



BIBLIOTECA CENTRALA
A
UNIVERSITAȚII
DIN
BUCUREȘTI

48.445
No. Curent Format

No. Inventar Anul

Secția Raftul

MANUEL
D'ART CHRÉTIEN

DU MÊME AUTEUR

Pages d'Art Chrétien, 1 vol. in-8 de 640 pages, avec 404 gravures ; ouvrage couronné par l'Académie Française, prix Monthyon 1917 ; 3^e édition, 1927, honorée d'une souscription du Ministère des Beaux-Arts, en 1928.

L'Artiste chrétien, par FULCRAN, 1 vol. in-8 de 128 pages, avec 20 gravures, 1920. Essai d'esthétique vécu.

PARIS, MAISON DE LA BONNE PRESSE.

Inv. A. 20.917

572126

Abel FABRE

MANUEL D'ART CHRÉTIEN

HISTOIRE GÉNÉRALE DE L'ART CHRÉTIEN
DEPUIS LES ORIGINES JUSQU'A NOS JOURS

Ouvrage illustré de 508 gravures



PARIS

LIBRAIRIE BLOUD ET GAY

3, RUE GARANCIÈRE, 3

1928

246 (19" 02)
7.046.3, (19" 09) (02)

49.485-

CONTROL 1953

1951

1956

L

RC 2/10

NIHIL OBSTAT :

B. LAURÈS, cens.

Imprimi potest :

G. QUENARD,
Sup. gen. A. A.

Roma, 4 Aprilis 1928.

NIHIL OBSTAT :

J. ANDRÉ.

Imprimatur :

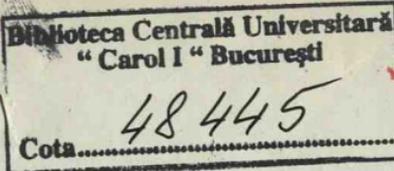
V. DUPIN,
vic. gen.

Parisiis, 17 Aprilis 1928.

B.C.U.-Bucuresti



C49485



P R É F A C E

On réclame depuis longtemps, pour les séminaires et les scolasticats, un manuel d'art chrétien qui soit le livre des élèves et le guide des professeurs. Un pareil livre et un tel cours répondent à la préoccupation du pape Pie X et de ses successeurs demandant que l'on mêle à l'enseignement théologique des clercs l'étude de l'archéologie chrétienne, l'histoire de l'art, l'éducation esthétique. Le dernier acte officiel de la curie romaine en ce sens a été la lettre circulaire de S. E. le cardinal Bisletti, préfet de la S. C. des Séminaires et Universités, adressée aux évêques d'Italie pour leur recommander d'instituer ce cours dans leurs séminaires et d'adopter comme livre de classe, le Manuale di Storia delle Belle Arti in Italia, du R. P. Louis Ferretti, O. P. La lettre de Son Eminence a été publiée par l'Osservatore Romano du 21 novembre 1924. En France, à la suite de l'impulsion pontificale, nos séminaires et nos scolasticats ont suivi l'exemple italien. Des cours ont été institués, dont deux ont même été publiés, celui du séminaire de Bosserville (Meurthe-et-Moselle), par l'abbé Munier, et celui du séminaire de Chavagnes-en-Paillers (Vendée), par l'abbé Duret. Le chanoine Mallet les avait précédés dans cette voie, dès 1900, avec son Cours élémentaire d'archéologie religieuse. Cet enrichissement du programme comble une lacune mais, visiblement, on est mal préparé à l'enseigner et nous n'avons pas de manuel complet. J'ai donc essayé, à la demande d'un éditeur courageux, M. Francisque Gay, de réaliser le livre désiré, sorte d'Apollon catholique, qui aborde toute la matière du cours, architecture, sculpture, peinture, mobilier, arts décoratifs, depuis les Catacombes jusqu'à nos jours, dans tous les pays chrétiens, sans aucun des sectarismes qui en gâtèrent jadis l'étude, avec un souci d'art

qui rende cette étude éducative et génératrice de goût vivant, d'accord enfin avec la science du jour. Une brièveté, que j'aurais voulue impériale, s'imposait. Il fallait dire le plus de choses avec le moins de mots possible, en se tenant à égale distance des Manuels sans âme, bornés aux faits et des histoires imprécises, trop uniquement raisonnées.

L'histoire de l'art, dernière-née des sciences historiques, ne se confond pas avec l'archéologie, encore qu'une certaine matière leur soit commune. L'exposé qui va suivre n'aura donc pas un caractère archéologique. J'y ai cependant introduit quelques questions d'archéologie pure que l'on omet d'ordinaire dans les histoires de l'art, telles que les fausses pièces de l'art chrétien primitif, les achéropites, les images légendaires, les objets d'une antiquité douteuse, parce qu'il m'a paru regrettable qu'un jeune clerc qui raisonne pertinemment sur les données de la foi, grâce à une bonne théologie, et qui sait à quoi s'en tenir sur les apocryphes de la Patrologie, rien que pour avoir lu les Pères de l'Église, de Bardenhewer, trébuche innocemment sur une question de ce genre. Ce n'est pourtant pas la partie à développer de ce cours. Nous avons besoin, non d'archéologues mais de prêtres ayant le goût formé.

L'étude de l'art religieux ne peut se séparer de la connaissance des beaux-arts en général. Il m'a donc fallu lier l'une à l'autre. Les titres des leçons disent en quoi l'art chrétien participe de l'art profane et, dans le texte même, cette parenté est indiquée par quelques exemples, mais ceux-ci ne sont qu'un simple rappel qu'il faut étendre. On en déduira qu'il n'y a pas, à proprement parler, d'art chrétien spécifique. Pas plus qu'il n'y a d'art païen ou d'art musulman. Il y a seulement des arts ethniques et des arts d'époque, parce que l'art varie dans le temps comme dans l'espace, prêtant indifféremment son vocabulaire plastique aux sujets et aux sentiments les plus divers. L'art chrétien n'est ainsi, en fait, qu'un aspect de l'art romain, de l'art byzantin, de l'art du moyen âge, de l'art classique, de l'art moderne. Et ce dernier mot nous prêche la loi du renouvellement obligatoire.

Le terme d'art chrétien a été employé d'abord par Alexis Rio, au milieu du XIX^e siècle, pour désigner les premières manifestations de notre art religieux en Occident, depuis les Catacombes jusqu'à Charlemagne. C'est là proprement le domaine de l'archéologie chrétienne et c'est dans ses limites que se tiennent le Manuel et le Dictionnaire de Dom Leclercq.

On l'a étendu depuis à tout le moyen âge occidental et c'est ainsi que l'ont entendu Camille Enlart dans son Manuel, Emile Mâle dans ses trois volumes d'iconographie. De là, cette formule séduisante d'Émile Mâle que passé le xv^e siècle, il n'y a plus d'art chrétien mais seulement des artistes chrétiens. Cela est vrai en un sens. Entendez par là qu'à un art collectif, fortement régi par une tradition ecclésiastique, succède un art individuel. Mais celui-ci demeure religieux. A l'exemple de Louis Bréhier, je donne à ce terme toute son ampleur. Avec des modalités nouvelles, sans règles fixes, dans une société incroyante, l'art chrétien continue ses manifestations qui ne sont pas nécessairement pour les églises et il n'y a pas de raison de ne pas s'y intéresser jusqu'au bout.

Le défaut des anciens auteurs était de parler de l'art en historiens, sans souci de l'art lui-même, sans autre préoccupation esthétique que celle qu'inspirait le dogmatisme régnant, et le grand art accaparait toute l'attention au préjudice des arts appliqués. Les écrivains récents ont réagi contre cette conception. A leur suite, je me suis préoccupé de mêler la technique à l'histoire, la critique d'art à l'archéologie. C'est le seul moyen d'éviter une compréhension littéraire de l'art et de défendre la modernité vivante contre le fétichisme du passé mort.

J'avais d'abord rêvé d'une histoire plus intime où des « lectures », en forme d'études, auraient mis l'élève en contact avec le détail des œuvres. Les malheurs des temps ne m'ont pas permis de réaliser ce projet qui n'apparaît qu'en fragments dans mes Pages d'art chrétien. Je le reprends ici, sous la forme d'une synthèse générale qui vulgarise, en vingt-quatre leçons, le haut enseignement de nos maîtres.

Pour mener à bien cette entreprise, de façon parfaite, il faudrait avoir tout vu et tout vérifié. Personne aujourd'hui n'est à même de connaître directement une aussi vaste matière : il faut se spécialiser dans une période pour la bien connaître. De là le parti d'un ouvrage comme l'Histoire de l'Art, d'André Michel, où chaque chapitre a été confié à un spécialiste déjà préparé par ses travaux d'érudition à ce travail d'enseignement. Une Histoire générale comme la mienne n'a pas les mêmes exigences, n'ayant pas les mêmes prétentions. Je n'ai pas tout vu et force m'a été de travailler souvent de seconde main. Un séjour de cinq ans en Orient et des voyages en Italie, en Belgique, en Suisse, en Angleterre, en France

surtout, m'ont permis cependant de voir l'essentiel. Pour le reste, il y a les musées et les photographies. Les 45.000 vues du service des Monuments historiques, et les 2.000 moulages du musée de sculpture comparée, au Trocadéro, constituent une source d'information directe qui supplée à la vue des originaux. La pratique des différents arts m'a appris le reste. Si j'insiste sur ma documentation visuelle, ce n'est pas pour exalter ce petit livre qui est forcément un travail de cabinet, fait avec des livres, mais pour inculquer aux élèves cette idée qu'ils ne sauront vraiment ce qu'ils y auront lu que lorsqu'ils l'auront vérifié sur les monuments eux-mêmes. Qu'ils y ajoutent, si possible, la pratique du dessin. Celui-ci, en leur révélant le monde des formes, corrigera, par la sensibilité qu'il engendre, ce que notre système d'enseignement a de trop cérébral et de trop abstrait. « Nous parlons trop et nous ne dessinons pas assez », disait Gœthe.

Ce manuel est divisé en 24 leçons qui ne sont pas d'un calibre uniforme. Plus courtes au début, où la matière est restreinte, elles s'amplifient à mesure que la matière devient plus abondante. C'est que leçon n'est pas synonyme de classe. A partir du moyen âge ou de la Renaissance, on devra scinder chacune de ces leçons en plusieurs classes et cela est suggéré par les subdivisions numérotées. J'aurais pu les scinder moi-même en 30 leçons, mais je n'ai pas cru devoir le faire, afin de garder à ces tableaux synthétiques l'unité de leur exposé qui embrasse un ensemble de faits inséparables. L'élève y gagnera une vue plus unifiée des manifestations similaires qui se sont produites dans les différents pays, à une même époque.

Cet exposé va jusqu'aux œuvres les plus récentes et tend même la curiosité du lecteur vers l'art de l'avenir. C'est dire qu'il est dégagé de l'archaïsme intransigeant où s'est complu l'esprit archéologique du XIX^e siècle. Il faut nous habituer à étudier l'art ancien avec une sympathie universelle qui nous défende de tout ostracisme comme de toute inféodation. Avant nous, l'amour du gothique avait amené un tel parti pris en faveur du moyen âge que rien ne paraissait plus chrétien à partir de la Renaissance et l'examen technique des œuvres lui-même s'en ressentait. Cet exposé tendancieux aboutissait à mettre en dehors de l'art religieux l'église même des Papes, Saint-Pierre de Rome, et l'art encouragé par les Souverains Pontifes, au cours de la période classique, à la suite de la contre-réforme. Il semblait que l'Église avait attendu la venue du voltairien

Viollet-le-Duc pour savoir ce qui lui convenait en matière d'architecture et de mobilier. Cette mentalité heureusement disparaît peu à peu, avec la nouvelle génération. Nous avons réhabilité le XVIII^e siècle, c'est-à-dire le rococo, après le baroque, et les recherches modernes trouvent chez nous de plus en plus de sympathie. On se rend compte que la tradition qui nous oblige, n'atteint pas les formes elles-mêmes et laisse libre le jeu de l'art.

Des Catacombes à notre art actuel, l'histoire déroule un immense et merveilleux panorama qui paraît d'abord enchevêtré mais, abstraction faite des styles locaux, on y démêle cinq grands courants, constituant cinq périodes et engendrant cinq arts auxquels tout se ramène :

1^o Une période hellénistique embrassant les cinq premiers siècles, pendant laquelle l'art gréco-asiatique, né des conquêtes d'Alexandre, pénètre l'Occident comme l'Orient, d'Alexandrie à Rome ;

2^o Une période byzantine du VI^e au XII^e siècle, pendant laquelle l'art d'Orient recouvre et supprime l'art hellénistique, aussi bien à Rome qu'à Constantinople, et jusque dans nos pays d'Occident qui traversent alors une période de barbarie ;

3^o Une période gothique de trois siècles, — XIII^e, XIV^e, XV^e — où un art nordique s'établit, éliminant l'influence byzantine ;

4^o Une période classique qui commence à la Renaissance et s'achève après la Révolution, pendant laquelle l'art italo-antique rejoint l'art gréco-romain ;

5^o Une période moderne, qui dure depuis le milieu du XIX^e siècle, où la sensibilité nouvelle, engendrée par la démocratie et le machinisme, cherche à s'exprimer dans des formes qui nous soient propres, en rapport avec l'industrie régnante et les besoins de la vie.

Chacune de ces périodes a donné lieu à des travaux qui seront énumérés dans la bibliographie, mais il me faut déjà marquer ici ceux auxquels je suis le plus redevable. Ce sont les grands manuels de Dom Leclercq, de Charles Diehl et de Camille Enlart, limités, le premier à l'art chrétien primitif, c'est-à-dire des huit premiers siècles, le second à l'art d'Orient, le troisième à l'art français du moyen âge, et, plus encore que ces exposés partiels, l'Histoire de l'Art publiée sous la direction d'André Michel.

Ce grand monument de la science française a seul rendu possible ce petit livre qui se réclame donc des exposés de Pératé, Millet, Enlart, Michel, Vitry, Mâle, Bertaux, Reymond, Lemonnier, Durrieu, Réau, Gillet, Schneider et quelques autres. Je n'ai eu à le compléter que pour la période contemporaine et à le mettre au point que sur certaines questions de détail. Par exemple, l'architecture lombarde et l'origine des croisées d'ogives. Mais là, le collaborateur d'A. Michel avait pris soin de se réviser lui-même ailleurs et c'est ainsi que j'ai corrigé le C. Enlart de l'Histoire de l'Art (1905), par le C. Enlart de la revue Le Moyen Age (1920).

Tel qu'il est, ce manuel se présente donc avec les garanties voulues, comme l'expression condensée du savoir de nos maîtres et du goût de nos artistes. Mais il perdra avec le temps cet avantage momentané, car les livres vieillissent comme les hommes et il ne s'écrit rien de définitif. Ce manuel vieillira par le progrès de l'archéologie qui nous fera mieux comprendre le passé et par la prolongation de l'art contemporain qui amènera des chefs-d'œuvre nouveaux, d'une forme insoupçonnée. Le jour où ces deux parties comporteront d'importantes nouveautés, ce manuel sera à refaire. Alors, qu'un plus jeune et plus fort reprenne ce travail et lui donne, avec une actualité nouvelle, une forme parfaite.

A. F.

Paris, novembre 1927.

BIBLIOGRAPHIE

On trouvera dans les grands ouvrages de Dom Leclercq, de Charles Diehl, de Camille Enlart et d'André Michel, la liste complète des travaux archéologiques publiés sur l'art chrétien. Je ne veux donner ici qu'un exposé raisonné des principaux d'entre eux pour que l'élève voie comment s'est constituée la science actuelle. Cet exposé déborde, au début, la matière de ce livre qui réclame une introduction sur l'art religieux avant le christianisme. Le Temple juif de Jérusalem, les temples païens de l'Égypte, de l'Assyrie, de la Grèce et de l'Empire romain constituent en effet une sorte de préhistoire de l'église chrétienne qu'il est indispensable de connaître.

I. PRÉLIMINAIRES.

L'histoire de l'Art dans l'antiquité a été, de nos jours, magistralement traitée par Georges Perrot, avec la collaboration de Charles Chipiez qui en a dessiné les reconstitutions. Commencée en 1882, par un volume sur l'Égypte, cette histoire de l'Art s'est arrêtée en 1914, avec un volume sur la Grèce archaïque. Les dix tomes parus ne sont qu'une partie du programme de l'auteur qui est mort sans avoir pu le réaliser en entier. On complètera son ouvrage, pour la partie qui manque, par l'*Architecture grecque* de Laloux, l'*Histoire de la Sculpture grecque* de Collignon, le *Phidias et la sculpture du v^e siècle* de Lechat, le *Scopas et Praxitèle* de Collignon. A leur défaut, les dix premiers chapitres de l'*Apollo* de Salomon Reinach en tiendront lieu pour l'essentiel et, à défaut des premiers tomes de G. Perrot, on se contentera de consulter le *Manuel d'Archéologie orientale* de Babelon et l'*Égypte* de Maspéro dans « *Ars Una* ».

L'archéologie égyptienne et l'art assyrien éclairent la principale question de l'archéologie biblique, celle du Temple juif de Jérusalem. Bâti par Salomon en l'honneur de Yahvéh, au début du x^e siècle avant l'ère chrétienne, reconstruit par Hérode le Grand vers la fin du 1^{er} siècle avant Jésus-Christ, il fut détruit par Titus en l'an 70 et plus rien n'en subsiste aujourd'hui. En négligeant la restauration de Zorobabel en 536, il faut distinguer deux temples : celui de Salomon, sur plan carré d'un stade de côté, dont les Phéniciens furent les artisans et qui fut incendié par les Chaldéens en 588 ; celui d'Hérode l'Iduméen, sur plan rectangulaire de six stades de pourtour, entrepris l'an 18 avant l'ère chrétienne et que l'armée romaine nivela quatre-vingt-huit ans plus tard. Le rocher de la Sakrah que recouvre la mosquée d'Omar et qui servait d'assiette à l'autel des holocaustes, permet seul de fixer l'emplacement du temple de Salomon. Quant au Temple hérodien, rien ne permet d'en évoquer le souvenir, car les murailles de l'esplanade du Haram-es-Chérif, qualifiées tour à tour de salomoniennes, d'hérodienne, de romaines, de byzantines, ne lui appartiennent pas. Ce trapèze de huit stades de pourtour, plus grand que le plan hérodien, doit correspondre à la construction d'Hadrien en l'an 135, quand celui-ci transforma la Jérusalem juive en l'*Aelia Capitolina* romaine.

