournit les plans de Saint-Sauveur, Saint-Paul, Saint-Pierre. Le P. Bergonzoni (1628-1692) reconstruit Sainte-Marie de la Vie, avec un désir de magnificence que trahissent les belles colonnes de l'intérieur. Elles rappellent celles de Palladio, dont l'influence persiste, surtout en Vénétie. A Venise, de 1631 à 1656, Baldassare Longhena (1604-1684) élève Santa Maria della Salute, monument capital parmi ceux qu'a édifiés le XVII^e siècle. C'est une bâtisse octogonale coiffée d'une haute coupole. La pensée de Palladio se retrouve

BARTOLOMEO BIANCO (mort vers 1654). COUR DU PALAIS BALBI (AUJOURD'HUI L'UNIVERSITÉ), A GÈNES. Exemple d'une de ces perspectives aériennes, avec escaliers et jardins suspendus, auxquelles se prêtent les palais génois construits à flanc de montagne. — CL. BROGI.

LORENZO BERNINI. BUSTE DU PAPE PAUL V. ROME, GALERIE BORGHÈSE. Souci réaliste associé à la forme baroque. — CL. ALINARI.

au principal portail en arc de triomphe; à l'intérieur, Longhena affirme plus d'indépendance, notamment dans les consoles soutenant la coupole; elles sont d'inspiration baroque. Pour ses palais, Longhena s'inspire du passé: au palais Pesaro, il imite le palais Corner de Sansovino, le rez-de-chaussée servant de socle aux étages supérieurs dont les fenêtres s'alignent comme des arcs de loggia.

Le Baroque n'apparaît à Venise que dans la seconde moitié du XVII^e siècle. Il inspire à Tremignan la façade de San Mose (1668),

surchargée d'ornements et de statues. Même exubérance sculpturale à Santa Maria Zobenigo, élevée entre 1680 et 1683 par Giuseppe Sardi pour la famille Barbaro. Mais le Baroque ne régna que d'une façon éphémère. Venise ne tarda pas à revenir à l'esthétique de Palladio. En dehors de Venise, nous rencontrons à Vérone, au début du siècle, un groupe d'architectes qui procèdent de San Micheli, en particulier son neveu Domenico Curtone (vers 1550-vers 1625). La façade de Curtone pour la Gran Guardia, avec un simple appareillage au rez-de-chaussée et un ordre dorique à l'étage, est conçue d'une manière sobre et vigoureuse.

SCULPTURE. — Dans cette même Venise restée réfractaire à l'influence de Michel-Ange, nous voyons les derniers disciples de Sansovino disparaître au cours des premières années du XVII^e siècle. En premier lieu, le plus grand de tous, Alessandro Vittoria (mort en 1608). Son dernier travail avait été la décoration de son tombeau à San Zaccaria qui synthétise toute son œuvre à dosage égal de naturel et de maniérisme. Girolamo Campagna, qui, souvent, n'est pas inférieur à Vittoria, survécut à tout son groupe jusqu'en 1627. Il fait entrer dans le XVII^e siècle la tradition d'un art d'essence florentine, dont la grâce ne va pas sans quelque afféterie. Ensuite, la sculpture à Venise n'offrira plus que d'assez médiocres imitateurs du Bernin. Si nous reprenons le chemin de Rome, nous ne trouvons ni en Lombardie, ni en Ligurie d'artistes offrant une personnalité.

A Florence, le vieux Jean

de Bologne disparaît en 1608. De ses trois principaux élèves, deux, comme lui venus des Pays-Bas, De Vries et Franqueville, sont déjà partis pour l'étranger. Le plus jeune, Italien, Pietro Tacca (1577-1650), son préféré, va reprendre et diriger l'atelier du maître. Il conserve à cet atelier sa réputation mondiale, puisque, entre autres œuvres, Tacca fut chargé de la statue équestre de Philippe IV pour Madrid. Florence lui doit de garder son renom séculaire. Mais il n'est qu'un successeur et un héritier. Lui et son fils, Ferdinand (1619-1686), exploitent les concepts et les formes propres au siècle passé.

C'est à l'académie de cette même Florence qu'en 1582 le vieux sculpteur Ammanati, repentant, avait adressé une lettre où il réprouvait ses erreurs, celles des hommes de la Renaissance, touchant la licence et le paganisme des figures nues. Il donnait une adhésion complète aux prescriptions inspirées par la Contre-Réforme. Nulle part mieux qu'à Rome — pour peu de temps du reste — les principes artistiques, conséquence de cette double reconquête morale et religieuse, ne pouvaient être mieux appliqués. Les monuments élevés pendant la période qui chevauche le XVI^e et le XVII^e siècle sont typiques à cet égard, deux surtout, les tombeaux qu'on dressa alors à Sainte-Marie-Majeure. En premier lieu, les sépultures qui se font pendant dans la chapelle Sixtine, destinées à saint Pie V et à Sixte-Quint, deux des papes les plus énergiques parmi ceux qui luttèrent en même temps contre le protestantisme et le libertinage de l'esprit et des sens. Sur un fond de décor somptueux, marbres et bronzes, les statues des défunts apparaissent entre des bas-reliefs qui célèbrent leurs triomphes apostoliques. Ces sculptures représentent le travail d'une équipe d'artistes; les statues, seules, ont chacune son auteur, Leonello da Sarzana et Paracca, le Vasoldo. Deux autres tombeaux, qui s'accordent avec les premiers par leurs lignes générales, prirent place dans la chapelle Pauline, édifiée pour Paul V Borghèse par Flaminio Ponzio. Paul V honora son

LORENZO BERNINI. APOLLON ET DAPHNÉ (1622). ROME, GALERIE BORGHÈSE. Si l'Apollon rappelle celui du Belvédère, la frémissante Daphné est bien née de l'ardent génie du cavalier Bernin. — CL. ALINARI.

LORENZO BERNINI. DAVID LANÇANT LA FRONDE. ROME, GALERIE BORGHÈSE. Donatello, Verrocchio, Michel-Ange ont représenté David au repos. Bernin l'évoque en pleine action, avec une intense vérité. — CL. ALINARI.

LORENZO BERNINI. L'EXTASE DE SAINTE THÉRÈSE (1646). ROME, ÉGLISE SAINTE-MARIE DE LA VICTOIRE. Mysticisme et volupté s'unissent dans ce chef-d'œuvre d'un charme troublant où l'on voit la fondatrice du Carmel défaillante, anéantie, sous le trait d'or de l'amour divin.

CL. ANDERSON.

ALESSANDRO ALGARDE (1602-1652), DIT L'ALGARDE. SAINT LÉON ARRÊTE ATTILA. ROME, BASILIQUE DE SAINT-PIERRE. Saint Léon 1^{er} (pape entre 440 et 461), assisté de saint Pierre et de saint Paul, arrête l'envahisseur. Ce grand bas-relief, taillé entre 1646 et 1650, est un véritable tableau sculpté. — CL. ALINARI.

prédécesseur Clément VIII et prépara sa propre sépulture. Silla da Viggiù tailla les effigies des deux pontifes. Un groupe d'artistes eut à sculpter les bas-reliefs. Autre spécimen significatif de la sculpture de l'art dit de la Contre-Réforme est le tombeau du duc de Clèves par Gilles de Rivière, un des nombreux Néerlandais ou Français du Nord qui avaient suivi l'exemple de Jean de Bologne et passé les Alpes.

Les œuvres de cette époque présentent un caractère de lourdeur. Une statue, cependant, se distingue par sa délicatesse digne des chefs-d'œuvre florentins : la *Sainte Cécile* de Stefano Maderno (1576-1636), commandée par Clément VIII pour l'église du Transtévère, dédiée à la patronne des musiciens, dont on avait retrouvé le corps intact en 1599. Maderno en fixa l'image sous l'empire d'une inspiration qui ne devait jamais plus se renouveler.

À la famille Borghèse, dont le nom vient d'être cité, restera le grand honneur d'avoir encouragé les débuts de Lorenzo Bernini, le Bernin, dont on a vu les travaux d'architecture. Comme Michel-Ange, le Bernin est, avant tout, sculpteur. Comme Michel-Ange, il représente son siècle, peut-être même davantage.

Lorenzo Bernini est né en 1598 à Naples d'un sculpteur florentin, Pietro. De l'origine paternelle Lorenzo gardera le don de la grâce et de la finesse. Fils

STEFANO MADERNO (1576-1636). SAINTE CÉCILE (1599 ou 1600). ROME, ÉGLISE SAINTE-CÉCILE DU TRANSTÉVÈRE. En 1599, le corps de la vierge martyre fut découvert, miraculeusement conservé. C'est cette vision que le jeune sculpteur a perpétuée dans le marbre, sur la demande du pape Clément VIII, avec une émouvante simplicité. — CL. ALINARI.

d'une Napolitaine, de son enfance dans la turbulente cité il conservera le souvenir des mouvements vifs et de l'emphase pathétique. Son père avait quitté Naples en 1607 pour se fixer à Rome. Il travailla à la chapelle Pauline. Peut-être le pape et son neveu, le cardinal Scipion, remarquèrent-ils Pietro Bernini et son fils. Le jeune homme réussit un buste de Paul V. Son avenir d'artiste fut décidé. Le cardinal Scipion, qui lui veut du bien, fait à ce moment aménager sa villa du Pincio. Pour le casino, il commande à Lorenzo, qui n'a pas dépassé vingt ans, quatre statues sur des sujets à son choix. Lorenzo traite les thèmes suivants : *Enée portant son père Anchise*, *David lançant la fronde*, *l'Enlèvement de Proserpine* et enfin *Apollon et Daphné*. On y retrouve des réminiscences classiques, des souvenirs de Michel-Ange, on y discerne au besoin des intentions bouffonnes — le Pluton à mine de portefaix — ; mais où le Bernin affirme déjà sa supériorité, c'est dans ses corps de femmes. Remarquons, à ce propos, que les principes de la Contre-Réforme n'étaient plus observés. On revient à l'épicurisme de la Renaissance. Sur la *Daphné*, le cardinal Barberini, le futur Urbain VIII, compose des vers latins. Paul V disparut en 1622 ; le Bernin servit les successeurs de ce pape, en particulier Urbain VIII, élu presque aussitôt après le règne éphémère de Grégoire XV.

Aussi bien pour le sculpteur que pour l'architecte, Saint-Pierre de Rome va présenter un magnifique champ d'activité. Bernini dressa, en premier lieu, de 1627 à 1633, le baldaquin, fait avec le bronze des poutres du Panthéon et tout en lignes courbes, en relief, sur des colonnes torsées. Ensuite, il s'occupa de peupler les quatre niches creusées dans les piliers supportant la coupole. Il imagina pour l'une d'elles un saint Longin, s'adressant pour le reste à d'autres sculpteurs. C'est plus tard, de 1647 à 1650, sous le pontificat d'Innocent X, qu'il organisa la décoration de la grande nef, avec des stucs, des médaillons, des statues couchées dans les écoinçons, le tout à une échelle colossale.

Ensuite, en 1656, il imagina le monument de bronze qui s'appelle la chaire de saint Pierre, au fond du chœur de la basilique. Quatre statues colossales : les deux docteurs latins Ambroise et Augustin, les docteurs grecs Athanase et Jean Chrysostome, gardent la chaise qui enferme le siège en bois de l'apôtre. Ils débordent de vie frénétique.

Toujours à Saint-Pierre, le Bernin érige les deux tombeaux d'Urbain VIII et d'Alexandre VII. Les monuments funéraires entrent, pour une part importante, dans son œuvre sculpturale. Guglielmo della Porta, avec le tombeau de Paul III Farnèse, en reprenant d'ailleurs le dispositif inventé par Michel-Ange pour les tombeaux des Médicis, avait donné un modèle qui sera suivi en Italie et ailleurs au XVII^e siècle : le défunt est représenté assis ou debout, dominant un sarcophage sur lequel sont placées des figures allégoriques. Le Bernin, au tombeau d'Urbain VIII, augmente le nombre de ces personnages et en introduit un nouveau : la Mort, sous l'apparence d'un squelette, telle enfin qu'on la représentait au Moyen Âge. Il reprend ce thème pour la sépulture d'Alexandre VII. On doit au Bernin d'autres tombeaux, mais moins importants.

Il a exécuté un grand nombre de statues religieuses. Ses prophètes ou ses saints offrent des physionomies populaires et vives. Ses anges présentent un type d'androgynie aux formes efféminées. Ses statues de saintes sont peu nombreuses, mais elles nous donnent la quintessence de l'art berninien. Sa *Sainte Thérèse* (Sainte-Marie de la Victoire, Rome) est peut-être son œuvre la plus connue, frappante par son réalisme. L'extase mystique y est rendue par la représentation d'une défaillance nerveuse. L'évanouissement de la *Bienheureuse Albertona* (Rome, San Francesco à Ripa) sera traduit de même façon.

L'activité du Bernin ne s'est pas limitée aux églises et aux œuvres religieuses. Il a contribué à la parure de Rome, en créant des fontaines, principalement le *Barcaccio*, le navire effondré de la place d'Espagne ; le *Triton* de la place Barberini, une de ses inven-

tions les plus originales ; enfin, deux des fontaines monumentales de la place Navone qu'animent de nombreuses figures. On ne saurait oublier, divertissante fantaisie, l'éléphant, qu'on voit place de la Minerve, portant gaillardement un obélisque sur son dos.

Le réalisme du Bernin s'est manifesté dans ses portraits, principalement des bustes. On ne doit pas le juger d'après son *Louis XIV*, emphatique (Versailles), mais plutôt d'après ses effigies de Paul V (villa Borghèse), du grand-duc de Modène François 1^{er} (galerie d'Este, Modène) ou encore de personnages moins en vedette, comme le médecin Fonseca (San Lorenzo in Lucina, Rome).

Si, dans le domaine de l'architecture, le Bernin trouve un rival à sa taille, Borromini, comme sculpteur il distance largement ses concurrents, même le principal d'entre eux : Alessandro Algardi, dit l'Algarde (1602-1652). Celui-ci avait passé tout jeune par l'atelier des Carrache. Aussi ses œuvres gardent un caractère pictural : *Léon 1^{er} repoussant Attila*, à Saint-Pierre de Rome, énorme bas-relief, est conçu comme un tableau. Ses portraits sculptés, qui concernent presque exclusivement des membres de la famille Pamphili, le pape Innocent X (statue au Capitole et buste au palais Doria), Olimpia Pamphili (buste au palais Doria), vivent.

Pour le Bernin ou l'Algarde, souvent pour les deux à la fois, travaillent de nombreux artistes qu'on ne peut citer dans une étude restreinte, exception faite pour Duquesnoy (1594-1642), Bruxellois venu jeune en Italie. Sa *Sainte Suzanne*, d'un sentiment antiquisant, à Notre-Dame-de-Lorette (Rome), est son morceau capital. Producteur fécond, il trahit sa prédilection pour les figures d'enfants, qu'il prodigue. Les statuettes, qui fondèrent sa réputation, surtout à l'étranger, tiennent une grande place dans son œuvre.

PEINTURE. — L'art du Seicento a été fondé d'une part par les Carrache, de l'autre par le Caravage, disparus dès le début du siècle. Ces artistes ont de commun leur origine (Émilie et Lom-

ANNIBALE CARRACCI (1560-1610), DIT ANNIBAL CARRACHE. LA FUITE EN ÉGYPTÉ (1603-1604). ROME, GALERIE DORIA. Le prototype du paysage historique, à constructions ou fabriques, tel que le peindront les peintres italiens ou français du XVII^e siècle, principalement Poussin. — CL. ANDERSON.

bardie, voisines) et leur formation, principalement accomplie à Venise ; mais leurs tendances diffèrent.

Lodovico Carracci (1555-1619) et ses deux cousins, Agostino (1557-1602) et Annibale (1560-1610), dont nous avons pris l'habitude de franciser nom et prénoms, sont fils de la docte Bologne. Grandis dans un milieu savant, ils offrent un caractère laborieux et assimilateur. La décadence de la peinture à leur époque les frappa. Pour y remédier, ils fondèrent leur académie, aieule de de nos Écoles des beaux-arts, s'efforçant de dispenser à leurs élèves une culture étendue. Ils préconisèrent le travail d'après le modèle vivant. Enfin, à l'imitation mécanique et stérile, que pratiquaient les maniéristes, ils substituèrent l'étude intelligente des grands maîtres, et, avant tout, celle des Vénitiens et du Corrège, meilleurs modèles, pour le coloris, que Michel-Ange et Raphaël.

Fidèles à l'esprit de la Contre-Réforme, ils ont inauguré un art religieux décent, au sens étymologique du mot, c'est-à-dire convenable, d'où sont proscrits les détails impropres ou bons à

ANNIBAL CARRACHE. LE TRIOMPHE DE BACCHUS. ROME, PALAIS FARNÈSE. Composition principale de la voûte. Après les courtes rigueurs de la Contre-Réforme, l'esprit païen et voluptueux de la Renaissance reparait. Carrache peuple de divinités et de nudités une galerie peinte pour un prince de l'Église entre 1595 et 1600. — CL. ALINARI.

ANNIBALE CARRACHE. PALAIS FARNÈSE, A ROME, DÉTAIL DE LA VOÛTE. La galerie Farnèse avec sculptures « feintes » est un modèle qui sera imité en Italie et en France, au XVII^e siècle, notamment par Le Brun à l'hôtel Lambert et à Versailles. — CL. ALINARI.

distraindre les fidèles du but édifant auquel doit tendre un tableau d'église. Un sentiment sincère n'est pas absent de leurs œuvres, comme on l'a trop dit. Il suffit de regarder les deux Madones de Louis Carrache au musée de Bologne ou les compositions d'Annibale Carrache sur la fin de sa vie, comme le *Christ et la Samaritaine* du musée de Vienne. Toutefois leurs compositions profanes s'inspirent d'un humanisme voluptueux qui sera celui du Seicento, plus libre et irrévérencieux à l'égard des dieux que ne l'avait été l'époque précédente. Sur ce point on constate que les proscriptions de la Contre-Réforme à l'égard des sujets mythologiques et des nudités ont eu une courte durée. Dans les dernières années du XVI^e siècle, Annibale crée, pour un prince de l'Église, la galerie du palais Farnèse, à Rome, où il célèbre le triomphe de l'Amour sensuel.

Les Carrache n'ont pas été indifférents à la nature; de nombreux dessins et plusieurs de leurs peintures en accusent le goût. Avec sa *Fuite en Égypte* (galerie Doria, Rome), Annibale invente le paysage historique, tel que l'entendent Poussin et Claude Lorrain, dont il est le précurseur.

Les Carrache se sont montrés réalistes, ainsi que le prouvent des dessins qui évoquent la vie du peuple, ou, mieux encore, tel tableau, comme le *Mangeur de fèves*, par Annibale (Rome, collection Colonna).

Toutefois ils doivent, sur ce point, céder le pas à Michelangelo Merisi (Amerighi est une forme traditionnelle, mais vicieuse), dit le Caravage (entre 1560 et 1565-1609). C'est le principal représentant du naturalisme. Tels les primitifs, il n'hésite pas à traiter ses sujets religieux sous forme de scènes populaires dont les acteurs sont recrutés dans la plèbe et certains vêtus à la moderne. Avec audace il ira même, dans sa *Mort de la Vierge*, au Louvre, jusqu'à peindre la Madone d'après le cadavre d'une hydropique.

Si l'on passe à la technique, il joue un rôle considérable pour ce qui concerne le clair-obscur. Il part d'une première manière lumineuse et colorée que lui inspire l'art de Venise, où il débuta. Ensuite, fixé à Rome, il imagine un éclairage vertical en projection violente, dont la *Mort de la Vierge* fournit justement un exemple. Ensuite, dans les œuvres exécutées à la fin de sa vie, à Naples et en Sicile, il noie ses personnages dans une brume diffuse.

Les Carrache formèrent des élèves; le Cara-

Corrège sans beaucoup d'originalité. La plupart de ces artistes ont pratiqué, principalement à Rome, la grande décoration et ont laissé des œuvres célèbres en ce genre : le Guide, sa fresque de *L'Aurore* au palais Rospigliosi; le Guerchin, une autre *Aurore sur son char* au casino de la villa Ludovisi. À la fin du siècle, dans ce genre, on trouve à Bologne un artiste de mérite, Franceschini (1648-1729), appréciable pour ses belles figures d'enfants et pour sa verve amusante. Passant à Rome, nous trouvons, à la même époque, deux virtuoses incomparables dans l'art de peindre les coupes d'églises et d'ordonner les perspectives célestes : le

MICHELANGELO MERISI DA CARAVAGGIO, DIT LE CARAVAGE (entre 1560 et 1565-1609). LA VOCATION DE SAINT MATTHIEU. ROME, ÉGLISE SAINT-LOUIS DES FRANÇAIS. Le Caravage peuple ses compositions religieuses des personnages souvent les moins recommandables. Ici c'est une scène de tripot qu'il a évoquée dans un vigoureux clair-obscur. — CL. ALINARI.

vage eut des imitateurs. Chez les héritiers de l'un et des autres, des tendances différentes souvent s'associent.

Les élèves des Carrache sont venus aussi à Rome. Presque tous retournèrent ensuite dans leur pays. Francesco Albani, dit l'Albane (1578-1660), a surtout peint des tableaux anacréontiques, peuplés de petits Amours et où il faut remarquer la beauté des paysages, en particulier certains fonds de ciel aux ardeurs embrasées. Guido Reni, le Guide (1574-1642), ne sort pas de son atelier où il travaille inlassablement devant le modèle, capable d'œuvres très fortes comme son *Hippomène et Atalante* (musée de Naples) ou encore son *Nessus et Déjanire* (au Louvre), mais aussi de fades images religieuses, Christs ou Madeleines. Domenico Zampieri, dit le Dominiquin (1582-1641), mort hors de son pays à Naples, garde une âme chaste et ingénue qui lui inspire de virginales saintes, comme sa *Sainte Cécile* du Louvre. Il est d'ailleurs capable de vastes ouvrages comme ses fresques du couvent de Grottaferrata, près de Rome, et ses pendentifs de la coupole de Sant'Andrea della Valle, à Rome. A ce groupe de Bolognais, élèves des Carrache, on peut rattacher Giovanni-Francesco Barbieri, dit le Guerchin (1591-1666), romantique anticipé par son sentiment voluptueux et mélancolique, et Giovanni Lanfranco (Lanfranc) de Parme (1581-1647), imitateur du

GUIDO RENI (1574-1642), DIT LE GUIDE. L'Aurore (1610). ROME, PALAIS ROSPIGLIOSI. Une des décorations du XVII^e siècle qui, après la galerie Farnèse, devaient être le plus réputées et imitées dans l'Europe entière. — CL. BROGI.

P. Pozzo (1642-1709) et le Génois Bacciccio (1639-1709). L'influence des Bolognais sur le milieu romain proprement dit resta superficielle. Elle apparaît principalement chez deux hommes : Andrea Sacchi (mort en 1661), dont le sentiment religieux est très pur (le *Saint Romuald* du Vatican); Carlo Maratta (1625-1713), auteur de beaux portraits, entre autres celui de Maddalena Rospigliosi, au Louvre; par ailleurs habile virtuose et imitateur des Vénitiens dans de grands tableaux, comme le *Saint Charles Borromée* à San Carlo al Corso de Rome. L'influence du Caravage s'étendit davantage, marquant profondément le Bolognais Lionello Spada (1556-1622), les Romains Domenico Fetti (1589-1624), Bartolomeo Manfredi (1572-1605), Orazio Borgianni (1578-1616) qui, plus ou moins, outrèrent sa manière. A Naples, où ce déséquilibre de génie avait séjourné, tout un groupe marche sur ses traces. En premier lieu Jusepe de Ribera (1591-1652), dont nous parlerons en même temps que de ses compatriotes espagnols, assure la liaison avec son pays destiné par affinités de nature à comprendre et goûter le Caravage. De même le Français Valentin, le Hollandais Gherard Honthorst ou encore l'Allemand Matthäus Stomer aideront à la diffusion de l'art caravagesque dans leurs patries respectives. Le Caravage compte également parmi ses disciples immédiats le Calabrais Mattia Preti (1613-1699), doué aussi d'un caractère inquiet et instable, et le Sicilien Novelli (1603-1647), plus flegmatique et mesuré. L'accent du maître se retrouve, mais avec moins de force, chez Massimo Stanzioni (1585-1656) et chez Bernardo Cavallino (1622-1654), un peintre entre tous attachant par son profond sentiment religieux, traducteur pénétrant d'états mystiques, comme celui de sa *Sainte Cécile* (musée de Naples).

Enfin, quoique plus détachés de lui, que ne doivent pas au Caravage Luca Giordano (1632-1705), retraçant avec une verve populaire des scènes de marché, improvisateur foudroyant, peut-on dire, dans ses vastes compositions ou ses plafonds peuplés d'allégories, et Salvator Rosa (1615-1673), dont la nature plus fine, nerveuse jusqu'à la fièvre, se donne libre cours dans ses scènes de batailles, ses conciliabules de bandits ou ses paysages, romantiques avant la lettre?

Le Caravage domine les Génois : Bernardo Strozzi (1581-1644), plus lumineux et plus tendre; Andrea De

Ferrari (1598-1669), qui forma le dramatique Valerio Castello (1625-1659), et Giovanni Benedetto Castiglione, dit le Grechetto (1610-1665). Celui-ci tient sa place à part dans l'art du Seicento, représentant dans tous ses tableaux des animaux avec autant de prédilection que d'exactitude. Les peintres de la seconde moitié du XVII^e siècle, surtout Domenico Piola (1628-1703) et Gregorio De Ferrari (1644-1726), s'écartent du genre caravagesque. Ils adoptent une manière moins rude, éclairant leurs grandes compositions décoratives d'une lumière blonde et douce. Ils annoncent le XVIII^e siècle.

On ne peut s'étonner que le Caravage ait influé sur ses compatriotes, les Lombards. Leurs œuvres, par leur accent vigoureux et un peu âpre, s'apparentent à l'école espagnole avec les productions de laquelle elles ont pu être confondues. C'est le cas de Pier Francesco Mazzucchelli, dit le Morazzone (1571-1626) — dont une *Tête de moine mort* a longtemps passé pour un Velázquez — et de Daniele Crespi (1590-1630).

Cependant, la Toscane est restée en dehors des courants caravagesque et caravagesque. Le Caravage n'a guère marqué qu'Orazio Gentileschi (vers 1570-vers 1650), émigré d'ailleurs en Angleterre, et sa fille Artemisia, qui se fixa à Naples. Florence possède, à son avantage, une école qui garde un accent propre. A la suite de Cristofano Allori (1577-1621), évadé de la tutelle des Maniéristes puis des Bolognais, nous rencontrons d'agréables conteurs comme Matteo Rosselli (1578-1651), Giovanni Biliverti (1576-1644), Hollandais italianisé; Baldassare Franceschini, le Volterrano (1611-1689), auteur de cette page maîtresse : *Une farce du curé Arlotto* (Florence, palais Pitti); Giovanni da San Giovanni (1592-1636), le meilleur coloriste de l'école, fantasiste spirituel aussi bien dans ses décorations que dans ses compositions proprement dites; enfin une âme de poète lyrique et romantique, Francesco Furini (1604-1649). Carlo Dolci (1616-1686), déconsidéré par sa peinture religieuse si fade, a peint, par contre, de remarquables portraits.

Pour la grande décoration, Florence possédait un maître sans rival avec Pierre de Cortone, déjà cité comme architecte. Plus que San Giovanni ou surtout que le doux Poccetti (1542-1612), il est capable de peupler de figures animées les

LE CARAVAGE. LA MADELEINE. ROME, GALERIE DORIA. Le Caravage interprète les scènes religieuses comme les peintres primitifs. Il habille les personnages à la mode de son époque. — CL. ALINARI.

GIOVANNI FRANCESCO BARBIERI (1591-1666), DIT LE GUERCIN. ABRAHAM RÉPUDIE AGAR (1657). MILAN, MUSÉE BRERA. Déjà le Guercin mérite d'être qualifié de romantique par le caractère mélancolique de ses personnages et le pittoresque de leurs costumes. — CL. BROGI.

plafonds du palais Pitti et aussi ceux du palais Barberini, à Rome. Ses petites compositions gardent un aspect frais et gai.

Nous terminerons par Venise ce tour d'Italie. L'influence du Caravage s'exerce sur les *Tenebrosi* qui préparent Piazzetta. A côté, des Maniéristes comme Varotari, le Padouan (1590-1650), copient inlassablement Titien. La verve locale semble épuisée. Le réveil de l'école vénitienne est préparé par des artistes venus du dehors Strozzi, Feti, dont les noms ont déjà été prononcés, et enfin l'Allemand Jean Lys (vers 1600; 1629 ou 1630), curieux artiste qui tantôt accuse son origine et son éducation septentrionale, tantôt les fait oublier.