Les textes seuls nous renseignent, illustrés par un bas-relief de l'arc de Titus à Rome qui figure le chandelier à sept branches. A travers les descriptions de la Bible (livre III des Rois, c. VI ; livre II des Paralipomènes, c. III et IV ; c. XL et XLIII d'Ézéchiel), nous entrevoyons le Temple de Salomon et Josèphe, dans ses *Antiquités judaïques*, ainsi que dans sa *Guerre de Judée*, nous décrit le Temple d'Hérode. Malheureusement la Bible comme l'historien juif ne nous donnent que le plan du monument avec ses dimensions, sans rien qui permette de le redessiner en élévation et d'en fixer le caractère architectonique.

De quel style était le Temple ? Pour celui d'Hérode qui était de style gréco-romain ou gréco-asiatique, les monuments funéraires de la vallée du Cédron, à peu près contemporains, nous fournissent quelques éléments de reconstitution, mais pour celui de Salomon, probablement de style assyrien avec des emprunts égyptiens dus à l'éclectisme des Phéniciens, nous manquons de points de comparaison. La reconstitution de Chipiez, dans l'*Histoire de l'Art*, de G. Perrot, utilise des débris censés hébraïques ou phéniciens, plus que douteux, qui ne peuvent lui conférer qu'une vraisemblance hypothétique.

Les artistes du moyen âge, dans leur naïveté, imaginaient d'habitude le Temple d'après la mosquée d'Omar et Raphaël a conservé cette figuration dans son *Sposazio* de Milan. Fouquet, au xv^e siècle, dans ses miniatures des *Antiquités judaïques* de Josèphe, a imaginé deux temples, l'un, gothique, d'après une église de la ville de Sion, dans le Valais suisse, confondue ingénument avec le Sion biblique ; l'autre, florentin, d'après l'église Or-San-Michele de Florence. A la suite de Lesueur, dans la *Présentation au Temple*, du musée de Marseille, les peintres du xvii^e et du xviii^e siècle ont compris le Temple comme un monument classique, sauf Rembrandt qui en a donné une étrange vision dans sa *Présentation au Temple* du musée de La Haye. La recherche orientaliste commence avec Delacroix quand celui-ci, en 1861, peint l'*Héliodore* de Saint-Sulpice à Paris. Depuis, la science archéologique, née au xix^e siècle, a précisé nos idées sur ce sujet, mais plus nous avançons, moins nous croyons à la possibilité d'une reconstitution. De Saulcy (*Histoire de l'Art judaïque*) et de Vogüé (*le Temple de Jérusalem*) ont préconisé la solution égyptienne, Perrot et Chipiez (*Histoire de l'Art dans l'antiquité*), la solution assyrienne. Mais le pylône des temples égyptiens ne correspond pas à l'*oulam* (*vestibulum, pronaos*) du temple de Salomon, ni le *Kéroub* des palais assyriens aux *Kéroubim* de l'Arche d'alliance, ni le chapiteau campaniforme de Thèbes et de Memphis au chapiteau à grenades des colonnes Iakin et Boaz élevées par Hiram-Abi dans la cour des prêtres, à Jérusalem, et les débris palestiniens utilisés n'ont pas l'antiquité qu'on leur prête. Il faut nous résigner doctement à ne pas savoir.

Le Parthénon d'Athènes est l'expression la plus radieuse du Temple antique. Il fut dessiné vraisemblablement par l'architecte Ictinos et bâti par Callicratès, qu'un mot de Plutarque dans ses *Vies des hommes illustres* (Périclès), nous présente comme un entrepreneur, mais sous la haute direction artistique de Phidias, stratège de l'art athénien, qui, de 447 à 438 avant Jésus-Christ, assura l'exécution de la statue chrysléphantine d'Athéna, son œuvre personnelle, et des sculptures en marbre des deux frontons, de la frise de la Cella, de l'entablement. Pour cette dernière partie, il faut supposer le concours d'un atelier de sculpteurs auxquels Phidias ne fournit que des maquettes laissant une certaine liberté aux individualités. On admirera éternellement la stéréotomie raffinée qui a déterminé le galbe des colonnes, la courbure de l'architrave, l'inclinaison pyramidale du monument, et le grand style des figures qui sont d'une aisance merveilleuse.

L'ordre dorique, adopté pour le Parthénon, est la plus ancienne formule grecque et dérive de l'architecture en bois. Le fût, dépourvu de base, est creusé de vingt cannelures et repose directement sur le soubassement : un chapiteau simple et austère, formé d'un taillloir carré, d'une échine lisse et de trois listels, le couronne. L'ordre ionique, inauguré à Ephèse vers 580, est employé au v^e siècle concurremment avec le précédent, à la mâle robustesse duquel il oppose sa grâce féminine. La volute de son chapiteau a donné lieu à de nombreuses variantes, surtout en Asie où cet ordre s'est surtout développé, au iv^e siècle. L'ordre corinthien n'est qu'une variante de l'ionique dont il diffère seulement par le chapiteau orné de feuilles d'acanthé : fût, base et entablement sont à peu près les mêmes dans les deux ordres. L'ordonnance corinthienne, commencée dès le v^e siècle par Ictinos à Bassae, se développa surtout en Asie et, transportée à Rome, y jouit de la plus grande faveur. L'art romain a ajouté à ces ordres deux variantes : l'ordre toscan et l'ordre composite. Il y a aussi un ordre cariatide à l'Erechthéion d'Athènes. Tous ces ordres et particulièrement les trois premiers, générateurs des autres, ont alimenté l'art chrétien primitif, à l'époque constantinienne, et plus tard, l'art classique, à partir de la proto-Renaissance florentine du xv^e siècle.

II. OUVRAGES GÉNÉRAUX.

M. Louis Bréhier, en 1918, a publié, sous le titre *L'Art chrétien*, une iconographie générale qui traite méthodiquement des images peintes ou sculptées depuis les symboles des Catacombes jusqu'aux décorations de Maurice Denis. Ce serait un cours complet s'il n'y manquait l'architecture, cet art-matrice où tous les autres se sont formés. Il est donc à compléter par l'étude technique des monuments eux-mêmes.

On trouvera ce complément dans *l'Histoire de l'Architecture*, publiée par Auguste Choisy, en 1899. Ces deux volumes sont une synthèse de l'art de bâtir, à tous les temps et dans tous les pays, telle qu'un ingénieur savant pouvait l'écrire. Il faut seulement en réviser certains renseignements de seconde main, inexacts. Le même a complété son ouvrage par deux autres : *l'Art de bâtir chez les Romains* et *l'Art de bâtir chez les byzantins*.

Les huit tomes, formant dix-sept volumes, de *l'Histoire de l'Art*, publiée sous la direction d'André Michel, de 1905 à 1927, avec le concours de nos meilleurs historiens, sont le plus bel ouvrage d'ensemble qui existe. L'art religieux y est mêlé à l'art profane, mais le caractère confessionnel des époques anciennes lui assure forcément une place de choix. André Pératé, Gabriel Millet et Camille Enlart, entre autres, y ont traité, le premier l'art chrétien primitif, le second l'art byzantin, le troisième l'art du moyen âge, la sculpture exceptée qu'André Michel s'était réservée. Celui-ci a complété et corrigé, dans des Introductions et des Conclusions, l'enseignement de ses collaborateurs. Rédigée librement, sans appareil critique, comme un ouvrage de haute vulgarisation, cette Histoire est un monument de l'érudition française et c'est à peine si, çà et là, une petite mise au point s'impose. La partie la plus neuve est celle qu'a rédigée Emile Bertaux sur l'art espagnol.

Bien qu'ils ne soient pas spécifiquement consacrés à l'art chrétien, les ouvrages généraux sur l'art sont à citer ici.

Une vaste *Storia dell'arte italiana*, par A. Venturi, a été commencée en 1901 et une pareille existe en Espagne.

En France, le *Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs* de Bénézit, est à compléter par le *Nouveau Dictionnaire des Architectes français*, de Bauchal, 1887, qui a lui-même besoin d'être corrigé. On trouvera dans les collections suivantes de bons exposés en forme de manuels, de biographies, de monographies, de descriptions ou de catalogues :

1^o La Bibliothèque de l'Enseignement des Beaux-Arts, en 55 volumes ;
2^o *Ars Una*, où Louis Hourticq a donné un volume *France* ; 3^o les Manuels d'Histoire de l'Art édités chez H. Laurens ; 4^o les Petites Monographies des grands édifices de la France ; 5^o les Maîtres de l'Art ; 6^o les Grands Artistes ; 7^o Art et esthétique ; 8^o les Peintres illustres ; 9^o les Classiques de l'Art ; 10^o les Villes d'art célèbres ; 11^o les Etudes d'art à l'étranger, éditées en français chez H. Laurens ; 12^o *la Peinture en Europe*, par Lafenestre.

Moins éparpillée que ces publications diverses, l'*Encyclopédie des Beaux-Arts*, par Louis Hourticq, donne en deux volumes une Histoire générale des Arts, vue par les sommets, singulièrement suggestive et un Dictionnaire des Beaux-Arts illustré que complète une série de planches, sorte de Musée des Beaux-Arts.

L'*Histoire de l'Art*, d'Élie Faure, en 4 volumes (Antiquité — Moyen Age — Renaissance — Époque moderne) s'apparente, par sa manière philosophique, à l'exposé raisonné de Hourticq. Je range, à la suite, mes *Pages d'Art chrétien*, 1911-1920-1927, et mon *Artiste chrétien*, 1920, qui est un essai d'esthétique vécu.

Tous ces ouvrages généraux, qui se sont multipliés depuis 1900, sont en somme la vulgarisation des études spéciales consacrées à telle ou telle période de l'Art par les grands érudits. Nous allons trouver ceux-ci dans les paragraphes suivants.

Auparavant, il faut citer ici, comme n'appartenant pas à une période séparée, les livres d'iconographie qui parcourent, à propos d'un thème spécial, toutes les époques de l'art : Rohault de Fleury : *l'Évangile*, 1874 ; *la Sainte Vierge*, 1878 ; *la Messe*, 1883 ; *les Saints*, 1893 ; Forrer et Muller : *Kreuz und Kreuzigung Christi*, 1894 ; Venturi : *la Madone*, 1900 ; Henriette Mendelsohn : *Die Engel*, 1907 ; Hugo Kehrer : *Die heiligen drei Könige*, 1909 ; Munoz : *Iconografia della Madona*, 1904.

Ainsi se prépare l'*Iconographie chrétienne* dont Didron a écrit, en 1844, le premier chapitre sous le titre : Histoire de Dieu. Celle-ci a un peu vieilli. Il faut en dire autant du *Guide de l'Art chrétien*, par Grimouard de Saint-Laurent, paru en 1873, qui n'a plus qu'un intérêt bibliographique rétrospectif.

Ici encore prennent place les publications générales où paraissent, depuis près d'un siècle, les études les plus variées : *Revue de l'Art chrétien*, *Mélanges d'Archéologie et d'Histoire*, le *Bulletin Monumental*, la *Gazette des Beaux-Arts*, la *Revue de l'Art ancien et moderne*, les *Annales Archéologiques*, la *Revue Archéologique*.

III. L'ART DES PREMIERS SIÈCLES.

La bibliographie des Catacombes commence avec la *Roma sotterranea cristiana*, de J.-B. de Rossi (3 vol., 1864-1877) qui compléta son œuvre dans le *Bulletino di Archeologia cristiana*. Le grand ouvrage du savant romain fut résumé dans tous les pays : en Angleterre, par Spencer, Northcote et Bronlow ; en France, par Allard et Pératé ; en Belgique, par H. de Lépinos ; en Allemagne, par Kraus ; en Italie, par Marucchi. Edmond Le Blant le corrigea sur un point important en étudiant les sarcophages d'Arles. Roller, Schulze et Muller représentent, en face

de ce courant catholique, l'érudition protestante, le premier en France, les deux autres en Allemagne. L'ouvrage récent qui a donné un nouvel essor à ces études est le *Die Malereien der Katakomben*, de Wilpert, 1903, dont il existe une édition italienne. Le second volume forme le corpus des peintures cimétières. Le prêtre allemand est le protagoniste du symbolisme didactique et dogmatique. Il a trouvé des contradicteurs résolus dans Dom Leclercq, Besnier et Kaufmann. Henri Leclercq a consacré aux peintures, sculptures et inscriptions des catacombes de nombreux articles du *Dictionnaire d'Archéologie*, qu'il a ensuite condensés dans son *Manuel d'Archéologie chrétienne* (2 vol., 1907). Ce Dictionnaire, encore en cours de publication, rend inutile la consultation du *Dictionnaire des Antiquités chrétiennes*, que Martigny, en 1877, avait essayé de réaliser. Parmi les résumés moins importants que le copieux Manuel d'H. Leclercq, on consultera, avec profit, l'*Art Chrétien primitif*, de Marcel Laurent, 1910, cours professé à l'Université de Liège, qui a l'avantage de faire connaître les voix dissidentes.

La Basilique, en quoi se résume l'art triomphal de l'époque constantinienne, a fait l'objet de nombreux travaux, allemands surtout, dont l'érudition a pu encourir le reproche de pédanterie. Sous le prétexte d'en retrouver l'origine, on a multiplié les rapprochements du plan, de l'élévation et des détails avec d'autres monuments, mais il apparaît que les architectes anciens ont beaucoup moins raisonné que les archéologues modernes et que l'art païen du temps a dû fournir aux chrétiens un type déjà évolué. On lira donc, avec cette pensée préservatrice, des livres comme l'*Origine de la basilique latine*, par R. Lemaire, 1911. La question est bien exposée dans l'article *Basilique*, de H. Leclercq, dans le *Dictionnaire d'Archéologie*, et L. Bréhier en a donné un bon résumé dans les *Basiliques chrétiennes*, brochure de « Science et Religion », chez Bloud et Barral.

IV. L'ART BYZANTIN.

L'archéologie byzantine est récente et n'a guère pris corps qu'à la fin du XIX^e siècle. A ce renouveau des études byzantines, se rattachent les noms de Kondakof, Krumbacher, Bayet, Petrovskij, Schlumberger, Schreiber, Strzygowski, Ajnalov, Millet. Il a eu pour principal organe la *Byzantinische Zeitschrift*, à laquelle il faut joindre la revue byzantine russe et l'*Oriens Christianus*.

La question des origines a soulevé un grand débat qui a renouvelé l'aspect sous lequel on envisageait jusqu'ici l'art byzantin. Ce débat procède des bas-reliefs pittoresques pour lesquels on se demandait : Sont-ils grecs, de l'époque hellénistique, ou romains, de l'époque d'Auguste ? On les tient pour hellénistiques depuis Schreiber. Strzygowski, non content de fortifier la thèse de Schreiber, en montra toutes les conséquences à l'époque chrétienne. De ses nombreux ouvrages, il faut citer surtout : *Orient oder Rom*, 1901 et *Kleinasien*, 1903. La Grèce hellénistique apparaissait dès lors plus puissante que Rome en Orient, mais l'Égypte et l'Asie se révélaient aussi comme ayant réagi victorieusement contre la Grèce. Du coup, l'art byzantin n'était plus une suite de la décadence romaine mais une poussée d'art oriental, et cet art chrétien d'Orient s'élaborait en Asie Mineure dès le IV^e siècle, bien avant que Byzance eût pris la tête du mouvement.

Gabriel Millet, professeur d'archéologie byzantine à l'École des Hautes Études de Paris, a corroboré les théories du professeur de l'Université de Gratz, particulièrement en écrivant, dans l'*Histoire de l'Art*, d'André Michel, les trois chapitres de l'Art byzantin, d'une érudition si solide en leur condensation.

L'aboutissement de ces études a été le *Manuel d'Art byzantin*, de Ch. Diehl, 1910, 1925, aussi clair que bien informé, qui remplace désormais l'ancien Manuel de Bayet, 1883, 1904.

On lira avec profit : G. Millet : *Le Monastère de Daphni*, 1899 et *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile, aux XIV^e, XV^e et XVI^e siècles d'après les monuments de Mistra, de la Macédoine et du Mont Athos*, 1916 ; L. Bréhier, *La Querelle des Images*, 1904 ; Ch. Diehl, *l'Église et les mosaïques du couvent de Saint-Luc*, 1899. Sur la question spéciale du Calice d'Antioche, on corrigera la publication aventureuse du D^r Eisen, 1923, par celle du R. P. de Jerphanion, dans *Orientalia Christiana*, 1927.

Les ouvrages de Schlumberger forment par leur illustration un corpus de documents, mais les dates sont parfois à corriger. Gabriel Millet a constitué à l'École des Hautes-Études de Paris, une collection chrétienne byzantine, 1903.

V. LE MOYEN ÂGE.

Réhabilité par les écrivains romantiques, l'art du moyen âge a trouvé son premier archéologue dans Arcisse de Caumont dont l'*Abécédaire d'archéologie française* remonte à 1850. Devenu populaire pour ses qualités de simplicité, ce livre eut malheureusement pour effet de propager et d'entretenir dans le public des erreurs tenaces, comme le sens du mot ogive et la caractéristique des styles ramenés à une simple forme d'arc. Il y avait pourtant un abîme entre cette compréhension et les rêveries de Victor Hugo dans *Notre-Dame de Paris*.

Le dernier des romantiques fut Courajod, qui, dans ses *Leçons professées à l'école du Louvre* (publiées par ses élèves, 1887-1896), substitua aux préjugés qu'il ébranlait d'autres préjugés, entre autres celui d'un art barbare qui aurait éliminé l'art romain.

En 1870, Viollet-le-Duc commença de publier son *Dictionnaire raisonné de l'Architecture française du XI^e au XVI^e siècle*. Ce n'est qu'un recueil d'articles inégaux, supérieurement illustrés, mais il demeure, après un demi-siècle d'études, le meilleur ouvrage paru, en tout cas le plus clair et le plus suggestif. Si l'on peut reprocher à l'auteur des inexactitudes de détail et des théories controuvées, nul n'a exposé de façon plus pénétrante l'esprit et les principes de l'architecture du moyen âge. Les critiques que l'on peut lui faire ont été réunies par Anthyme Saint-Paul sous le titre : *Viollet-le-Duc, ses travaux d'art et son système archéologique*, 1881. Ce livre lui-même a des lacunes et ne rend pas pleinement justice au génial archéologue.

Cette étude directe des monuments avait besoin, pour être pleinement critique, du contrôle des textes et du patient dépouillement des archives. Il fallait créer une méthode sûre pour guider les archéologues. C'est à l'école des Chartes, en 1847, que ces études prirent droit de cité dans l'enseignement officiel et c'est à Quicherat qu'il appartient d'avoir créé dans cette chaire la méthode qui nous guide encore aujourd'hui. Les travaux de Quicherat datent de 1845 à 1870 et sont groupés, dans *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, auxquels fait suite l'*Archéologie du Moyen âge*, 1886. Cette doctrine fut développée et incontestablement améliorée par son successeur, Robert de Lasteyrie, dont le cours oral est à l'origine des ouvrages de ses disciples : Camille Enlart, E. Lefèvre-Pontalis, J.-A. Brutails.

Ce cours n'a paru que tardivement sous le titre : *L'Architecture religieuse en France à l'époque romane*, 1912, complété après la mort de l'auteur par *L'Architecture gothique*, 1927.

L'enseignement de l'école des Chartes a suggéré une émulation heureuse et féconde : à l'école du Louvre avec André Michel, à l'Université avec Emile Mâle et Emile Bertaux, au Trocadéro avec A. de Baudot, à l'école des Beaux-Arts avec Paul Bœswilwald.

Camille Enlart a surtout étudié les *origines françaises de l'architecture gothique en Italie*, 1894, et *l'Art gothique en Chypre*, 1899. Ses nombreux travaux ont abouti au *Manuel d'Archéologie française* en 4 volumes, 1902, enrichi d'un répertoire départemental, 1904, 1916, 1919.

Eugène Lefèvre-Pontalis, auteur d'un bel ouvrage sur *l'Architecture religieuse des XI^e et XII^e siècles dans l'ancien diocèse de Soissons*, 1894-1898, a disséminé dans le *Bulletin monumental* et les volumes des *Congrès archéologiques* de nombreuses études, qui forment la mise au point des travaux antérieurs.

Émile Mâle, maître en iconographie, a publié trois beaux livres : *L'Art religieux en France au XIII^e siècle*, 1902 ; *l'Art religieux en France à la fin du moyen âge*, 1908 ; *l'Art religieux du XII^e siècle en France*, 1922. C'est l'exposé magistral des sources de l'iconographie du moyen âge. L'auteur qui s'occupe peu de l'architecture et de la technique, a la spécialité de remonter des monuments de sculpture et de peinture aux textes qui les ont inspirés. Son ouvrage intéresse par là la littérature, les mœurs et la philosophie. M. Mâle a donné à l'Histoire de l'Art d'André Michel une contribution importante sur le vitrail et la peinture murale.

De Brutails, je citerai seulement *l'Archéologie du moyen âge*, 1900, petit livre écrit avec verve et esprit, et le *Précis d'Archéologie*, 1908, qui est un résumé remarquable.

De nombreuses monographies savantes, préparation d'autres plus légères, ont été publiées par nos érudits de province. Le type en est la monumentale *Monographie de la Cathédrale d'Amiens*, par Georges Durand, Amiens, 1901-1903, 2 vol., gr. in-4^o.

Cette liste des archéologues français est à compléter par celle des médiévistes étrangers. En Allemagne, Dehio, von Bezold, Forster, Lubke, Max Hemran, Voge, Boisserée, Thode ; en Angleterre, Allen, Bilson, Bond, Carter, Britton, Uhde, Street, Phené Spiers ; en Italie, Milanesi, Rivoira, Supino, Venturi, Ricci ; en Espagne, Villanueva, G. Perez de Villa Amil et P. de la Escosura, Puig y Cadafalch, A. de Falguera, Goday y Casals, V. Lamperez y Romea ; en Amérique, Arthur Kingsley Porter, ont grandement contribué au progrès de ces études. De l'Américain Porter, il faut citer le *Lombard Architecture*, paru en 1918, qui a remis en question l'origine des croisées d'ogive, principe du style gothique. Malgré quelques corrections de détail et un changement de date en ce qui concerne les sculptures des portails, il a fallu admettre que la croisée d'ogives avait pris naissance en Lombardie, dès le XI^e siècle. Rivoira déjà, en Italie, à propos de Saint-Ambroise de Milan, et Bilson, en Angleterre, au sujet de la cathédrale de Durham, avaient affirmé la priorité des ogives italiennes ou anglaises sur les exemples français, mais R. de Lasteyrie avait toujours maintenu la thèse française en affirmant que les ogives étrangères étaient des réfections postérieures et que le Nord français avait inventé ce nouveau mode de voûtement, en 1120, à Morienvall. Le même a-priorisme faisait refuser aux ogives de la crypte de Saint-Gilles, dans

le Midi, la date de 1116, pourtant inscrite sur le mur occidental de la nef. Le nationalisme mal compris conduit à des aveuglements de ce genre qui ne sont que des prétentions.

La revue *Le Moyen Age* est spécialement consacrée à l'archéologie médiévale, mais celle-ci s'élabore également dans le *Bulletin monumental* et dans les volumes des *Congrès archéologiques*. On devra aussi dépouiller, pour une bibliographie complète, les *Annales archéologiques*, les Bibliothèques des Ecoles d'Athènes et de Rome, les Monuments Piot.

Parmi les recueils de documents, je signale les *Cathédrales de France*, 2 vol. in-fol., où 150 planches publiées par les soins d'A. de Baudot donnent les plans, coupes et élévations des cathédrales françaises.

VI. LA RENAISSANCE ET L'ART CLASSIQUE.

Plus encore que le moyen âge, la Renaissance et l'art classique qui a suivi, ont été l'objet d'études passionnées qui ont alimenté l'enseignement des Académies et des Ecoles des Beaux-Arts. Elles ont abouti à la révision des *Vite de piu eccellenti pittori, scultori ed architetti*, de Vasari, écrites au XVI^e siècle, éditées par Milanese, à Florence, en 1881.

Bien que peu accessibles aux lecteurs de ce Manuel, je dois signaler d'abord les grands travaux étrangers de Crowe et Cavalcaselle, Morelli, Berenson, Geymuller, Molmenti, Ricci, Venturi, Burckhardt dont le *Cicerone* a été traduit en français, Henri Thode et Wolfflin dont les deux ouvrages ont eu une édition française : 1^o *Saint François d'Assise et les origines de la Renaissance en Italie* ; 2^o *L'Art classique*. Un grand ouvrage français leur fait pendant, c'est *l'Histoire de l'Art pendant la Renaissance*, par Eugène Muntz, 1889, 3 vol. Cet exposé avait été précédé de 3 volumes de documents tirés des archives romaines : *Les Arts à la Cour des Papes pendant le xv^e et le xvi^e siècle*, parus dans la Bibliothèque des Ecoles françaises d'Athènes et de Rome, 1879-1882. Salomon Reinach a dressé un *Répertoire des peintures du moyen âge et de la Renaissance*, 2 vol., 1905-1907.

Pour la Renaissance française, nous avons un ouvrage fondamental : *Le Primitif*, par Louis Dimier, 1900. Le même a écrit, en collaboration avec Louis Réau, une *Histoire de la Peinture française* qui va des origines à la fin du XVIII^e siècle, 5 vol., 1925-1927. Henri Bouchot s'est fort occupé des Primitifs français, contredit dans ses conclusions par Louis Dimier qui n'estime guère nos commencements, et Paul Durrieu semble, dans ses divers travaux, trouver la vérité entre ces deux extrêmes.

Les Primitifs flamands ont fait l'objet d'une grosse publication de Fierens Gevaert, 4 vol., 1912. Wauters, Destree, Weale, Waagen, Hymans, Rooses, entre autres, ont étudié les grands artistes des Pays-Bas, préparant le terrain à des écrivains français plus récents.

Pour l'étude de la Renaissance en Espagne, le répertoire le plus utile est encore le recueil des articles de Carl Justi : *Miscellaneen*, 1908. Lampérez y Romea a étudié l'architecture, Aranjó Gomez, la sculpture. Tormo y Monzo, la peinture. L'écrivain français qui a eu le mérite de nous révéler l'Espagne artistique est Emile Bertaux. On lira tout au moins le volume de Marcel Dieulafoy : *Espagne*, dans la collection « *Ars Una* ».

En Allemagne, les ouvrages généraux de Bode, de Dehio et von Bezold, de Muther, de Janitschek, ont été complétés par une foule de monographies dont

quelques-unes ont pris place dans nos collections : *les Maîtres de l'Art, les Classiques de l'Art, les Grands Artistes*, Paris. Parmi les auteurs les plus versés dans l'étude de ces écoles septentrionales, il faut citer Louis Réau.

Les élèves trouveront dans quelques livres d'un accès plus facile, la substance des gros travaux. J'en ai déjà cité quelques-uns. En voici quelques autres : *l'Architecture de la Renaissance*, par Léon Palustre ; la *Peinture italienne*, par Georges Lafenestre ; la *Peinture flamande*, par J. Wauters ; *Vie de Michel-Ange*, par Romain Rolland, 1907 ; *Vittore Carpaccio et Tiepolo*, par Molmenti, éditions françaises, 1910 et 1911 ; les préfaces anonymes, traduites de l'allemand, des onze catalogues illustrés, publiés chez Hachette : *Fra Angelico, Holbein, Mantegna, Durer, Raphaël, Michel-Ange, Titien, Rubens, Murillo, Velasquez, Watteau* ; les biographies similaires des diverses collections indiquées plus haut ; par exemple, *Philibert de l'Orme*, par Henri Clouzot ; *Verrocchio*, par M. Raymond ; *Donatello*, par E. Bertaux ; *Botticelli*, par Ch. Diehl ; *Léonard de Vinci*, par G. Séailles ; *Jean Goujon*, par P. Vitry ; *le Tintoret*, par G. Soulier ; *le Bernin*, par M. Reymond ; *Rembrandt*, par Coppier ; *Poussin*, par P. Desjardins ; *Charles Le Brun*, par Pierre Marcel ; *Vermeer de Delft*, par G. Vanzype, etc... ; le volume *Grande-Bretagne et Irlande*, par Walter Armstrong, dans la collection « *Ars Una* » ; *Rome*, par E. Bertaux et les autres principaux volumes des « *Villes célèbres* ». Les livres de ce genre se multiplient tous les jours, dans les librairies d'art et il ne faut même pas songer à tenir une liste au courant. Par contre, on négligera les ouvrages anciens, comme *l'Art chrétien*, de Rio, qui dépend trop des *Vite* de Vasari.

L'art des trois siècles classiques, d'abord exalté outre mesure et aux dépens du passé, puis injustement décrié, a connu les deux sorts extrêmes. Notre génération sort d'une réaction en sens contraire qui fut favorable au gothicisme et au primitivisme, mais nous nous rallions peu à peu à des idées moins étroites et plus compréhensives. Les deux Goncourt ont réhabilité l'art du XVIII^e siècle (3 vol., 1873), dont David et les néo-classiques avaient enseigné le mépris et voici que peu à peu, sous l'influence d'auteurs comme Marcel Reymond, André Michel, André Pératé, René Schneider, Gabriel Rouché, Paul Vitry, nous apprenons à comprendre, par suite à aimer le baroque du XVII^e siècle et l'emphase du Bernin, le rococo du XVIII^e siècle et les grâces de Tiepolo, la rhétorique des Carrache et la pompe de Versailles ordonnancée par Le Brun. Tout comprendre du passé et demeurer ouvert à un présent qui est dans un perpétuel devenir, tel est le rêve du critique moderne auquel ne saurait convenir l'ostracisme intransigeant dont s'accompagne forcément le génie de l'artiste créateur.

VII. L'ART MODERNE.

La bibliographie de l'art moderne, c'est-à-dire du XIX^e et du XX^e siècle, est noyée dans les revues d'art. C'est parmi les articles de ces périodiques qu'il faut chercher surtout une documentation : *Gazette des Beaux-Arts, Revue de l'Art ancien et moderne, l'Art décoratif, Art et Décoration, l'Art et les Artistes, l'Art vivant, le Génie civil, la Construction moderne*. Il s'y ajoute les Dictionnaires et les ouvrages généraux déjà cités. Et voici quelques ouvrages spéciaux :

1^o Architecture française : *l'Art français sous la Révolution et l'Empire*, par F. Benoit ; *le Style Empire*, par Marmottan ; *Notice sur Garnier*, par Larroumet ; les *Halles centrales*, par Baltard ; *Viollet-le-Duc*, par Paul Gout ; *Entretiens sur l'Architecture*, par Viollet-le-Duc ; le *Cours d'Architecture professé à l'Ecole des*

Beaux-Arts, par J. Guadet ; *l'Architecture, le passé, le présent*, par A. de Baudot ; *Auguste Perret et l'architecture du béton armé*, par Paul Jamot. Dans la collection « Les Richesses d'art de la ville de Paris », on trouvera, au deuxième volume des *Edifices religieux*, le relevé des églises parisiennes du XIX^e siècle. Je suis parti de cet inventaire local pour dresser la liste des églises intéressantes bâties en France, de 1807 à 1927, dans le chapitre de mes *Pages d'Art chrétien*, intitulé : *Du néo-gothique au moderne*.

2^o Sculpture française : la *Sculpture française du siècle*, par E. Guillaume ; *Histoire générale de l'Art français de la Révolution à nos jours : la Sculpture*, par A. Fontainas et L. Vauxcelles ; *Pradier*, par A. Etex ; *Étude sur Bosio*, par Barbarin ; *David d'Angers*, par Jouin ; *François Rude*, par Louis de Fourcaud ; *Barye*, par Arsène Alexandre ; *Carpeaux*, par Paul Vitry ; *Dalou*, par Dreyfous ; *Alexandre Falguière*, par L. Bénédite ; *Frémiet*, par Bricou ; *Rodin*, par L. Bénédite (album) et *Auguste Rodin*, par Judith Cladel ; *l'Œuvre d'Antoine Bourdelle* avec un commentaire technique de l'artiste.

3^o Peinture française : *La Peinture au XIX^e siècle*, par Léonce Bénédite ; *Histoire de la Peinture française au XIX^e siècle (1793-1903)*, par Louis Dimier ; *De David à Degas*, par J.-E. Blanche ; *l'École française de David à Delacroix*, par André Michel ; *Louis David*, par Rosenthal ; *Catalogue raisonné de l'œuvre de Prudhon*, par E. de Goncourt ; *Histoire des peintres français au XIX^e siècle*, par Ch. Blanc ; *la Peinture au musée du Louvre : École française, XIX^e siècle*, par Paul Jamot ; *Delacroix*, par Meier Graefe ; *Ingres*, par H. Lapauze ; *H. Flandrin*, par Louis Flandrin ; *Puvis de Chavannes*, par André Michel et les autres volumes de la collection : « L'Art de notre temps » ; n^o de « La Plume », consacré à *Grasset* et à *Mucha* ; *Maurice Denis au Vésinet*, par A. Desfossés, dans la bibliothèque de l'Occident ; *Théories et Nouvelles Théories*, par Maurice Denis ; *Art et Scolastique*, par J. Maritain.

4^o Italie : *Segantini*, par M. Montaudon.

5^o Allemagne : *L'Art en Allemagne*, par A. Marguillier, dans le *Musée d'Art ; Die Kunst des XX Jahrhunderts*, par Carl Einstein.

6^o Russie : *L'Art russe de Pierre le Grand à nos jours*, par L. Réau.

7^o Angleterre : *William Morris*, par G. Vidalenc ; *Rossetti et les Préraphaélites anglais*, par Gabriel Mourey.

Les *Salons* annuels permettent de suivre de visu l'art contemporain qui s'élabore ainsi sous nos yeux, et des expositions particulières, dans les galeries privées, y ajoutent leur enseignement plus restreint, mais rien ne vaut la fréquentation des grands artistes et d'observer en amis leurs travaux. La sympathie augmente la clairvoyance et une certaine néophilie est nécessaire pour comprendre toutes les audaces des novateurs. Celles-ci ne sont pas destructives du passé dont le mérite et l'admiration ne sont pas en jeu : elles tendent seulement à renouer une chaîne qui ne s'allonge vraiment qu'avec des anneaux nouveaux. La tradition est chose vivante. Elle nous enseigne des vertus qui sont de tous les temps, mais chaque époque parle sa langue, c'est-à-dire œuvre différemment, en appliquant les mêmes grands principes à des méthodes d'exécution que le temps renouvelle forcément. De là vient que l'artiste ne voit pas du même œil que le profane une œuvre jeune, riche d'avenir. Tandis que l'un, limité aux réalisations parfaites du passé, ne veut admettre aucune faiblesse et s'irrite devant une imperfection, l'autre s'intéresse, malgré ses lacunes, à des œuvres où il perçoit le germe des renouvellements futurs.



Fig. 1. — HISTOIRE DE JONAS. Fresque du cimetière de Calliste. (D'après Wilpert.)

PREMIÈRE LEÇON

LES PEINTURES DES CATACOMBES

L'art chrétien est né à la fin du 1^{er} siècle dans les cimetières de Rome. Il y apparaît comme un art funéraire, de caractère symbolique, cherchant à exprimer par des signes mystérieux la foi nouvelle au Christ Sauveur et à la vie future. Ces signes et ces symboles vont de pair avec les inscriptions des tombes dont ils sont l'illustration.

L'art étant alors une école d'idolâtrie et d'immoralité que les écrivains ecclésiastiques du 11^e siècle condamnent avec violence, on pouvait se demander si l'Église n'allait pas, par une défiance justifiée, renoncer à une collaboration qui n'était pas sans danger. Des résistances et des réactions eurent lieu, en effet, mais les textes qui nous les relatent, de Tertullien à saint Épiphane, ne doivent pas nous faire illusion sur l'opinion moyenne de la communauté. Aux yeux de celle-ci l'art demeurait la parure indispensable de la vie. Aussi, en fait, l'Église est à peine organisée et sa liturgie à peine fixée que déjà un art chrétien existe. Art très humble, né de la piété des fidèles à la faveur du culte des morts, et qui se contente d'embellir les nécropoles chrétiennes, en traduisant l'espérance des âmes sauvées par le Christ.