De ce Seicento dont aveuglement on veut contester l'originalité, l'estampe prouve également la vitalité. Ici les Carrache ont joué aussi leur rôle. Depuis longtemps Bologne avait eu une école de graveurs dont Marc-Antoine Raimondi était issu. A la fin du XVI^e siècle, un Hollandais, Cornelis Cort, contribua à rénover cette école. Il fut le maître d'Augustin Carrache. Les trois Carrache ont gravé, mais l'estampe est, avant tout, la spécialité d'Augustin, un des premiers parmi les graveurs de son temps. Son grand mérite fut la souplesse avec laquelle il employa le burin, perfectionnant la manière de Marc-Antoine, quelque peu roide et sans légèreté. A Bologne, de nombreux artistes suivirent ses traces. Beaucoup travaillèrent pour Rome, devenue un centre de production important où travaillent des artistes de tous pays : Pietro Santi Bartoli (1637-1700) reproduit les monuments et les objets antiques.

Parmi les peintres bolognais, fils spirituels des Carrache, Guido Reni se place au premier rang comme graveur; il pratique l'eau-forte, mise en honneur, au siècle passé, par le Parmesan et

son disciple Meldolla le Schiavone. L'eau-forte représente la manière libre qui ne traduit pas des peintures, mais fournit l'estampe originale. C'est le cas d'un disciple du Guide, Simone Cantarini, dit le Pesarese (1612-1648). Le Guerchin, Maratta, Giulio Carpioni (1611-1674) se servent de l'eau-forte pour fixer des croquis. A Gênes, Castiglione a gravé comme il a peint, avec beaucoup de talent et de naturel.

Dans le domaine de l'estampe comme dans celui de la peinture, Florence pratique un art pittoresque et narratif. Catta Gallina, commémorateur des fêtes grand-ducales, a eu pour élève notre Callot, qui a passé neuf ans à Florence. Callot, à son tour, a déterminé la vocation de Stefano della Bella (1610-1664) [francisé en Étienne de La Belle].

A Naples, Luca Giordano et Salvator Rosa furent aussi des graveurs de mérite, surtout le second qui prodigue le pittoresque et la fantaisie. On étudiera Ribera, somme toute plus Espagnol qu'Italien, avec les artistes de son pays.

LES ARTS INDUSTRIELS. — Si l'on veut dissenter d'une façon vivante des arts décoratifs au XVII^e siècle, il convient de grouper leurs diverses productions et nous représenter un intérieur de palais à cette époque. Nombre de palais contemporains, à Rome ou ailleurs, les salles du palais Pitti à Florence permettent cette reconstitution. Les plafonds sont sculptés ou ornés de stucs avec des dorures, les murs garnis de marbre ou tendus de riches étoffes, sinon de tapisseries. Deux seules manufactures de tapisserie comptent alors en Italie. La manufacture grand-ducale de Florence était déjà fondée et connue au XVI^e siècle; le grand-duc Ferdinand V, pour la moderniser, fit appel, vers 1625, à un Français, Pierre Fèvre, et à un Flamand, Van Hasselt; cette institution, où l'on travaillait avec plus d'activité que de goût, devait décliner dès le début du XVIII^e siècle et fermer ses portes en 1737. A Rome, vers 1630, le cardinal Barberini installa des ouvriers dans son propre palais. Sur la fin du siècle, à l'orphelinat de San Michele, dans la même ville, le gouvernement pontifical fera aménager des ateliers pour procurer du travail aux pensionnaires des deux sexes.

DOMENICO ZAMPIERI (1582-1641), DIT LE DOMINIQUIN. LA CHASSE DE DIANE (1617). Parmi tant d'artistes au réalisme violent, le Dominiquin apporte une note fraîche et virgine. Il est le peintre des jeunes filles.

CL. ANDERSON.

Pour les tapis de pied, l'Italie reste tributaire du Levant et de la Perse. De l'Orient viennent aussi les tapis dits de Pologne, adaptés au goût européen.

Pour les étoffes tissées qui recouvrent les murs et garnissent les meubles, l'Italie avait une véritable primauté que, dans la seconde partie du siècle, la France allait lui ravir. Une de ses spécialités était, entre autres, le velours de Gênes. Le dessin un peu sec et trop régulier des étoffes de la Renaissance s'élargit, s'amplifie, devient plus opulent. Des figures d'hommes et d'animaux, des plantes, des fontaines viennent en varier le décor. Parallèlement, on tend à enrichir la matière proprement dite. Les tissus sont rehaussés de fils de métal précieux, or ou argent. On a également recours à la broderie, qui connaît un grand développement au XVII^e siècle. Bornée, sous la Renaissance, à l'ornementation mécanique des bordures, la broderie traite maintenant de grands sujets (figures, vases, etc...), qu'on applique par empiècement sur des étoffes, notamment dans le domaine de l'art religieux (chasubles, devants d'autel). La broderie s'étend sur toute la surface du panneau ou de la chasuble. Enseignée à l'Italie par l'Orient, la dentelle, qui avait connu au début la modeste fonction de parer le linge, connut une progression et une faveur parallèles à celles dont jouit la broderie. Son principal centre de fabrication est Venise.

Soit à l'aiguille, soit au fuseau, elle traite des sujets plus vastes et plus originaux qu'à l'époque de la Renaissance, où elle se confinait dans des dessins géométriques. Comme la broderie, elle sert à rehausser l'effet des étoffes de tentures. Pour des tissus plus légers, l'Italie ne connut pendant une grande partie du XVII^e siècle d'autre rival que l'Orient. Les principaux centres de fabrication sont Venise, Milan, Gênes et Florence. Lucques s'est spécialisée dans les étoffes souples.

Sur les murs ainsi somptueusement vêtus, sont pendus des tableaux ou des miroirs. Les glaces, dont l'usage ne fera que progresser, constituent avec tout ce qui est cristal ou verre le monopole de Venise, qui surveille jalousement ses fours de Murano. C'est de là que sortent lustres et torchères, aux pendentifs de cristal taillé, dont la vogue sera si grande pendant tout le siècle. Pour les petits objets (verres, coupes), Venise, sans rivale à la Renaissance, perd peu à peu sa clientèle; ses articles trop minces, trop fragiles ne satisfont pas le goût de l'époque baroque pour le solide et le massif; la Bohême lui ravit son succès, finit même par lui imposer son imitation.

Dans ce cadre fastueux, les meubles ne sont pas très nombreux. On voit disparaître les banquettes et les coffres contre les murs, qu'avait conservés la Renaissance, en legs du Moyen Âge. L'ornementation des sièges et des autres meubles se caractérise par l'abondance et le relief. Le système ornemental de la Renaissance, avec ses membrures verticales, ses petites figures, sa marqueterie, est abandonné. Les différents types de meubles sont les suivants : la commode remplace le coffre; le cabinet reste autant apprécié qu'à la période précédente, construit en bois d'ébène qui ne permet pas une débauche de sculptures, orné d'incrustations d'ivoire. Une innovation est le cabinet construit en acier, ainsi que des lavabos, des pupitres en métal, même des armoires en bronze (par exemple celles de la cathédrale de Novare). Les tables offrent aussi une nouveauté : sur le plateau, des incrustations de morceaux de marbre taillés de façon à constituer des dessins, de pierres de couleur. Ce procédé s'appelle la *mosaïque florentine*.

L'ART.

BERNARDO CAVALLINI (1622-1654). SAINTE CÉCILE. NAPLES, MUSÉE NATIONAL. L'Espagne, maîtresse de Naples, communique à certains peintres de ce pays sa flamme mystique. Ce tableau nous en fournit la preuve.

CL. ALINARI.

métaux de prix en employant des matières de qualité inférieure.

La céramique, également, ne se renouvelle pas. C'est le cas de Faenza, qui garde une souveraineté sans conteste et continue à rechercher une impeccable perfection, notamment pour ce qui touche la qualité des vernis; de Deruta, de Sienne, qui se confine dans la fabrication des carreaux de pavement (comme les manufactures de Naples et du Sud); de Castel Durante et d'Urbino. Des recherches originales se rencontrent à Venise, qui « lance » des faïences offrant vraiment un caractère baroque avec des ornements en relief, et à Castelli, dans les Abruzzes, où, rivale des Gentili, la famille Grue dirige une manufacture dont les produits se font remarquer par des teintes claires et douces.

GABRIEL ROUCHÈS

BALDASSARE FRANCESCHINI, DIT LE VOLTERRAN (1611-1689). UNE FARCE DU CURÉ ARLOTTO. Anecdote contée avec verve par un des représentants de l'école toscane du XVII^e siècle.

CL. ANDERSON.

PIETRO BERRETTINI, DIT PIERRE DE CORTONE (1596-1669). DÉTAIL DE LA VOÛTE DU SALON DE VÉNUS (1640-1647). PALAIS PITTI, FLORENCE. Architecte et peintre, P. de Cortone a réalisé de fastueuses décorations qui, avec la galerie Farnèse, ont servi de modèle à Le Brun pour Versailles. — CL. BROCI.

BIBLIOGRAPHIE

REYMOND (M.), PÉRATÉ (A.), MICHEL (A.), chapitres sur l'architecture, la peinture et la sculpture italiennes au XVII^e siècle, dans *l'Histoire de l'Art*, publiée sous la direction d'André MICHEL, t. V, 1^{re} partie. — RICCI (Corrado), *L'Italie du Nord* (Paris, 1911). — GURLITT (C.), *Geschichte des Barockstils in Italien* (Stuttgart, 1897). — RICCI (Corrado), *L'Architecture baroque en Italie* (Paris, 1911). — ROUGHÈS (Gabriel), *L'Architecture italienne* (Paris, 1928). — MARCEL-REYMOND (Charles), *La Sculpture italienne* (Paris, 1927). — SCHNEIDER (René), *La Peinture italienne du XVI^e au XIX^e siècle* (Paris, 1930). — DELOGU (Giuseppe), *La Pittura*

italiana del Seicento, coll. Novissima Enciclopedia monografica illustrata (Florence, 1931). — ROUGHÈS (Gabriel), *La Peinture italienne à la fin du XVI^e siècle* (Paris, 1913). — VOSS (H.), *Die italienische Malerei der Spät Renaissance* (Berlin, 1920). — *Die Malerei des Barock in Rom* (Berlin, s. d.). — OJETTI (Ugo), DAMI (L.), TARCHIANI (N.), *La Pittura italiana del Seicento e del Settecento alla mostra di Palazzo Pitti* (Milan, 1924). — FIOCCO (G.), *La Pittura veneziana del Seicento e Settecento* (Vérone, 1929). — Collections de monographies : *Sei e Settecento italiano*, Piccola collezione d'arte (en cours de publication). — ROSENTHAL (Léon), *Manuels d'histoire de l'art, la gravure* (Paris, 1909). — DREGER (M.), *Illustrirte Geschichte des Kunstgewerbes*, 2^{te} Band : *Das Kunstgewerbe im Barock und Rokoko* (Berlin, s. d.).

TABLE EN BOIS SCULPTÉ ET DORÉ (FIN DU XVII^e SIÈCLE). PALAIS CORSINI, A ROME. — CL. ALINARI.

DIEGO RODRIGUEZ DE SILVA VELAZQUEZ (1599-1660). LAS MENINAS (LES FILLES D'HONNEUR) [1658]. DÉTAIL. Voir l'ensemble et la description du tableau page 389. — CL. ANDERSON.

L'ART EN ESPAGNE ET AU PORTUGAL AU XVII^e SIÈCLE

ARCHITECTURE. — Dans l'histoire des arts en Espagne au XVII^e siècle, l'architecture tient une place médiocre. Le style classique de Herrera, adéquat aux visées de Philippe II et réalisé à l'Escorial, continua à être employé sous le règne des deux autres Philippe. Les principaux monuments exécutés dans cet esprit pendant le XVII^e siècle sont l'église des Jésuites de Salamanque, commencée en 1617 par Juan Gomez de Mora et terminée au XVIII^e siècle; le portail de la cathédrale de Ségovie (1620) par Pedro de Brizuela, une partie de la cathédrale de Malaga par Pedro Diaz de Palacios (1598-1623). A la fin du siècle, Herrera le Jeune suivra les mêmes principes pour cette construction manquée qu'est le *Pilar* de Saragosse. Cependant le Baroque, apportant plus de liberté dans les ornements, fait son apparition même dans des édifices de style austère comme Saint-Isidore le Royal, édifié de 1626 à 1651 par le Père jésuite Francisco Bautista sur ordre de Philippe IV, qui couvrit Madrid de couvents et d'églises sans intérêt. Même association du Baroque et du classique dans l'arc de triomphe à la chartreuse de Xérès. La fantaisie règne davantage à la façade de l'hôpital de la Charité à Séville. Sur la fin du siècle, cette fantaisie fera place aux extravagances de Churriguera.

Dans le domaine de l'architecture civile, peu d'innovations. On s'en tient aux constructions en carré avec une tour à chaque angle. Pareil principe fut suivi pour le palais du Buen Retiro, dont une seule aile (le musée actuel d'artillerie) a subsisté; pour l'Hôtel de ville de Madrid (*Ayuntamiento*). Quelques grands travaux d'édilité furent réalisés : la plus importante entreprise consista dans l'aménagement de la grande place (*Plaza Mayor*) à Madrid, conçue comme cadre pour des solennités ou spectacles de toute sorte. Les palais privés, à mesure qu'avance le siècle, accusent le passage d'une simplicité géométrique à une floraison décorative.

Le Portugal fut réuni à l'Espagne de 1580 à 1640. L'architecture y suivit un courant parallèle. Tout d'abord, on imite ici aussi les monuments de la fin de la Renaissance italienne. Il est exagéré

de prétendre que le style Herrera a été imposé au peuple vaincu. On oublie trop facilement le rôle essentiel joué à la fin du XVI^e siècle par l'Italien Filippo Terzi, attaché aux mêmes modèles que Herrera, les constructions de Vignole. Il ne put réaliser tous ses plans, dont certains ne furent exécutés qu'après sa mort (1598), entre autres celui pour l'église Sao José à Lisbonne, terminée en 1659. Les disciples de Terzi travaillèrent dans le même sens, comme le prouvent les monuments suivants : Notre-Dame du Pilar, à Porto, rotonde enveloppée d'un cloître circulaire; une autre église à plan central restée inachevée, Santa Engracia, à Lisbonne; au couvent de Thomar, la sacristie et surtout le cloître dit des Philippe, avec deux étages d'une pureté palladienne. Vers le milieu du siècle, tout en conservant l'appareil classique, les architectes prennent plus de liberté avec lui. La fantaisie baroque se montre notamment à la façade de l'église des Extinctos Carmelitas, à Porto.

Pour décorer églises et maisons, un élément nouveau apparaît. Jusqu'à présent les carreaux de faïence (*azulejo*) ne différaient pas de ceux fabriqués en Andalousie suivant les dessins mauresques. A partir de 1665, on imagine des plaques de céramique qui, réunies, constituent de véritables tableaux : scènes religieuses ou mythologiques. Ce genre se développera complètement au siècle suivant.

SCULPTURE ET ORFÈVRE. — Dans les Castilles, au début du XVII^e siècle, l'italianisme règne grâce à Pompeo Leoni et à ses compatriotes appelés à l'Escorial. Il s'impose à un artiste authentiquement espagnol, Gregorio Hernández, qui fonde à Valladolid une école éphémère. En Andalousie, l'art polychrome, spécifiquement hispanique, se développa librement, voué surtout aux sujets religieux. Son représentant le plus ancien est Martinez Montañés (vers 1580-1649). Plus que ses Vierges assez engoncées, ses Christs atteignent un pathétique élevé (Séville : cathédrale, église San Lorenzo, Université); et aussi ses effigies de saints, dont plusieurs sont conservées au musée de Séville.

SALAMANQUE. SÉMINAIRE DES JÉSUITES. Commencé en 1617, d'après les plans de Juan Gomez de Mora (mort en 1597), dans le style classique et sévère employé précédemment par Herrera à l'Escorial.

CL. J. LAURENT.

principalement *Saint Dominique se donnant la pénitence*, *Saint Bruno debout* (un autre *Saint Bruno*, agenouillé dans un transport exalté, se trouve à la cathédrale de Cadix).

Montanés a formé des disciples dignes de lui, originaires de Séville ou d'autres villes d'Andalousie. Sa tradition à Séville fut continuée par Roldan (1624-1700), qui prouve un tempérament plus flegmatique, notamment avec sa *Mise au tombeau* (chapelle de l'hospice de la Charité). Cet artiste doit une partie de sa célébrité à sa fille (1656-1704), dite la Roldana, qui, elle aussi, mania l'ébauchoir. Elle gâta sur la fin son talent par des expressions théâtrales.

L'influence de Montanés se répandit hors de Séville grâce à deux élèves : le Cordouan Juan de Mesa, né en 1583, à qui l'on a rendu plusieurs œuvres attribuées à son maître, par exemple le *Saint Jean-Baptiste* du musée de Séville, et Alonso Cano (1601-1667), originaire de Grenade, où, après une existence agitée, il vint prendre place comme prébendé au chœur de la cathédrale. Tout en poursuivant un double objet réaliste et mystique, Cano est plus soucieux que Montanés de beauté formelle. Ces caractères donnent son intérêt au *Saint Bruno* de la chartreuse de Grenade, que l'on peut considérer comme le chef-d'œuvre de l'artiste.

Cano, dans sa vieillesse, instruisit à son tour un autre Grenadin, Pedro de Mena (1628-1688), qui est loin d'être le moins remarquable de cette lignée d'artistes. Il termina sa vie à Tolède, où le Trésor de la cathédrale conserve son fantomatique *Saint François d'Assise*, dont on a longtemps donné le mérite à Cano. Mena sait jouer des cordes les plus différentes. Après avoir exprimé l'ascétisme ou la souffrance, il pare de grâce féminine sa *Vierge de Bethléem* (cathédrale de Malaga), son originale *Sainte Madeleine* du couvent de la Visitation, à Madrid (musée du Prado), surtout sa

MARTINEZ MONTANÉS (vers 1580-1649). SAINT DOMINIQUE SE FLAGELLANT. MUSÉE DE SÉVILLE. Un des exemples les plus frappants de la statuaire polychrome que Montanés contribua à remettre en honneur.

CL. ANDERSON.

tragique et belle *Vierge de la solitude* à San Pablo de Malaga.

On ne peut parler d'une école de sculpture portugaise. On connaît surtout un nom d'artiste, Manuel Pereira (mort en 1667), mais il a émigré en Espagne et s'est hispanisé, comme la preuve nous en est fournie par son *Saint Bruno* de Miraflores. On possède surtout des œuvres anonymes. La plus significative est le grand groupe en terre cuite peinte, la *Mort de saint Bernard*, composé de trente figures plus grandes que nature, à l'église d'Alcobaca. Des bas-reliefs du musée de Lisbonne, en particulier une *Descente de croix*, indiquent l'influence de l'école de Séville.

Pour l'orfèvrerie, le XVII^e siècle réagit contre la sévérité imposée par Philippe II. Il adopte un décor floral répété mécaniquement. Le travail perd de sa perfection antérieure. La quantité remplace la qualité. Peu d'œuvres importantes, mais beaucoup d'objets utilitaires (bassins, miroirs, lampes). On recherche une impression de faste par la profusion des ornements.

Le Portugal achète une partie de son orfèvrerie en Espagne. Aussi

est-il malaisé de discerner la production portugaise. Le génie propre au pays se marque plutôt dans telle œuvre de vaste dimension, comme l'autel du Saint-Sacrement, en argent, à la cathédrale de Porto. Son exécution demandera un siècle (1632-1732).

PEDRO DE MENA (1628-1688). SAINT FRANÇOIS D'ASSISE. TOLÈDE, TRÉSOR DE LA CATHÉDRALE. Expression intense d'ascétisme et de foi.

CL. RUIZ VERNACCI.

FRANCISCO RIBALTA (vers 1555-1628). SAINT FRANÇOIS D'ASSISE, MALADE, DISTRAIT PAR UN ANGE MUSICIEN, MADRID, MUSÉE DU PRADO. Ce tableau, remarquable par son inspiration mystique et sa beauté technique, résume l'art de Ribalta et le sentiment valencien. — CL. RUIZ VERNACCI.

JOSEPE DE RIBERA (1591-1652). LE PIED BOT (1642). MUSÉE DU LOUVRE. Chez Ribera italianisé nous retrouvons ici l'Espagnol se plaisant à représenter des infirmes ou des monstres.

CL. BRAUN.

PEINTURE. — A Valence, l'influence du raphaélite Juanes (voir page 338) touche non seulement ses disciples directs, mais tous les artistes, Francisco Ribalta le premier (1550 ou 1560-1628). Jeune, il avait étudié en Italie Raphaël, le Corrège, les Vénitiens. Sebastiano del Piombo l'avait particulièrement frappé. Il a vu aussi des œuvres du Caravage, mais sans doute plus tard, à supposer un second voyage. L'archevêque Juan de Ribera l'employa, notamment au séminaire du Patriarche et à l'église attenante, le Corpus Christi, pour laquelle fut exécutée la *Cène* où les apôtres sont agenouillés et non assis comme d'habitude. Ribalta travailla principalement pour des couvents de Valence et de la région. Les capucins ont possédé le *Saint François, malade, distrait par un ange musicien* (Prado) qui, avec un admirable éclairage, marque le point culminant de son œuvre, et *Saint François embrassant Jésus crucifié qui lui remet sa couronne d'épines* (musée de Valence). De la chartreuse de Porta Coeli sont venues au musée de Valence, outre un *Couronnement de la Vierge*, diverses figures de saints, dont un impressionnant *Saint Bruno*, le doigt sur sa bouche. La renommée de Ribalta s'étendit en dehors de la région : un couvent de Saragosse lui commanda le tableau, si nouveau par sa conception, que possède aujourd'hui la National Gallery, à Londres : le *Christ portant sa croix traverse une ville déserte*.

On ne peut affirmer que Ribalta ait été le maître de Ribera. Cependant un lien les unit. Ribera, né à Jativa en 1591, est un pur Espagnol, fier de son origine. Mais il partit à vingt ans pour Naples, au pouvoir de l'Espagne. Il n'en revint jamais. Les Italiens le revendiquent. En réalité il participe de ses deux patries, naturelle et adoptive. Finalement, l'Espagne domine chez lui. Nous le considérons comme Espagnol. Par ses œuvres envoyées au pays, il assure la liaison entre les deux péninsules. Il transmet l'influence du Caravage, riche de conséquences. A peine

deviennent des personnages d'asiles de nuit.

Vers 1635, sa manière se modifie : il passe du clair-obscur fortement tranché à un coloris plus doux. Cette transformation apparaît dans son cycle de peintures, encore en place au couvent des Augustines de Salamanque, dont la pièce principale, au maître-autel, est une grande *Immaculée Conception*. Entre 1637 et 1643, Ribera s'occupe d'importantes décorations à la chartreuse San Martino, au-dessus de Naples. Il y crée notamment son émouvante *Pietà*.

JOSEPE DE RIBERA. LE SONGE DE JACOB (1646). MADRID, MUSÉE DU PRADO. Né à Jativa, près de Valence, Ribera passa sa vie à Naples. Le goût du réalisme, qu'il tenait de sa race, fut fortifié chez lui par la leçon du Caravage. De Jacob il fait un vagabond harassé.

CL. ANDERSON.

JUSEPE DE RIBERA. SAINTE AGNÈS (1641). MUSÉE DE DRESDE. Ribera a dépouillé sa rudesse pour rendre avec infiniment de délicatesse le charme féminin, en traitant cet épisode de sainte Agnès dont les cheveux viennent miraculeusement voiler la nudité. — CL. ALINARI.

FRANCISCO HERRERA, DIT L'ANCIEN (1576-1656). GUÉRISON DE SAINT BONAVENTURE ENFANT. VILLANDRY (COLLECTION CARVALLO). — Créateur d'œuvres dramatiques ou poétiques, Herrera a représenté ici saint François d'Assise, près de sa fin, rappelant à la santé un enfant, futur saint de son ordre. — CL. GIRAUDON.

JUAN DE ROELAS (1558 ou 1559-1625). LE MARTYRE DE SAINT ANDRÉ. MUSÉE DE SÉVILLE. L'artiste, tempérament énergique, même brutal, a eu une influence salutaire sur l'art sévillan, qu'il revivifia. — CL. ANDERSON.

En dehors de tels ensembles, de 1635 à 1652, Ribera a laissé nombre d'œuvres isolées, dont nous ne citerons que les principales. La Bible lui a fourni le sujet de la *Bénédiction de Jacob par Isaac* et surtout du *Songé de Jacob*, qui reste une de ses peintures les plus caractéristiques : Jacob, jeune et charmant dans la *Bénédiction*, prend ici l'aspect d'un vagabond trapu et massif, endormi sur le bord d'une route.

Ribera a traité différents épisodes de la vie du Christ, dont la *Nativité* que possède le Louvre : le berger qui tourne le dos atteste l'influence du Caravage. Ses tableaux évoquant des saints ne sont pas moins nombreux. Après l'avoir traité en gravure, il a interprété différemment le *Martyre de saint Barthélemy* (Prado), sous un éclairage égal et cru. La *Sainte Agnès* (musée de Dresde) date de 1641 : la lumière, douce et blonde, avive la chevelure d'or qui cuirasse la jeune fille. La *Madeleine repentante* (Prado) reste pour nous une des plus précieuses créations du maître. L'Espagnol avec sa noblesse et sa réserve se retrouve ici. C'est un des tableaux qui attestent le plus l'origine de son auteur. La pécheresse emprunte les traits d'une jeune dame racée, conservant son rang sous ses haillons, débris d'étoffes somptueuses.

L'artiste s'est inspiré aussi de sujets profanes. Nous avons déjà cité ses *Philosophes* et souligné son irrévérence vis-à-vis de l'Antiquité. Il se piqua de plus d'exactitude et s'inspira d'un bas-relief grec (aujourd'hui au musée de Naples) pour le *Triomphe de Bacchus*, dont deux seuls fragments ont subsisté : les têtes d'une jeune femme, dite la Sibylle, et d'un grand prêtre, qui sont au musée du Prado. Le Louvre possède le plus beau tableau réaliste de Ribera : le *Pied bot* précède les portraits d'infirmités ou d'idiots que donnera Velázquez.

Ribera, à Naples dès son adolescence, a abandonné Valence. Après Ribalta, nous y rencontrons Espinosa (1600-1667). Les Carrache paraissent l'avoir influencé autant que le Caravage. Ses compositions religieuses, presque toutes au musée de l'Académie, parfois un peu gauches, reflètent une piété grave, un sentiment monacal qui l'apparente à Zurbaran : nous citerons notamment

la *Mort de saint Louis Bertrand*, *Saint Pierre Nolasque implorant la Vierge pour des religieux malades* et la *Messe de saint Pierre Pasqual*.

Espinosa, à ses débuts, se trouva en rivalité avec un artiste plus âgé, originaire de la région de Murcie. Pedro Orrente, né vers 1570, s'était installé à Valence en 1616. Il y resta quelques années, le temps de former des élèves. Il reprit ensuite son existence errante. En 1644, il mourut à Tolède où, dans sa jeunesse, il avait connu le Greco. Ses œuvres paraissent attester sa formation en Vénétie sous les Bassan. Il reste un réaliste, paysagiste et animalier, sous le prétexte de sujets bibliques. Son principal disciple valencien fut Esteban March (fin du XVI^e siècle-1660), spécialiste de batailles, dont plusieurs sont au Prado. March disparu, la vie artistique à Valence devint insignifiante.

En Andalousie, nous avons vu l'art s'italianiser grâce aux romanistes flamands, puis à Luis de Vargas et au Cordouan Pablo de Cespedes dont les écrits poético-didactiques donnaient l'ébauche d'un traité esthétique. Il prépara la voie à son ami plus jeune, Francisco Pacheco (1564-avant 1654). Celui-ci tire sa célébrité, d'abord d'avoir été le maître et le beau-père de Velázquez, ensuite de son ouvrage : *l'Arte de la Pintura* (1649). Nourri des théoriciens italiens de la Renaissance, il voulut donner à son pays un code artistique. Son livre est loin de manquer d'intérêt : en particulier, un supplément consacré à l'iconographie religieuse contient de précieuses indications. L'auteur était intelligent et cultivé. L'Académie qu'il fonda, et où il professait avec succès, réunissait les lettrés de Séville. Il a pour nous ce mérite d'avoir développé l'esprit de Velázquez adolescent. Quoique accusant plus d'intelligence que de tempérament, ses peintures méritent attention. Il visa à de grandes compositions dont il reste peu : le musée de Séville abrite deux d'entre elles, jadis au couvent de

FRANCISCO DE ZURBARAN (1598-mort après février 1664). SAINT HUGUES CHEZ LES CHARTREUX (vers 1630). MUSÉE DE SÉVILLE. Zurbaran est le peintre de la vie monastique. Il montre ici des chartreux surpris en faute par l'évêque de Grenoble. — CL. ANDERSON.

la Merci. Un *Embarquement de saint Pierre Nolasque* frappe par sa gravité et sa simplicité, aussi par le décor, rare alors, d'un paysage marin. Ses portraits accusent des dons d'observateur aigu. Sous le livre de *Libro de descripción*, il projetait de donner,

avec des notices, un Panthéon illustré des grands Espagnols. Cent quarante dessins ont survécu (collection Lazaro, Madrid), concernant, en majorité, des personnages en relations avec Pacheco. Ils sont à rapprocher des « crayons » français de la fin du XVI^e siècle. Par ailleurs, ses rares portraits peints qui subsistent (musée de Séville; collection Cook, Richmond) décèlent l'initiateur de Velázquez en ce genre.

La vigueur manquant à Pacheco fut, au contraire, déparée à Juan de Roelas (1558 ou 1559-1625). Prêtre, son existence fut partagée entre Olivares et Séville, sans parler d'un court séjour à Madrid. Il influa sur l'orientation de l'art sévillan. Il visa à de grandes compositions. Son *Martyre de saint Herménégilde*, jeune prince goth supplicié par son père pour abjuration de l'arianisme (musée de Séville), est plein d'une énergie dramatique. Son *Crucifixion de saint André* (musée de Séville) rappelle les Flamands par la brutalité de l'action et le réalisme, en même temps que par le coloris blond. La *Mort de saint Isidore* (cathédrale de Séville), où se déroule une procession implorant la guérison de l'agonisant,

F. DE ZURBARAN. VISION DU BIENHEUREUX ALONZO RODRIGUEZ (1631). MADRID, ACADEMIE SAN FERNANDO. — CL. ANDERSON.

F. DE ZURBARAN. SAINTE MARGUERITE. LONDRES, NATIONAL GALLERY. — CL. ANDERSON.

BARTOLOMÉ ESTEBAN MURILLO (1617-1682). LE JEUNE POUILLEUX (entre 1645 et 1655). PARIS, MUSÉE DU LOUVRE. Ce chef-d'œuvre de vie et de lumière montre l'aspect réaliste du génie de Murillo. — CL. BRAUN.

présente le caractère d'un tableau d'histoire vivant et pathétique.

A Séville, Roelas instruisit Juan del Castillo (1584-1640), plus tard le maître de Cano et de Murillo, et le Luxembourgeois Pablo Legote (vers 1585-vers 1671), à qui M. August Mayer donne des œuvres de premier plan, comme la *Rencontre de Joachim avec sainte Anne* (musée de Budapest) et la *Nativité* (National Gallery, Londres). L'influence de Roelas rayonna hors de Séville, notamment à Grenade, où un religieux de la chartreuse, le P. Sánchez Cotán, couvrit les murs du couvent de compositions où il retraçait surtout des épisodes empruntés à l'histoire de son ordre, en particulier les supplices infligés à ses frères en Angleterre après l'abjuration de Henri VIII.

L'élan impulsif, qui s'accuse déjà chez Roelas, s'accrut chez Francisco Herrera, dit l'Ancien (1576-1656), pour le distinguer de son fils. Bizarerie et irritabilité composaient son caractère. Aussi ses œuvres ne manquent-elles ni de force, ni de vivacité ! Dans son immense *Mort de saint Herménégilde*, le martyr nous fait penser à un cabotin, mais n'est point figé ; les deux saints protecteurs de Séville semblent frémir de colère (musée de Séville). Sa non moins grande *Vision de saint Basile* (même musée), assez embrouillée, nous retient par la figure du principal personnage, passionné et colossal. Le tableau du Louvre, où le même Basile dicte sa doctrine, nous frappe par l'étrangeté des figures en même temps que par leur agitation intérieure. Le génie de ce peintre singulier se tempère dans les trois ta-

MURILLO. SAINT THOMAS DE VILLENEUVE SECOURANT LES PAUVRES (VERS 1675). MUSÉE DE SÉVILLE. Cette composition exaltant la charité d'un saint valencien du XVI^e siècle est techniquement une des œuvres les plus parfaites de Murillo. — CL. VERNACCI.

bleaux dont il reçut commande pour l'église Saint-Bonaventure à Séville, Zurbaran étant chargé de compléter la série avec quatre autres compositions. L'ensemble devait exposer l'histoire du saint franciscain dont Herrera représenta la guérison, étant enfant, par saint François ; la prise d'habits et la communion que lui apporta un ange. M. Carvallo, qui a acquis ces trois tableaux, a donné le second au Prado et conserve les deux autres à son château de Villandry, près de Tours. Le premier épisode, en particulier, trahit un sentiment de fraîcheur naïve dans l'expression des bonnes gens qui entourent l'enfant. Le maître irritable ne put conserver qu'un disciple suffisamment endurant, le doux Llanos y Valdés (ouvrages entre 1637 et 1673, principalement visibles aux sacristies de la cathédrale de Séville), qui, à côté de Murillo, allait contribuer à la fondation de l'académie de Séville. Son propre fils, Francisco le Jeune (1622-1685), dès qu'il fut en âge, se sauva à Rome, où il gagna sa vie en peignant des natures mortes. Herrera l'Ancien avait inauguré ce genre des *bodegones* (littéralement cuisineries) si en faveur au XVII^e siècle. Herrera le Jeune, revenu en Espagne, exécuta des compositions religieuses. Son *Saint Herménégilde emporté au ciel*, véritable danseur de théâtre, dans un costume aux teintes les plus délicates, fait penser aux créations du XVIII^e siècle français.

Dans l'évolution de la peinture en Andalousie, une part prépondérante revient à un artiste venu d'une autre région, l'Estrémadure, où il était né en 1598. Francisco de Zurbaran vint, à quinze ans, apprendre la peinture à Séville. Il fit ensuite son tour d'Espagne. En 1625, il est de retour à Séville. Il y passera son existence, en dehors de plusieurs séjours à Madrid, où on retrouve sa dernière trace en février 1664, et où il mourut peu après. Peintre religieux avant tout, Zurbaran a évoqué, comme personne ne l'a fait, la vie du cloître. Son *Rétable de saint Pierre* (cathédrale de Séville) avait constitué son principal début en 1625. De 1629 datent les sujets sur la vie de saint Pierre Nolasque, pour la Merced de Séville. Deux d'entre eux, *l'Apparition de saint Pierre apôtre à saint Pierre Nolasque* et un *Ange montrant à saint Pierre Nolasque la Jérusalem future*, se trouvent au Prado. Ces tableaux accusent un caractère fortement plastique : figures découpées, reliefs accusés, notamment les cassures des plis d'étoffe. Nous avons déjà parlé de sa collaboration avec Herrera à Saint-Bonaventure de Séville. C'est de là que proviennent les deux tableaux du Louvre où l'on voit Bonaventure recevant les envoyés de Paléologue et exposé, mort, sur un lit de parade. De 1631 date son œuvre la plus vaste : *l'Apothéose de saint Thomas d'Aquin* (musée de Séville).

La période 1631-1640 vit réaliser trois séries pour les chartreuses de Las Cuevas, près de Séville et de Xérès, et pour le monastère hiéronymite de Guadalupe. Du premier groupe, aujourd'hui au musée de Séville, on retiendra surtout la *Vierge de miséricorde des chartreux* et l'épisode de *Saint Hugues surprenant au réfectoire des chartreux fautifs*. Les tableaux de Xérès ont pris des destinations différentes ; le musée de Cadix a recueilli les portraits de chartreux illustres, peints avec un fondu et une douceur inhabituels jusqu'alors chez Zurbaran ; le musée de Grenoble possède les quatre compositions : *Annonciation*, *Nativité*, *Adoration des Mages* et *Circoncision*, mélange de réalisme et de romanesque théâtral. Les peintures de Guadalupe (actions de saint Jérôme, portraits de religieux de l'ordre) sont encore en place. A la même période se rattachent les figures isolées de saints massifs, cuirassés dans leurs chapes comme des insectes dans leur carapace, tel le *Saint Laurent* (Ermitage, Leningrad). Après 1639, se succèdent ces nombreuses figures de saintes représentées, par un charmant anachro-

MURILLO. LA CUISINE DES ANGES (1646). PARIS, MUSÉE DU LOUVRE. Ce tableau représente un miracle d'un saint franciscain, Diègue d'Alcala (XV^e siècle), qui obtint le ravitaillement céleste de son couvent réduit à la disette. Il se compose de trois parties sans cohésion, mais belles en elles-mêmes : le groupe du prieur et des gentilshommes qui assistent au miracle, le saint soulevé au-dessus du sol dans une lumière surnaturelle, la cuisine avec des natures mortes magnifiques. — CL. BRAUN.

nisme, sous les traits de jeunes Andalouses parées des costumes de l'époque.

Vers la fin, saint François d'Assise devient le sujet de plusieurs œuvres où s'accuse l'influence de la sculpture contemporaine. Le *Saint François* du musée de Lyon est inspiré de la statue de Pedro de Mena, déjà citée. En dernier lieu, Zurbaran, séduit par Murillo, adopte une manière lénitive et molle dans ses *Saintes Familles*. Toutefois, son ultime œuvre connue, *l'Immaculée Conception* (musée de Budapest), a retrouvé la rudesse et la force de ses anciennes créations.

De son ami Velázquez nous parlerons à propos de l'école de Madrid. Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682) appartient à la génération suivante. Sa grâce et sa douceur, parfois excessives, contrastent avec la virilité de Zurbaran ; la niaiserie de certaines de ses figures lui a nuï. Mais, surtout par sa technique, il reste un des plus grands parmi les artistes de son pays.

Il a travaillé considérablement, avant tout, pour les couvents et églises de Séville. Il livre aux franciscains son premier ensemble dont le Louvre possède une des deux principales compositions : la *Cuisine des Anges*, où saint Diègue d'Alcala, en extase, est soulevé au-dessus du sol. Murillo, suivant la grande tradition espagnole, associe le mysticisme au réalisme. Également au Louvre, provenant aussi de Séville, mais, cette fois, de la cathédrale, la *Naissance de la Vierge* unit ces deux caractères. La même église a conservé sa grande *Vision de saint Antoine de Padoue* caractéristique par ses défauts mêmes, l'élan théâtral du saint, les angelots mignards, l'Enfant trop joli qu'on dirait suspendu à un fil. Rien n'a plus popularisé et desservi Murillo que ces Apparitions de l'Enfant à divers saints, sinon ses Immaculées Conceptions, trop exquises. Nous apprécions mieux les tableaux sans mièvrerie qui évoquent la Bienfaisance de saint Thomas de Villeneuve (musées de Séville et de Munich) ou le Dévouement aux malades de sainte Elisabeth de Hongrie (musée du Prado). Il révèle des dons de paysagiste dans un tableau comme la *Bénédiction de Jacob* (Ermitage).

Murillo a dû aussi sa réputation à des scènes de la rue de Séville. La Pinaco-

thèque de Munich possède la série la plus complète de ces enfants mangeant des fruits ou jouant aux dés. Le Louvre conserve une des plus belles parmi ces toiles, le *Jeune poulleux*. L'effet de soleil que boit la lumière montre la maîtrise de Murillo.

De nombreux élèves attestent son renom. Au XVIII^e siècle, en France comme en Angleterre, ce sera le seul peintre espagnol coté. Sa défaveur actuelle a profité à un artiste de la même génération, longtemps et injustement dédaigné, Juan de Valdés Niza Leal — abrégé en Valdés Leal —, fils d'un Portugais établi à Cordoue (1622-1690). Par son originalité fantasque et sa vivacité, il contraste avec le paisible Murillo. Il est inégal, une partie de ses œuvres offre peu d'intérêt, mais certaines atteignent les plus hauts sommets de l'art. Telle sa *Déroute des Maures*, prodigieuse par la vie et le mouvement, provenant de son premier grand ensemble, celui des clarisses de Carmona, et récemment donnée à la ville de Séville.

Le musée de cette ville a recueilli ses peintures pour le couvent de Saint-Jérôme. On admire surtout le Baptême de ce saint, poétique comme une page de conte de fées, la Tentation et la Fustigation du même personnage entouré de figures soit de femmes, soit d'anges, qui accusent une conception entièrement originale. Rien n'est plus sobrement dramatique que ses *Saintes Femmes au calvaire* (musée de Séville). C'est une erreur de considérer uniquement Valdés Leal comme un peintre macabre, en raison de ses deux tableaux encore en place à l'hôpital de la Charité de Séville : *Finis gloria mundi* et *In ictu oculi*. Il a bien d'autres cordes à son arc.

Séville mise à part, Grenade, seule parmi les villes andalouses, joue un rôle artistique, en partie grâce à Alonso Cano.

Nous l'avons apprécié déjà comme sculpteur. Aussi ne doit-on pas s'étonner du caractère plastique de ses peintures : son *Christ mort soutenu par un ange* (musée du Prado) ressort comme une statue d'albâtre. D'autres peintres travaillaient à Grenade quand Cano y revint en 1651, principalement Pedro de Moya : soldat en Flandre, il avait étudié Van Dyck, qu'il révéla à ses compatriotes. Le musée de Bordeaux possède de lui un beau portrait d'artiste.

A Madrid, le règne de Philippe III (1598-1621) prolonge la période précé-

ALONSO CANO (1601-1667). LE CHRIST MORT SOUTENU PAR UN ANGE. MADRID, MUSÉE DU PRADO. Cano est avant tout un sculpteur. Son Christ semble taillé dans de l'albâtre. — CL. RUIZ VERNACCI.

VELÁZQUEZ. LES BUVEURS (1629). MADRID, MUSÉE DU PRADO. L'artiste, qui avait peint des scènes de cuisine à ses débuts, parodie ici la mythologie : Bacchus couronne un des *Borrachos* (ivrognes), nom familier du tableau. — CL. ANDERSON.

dente. Avant l'arrivée de Velázquez qui les éclipsera, plusieurs Italiens, les survivants des artistes appelés par Philippe II ou leurs descendants, occupent une situation prépondérante. Ils se sont hispanisés, à commencer par le principal d'entre eux, Vicente Carducho (1578-1638), théoricien (les *Dialogos de la pintura*, 1633) et peintre de sujets monastiques comme sa *Vision de saint François* ou de scènes de chartreux (Prado). A Tolède, après la mort du Greco (1614), l'Espagnol Luis Tristan reflète sa manière; un religieux italien, le P. Maino (vers 1569-1649), se rattache au Caravage; sa *Reprise de Bahia* (Prado) prouve des dons de réalisme et de sensibilité.

Velázquez (Don Diego Rodríguez de Silva Velázquez), entré au service du roi en 1623, pendant trente-sept ans partagera son existence entre son art et ses fonctions de cour. Né en 1599 à Séville, il avait épousé en 1618 la fille de son maître Pacheco. Ses œuvres de Séville sont uniquement des *bodegones*, même quand il aborde des thèmes religieux (le *Christ chez Marthe*, National Gallery). Débutant à Madrid, il trace du roi et du premier ministre, Olivares, des portraits intéressants par la physionomie, mais encore gauches (Metropolitan Museum, New-York). Même ses *Buveurs* (Prado), si vivants, sont trop tassés. Il n'acquiert sa maîtrise qu'à son premier retour d'Italie où il va à deux reprises de 1629 à 1631 et de 1649 à 1651. Dans l'intervalle, il peint la plupart de ses célèbres portraits.

Philippe IV est son principal modèle. On le voit soit à cheval, soit debout, en costume de cour ou de chasse (musée du Prado). Le duc d'Olivares caracole à l'imitation de son maître (Prado). Avec une tendresse spéciale, Velázquez a représenté le jeune prince Balthasar-Carlos sur son poney ou

VELÁZQUEZ. LA VILLA MÉDICIS. MADRID, MUSÉE DU PRADO. Velázquez a rapporté cette étude de son second voyage en Italie (1649-1651). Par la finesse des valeurs et l'atmosphère qui la baigne, elle fait penser à Corot. — CL. ANDERSON.

en habit de chasse (Prado). Sous ce dernier costume apparaît le frère du roi, l'infant Ferdinand. Les portraits de courtisans sont rares. Par contre une part importante dans l'œuvre de Velázquez concerne la ménagerie humaine chargée de distraire Philippe IV : bouffons, fous, nains et même deux malheureux infirmes, l'*Enfant de Vallecas* et le *Bobo de Coria*. On peut rattacher à cette extravagante équipe les deux figures de miséreux baptisés *Ménippe* et *Ésope*, tous deux si frappants, surtout l'*Ésope* au visage douloureux d'homme éprouvé par l'adversité. Les compositions demeurent exceptionnelles. A la National Gallery, un tableau conserve le souvenir d'une chasse au sanglier à laquelle participent le roi et sa cour. Surtout Velázquez a commémoré une des victoires, éphémère succès, qui marquèrent le début du règne, la *Reddition de Breda*. Il montre son originalité dans le renversement des lois classiques de la composition. Il prouve une sensibilité que certains lui refusent et qu'atteste le geste humain, large et magnifique, de Spinola voulant consoler et honorer son ennemi vaincu.

Le second voyage de l'artiste en Italie nous a valu les deux *Paysages* de la villa Médicis (Prado), d'un impressionnisme anticipé, et son extraordinaire *Portrait d'Innocent X* (Rome, galerie Doria), aux tonalités rouges, où il semble avoir accumulé les difficultés pour en triompher.

Après son retour, à côté du roi vieilli (National Gallery) apparaissent des modèles que nous n'avions pas encore vus : la nouvelle reine Marie-Anne d'Autriche, insipide et revêche (Prado); sa belle-fille Marie-Thérèse, future femme de Louis XIV (Louvre); sa fille Marguerite, charmante petite poupée (Louvre). Chez beaucoup d'artistes, la fin de leur carrière marque la lassitude et le déclin. Au contraire, Velázquez trouve encore moyen de se surpasser dans sa *Vénus couchée* (National Gallery), un des rares nus féminins qu'aient peints les Espagnols, et dans ces deux grandes pages du Prado, les *Fileuses* et les *Ménippes*, qui nous offrent la synthèse de son œuvre.

Velázquez meurt, en 1660, au retour du voyage à la Bidassoa où il avait accompagné son maître à l'occasion du mariage qui allait unir l'infante Marie-Thérèse à Louis XIV. On ne lui connaît pas de disciple, sauf son gendre, Juan Bautista del Mazo (vers 1612-1677), plutôt son aide, mais point sa doublure, doué de personnalité. Les modèles qui ont déjà posé devant son maître, il les voit différemment, il les « embourgeoise ». Un document inestimable est le *Portrait collectif* (musée d'État, Vienne) où il groupe toute sa famille, jusqu'à son beau-père qu'on aperçoit à l'arrière-plan. Il prouve son originalité comme paysagiste. Ses vues d'Aranjuez (Prado) font penser à notre école de 1830. Ses scènes de campagne donnent un avant-goût des cartons de Goya. Le paysage, à la même époque, est représenté par Francisco Col-

VELÁZQUEZ. PORTRAIT DU PAPE INNOCENT X (1649). ROME, GALERIE DORIA. Avec une virtuosité inégalée, l'artiste associe trois rouges différents. De cet embrasement ressort le regard pénétrant du pape, en qui Taine vit à tort un pauvre niais, un cuistre usé. — CL. ANDERSON.

VELÁZQUEZ. L'ENFANT DE VALLECAS (VERS 1646). MADRID, MUSÉE DU PRADO. Les êtres disgraciés, que Velázquez se plaît à peindre, ne sont pas seulement pour lui des modèles pittoresques. Il nous émeut avec cette pénible image d'un enfant dégénéré ! — CL. ANDERSON.

VELÁZQUEZ. L'INFANT BALTHASAR-CARLOS (DÉTAIL). MADRID, MUSÉE DU PRADO (VERS 1635). La délicatesse des traits puérils, mise en valeur par une facture indéfinissable, contraste avec la gravité du jeune prince juché sur un poney qui se cabre. — CL. ANDERSON.

VELÁZQUEZ. ÉSOPE (VERS 1640). DÉTAIL. MADRID, MUSÉE DU PRADO. Génie accessible à la pitié, Velázquez a peint sous les noms de Ménippe et d'Ésope deux mendiants de Madrid. Le second présente, d'une façon poignante, la physionomie de l'homme déchu. — CL. ANDERSON.

VELÁZQUEZ. LES LANCES, ou LA REDDITION DE BREDÁ (VERS 1634-1635). MADRID, MUSÉE DU PRADO. A l'exception de l'Expulsion des Morisques (détruit), voici le seul tableau d'histoire qu'ait signé Velázquez. A gauche, les Hollandais; à droite, l'état-major espagnol. Justin de Nassau, vaincu mais non humilié, remet les clefs de Breda au marquis de Spinola dont le geste consolateur donne à la scène un rare caractère d'humanité et de noblesse. — CL. ANDERSON.

lantes (1599-1656), dont le Louvre possède un *Buisson ardent*.

Velázquez domine son époque, mais nous ne devons pas mésestimer ses contemporains. Le sentiment mystique qui lui faisait défaut caractérise au contraire le bénédictin Juan Rizi (1595-1675). Sa ferveur ressort dans la *Messe de saint Benoît* (Prado). Elle ne l'empêche pas d'être un portraitiste exact et pénétrant. Son *Tiburcio de Redin* (Prado) a pu, sans invraisemblance, être attribué à Velázquez. Son frère cadet Francisco (1608-1682), lui, n'a rien que de profane et même de mondain dans ses compositions religieuses. Son *Autodafé du 30 juin 1680 sur la Plaza Mayor* divertit, en dépit du sujet, par la variété et l'animation des personnages (Prado).

La génération de Mazo et de Francisco Rizi — les artistes nés entre 1605 et 1625 — offre d'autres peintres de mérite. Antonio de Pereda (vers 1608-1678) a laissé sous le nom de *Songe du chevalier* (Madrid, Académie San Fernando) un tableau à rapprocher des compositions macabres de Valdés Leal. Au Prado, on voit de lui un *Christ* singulier, coiffé non d'une couronne, mais d'un véritable buisson d'épines, une grosse corde au cou. Juan de Toledo (1611-1665) a figuré des batailles contre les Turcs en des tableaux (musée du Prado) pleins de verve et d'entrain. Arellano (1614-1676) et Perez (1634-1694) ont peint excellentement des fleurs.

La tête de cette génération est

Claudio Coello (1642-1693) dont, précisément, le Prado possède deux *Asuntos*, avait débuté par des peintures religieuses. Il avait

VELÁZQUEZ. LES FILEUSES (VERS 1657). MADRID, MUSÉE DU PRADO. Une des dernières œuvres du maître et peut-être la plus complète. Elle nous introduit à l'intérieur de la manufacture de tapisseries de Santa Isabel, à Madrid, que se disputent l'ombre et la lumière, modelant les corps dans l'espace, faisant chatoyer doucement les tissus. — CL. ANDERSON.

Carreño de Miranda (1614-1685), qui succède, en 1671, comme peintre de cour, à Mazo et, par ricochet, à Velázquez. Il abandonne alors la peinture religieuse pour se consacrer au portrait. Nous lui devons les effigies impressionnantes du jeune Charles II, exsangue et maladif, de la reine mère, tôt vieillie, au visage bouffi et morne, en costume monacal de veuve. Il a souligné l'extrême élégance de deux personnages de la cour, le duc de Pastrana (Prado) et la marquise de Santa Cruz (collection de la marquise de Isasi, Madrid).

Plus superficiel, mais avec un brio extraordinaire, Carreño approche, par son coloris, de Velázquez quand il peint l'ambassadeur moscovite Potemkin, vêtu d'une robe rouge splendide; le bouffon Bazan, ou tel phénomène comme le nain Antonio l'Anglais, accompagné d'un grand chien (ce portrait a longtemps été considéré comme un Velázquez authentique), et la jeune géante obèse Eugenia Martinez Vallejo. Ces tableaux sont au Prado.

Francisco Rizi et Carreño ont formé les principaux artistes en renom au déclin du siècle. Leurs deux ateliers fraternisaient. Chez leurs disciples, on constate l'aspiration vers le mysticisme, traduite dans ces tableaux qu'on appelle sans autre indication de sujet *Asuntos místicos* (compositions mystiques). Tel est le cas de Cabezalero (1633-1673) et de Cerezo (1635-1675).

même pratiqué la fresque. Son *Miracle de saint Pierre d'Alcantara* (Pinacothèque de Munich) traduit un sentiment vraiment hispanique. A son tour, il a donné une interprétation personnelle du thème de l'Immaculée Conception qui emprunte les traits d'une femme longue et mince, sorte d'Éloa romantique, le corps disparaissant sous un amas de robes et de manteaux (Madrid, collection Lázaro). Il entra au service du roi en 1684. Il évoque Charles II adulte dans le portrait de l'Institut Staedel à Francfort et surtout dans le grand tableau de l'Escorial (sacristie majeure), la *Sagrada forma*, la présentation d'une hostie miraculeuse au roi qu'entourent ses courtisans et les religieux du monastère.

Coello mourut littéralement du chagrin que lui causa la venue en Espagne de Luca Giordano (1632-1705), appelé par Charles II pour compléter la décoration de l'Escorial et achever les desseins de Philippe II. Dans le grand escalier, à la chapelle majeure, l'expéditif Napolitain couvrit voûtes et murailles de ses compositions. Il travailla aussi au plafond de la sacristie majeure de la cathédrale de Tolède et au Buen Retiro. La mort de Charles II (1700), l'accession au trône du duc d'Anjou, Philippe V, qui favorisa ses compatriotes, amenèrent le départ de Luca Giordano.

Au XVII^e siècle, surtout comparée à la peinture espagnole, la peinture portugaise accuse un développement restreint. Amaro da Valle (mort vers 1619) assure la transition entre le XVI^e et le XVII^e siècle. On lui donne un *Christ en croix* ornant une chapelle du couvent de Saint-François à Lisbonne. L'occupation espagnole ne favorisa en rien l'essor de l'école portugaise.

Après le départ des Espagnols (1640), il y eut un réveil dont les conséquences demeurèrent limitées. C'est une femme, Josefa Ayala d'Abidos (1634-1684), peintre de fleurs, de fruits et de sujets religieux, qui fut surtout en renom.

ARTS INDUSTRIELS. — Un acte politique entrave le progrès des arts mineurs en Espagne. En 1609, Philippe III décide l'expulsion des Morisques, c'est-à-dire les descendants des Maures, restés en Espagne. Ils assuraient une abondante et excellente main-d'œuvre. De plus, la décadence politique et économique entraîna la décadence industrielle, marquée souvent par le défaut d'originalité. Pour ce qui concerne le mobilier, on voit décliner le travail du cuir, jusque-là orgueil de l'Espagne. Les bons ouvriers quittent le pays pour l'Italie, la France ou plus Flandres. Après 1650, on ne fait plus rien de bien. Pour les sièges, différant peu des modèles du XVI^e siècle, la principale innovation est la peinture dont on les revêt. Le secrétaire (*vargüeno*), jadis le meuble espagnol par excellence, s'achète de plus en plus à l'étranger, Allemagne ou Italie. Il adopte des formes architecturales classiques. Les lits surtout témoignent de recherches nouvelles. Maintenant, ils sont, en général, caractérisés par les quatre grandes barres ou *salomonicas* qui se dressent aux quatre angles. Une partie qui prend de l'extension est le chevet, souvent formé d'arceaux. Mais, sous l'influence des Portugais, apparaît un modèle d'un goût particulier : des sortes de fuseaux sont disposés au chevet et au pied; quatre autres plus grands tiennent l'office des *salomonicas*.

VELÁZQUEZ. LAS MENINAS (1658). MADRID, MUSÉE DU PRADO. L'artiste, la palette en main, fait le portrait de modèles qu'on ne voit pas, mais dont l'image se reflète dans un miroir, au fond de la salle : Philippe IV et la reine d'Espagne. Pour distraire le couple royal, voici l'infante Marguerite, amenée par ses filles d'honneur, les *Ménines*, dont la gracieuse jeunesse fait contraste avec la laideur de la naine Maria Barbola et du nain Pertusato. Dans cette page, peinte avec la sobriété qui lui est habituelle, le Maître a résumé toute sa science et tout son art. — CL. ANDERSON.