Les galeries souterraines où les premiers chrétiens ensevelissaient leurs morts doivent leur nom de Catacombes au cimetière de Saint-Sébastien sur la Voie Appienne, qui était appelé *ad catacumbas*, on ne sait pourquoi. Peut-être à cause du voisinage d'une vallée ou combe. Ces cimetières étaient vraisemblablement la propriété légale d'associations ou collèges funéraires que les chrétiens avaient formés à

l'exemple des autres populations de l'Empire. C'est, du moins, l'hypothèse émise par de Rossi, mais elle est niée par Duchesne. Il y eut alors, dans les mêmes conditions, un art funéraire païen, juif et mithriaque avec lesquels l'art chrétien primitif présente des points de contact. L'exemple le plus connu est le tombeau mithriaque, voisin du cimetière de Prétextat, où figurent l'enlèvement, le jugement, l'introduction, le banquet céleste de Vibia.

Les Catacombes ne sont pas particulières à la capitale romaine. On en trouve aussi à Syracuse, à Naples, à Cyrène, à Alexandrie, à Mélos, même en Gaule et en Afrique, et l'Orient a sans doute des droits de priorité, mais que l'on devine sans les constater. Ce système d'inhumation, opposé à l'incinération païenne des *columbaria*, est en rapport avec la croyance à la résurrection, et il est dû à une influence orientale.

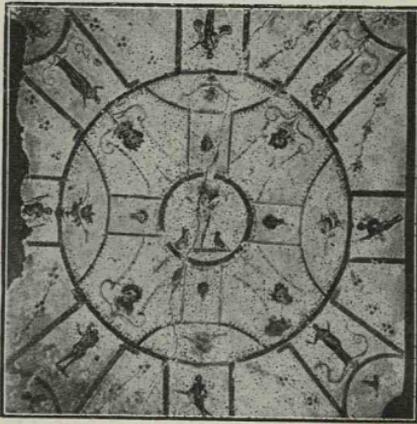


Fig 2. — PLAF. DE LA CRYPTÉ DE LUCINE, au cim. de Calliste. (D'après Wilpert.)

Les cimetières chrétiens de Rome sont creusés dans le tuf granulaire, roche poreuse d'origine volcanique. Ils n'ont rien de commun avec les carrières de pierre ou de sable et n'en sont pas l'utilisation, comme certains l'ont cru.

Après une façade de briques et un atrium, une allée en pente douce descend aux profondeurs du sol, à dix ou quinze mètres sous terre en moyenne, et là, des galeries étroites, mais hautes, d'un mètre de large en général, à voûte plate ou arquée ou triangulaire, se ramifient, reliant entre elles des chambres carrées ou oblongues et des chapelles. Des tombes (*loculi*) criblent les parois des galeries, et dans les chambres où sont ensevelis les chrétiens notables, les voûtes et les tombeaux à abside cintrée (*arcosolium*) sont recouverts de stuc et décorés de peintures. Des lucernaires, sortes de cheminées ayant servi à l'extraction des matériaux, assurent l'éclairage et l'aération. Des escaliers font communiquer les divers étages superposés.

Tel est le type réalisé par les cimetières de Calliste, de Prétextat, de Saint-Sébastien, de Domitille, de Commodilla, de Pontien, de

Générosa, de Calépode et Saint-Pancrace, de Saint-Valentin, de Sainte-Félicité, de Priscille, des Saints-Pierre et Marcellin, etc., qui bordent, au nombre de quarante-deux, les anciennes voies consulaires de la Campagne romaine, dans un rayon de 1 à 3 kilomètres, à partir de l'enceinte de Servius. Plusieurs d'entre eux, comme la galerie des Flaviens, dans la Catacombe de Domitille, sur la Voie Ardéatine, et l'hypogée des Acilius, dans la Catacombe de Sainte-Priscille, sur la Voie Salarienne, remontent au 1^{er} siècle, et, dans leur titre même, nous reconnaissons les noms des familles patriciennes qui mirent leur richesse au service du christianisme naissant.

Les Catacombes sont d'abord une œuvre d'architecture. Les *fossores* qui les creusèrent sont les premiers artistes chrétiens. Cette corporation puissante réunissait architectes et ouvriers. L'un de ses membres, le *fossor* Diogène, est peint au cimetière de Domitille, tenant une lampe et un pic. Par sa technique, leur œuvre est un travail d'ingénieur. C'est à Syracuse que cette œuvre atteint sa plus haute perfection architectonique.

Mais l'art des Catacombes réside surtout dans sa décoration. Aux peintres qui l'exécutèrent revient l'honneur à peu près exclusif d'avoir exprimé les premiers les idées chrétiennes sous une forme plastique. En dehors d'eux, il n'y a, dans l'art nouveau qui commence, que des ornements et des moulures en stuc, des plaques de marbre où sont gravées de simples figures au trait mêlées aux inscriptions, quelques sarcophages, des lampes en



Fig. 3. — ORPHÉE. Fresque du cimetière de Calliste. (D'après Wilpert.)



Fig. 4. — ADAM ET ÈVE. Fresque du cimetière de Domitille. (D'après Wilpert.)

terre cuite, des verres à fond d'or gravé, plus tard quelques statuettes de marbre et des plaquettes de bronze.

Les peintures des Catacombes sont des fresques terminées parfois à la détrempe. L'enduit préparatoire comportait plusieurs couches, l'une de chaux et de pouzzolane, l'autre de chaux et de marbre pilé. Sur cet enduit encore humide (*fresco*), on peignait avec des couleurs minérales délayées dans l'eau, après avoir préalablement tracé le dessin à l'aide d'une pointe ou d'un pinceau. Au début, la palette, formée de rouge, de vert, de brun, de jaune et de blanc, était assez variée. La touche est légère, les ombres fondues, les plis spirituellement indiqués, les chairs naturelles en brun clair, le fond habituellement blanc. A partir du III^e siècle, la facture se fait plus grossière, des sertis de couleur remplacent les ombres ; les chairs, que l'on ne sait plus peindre, s'enlèvent en jaune qu'un brun-rouge accompagne, et l'enduit est restreint à une seule couche de stuc. La détrempe ou peinture à la colle exécutée sur l'enduit sec a permis de retoucher après coup les peintures manquées.



Fig. 5. — MOÏSE FRAPPANT LE ROCHER. *Fresque du cimetière de Calliste, fragment.* (D'après Wilpert.)

Cette technique est empruntée à l'antiquité gréco-romaine. Une même tradition picturale se retrouve dans les fresques de Pompéi, les peintures du Palatin, les décorations des Catacombes. On voit par là les attaches historiques de cet art qui a emprunté ses motifs comme sa technique à l'art hellénistique d'Antioche, Alexandrie, Ephèse, Pergame, Séleucie, art né en Orient après la conquête d'Alexandre et devenu, par la conquête romaine, l'art international de l'Empire. C'est de cet art cosmopolite, romain si l'on veut, mais hellénisé et d'origine orientale, que relève l'art chrétien à ses origines.

D'Auguste à Constantin, l'art romain a suivi la pente fatale qu'entraîne la décadence des techniques. L'art chrétien rentre dans cet avilissement universel du mérite artistique où surnage seulement une excellence classique. Les premières œuvres, plus proches de l'antiquité, se recommandent par un certain sens décoratif, surtout dans l'ornementation des voûtes. Le plafond de la crypte de Lucine (II^e siècle), dans le cimetière de Calliste, forme un ensemble bien ordonné de



Fig. 6. — RÉSURRECTION DE LAZARE, ADORATION DES MAGES, LE PARALYTIQUE.
Paroi et arcosolium du cimetière de Domitille. (D'après Wilpert.)

cercles concentriques et de croix où viennent s'inscrire des petits panneaux réguliers avec de jolis motifs délicatement exécutés. La crypte de Saint-Janvier, au cimetière de Prétextat, est plus belle encore. Mais la composition des scènes — sauf quelques exemples comme ceux de la *Capella greca* au cimetière de Priscille, — est d'une indigence manifeste. Un homme se déchaussant, une touffe d'herbe et un rocher, voilà les trois seuls éléments pour évoquer Moïse, le buisson ardent et l'Horeb. Un édicule, une momie et un thaumaturge : c'est la résurrection de Lazare. Quelque chose cependant sauve ces pauvres œuvres : un air de noblesse et la simplicité hérités de l'art antique. Une impression de chasteté aussi s'en dégage, qui fait mieux ressortir l'impureté des figurations païennes.

Ces peintres de pratique facile, sont donc des exécutants de petite invention, et leurs compositions mal ordonnées, menues de dessin, de ton monotone, sont sans éclat. Travaillant, non d'après la nature, qui seule rajeunit sans cesse l'art défailant, mais d'après des modèles anciens qu'ils copiaient machinalement, ils n'ont su établir qu'un langage conventionnel, un faible et hâtif décor que soutiennent des vertus traditionnelles.

La Rome païenne a fourni aux premiers peintres chrétiens, avec cette technique, des motifs courants de décoration, des formes toutes prêtes, des emblèmes dont il suffisait de changer le sens.



Fig. 7. — LE BON PASTEUR. Fresque de la crypte de Lucine. (D'après Wilpert.)

Ainsi apparaissent, à simple titre d'ornements, les Victoires, les Amours, Psyché, les guirlandes de feuillage où s'entremêlent des lions, des chevreaux, des hippocampes. La vigne déploie ses rameaux encore profanes pour revêtir les voûtes et les parois, en les agrémentant d'oiseaux et de génies vendangeurs. L'océan personnifié, conformément à l'anthropomorphisme antique, est accompagné des Vents, des Planètes, du Soleil et des Saisons. Une architecture fantaisiste accompagne ces figures, encadrant des tableaux où des animaux évoquent les scènes de la vie rurale. Tout ce répertoire vient sans doute d'albums d'or-

nements en usage dans les officines de peintres.

Mais, à côté, voici d'antiques symboles auxquels la religion naissante infuse un sens nouveau. Orphée, le chanteur idéal, devient une figure du Christ. Hermès Criophore donne naissance au Bon Pasteur. L'oiseau de Vénus se transforme en colombe de Noé, messagère non plus d'amour, mais de paix. La Piété antique se mue en orante. Danaé prête son coffre pour l'arche du Déluge, le char de Pluton emporte Élie dans les cieux, et c'est le monstre d'Andromède qui engloutit ou vomit Jonas. Le paon et le phénix continuent à symboliser, l'un l'immortalité, l'autre la résurrection.

Et puis, voici un décor proprement chrétien : la palme, la branche d'olivier, l'agneau, le navire, le phare, le poisson dont le nom grec avec ses cinq lettres devient l'acrostiche : Jésus-Christ-Fils-de-Dieu-Sauveur, l'ancre du salut, le tau cruciforme, le dauphin enroulé autour d'un trident. Un sens précis anime toutes ces figurations dont l'intelligence, claire pour les fidèles, demeurait fermée aux païens. Là où le Gentil ne voyait



Fig. 8. — ORANTE. Fresque du cim. de Priscille. (D'après Wilpert.)

que des images indifférentes, le baptisé retrouvait l'emblème du martyr, l'annonce de la paix prochaine, l'image du Sauveur et de sa croix.

L'agneau, c'est d'abord le fidèle, l'âme sauvée par le Christ et conduite au Paradis ; mais, c'est aussi, et presque dès le début, la victime divine, conformément aux deux métaphores évangéliques : « Voici l'Agneau de Dieu » et « Pais mes agneaux » (Jean, I, 29 et XXI, 15).



Fig. 9. — LA RÉSURRECTION DE LAZARE. Fresque du cimetière de Calliste. (D'après Wilpert.)

L'acrostiche de l'Ichthys est sans doute originaire d'Alexandrie où ces sortes de jeux étaient familiers. On le regarde comme une riposte chrétienne à la légende des monnaies de Dioclétien qui qualifiait le César Auguste de Fils de Dieu. Peut-être vient-il simplement de la légende du dauphin secourable aux naufragés. D'anciens rites syriens ont pu aussi lui donner naissance ou en suggérer l'idée.

L'Orante et le Bon Pasteur sont au centre de tout ce symbolisme. L'Orante, au début, paraît ne représenter que l'âme du défunt ; elle devient vite le symbole de la prière en même temps que l'image de l'âme récompensée par le bonheur céleste.

Le Bon Pasteur, c'est le Dieu Sauveur. Debout, le jeune pâtre, imberbe, vêtu d'une tunique et chaussé de sandales, tient d'une main les pattes de la brebis posée sur ses épaules, de l'autre la houlette ou le vase de lait. Il est la traduction littérale d'un passage de l'Évangile : « Je suis le bon Pasteur » (Jean, x, 11-14).

Les pastorales chrétiennes, où l'on voit des brebis groupées autour du divin Berger assis sur un tertre et jouant de la lyre, combinent le type d'Orphée avec celui du Bon Pasteur. Un jardin édenique évoque le paradis. Dans le banquet céleste, voici les élus attablés pour les joies du repas, allégorie multiple de trois ou quatre sujets douteux : la communion, le paradis, le banquet funèbre, les agapes. L'appellation de banquet chrétien est la seule qui convienne sans discussion à ces peintures. Quand le nombre des convives est réduit à sept, elles

semblent en relation avec le repas de Tibériade (Jean XXI). L'interprétation liturgique se heurte à de grosses objections. Ces figurations paraissent simplement soutenues par cette idée que les agapes terrestres sont l'image des agapes éternelles dans le Paradis.

La Bible des Catacombes se réduit à un petit nombre de scènes : Adam et Ève auprès de l'arbre de la science ; Noé dans l'arche ; le sacrifice d'Abraham ; Moïse frappant le rocher ou se déchaussant pour



Fig. 10.—SCÈNE DE BANQUET. Fresque du cimetière des SS. Pierre et Marcellin. (D'après Wilpert.)

approcher du Seigneur ; Job assis sur un monceau de pierres ; Élie enlevé au ciel ; David vainqueur de Goliath ; Daniel exposé aux lions ; les trois jeunes Hébreux dans la fournaise ; Suzanne et les deux vieillards ; Balaam et l'étoile ; Jonas englouti et vomé par le monstre marin ; Tobie et l'ange Raphaël. Ce choix de scènes bibliques est en rapport étroit avec la liturgie des morts qu'il illustre. L'*Ordo commendationis animae* est le texte dont on s'est inspiré. C'est parce que Noé, Job, Isaac, Moïse, Daniel, les trois Hébreux, Suzanne, Élie, David sont cités dans cette prière des mourants qu'on les a peints sur les parois.

Voici un extrait essentiel de cette suite d'invocations à Dieu qui éclaire d'un jour singulier les figurations bibliques des Catacombes :

« Délivre, Seigneur, son âme comme tu as délivré Enoch et Élie de la mort commune, Noé du déluge, Abraham de la ville d'Ur des Chaldéens, Job de ses maux, Isaac de l'immolation et de la main de son père Abraham, Loth de Sodome et de la flamme, Moïse de la main de Pharaon, roi d'Égypte, Daniel de la fosse aux lions, les trois enfants du feu de la fournaise et de la main du roi pervers, Suzanne d'un crime imaginaire, David de la main de Saül et de la main de Goliath, Pierre et Paul de la prison, et ainsi que tu as délivré la bienheureuse Thècle, ta vierge et martyre, d'atroces tourments, ainsi daigne recevoir l'âme de ton serviteur et fais qu'elle se réjouisse avec Toi dans les biens célestes. »



Fig. 11. — LE BANQUET AUX SEPT CONVIVES. Fresque du cimetière de Priscille.
(D'après Wilpert.)

Les sujets empruntés au Nouveau Testament sont peu nombreux : l'Annonciation (un seul exemple au cimetière de Priscille, du II^e siècle), l'adoration des mages (cinq exemples antérieurs à la paix de l'Église), le baptême du Christ, la guérison de l'aveugle-né, la guérison du paralytique, la multiplication des pains, la résurrection de Lazare, les noces de Cana, la rencontre de la Samaritaine, le repas miraculeux de Tibériade, la guérison du lépreux. C'est avec ces scènes évangéliques qu'apparaissent les premières images du Christ et de la Vierge.

Le Christ des Catacombes est un jeune Romain imberbe, aux cheveux courts, vêtu du pallium et tenant en main la verge du thau-maturge. Aucun attribut n'indique sa divinité. Son image n'a rien d'un portrait. C'est une figuration impersonnelle. Ce premier type, dit hellénistique, est directement inspiré du type de l'orateur. Il suffit de comparer la figure du Christ au cimetière de Prétextat avec la statue de Sophocle au Latran pour voir la filiation.

La Madone tenant l'Enfant Jésus sur ses genoux a la même origine. Elle apparaît ainsi, à côté d'un personnage montrant une étoile qu'on croit être le prophète Isaïe, dans une fresque du II^e siècle, à la *Cappella greca* du cimetière de Priscille. Cette image, toute proche de l'art antique, fait songer aux madones de la Renaissance : la Vierge à la chaise de Raphaël présente avec elle une ressemblance frappante. Le prototype est dans la matrone romaine des hypogées ou des sarcophages et dans les statuettes de déesses mères. Dans la scène de l'Annonciation, l'Ange est un jeune homme sans ailes, et dans l'adoration des Mages, ceux-ci, d'un nombre indéterminé, sont vêtus comme des Persans.



Fig. 12. — LA MESSE. Fresque du cimetière de Calliste. (D'après Wilpert.)

amena le second art chrétien. Passé cette date de 313, les peintures et autres œuvres d'art que nous rencontrons aux Catacombes appartiennent à l'art des basiliques.

Les Catacombes, après la paix de l'Église, conservèrent en effet leur office funéraire, concurremment avec les cimetières à ciel ouvert. Elles eurent même une ère de splendeur avec le pape Damase, dans la seconde moitié du IV^e siècle. Alors furent inaugurées ces belles cryptes ornées de colonnes, de marbres et de peintures, dont la plus connue est celle du cimetière de Calliste.



Fig. 13. — ISAÏE ET LA VIERGE. Fresque du cim. de Priscille. (D'après Wilpert.)

La vie chrétienne est représentée au cimetière de Calliste par un ensemble de fresques qui ont fait donner à ces caveaux le surnom de chambres des sacrements : on y voit le baptême et la messe. Cette dernière est réduite à une indication sommaire : un prêtre étendant la main droite, un guéridon ou trépied supportant le pain et le poisson, une orante. Tellement qu'on hésite à y reconnaître une authentique représentation du Sacrifice eucharistique.