L'industrie des tissus décroît du fait des importations étrangères, résultant en particulier du goût pour les modes françaises. La tapisserie connaît un développement lent et intermittent. Philippe II avait installé à Madrid un tapissier de Salamanque, Pedro Gutierrez; le successeur de Gutierrez, Antonio Ceron, monta la manufacture de Sainte-Isabelle, d'une activité modérée, et dont les *Fileuses*, de Velázquez, ont perpétué le souvenir. L'art du fer ne progresse pas. Nous pouvons faire les mêmes remarques que précédemment pour l'orfèvrerie (voir p. 380) : au début du siècle, réaction contre la discipline sévère et géométrique du style Philippe II, tendance vers l'imitation de la nature, adoption d'un décor floral surchargé; en définitive, complication et travail moins fini. Il en est de même pour le bronze dont on se sert également pour des grilles. Les objets pour lesquels le bronze est employé habituellement sont les grands chandeliers, en particulier ceux d'églises.

Le départ des Morisques a tué en partie l'industrie de la céramique reflétant des traditions arabes. Il fallut réorganiser la fabrique de Manises, près de Valence, principale gardienne de ces traditions au début du XVII^e siècle.

Par ailleurs, sur les bords du Tage, la manufacture de Talavera, qui travaillait dans une autre manière, allait accroître la prospérité dont elle jouissait déjà au XVI^e siècle. Talavera, au XVII^e siècle, produit des vases d'une ampleur exceptionnelle ou pour l'usage

VELÁZQUEZ. TÊTE DE CALABACILLAS, L'IDIOT DE CORIA (VERS 1647). MADRID, MUSÉE DU PRADO. — CL. ANDERSON.

bien des bêtes sauvages. D'un trait un peu appuyé et rude, ces décors des faïences de Talavera gardent une note originalement espagnole.

domestique: plats et assiettes, cruches à deux poignées, tonnelets, fontaines, bassins pour rafraîchissements, pots de pharmacie, et, aussi, des chandeliers, des encensoirs. Les pots empruntent des formes humaines ou d'animaux. Les couleurs dominantes sont le vert et la pourpre manganèse, ainsi que le bleu. Sur les surfaces, on représente des paysages, décor pour des scènes où interviennent des hommes (combats de cavaliers, chasse, jeux d'enfants) ou

GABRIEL ROUCHÈS

BIBLIOGRAPHIE

Aux livres déjà indiqués pages 240 et 342, concernant l'art espagnol dans son ensemble ou une forme d'art à toutes les époques, nous ajouterons les ouvrages généraux, monographies exclues, concernant spécialement le XVII^e siècle.

OUVRAGES EMBRASSANT PLUSIEURS ARTS :

KEHRER (H.), *Spanische Kunst von Greco bis Goya* (Munich, 1926). — WEISBACH (Werner), *Die Kunst der Barock in Italien... und Spanien* (Berlin, 1924). — X... *La Escultura policroma. La Cerámica. Coll. El tesoro artístico de España* (Barcelone, s. d.).

ARCHITECTURE.

SCHUBERT (Otto), *Geschichte des Barock in Spanien* (Esslingen, 1908).

SCULPTURE.

HAENDCKE (B.), *Studien zur Kunstgeschichte der spanischen Plastik*, Juan Martínez Montañes, Alonso Cano, Pedro de Mena... (Strasbourg, 1900). — MAYER (A.-L.), *Spanische Barock-Plastik* (Munich, 1923). — SERRANO FATIGATI (Enrique), *Escultura en Madrid desde mediados del siglo XIV hasta nuestros días*. Boletín de la Sociedad española de excursiones (années 1909 à 1911).

PEINTURE.

SENTENACH, *La Pintura en Sevilla* (Seville, 1885). — *La Pintura en Madrid* (Madrid, 1907). — JUSTI (Carl), *Diego Velazquez und sein Jahrhundert* (Bonn, 1888; 2^e éd., 1903; trad. anglaise, 1889; trad. espagnole, Madrid). — BERVETE Y MORET (A.), *The school of Madrid* (Londres, 1909). — *Conferencias de arte* (Madrid, 1924). — BENESCH (Otto), *Seicentostudien*, Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien.

VELÁZQUEZ. VÉNUS ET L'AMOUR (VERS 1657). LONDRES, NATIONAL GALLERY. Jusqu'à une date récente, le nu féminin, proscrit par la religion, est exclu de l'art espagnol. Deux seules exceptions : cette *Vénus* et la *Maja dévotue* de Goya. Velázquez semble avoir voulu rivaliser avec Titien et il a créé une œuvre d'une si durable fraîcheur, d'une élégance si exempte de toute convention d'école qu'on la supposerait peinte il y a peu d'années. — CL. BRAUN.

FRANS SNYDERS. LE GARDE-MANGER. MUSÉE DE BRUXELLES. L'un des plus beaux ensembles du Maître, où la richesse des tons blancs et rouges s'affirme avec une solide ordonnance apprise chez Rubens. — CL. MUSÉE DE BRUXELLES.

L'ART FLAMAND AU XVII^e SIÈCLE

L'ARCHITECTURE ET LA SCULPTURE

L'ARCHITECTURE religieuse, en Italie, avait réalisé à la fin du XVI^e siècle, dans l'église du « Gesu », l'œuvre justement célèbre de Vignole et de Giacomo della Porta (1568-1576, consacrée en 1584), un idéal des longtemps entrevu : agrandir, dévoiler l'espace, au point que le fidèle à genoux en fût comme anéanti, mais, d'autre part, assembler la pierre avec tant de force, d'animation, de richesse, que toute crainte se transmuât en ferveur et en admiration. C'était agir sur les âmes, que le verbe avait déjà préparées à l'émotion. L'art baroque fut une arme puissante pour l'Église catholique dans sa lutte contre le protestantisme. En Belgique, il revivifia l'architecture religieuse et lui rendit l'hégémonie qu'elle avait perdue. Et pourtant, ce ne fut pas tout de suite, ni sans peine, qu'on l'adopta. Il est vrai que, dès 1583, l'église du collège des Jésuites, à Douai, fut une réplique du « Gesu », mais, dans cette réplique, les architectes de la Compagnie n'étaient pour rien. Ils tenaient, chose curieuse, au gothique. Le plus ancien d'entre eux, le frère Henri Hoeimaker, de Tournai (1559-1626), resta toute sa vie fidèle à la voûte ogivale et aux arcs brisés (séminaire actuel de Tournai, 1603); après lui, le frère Jean du Blocq, de Mons (1583-1656), fit bien des concessions au style italien dans les voûtes (Notre-Dame de Luxembourg), dans les façades (chapelle du Lycée, à Saint-Omer, 1629), mais toujours, par quelque côté, se rappelait la doctrine de son maître, Hoeimaker. Les jésuites belges ne se donnèrent au Baroque — mais alors avec quel enthousiasme ! — qu'après avoir vu des architectes laïques, Wenceslas Cobergher (vers 1560-1634) et Jacques Francart (1583-1651), traduire en monuments magnifiques leurs souvenirs d'Italie.

C'étaient — pour ne citer que des œuvres capitales et qui existent toujours — l'église Notre-Dame, à Montau (1609), de Cobergher :

un octogone surmonté d'une coupole; la façade ailée de l'église de la Trinité, à Bruxelles (1621), de Francart, et, du même, la façade puissante de l'église du Béguinage, à Malines. Que faire, sinon « italianiser » ? Or, les jésuites eurent en ce moment un architecte supérieur à Cobergher et à Francart : le frère Huyssens, de Bruges (1567-1637), à la gloire duquel suffiraient ces deux chefs-d'œuvre : Saint-Charles-Borromée, d'Anvers (1615-1624), et l'église des Jésuites de Namur, aujourd'hui Saint-Loup (1621-1645). Comme ses prédécesseurs, il a le juste sentiment du vaste, par lequel se crée le noble et le majestueux, mais il le réalise par des moyens plus sûrs et plus variés, il le fait sentir par des relations et des rythmes plus serrés, apprécier sous une enveloppe que lui seul, en Belgique, a rendue vraiment saisissante. Nous faisons allusion ici à l'intérieur de Saint-Charles d'Anvers, à son double étage de colonnades, à ses gigantesques et pourtant harmonieux entassements de pierre et de marbre.

D'autres jésuites imitèrent Huyssens plus ou moins bien : Hésius, par exemple, dans l'église des Jésuites de Louvain (1650-1671); puis ce furent des laïques : Faiderbe à Leliendael (1662), à Notre-Dame d'Hanswijck de Malines (1663); Jean Cortvriindt, à Notre-Dame-de-Bon-Secours, à Bruxelles (1673-1694). Alors s'élevèrent les abbayes norbertines d'Averbode, de Parc, près de Louvain; et de Grimbergen, près de Bruxelles, ces deux dernières particulièrement intéressantes. Plus jamais on ne devait atteindre à la majesté de Saint-Charles-Borromée d'Anvers. Encore serait-il curieux d'étudier pour leur originalité certaines façades. N'oublions pas que cette partie de l'édifice n'est, dans une église baroque, qu'un frontispice sans rapport organique avec ce qu'il recouvre. On pourra déclarer remarquable pour sa division tripartite, hardiment accusée, la façade de l'église de Saint-Jean-au-Béguinage, à Bruxelles (1657-1677).

Tout ce qui précède ne fait que noter des monuments, signaler

BRUXELLES. ÉGLISE DE LA TRINITÉ. L'œuvre maîtresse de Jacques Francart. Elle se distingue par beaucoup de clarté et de vigueur dans la composition. — CL. PAUL BECKER.

des maîtres avec leurs plus hautes qualités individuelles, mais ne pourrait-on indiquer aussi ce qui est commun à toutes ces églises baroques de Belgique et qui constitue leur physionomie propre? D'une façon générale, on tend au large, même un peu plus que le style n'y autorise et en vertu d'une vieille habitude. La solennité est de rigueur, et nous avons vu que plus d'un architecte y atteignit sans peine, mais il faut encore, avec la solennité, de l'abondance, une abondance qui se manifeste également dans la structure et le décor, qui les associe et par laquelle s'affirment la force

NAMUR. INTÉRIEUR DE SAINT-LOUP. Le frère Huyssens, architecte de Saint-Loup, remplaça ici l'ancienne croisée d'ogives par un berceau à lunettes : disposition extrêmement habile. — CL. PAUL BECKER.

et la vie. Et ceci même n'est pas assez : la vie sera généreuse et colorée. Ici la tradition se renouait aux ultimes nouveautés : il n'y avait plus de tour en façade : on la mit au chevet (Anvers, Montaigu); plus de pinacles aigus : on eut des galeries ajourées sous de petites coupes (Anvers); les ailerons, les enroulements se comportèrent si bien qu'ils remplacèrent sans peine les accolades; on usa largement des colonnes en ressaut, puis, pour animer les couronnements, des motifs architecturaux que le XVI^e siècle avait préparés. Enfin, regardez les grandes façades, ne sont-ce pas des rétables soigneusement subdivisés et d'une extraordinaire animation? L'église baroque belge, comme la terre qui la porte, est plantureuse et pittoresque.

Ce sont aussi les mots qu'il faut appliquer à l'architecture civile du même temps, telle qu'on la trouve, curieusement archaïque et débordante de verve rajeunie, dans la Grand'place de Bruxelles, rebâtie presque entièrement, après le bombardement de 1695, sur le modèle antérieur, qui datait d'un demi-siècle. Une multitude de maisons, au cœur de la ville, pour avoir moins d'éclat, d'exubérance, ne témoignaient pas d'une moindre originalité. Les enroulements, sous le toit, festonnaient les frontons; le portail, fortement mouluré, à l'imposte cosue, déployait sa richesse au pied du fronton vainqueur des années. Il n'y eut guère de style Louis-quinzième en Belgique, au XVII^e siècle, ou, du moins, ce qui en pénétra fut-il absorbé par la profusion des ornements traditionnels.

Il ne nous reste plus qu'à parler de la sculpture. Les lignes qui précèdent en ont déjà fait deviner le

MAISONS DE LA GRAND'PLACE A BRUXELLES. Les traditions les plus anciennes de l'architecture flamande et son génie exubérant contraignent ici à l'adaptation le style venu de l'étranger. — CL. NIEMANTS.

caractère général, mais elle comporte des nuances bien tranchées selon les lieux, et il faut tenir grand compte de l'individualité des artistes. Nous mettrons à part, tout d'abord, les sculpteurs qui travaillèrent à l'étranger où leur sensibilité native se modifia. François Duquesnoy (1594-1642) lutta à Rome de toute son âme pour le triomphe de la « manière » antique; Jean Varin, de Liège, devient à Paris, sous Louis XIII, purement français, comme le deviendront, après lui, les Flamands qui travaillèrent à l'ornement des jardins de Versailles. Un second groupe est formé par les sculpteurs qui restèrent essentiellement fidèles aux enseignements de Rome, de ses maîtres, de ses musées. Là se placent les ivoiriers Van Opstal et Van Bossuyt, Brabançons épris, sans perdre leur bonhomie naturelle, d'idylles virgiliennes et de belles déesses; le Liégeois Jean Delcour (1627-1707), élève docile du Bernin, virtuose comme lui des draperies agitées, comme lui souvent déclamatoire, mais délicat cependant (*Vierge de la rue Vinave-d'Ile*, à Liège) et même pathétique (*Christ du mausolée de Liverlo*, à la cathédrale de Liège) quand il se laisse aller à son goût naturel; nous y ferons aussi entrer Jérôme Duquesnoy (1602-1654), toujours partagé entre la tendance réaliste au portrait (tombeau de l'évêque Triest, à Saint-Bavon, de Gand) et le grand style de son frère François. Quiconque, d'ailleurs, entreprend l'exécution des tombeaux à symboles et allégories, alors de mode : Jean Delcour (tombeau d'Allamont, à Saint-Bavon de Gand), Lucas Faidherbe (tombeau d'André Cruesen, à Saint-Rombaut de Malines), Urbain Taillebert (monument d'Antoine de Hennin, à Saint-Martin d'Ypres) vise au grand style international et y perd beaucoup de son originalité foncière.

Le vrai génie de l'art belge vibre mieux chez les maîtres qui, sous l'inspiration de Rubens et de Van Dyck, furent à la fois baroques et nationaux : Lucas Faidherbe (1637-1697), capable parfois de joie dionysiaque (ronde d'Amours, musée d'Art et d'Histoire, à Bruxelles) et surtout Artus Quellin le Vieux, d'Anvers (1609-1668), dont les souvenirs d'Italie n'entravèrent jamais la

TOMBEAU D'ANTOINE TRIEST. ÉGLISE SAINT-BAVON, A GAND. Jérôme Duquesnoy (1602-1657) a exécuté ici une belle figure réaliste, mais on le sent retenu dans son élan par un souci de noble ordonnance. — CL. PAUL BECKER.

gaucherie héroïque (cariatides et statues de l'Hôtel de ville d'Amsterdam). Celui-ci était de pure race. Revenu à Anvers, il se livra tout entier avec son cousin, Artus Quellin le Jeune, avec Willemssens, aux travaux de hucherie religieuse (confessionnaux de Saint-Paul, stalles de Saint-Jacques, à Anvers). Et ces œuvres-là, sortant désormais en grand nombre des ateliers d'Anvers (Verbruggen) et de Malines (Van der Veken), on peut se demander si, par leur fidélité persistante au pittoresque, leur beau et brillant métier, leur emphase à la fois naïve et magnifique, elles ne sont pas l'expression la plus vraie, la plus juste, de la sculpture baroque dans les provinces belges.

MARCEL LAURENT

LA PEINTURE

Jusqu'ici, dans ce résumé, nous avons indifféremment envisagé les peintures produites au sud ou au nord de la Meuse : toutes faisaient partie de l'école des Pays-Bas. A l'époque où nous sommes arrivés, après la grande séparation créée par l'affranchissement des Provinces protestantes du Nord (9 avril 1609. Trêve de Douze Ans), il faudra distinguer deux écoles nettement différentes : d'une part l'école hollandaise, de l'autre l'école flamande. Cette dernière qui, avec la Contre-Réforme, triomphe à Anvers, nous occupera seule désormais.

Depuis les temps lointains des Van Eyck ou de Van der Goes, nous n'avions plus osé prononcer le mot de génie. Pour le grand Bruegel lui-même, nous avions hésité, et voilà que vers la fin de ce long et confus XVI^e siècle, fait d'essais, de recherches et d'erreurs tempérées par quelques brillantes réussites, apparaît l'un des plus indiscutables et des plus clairs génies que l'humanité ait jamais connus : le glorieux Rubens. L'école flamande au XVII^e siècle ne paraît exister que par lui : il la domine et la résume tout entière. A ses côtés, deux beaux tempéraments de peintres, Antoine van Dyck et Jacques Jordans, très grands sans doute, mais qui demeurent intensément marqués par la fougueuse personnalité du Maître. Ces trois noms illuminent tout le XVII^e siècle

CONFESSONNAUX. ÉGLISE SAINT-PAUL, A ANVERS. La statuaire en bois sculpté, au XVII^e siècle, eut toutes les ambitions du marbre. Elle traduisait à merveille l'idéal du Baroque flamand. — CL. NIEMANTS.

PIERRE-PAUL RUBENS. LA DERNIÈRE COMMUNION DE SAINT FRANÇOIS D'ASSISE (1619). MUSÉE D'ANVERS. La mort dans un suprême élan de foi et d'amour, drame profond auquel le génie puissant du Maître donne l'allure d'une apothéose.

dans les Flandres : ils pourraient suffire à le caractériser, et c'est eux qu'il faut, avant tout, retenir.

L'histoire de l'art cependant n'a le droit d'ignorer ni ceux qui ont précédé et préparé les heureuses floraisons, ni ceux qui, avec plus ou moins d'éclat, ont gravité autour des hautes figures. Nous serons donc amenés à considérer, non seulement les chefs, mais aussi leur voisinage, comprenant une multitude d'artistes, souvent d'un sûr talent, et qui forment derrière le Maître un étincelant cortège.

Voyons d'abord ce qui annonce, puis environne la formation de Rubens. Certaines créations de Michel Coxcie dont nous avons parlé plus haut, les grands rétables d'Antoine Blocklandt (1532-1583), le font déjà présager de très loin, dès les années 1570-1575; puis viennent ceux qui furent ses maîtres et purent plus ou moins directement agir sur lui : Tobie Verhaecht (1561-1631), le paysagiste qui lui donna peut-être le goût des grands espaces et des vues étendues; Adam van Noort (1562-1641), si mal connu encore, mais chez lequel on voudrait découvrir une survivance populaire; enfin celui qui dut, par sa culture, son goût et son amour de l'antiquité avoir l'influence la plus décisive, Otto Vaenius (1556-1629), qu'obséda la grâce alanguie du Corrège et qui toute sa vie chercha, sans le trouver, le grand style de Raphaël.

Il faudrait aussi étudier, pour mieux comprendre les débuts de

Rubens, les artistes de l'école des Pays-Bas qui peignaient déjà avec autorité, alors que lui commençait à peine son apprentissage. On trouverait ainsi, à Anvers, ou dispersés dans toute l'Europe, des « maniéristes » comme Joos van Winghe (1542-1603), Bartholomeus Spranger (1546-1611), Abraham Bloemaert (1564-1651), et, à côté de Henri Goltzius (1558-1617) et de Cornelisz van Harlem (1562-1638), qui eurent sur leurs contemporains une si forte influence, le curieux Van Uytewael (1566-1638); des paysagistes comme Gilles van Coninxloo (1544-1607), qui détermine toute la conception agreste du siècle; Mathieu Bril (1550-1583), Paul Bril (1554-1626) et leur imitateur Martin Ryckaert (1587-1631), annonçant déjà à Rome la grandeur de Claude Lorrain; le charmant et varié Lucas van Valckenborgh (vers 1540-vers 1625), Kierstiaen de Keuninck (vers 1560-1635) et Peter Schoubroeck (vers 1570-1607), aux éclairages fantastiques; Louis Toeput (vers 1550-1610), qui travaille en Italie; Josse de Momper (1564-1635) et ses vues de vallées rocheuses. Puis viendrait la première génération des innombrables Francken, tout particulièrement Ambrosius I^{er} Francken (1544-1618), aux compositions religieuses si bizarrement réalistes; à côté de lui, Denis Calvaert (1540-1619), Hans Snelinck (1544-1638), Wenceslas Coebergher (1561-1634), Henry de Clerck (1570-1629), auteurs de grands tableaux d'autel qui visent au genre solennel. Plus voisins du Maître comme âge, mais prolongeant encore les traditions du XVI^e siècle, nous noterions le joyeux David Vinckebooms (1576 ou 1578-1629), procédant de Bruegel, et Sébastien Vrancx (1573-1647), dressant dans ses scènes de pillages et d'embuscades un précis réquisitoire contre l'hypocrite légende du « bon vieux temps »; Roelandt Savery (1576-1639), aux intérieurs de forêts et aux scènes de chasse fantastiques. Passant aux peintres archaïques d'architecture, nous citerions Hans Vredeman de Vries (1527-après 1604), Hendrick van Steenwyck le Vieux († vers 1603), Pieter Neeffs le Vieux (vers 1578-après 1656), tandis que, dans le portrait, nous verrions François Pourbus le Jeune (vers 1570-1622) suivre avec talent l'exemple de son grand-père et de son père.

L'évocation de ces noms permettrait de préciser les tendances artistiques qui régnaient dans cette vaste école des Pays-Bas au moment où brusquement surgit le chef tout-puissant. Dans les œuvres, du talent, de la science, de la fantaisie et de la curiosité, mais nulle grandeur, aucun accent; peu de fougue, rien de ce que Rubens devait apporter avec une si débordante plénitude. En ce sens, on peut dire que Rubens est un génie isolé, qui ne fut pas, comme Jean van Eyck, Rogier van der Weyden ou Titien, directement annoncé et préparé par des aînés tout proches, un Hubert, un maître de Flemalle, un Giorgione.

Il naît à Siegen, sur les bords du Rhin, en 1577, pendant l'exil de son père, fonctionnaire de la cour de Nassau au cœur trop généreux; élevé par une mère admirable qui, dès son veuvage, en 1587, le ramène à Anvers, il est reçu franc maître en 1598; en mai 1600 il part pour l'Italie, entre au service du duc de Mantoue, passe à Gênes, à Madrid, séjourne deux fois à Rome, subit profondément l'influence de Michel-Ange, de Raphaël et du Corrège, un peu plus tard celle du Caravage et toute sa vie celle de Titien. De cette première période (1600-1608), des œuvres nous sont restées en assez grand nombre pour nous permettre de le suivre presque d'année en année. Nous le voyons encore dominé par ses modèles, mais composant déjà avec une autoritaire sûreté dans le *Baptême du Christ* du musée d'Anvers, dans la *Transfiguration* du musée de Nancy (1604-1606). Sa personnalité va s'affirmant; son ardeur, d'abord contenue, ose mieux se montrer dans la *Circoncision* de Saint-Ambroise à Gênes (1606-1607), dans la *Vierge avec des saints* du musée de Grenoble (1607-1608); dès son retour à Anvers (1608), il nous donne un chef-d'œuvre, l'*Érection de la croix* (cathédrale d'Anvers) : pour la première fois toute sa brûlante sensibilité se donne libre carrière pour créer cette merveille de mouvement et de force, qu'apaise et sanctifie le calme visage du Christ à l'agonie (1610-1611). Trois ans plus tard, voici la *Descente de croix* (aussi à la cathédrale d'Anvers) : ici le jeune maître revient à la grande ordonnance classique, au calme des masses équilibrées, des lignes harmonieuses, qu'accompagne un coloris profond et chaud. Que l'on compare ces deux pages aux meilleurs tableaux des artistes contemporains, cités plus haut, à ceux d'un Calvaert ou d'un Henry de Clerck, et l'on comprendra tout ce que l'heureux génie de trente-trois ans apporte d'invention et de grandeur.

Sans interruption, les créations vont se succéder dans la vie harmonieusement réglée d'artiste, de lettré et de grand seigneur, qui fut de bonne heure celle de Rubens. Marié, en 1609, avec Isabelle Brandt, bientôt père de beaux enfants, on le sent mesuré et

PIERRE-PAUL RUBENS. LE COUP DE LANCE (1620). MUSÉE D'ANVERS. La scène garde ici une grandeur olympienne, et, devant cette page auguste d'Évangile, on se souvient de la lutte des dieux et des titans.

PIERRE-PAUL RUBENS. ALBERT ET NICOLAS, LES DEUX FILS AÎNÉS DU PEINTRE (vers 1625). GALERIE LIECHTENSTEIN, VIENNE. Fraîcheur, jeunesse, élégance, toutes les promesses de la onzième année, révélées par l'affection paternelle, traduites avec la maîtrise et la sûreté du génie. — CL. HANSTÄNGL.

PIERRE-PAUL RUBENS. HÉLÈNE FOURMENT À LA PETITE PELISSE (vers 1638-1640). MUSÉE DE VIENNE. Audacieuse et splendide confiance d'intimité et de tendresse, où la sincérité du peintre, cependant, reste toujours plus forte que l'admiration de l'amant. — CL. HANSTÄNGL.

pée d'une humanité enfin libérée, maîtresse d'un monde de joie, de force et de soleil, et c'est ainsi un génie universel malgré son tempérament spécifiquement flamand. Ces images de triomphe, il les rend avec une maîtrise de composition, une magie de couleurs, une subtilité de nuances et de valeurs, qui caractérisent ses moindres productions. Le connaître, c'est l'aimer; mais encore faut-il, pour le juger, ne pas confondre sous son nom, comme on le fait trop souvent, des œuvres qui n'ont avec lui qu'un lointain rapport, répliques d'atelier, copies, etc. Tout en renvoyant le lecteur au catalogue de l'œuvre authentique, si bien dressé par Oldenbourg (*Classiker der Kunst*, tome V, 4^e édition), nous révérons d'une exposition idéale où quelques-unes de ses plus sûres créations, ajoutées à celles que nous avons déjà nommées, marqueraient toutes les variations de sa sensibilité; et nous aurions les pages religieuses, quelques-unes toutes fraîches et toutes jeunes, comme la *Vierge entourée d'anges* (Louvre, 1618-1620), ou l'*Adam et Eve* (La Haye, 1620), ou la *Fuite de Loth* (Louvre, 1625), d'autres tourmentées et dramatiques comme la *Flagellation* (Anvers, église Saint-Paul, vers 1614), la *Montée au Calvaire* (Bruxelles, 1636-1637), ces deux poèmes grandioses de la douleur et du sacrifice; nous y joindrions

l'*Adoration des Mages* de l'église Saint-Jean, à Malines (1617-1619), celle du musée de Bruxelles (vers 1619), les *Miracles de saint Ildefonse*, du musée de Vienne (1630-1632), merveilles de coloris

PIERRE-PAUL RUBENS. PAYSAGE AVEC LE CHATEAU DU STEEN (vers 1636-1640). NATIONAL GALLERY, LONDRES. Voici toute la plaine flamande, son ciel lumineux et son étendue immense. Rubens y chante le grand poème du soleil, de l'air, de l'espace et inaugure ainsi le paysage moderne. — CL. NATIONAL GALLERY.

maître de lui dans son bonheur comme dans son travail. Il ne quitte plus Anvers que pour de rapides voyages (il vient à Paris en 1622, 1623 et 1625, appelé par Marie de Médicis qui lui avait confié la décoration de la galerie du Luxembourg), ou pour des missions diplomatiques importantes en Hollande, en Espagne, en Angleterre. Veuf en 1626, il se remarie en 1630, épousant, après avoir déjà dépassé la cinquantaine, la charmante Hélène Fourment, âgée de seize ans, qui sans cesse reparaitra sur ses toiles. Son temps, dès lors, se partage entre sa maison d'Anvers, qu'il se plaît à orner de belles choses, et la terre du Steen, qu'il avait achetée en 1635.

Jusqu'à sa mort, survenue le 30 mai 1640, son activité est prodigieuse. Tout l'intérêt et tout le passionné; il peint les fables de l'antiquité aussi bien que les fermes et les kermesses, les grands drames religieux comme les scènes et les portraits de l'existence familiale. Il est avant tout le poète de la vie, de la lumière et du mouvement; il chante l'épo-

chaud, profond, immenses peintures d'autel que le clair-obscur transforme en pages de sentiment et d'intimité; la *Dernière Communion de saint François d'Assise*, au musée d'Anvers (1619), peut-être son chef-d'œuvre le plus émouvant. Aucune autre toile ne nous éclaire mieux sur la richesse de ce cœur frémissant qui, tout en aimant la vie dans sa force et son renouvellement, sait aussi vibrer à l'unisson des plus passionnés mystiques; les *Miracles de saint Benoît* (musée de Bruxelles, vers 1628), tout remplis d'ors et de rouges, et d'ombres glorieuses, où Watteau et Delacroix sont venus rêver, épurer et fortifier le meilleur de leur génie; l'*Assomption de la Vierge* (musée de Bruxelles, 1616-1617), cette fête d'une matinée d'été; le *Petit Jugement dernier* de Munich (1618-1620), si hautement inspiré de Michel-Ange; la *Madone avec des saints* de l'église Saint-Augustin, à Anvers (1628), escalier idéal où le Paradis, dans un frémissant saint Sébastien, se réconcilie avec l'Olympe; la *Madone avec des saints* de l'église Saint-Jacques d'Anvers (1636-1640), l'une de ses dernières créations; il l'a désignée pour veiller sur sa dépouille mortelle, dans la chapelle où il est enterré et où cette arabesque unique, et ces poudroiements légers de gris et de roses mêlés, appellent la joie et l'espérance au-dessus de la mort. A ces peintures sacrées nous opposerions des visions de vie antique et libre, mettant en valeur les chairs lactées et fraîches et nous ferions voisiner la *Toilette de Vénus* (Vienne, collection Liechtenstein, 1613-1615), l'*Enlèvement des filles de Leucippe* (Munich, 1615-1617), la *Bataille des Amazones* (Munich, 1618-1620), le *Jugement de Paris* (Londres, National Gallery, 1632-1635), avec ces allégories empreintes d'une si large grandeur: le *Héros couronné par la Victoire* (Munich, vers 1612), le *Triomphe du vainqueur* (Cassel, vers 1613-1614). En leur voisinage se placerait ce morceau campagnard, aéré et joyeux: *Romulus et Remus*, du musée du Capitole, à Rome (vers 1616-1618), évoquant tout l'agreste sentiment d'un Virgile; et nous voici ramenés à ces paysages éblouissants par lesquels Rubens magnifie, dans le soleil et l'espace, la plaine immense, les bois et les ruisseaux de son pays natal: le *Paysage de la galerie Liechtenstein* à Vienne (vers 1618), la *Chasse au sanglier* de Dresde (1618-1620), la *Chasse d'Atalante* du Prado (vers 1620), le *Tournoi* du Louvre, le *Paysage au coucher du soleil* de la National Gallery et le *Retour du travail* du palais Pitti, à Florence (1635-1640). Ils nous conduisent à ces poèmes de la frénésie humaine et de la terre en folie: la *Kermesse* du Louvre (1635-1638), la *Danse des paysans*, au Prado (vers 1636-1640).

Avec les portraits, nous reviendrions à un Rubens, tantôt fastueux et de grande allure, nous offrant cet étonnant *Nicolas de Respaigne* en Oriental (Cassel, 1616-1618), la magnifique figure de *Marie de Médicis* au Prado (1622-1625) ou le vigoureux *Matheus Yrseilius* de Copenhague (1624), tout en blanc sur un fond rouge puissant. Parfois au contraire le maître d'Anvers se dévoilera dans son humanité la plus profonde, dans ses sentiments les plus affectueux de mari ou de père, et peindra Rubens et Isabelle Brandt (Munich, 1609-1610), la petite *Tête d'enfant* (vers 1616) et les portraits uniques de ses fils *Albert et Nicolas* (vers 1625),

PIERRE-PAUL RUBENS. ENLEVEMENT DES FILLES DE LEUCIPPE (vers 1615-1617). PINACOTHÈQUE, MUNICH. La vigueur et la truculence flamandes se rencontrent ici avec des souvenirs évidents de la Renaissance italienne et de l'antiquité, pour nous donner ce chef-d'œuvre de mouvement, de couleur et d'harmonie. — CL. HANSTÄNGL.

conservés à la galerie Liechtenstein de Vienne; *Hélène Fourment et ses enfants* (Louvre, vers 1636), image de bonheur et de jeunesse, puis, confession intime d'un grand génie, *Hélène Fourment à la petite pelisse* (Vienne, 1638-1640). C'est un merveilleux témoignage offert par la tendresse de l'homme à la beauté de la femme, mais où l'œil implacable du peintre ne s'est pas laissé tromper par l'exaltation de l' amoureux et du poète. Son propre portrait (musée de Vienne, 1638-1640) nous le montrerait, à plus de soixante ans, vieilli, mais non vaincu; las, mais non découragé, heureux de l'œuvre réalisée, de tout le bonheur et de toute la beauté semés à pleines mains.

Pour achever de connaître Rubens, il faudrait encore aller le surprendre dans ses études si rapidement mais si magistralement enlevées, comme le *Saint Pierre* et le *Saint Paul* de la collection Philippson à Bruxelles (vers 1615), l'*Erection de la croix* du Louvre (vers 1620, pour le plafond de l'église des Jésuites à Anvers), le *Martyre de sainte Ursule* et les *Têtes de nègres* du musée de Bruxelles, les esquisses pour l'*Histoire de Marie de Médicis* à Munich (1622), et tant d'autres. Comment négliger ses dessins mettant si bien en valeur et la spontanéité fulgurante, et la scrupuleuse conscience qui constituaient les deux faces de son génie?

Ainsi compris et apprécié dans la partie la plus personnelle de son œuvre, Rubens se situerait à sa vraie place. Il apparaîtrait comme le génie le plus pondéré peut-être que nous ayons jamais connu: le monde supérieur qu'il crée, en effet, est tout voisin du nôtre; ce qu'il peint, c'est notre humanité, telle qu'elle pourrait être dans ses heures de jeunesse et de force, mais grandie, ennoblée, débarrassée de ses laideurs et de ses tares.

Après Rubens, il y a Van Dyck (1599-1641); après la puissance,

ANTOINE VAN DYCK. CHARLES I^{er} (vers 1635). LOUVRE. Le Maître a trouvé le sujet qui convenait à son tempérament et à ses affinités secrètes, et il nous présente ici la plus complète et la plus noble image de la Royauté, telle que devaient la comprendre deux grands siècles. — CL. GIRAUDON.

le raffinement et la noblesse. Antoine van Dyck est né à Anvers; d'une remarquable précocité, il est reçu dans la gilde en 1618 et, dès 1620, on le considère comme le principal collaborateur du maître d'Anvers. Après un voyage triomphal en Italie et quelques années passées au retour dans sa ville natale, il s'établit, en 1632, à Londres, où la cour brillante de Charles I^{er} le fêta et l'adula. Il meurt en 1641, épuisé de plaisirs et de travail. Van Dyck, comme peintre, peut se comparer à Rubens, et c'est tout dire; mais il faut nettement marquer, comme le vit bien Oldenbourg, que chez lui l'homme ne fut pas à la hauteur de l'artiste. Il lui manquera le respect de sa tâche et de sa dignité : il ne connut pas le suprême équilibre qui caractérise son grand aîné, et cela transparaît dans son œuvre. Il eut tous les dons heureux que les fées dispensent aux princes charmants : la beauté, la grâce, la facilité et l'élégance; il ne sut les utiliser qu'un instant, pour les monnayer ensuite en vue de succès immédiats. Ses réussites du moins sont si belles, qu'elles feraient pardonner ses pires défauts. Comment ne pas l'admirer devant un chef-d'œuvre prenant comme le *Charles I^{er}* du Louvre (vers 1635)? Cette toile nous donne la plus sensible et la plus complète représentation du roi, tel que le comprit le XVII^e siècle; elle résume une époque, et une société, et va, pour deux siècles, dominer la peinture anglaise. Rappelons encore cette apparition de charme et de finesse, *Marie-Louise de Tassis* (vers 1627-1632), qui suffirait seule à la gloire de la galerie Liechtenstein; les portraits d'*Un gentilhomme âgé* et de *sa femme* du musée de Berlin, d'un *Jeune Gentilhomme debout*, au Palazzo Rosso (1622-1627), qui évoquent Gênes, son activité, sa richesse et son orgueil. L'*Arrestation du Christ* au Prado (1613-1621), le portrait dit de *Richar-*

dot (Louvre), ceux de *Snyders* et de *sa femme* (Cassel) [1613-1621], de *Baptiste Cattaneo* (National Gallery, 1622-1627), comptent parmi les belles œuvres de la jeunesse de Van Dyck. Sa maturité s'affirme dans les effigies de *Jean de Montfort* (musée de Vienne, vers 1628), *Martin Ryckaert* (Prado, 1627-1632), *Martin Pepyn* (Anvers, 1632), dans le portrait de *Jeune Homme*, où l'on croit reconnaître le prince Rhodokanaki (musée de Vienne, vers 1630-1632); dans ceux de l'*Abbé Scaglia* (collection de lord Camrose, à Londres, 1627-1632), de *Charles Louis, comte palatin* et de *son frère* (Louvre, 1637), enfin dans quelques peintures religieuses comme les *Calvaires* de l'église Saint-Rombaut de Malines ou du musée de Lille (1627-1632).

S'opposant à la vie fastueuse et compliquée du château et de la ville, voici l'existence dans les vastes campagnes, les fermes, les villages et voici le monde des paysans vigoureux et frustes; ceux-ci n'ont guère changé depuis les temps fabuleux où les dieux et les satyres se mêlaient aux hommes et à leurs jeux. En face de Van Dyck, nous aurons donc Jordaens (1593-1678).

Né lui aussi à Anvers, il ne semble pas avoir voyagé, bien que ses premières œuvres dénotent une claire influence de l'Italie et du Caravage en particulier. Jordaens se plaît à prendre comme modèles les manœuvres, les pêcheurs rencontrés au port, les femmes qui s'occupent des besognes ménagères, les enfants qui courent dans les rues d'Anvers. C'est eux qu'il transfigure, par la force de sa puissante palette, par l'ardeur d'un sentiment spontané et sain, dans des compositions religieuses comme les *Calvaires* de Rennes ou de la fondation Terninck à Anvers (1618-1620), dans l'*Adoration des Mages* de Stockholm (1618), dans les *Apôtres* du Louvre (vers 1622). Il peindra le peuple encore dans ses allégories et ses scènes mythologiques : l'*Allégorie* du musée de Lille (vers 1620), *Pan et Syrinx* (1620-1625) et la *Fécondité* (vers 1625) du musée de Bruxelles, le *Satyre et le Paysan* du musée de Cassel (1620-1625), la *Chèvre Amalthée* du Louvre (vers 1631-1635).

Une joie toute primitive éclate et déborde dans le *Roi boit* du musée de Bruxelles, un des plus beaux exemplaires de cette série fameuse où vingt gars rablés crient, rient et chantent à la fois dans l'entrain d'une kermesse endiablée.

Jordaens répète sans se lasser ces poèmes de force, de vie, de couleurs solides et éclatantes qu'il dédie aux humbles de son pays. En faisant participer ces derniers en toute simplicité aux grands drames religieux, en les unissant à la Fable antique, il leur confère une noblesse qui, pour toujours, a transfiguré la Flandre. Telle est la grandeur de Jordaens, et cette note particulière, s'ajoutant à son beau tempérament de peintre, lui assure dans la riche école anversoise du XVII^e siècle une place exceptionnelle.

LES IMITATEURS DE RUBENS. — En dehors des trois maîtres qui dominent tout le siècle à Anvers, nous devons mentionner la foule de leurs élèves et de leurs imitateurs. Un premier groupe serait constitué par ceux qui suivirent Rubens de très près ou même collaborèrent avec lui : Juste d'Egmont (1601-1674), dont la main semble se retrouver dans plusieurs suites de travaux décoratifs (l'*Histoire de Marie de Médicis*, par exemple); Gaspard de Crayer (1584-1669), qui, dans une multitude de vastes tableaux d'autel, emprunte au maître sa manière, ses couleurs et ses types, mais restera toujours fâcheusement dépourvu de fougue et d'envolée. Son chef-d'œuvre est peut-être le *Christ adoré par une confrérie de donateurs* (musée de l'hospice Saint-Jean à Bruxelles), tableau personnel et vigoureux où, dans une très belle ordonnance, l'artiste a su rendre l'expression intense de ces hommes perdus dans leur méditation. Théodore van Thulden (1606-1676) retrouve quelquefois les qualités de Rubens lorsqu'il veut bien ne pas trop hâtivement broser ses toiles; Érasme Quellin (1607-1678) aime les chaudes harmonies propres à l'école, et ses esquisses sont parfois d'une telle virtuosité qu'elles rappellent

ANTOINE VAN DYCK. MARIE-LOUISE DE TASSIS (1627-1632). GALERIE LIECHTENSTEIN. VIENNE. Vision de charme, d'élégance et de distinction. Avec le Charles I^{er}, Van Dyck nous peignait le « Roi »; avec Marie-Louise de Tassis, il nous représente la « Noblesse ». — CL. HANSTENGL.

celles du Maître. Cornelis Schut (1597-1655) est plus lourd, dénué de goût, mais avec une note réaliste particulière, soulignée encore par une palette souvent grise et verdâtre. Jan Bockhorst (1605-1668) et Abraham van Diepenbeeck (1596-1675) accusent les défauts de Rubens sans lui emprunter ses qualités. Boeyer-

JACQUES JORDAENS. LE CHRIST EN CROIX (vers 1620). MUSÉE DE RENNES. L'une de ces œuvres de jeunesse où Jordaens nous révèle la profondeur et la tenue de ses sentiments religieux : douleur totale de ces personnages de faubourg qui en perdant le Christ ont tout perdu. — CL. BULLOZ.

mans (1620-1678) se rattache à Van Dyck par ses dons d'élégance et de finesse. Henri van Balen (1575-1632), Pieter van Avont (1600-1652), Franz Wouters (1612-1659) animent de petites figures aux tons clairs et gais les frais paysages, tout remplis de fleurs, de fruits et d'animaux, que multiplie Breughel de Velours (1568-1625). Pieter van Mol (1599-1650) mêle curieusement le style de Rubens à la sève de Jordaens, tandis que Willeboirts, dit Bosschaert (1613 ou 1614-1654), Pieter Thys (vers 1624-avant 1679) et Jan van den Hoecke (1611-1651), de personnalité moins accentuée, trahissent plus ouvertement l'empreinte de Van Dyck.

LES NÉO-ROMANISTES. — A côté de cette importante cohorte, dont nous n'avons pu que citer les noms principaux, il faut placer à part un groupe d'artistes; ceux-ci, tout en subissant l'influence de Rubens, ne le suivent pas cependant d'aussi près que les imitateurs et se réclament bien plus directement du Caravage et de son école. On les a désignés sous le nom de néo-romanistes. Nous indiquerons particulièrement ici le curieux et attachant Abra-

JACQUES JORDAENS. LA BARQUE (vers 1635-1640). MUSÉE DE COPENHAGUE. L'air, le soleil et le vent de l'Escaut ont fait irruption dans cette toile et baignent les vigoureux acteurs de cette scène animée et populaire.

JACQUES JORDAENS. LE PAYSAN ET LE SATYRE (VERS 1618-1620). MUSÉE DE CASSEL. Avec quel entrain, quelle verve et quel style se joue cette fable antique chez ces robustes paysans des Flandres, auxquels Jordaens confère ainsi une noblesse particulière ! — CL. BULLOZ.

ham Janssens (vers 1575-1632), qui fut un instant à Anvers le peintre en vue, avant le retour de Rubens; Théodore Rombouts (1597-1637), Gérard Seghers (1591-1651), Jan Cossiers (1600-1671), Pieter van Lint (1609-1690), Gilles Backereel († avant 1662), qui si bizarrement imite le Corrège et fait déjà présager le siècle suivant; Théodore van Loon (1585-avant 1660?), de style aussi bolonais que flamand, et qui s'illustra par la décoration de la jolie église de Montaigu. A Bruges nous trouverons Jacques van Oost le Vieux (1601-1671), à Liège Gérard Douffet (1594-1660), J.-G. Carlier (1638-1675) et Bertholet Flemalle (1614-1675); ce dernier fut le maître du savant et classique Gérard de Lairese (1640-1711), trop oublié aujourd'hui.

LES PORTRAITISTES. — Rubens et Van Dyck devaient aussi déterminer pour un siècle le genre du portrait. Si Jérôme van Kessel (vers 1578-après 1636) et Juste Sutermaers (1597-1681) continuent encore les traditions du XVI^e siècle, du moins sent-on clairement chez le second, dans ses compositions pleines de style, l'influence des maîtres d'Anvers. Corneille de Vos (vers 1585-1651), lui, est bien de son temps, et figure en très bon rang à côté des plus grands noms, grâce à des œuvres comme la *Famille* du musée de Bruxelles, les portraits de ses filles au musée de Berlin, le portrait de *Fillette* à Francfort. Après Philippe de Champagne, qui travailla à Paris et sera étudié avec l'école française, signalons : Pierre Meert († 1669), le peintre des corporations bruxelloises; Jan de Reyn (1610-1678), Pierre Franchoy (1606-1654), de Malines, dont le chef-d'œuvre est sans doute le portrait d'homme du musée de Francfort; Gonzalès Coquès (1614-1684), artiste charmant et délicat, qui peint

JACQUES JORDAENS, LA FÉCONDITÉ (VERS 1625-1628). MUSÉE DE BRUXELLES. Peut-être le chef-d'œuvre du Maître, célébrant, avec la savoureuse éloquence qui lui est propre, les beautés de la terre généreuse, dans l'éclat de leur fraîcheur et de leur jeunesse.

avec amour non seulement les familles bourgeoises de son temps, mais aussi leurs demeures, leurs objets d'art et leurs jardins. L'excellent peintre d'architecture, Guillaume van Ehrenberg (1630 ou 1637-vers 1676), fut souvent son collaborateur. Avec Biset (1633-vers 1710), auteur du curieux *Guillaume Tell* de Bruxelles, nous arrivons aux peintres de mœurs qui devaient occuper dans l'école une place si importante.

LES PEINTRES DE MŒURS. — Frans Francken II (1581-1642), dès les premières années du siècle, fixe déjà les dispositions et les caractères du genre par ses scènes à petits personnages élégants et raffinés, s'opposant aux grandes compositions populaires de Van Hemessen ou de Pieter Aertsen. Christophe van der Lamen (vers 1606-vers 1652), Jérôme Janssens (1624-1693), Simon de Vos (1603-1676), le continuent avec des talents variés. David Téniers le Jeune (1610-1690), dont la réputation fut autrefois si grande, procède aussi de lui, dans ses repas ou ses bals paysans, ses intérieurs d'auberge ou ses officines de village qu'il répète à de si nombreux exemplaires. Aujourd'hui, tout en rendant hommage aux grandes qualités de Téniers, à la finesse et à l'esprit de sa touche, nous sentons mieux tout ce qu'il y a d'artificiel et de théâtral dans ses compositions soi-disant campagnardes, et nous lui préférons de beaucoup le personnel et vigoureux Adriaen Brouwer (1605 ou 1606-1638), qui dresse de vrais buveurs et d'authentiques Flamands, et non plus des figurants d'opéra-comique. Sa *Vue de la citadelle d'Anvers* au musée de Bruxelles, son petit *Paysage* du

Louvre résument son talent original et fort; par le choix et le rendu des types, par la simplification osée qui sacrifie tout à l'essentiel, par le traitement nuancé des gris et des clairs, il atteint parfois à une véritable grandeur. Son compagnon fut Joos van Craesbeek (vers 1605-après 1654), savoureux et grossier, inventeur imaginaire et paresseux, rempli d'imprévu, mais trop souvent indulgent aux fautes de dessin et aux imperfections de coloris. Brouwer et Craesbeek sont peut-être les deux peintres d'Anvers qui, à cette époque, échappent le plus à l'influence de

CORNEILLE DE VOS. PORTRAIT DE L'ARTISTE ET DE SA FAMILLE (1621). MUSÉE DE BRUXELLES. Page d'équilibre : symphonie de tons harmonieux, dédiée aux joies d'une vie familiale heureusement et intelligemment ordonnée.

Rubens et comprennent le mieux les tendances de l'école hollandaise. A côté d'eux, un Gillis van Tilborch (vers 1625-vers 1678), un David Ryckaert III (1612-1661) paraissent bien peu intéressants, et le dernier surtout est affligé d'une sentimentalité qui ne laisse plus aucune place pour le choix et pour l'accent.

LES PEINTRES DE BATAILLE. — Les peintres de bataille forment une classe à part, où se distingue d'abord Peter Snayers (1592-1667), qui élargit les compositions anecdotiques de Sébastien Vranckx, son maître, et affectionne les vues panoramiques de villes fortifiées et d'armées rangées en bataille (au musée du Prado). Il eut l'honneur de former François van der Meulen (1632-1690) qui, peintre officiel des conquêtes de Louis XIV, sut, par la grâce d'un sûr talent et d'une palette heureuse, donner au genre noblesse et largeur (*Siège de Tournai* au musée de Bruxelles, peut-être son chef-d'œuvre). François Duchâtel (1625 ou 1616-1694) et Pieter Bout (1658-1719) se limitent plus généralement aux fêtes, aux cavalcades et aux scènes de la vie locale à Bruxelles, à Gand et aux environs. A côté de ce groupe, nommons quelques peintres spécialisés dans les scènes militaires ou les scènes de marché, qui ont surtout vécu en Italie ou pris leurs modèles et leurs sujets dans la

DAVID TÉNIERS. LE TIR À L'ARC SUR LA PLACE DU SABLON, À BRUXELLES (1652). MUSÉE DE VIENNE. Les jolies qualités de Téniers, peintre spirituel et léger de la vie journalière, sont ici réunies, et la toile évoque un pittoresque côté du Bruxelles d'autrefois. — CL. BULLOZ.

péninsule : Cornelis de Wael (1592-1667), Jean Miel (1599-1663), Antoine Goubau (1616-1698).

LES PAYSAGISTES. — Dans le paysage encore, c'est Rubens qui commande, avec ses grandes pages lyriques faites d'un ciel et d'une plaine immenses, où se joue le drame changeant de la lumière et de l'ombre. A côté du maître et collaborant souvent avec lui pour les fonds des vastes toiles à figures, Lucas van Uden (1595-1672) et Jean Wildens (1586-1653); de ce dernier un remarquable *Chasseur dans un paysage d'hiver*, à Dresde (1624). Dans l'entourage même de Rubens, il reste quelques attardés qui peignent encore dans le style du XVI^e siècle : Breughel de Velours (1568-1625) et son fils Jean II (1601-1678), qui répandent à profusion ces fins petits paysages bleutés dont la vogue fut intense, et qui dérivent de la *Pie sur le gibet* due au vieux Breughel; c'est la même influence qui détermine les vues amusantes, aux couleurs claires et franches, d'Abel Grimmer (après 1570-avant 1619).

D'autres, au contraire, reprennent la tradition de Gilles van Coninxloo et de Paul Bril, tels : Denis van Alsloot (vers 1570-vers 1628) avec ses vues précises de la forêt de Soignes et des environs de Bruxelles, Mirou (avant 1586-après 1661?), Adrien van Stalbemt (vers 1580-1662), Abraham Goovaerts (1589-1626), Alexandre Kerrinx (1600-vers 1652), qui affectionnent les sous-bois, les allées ombreuses, les lointains vaporeux et vagues. Ces tendances, après Jacques Fouquier († 1659), Franz de Momper (1603-1660), Gillis Peeters (1612-1653), trouveront leur plein aboutissement avec Louis de Vadder (1605-1655), Jacques d'Arthois (1613-après 1684) et Lucas Achtschellincks (1626-1699) : ces peintres élargissent l'ordonnance et donnent à leurs vues étendues le cachet de style et de décoration qui caractérise le siècle. Jean-François Millet (1642-1679) ira plus loin encore et imitera directement Poussin. Au contraire, les Huysmans, Cornelis (1648-1727) et Jean-Baptiste (1654-1716), apporteront une note plus romantique, annonçant une autre époque.

Il faut mettre à part Jan Siberechts (1627-vers 1703?), qu'un tempérament nettement réaliste sépare des paysagistes contemporains; les cours de ferme, les passages de gué, les départs pour le marché, toutes les scènes très simples de la vie paysanne l'attirent particulièrement; ces morceaux sont traités avec tant d'amour, avec un sentiment si profond de la nature, qu'ils nous charment et nous captivent malgré leur absence de composition, leur dessin souvent maladroit et leur coloris un peu terne. Parmi les marinistes, citons principalement Adam Willaerts (1577-1664) et Bonaventure Peeters (1614-1652).

JEAN WILDENS. LE CHASSEUR (1624). MUSÉE DE DRESDE. Un beau sentiment de nature, telle que Rubens avait appris à la voir, anime cette toile, lui donne son style et sa largeur. — CL. F. BRUCKMANN.

LES PEINTRES DE NATURE MORTE. — Nous avons vu quelle prédilection marquaient déjà pour les détails de nature morte les peintres flamands du ^{xv}^e siècle, quelle avait été la vogue

de ce genre au ^{xvi}^e, lorsque, avec les Aertsen et les Beuckelaer, commença sa vie particulière. Reprenant les recherches antérieures, mais dans un style infiniment plus libre, avec un sentiment bien plus accentué de l'armature et de l'ensemble, Frans Snyders (1579-1657) nous donne ses guirlandes de fruits et de fleurs, ses garde-manger plantureusement garnis, aux notes claires et gaies, ses chasses mouvementées de si grande allure, comme en peindra aussi son beau-frère Paul de Vos (1590-1678) à la palette grasse et chaude. D'une génération postérieure, Jan Fyt (1611-1661) s'éloigne déjà plus que Snyders de la netteté et des tons tranchés chers au ^{xvi}^e siècle; le coloris chez lui est tout autre, et le clair-obscur y joue un rôle prépondérant : l'action d'Amsterdam se fait déjà sentir dans ses toiles. A côté de ces grands artistes qui parent magistralement le char triomphal de l'école d'Anvers, nous nommerons encore Alexandre Adriaenssen (1587-1661), Adriaen van Utrecht (1599-1652), Pieter Boel (1622-1674), David de Koninck (1636-1699), et nous terminerons avec les charmants peintres de fleurs qui, à l'imitation de Daniel Seghers (1590-1661), se plaisent à tresser des couronnes, à composer des bouquets aux couleurs vives et fraîches autour des saints et des autels : tels Frans Ykens (1601-1693), Van der Baren (vers 1616-1686), J. Ph. Thieren (1618-1667), les Verbruggen,

JAN SIBERECHTS. LA VACHÈRE (1667). COLLECTION DEL MONTE, BRUXELLES. Tout ici est réaliste et familier; l'influence hollandaise l'emporte sur la tradition rubénienne, et le souci du détail, le rendu des jeux de lumière font tout le prix de cette belle peinture.

Jan Davidsz de Heem (1606-vers 1683) et son fils Cornélis (1631-1695).

Ainsi, la peinture flamande connue au ^{xvii}^e siècle une merveilleuse période d'unité : elle s'organisa tout entière sous la direction et l'influence de Rubens, à travers les tempéraments puissants et opposés de Van Dyck et de Jordaens. Nous avons là une sorte de hiérarchie artistique qui correspond parfaitement à l'état spirituel et politique des Provinces du Sud où triomphent à la fois et l'Eglise et l'autorité temporelle. Le génie de Rubens fut servi par ces circonstances exceptionnelles de moment et de milieu; de plus, il arrivait à l'heure où, après des maux inouis et des résistances désespérées, sa patrie enfin se reprenait à vivre et à sourire. C'est en communion intime avec tout son peuple que le maître d'Anvers créa cette école de joie, d'ordre et d'enthousiasme qui devait donner à la Flandre l'un de ses plus précieux titres de gloire.

LA TAPISSERIE

La tapisserie flamande au ^{xvii}^e siècle, sans retrouver la splendeur du siècle précédent, connut cependant des jours heureux et fit preuve d'une grande activité à Bruxelles et à Audenaerde.

Rubens, ici encore, parle en maître, impose son style et son éloquence. Nous savons de façon précise qu'il donna pour les ateliers brabançons les cartons de quatre grandes suites : l'Histoire de Decius Mus, l'Histoire de Constantin, les Triomphes et Figures de l'Eucharistie, l'Histoire d'Achille.

Jordaens aussi travailla pour les tapisseries; plusieurs de ses cartons nous sont conservés et nous avons de lui toute une suite de proverbes, de scènes villageoises et de leçons d'équitation; mais c'est Téniers surtout qui fut particulièrement goûté à la fin du ^{xvii}^e siècle et au commencement du ^{xviii}^e; les ateliers de Bruxelles ne cessèrent alors de reproduire ses compositions.

Malgré tout, la décadence venait; en 1684, Audenaerde est bombardé et les ouvriers se dispersent. En 1700, les maîtres-tapisseries bruxellois ne sont plus que huit. La concurrence étrangère des Gobelins, de Mortlake, des ateliers italiens, a tué l'industrie de la tapisserie aux Pays-Bas.

ÉDOUARD MICHEL

BIBLIOGRAPHIE

ARCHITECTURE ET SCULPTURE.