L'édit de Milan par Constantin qui consacrait le triomphe de l'Église, amena le second art chrétien. Passé cette date de 313, les peintures et autres œuvres d'art que nous rencontrons aux Catacombes appartiennent à l'art des basiliques.

Les Catacombes, après la paix de l'Église, conservèrent en effet leur office funéraire, concurremment avec les cimetières à ciel ouvert. Elles eurent même une ère de splendeur avec le pape Damase, dans la seconde moitié du IV^e siècle. Alors furent inaugurées ces belles cryptes ornées de colonnes, de marbres et de peintures, dont la plus connue est celle du cimetière de Calliste.

L'iconographie nouvelle introduit, dans les Catacombes, des portraits qui glorifient le défunt, des scènes de métier qui rappellent la vie du mort, l'image de la croix, l'image du Christ enseignant et donnant la loi entouré de ses apôtres, la Vierge orante, les images des saints, la scène du jugement de l'âme, la scène de l'introduction au paradis. Tout cela se fait sous l'influence des basiliques qui pénètrent, par des escaliers, dans les Catacombes afin de superposer le maître-autel de l'église à la tombe ou confession du saint transformée en crypte.

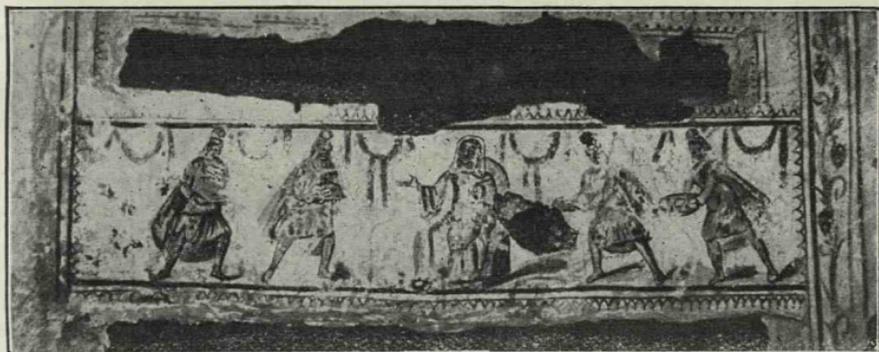


Fig. 14. — L'ADORATION DES MAGES. Fresque du cimetière de Domitille.
(D'après Wilpert.)

Après l'année 410 et la prise de Rome par Alaric, les Catacombes ne sont plus qu'un lieu de pèlerinage dont on renouvelle le décor. Le pape Jean III, à la fin du VI^e siècle, les restaura. Les fresques du caveau de sainte Cécile au cimetière de Calliste sont de cette époque. Au VIII^e et au IX^e siècle furent exécutées les fresques du cimetière de Pontien, sur la Voie de Porto, où l'on voit une tête de Christ barbu, le baptême de Christ, et quatre saints : ce sont les dernières peintures des Catacombes.

L'oubli descend enfin dans ces vastes nécropoles abandonnées. Ignorées durant tout le moyen âge, le hasard d'un travail d'ouvriers, creusant un puits de pouzzolane, les fit découvrir en 1578 et l'étude de la Rome souterraine commença. Elle s'affirma avec Bosio en 1632. L'archéologie depuis s'y est installée et le grand nom de J.-B. de Rossi domine les études du XIX^e siècle que ses disciples ont continuées.

Cela n'a pas été sans quelques excès, au dire des archéologues étrangers. On a exalté outre mesure la valeur d'art de certaines œuvres. Pourtant les peintures des Catacombes ne supportent pas la comparaison avec les fresques de Pompéi. Les théologiens ont vu des témoins du dogme et des pensées profondes là où il n'y avait qu'un symbolisme rudimentaire. De simples associations de sujets inspirées par la symétrie sont devenues des cycles de peintures, aux intentions didactiques, constituant tout un corps de doctrine. Ainsi, la décoration de la Capella greca, à la catacombe de Sainte-Priscille, du II^e siècle, qui débute avec la figure de Moïse frappant le rocher et se termine par les figurations du Bon Pasteur et de l'orante,

a été interprétée par Mgr Wilpert comme une vaste synthèse d'un plan parfaitement raisonné. Nous retrouverons cela dans la sculpture. Dom Leclercq s'élève contre tant d'imagination. Enfin pour dater les œuvres, on a obéi à la préoccupation de légitimer des données postérieures. Il en est résulté des désaccords entre érudits. En voici un exemple.

L'*Adoration des Mages*, du cimetière de Sainte-Priscille, qui figure trois Mages, est attribuée au II^e siècle par les disciples de J.-B. de Rossi,

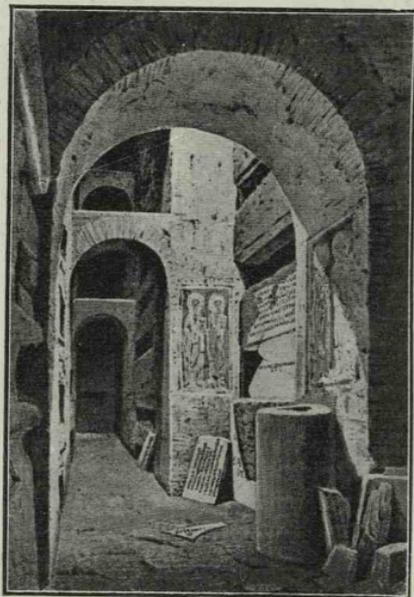


Fig. 15. — CRYPTÉ DE SAINT-CORNEILLE au cimetière de Calliste. (D'après de Rossi.)

au IV^e siècle par Hugo Kehrer. Les archéologues romains attribuent au I^e siècle les *Adorations des Mages* de la Catacombe de Saint-Pierre et Marcellin et du cimetière de Domitille qui figurent, la première deux mages, la seconde quatre mages, tandis que Hugo Kehrer date ces deux fresques du III^e siècle. Ces anomalies, disent les archéologues romains, sont un oubli de la tradition représentée par la fresque de Sainte-Priscille. On leur répond qu'il n'y a pas de tradition. Le nombre trois des mages vient, non du parallélisme des *Trois hébreux dans la fournaise*, mis en pendant par les peintres, comme le croyait J.-B. de Rossi, mais du nombre des présents : l'or, l'encens et la myrrhe. Il est le résultat d'un calcul exégétique tardif qui ne devient ferme qu'au V^e siècle avec saint

Léon I^{er}. Encore au IV^e siècle, sur un vase de marbre du musée Kircher, à Rome, on voit groupés jusqu'à six mages, tandis que le coffret de Saint-Nazaire n'en a que deux. On s'en tenait à l'indétermination du texte évangélique : *Magi*, des mages.

Sur le sens des figurations elles-mêmes les archéologues diffèrent aussi parfois d'avis. Au cimetière de Saint-Calliste, ce que l'un (Laurent et Wilpert) prend pour des *Bienheureux au Paradis* est pour l'autre (Pératé-Rossi) un *Sacrifice d'Abraham* et au cimetière de Sainte-Priscille ainsi qu'aux Catacombes Saints-Pierre et Marcellin, la *Fractio panis* ou célébration de la Messe paraît n'être à certains (Dom Leclercq)

qu'une variante du banquet céleste, à laquelle il ne faut pas attacher un sens eucharistique précis. La raison en est que le geste censé consécrateur est fait par plusieurs convives dont l'un est une femme. Enfin, au cimetière de Priscille, les trois peintures que l'on interprète, depuis Bosio, comme figurant une Sainte, une Madone, un pape avec un prêtre, ne seraient que des portraits de famille, la défunte en orante, la même en matrone romaine, le mari et le fils de la défunte.

L'exégèse et la chronologie des peintures des Catacombes sont donc encore hésitantes sur quelques points. Cette incertitude est peu de chose devant l'apport archéologique certain de ces premiers témoignages artistiques. Leur fragilité même en double le prix, car aujourd'hui les fresques des Catacombes, rongées par l'humidité, s'effacent lentement sous l'action de l'air et s'effritent avec la paroi qui les supporte. Elles

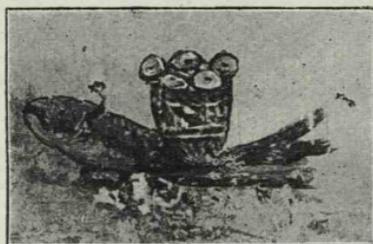


Fig. 16. — POISSON ET CORBEILLE DE PAINS. Fresque de la crypte de Lucine. (D'après Wilpert.)

revivent sur les planches en couleurs de Mgr Wilpert. (Fig. 1 à 16.)

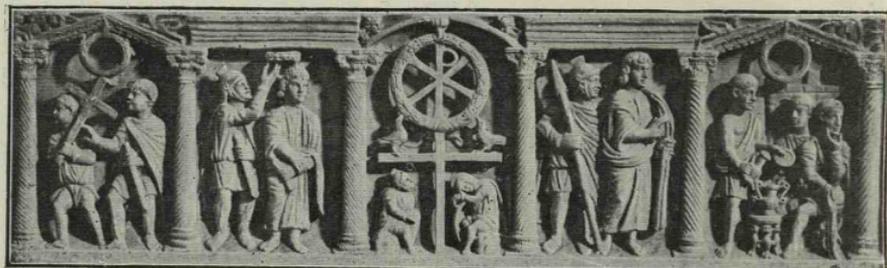


Fig. 17. — SCÈNES DE LA PASSION. Sarcophage du musée du Latran, Rome.
(Cl. Alinari.)

DEUXIÈME LEÇON

LA SCULPTURE DES PREMIERS SIÈCLES

La sculpture ne compte presque pour rien dans le développement de l'art chrétien primitif. D'abord exclusivement funéraire comme la peinture, elle tient à peu près toute dans les sarcophages, durant le II^e et le III^e siècle. Quelques statuette de marbre s'y ajoutent au IV^e siècle. Il faut attendre le V^e siècle pour trouver autre chose — et encore est-ce plutôt byzantin — à moins de considérer les lampes en terre cuite, les cippes, les plaquettes de bronze, les ivoires, les coupes en plomb, les lampes de bronze, les ouvrages d'orfèvrerie. J'en citerai quelques exemples en finissant. Les premières basiliques ayant emprunté leurs colonnes et leurs chapiteaux à des temples païens, cette sorte de sculpture n'est pas à mentionner, sauf dans les basiliques orientales.

Le premier monument à citer serait, s'il avait vraiment existé avec le caractère qu'on lui donne, le groupe en bronze de Panéas dont parle Eusèbe (*Hist. Eccl.*, VII, 18). Ce monument aurait été élevé à Césarée de Philippi, du temps même du Sauveur, par l'hémorroïsse guérie, en guise d'ex-voto : il représentait, dit-on, l'hémorroïsse aux pieds de Jésus. Mais cette étrange figuration est fort discutée. La durée de ces deux statues jusqu'au IV^e siècle, malgré la persécution, aussi bien que leur origine extraordinaire étonnent un peu. On a conjecturé avec vraisemblance que le sujet représenté était, non Jésus-Christ et l'hémorroïsse, mais une province romaine faisant hommage à l'empereur comme à son *Sauveur*. Ce mot inscrit sur le socle aura été la source de la légende. Il est difficile cependant d'admettre une pareille méprise de la part de l'historien. Le bas-relief du sarcophage du Latran, où, depuis Bottari (1737) on croit voir la reproduction de ce groupe,

représente, non l'hémorroïsse aux pieds de Jésus, mais Madeleine agenouillée devant le Christ ressuscité, c'est-à-dire l'épisode du *Noli me tangere*. Tout cela paraît provenir de confusions.

Il faut exclure de la sculpture chrétienne le Saint Hippolyte conservé au musée du Latran, et les deux Saint Pierre du Vatican.

Le Saint Hippolyte en marbre, dont la tête et les bras sont une restauration moderne, postérieure à son invention en 1551, n'est que la métamorphose, sous le pontificat du pape Damase (IV^e siècle), d'une statue de rhéteur ou de philosophe. Ainsi s'expliqueraient les mutilations et la gravure du siège, où l'on voit l'énumération des œuvres du saint et le calendrier pascal qu'il rédigea.

Le Saint Pierre en bronze de la basilique vaticane et le Saint Pierre en marbre polychromé des cryptes vaticanes sont deux statues parentes.

Le Saint Pierre en marbre est une statue du III^e siècle, mais païenne, de rhéteur ou de philosophe, dont on a refait la tête et les bras. Ces trois pièces rapportées ne sont pas originales et la statue ainsi restaurée apparaît comme une utilisation obtenue à peu de frais. La mutilation, ici comme au Saint Hippolyte, est une preuve matérielle qu'on a simplement truqué ou christianisé une œuvre antique. Ces sortes de transformations n'étaient pas rares dans l'antiquité. La même statue, modifiée, servit à plusieurs empereurs : on se contenta de changer la tête. Ce Saint Pierre en marbre se trouvait autrefois dans le portique de la basilique constantinienne, entre deux colonnes.

Le Saint Pierre en bronze de la basilique vaticane présente une telle analogie avec le précédent qu'il en paraît être la copie. Le moule a dû être exécuté d'après le Saint Pierre en marbre. Quand a-t-on coulé cette pièce remarquable ? Au V^e siècle d'après les uns, qui veulent même qu'un Jupiter Capitolin ait servi pour la fonte et l'attribuent à saint Léon I^{er} ; au XIII^e siècle seulement d'après d'autres, qui précisent même le nom du fondeur : Arnolfo di Cambio. Dans les deux hypothèses, le travail de fonte seul serait chrétien. Le modèle étant païen,



Fig. 18. — SAINT HIPPOLYTE, musée du Latran, Rome. (Cl. Anderson.)

l'œuvre en définitive est étrangère à l'art chrétien, quelle qu'en soit la date. Ceux qui l'attribuent au ^v^e siècle, sont obligés de convenir que les points de comparaison manquent ; que la première mention, qui en soit faite, est celle du chanoine Maffeo Vigio, au début du ^{xv}^e siècle ; que le *Liber Pontificalis* qui mentionne de nombreuses œuvres d'art dans nos premières basiliques, entre autres des autels d'or ou d'argent et des pièces d'orfèvrerie, ne cite aucune statue. L'attribution au ^{xiii}^e siècle est la plus vraisemblable.

Le seul Saint Pierre authentique de ce genre que connaisse l'archéologie chrétienne est la statuette de bronze trouvée dans les Catacombes en 1702. Le prince des Apôtres porte de la main gauche, appuyée sur l'épaule, une

croix monogrammatique. La ressemblance de ce bronze avec l'ivoire de Sinope lui a fait attribuer une origine égyptienne.

Eusèbe nous apprend, dans sa *Vie de Constantin* (III, 49), que des statuette de bronze doré, érigées sur les fontaines de Byzance, représentaient Daniel et le Bon Pasteur. A part cela, l'art de la statuaire, à partir de Constantin, n'a à son actif que des statues et bustes d'empereurs. Il devint laïque et le demeura jusqu'au moyen âge. La sculpture religieuse n'usa guère que du bas-relief.

La statuette en marbre du Bon Pasteur, d'origine inconnue, conservée au musée du Latran, est le chef-d'œuvre de la statuaire chrétienne primitive et elle en marque les débuts. Dans le même musée, une autre statuette trouvée près de Saint-Paul, reproduit, en moins bien, le même sujet, et il en existe



Fig. 19. — SAINT PIERRE.
Statue en marbre des cryptes
vaticanes. (Cl. Grafla.)



Fig. 20. — SAINT PIERRE.
Statue en bronze de la basi-
lique vaticane. (Cl. Richter.)

onze autres dans les musées d'Athènes, Constantinople, Brousse, Séville, Sparte. Le type est le même que dans les fresques des Catacombes et sans doute d'origine orientale. Le marbre du Vatican, mutilé et restauré, paraît être antérieur à la paix de l'Église, d'une date voisine de l'an 300. Le Bon Pasteur porte la tunique exomide, qui laisse à nu l'épaule droite, et une panetière pend sur sa hanche. Le visage est apollonien, d'une grande douceur de traits, et le style de la draperie excellent. Ce premier exemple tranche sur les autres statuettes similaires de date postérieure et d'exécution moins parfaite.

On voit par cet inventaire que la peinture et la statuaire n'ont pas eu la même fortune chez les premiers chrétiens. Au lieu que la première fut adoptée avec joie comme un art innocent et susceptible de représenter les symboles de la foi, la seconde, suspecte d'idolâtrie, fut jugée périlleuse. Ce qui sauva la peinture, c'est son caractère décoratif. La statuaire eut le sort des anciens dieux, avec lesquels elle avait partie liée. Elle sombra avec eux. Quand elle apparaît timidement au IV^e siècle, avec le Bon Pasteur, c'est de façon symbolique.

Le Pantocrator mutilé, en porphyre rouge, conservé au musée du Caire et attribué au début du V^e siècle, fait supposer en Égypte un développement de cet art, mais qui appartient de droit à l'art byzantin.

Les sarcophages, avec leurs bas-reliefs historiques, occupent donc à peu près toute cette histoire.

Après la paix de l'Église, les sarcophages chrétiens abondèrent à l'infini, mais il en est très peu à emblèmes nettement religieux qui soient d'une date antérieure. Leur rareté, à cette première époque, vient de ce que l'on se contentait alors de modèles commerciaux sortis des ateliers païens. Les fabricants tenaient à la disposition de leurs clients, dans leurs magasins, des pièces achevées, avec un médaillon vide pour l'image du défunt (*imago clypeata*) et un espace libre pour l'épithaphe. Le type, commun alors, est celui d'une cuve rectangulaire ou arrondie aux extrémités, recouverte d'un couvercle plat ou triangulaire, avec des acrotères sur



Fig. 21. — LE BON PASTEUR.
Statue en marbre du musée
du Latran, Rome.
(Cl. Anderson.)