BRAUN (S.-J.), *Die belgischen Jesuitenkirchen* (Fribourg-en-Brigau, Herder, 1907). — PARENT (P.), *L'Architecture des Pays-Bas méridionaux (Belgique et nord de la France) aux ^{xvi}^e, ^{xvii}^e et ^{xviii}^e siècles* (Paris et Bruxelles, Van Oest, 1926, in-4°). — PLANTINGA (W.), *Les Églises baroques dans l'ancien duché de Brabant* (La Haye, Nijhoff, 1926, in-8°). — ROUSSEAU (H.), *La Sculpture aux ^{xvii}^e et ^{xviii}^e siècles* (Bruxelles, Van Oest, 1911, in-8°). — POUPÈYE (C.), *Nicolas van der Veken, sculpteur malinois* (Malines, 1911, in-8°). — D^r JULIANE-GABRIELS, *Artus Quellien de onde, Kunstrijckelhouwer* (Anvers, 1930, in-4°). — Voir : DES MAREZ (G.) et LAURENT (M.), ouvrages cités, p. 197.

PEINTURE.

MICHEL (André), *Histoire de l'Art*, t. VI, 1^{re} partie, p. 291-335. Voir la bibliographie, p. 399, et le chapitre de Louis Gillet sur la peinture, et t. VI, 2^e partie, p. 875-910, le chapitre de Léon Deshairs sur la tapisserie. — HEIDRICH (Ernst), *Die Vlaemische Malerei* (Iéna, 1913). — OLDENBOURG (R.), *Die Flämische Malerei des XVII Jahrhunderts* (Berlin, 1918) avec bonne bibliographie succincte. — MICHEL (Émile), *Rubens* (Paris, 1900). — OLDENBOURG (R.), *Rubens* (Klassiker der Kunst, t. V, 4^e édit.). — HOUTICQ (Louis), *Rubens* (Paris, 1924). — VAN ZYPE (G.), *Rubens* (Bruxelles 1924). — GLUCK (G.), *Van Dyck* (Klassiker der Kunst, t. XIII, 1931). — BUSCHMAN (P.), *Jacques Jordaens* (Bruxelles, 1905). — ROOSES (Max), *Jordaens, sa vie et ses œuvres* (Anvers, 1906). — SCHMIDT-DEGENER (F.), *Adriaen Brouwer* (Bruxelles, 1905).

RUBENS ET BREUGHEL DE VELOURS. ADAM ET ÈVE DANS LE PARADIS TERRESTRE (VERS 1620). MAURITSHUIS, LA HAYE. Rubens, une fois de plus, est en avance sur son temps; personne avant lui n'avait modelé avec cette délicatesse et cette subtilité ce jeune corps de femme dans le soleil. Toute la page fantaisiste et charmante annonce déjà les découvertes des impressionnistes. — CL. HANFSTAENGL.

PAUL DE VOS. CHASSE AU CERF. MUSÉE DE BRUXELLES. Des animaux souples et nerveux en pleine course, formant une grappe allongée qui coupe la toile en diagonale, et voici l'un des motifs décoratifs les plus réussis de toute la peinture flamande. — CL. MUSÉE DE BRUXELLES.

REMBRANDT. JÉSUS GUÉRISANT LES MALADES (VERS 1650). EAU-FORTE. Cette estampe révèle non seulement un art prodigieux du clair-obscur, mais encore les sentiments du Maître. Rembrandt aime les humbles, les déshérités, et il célèbre, par des œuvres sublimes, la divine bonté qui les secourt. — CL. GIRAUDON.

REMBRANDT. LES TROIS ARBRES (VERS 1643). EAU-FORTE. Rembrandt, dans ses paysages peints ou gravés, a exprimé le pathétique de la nature. Au sortir de l'orage, trois arbres trapus, solidement enracinés sur un tertre, dominant, de leur masse immuable, les éléments en émoi. — CL. GIRAUDON.

FRANS HALS (1580-1666). REPAS DES OFFICIERS DU CORPS DES ARCHERS DE SAINT-GEORGES. MUSÉE DE HARLEM. Hals illustre, par ce chef-d'œuvre, un genre spécifiquement hollandais : le portrait de garde civique que ses confrères traitaient le plus souvent avec froideur. Il y apporte la vie par le caractère des visages, l'animation de l'ordonnance, de la touche, de la couleur même. — CL. BRAUN.

L'ART HOLLANDAIS AU XVII^E SIÈCLE

UN État, la république des Provinces-Unies — le futur royaume de Hollande —, naît, croît et décline avec le XVII^e siècle. Pendant cinquante années, il tint dans l'Europe économique et politique une place prépondérante; l'art qu'il créa au temps de sa prospérité demeure illustre. Le territoire de l'antique Batavie ne semblait pourtant pas propice à l'éclosion d'une nation puissante. Son sol était fait de limon fluvial et de sable marin; ses plaines basses, dominées par les flots, étaient vouées aux inondations. Il n'avait, pour tout avantage, qu'une situation géographique favorable aux échanges. Or, ses disgrâces mêmes, en développant chez la population des qualités insignes, la préparèrent à un grand destin. Les habitants durent combattre les éléments; effort démesuré et quotidien, qu'ils soutinrent, non pas en marins aventureux, mais en terriens avisés et tenaces. Leurs entreprises pratiques repoussèrent peu à peu la mer et les fleuves, firent lentement lever, sur le sol sauvé des eaux, prairies, hameaux de pêche ou d'élevage, entrepôts de commerce. Ils s'habituerent à un héroïsme industriel et patient; et ils prirent, avec la conscience de leur mérite, le sentiment de leurs droits.

Ces droits se trouvent lésés, au milieu du XVI^e siècle, par Philippe II, roi d'Espagne, souverain catholique et absolu. Il possède, par héritage, les Pays-Bas entiers : les dix provinces méridionales où prime la Flandre et qui deviendront la Belgique, jointes aux sept provinces septentrionales où prévaut la Hollande et que l'on

désigne par son nom. Il veut chasser de son domaine la Réforme qui s'y était tôt implantée, et il prétend retirer aux cités les vieux privilèges qui en protégeaient le négoce. Les Pays-Bas se révoltent en 1564. La Hollande, alliée d'abord à la Flandre, puis, à partir de 1581, seule, décimée, à court d'argent, lutte quarante ans pour s'affranchir. En 1608, une trêve de douze ans marque sa victoire. Son autonomie, qui sera consacrée en 1648 seulement, par la paix de Munster, est acquise désormais.

Le nouvel État s'organise. Il manifeste par son culte et son régime le respect de l'indépendance individuelle. Sa religion, le protestantisme, est d'esprit libéral. Et il fonde, en pleine Europe monarchique, la première république moderne; trois principes qui seront à la base des sociétés futures, liberté, égalité, solidarité, animent ses lois et pénètrent ses mœurs. Démocratique et bourgeois, il favorise le sens positif déjà si fort en Hollande. Il s'adonne presque entièrement au commerce, qui lui assure, avec la richesse, le pouvoir au dehors. Les citoyens semblent « avoir sucé avec le lait », dit un contemporain (Parival), « l'ardeur insatiable d'acquiescer des moyens ». Ces marchands ne dédaignent pourtant pas l'art; ils en jouissent, mais, l'estimant inutile, n'entendent pas se gêner pour lui. Ils le tiendront dans la dépendance étroite de leurs besoins, de leurs goûts, de leurs ressources.

L'art public — architecture, sculpture ou peinture décorative — va végéter. Il lui manque les fastueux mécènes : le clergé catholique, la cour, qui font ailleurs bâtir, orner des églises et des palais.

BARTHOLOMEUS VAN DER HELST (1613-1670): BANQUET DE LA GARDE CIVIQUE, LE 18 JUIN 1648, DANS LA GRANDE SALLE DU « SAINT-JORISDOELEN », A AMSTERDAM, POUR FÊTER LA CONCLUSION DE LA PAIX DE MUNSTER. MUSÉE D'AMSTERDAM. Un des plus typiques parmi les portraits collectifs hollandais. L'obligation de mettre tous les modèles en évidence était une grave difficulté du genre. Malgré le nombre des convives, Van der Helst l'a résolue au mieux. — CL. BULLOZ.

Pour les protestants, le temple n'est pas la demeure auguste de Dieu, mais une salle de réunion à l'usage et à la mesure des hommes. La Hollande élève des édifices simples et d'ailleurs (car on économise des deniers durement gagnés par le travail) peu nombreux, lorsque les cathédrales, les chapelles désaffectées ne lui suffisent pas. Elle adopte d'abord le type de celles-ci pour ses constructions neuves (*Zuiderkerk* à Amsterdam, 1603-1611, par Hendrick de Keyser), puis elle s'en dégage partiellement avec la *Westerkerk* d'Amsterdam (1620, par H. de Keyser), qui tient d'une basilique. Elle crée enfin des temples à plan central, très divers de formes,

FRANS HALS. LA NOURRICE. MUSÉE DE BERLIN. Hals est le peintre par excellence de la santé et de la joie. — CL. BRAUN.

surmontés d'un campanile (*Nieuwekerk* de La Haye, 1648), ou d'une coupole (*Marekerk*, à Leyde, 1649; *Nouvelle église luthérienne*, à Amsterdam, par Dorsman, 1668), dont la *Noorderkerk* d'Amsterdam (1620), attribuée à H. de Keyser, donnait un premier exemple, et qui, rayonnant autour de la chaire, sont seuls appropriés au rite réformé.

Ces sanctuaires resteront nus. Les protestants en bannissent, comme des idoles, les images peintes ou taillées. La sculpture y survit pourtant sous forme de tombeaux qui rendent aux grands hommes un hommage mesuré. Point de ces allégories pompeuses où l'art dit « Jésuite » associe, dans une apothéose, le culte mystique de la mort et le culte païen du héros. Le plus imposant des mausolées hollandais, celui de Guillaume le Taciturne, à Delft (1614), s'inspire d'un exemple relativement sévère, le monument de Henri II, à Saint-Denis. L'auteur, Hendrick de Keyser, architecte et sculpteur, qui, né en 1565, conserve certaines redondances de la Renaissance néerlandaise, complique, il est vrai, son modèle par des frontons et des obélisques angulaires. Mais après lui (il meurt en 1621), la simplicité s'accroît. A l'ordinaire, le gisant est placé sur un sarcophage, devant le mur que revêtent des armes et des drapeaux disposés en trophées autour de l'épithaphe. Ce mode de présentation est adopté par Rombout Verhulst, le meilleur imagier des Provinces-Unies (né à Malines en 1624, fixé en Hollande à partir de 1654, mort en 1696), dans ses productions supérieures : le *Tombeau de l'amiral Tromp*, à Delft, le *Tombeau du baron de Gendt*, par exemple. L'artiste faiblit lorsqu'il se force à des figures symboliques comme dans le célèbre *Tombeau de l'amiral de Ruyter*, à Amsterdam. Le génie batave était, dans les arts, impropre à l'abstraction, et le principal mérite de la sculpture funéraire réside en des morceaux réalistes : le visage du mort, modelé avec une fidélité, une vigueur que l'on retrouve dans les bustes et les masques de Verhulst, au Rijksmuseum et au Mauritshuis; les bas-reliefs, où les flottes des amiraux défunts voguent sur la mer.

Hors des églises, aux façades des bâtisses municipales (qui se contentent le plus souvent de festons et de guirlandes comme les hôtels privés), les sculpteurs se recommandent encore par des traits familiers : l'*Emballage et la pesée des marchandises*, relatés par Verhulst au *Poids public* de Leyde; les *Œuvres de miséricorde*, retracées au vif par Willem de Keyser, fils d'Hendrick, à l'hôpital d'Amsterdam (Rijksmuseum).

Parmi ces édifices civils, un seul exige une place dans un résumé succinct : l'Hôtel de ville d'Amsterdam. Il fut construit, de 1648 à 1655, par Jacob van Campen, assisté de Pieter Post. Les Provinces-Unies, au comble de la prospérité, mais à la veille du déclin, s'avisent pour la première et pour la dernière fois de manifester leur gloire, d'accroître leur prestige par un monument. La solennité classique, qui leur semble convenir à leur dignité, y triomphe. On peut reprocher à l'Hôtel de ville la sécheresse monotone

de sa façade, son entrée mesquine, mais il faut lui savoir gré de donner, vingt ans avant le Versailles de Louis XIV, une adaptation septentrionale des principes de Vignole et de Palladio. L'intérieur, mieux réussi que l'extérieur, annonce, par son harmonie sobre, le style Louis XVI. Aucun artiste ne se trouvait préparé à la décoration, exceptionnelle en Hollande, d'un pareil bâtiment. On appela, pour la sculpture (1650), le Flamand Artus Quellijn, que des ateliers locaux aidèrent, et, pour les peintures, narrant la lutte des Bataves contre les Romains, Jordaens, qu'assistèrent, entre autres, Bol et Flinck, élèves de Rembrandt (1659). Le disciple de Rubens venait pour la seconde fois en Hollande. Amalia de Solms, veuve de Frédéric-Henri, l'avait mandé en 1648, à sa villa, proche de La Haye, la « Maison du Bois ». Lui et ses collaborateurs y avaient couvert, avec de pompeuses allégories à la mémoire du Stathouder, les murs d'une vaste pièce à coupole, la salle d'Orange. Entreprise isolée : les gouvernants, aux Provinces-Unies, s'accommodent de demeures patriciennes (*Mauritshuis*, à La Haye, 1643), analogues, bien que plus amples, aux habitations bourgeoises.

Celles-ci, étroites, se serrent le long des canaux. Elles fournirent aux architectes, mieux que les édifices publics, une besogne régulière. Les quatre maîtres qui dominent tour à tour pendant environ vingt-cinq ans : Hendrick de Keyser (1600-1625), Jacob van Campen (1625-1650), Philips Vingboons (1650-1675), Adriaen Dorsman (1675-1700), construisirent nombre d'entre elles, et elles reflètent le style de chacun : les plus anciennes avec leurs pignons bariolés de briques, chargés d'ornements adventices et terminés par les lignes brisées ou courbes d'« escaliers » ou de consoles; les autres, à partir de 1625, aux façades de pierre, de plus en plus régulières, logiques, et sur lesquelles Vingboons élève

FRANS HALS. DESCARTES. MUSÉE DU LOUVRE. Le Maître fait taire sa gaieté devant des modèles moroses. Le grand Descartes nous vaut une de ses plus farouches effigies. — CL. BRAUN.

FRANS HALS. LE BOUFFON. COLLECTION ROBERT DE ROTHSCHILD, PARIS. L'artiste a saisi, comme dans un éclair, ce ricanement silencieux. — CL. BULLOZ.

FRANS HALS. HILLE BOBBE. MUSÉE DE BERLIN. Hals, qui sut fixer toutes les formes du rire, évoque ici le rictus d'une poissarde harlemoise. — CL. BRUCKMANN.

ses pilastres du sol au fronton. Depuis le début jusqu'à la fin du XVII^e siècle, elles soulignent l'évolution de l'architecture hollandaise que l'on vit progressivement dépouiller le goût pittoresque et tourmenté de la Renaissance septentrionale et aboutir à un classicisme impérieux.

Ces logis, qui ne perdent jamais, à travers les variations de forme, leur captivante bonhomie, furent l'asile où se réfugia, où s'épanouit, en une floraison merveilleuse, l'art hollandais. « Les maisons sont remplies de très beaux tableaux », assure Parival, en 1651, « et n'y a si pauvre bourgeois qui n'en veuille avoir chez lui ». Et, dit-il encore, « je ne croy point qu'il se trouve tant de bons peintres ailleurs qu'icy ». Ils peignent des panneaux de chevalet proportionnés aux surfaces réduites des murs, et que la concurrence leur fait vendre à bon compte. Ils produisent des œuvres moins encombrantes et moins coûteuses encore : des estampes originales qui atteignent le public populaire. Beaucoup, tels les

FRANS HALS. LA FEMME AU GANT. MUSÉE DU LOUVRE (DÉTAIL). Hals, par l'ampleur du style, donne à un portrait sobre, simple, sincère, une puissance exceptionnelle. — CL. GIRAUD.

JAN STEEN (1626-1679). LA MALADE. MUSÉE D'AMSTERDAM. Steen, en des tableaux de même sujet, nous avertit, par une inscription, que les soins du médecin seront vains, « car c'est peine d'amour ».

paysages d'Herkules Seghers, sont des tours de force techniques. Toutes, de Van Ostade à Rembrandt, agréables ou magnifiques, reflètent la même inspiration que les tableaux.

Quelle sera cette inspiration? Les artistes travaillent pour la foule; mêlés à elle, ils en ressentent les impulsions. Ils créent spontanément les images tirées de la réalité familière que souhaite une société positive. Ils expriment par elles les sentiments collectifs des Hollandais. Le portrait des individus ou celui des corps administratifs et militaires flatte le contentement qu'ils ont d'eux-mêmes et de leurs institutions; le tableau de genre dira leur plaisir à vivre dans la sécurité retrouvée; le paysage qui décrit les champs et les villes satisfera leur amour de la patrie. Les peintres, selon leurs aptitudes, refléteront les nuances diverses de l'âme nationale. Médiocres, ils en laisseront paraître les petites; doués, ils en dégageront le charme; quelques hommes de génie exalteront ce qu'elle recelait de sublime en des œuvres modestes d'intention et qui doivent à la sincérité leur poignante grandeur.

Pour un exposé sommaire, le seul plan possible, en l'absence d'écoles bien tranchées, est d'examiner successivement les divers genres de la peinture hollandaise et de terminer par Rembrandt qui leur donna une expression suprême.

Le portrait, seul pourvu d'un long passé, est aux Provinces-Unies le genre le plus hâtif. Il continue la tradition de vérocité que lui avaient léguée le ^{xv}^e et le ^{xvi}^e siècle. Par là, il est, au ^{xviii}^e siècle, original. Tandis qu'ailleurs, les artistes, soumis au décorum des cours, rehaussent la beauté et l'élégance de leurs modèles, ils adoptent, en Hollande, où la bourgeoisie domine, l'idéal roturier de la ressemblance.

Un maître tel que Nicolas Elias (1591-entre 1653 et 1656), dont le Louvre possède une des meilleures œuvres : la *Femme âgée de trente-*

JAN STEEN. LA MALADE. MUSÉE D'AMSTERDAM (DÉTAIL). On admirera dans ce détail la subtilité du dessin et du modelé.

JAN STEEN. LA MAUVAISE COMPAGNIE. MUSÉE DU LOUVRE. Jan Steen décrit, avec bonne humeur, la punition du jeune débauché qui ne retrouvera, au réveil, ni sa montre, ni son argent.

quatre ans, donne, entre 1610 et 1650, le type le plus courant du portrait batave. Le personnage, vêtu, selon la mode, d'habits noirs, pose devant un fond sombre, dans une attitude simple, le visage en lumière. Exactes et sobres, ces images reflètent l'esprit de la Hollande neuve qui entend affermir sa fortune par les moyens dont elle tenait l'indépendance : activité, énergie, austerité.

A partir de 1650 environ, le portrait se transforme. Des aspirations nouvelles germent chez les Hollandais pendant que leur richesse et leur sécurité grandissent. Ils prétendent à la distinction, à l'élégance; ils veulent maintenant être flattés. Bartholomeus van der Helst (1613-1670), surtout, tâche de les satisfaire. Il continue de faire ressemblant et reste, par là, fidèle, sur le point essentiel, à la tradition nationale. Il se fie aux étoffes précieuses, aux bijoux, à la coupe recherchée des vêtements, aux poses affectées, pour ennoblir ses sujets, et il n'arrive qu'à en faire ressortir la pesanteur. Des tableaux comme *Gérard Bicker* (musée d'Amsterdam), ou *Anthony Reepmaker et sa famille* (Louvre), accusent le disparate entre le naturel et l'idéal des modèles et fixent le souvenir d'une société parvenue.

Les Provinces-Unies se montrent particulièrement originales par deux catégories de portraits, les uns minuscules, les autres, les portraits de groupe, parfois gigantesques. Les petits portraits jouissaient d'une vogue considérable, car ils se casaient aisément dans les logis privés. Ils adoptent souvent, avec Thomas de Keyser (1596 ou 1597-1667), entre autres, des allures sans façon qui conviennent à leur taille (*Constantin Huyghens et son secrétaire*, National Gallery); et Metsu, dans la *Famille Geelwinck*, les conduit aux limites extrêmes où ils rejoignent le tableau de genre. Les portraits de groupe étaient, au contraire, destinés aux édifices publics. Les modèles les payaient par cotisation et en ornaient les salles où ils siégeaient. Les hospices, nom-

breux et de destinations multiples, reçurent les toiles où « Régents » et « Régentes », assis autour d'une table, règlent le budget de l'établissement; les maisons corporatives accueillirent leurs « Syndics », occupés, eux aussi, à la reddition des comptes. Dans les hôpitaux, les théâtres d'anatomie, on accrocha des « Leçons » où les chirurgiens professent l'ostéologie et la dissection, particulièrement honorées en Hollande. Les « Doelen », enfin, sièges des confréries militaires qui formaient pour le pays une réserve de volontaires, furent les mieux fournis. Les portraits dits « de garde civique », où les officiers figurent avec une partie de leur troupe, adoptent deux thèmes principaux : la sortie de la compagnie, en grand appareil, pour se rendre à quelque parade : *Compagnie du capitaine Bieker*, par Van der Helst (musée d'Amsterdam), et le banquet, dont le *Banquet de la garde civique d'Amsterdam en l'honneur de la paix de Munster*, 1648, de Van der Helst, est le plus illustre exemple. Avec ce maître, la « garde civique » est au terme de son évolution; elle disparaît vers le milieu du siècle, lorsque les Provinces-Unies, croyant à la paix, suppriment les milices. Elle décline, avec une évidence particulière, à cause de ses nombreux figurants, les difficultés du tableau de groupe qui doit concilier la mise en valeur de chaque personnage avec la cohésion de l'ensemble. Les meilleurs artistes, à force de science et d'habileté, imposent à leur composition l'unité plastique, mais aucun, sauf Rembrandt, ne parvient à l'unité morale. Les soldats ne s'intéressent pas à l'action, prise d'armes ou repas, qui sert de prétexte à leur réunion : ils s'en détournent pour poser, à leur avantage, devant la postérité. Le tableau de groupe commémore les institutions d'un état favorable aux sciences pratiques et fort avancé dans l'administration politique, dans l'organisation de l'assistance, du commerce et de l'armée. Il remplace, en Hollande, la peinture d'histoire, qui, nous l'avons vu, y était pauvre.

Le portrait hollandais possède, dans les chefs-d'œuvre de Frans

ADRIAEN VAN OSTADE (1610-1685). LE CABARET. MUSÉE DE BERLIN. L'observation d'Ostade reste superficielle, mais l'atmosphère rembranesque qui baigne ses tableaux leur donne une agréable poésie. — CL. HANSTAEGL.

Hals (1580-1666), une expression intime et fidèle. Hals adopte l'idéal commun à l'École. Il ne se soucie pas, comme Rembrandt, de ressemblance morale. La ressemblance physique, seule, le préoccupe, mais il veut la saisir à son principe même : non content de décrire, comme ses confrères, la forme, il pénètre l'organisme et, psychologue de la matière, il évoque le tempérament. Ses prédilections vont aux personnages expansifs et il excelle à rendre le « tempérament sanguin », ainsi avec la *Nourrice tenant un enfant*, de Berlin,

gaillarde et rubiconde. Ses modèles ne restent pas figés devant lui : il les incite à la conversation; ils semblent l'écouter, les yeux éveillés et la bouche mobile, prêts à la réplique (*Paulus van Beresteyn*, Louvre, etc.). Parfois, un couple s'interpelle d'un cadre à l'autre : *Isabella Coymans*, au château de Ferrières, près Paris, tend, en souriant, une rose, que son mari, l'aimable et balourd Stephanus Geraerds, exilé au musée d'Anvers, essaie de saisir, et Hals accuse ainsi l'individualité corporelle par les traits durables du visage et par leur animation momentanée. Des tons purs, posés à plat, avec ampleur et justesse, indiquent l'ossature, le modelé, les nuances du teint. Aux tons mêlés, aux touches multiples et fondues du ^{xvi}^e siècle, l'artiste substitue cette manière brusque et synthétique qui exclut toute abstraite analyse pour s'emparer rapidement de la réalité et en rendre l'impression immédiate. Les portraits de Hals sont comme vivants. Nous leur devons de comprendre le rude attrait, propre aux Hollandais d'alors, celui d'une santé débordante, source d'optimisme et de jovialité. Pourtant, le maître savait, avec une sombre ardeur, évoquer le « tempérament mélancolique ». *Des cartes* (Louvre), *Oosdorp* (musée de Berlin), posent, mornes, devant lui, les traits tirés, le teint terreux et la coiffure négligée. Plus il avance en âge, mieux il semble comprendre la mélancolie. Des chagrins intimes, la misère, les déboires nationaux qui, à partir de 1650, pèsent sur tout, causent, sans doute, cette évolution. Les neuf portraits de groupe de Hals (huit au musée de Harlem et celui de 1635, au musée d'Amsterdam) la manifestent particulièrement bien. Les « Compagnies de gardes civiques » de 1616, 1623, et la plus magistrale, en 1627, atteignent une vivacité extrême; celles de 1633,

GÉRARD TERBORCH (1617-1681). CONSEIL PATERNEL. MUSÉE D'AMSTERDAM. Le conseil du galant officier n'est sûrement pas paternel, malgré le titre erroné du tableau. Le Maître dévoile ici ses qualités d'intimiste, et la robe de satin nacré montre son art de rendre les tissus.

1635, 1639 sont calmes; les *Régents de l'hôpital Sainte-Élisabeth*, en 1641, graves. Enfin, à l'âge de quatre-vingt-quatre ans, sa main, tremblante et hardie, trace, en deux toiles presque sinistres, la ressemblance de ses bienfaiteurs les *Régents* et les *Régentes de l'hospice des vieillards* (1661). Hals, par ses œuvres capitales, reste le peintre de la Hollande juvénile; son entrain vivifie l'école, inspiration et technique, pendant un demi-siècle. Par ses retours moroses il rejoint l'homme de génie qui, pendant la maturité des Provinces-Unies, glorifia la tristesse: Rembrandt.

Le tableau de genre s'inspire, à ses débuts, d'un Italien. Rome fascinait alors les peintres. Français et Flamands surtout y couraient pour étudier les chefs-d'œuvre classiques et se conformer à leurs lois. La Hollande, particulariste, marque plus de réserve; elle retient ses meilleurs maîtres. Et ses transfuges restent fidèles au réalisme national; ils s'affilient à un novateur qui attaque l'idéalisme officiel en faveur du naturalisme, Caravage. Les tableaux où ce maître montrait, en train de se divertir, des personnages vulgaires, empruntés, semble-t-il, à quelque bohème romantique et brutalement éclairés par un « jour de soupirail », enthousiasmaient nos Bataves. Gérard Honthorst, entre autres, rentrant à Utrecht (vers 1620), en importa la formule aux Provinces-Unies. A son exemple, on y multiplia les « Musiciens », les « Buveurs », les « Tricheurs », en buste et grandeur naturelle. C'est à cette famille qu'appartiennent les célèbres « têtes de caractère » qui voisinent, dans l'œuvre de Hals, avec les portraits et qui, au nombre d'une soixantaine, s'échelonnent de 1620 à 1645 environ. Elles forment une galerie de visages hilares où alternent avec des marmots ébouriffés

GÉRARD TERBORCH. JEUNE FEMME LISANT UNE LETTRE. COLLECTION WALLACE, LONDRES (DÉTAIL). Terborch a décrit son personnage avec la justesse d'observation, la sûreté de dessin, la souplesse de modelé qui lui sont propres. — CL. ANDERSON.

nueuses, qui, d'un seul trait de pinceau, soulignent la déformation momentanée du visage, servent, par leur hâte fébrile et sûre, l'instantané de la vision.

Ces œuvres géniales furent copieusement imitées. Les élèves de Hals, une femme particulièrement, Judith Leyster, les pastichent. Le type même s'en perpétuera au long du XVII^e siècle, par les petits bustes de paysans d'Ostade et d'Ary de Vois. Mais le tableau de genre réclamait un champ plus étendu; il voulait représenter des scènes empruntées à la vie, comme le faisaient jadis Breughel le Vieux et Pieter Aertsen. Ses premiers tenants, au XVII^e siècle, Dirk Hals (1591-1656) [frère de Frans], Willem

et camus — les enfants du maître — certains personnages du bas peuple harlemois: pêcheurs, poissards, histrions (le *Bouffon*, coll. Robert de Rothschild, Paris; la *Bohémienne*, Louvre; le *Mulâtre*, musée de Cassel; *Hille Bobbe*, musée de Berlin). De telles figures tiennent de Caravage le mode de présentation et partagent avec lui un penchant romanesque pour l'interlope qui donne au *Bouffon* et à la *Bohémienne* un piment canaille. Malgré tout, ce sont gens de la populace batave, typiques et vivants. L'exubérance que Hals, dans ses portraits de commande, devait contenir, éclate ici dans le rire. Il l'a peint sous toutes ses formes, depuis l'éclat de gaieté puérile qui découvre au large les gencives des bambins, jusqu'au rire provocant de la *Bohémienne*, au ricanement du *Bouffon*, au rictus de la « sorcière » *Hille Bobbe*. Un don supérieur de saisir l'expression fugitive marque ces faces mouvantes que la contorsion rend asymétriques. Elles permettent aussi de mesurer à quel point la technique de Hals est commandée par son inspiration, combien ces touches si-

GABRIEL METSU (1629 ou 1630-1667). LA FAMILLE DU MARCHAND GEELVINCK. MUSÉE DE BERLIN. Avec les portraits de petit format, les peintres abandonnent tout décorum.

GÉRARD TERBORCH. JEUNE FEMME LISANT UNE LETTRE. COLLECTION WALLACE, LONDRES.

PIETER DE HOOCH (1629-1684?). LE CELLIER. MUSÉE D'AMSTERDAM. Pieter de Hooch évoque l'intimité domestique. Le logis, embelli par les jeux subtils du soleil et de l'ombre, exprime la paix heureuse du foyer.

PIETER DE HOOCH. COUR D'UNE MAISON HOLLANDAISE. NATIONAL GALLERY, LONDRES. Les petites cours de Pieter de Hooch sont aussi quêtes que ses intérieurs. — CL. HANSTENGL.

Buytewech, adaptent à cette donnée les types de Frans Hals.

Deux thèmes sont en honneur à cette époque. La « Conversation », qui serait mieux nommée « Divertissement », car on s'y adonne à la musique, à la danse, au jeu, aux plaisirs de la table et du marivaudage, plutôt qu'à la causerie. Elle débute, après 1620, lorsque la vie de société se développe aux Provinces-Unies, et persiste, diversifiée, transformée selon les époques et les artistes, jusqu'à la fin du XVIII^e siècle. Puis, le « Corps de garde »: les soldats, au repos, se distraient, le plus souvent en compagnie féminine, ou bien tourmentent les habitants par des exactions et de mauvais traitements. Inspiré par le souvenir des guerres espagnoles, il est d'abord brutal, avec David Vinckeboons (1578-1629); ensuite, de plus en plus pacifique, il se confond avec la « Conversation ».

Les cadets de Dirk Hals, nés de 1600 à 1610, Anthonie Palamedesz, Duck, Codde, Duyster, indiquent déjà l'orientation que va prendre le tableau de genre. Il perd la fantaisie bruyante et voyante qui en fit prendre parfois les modèles pour des acteurs; avec ses costumes et ses appartements bourgeois, ses personnages placides, il incline vers la réalité familière. C'est d'elle seule qu'il s'inspire durant la grande époque.

Parmi les maîtres de l'apogée, Jan Steen (vers 1626-1679) possède, sans contredit, le plus vaste champ d'observation. Son œuvre, considérable par le nombre, va des vauriens (*Un couple d'ivrognes*, Ermitage) aux braves gens (la *Saint-Nicolas*, Rijksmuseum), de la populace en liesse livrée à l'ivrognerie (*Fête dans une auberge*,

GABRIEL METSU. L'ENFANT MALADE. MUSÉE D'AMSTERDAM. CL. BRUCKMANN.

Louvre) au calme foyer (*Bénédicte*, coll. du duc de Rutland). Il est le seul à perpétuer, dans la seconde moitié du XVII^e siècle, par ses kermesses surtout et ses réjouissances familiales, la joyeuse exubérance de Hals. Mais il entre dans sa gaieté une part de malice. Il se plaît à noter, chez ses personnages, des ridicules, des travers, voire des vices dont il s'amuse souvent ensuite à donner la comédie. Ce sont alors de piquantes saynètes: « Consultations » où un vieux

médecin soigne un jeune malade (musées d'Amsterdam, de La Haye, etc.), « Mauvaises compagnies » (Louvre), où des courtisanes détournent un libertin. Steen envisage ces spectacles en philosophe et énonce ses sentences par des emblèmes ou des inscriptions: « Rien ne sert de médecin, car c'est peine d'amour »; « A quoi servent chandelles et lunettes si le hibou (le débauché aveuglé par ses passions) ne peut pas voir. » Il ne donne pour mobiles à son action humaine, fort simple, que les appétits élémentaires de la ripaille et de l'amour; et son optimisme l'écarte du préche. Il tourne ainsi les écueils de la peinture littéraire: ses œuvres ne sont pas des sermons, mais de charmants tableaux.

Les confrères de Steen regardent les mêmes spectacles que lui, mais non plus en satiriques. Moins éclectiques, ils se les partagent: les uns préfèrent la vie publique, d'autres la vie mondaine ou la vie domestique.

Adriaen van Ostade (1610-1685) fréquente, comme Steen, les tavernes (*Cabaret*, musée de Berlin) et pousse jusqu'aux écoles (Louvre). Il retient de Frans Hals, dont il fut l'élève, le goût de la

canaille et se consacre à la gent dépenaillée des campagnes. Il ne sait pas comme son maître caractériser ses personnages : leurs difformités sont conventionnelles ; il compte sur la cocasserie de ses « magots » pour égayer des tableaux sans joie véritable. Il rachète, d'ailleurs, ses faiblesses par la vivacité de l'ordonnance, par un clair-obscur délicat, inspiré par Rembrandt, et où fleurissent seules quelques teintes pâles.

Les peintres hollandais sont moins tentés de décrire le travail que la récréation. Pourtant, grâce à Brecklenkam (vers 1620-1668), nous visitons des ateliers d'artisans (le *Tailleur*, musée d'Amsterdam) ; Emanuel de Witte (*Marché aux poissons*, musée de Rotterdam) et d'autres tels que Sorgh nous conduisent devant les échoppes en plein vent. Gabriel Metsu (1629 ou 1630-1667) s'y arrête souvent, et nous présente (au Louvre) le *Marché aux herbes d'Amsterdam*.

Ce peintre ne donne pas toute sa mesure en ses images de la vie publique. Comme Terborch et comme aussi Vermeer, il excelle à peindre la vie mondaine. Tous trois évoquent les aspects intimes. Leurs élégants se distraient en petite société. Des confidences, un flirt discret, un duo ou une collation tête à tête, les rassemblent, tranquilles et à l'aise dans leur cadre familial. Souvent un personnage solitaire joue de quelque instrument, rédige un billet doux. L'évolution qui, commencée avec Palamedesz ou Codde, portait la « Conversation » vers la simplicité et le bon ton est maintenant consommée. Elle a absorbé le « Corps de garde » déclinant. Ça et là, un homme revêtu d'une armure en indique les survivances : dans le *Galant militaire*, de Terborch

VERMEER DE DELFT (1632-1675). JEUNE FILLE AU TURBAN. MUSÉE DE LA HAYE. Vermeer peint, sous un turban jaune et bleu, ce visage dont les ombres vertes rehaussent le rose délicat. — CL. BRUCKMANN.

attitudes, moins ample dans la facture, il est souvent plus captivant quant au maniement de la lumière (*Dame lisant une lettre* et *Jeune Femme écrivant*, coll. Beit) et de la couleur (*Leçon de clavessin*, National Gallery).

On doit à Vermeer (1632-1675), dont l'œuvre ne comprend guère plus de quarante tableaux, des figures isolées, en buste, comme la *Dentellière*, du Louvre, ou la *Jeune Fille au turban* du musée de La Haye. Elles montrent une étonnante souplesse de

(Louvre), le reître garde encore la rudesse de ses prototypes ; au contraire, l'*Officier recevant une jeune dame*, de Metsu (Louvre), ne se distingue plus d'un gentilhomme que par l'ajustement. Les « Mauvaises compagnies », elles-mêmes, ressemblent, par leur réserve, aux « Sociétés distinguées ». Celles-ci évoquent l'élite la mieux affinée de la société hollandaise, ces cercles de lettrés qui s'étaient formés autour des poètes Hooft et Constantijn Huygens.

Gérard Terborch (1617-1681) est le maître par excellence de la « Conversation ». Il l'a illustrée de nombreux chefs-d'œuvre, parmi lesquels comptent le *Conseil paternel* (musée d'Amsterdam), la *Lettre* (collection Wallace), le *Concert* (Louvre), etc. Il observe l'art et les traits de ses modèles avec subtilité et justesse. Il traite supérieurement les étoffes. Sa touche légère, déliée, mais d'une liberté imposante, exprime la souplesse de la chair et la texture des choses. Le jour atténué et les tons amortis accroissent chez lui la douceur de l'intimité. Metsu, influencé par Terborch, montre des qualités analogues (le *Cadeau du chasseur*, musée d'Amsterdam). Moins fécond que le Maître, plus gauche dans les

attitudes, moins ample dans la facture, il est souvent plus captivant quant au maniement de la lumière (*Dame lisant une lettre* et *Jeune Femme écrivant*, coll. Beit) et de la couleur (*Leçon de clavessin*, National Gallery). On doit à Vermeer (1632-1675), dont l'œuvre ne comprend guère plus de quarante tableaux, des figures isolées, en buste, comme la *Dentellière*, du Louvre, ou la *Jeune Fille au turban* du musée de La Haye. Elles montrent une étonnante souplesse de modelé : des valeurs insensibles et des tons différencient seuls les divers plans du visage et des mains que pas un trait ne délimite. Dans les « Intérieurs », où il renouvelle les thèmes de Terborch et de Metsu, il témoigne autant d'intérêt aux entours qu'aux figures. Les tissus aux nuances acides et raffinées : bleu vert, jaune citron, absorbent comme la chair le jour glacé d'un logis sans soleil, et rayonnent avec elle, dans les salles dallées, devant les murs clairs, d'un éclat intense et froid.

Ces peintres de mondanités ont pénétré parfois dans le fief domestique : ainsi Metsu, dont l'*Enfant malade* (musée d'Amsterdam) compte parmi les œuvres les plus graves et les plus touchantes de la peinture hollandaise. Mais le souverain du domaine familial paraît être Pieter de Hooch (1629-après 1683). Voici la ménagère vaquant à de quietes besognes au milieu de ces jardins, de ces petites cours, qui, en Hollande, prolongent le logis et sont, comme lui, étroits et clos (*Cour d'une maison hollandaise*, National Gallery ; la *Fileuse*, Buckingham Palace). L'artiste la suit jusqu'à la chambre retirée, aux carreaux et aux cuivres luisants, où elle parle à une servante, sourit à un enfant (le *Cellier*). La pièce obscure ouvre sur un vestibule, sur un passage ensoleillé, et Pieter de Hooch, avec une hardiesse toute moderne, se joue de la pénombre et des rayons, oppose et allie les tons froids aux tons chauds.

Aucun, parmi les peintres de genre

VERMEER DE DELFT. VUE DE DELFT. MUSÉE DE LA HAYE. Entre le vaste ciel et l'eau triste qui verdit, s'allonge, rouge, rose et bleutée, la ville plate. Rien d'arbitraire : c'est la vérité vue par un homme qui possédait au degré suprême l'instinct comme la science de la lumière et des couleurs. — CL. HANFSTAENGL.

LA DENTELLÈRE, par Vermeer de Delft (1632-1676). (Musée du Louvre.)

de la grande époque, ne vise à la profondeur. Leurs clients ne sont pas, comme pour Poussin en France, des gentilshommes entichés de philosophie. Les marchands bataves méditent avec effort. Les tableaux qui doivent les divertir ne les inciteront donc ni à la pensée, ni, d'habitude, au sentiment; ils se contenteront d'être aimables. Pour les maîtres les plus éminents, le sujet, capté au hasard, ne compte guère : ils égrènent la joie d'exister en un chapelet d'infimes jouissances. Mais, grâce à leur sincérité, à leur sensibilité, ils dépassent le but qu'ils s'étaient proposé. Leur œuvre sans prétention évoque la personnalité de leur pays : une lourde sensualité, déchainée dans la plèbe, contrainte dans la bonne société par la morale protestante, par la discipline des manières et des goûts; puis, enclose dans les « Intérieurs de ménage » où le luxe est de propreté, le charme d'ordre, une âme portée aux vertus pratiques et soucieuse de beauté tangible.

L'école de paysage est, en Hollande, extrêmement variée. On y distingue les artistes nomades, épris de fantaisie, et les sédentaires, soucieux de vérité.

De nombreux amateurs n'aimaient pas profondément la campagne. Pour qu'elle leur plût, il fallait un site « étrange » ou l'attrait de l'« étoffage » (personnages et animaux). Un groupe de peintres, secondaires mais souvent exquis, les contentent. Voici la nature parée d'un pittoresque farouche lorsque Everdingen (1621-1675), qui avait noté ses motifs en Suède centrale, évoque les torrents, les rochers, les sapins nordiques (la *Rivière*, Louvre). Les « italianisants », encouragés par un public avide d'optimisme, opposent leur gaieté à la tristesse des vues scandinaves. Groupés à Rome en une guilde turbulente, ils ne se laissent pas entamer par l'esprit classique. Leur Italie n'est pas majestueuse comme la « Campana » de Poussin, mais pimpante. Hommes du Nord, ils enlèvent à la joie de ce pays tout éclat méridional; ils la font jaillir, tamisée, des lignes imprévues du sol et de la lumière tendre, du coloris subtil qui unit les roses, les bis et les bleus; la vivacité de la touche s'accorde à leur inspiration. Berchem (le *Gué*, Louvre), Dujardin surtout (le *Cheval blanc*, les *Charlatans italiens*, Louvre) et Adriaen van de Velde (la *Famille du pâtre*, Louvre), joignent à ces qualités celle de l'« étoffage », qui témoigne d'une observation avisée et malicieuse. Certains même donnent la prédominance aux figures : Philips Wouwermann, qui peint, outre des bucoliques, des « Batailles » qui ne sont pas terrifiantes (*Choc de cavalerie*, Louvre); J.-F. Weenix, qui, donnant libre cours à l'invention, dispose, dans un décor de palais, sur une côte accidentée, comme

JAN VERMEER DE DELFT. LA LISEUSE. MUSÉE D'AMSTERDAM. Parmi toutes les « Liseuses » de l'art hollandais, celle-ci est originale. Vermeer s'est joué des difficultés en détachant la claire silhouette sur une muraille pâle; il a créé un chef-d'œuvre de coloris par l'accord raffiné de ses tons habituels : bleus verdâtres, jaunes citron, gris bleutés. — CL. HANSTAEGL.

de séduisants opéras-comiques (les *Corsaires repoussés*, Louvre). Plusieurs entre les « italianisants » ont regardé les êtres et les sites de leur pays. Albert Cuyt (1620-1691), qui tient à eux par

JAN VERMEER DE DELFT. LA LETTRE. MUSÉE D'AMSTERDAM. Une modeste demeure bourgeoise inspire à Vermeer un tableau audacieux par l'imprévu de la composition et de l'éclairage.

JAN VERMEER DE DELFT. LA LEÇON DE MUSIQUE. CHATEAU DE WINDSOR. Spacieuse, la salle s'enfonce jusqu'aux murailles nues et enferme entre ses parois un jour égal et froid. — CL. HANSTAEGL.

ALBERT CUYP (1620-1691). VUE DE DORDRECHT. COLLECTION DU DUC DE WESTMINSTER, LONDRES. Le fleuve, qui vient d'engloutir le soleil, rayonne, plus lumineux que le ciel; des voiles, serrées contre la rive, attendent la nuit. Ce crépuscule, transparent et calme, est caractéristique de Cuyp. — CL. BRAUN.

toute une partie de son œuvre, a exécuté en Hollande nombre de tableaux. Le mirage méridional détermine sa prédilection pour la gloire de couchants sereins; il les célèbre en de magnifiques « Marines », transparentes et dorées, telle la *Vue de Dordrecht* (collection du duc de Westminster), où s'endort le troupeau serré des voiles et des maisons.

De telles œuvres placent Cuyp entre les grands réalistes qui dominent l'école par leur véracité. Ceux-ci trouvent la nature intéressante, si humble soit-elle, et ils négligent les figures et « accidents ». Si, parfois, pressés par le goût public, ils cèdent à la coutume, si Ruysdaël lui-même fait « étoffer » certaines de ses toiles par un confrère ou représente une Suisse conventionnelle, leur sensibilité subsiste et se libère en d'insignes chefs-d'œuvre. Ils nous montrent les aspects variés des Provinces-Unies. Certains, comme Hobbema (1638-1709), aiment le bocage. Le *Moulin à eau*, du Louvre, donne le type de ses thèmes favoris : dans une clairière serties d'arbres sombres, des maisonnettes à toits roses, coquettes, reposent auprès d'un ruisseau. Par le goût de la composition, par la recherche du motif pittoresque, qui font à la fois son charme et sa faiblesse, Hobbema, maître réaliste, tient encore au paysage classique. Avec l'*Avenue de Middelharnis* (National Gallery), il atteint une grandeur exceptionnelle chez lui : il impose à l'art un paysage ingrat pour la seule raison de sa vérité, pour le seul attrait de son caractère.

Van Goyen (1596-1656) est un fervent du fleuve; il observe surtout la Meuse aux environs de Dordrecht. Sous un ciel roux, les plaines de la terre prolongent, brunes, celles de l'eau dorée. Le Maître a résolu pour sa part le problème des reflets auquel les modernes ont cherché des solutions plus complexes; l'« amitié » des éléments, scellée par la lumière, donne à ses tableaux, presque monochromes, leur intime cohésion (*Vue*

de Dordrecht, musée d'Amsterdam). Plusieurs artistes poussent jusqu'aux digues, jusqu'aux dunes et aux plages (Adriaen van de Velde, la *Plage de Scheveningue*, Louvre). Certains affrontent la mer, « seconde patrie des Hollandais », théâtre de leurs victoires capitales, auxiliaire de leur richesse commerciale. Ludolf Bakhuysen (1631-1708), qui commémore, souvent, sur commande de l'État, des événements navals, s'intéresse davantage aux navires qu'aux flots. Chez les meilleurs « marins », au contraire, Willem van de Velde (1633-1707) et Jan van de Cappelle, vaisseaux et barques ont un rôle subordonné : ces maîtres en notent les valeurs sur l'eau fluide, dans la lumière diffuse; ils en suivent la décroissance jusqu'à l'horizon, où les voiles bleutées se dissolvent dans le ciel et la mer confondus. Ils n'hésitent pas devant l'agitation des vagues qui répugnant à l'art classique épris de stabilité (W. van de Velde, *Fort brisé*, musée d'Amsterdam).

C'est un mérite des Hollandais que la découverte des variations de la nature. Non contents d'avoir saisi le caractère permanent de leur lieu d'élection, ils veulent le voir modifié par les saisons et les heures. Aert van der Neer (1603-1677) se consacre même à ces effets passagers, qui, deux siècles plus tard, tenteront les impressionnistes. Il décrit l'hiver et ses plaisirs (les *Patineurs*, musée d'Amsterdam). Il multiplie les « Clairs de lune » (Louvre). Ses « Couchers de soleil » ne sont pas, comme chez Cuyp, un limpide embrasement : avec audace et liberté, le peintre tisse dans le ciel la trame des nuées ardentes et livides; une rivière, au milieu de la campagne déjà sombre, recueillie, en nuances assoupies, la féerie fugitive.

L'observation sincère de la nature allait avoir, avec Jacob Ruysdaël (1628 ou 1629-1682), des conséquences plus importantes encore. Austère, il est insensible aux coquetteries de la terre et du ciel; lui-même n'a pas souci de plaire. Concentré devant son modèle,

MEINDERT HOBBEEMA (1638-1709). L'AVENUE DE MIDDELHARNIS. NATIONAL GALLERY, LONDRES. Hobbema, insoucieux des traditions classiques, a osé peindre ces arbres dépouillés, déformés par le vent. — CL. ANDERSON.

JAN VAN GOYEN (1596-1656). VUE DE LA MEUSE DEVANT DORDRECHT. MUSÉE D'AMSTERDAM. — CL. HANFSTAENGL.

JACOB RUYSDAËL (1628 ou 1629-1682). HARLEM VU DES DUNES D'OVERVEEN. MUSÉE DE LA HAYE. — CL. HANFSTAENGL.

il en trace, tel un portraitiste de génie, la ressemblance physique et morale. Ses sites favoris lui révèlent la figure typique et comme les sentiments du pays batave : forêts puissantes et tristes (le *Marais*, musée de Leningrad); funèbres « Hivers » aux tons blanchâtres et noirs (musée d'Amsterdam); « Marins », où la mer déchainée et la terre peureuse disent la terreur ancestrale des « pays bas » devant la tempête (Louvre). L'émotion qui se dégage des dunes et des plaines est plus complexe. Ici, des monticules informes et mouvants, une végétation rampante, un *Buisson* (Louvre, musée de Berlin), entraîné par le vent et qui se cramponne au sol par l'ancre de ses racines. Là, une plaine qui, sous un ciel immense, fuit à perte de vue (la *Plaine de Harlem*); les nuées amoncelées laissent filtrer un rais de soleil qui donne à l'étendue monotone, dès qu'il la touche, le charme d'un visage exploré où s'ébauche un sourire.

Ainsi Ruysdaël a trouvé dans la nature des échos à sa mélancolie; l'accord entre son humeur et celle de la création fait la grandeur de ses chefs-d'œuvre exacts et lyriques à la fois. L'homme, qui ne figure plus dans le tableau, y épand maintenant son âme. Invisible et présent, il redevient bientôt despotique. Il arrive que Ruysdaël, dans la seconde partie de sa vie surtout, ne s'émue plus à l'invité d'un site, mais invente une contrée idéale à la commande de son émotion (le *Coup de soleil*, Louvre; le *Cloître*, musée de Dresde). Au terme de cette voie se trouve le *Cimetière des Juifs*. L'imagination et la pensée, à la place de la sensibilité flétrie, s'y emploient à signifier le désespoir humain avec des arbres décharnés, des ruines, des tombes, et la miséricorde divine avec un arc-en-ciel. Cette toile, tant admirée de Goethe, souligne par ses excès mêmes — par sa

JAN VAN DE CAPPELLE. LA FÊTE DES YACHTS (1650). MUSÉE D'AMSTERDAM. Le peintre de « marine », dans cette œuvre maîtresse, ne se préoccupe plus de décrire les bateaux, mais d'évoquer, au milieu des reflets, leurs légères silhouettes. — CL. HANSTENGL.

véhémence et par ses intentions — la portée de l'œuvre de Ruysdaël. Deux siècles avant le romantisme, le Maître a discerné les liens étroits qui unissent l'art à la nature et a proclamé qu'un paysage est un « état d'âme ».

Parmi les genres que nous avons examinés jusqu'ici, le paysage est celui qui atteint le plus de profondeur. L'amour du sol natal, qui avait haussé, dans l'histoire, les Hollandais à l'héroïsme, les élève, en peinture, au sublime.

Les Hollandais ne se contentent pas de décrire la campagne.

Les villes aussi les attirent : l'église, le poids public ou l'hôtel de ville sur la grand-place, et, au long des canaux, les maisons ensoleillées derrière l'écran des arbres. Jan van der Heyden, Gerrit Berckheyden, ancêtres de Guardi et de Canaletto, rehaussent en des toiles aux nuances subtiles, fort originales par le point de vue et la mise en page, un genre auquel appartient aussi la célèbre *Vue de Delft* de Vermeer (musée de La Haye).

Quelques artistes pénètrent à l'intérieur des édifices. Emanuel de Witte est un spécialiste de l'« Intérieur d'église ». Sa réussite est paradoxale. De temples dénudés et recrépis il tire, grâce au pittoresque de la présentation et à l'infinie délicatesse des tons et de l'éclairage, les plus captivants chefs-d'œuvre.

Lorsqu'il parcourt les pâturages hollandais, Paul Potter (1625-1654) prête attention aux bestiaux plutôt qu'aux sites. Chacun connaît son œuvre capitale, le *Taureau*, au musée de La Haye, où il décrit avec fidélité la structure et le pelage de la bête. Non moins consciencieux, Gisbrecht et Melchior d'Hondecoeter se vouent aux hôtes de la basse-cour, tandis qu'Otto Marcellis observe les insectes et les reptiles. A mesure que le siècle avance, on se lasse de ces froids relevés d'histoire naturelle, on cherche à introduire de l'animation, voire du pathétique dans la peinture d'animaux : ainsi fait Cuyp avec le *Combat de coqs* (musée

JACOB RUYSDAËL. LE CIMETIÈRE DES JUIFS. MUSÉE DE DRESDE. L'imagination garde sa place chez l'un des plus grands maîtres du paysage réaliste. Avec des éléments véridiques, Ruysdaël compose ce dramatique Cimetière que l'admiration de Goethe consacre comme une œuvre pré-romantique. — CL. BRAUN.

d'Amsterdam), Asselyn avec le *Cygne défendant sa couvée* (musée d'Amsterdam). Plus touchant nous paraît l'humble panneau de Carel Fabritius (musée de La Haye), où un *Chardonneret*, immobile sur son perchoir, déceit la mélancolie de l'oiseau captif.

Avec les peintres de gibier comme Jan Weenix, les peintres de poissons comme Van Beyeren, les peintres de fleurs comme Jan van Huysum nous passons à la nature morte. Les « Déjeuners » et les « Desserts » y abondent. Ceux de Heda nous semblent les plus caractéristiques. L'harmonie morose de l'argent et de l'étain sur le fond gris, les objets simples, les mets frugaux, opposent ses tableaux aux toiles vastes et rutilantes où les Flamands édifiaient en pyramide les victuailles et l'accordent au goût des bourgeois hollandais.

Un peintre de génie domine l'école hollandaise : Rembrandt (1606-1669). Il donne leur ultime expression au portrait, au paysage, à la nature morte qui florissaient en Hollande; lorsqu'il aborde l'académie et l'histoire, qui y languissaient, il atteint au sublime. On a trop dit que Rembrandt échappait à son pays et à son temps. Il les domine, mais reste des leurs. En vrai Hollandais, il s'affirme matériel, puis il dévoile une spiritualité, exceptionnelle, certes, mais dont on trouvait les germes en des artistes comme Ruysdaël, et qui ne pouvait se développer, à cette époque, qu'aux Provinces-Unies. Il est attaché à la réalité et avec plus d'ardeur que tous. Il méprise

EMANUEL DE WITTE (1617-1692). INTÉRIEUR D'ÉGLISE. MUSÉE DE LA HAYE. Dans cette toile pâle, aux bleus précieux, l'air devenu comme tangible semble embuer toute chose. — CL. HANSTENGL.

L'ART.

JAN VAN DER HEYDEN (1637-1718). UN CANAL A AMSTERDAM. MUSÉE DU LOUVRE. L'artiste repousse toute ordonnance conventionnelle, en choisissant ce motif découpé comme au hasard, le long d'un canal. — CL. GIRARDON.

les formules qui la défigurent et refuse d'aller outre-monts apprendre les procédés italiens. Devant elle, il ne discute ni ne choisit. Le *Bauf écorché* (Louvre), la plus repoussante parmi les natures mortes hollandaises, exprime une soumission totale à ses laideurs. En tirant de chef-d'œuvre plastique d'un spectacle d'abattoir, il attaque la superstition du sujet qui triomphait alors en France; il proclame le principe même du réalisme : la beauté d'un tableau ne dépend pas de l'objet qui l'inspire. Le naturalisme de Rembrandt ne se contente pas de la nature morte, et le pousse à l'étude du nu, à laquelle les Hollandais, puritains, s'exerçaient peu. Ses splendides académies féminines, *Bethsabée* (musée du Louvre), la soi-disant *Danaë* (Leningrad, musée de l'Ermitage), révèlent un amour essentiel de la chair, indépendant de la beauté, de la grâce et de la joie.