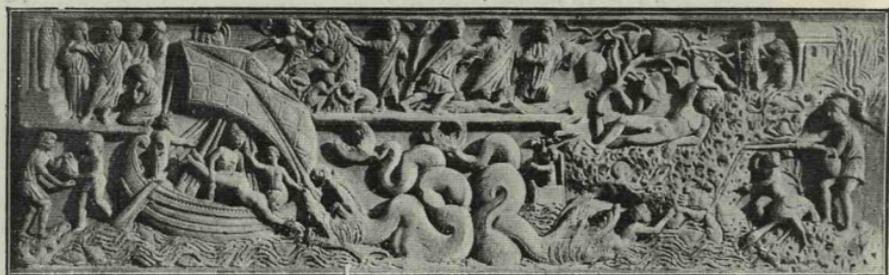


Fig. 22. — HISTOIRE DE JONAS. Sarcophage du musée du Latran, Rome. (Cl. Alinari.)

les angles. Des strigiles les décorent, quand on ne peut se payer le luxe d'un bas-relief. De là, le caractère indifférent des premiers sarcophages. Les chrétiens, ne pouvant accepter une figuration païenne, se contentèrent d'une ornementation banale. A titre exceptionnel, on rencontre sur l'un d'entre eux, ici un Eros, là un Orphée, ou Ulysse attaché au mât de son vaisseau pour ne pas céder à l'enchantement des sirènes.

Au III^e siècle, les emblèmes chrétiens apparaissent, et déjà sans doute existe-t-il des ateliers, des sculpteurs chrétiens. Le sarcophage de Livia Primitiva, au musée du Louvre, où des canaux ondulés (strigiles) encadrent un Bon Pasteur flanqué de deux brebis, d'un poisson et d'une ancre, doit être de cette première période. De même le sarcophage provenant du prieuré de La Gayolle, dans le Var, où des personnages se détachent sur un fond de paysage, et quelques autres aux musées du Vatican et du Latran ; mais le gros de la série, caractérisée par un décor architectural fait de colonnes surmontées d'architraves ou d'arcades, encadrant des personnages, date du IV^e siècle. La pièce qui sert à les dater ainsi est le sarcophage de Junius Bassus († 359), gardé dans la crypte de Saint-Pierre de Rome. Un type intermédiaire dispose les personnages sur deux registres superposés sans architecture.

Au II^e et au III^e siècle, les sarcophages trouvaient place dans les caveaux souterrains des Catacombes. Quand les cimetières chrétiens s'étendirent en plein air, les sarcophages, abrités d'un ciborium et entourés d'un chancel, se dressèrent comme de petits monuments, en attendant de servir de support aux autels, de meubler les portiques des basiliques, de déterminer les absides et les transepts des chapelles funéraires.

Durant tout le IV^e siècle, Rome suffit à fournir de sarcophages l'Italie, la Gaule et les pays riverains, leur envoyant même des officines de sculpteurs. C'est ainsi que les ateliers d'Arles ne sont qu'une succursale romaine.

A cette époque de décadence artistique, la sculpture monumentale existe à peine. Les derniers grands bas-reliefs sculptés à Rome sont ceux de l'arc de Constantin. Leur juxtaposition maladroite aux fragments de l'arc de Trajan accuse le déclin irrémédiable. De même, la comparaison entre la tête colossale de Constantin conservée au musée du Latran et les bustes romains antérieurs révèle à elle seule la déchéance des arts plastiques. Il existe encore en sculpture un art romain, robuste et équilibré jusqu'à la lourdeur, mais d'où toute souplesse est absente. On ne sait plus que démarquer d'anciennes compositions, et le trépan remplace le ciseau. On savait encore sculpter, mais on ne savait plus

ni dessiner d'après nature ni composer d'après la vie. Les sarcophages, dont le genre fut, au début, plein de promesses, représentent un effort de rénovation; ils vont de pair avec les ivoires auxquels ils prêtent ou empruntent leurs formules. Tout ceci explique le mélange de cet art funéraire, qui ne connut pas la réussite des mosaïques

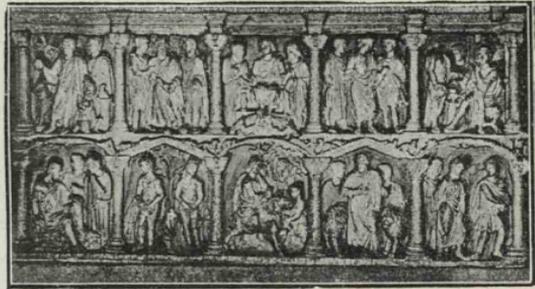


FIG. 23. — SCÈNES BIBLIQUES ET ÉVANGÉLIQUES.
Sarcophage de Junius Bassus, au musée du Latran,
Rome.

et n'aboutit qu'à une production médiocre d'où émergent seulement quelques belles pièces d'allure patricienne.

Voici trois de ces dernières : le sarcophage de marbre, au musée de Latran, d'époque constantinienne, où trois statuettes du Bon Pasteur encadrent des scènes de vendanges, peuplées de petits amours ; le sarcophage de l'impératrice Hélène, au musée du Vatican, dont les quatre faces sont ornées de guerriers à cheval et de prisonniers ; le sarcophage du musée de Latran, où sont sculptées les aventures de Jonas. Les replis tortueux du monstre marin donnent à ce dernier une note pittoresque qui lui vient d'un modèle antique.

Le sarcophage de Junius Bassus amorce la série historique. Le défunt, personnage consulaire et préfet de la ville, était mort en 359, après avoir reçu le baptême. Il avait fait faire d'avance son tombeau. Celui-ci est une cuve en marbre de Paros, de 2 m. 43 de long et de 1 m. 41 de haut. Des scènes de vendanges ornent les petits côtés. Sur la face antérieure, deux bandeaux divisés par des colonnes forment



Fig. 24. — SCÈNES BIBLIQUES ET ÉVANGÉLIQUES.
*Sarcophage dit théologique, au musée du Latran,
Rome. (Cl. Alinari.)*

dix bas-reliefs consacrés à des épisodes bibliques et de la vie du Christ. Ici, l'art est en jeu, mais, d'ordinaire, les œuvres de ce genre n'intéressent que par leur iconographie.

L'iconographie des sarcophages emprunte d'abord aux fresques des Catacombes, ses allégories et ses symboles. A partir

du milieu du IV^e siècle, elle marche de pair avec celle des mosaïques dans les basiliques. Les symboles ne disparaissent pas cependant entièrement. Le Bon Pasteur, l'orante, le paon, l'agneau, la vigne, la colombe survivent à l'ancienne iconographie disparue.

Les scènes empruntées à l'Ancien Testament acquièrent un certain développement, surtout autour des figures centrales d'Adam et d'Ève, qui rappellent la chute et la Rédemption, mais c'est surtout le Nouveau Testament qui inspire les artistes.

Là, ils innovent heureusement, en introduisant, dès le IV^e siècle, la Nativité du Christ et les scènes de la Passion. Un sarcophage du musée de Latran, daté de 343, relie la scène de la Nativité à la scène de l'Épiphanie, séparant les deux par une crèche, berceau d'osier où l'Enfant Jésus est emmailloté, entre l'âne et le bœuf, sous le toit de l'étable. A droite, Marie et Joseph ; à gauche, les trois Mages, à bonnet phrygien, suivis d'un chameau. C'est tout le thème de Noël qui s'esquisse, et cela est sans doute en rapport avec la liturgie qui fêtait alors, dans une solennité unique, Noël et l'Épiphanie, le 6 janvier. Après l'année 354 qui vit la distinction des deux fêtes, les sarcophages séparent les deux scènes et l'Enfant Jésus qui est un nouveau-né dans la Nativité, est un enfant dans l'Adoration des Mages.

Un autre sarcophage du musée de Latran distribue le thème de la Passion en cinq compartiments. Au milieu, la croix, surmontée du monogramme triomphal et accostée de deux soldats endormis, symbolise la Résurrection. A droite, Jésus devant Pilate et Pilate se lavant les mains. A gauche, le couronnement d'épines et Simon de Cyrène portant la croix. Ces épisodes se retrouvent, avec des variantes, sur d'autres sarcophages, où ils se mêlent à des scènes bibliques.

En même temps que les absides des basiliques, les sarcophages composent le beau groupe du Christ enseignant les Apôtres. Une des tombes d'Arles s'apparente ainsi à la mosaïque de Sainte-Pudentienne. Sur un sarcophage du musée de Latran, le Christ, assis, tend le rouleau de la Loi à saint Pierre. Sous ses pieds, une femme tient un voile qui figure la voûte du ciel. A droite et à gauche, séparés en six groupes par des colonnes corinthiennes, les Apôtres conversent. La dernière tranche, à gauche, est occupée par le sacrifice d'Abraham, et la dernière, à droite, par Pilate se lavant les mains.

On ne peut pas ne pas remarquer ce que ces juxtapositions ont d'hétéroclite. Nous voilà loin, avec cette confusion de scènes, cette multiplicité de sujets, ces groupements, au premier abord illisibles, de personnages divers, que rien ne relie ou ne sépare, des claires ordonnances antiques. L'art grec avait produit en cet ordre d'idées de véritables merveilles. Le sarcophage d'Oreste, qui voisine au Latran avec nos tombeaux chrétiens du IV^e siècle, suffit à accuser la différence des deux époques. Qu'on se souvienne du tombeau d'Alexandre et du tombeau des pleureuses à Constantinople, ou plus simplement du sarcophage des neuf Muses au Louvre. L'art exigeait qu'on réservât à un seul épisode ou aux péripéties diverses d'un même sujet toute la surface d'une cuve. La préoccupation pédagogique de narrer toute l'Histoire Sainte, en accouplant les scènes les plus diverses, pourvu seulement qu'elles fussent symétriques, a achevé d'alourdir cet art funéraire, qui déjà manquait d'élégance et perdait ainsi toute clarté. Art de pensée, art intellectuel, art d'enseignement populaire, a-t-on dit ; sans doute, mais l'art vit de formes avant tout.

Le sarcophage dit théologique du musée de Latran est l'exemple le plus complet de ces mauvaises pratiques d'atelier. Il provient de la basilique de Saint-Paul. La sculpture de la face antérieure forme deux bandeaux superposés où s'alignent, sans architecture, vingt-sept personnages. Le médaillon, où sont sculptés les bustes des deux défunts, brise seul le bandeau supérieur. A première vue, cela paraît être une procession, une sorte de



Fig. 25 — LE CHRIST, AU CIEL, DONNE LA LOI AUX APÔTRES. Sarcophage du musée du Latran, Rome. (Cl. Alinari.)



Fig. 26. — SAINT PIERRE ET SAINT PAUL. Médaillon de bronze. Bibliothèque vaticane. (Cl. B. P.)

Panathénée, d'un sujet unique. Un examen attentif révèle que l'artiste a représenté, en haut : Dieu créant l'homme, Abel entre Adam et Ève, l'arbre du Paradis où s'enroule le serpent ; la multiplication des pains, la résurrection de Lazare ; en bas : l'adoration des Mages, la guérison de l'aveuglé, Daniel livré aux lions, saint Pierre avec le Christ enseignant Jésus et les disciples d'Emmaüs, Moïse faisant couler l'eau du rocher d'Horeb. Le médaillon s'intercale entre l'arbre du Paradis et la multiplication des pains. A la suite de J.-B. de Rossi, des commentateurs ont voulu voir dans ce monument le résumé raisonné des principales vérités catholiques : la création, la chute, la Rédemption, le baptême, l'Eucharistie, la vocation des Gentils, la suprématie de Pierre, la résurrection des justes, le Saint-Esprit, l'Apostolat. Daniel, placé sous le médaillon, image à la fois du Sauveur et de l'Église, résumerait à lui seul toutes ces vérités. Il est à croire que le marbrier, qui n'était pas un père de l'Église, n'a pas vu si loin en sculptant ce sarcophage et qu'il a cherché seulement, en bon praticien qu'il était, à garnir un champ de sculpture avec les motifs passe-partout dont il disposait dans son atelier. S'il a mis Daniel sous le médaillon, c'est qu'il cadrait avec cet espace ; s'il a



Fig. 27. — CALICE D'ANTIOCHE. Collection Kouchakji, New-York. (D'après Syria.)

superposé l'Horeb et le tombeau de Lazare, c'est que les dimensions concordaient. La symétrie l'a guidé, non la théologie qui, pour lui, se résumait dans les grandes pensées de la Mort et de la Résurrection incluses dans les épisodes sacrés. Surcharger son œuvre d'intentions multiples, c'est la dénaturer ; transformer sa manière inexperte de composer en une subtile recherche d'exégète, c'est fausser l'histoire de l'Art.

A cette imagerie chrétienne se mêlent des souvenirs profanes : Amours et Victoires, qui plus tard deviendront des anges, Méduse, dioscures, monstres marins, scènes de chasse, épisodes de la vie rustique. Et l'art païen prête

quelques-unes de ses formules : c'est ainsi que la création de l'homme par Dieu est empruntée au souvenir de Prométhée modelant une statuette d'argile sur une base de colonne.

Quand vient le v^e siècle, cet art de marbrier, condamné à d'indigentes répétitions, décline encore, oubliant ce qui lui restait de métier. Cela est surtout sensible dans les sarcophages d'Afrique, d'Espagne et des Gaules, qui confinent à la barbarie.

Les sarcophages de Gaule, d'Espagne et d'Afrique offrent quelques types particuliers. Sur l'un d'eux, à Gérone (Espagne), se voit l'image du Christ foulant aux pieds le lion et le dragon. (Ps. xc, 13.) Une tombe africaine découverte à Collo présente un décor de palmiers encadrant de leurs fûts réguliers des personnages bibliques. Quelques cimetières d'Afrique, à Tabarka, Sfax, Lamta, Feriana, possèdent des tombes qui sont de simples caissons en tuiles ou en maçonnerie dont le couvercle est orné d'une mosaïque. On peut voir au Louvre plusieurs de ces décors en cubes de marbre : ils représentent l'image du défunt au Paradis entre des fleurs, des oiseaux, des cierges allumés, ou bien un calice dans lequel viennent boire des colombes, ou encore le monogramme du Christ avec des rameaux de vigne.



Fig. 28.—LE CHRIST ET LES APÔTRES.
Coffret en argent de Saint-Nazaire,
Milan. (Cl. F. de Mély.)

Les tombes sculptées en Gaule, du v^e au vi^e siècles, révèlent une influence orientale, mais, sauf quelques-unes qui se ressentent encore de la tradition romaine, elles apparaissent étrangement barbares si on les compare aux admirables sarcophages contemporains de Ravenne, en Italie, empruntés eux aussi, mais directement, à l'Orient.

Les sarcophages de Ravenne sont ceux que leur décor éloigne le plus du type romain. Du v^e au viii^e siècle, ils se sont accumulés dans les églises où on les voit encore à leur place primitive. La cuve est rectangulaire, mais leur couvercle bombé, d'une taille extraordinaire, leur donne un aspect très caractéristique. Les sujets bibliques y sont rares. On y voit Jésus assis sur un trône parmi les Apôtres et donnant les clefs à saint Pierre. Les motifs les plus caractéristiques rappellent les mosaïques contemporaines : ce sont des vases d'où sortent des

rameaux de vigne, des croix combinées, des couronnes enfermant le monogramme, des agneaux, des paons, des colombes. Un des sarcophages du mausolée de Galla Placidia représente un portique entre deux arcades : une croix garnit chacun

de ces trois cadres architecturaux ; dans celui du milieu se dresse l'Agneau divin et deux colombes se reposent sur les bras de la croix. Les tombes d'Aquitaine, de travail mérovingien, sorties des ateliers de Bordeaux ou de Poitiers, ont une forme évasée ; les figures en sont raides et monotones et se détachent sous des arcades fermées par des rideaux. L'ornementation, empruntée aux mosaïques gallo-romaines, comprend des hampes feuillues, des rinceaux de vigne, des torsades de lierre, des entrelacs, des vases, des cercles à intersections, dessins courants qui se retrouvent sur les coffrets d'ivoire de la même époque et dans les bijoux mérovingiens.

Cet art de la sculpture finit par n'être plus que de la gravure au trait dans les sarcophages de Saulieu, d'Autun, de Vienne, du Cher (VI^e et VII^e siècles). C'est la mort de l'art du relief ; il s'écoulera cinq siècles avant qu'il renaisse en Occident.

Cet art du relief ne comprend pas seulement le beau métier du statuaire et du marbrier. L'orfèvre, l'ivoirier, le potier, le fondeur, l'ébéniste s'apparentent au sculpteur. Il faut donc mentionner, en cette fin de chapitre, quelques monuments, empruntés aux arts industriels.

La médaille de bronze conservée à la bibliothèque Vaticane, où sont figurés les portraits traditionnels de saint Pierre et de saint Paul, date, croit-on, du XI^e siècle. Elle a été trouvée en 1726 par Boldetti au cimetière de Domitille. C'est la première pièce à citer dans l'iconographie des princes des Apôtres.



Fig. 29. — LES SOLDATS ET LES SAINTES FEMMES AU TOMBEAU. Ivoire de la collection Trivulce, Milan. (Cl. Molinier.)

La stèle funéraire en pierre conservée au musée de Leyde (Hollande), et représentant une veuve assise devant ses deux enfants, est attribuée à l'époque des Antonins (II^e siècle); on la croit d'origine grecque.

Le calice d'Antioche, en argent ciselé, trouvé en 1910 et qui fait partie de la collection Kouchakji, à New-York, serait, au dire de ses détenteurs, d'origine apôstolique. Haut de 19 centimètres, il se compose d'une coupe intérieure lisse et d'un montant très orné qui l'enchâsse. Les ornements appliqués de cette monture représentent le Christ imberbe et les Apôtres assis au milieu d'une frondaison luxuriante de vignes chargées de grappes au milieu desquelles se jouent des oiseaux. L'étrangeté de cette partie iconique, l'incertitude du lieu de la découverte, la ressemblance de certains motifs avec ceux des portes de bronze de Saint-Pierre de Rome, laissent planer un doute sur son authenticité. Il ne saurait, en tout cas, être antérieur à Constantin, et l'on pense plutôt aux ateliers syriens du V^e ou du VI^e siècle.

Le coffret en argent ciselé de Saint-Nazaire de Milan est le chef-d'œuvre de l'orfèvrerie religieuse au IV^e siècle. On y voit le Christ enseignant les Apôtres, l'Annonciation aux bergers, l'Adoration des Mages, le jugement de Salomon, Daniel devant les juges.

L'orfèvrerie chrétienne du temps de Constantin avait produit des merveilles pour les autels des basiliques. Seules quelques petites églises nous ont conservé leurs modestes autels de marbre : de là, l'intérêt d'un exemple comme l'autel d'Auriol, au musée Bourély de Marseille (V^e siècle), orné, sur l'épaisseur de la table, du monogramme du Christ et d'une rangée de colombes, emblèmes des Apôtres.

Le plus bel ivoire qu'ait produit l'art chrétien primitif est le coffret de Brescia (Italie), dont les quatre faces sont couvertes de plaques représentant le Christ, les Apôtres et des épisodes bibliques. Sa destination primitive était celle d'un coffre-fort pour les archives et objets



Fig. 30. — COFFRET DE BRESCIA. (Cl. Alinari.)

précieux. C'est une œuvre du IV^e siècle, bien supérieure aux sarcophages : les minuscules bas-reliefs des ivoiriers opposés aux longues compositions des marbriers, montrent que l'on maniait alors mieux le burin et la râpe que le ciseau.

Il y a cependant une parenté entre cet ivoire et les sarcophages ; c'est ce qui permet de l'attribuer à l'art romain des premiers siècles et non à l'art d'Orient, ainsi que le diptyque du musée de Florence où sont figurés d'un côté Adam au Paradis, de l'autre saint Paul prêchant.

L'ivoire de la collection Trivulce, à Milan, sorte de diptyque où se superposent deux épisodes de la Résurrection, appartient lui aussi à l'art constantinien. C'est une belle pièce du IV^e siècle, de style hellénistique, qui se réclame de l'école d'Alexandrie et vient peut-être d'Orient.

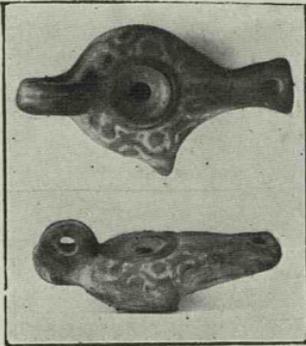


Fig. 31. — LAMPE DES CATA-
COMBES, *face et profil.*
(Cl. B. P.).

Les verres gravés et dorés fournissent une ample matière à l'iconographie. Le musée du Vatican en conserve plus de quatre cents ; les plus anciens ne remontent pas au delà du III^e siècle et les plus tardifs sont du commencement du V^e siècle. Le monument le plus précieux de cette catégorie est la coupe de Podgoritza, au musée de Pétrograd, œuvre

barbare du IV^e siècle où l'on reconnaît une dizaine de sujets bibliques.

Les lampes d'argile, tournées à la mode antique, constituèrent une industrie importante. Les plus anciennes sont les plus belles, on les reconnaît à leur queue forée avec pans coupés. Une des premières représentations qu'elles aient portées est celle du Bon Pasteur.

Le IV^e et le V^e siècle offrent d'autres œuvres comme sculptures, ivoires, miniatures, bronzes, mais la plupart relèvent de l'art oriental. Nous les retrouverons en parlant de l'art byzantin. Il est difficile de faire, à cette époque, le départ de ce qui revient à Rome, à Byzance, à la Syrie, à l'Égypte, par suite des pénétrations mutuelles et du caractère international de l'Art. (Fig. 17 à 31).

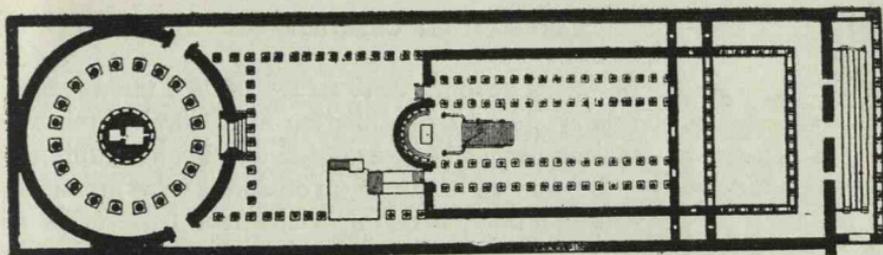


Fig. 32. — PLAN DE L'ANCIENNE BASILIQUE DU SAINT-SÉPULCRE, Jérusalem.
(D'après H. Vincent.)

TROISIÈME LEÇON

LES BASILIQUES LATINES

Il n'est rien resté des premiers édifices religieux bâtis en Occident au III^e siècle. Les plus anciennes églises que nous possédions datent du règne de Constantin. Les unes sont de plan rectangulaire et on leur réserve maintenant le nom de basilique, bien que ce nom ait été autrefois générique. Les autres, de plan circulaire ou octogonale, sont des rotondes recouvertes d'une coupole. L'architecture chrétienne commence donc en fait au IV^e siècle. Elle doit son essor, sinon sa naissance, à l'édit de Milan permettant de célébrer le culte au grand jour.

Mais cette éclosion triomphale a eu une préface qui l'explique. Les églises domestiques, comme la maison de Pudens, qui remplirent au début un rôle liturgique, sont les premières à considérer parce qu'elles utilisèrent, dans les demeures patriciennes, des locaux dont la disposition devait influencer plus tard le plan des basiliques.

Cette installation du culte dans la maison privée succédait elle-même à un essai infructueux d'établissement dans les synagogues. Entre celles-ci et nos églises, il y a quelques ressemblances, par suite d'un rapport commun avec le prototype plus complet de la maison romaine, mais il n'y a pas dépendance. L'architecture chrétienne, à ses débuts, ne doit rien aux synagogues : l'influence liturgique juive n'a pas entraîné une influence monumentale.

Les églises publiques bâties au temps de la persécution, sous les empereurs païens, ne nous sont connues que par des textes d'Optat de Milève et d'Eusèbe, des édits impériaux confisquant, restituant ou ordonnant de détruire les « édifices sacrés des chrétiens ». Ces édifices pré-constantiniens du III^e siècle élaborèrent sans doute le type basilical

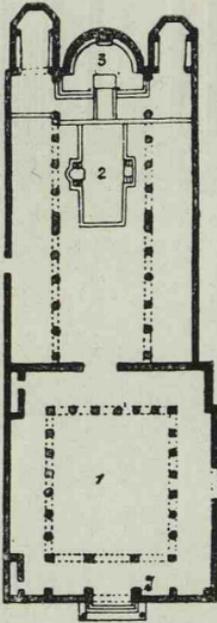


Fig. 33.—PLAN DE LA
BASILIQUE DE SAINT-
CLÉMENT, Rome.

plus des basiliques privées, annexées aux palais, que des basiliques publiques du Forum.

L'ancienne habitation romaine se composait principalement d'un vestibule, d'un *atrium* éclairé par une ouverture du toit, d'un *tablinium* flanqué de deux ailes, d'un péristyle entouré de chambres sur trois côtés et d'un *oecus* qui le prolongeait. C'est ce type gréco-romain de maison patricienne, dit type à péristyle, qui est à l'origine de la basilique. On peut en voir des exemples au Palatin de Rome (maison de Livie) et à Pompéi (maison de Cornélius Rufus). L'utilisation religieuse en fut aisée. Le clergé s'installa dans le *tablinium*, laissant les *alae* aux diacres, aux vierges, aux veuves, et les fidèles prirent place dans l'*atrium*. Cette cour carrée, bordée de portiques supportés par

que nous voyons éclore au IV^e siècle d'une manière très arrêtée. Et une filiation ainsi s'avère entre la maison privée, l'église domestique, l'église publique.

Le nom de basilique qu'on donne à nos premières églises n'indique qu'imparfaitement leur forme et leur origine. Le culte chrétien ne s'est pas installé dans les basiliques civiles, non plus que dans les temples païens, sauf exception. Mais l'opinion ancienne qui, par suite de la similitude des noms, identifiait les salles de justice du Forum avec les sanctuaires constantiniens, contient une part de vérité. En fait, l'origine est plus complexe, car les basiliques chrétiennes diffèrent du type antique païen auquel elles empruntent leur nom.

On choisit pour les élever, dans les programmes de l'architecture romaine, à la fois les dispositions des maisons privées qui avaient servi, pendant la persécution, d'églises domestiques, et les éléments des basiliques civiles. La maison fournit le plan et la basilique l'élévation. Pour celle-ci, on s'inspira

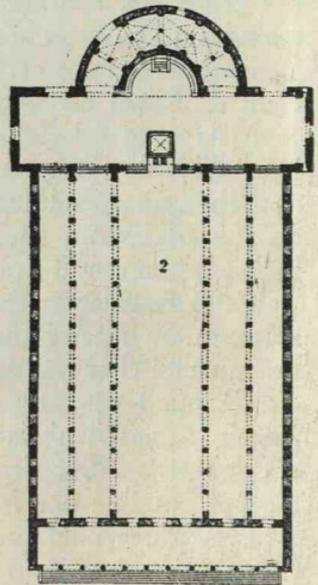


Fig. 34.—PLAN DE LA
BASILIQUE DE SAINT-JEAN
DE LATRAN, après la res-
tauration du XVII^e siècle.

des colonnes, formait une nef toute naturelle. Quant au péristyle, il était alors devenu le refuge intime de la famille qui avait délaissé, pour lui, l'*atrium* consacré désormais aux affaires et aux réceptions. Au centre de celui-ci était une fontaine d'ablutions, origine de notre bénitier.

Le mot basilique, chez les Romains, désignait de grandes salles de réunion dépendant du Forum et servant principalement à rendre la justice. Leur forme générale était un rectangle, divisé parfois par des colonnades et surmonté de combles. Le magistrat siégeait dans une des niches ou absides qui s'ouvraient sur les côtés. Au temps de Constantin, la basilique du Forum, couverte de lourdes voûtes, différait autant que possible de l'église chrétienne, mais les anciennes basiliques du temps d'Auguste, comme la basilique Émilia, s'y apparentaient.

La basilique Ulpia, avec ses cinq nefs et son transept, offre la plus grande ressemblance avec les basiliques du Latran, de Saint-Pierre et de Saint-Paul hors les murs.

D'ordinaire ces sortes d'édifices étaient de simples salles rectangulaires. Par contre, les basiliques privées, annexées aux palais et aux maisons patriciennes, affectaient la forme de trois nefs séparées par des colonnes et terminées par une abside. La basilique de la villa Hadriana I en est un exemple.

Si l'on veut retrouver entièrement ce qui a pu contribuer à constituer le type chrétien, il faut aussi considérer les exèdres de certaines salles de réunion, de bains ou de thermes. Et l'on aperçoit l'origine complexe des églises constantiniennes. Aux basiliques civiles, elles empruntèrent leur forme oblongue, leurs colonnades et leur toiture ; aux maisons romaines, leur *atrium* ; aux exèdres, leur abside.

En face de ces modèles anciens, qui sont partiellement nos prototypes, dressez la basilique chrétienne et la parenté éclate aux yeux.

Telle est, en résumé, la thèse qu'ont péniblement élaborée les archéologues, après de longues discussions et non sans quelque



Fig. 35. — ATRIUM ET FAÇADE DE LA BASILIQUE SAINT-PAUL HORS LES MURS, Rome. (Cl. Alinari.)

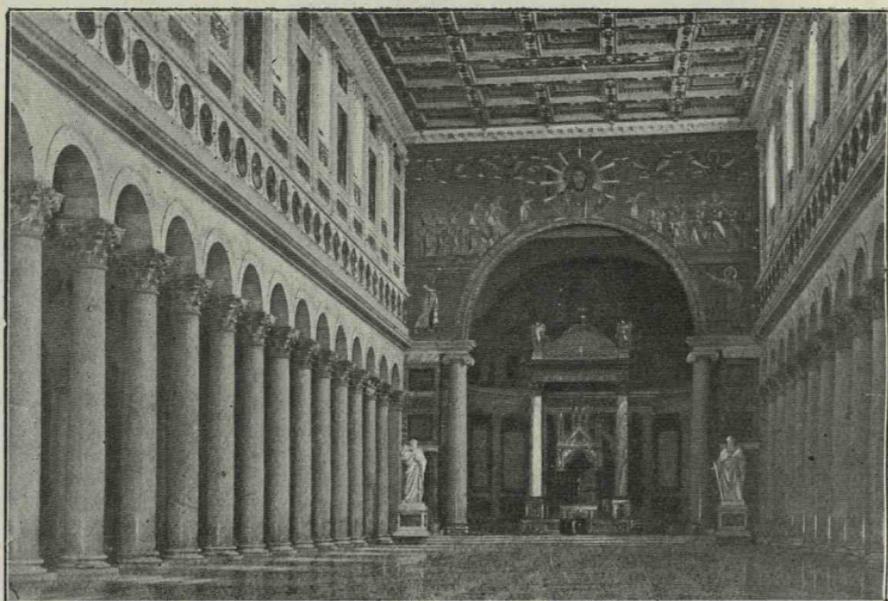


Fig. 36. — NEF ET ABSIDE DE SAINT-PAUL HORS LES MURS, Rome.

pédanterie, sur les origines de la basilique latine, mais en réalité, les choses ont dû se passer beaucoup plus simplement, et dans la pratique peut-être a-t-on trouvé un type tout prêt. Un fait récent semble l'indiquer, par le démenti qu'il apporte à l'une de nos convictions anciennes. En 1918, on a découvert, à Rome, près de la Porte Majeure, un sanctuaire païen du II^e siècle ; or, ce sanctuaire a déjà le plan basilical de Saint-Apollinaire-Neuf, à Ravenne ; c'est une crypte comprenant une abside, trois nefs à piliers carrés, un narthex rectangulaire, et les voûtes sont en berceau. Certains sanctuaires païens exceptionnels, comme celui-ci et le temple de Tellus à Douga, en Tunisie, ont donc pu servir de modèles à nos premières églises chrétiennes, et cela dès le III^e siècle.

Le règne de Constantin (312-337) dota l'art chrétien de la basilique et de la rotonde tout à la fois. Les Lieux Saints d'abord virent s'élever la basilique du Saint-Sépulcre, à Jérusalem, à laquelle l'*Anastasis* circulaire faisait suite, l'église de l'Eleona sur le Mont des Oliviers et la basilique de la Nativité à Bethléem. Rome, ensuite, eut les deux basiliques Saint-Pierre du Vatican et Saint-Jean de Latran, complétées par deux baptistères, et le mausolée de Sainte-Constance. Constantinople enfin donna au nouveau culte officiel le grand sanctuaire de

Sainte-Irène et le martyrium des Saints-Apôtres. Les deux types apparaissent donc simultanément en Occident et en Orient et ces deux formes restèrent pendant deux siècles communes aux deux empires. Comme Rome en offre des exemples plus nombreux et mieux connus, on est porté à lui en attribuer la création, mais elles ne sont pas proprement romaines car elles étaient déjà familières à l'Orient au temps de Constantin.

En plus de la basilique gréco-romaine et de l'église à plan central, l'Orient a connu la basilique voûtée et à coupole. On peut réunir, sous le nom de basiliques, l'étude de ces trois groupes de monuments, en Orient comme en Occident, du IV^e au VI^e siècle, mais cette méthode d'exposition, si elle a l'avantage d'unifier la vue d'ensemble, amène la confusion des deux Empires et aboutit à un classement formaliste. L'Occident n'a connu que les deux types dits basilical et à plan central et, à partir du VI^e siècle, le premier lui est demeuré en propre : d'où le nom de basilique latine qu'on lui donne communément.

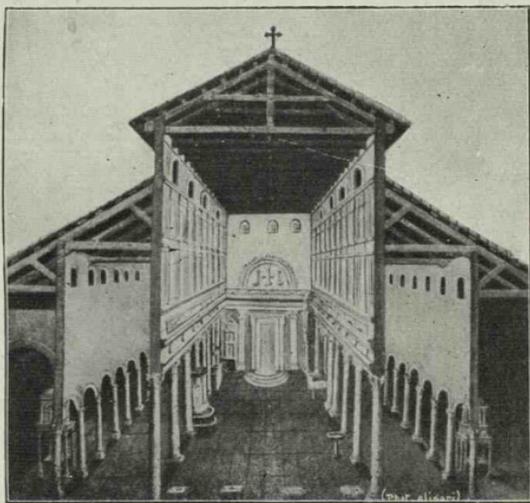


Fig. 37. — COUPE DE L'ANCIENNE BASILIQUE DE SAINT-PIERRE DE ROME. D'après une fresque du XVII^e siècle. (Cl. Alinari.)

I. — La basilique latine offre une certaine variété. Son plan habituel est un rectangle variable, d'une ou de plusieurs nefs, terminé par une abside, et précédé d'un atrium. Le vaisseau central, surélevé au-dessus des bas-côtés, est percé de fenêtres qui éclairent tout l'édifice. Des colonnades, surmontées d'une architrave ou d'arcades, divisent l'intérieur. Une charpente en bois sert de couverture, mais la toiture est à double versant sur la nef principale tandis que les bas-côtés sont couverts de toits en appentis. Les bas-côtés sont parfois surmontés de tribunes, et sans doute servaient-elles, comme les collatéraux, à séparer les hommes des femmes. L'amorcement des nefs au transept, quand

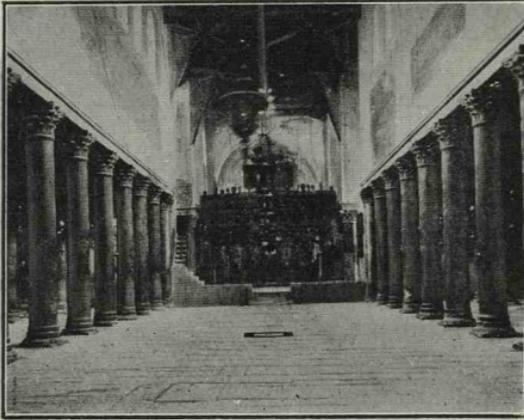


Fig. 38. — BASILIQUE DE LA NATIVITÉ,
A BETHLÉEM. (Cl. B. P.)

celui-ci existe, se fait par de grandes arcades, et l'arcade du centre porte le nom d'arc triomphal.

Tel est le plan ordinaire des basiliques de Rome. Elles s'élevèrent d'abord sur les cimetières ou catacombes, lieux de réunion habituels des chrétiens, afin de se souder aux tombeaux des martyrs, et de là vient que les premières églises de Rome furent hors les murs, car la loi romaine proscrivait d'inhumier à l'intérieur

des villes. Ailleurs, pour la même raison, elles demeurèrent contiguës aux anciennes enceintes des remparts.