Dès l'adolescence, la réalité extérieure n'est pas toujours pour Rembrandt une fin. Il y voit le signe d'un monde invisible, celui du sentiment, qu'autour de lui les paysagistes, tels Ruysdaël, avaient été seuls à pressentir. Rembrandt accuse la portée de leurs découvertes par des paysages pathétiques que se disputent leurs et ténèbres (musée de Cassel). La psychologie de l'homme, à laquelle portraitistes et peintres de genre s'étaient peu exercés, restait à faire. Le maître l'entreprend et la poursuit avec une pénétration grandissante, dans les portraits de commande, dans les images de ses proches ou de lui-même qui forment une part capitale de sa production. A ses débuts, il cherche surtout comment les traits traduisent le « mouvement des passions »; il déforme son visage devant un miroir pour lui faire rendre la surprise, la colère, la crainte. Au terme de cette naïve enquête, il peint le tableau de Dresde, *Rembrandt et Saskia*, où la gaieté s'exprime sans nuance et avec un peu d'effort (vers 1634). Il s'y est représenté, banquetant avec sa femme, la noble et riche Frisonne Saskia van Uylenborch. C'est une de ses rares œuvres joyeuses. Il traverse alors la période la plus heureuse de sa vie. Il a quitté depuis trois ans Leyde, sa ville natale, pour Amsterdam (1631). Clients et élèves affluent vers lui. Il peut s'adonner à ses goûts de collectionneur; il installe ses trésors dans une maison qu'il acquiert. Les meilleures toiles de cette époque, le *Prédicateur Anso* et sa femme (1641), par exemple, expliquent aisément son succès. Traditionnelles, la ressemblance des traits, la mise en valeur des visages, l'animation des physionomies satisfaisaient le public routinier. La recherche de l'expression morale (foi persuasive du mari, ardente attention de la femme), originale et autrement profonde

REMBRANDT. LA LEÇON D'ANATOMIE DU PROFESSEUR TULP (1632). MUSÉE DE LA HAYE. Rembrandt avait vingt-cinq ans quand il peignit ce portrait collectif où s'accuse encore quelque effort pour obtenir l'animation et l'unité. — CL. BULLOZ.

déjà que dans *Rembrandt et Saskia*, captivait les amateurs sans les inquiéter. Elle aurait pu les alarmer, car elle allait bouleverser la vénérable tradition. Elle conduisit Rembrandt aux chefs-d'œuvre de sa maturité et de sa vieillesse : *Jan Six* (coll. Six, Amsterdam), la *Femme à l'éventail* (Buckingham Palace); ou, plus significatives encore : *Hendrikje Stoffels* (Louvre) et *Adriaen van Rijn* (Louvre).

Dans ces derniers, tout décorum à la Van der Helst est banni. Le masque seul est en valeur, sur lequel Rembrandt concentre

l'expression; il y donne l'importance aux yeux, à la bouche, aux deux traits les plus individuels de la physiognomie les mieux aptes à évoquer ce qui ne se peut peindre : le regard et la parole. Les modèles sont maintenant impassibles. Leur face calmée laisse transparaître l'intimité de l'être; elle porte les plis durables qu'y ont lentement modelés les habitudes de l'âme. Une tendre bonté émane du visage d'Hendrikje, et la figure flétrie d'Adriaen émeut par son air d'usure, d'humilité et de résignation. On perçoit ici le don qui élève Rembrandt au-dessus des meilleurs peintres psychologues : il comprend son modèle avec le cœur autant qu'avec l'œil et l'esprit; la sympathie chez lui éclaire l'observation.

Rembrandt n'a pas « portrait » que des particuliers, mais aussi des corporations. La *Leçon d'anatomie du professeur Tulp* (musée de La Haye), en 1632, manifeste, comme le *Rembrandt et Saskia* contemporain, une vivacité un peu tendue, alors que les *Syndics des drapiers* (musée d'Amsterdam), en 1662, possèdent la profonde gravité des œuvres tardives.

REMBRANDT. LA RONDE DE NUIT (1642). MUSÉE D'AMSTERDAM. Une compagnie d'arquebusiers se rend sans doute à une parade. Rembrandt transfigure en épopée cette prise d'armes pacifique. — CL. HANSTAEGL.

Le maître réussit à donner à ces toiles une unité morale ordinairement absente des portraits collectifs; il l'assure, dans la *Leçon*, par la curiosité générale des auditeurs; dans les *Drapiers*, par le caractère des modèles, par l'énergie et la loyauté communes à leurs visages. Entre ces deux peintures se place la *Ronde de nuit*, de 1642 (musée d'Amsterdam), qui montre la compagnie des coulevriers du premier arrondissement d'Amsterdam, sortant, en plein jour, du « doelen » sous la conduite de son capitaine Frans Banning Cocq, pour se rendre à quelque solennité. Fantastique, emplie d'un mystère dramatique par le conflit des clartés et de l'ombre, elle paraît célébrer un ardent départ pour le combat. Seule entre les placides « gardes civiques » des Provinces-Unies, elle évoque la Hollande belliqueuse des guerres de l'Indépendance; en elle seule revit l'enthousiasme qui avait enfanté la Hollande.

Rembrandt allait être entraîné à chercher, pour l'étude des sentiments, un champ plus vaste que le portrait. La Bible, dont les artistes hollandais ne s'inspiraient guère, le lui fournit. Soumis à la discipline protestante, Rembrandt méditait les Testaments, et il voulut rendre les récits qui l'avaient frappé. Si original soit-il en ce domaine, il y reste pourtant marqué du double sceau de son pays et

de son culte : tous deux pesaient sur lui pour le rendre sensible non pas à la valeur mystique des Écritures, mais à leur portée humaine. Elles l'intéressent d'abord comme un répertoire grandiose de passions et d'émotions. Dans *David et Saül* (musée de La Haye, prêt de M. Bredius), *Jacob bénit les enfants de Joseph* (musée de Cassel), les sentiments se développent, complexes, subtils et puissants. Les passages de la Bible qui touchent le plus Rembrandt sont ceux où se manifeste la miséricorde céleste :

REMBRANDT. LA SAINTE FAMILLE OU LE MÉNAGE DU MENUISIER (1640). MUSÉE DU LOUVRE. Le clair-obscur de Rembrandt transforme la scène la plus familière en une émouvante opposition. — CL. GIRAUDON.

épisodes où Dieu, semblable au mortel le plus déshérité, apparaît aux hommes pour les secourir; paraboles où il les exhorte à s'entraider. Des panneaux comme les *Pèlerins d'Emmaüs* ou le *Bon Samaritain* (Louvre) rayonnent de bonté et de dévouement. Ils dénotent, chez Rembrandt, un cœur ardent à se donner autant qu'à vivre de tendresse. Le Maître aime son semblable davantage à mesure qu'il le trouve plus misérable; il en accepte les disgrâces morales comme il en acceptait les tares physiques, et il hausse à l'ordre spirituel le réalisme hollandais.

Par quels moyens plastiques évoque-t-il ainsi la vie intérieure? Par le dessin, d'abord, qui fixe les mines, les gestes, les attitudes expressives. Par le clair-obscur ensuite, qui met en relief, isole, avec une force saisissante, la silhouette ou le trait essentiel et dont, en même temps, les caprices, l'arbitraire, dépouillent la réalité d'un prosaïsme gênant; il est, dans l'inspiration rembrandesque, au service du rêve. Telle est son importance que la couleur s'éclipse pour ne pas gêner son action; toute chose revêtue de blond ou de brun porte la livrée de l'ombre et de la clarté. La facture elle-même, vers 1635, devient la servante de l'éclairage; elle osera les empâtements de *Bethsabée*, de *Ruth et Booz* (musée d'Amsterdam), les aspérités qui ont mission d'accrocher le jour et d'augmenter ainsi le rayonnement de la chair et des étoffes.

La spiritualité de Rembrandt allait être pour beaucoup dans sa ruine. Vers 1650, la rupture se marque; elle s'accuse avec les années entre le peintre, de plus en plus préoccupé de vie intérieure, et un public de plus en plus soucieux d'exactitude littérale ou de poncifs académiques. Elle conduit Rembrandt à l'indigence. En 1656, il demande sa liquidation judiciaire; en 1657-1658, son mobilier, ses collections, sa maison sont vendus aux enchères. Jusqu'à sa fin (1669), il ne sortira plus des embarras pécuniaires. Il nous a laissé, dans son portrait du Louvre, peint en 1660, une image de cette vieillesse désolée qui allait être assombrie encore par des chagrins intimes : la mort de Hendrikje Stoffels, sa compagne, en 1662 sans doute; la mort de son fils Titus, en 1668. Nous contemplons, dans cette toile, pour la première fois, l'image d'un artiste dans le sens moderne du mot,

REMBRANDT. LES PÉLERINS D'EMMAÛS (1648). MUSÉE DU LOUVRE. Les apôtres, silencieux, regardent le visage exsangue du Pèlerin inconnu, et, tout à coup, frappés par la surhumaine bonté qui en rayonne, ils reconnaissent leur Dieu ressuscité. — CL. GIRAUDON.

non plus l'artisan de jadis à la solde de sa clientèle, mais un homme esclave de son inspiration jusqu'à en devenir la victime.

A la mort de Rembrandt, la peinture hollandaise déclina. Les Provinces-Unies n'avaient jamais encouragé les artistes supé-

REMBRANDT. BETHSABÉE AU BAIN (1654). MUSÉE DU LOUVRE. Bethsabée, troublée par la lettre où le roi David lui déclare sa passion, rêve. Son corps s'offre à la clarté qui le dore et le modèle avec une puissance subtile. — CL. GIRAUDON.

REMBRANDT. SON PORTRAIT PAR LUI-MÊME (1660?). MUSÉE DU LOUVRE. La passion de chercher l'âme à travers les traits lui fait marquer sans pitié les stigmates de l'âge et de la douleur. — CL. GIRAUDON.

REMBRANDT. HENDRIKJE STOFFELS (VERS 1652). LOUVRE. La servante, puis la compagne dévouée du Maître a environ vingt-six ans. Ses yeux châtains, sa bouche sensible expriment bonté et douceur. — CL. GIRAUDON.

rieurs. Jan van Goyen, qui spéculait sur les immeubles et les tulipes; Jan Steen, son gendre, qui fut brasseur, mais dont l'entreprise, d'ailleurs, périclita; Hobbema et Albert Cuyp, qui, tous deux, étaient fonctionnaires; Vermeer, et tant d'autres, doivent pratiquer, à côté de leur art, quelque métier plus lucratif. Pieter de Hooch, Emanuel de Witte, cèdent leur production annuelle, moyennant la subsistance, à de louches intermédiaires qui les exploitent.

Résister au goût du vulgaire devient plus difficile lorsque la Hollande commence à décliner. En 1652-1654, elle combat l'Angleterre, puis sa mésentente avec la France commence. Elle est riche, mais déjà le besoin de jouir, succédant à celui d'acquiescer, condamne sa fortune; elle est puissante, mais l'esprit individualiste qui l'avait autrefois poussée à la liberté et qui, maintenant, compromet dans son gouvernement l'intérêt général, amoindrit sa force. Elle ne peut parer les atteintes que l'étranger porte à son commerce, organe vital du pays, et qui lui seront mortelles. La crise économique atteint les artistes, directement parfois, indirectement toujours, en raréfiant la clientèle, en la rendant parcimonieuse. Le tableau, article superflu, tombe à vil prix. Le courage des peintres s'épuise en même temps que faiblit l'énergie nationale; le talent devient vénal.

A partir de 1670, la décadence se précise. L'amour de la réalité dont l'art hollandais tirait sa vie s'est éteint. Le fétichisme de l'exacritude, la folie du trompe-l'œil, la sentimentalité, la recherche d'effets pittoresques, dont Gérard Dou (1613-1675) donnait déjà l'exemple pendant l'apogée (la *Femme hydro-*

REMBRANDT. LE RETOUR DE L'ENFANT PRODIGE. DESSIN. MUSÉE DU LOUVRE. D'un trait de plume souverain, Rembrandt fixe l'attitude et le geste qui traduisent les sentiments. — CL. GIRAUDON.

pique, Louvre; l'École du soir, musée d'Amsterdam), règnent en maîtres. D'autres artistes, Willem van Mieris, Adriaen van der Werff, sacrifient, par des tableautins mythologiques et bibliques, à un faux classicisme et ne dédaignent pas toujours l'attrait des sous-entendus libertins. Pieter de Hooch, à la fin de sa carrière; Egdon van der Neer, flattent les inspirations mondaines des acheteurs: dans des palais de fantaisie dont l'hôtel de ville d'Amsterdam leur inspire l'architecture, ils assemblent, pour une réunion musicale ou une collation, leurs personnages prétentieux. Les portraitistes, tel Constantin Netscher, costumant de plus en plus leurs modèles en figurants d'idylles antiques.

Ainsi s'achève le glorieux XVII^e siècle hollandais. Son apport, insignifiant quant à la sculpture et à l'architecture, était considérable quant à la peinture. Il contribuait à la soustraire aux formules d'un idéalisme désuet. Il la régénérait en y épandant l'observation jointe à la sensibilité. De ces facultés relèveront pendant deux siècles — hormis la période romantique — les œuvres les plus hautes et les plus émouvantes de l'art.

CLOTILDE BRIÈRE-MISME

BIBLIOGRAPHIE

OUVRAGES GÉNÉRAUX.

HOUBRAGEN (Arnold), *De groote Schouburgh der nederlandsche Konstschilders en schilderessen*, 3 vol. (Amsterdam, 1718-1721). — FROMENTIN (Eugène), *Les Maîtres d'autrefois* (Paris, 1876). — PHILIPPI (Adolf), *Die Blüte der Malerei in Holland* (Leipzig, 1901). — WURZBACH (A. VON), *Niederländisches Künstler Lexikon*, 3 vol. (Vienne, 1906-1911). — HOFSTEDE DE GROOT (C.), *Beschreibendes Verzeichnis der Werke der hervorragendsten holländischen Maler des XVII^e Jahrhunderts*, 10 vol. (Essling, 1907-1928). — BRE-

REMBRANDT. LES SYNDICS DES DRAPERS (1661). MUSÉE D'AMSTERDAM. Trente ans après la *Leçon d'anatomie*, Rembrandt donne avec aisance et simplicité une profonde cohésion morale à un nouveau portrait collectif. — CL. BULLOZ.

REMBRANDT. SAUL ET DAVID (VERS 1665). PRÊT DE M. A. BREDIUS AU MUSÉE DE LA HAYE. Au son de la harpe, devant son jeune rival, le vieux roi déchu pleure sur lui-même. Poignante image jaillie d'un cœur meurtri par la vie.

JAN ASSELYN (1610-1652). LE CYGNE MENACÉ. MUSÉE D'AMSTERDAM. Ici l'animalier hollandais s'élève, par exception, au lyrisme.

DIUS (Abraham), *Künstler Inventare*, 8 vol. (La Haye, 1915-1922). — BODE (W. VON), *Die Meister der holländischen und flämischen Malerschulen* (Leipzig, 1921). — BRIÈRE-MISME (Clotilde), *La Peinture hollandaise* (Paris et Bruxelles, 1927). — HOURTIQ (Louis), *Hollande* (Paris, 1932) [Ars Una]. — RIEGL (Alois), *Das holländische Gruppenporträt* (Vienne, 1931). — HAVELAAR (Just), *De nederlandse Landschapskunst tot het einde der zeventiende eeuw* (Amsterdam, 1931). — JANTZEN (Hans), *Das niederländische Architekturbild* (Leipzig, 1910). — WILLIS (Fred. C.), *Die niederländische Marine Malerei* (Leipzig, s. d.).

MONOGRAPHIES.

MARTIN (W.), *Gérard Dou, sa vie et son œuvre*. Traduit par Louis DIMIER (Paris, 1911). — MARTIN (W.), *Gérard Dou* (Stuttgart, 1913) [Klassiker der Kunst]. — MOES (E. W.), *Frans Hals, sa vie et son œuvre* (Bruxelles et Paris, 1909). — BODE (W. VON), *Frans Hals*, 2 vol. (Berlin, 1914). — VALENTINER (W. R.), *Frans Hals* (Berlin, 1923) [Klassiker der Kunst]. — GELDER (J.-J. DE), *Bartholomeus van der Helst* (Rotterdam, 1921). — MICHEL (Émile), *Hobbema et les paysagistes de son temps en Hollande* (Paris, 1890) [Artistes célèbres]. — RUDDER (A. DE), *Pieter de Hooch* (Bruxelles et Paris, 1913) [Grands artistes des Pays-Bas]. — BRIÈRE-MISME (Clotilde), *Tableaux inédits ou peu connus de Pieter de Hooch dans la Gazette des Beaux-arts*, 1927. — VALENTINER (W. R.), *Pieter de Hooch* (Berlin, 1930) [Klassiker der Kunst]. — ROSENBERG (Adolf), *Adriaen und Isaack van Ostade* (Bielefeld, 1900) [Künstler. Monographien]. — GODEFROY (Louis), *L'Œuvre gravé de Adriaen van Ostade* (Paris, 1930). — MICHEL (Émile), *Paul Potter* (Paris, s. d., 1906) [Grands artistes]. — MICHEL (Émile), *Rembrandt, sa vie, son œuvre et son temps* (Paris, 1893). — BODE (W. VON), *L'Œuvre complet de Rembrandt*. Traduit par A. MAR-GUILLIER, 8 vol. (Paris, 1897-1906). — HOFSTEDE DE GROOT (C.), *Die Urkunden über Rembrandt* (La Haye, 1906). — VALENTINER (W. R.), *Rembrandt, des Meisters Gemälde, et Rembrandt, wiedergefundene Gemälde*, 2 vol. (Stuttgart, 1908 et 1921) [Klassiker der Kunst]. — SINGER (Hans Wolfgang), *Rembrandt, des Meisters Radierungen* (Stuttgart, 1910) [Klassiker der Kunst]. — VALENTINER (W. R.), *Rembrandt, des Meisters Handzeichnungen* (Berlin et Leipzig, I, s. d.) [Klassiker der Kunst]. — NEUMANN (Carl), *Rembrandt*, 2 vol. (Munich, 1922). — WEISSBACH (Werner), *Rembrandt* (Berlin et Leipzig, 1926). — COPPIER (André-Charles), *Les Eaux-fortes authentiques de Rembrandt* (Paris, 1929). — ROSENBERG (Jakob), *Jakob van Ruysdael* (Berlin, 1928). — BREDIUS (Abraham), *Jan Steen* (Amsterdam, 1927). — SCHMIDT-DEGENER et GELDER (H. E. VAN), *Jan Steen* (Amsterdam, 1927). — MICHEL (Émile), *Terborch et sa famille* (Paris, 1887) [les Artistes célèbres]. — ROSENBERG (Adolf), *Terborch et Jan Steen* (Bielefeld, 1897) [Künstler-Monographien]. — HOFSTEDE DE GROOT (C.), *Jan Vermeer van Delft und Karel Fabritius* (Amsterdam, 1907-1930). — PLIETZSCH (E.), *Vermeer van Delft* (Bruxelles et Paris, 1908 et 1921). — HAUSENSTEIN (W.) et REIFFENBERG (B.), *Vermeer van Delft* (Munich, 1924). — CHANTAVOINE (Jean), *Vermeer de Delft* (Paris, s. d. (1925)). — MISME (Clotilde), *Emanuel de Witte* (dans la Gazette des Beaux-Arts, 1923).

PAUL POTTER (1625-1654). LE JEUNE TAUREAU. MUSÉE DE LA HAYE. Un portrait d'animal, de grandeur naturelle, sans aucune recherche d'agrément pittoresque.

TABLE DES MATIÈRES

PRÉFACE

L'ART ANTIQUE

L'ART BYZANTIN — L'ART MUSULMAN

L'ART AUX TEMPS PRÉHISTORIQUES ET PROTO-HISTORIQUES, 1. — Paléolithique, 1. — Néolithique, 3. — Age du bronze, 4. — Age du fer, 4.

L'ART ÉGYPTIEN, 7. — PÉRIODE PRÉHISTORIQUE, 13. — PÉRIODE HISTORIQUE, 14. — Le Moyen Empire, 17. — Le Nouvel Empire, 18. — Art d'El Amarna, 21. — La Renaissance saïte, 23. — L'Époque Gréco-romaine, 24.

L'ART DE L'ASIE OCCIDENTALE AVANT LA CONQUÊTE D'ALEXANDRE, 27. — Considérations générales, 27. — Avant le deuxième millénaire, 27. — Deuxième millénaire, 32. — Premier millénaire, 36. — Empire Néo-babylonien et Achéménides, 40.

L'ART PRÉHELLENIQUE, 43. — Les Palais de Crète, 43. — La Décoration crétoise et les arts mineurs, 45. — L'Art mycénien, 46.

L'ART GREC, 51. — Architecture, 51. — Sculpture, 56. — L'Époque archaïque et la formation des types classiques, 58. — La Sculpture classique des guerres médiques à la mort d'Alexandre, 60. — La Déformation des types classiques et les nouveaux courants aux temps hellénistiques, 63. — Peinture, céramique et arts mineurs, 64.

L'ART ÉTRUSQUE, 71. — Les Étrusques et l'Italie, 71.

— Les Influences orientales et l'origine de l'art étrusque, 71. — Les Influences orientales et les traditions indigènes, 72. — L'Art grec et l'art étrusque, 73. — L'Art étrusque des v^e et iv^e siècles, 73. — La Décadence des iii^e et ii^e siècles, 74. — Miroirs et cistes, 74. — Les Centres principaux de l'art étrusque, 74. — L'Originalité de l'art étrusque, 74. — Le Temple étrusque, 74. — La Tombe étrusque, 76. — La Peinture funéraire étrusque, 76. — Le Portrait étrusque, 76.

L'ART ROMAIN, 79. — L'ARCHITECTURE ROMAINE, 79. — Les ensembles, 79. — Les Types de monuments, la basilique, 80. — Le Temple. Le Panthéon, 81. — Les Thermes de Caracalla, 81. — Amphithéâtres. Le Colisée, 82. — Les Méthodes de construction et la décoration, 82. — LA SCULPTURE, 83. — Le Bas-relief historique, 84. — Les Arcs de Titus et de Constantin, 84. — La Colonne Trajane et la colonne Antonine, 86. — Le Portrait romain, 86. — La Sculpture mythologique et allégorique, 89. — Les Sarcophages, 90. — LA PEINTURE, 90. — LES ARTS MINEURS. LA DIFFUSION DE L'ART ROMAIN, 91.

L'ART SASSANIDE, 93.

L'ART CHRÉTIEN PRIMITIF ET L'ART BYZANTIN, 95. — L'Art chrétien à ses origines, 95. — L'Art chrétien après la paix de l'Église, 96. — L'Art byzantin du vi^e au ix^e siècle, 98. — L'Art byzantin depuis le ix^e siècle, 105.

L'ART MUSULMAN, 113.

LE MOYEN AGE

L'ART AUX TEMPS MÉROVINGIENS ET CAROLINGIENS, 133. — Époque mérovingienne, 133. — Époque carolingienne, 134.

L'ART ROMAN, 137. — Région bourguignonne, 138. — Massif Central, 140. — Aquitaine, 141. — Languedoc, 142. — Sud-Est, 144. — Espagne, 147. — Italie, 147. — Normandie. Angleterre, 149. — Nord-Est, 149. — Europe centrale et Scandinavie, 150. — L'École cistercienne, 151. — Pays d'Outre-mer, 152. — ARCHITECTURE CIVILE ET MILITAIRE, 153. — ARTS DÉCORATIFS, 155. — Peinture murale, 155. — Peinture des manuscrits, 156. — Vitraux, 156. — Pavements, 157. — Bronzes, 157. — Orfèvrerie, 157. — Ivoires, 158. — Tissus, 158.

L'ART GOTHIQUE EN FRANCE, 161. — ORIGINES ET PÉRIODE D'ÉLABORATION, 161. — LA PÉRIODE D'ÉPANOUISSEMENT, 166. — Architecture, 166. — Sculpture et arts décoratifs, 176. — Peinture, 180. — Pavements, 181. — Peinture des manuscrits, 181. — Arts du relief, 182. — Orfèvrerie, 182. —

Tissus, 184. — L'ÉPOQUE DU STYLE FLAMBOYANT, 184. — Architecture, 185. — Les Arts du relief, 187. — Arts de la couleur, 189. — Gravure, 192.

L'ART GOTHIQUE DANS LES PAYS-BAS, 193. — L'ARCHITECTURE ET LA SCULPTURE, 193. — LA PEINTURE, 197. — Première période, de 1350 à 1415 environ, 197. — Deuxième période, de 1415 environ à 1500, 200. — LES ENLUMINURES, 205. — LA TAPISSERIE, 206.

L'ART GOTHIQUE EN ALLEMAGNE, 208. — Première période, 208. — Deuxième période, 212.

L'ART GOTHIQUE EN POLOGNE, 215.

L'ART GOTHIQUE EN SUISSE, 219. — Architecture et Sculpture, 219. — Peinture, 220.

L'ART GOTHIQUE EN GRANDE-BRETAGNE, 223. —

Architecture, 223. — Mobilier religieux, 226. — Peinture, miniature, vitraux, 229.

L'ART GOTHIQUE EN ESPAGNE ET AU PORTUGAL, 231. — L'ARCHITECTURE EN ESPAGNE, 231. — SCULPTURE, PEINTURE, ARTS DÉCORATIFS, 235. — Sculpture et Orfèvrerie, 235. — Peinture, 238. — Arts décoratifs, 239.

LA RENAISSANCE

L'ART ITALIEN AU XV^e SIÈCLE, 257. — L'Architecture, 257. — La Sculpture, 260. — La Peinture, 266.

L'ART ITALIEN AU XVI^e SIÈCLE, 277. — L'Architecture, 277. — La Sculpture, 281. — La Peinture, 284. — La Miniature et la Gravure, 295. — La Tapisserie et le Vitrail, 296. — Médaille, Ivoire, Orfèvrerie, 296. — Céramique, 297. — Le Mobilier, 298.

LA RENAISSANCE EN FRANCE, 299. — L'ARCHITECTURE, 299. — LA SCULPTURE, 306. — Les Sculpteurs italiens en France, 308. — Jean Goujon, Pierre Bontemps, Germain Pilon, 309. — LA PEINTURE ET LA GRAVURE, 311. — L'École de Fontainebleau, 312. — Les Peintres de portraits, 313. — La Gravure, 314. — LES ARTS DÉCORATIFS, 314. — Le Vitrail, 316. — La Tapisserie, 316. — L'Orfèvrerie et les Métaux, 317. — La Céramique, 317.

LA RENAISSANCE DANS LES PAYS-BAS, 319. —

L'ART ITALIEN AU XIII^e ET AU XIV^e SIÈCLE, 241. — L'Italie et Byzance, 241. — L'Italie et l'antiquité, 242. — L'Italie et l'Occident, 243. — L'ARCHITECTURE, 244. — LA SCULPTURE, 246. — L'Influence de saint François d'Assise, 247. — LA PEINTURE, 248.

L'ARCHITECTURE ET LA SCULPTURE, 319. — LA PEINTURE, 321. — Le Début du siècle, 322. — Milieu du siècle, 325. — Seconde moitié du siècle, 326. — LA TAPISSERIE, 328.

LA RENAISSANCE EN ESPAGNE ET AU PORTUGAL, 331. — L'ARCHITECTURE, 331. — SCULPTURE, PEINTURE, ARTS DÉCORATIFS, 335.

LA RENAISSANCE EN ALLEMAGNE, 343. — Peinture, 343. — Sculpture, 347. — Architecture, 348.

LA RENAISSANCE EN POLOGNE, 350.

LA RENAISSANCE EN SUISSE, 353.

LA RENAISSANCE EN ANGLETERRE, 357.

LE MOYEN AGE ET LA RENAISSANCE DANS LES PAYS SCANDINAVES, 361.

LE XVII^e SIÈCLE

L'ART ITALIEN AU XVII^e SIÈCLE, 367. — Architecture, 367. — Sculpture, 370. — Peinture, 373. — Les Arts industriels, 376.

L'ART ESPAGNOL AU XVII^e SIÈCLE, 379. — Architecture, 379. — Sculpture et Orfèvrerie, 379. — Peinture, 381. — Arts industriels, 389.

L'ART FLAMAND AU XVII^e SIÈCLE, 391. — L'AR-

CHITECTURE ET LA SCULPTURE, 391. — LA PEINTURE, 392. — Les Imitateurs de Rubens, 398. — Les Néo-romanistes, 399. — Les Portraitistes, 400. — Les Peintres de mœurs, 400. — Les Peintres de bataille, 401. — Les Paysagistes, 401. — Les Peintres de nature morte, 402. — La Tapisserie, 403.

L'ART HOLLANDAIS AU XVII^e SIÈCLE, 405.

PLANCHES HORS TEXTE EN COULEURS

	Pages.		Pages.
SÉTI I ^{er} ET LA DÉESSE HATHOR.....	20	DÉTAIL D'UN CALVAIRE. PEINTURE D'ANDREA MANTEGNA..	270
LE PROPHÈTE ISAÏE PRIANT, ENTRE LA NUIT ET L'AUREORE..	108	ÉLISABETH D'AUTRICHE, REINE DE FRANCE. ÉCOLE FRANÇAISE.	314
LES SEMAILLES DEVANT LE LOUVRE. MOIS D'OCTOBRE.....	188	LA DENTELLIÈRE. PEINTURE DE VERMEER DE DELFT.....	412