Seule de tout l'Occident, l'Italie a conservé, à Rome et à Ravenne, quelques-unes de ses premières églises. Saint-Pierre de Rome a disparu au XVI^e siècle et Saint-Jean de Latran, écroulé en 897, n'est plus reconnaissable, depuis les restaurations d'Innocent X au XVII^e siècle et de Pie IX, Léon XIII, au XIX^e; mais on peut citer encore, comme étant les moins défigurées des basiliques romaines, les six monuments suivants :

Saint-Paul hors les murs, à doubles collatéraux, bâti en 386, rebâti en 1825 après un incendie; Sainte-Marie-Majeure, élevée de 432 à 440, souvent remaniée; Sainte-Agnès hors les murs, fondée en 324, mais rebâtie ou restaurée plusieurs fois et rendue par Pie IX à son aspect primitif; Saint-Pierre-aux-Liens, construit en 442, très restauré; Saint-Laurent hors les murs, qui est de 435, mais très remanié depuis; Saint-Clément, déjà mentionné en 392, rebâti après l'incendie de 1084, et qui n'a d'antique que les clôtures du chœur malgré son aspect ancien.

A Ravenne, Saint-Apollinaire neuf et Saint-Apollinaire *in classe*, ont été fondés au début du VI^e siècle : ces deux basiliques sont merveilleusement conservées. Elles appartiennent à l'art byzantin, et cette pénétration géographique montre le caractère mêlé que présente l'art chrétien à cette époque primitive.

De l'autre côté de l'Adriatique, en Dalmatie, la basilique en ruines de Salone, en Istrie, les basiliques de Parenzo et de Grado s'apparentent aux édifices de Ravenne.

On peut s'étonner qu'au IV^e siècle, les basiliques chrétiennes du type gréco-romain n'aient eu pour couverture qu'une charpente de bois, tantôt apparente, tantôt dissimulée par un plafond, et qu'une simple architrave, au lieu d'arceaux, coure au-dessus des colonnes. Les Romains, en effet, à qui l'emploi de l'arc en plein cintre, de la voûte d'arêtes et de la coupole sur trompes était familier, avaient eu des basiliques civiles voûtées, par exemple la basilique Julia, et l'arc comme la voûte, inventés en Égypte, usités en Assyrie, connus des Étrusques, étaient depuis longtemps du domaine de l'architecture. Mais les premiers architectes chrétiens n'eurent sans doute pas le savoir voulu, ou bien les ressources nécessaires, pour s'en servir. Peut-être aussi furent-ils simplement dominés par un type architectonique qui s'imposait à leur imagination. Une crise technique sévissait alors sur tout l'Empire, et l'Occident en particulier manquait de constructeurs expérimentés. On construisit donc les premières basiliques comme si la voûte n'avait pas existé et comme si on eût ignoré l'arceau.

Mais cela n'est vrai qu'en Occident, car l'Orient a connu, dès le IV^e siècle, la basilique voûtée. L'abside en cul de four, l'arc triomphal, et, peu après, les arcades des colonnes en place d'architrave, témoignent seuls chez nous de cette science plus oubliée qu'inconnue de nos architectes.

À Rome, Saint-Pierre avait cinq nefs que cinq arcades mettaient en communication avec un large transept sur lequel s'ouvrait l'abside surélevée de sept degrés ; en avant de celle-ci, un portique de douze colonnes conduisait à la confession située sous le maître-autel. Les colonnades portaient une architrave et il en était de même à Sainte-Marie-Majeure, mais à Saint-Paul hors les



Fig. 39. — NEF DE LA BASILIQUE DE SAINTE-MARIE MAJEURE, Rome. (Cl. Alinari.)

murs, l'entablement faisait place à des arcades en plein cintre, disposition architecturale qui devait s'imposer définitivement à tous les architectes.

L'Italie méridionale, à en juger par le martyrium de Saint-Félix à Nôle, composé de cinq basiliques disposées en étoile dont une à cinq nefs et trois absides, accusait des différences avec les procédés romains.

La divergence augmente encore en Afrique où l'on constate l'absence complète de transept et à peu près complète d'atrium, remplacé souvent par un portique, l'usage général des arcades sur les colonnes au lieu d'entablement, le remplacement fréquent des colonnes elles-mêmes par des piliers quadrangulaires.

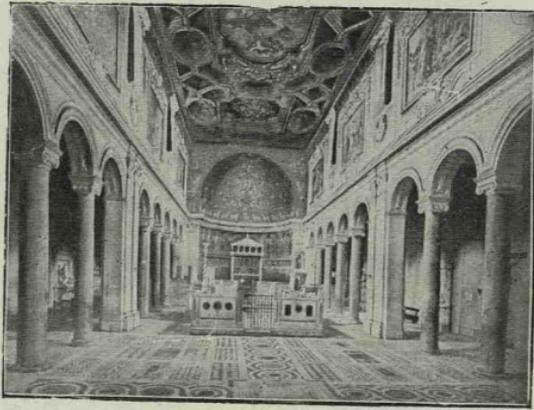


Fig. 40. — BASILIQUE DE SAINT-CLÉMENT, Rome.
(Cl. Anderson.)

Construits à la hâte et sans soin, ces édifices africains en ruines, à Tebessa, Timpasa, Orléansville, Haidra, Tizirt, sont un trait d'union entre Rome et l'Orient. Une seule, celle d'Orléansville, consacrée en 324, est datée de façon certaine ; elle a deux absides. Les débris païens y sont employés sans discernement, avec des accouplements singuliers indiquant bien que l'Afrique romaine était par Carthage la porte de l'Orient et qu'elle participait des deux génies opposés. Par le détail, son architecture chrétienne se rattache à l'Orient mais elle a gardé de l'Occident un trait commun qui est l'absence complète de voûtes et l'emploi exclusif des charpentes, du moins dans la nef centrale, car les bas-côtés à tribunes paraissent avoir eu des voûtes d'arêtes. En Gaule, en Espagne et en Grande-Bretagne, les basiliques latines, construites durant l'époque mérovingienne, comme le premier Saint-Martin de Tours, ont disparu, ruinées par les Normands, les Visigoths, les Anglo-Saxons. Nous ne possédons plus en France, de cette période, que quelques débris n'ayant pas la forme basilicale et que des remaniements postérieurs ont dénaturés : le baptistère Saint-Jean, à Poitiers, la crypte de l'église de Jouarre, une partie de l'église de Cravant (Indre-et-Loire).

Les basiliques chrétiennes d'Occident étaient construites et décorées à la façon des édifices romains des derniers temps de l'Empire. Leurs murs étaient, soit en briques comme à Ravenne, soit en petit appareil de pierre ou seul ou divisé par des chaînages de briques. Les Byzantins employaient la brique et le moellon. L'Asie seule a connu la pierre de taille de grande dimension.

Comme plan, le programme de la basilique se compliqua, en Occident, d'un baptistère isolé, d'un porche ou narthex, d'une tour-lanterne pour les clochers au-dessus de la croisée du transept et l'atrium devint un préau servant de cimetière.

L'aménagement intérieur de la basilique était commandé par la liturgie. Le siège ou *cathedra* de l'abside était réservé à l'évêque, autour duquel se rangeait le clergé, sur un gradin demi-circulaire. L'autel, placé au milieu du sanctuaire, était isolé du reste de l'église par des barrières ou chancels. L'officiant faisait face aux fidèles devant la table que rien ne surchargeait : de là, une orientation en sens contraire

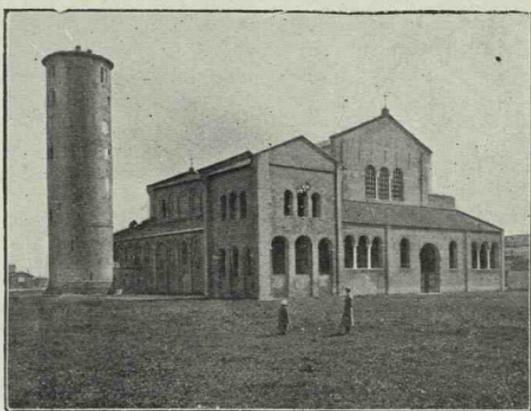


Fig. 41 . — SAINT-APOLLINAIRE IN CLASSE, Ravenne. (Cl. Alinari.)

de celle que le VIII^e siècle a fixée, en modifiant l'attitude du célébrant. Une confession, ménagée sous l'autel comme un caveau, contenait le corps du saint, patron de l'église. Le sarcophage qui, aux Catacombes, servait directement d'autel, n'était donc plus qu'un fondement mystique. L'autel prend alors la forme d'une petite table de marbre ou de bois posée sur un, trois, quatre ou cinq pieds. Peu à peu, le caveau de la confession se transforme en crypte vide et le corps saint placé sous l'autel donne naissance au culte des reliques. Un ciborium surmonte l'autel : son origine est dans le baldaquin qui existait déjà sur des autels païens, par exemple à Pergame. Des rideaux fermaient l'entrecolonnement. Une pixide, suspendue au centre du ciborium, renfermait la réserve eucharistique. Du côté de la nef, la balustrade en marbre du chancel se combinait avec des ambons destinés aux lectures litur-



Fig. 42. — INTÉRIEUR DE SAINT-APOLLINAIRE NEUF, Ravenne. (Cl. Alinari.)

giques. Le chœur de Saint-Clément, à Rome, bien que du XII^e siècle, donne encore une idée exacte de cette disposition primitive.

La décoration intérieure des basiliques consistait surtout en mosaïques. Elles recouvraient le sol, les parois de la nef et la conque de l'abside, mais celles du sol étaient de simples ornements en marbre, tandis que les autres, en cubes d'émail, figuraient des tableaux religieux. Des pla-

cages ou des enduits de stuc recouvraient les murs quand ils n'étaient pas décorés. Les fenêtres étaient garnies de grillages en pierre, bois, métal, découpés géométriquement. Le décor architectural était surtout formé de colonnes en marbre précieuses arrachées à des temples païens.

Pour avoir une juste idée de la première réalisation architectonique chrétienne, il faut aller à Saint-Paul hors les murs ou à Sainte-Marie-Majeure. Le premier malgré sa modernité, la seconde, malgré quelques remaniements, évoquent encore les splendeurs constantiniennes. L'extérieur, avec ses pauvres murs, parle peu aux yeux, mais, au dedans, la majestueuse étendue de la colonnade et le rythme des arcades ou la longue architrave donnent une grande impression de profondeur et conduisent impérieusement le regard jusqu'à la rutilance de l'autel, de l'arc triomphal et de la lointaine abside. Le plafond, qui le comprime en le délimitant horizontalement et qui remplace les fermes apparentes de la charpente primitive, ne détruit pas cet air d'immensité, car il répond au sol de marbre, opposant ses caissons peints au dallage de couleur.

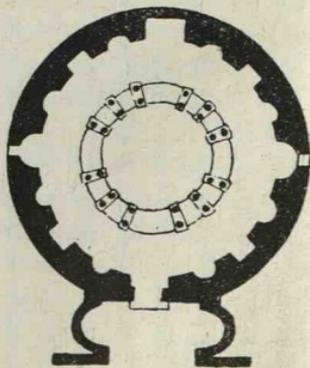


Fig. 43. — PLAN DU MAUSOLÉE DE SAINTE COSTANZA, Rome.

Il faut seulement avouer qu'ici, les matériaux jouent un rôle considérable, faisant valoir, par leur richesse qu'augmente la dimension, un plan fort simple en lui-même. Ailleurs, où le calcaire remplace le marbre et où les fûts altiers ne sont plus que d'humbles colonnes, la basilique latine apparaît sans grandes ressources architecturales. Ses éléments constitutifs se réduisent à peu de chose : deux colonnades, quatre murs et une charpente en bois. En soi, peu de variété, nulle recherche et point de calcul. La technique de cette ossature simpliste ne permet pas d'autres solutions évolutives et le système de couverture la défend mal contre l'air extérieur, la mettant, en outre, à la merci du feu. Des incendies multiples montrèrent la précarité du système.

Aussi, l'effort constantinien n'eut-il pas de lendemain. A peine commencée, l'histoire de la basilique s'achève, et le type basilical, parfait dès le début, renonce à tout progrès. On ne pouvait le développer en beauté qu'en le transformant, et ce sera le fait de l'Orient, mais l'Occident vivra de ce modèle dégénéré jusqu'au XII^e siècle, où l'on s'avisera enfin de voûter le plan basilical. Alors, de la voûte reprise aux Romains naîtra une rénovation du type.

On ne comprend donc pas que, de nos jours, un souci archéologique ait pu remettre à la mode un système de construction dont l'Orient byzantin n'avait plus voulu dès le VI^e siècle, et que le moyen âge français lui-même abandonna pour son insécurité.

II. — Les constructions à plan central, c'est-à-dire les rotondes, furent surtout le fait des baptistères, pour lesquels la pratique du baptême par immersion imposait un programme analogue à celui des salles de bain, mais elles comprennent aussi les églises rondes, cruciformes, octogonales, dont le plan était commandé par la structure de la coupole qui les recouvrait. D'origine païenne et probablement

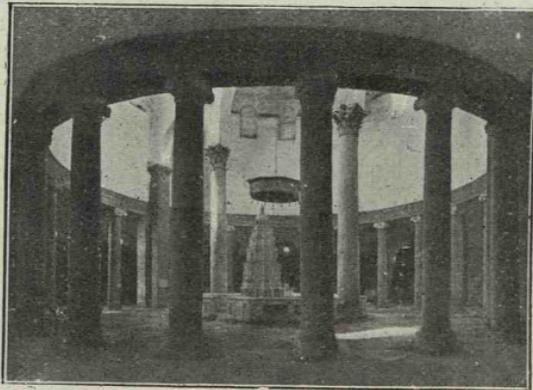


Fig. 44. — INTERIEUR DE SAINTE-COSTANZA, Rome. (Cl. Alinari.)

hellénistique, cette forme procède des salles de thermes et des mausolées. Les Romains, qui avaient poussé très loin l'art de bâtir les coupoles sur trompes, avaient donné le modèle architectural de ces constructions circulaires en élevant à Rome le Panthéon, le temple de Vesta, la salle des thermes de Caracalla, le mausolée d'Hadrien ; à Tivoli, le temple de Vesta ; à Spalato, le tombeau de Dioclétien ; leur origine lointaine se trouve cependant en Orient et Rome a seulement la gloire d'avoir construit un modèle parfait : le Panthéon.

Les architectes chrétiens d'Occident les imitèrent, et la même tradition se retrouve chez eux avec les œuvres suivantes : à Rome, le mausolée de Sainte-Constance et le baptistère du Latran (iv^e siècle) ; à Ravenne, le baptistère des orthodoxes et le mausolée de Galla Placidia (v^e siècle), auxquels il faut ajouter l'église byzantine de Saint-Vital (vi^e siècle) ; en France, le baptistère de Riez (Basses-Alpes) dont la coupole a été refaite au xii^e siècle et la crypte Saint-Laurent de Grenoble à quatre absides (vii^e siècle). A Paris, l'ancien Saint-Germain l'Auxerrois, au vi^e siècle, était une rotonde. La plus importante église de ce type fut celle d'Antioche bâtie par Constantin et la célébrité du Saint-Sépulcre de Jérusalem fut sans doute cause que ce modèle fit école en Occident, mais il appartient surtout à l'Orient. Ces sortes d'églises étaient, comme les basiliques rectangulaires, précédées d'un narthex et terminées par une abside. Établies sur les modèles romains, où les coupoles sont des blocages, non sur les modèles orientaux dont les coupoles sont faites de matériaux appareillés, elles eurent lesort stérile des premiers.

Les rotondes qui devaient avoir dans l'art byzantin une si haute fortune, n'ont rien produit dans l'art



occidental, mais elles ont contribué, à l'époque carolingienne, à établir le plan du sanctuaire et à voûter le carré du transept (fig. 32 à 45).

Fig. 45. — INTÉRIEUR DE SAINT-ÉTIENNE LE ROND, Rome. (Cl. Anderson.)



Fig. 46. — MOSAÏQUE ABSIDALE DU BAPTISTÈRE DU LATRAN. (Cl. Anderson.)

QUATRIÈME LEÇON

LES MOSAÏQUES ROMAINES

Après la paix de l'Église, l'art chrétien change de caractère. De symbolique et de populaire qu'il était dans les Catacombes, uniquement consacré à dire les espérances des humbles, il devient triomphal et officiel. Les basiliques lui donnent un champ nouveau, et alors apparaît l'art de la mosaïque. Dans ce brillant décor, le second art chrétien combine les éléments romains avec les éléments orientaux. Si l'Orient fournit les thèmes, c'est Rome qui donne le type des figures et la forme des compositions.

La mosaïque est un art romain. Longtemps réduite aux cubes de marbre, elle adopte au IV^e siècle les cubes d'émail pour le revêtement des murailles, reléguant l'ancien procédé à l'office de pavement. Le marbre, en effet, peut bien fournir une palette élémentaire, mais la mosaïque d'émail, plus riche, a une tout autre beauté. Le bleu et l'or — celui-ci dans des cubes de verre — impossibles avec la technique des marbriers, y jouent le principal rôle, et les absides y gagnent une



FIG. 47.— LE CHRIST ET LES APÔTRES. Mosaïque absidale de Sainte-Pudentienne, Rome, IV^e siècle. (Cl. Anderson.)

splendeur qu'elles n'auraient jamais eue sans eux. Le succès est tel que la peinture, seule usitée jusque-là, se subordonne partout à la mosaïque, comme une suivante.

Les basiliques doivent leur principal intérêt à ce genre de décoration qui ne leur appartient pas en propre. L'art de composer ainsi une ornementation dans un lit de ciment, au moyen de petits cubes colo-

rés — après avoir préalablement préparé la composition sur un carton où la mosaïque est collée à l'envers — était déjà pratiqué un ou deux siècles avant l'ère chrétienne. L'antiquité gréco-romaine l'avait surtout employé pour les pavements. Les premières œuvres, d'inspiration grecque, sont des parquets décorés de bandes géométriques où la simple alternance de deux ou trois tons, parfois un blanc et un noir, suffisait à obtenir un effet de couleur. L'époque hellénistique, victime de son habileté, exagéra à l'extrême la richesse de cet art, poussant l'illogisme jusqu'à peindre de la sorte sur le sol des salles l'eau fuyante d'une rivière, les aspects variés d'un paysage, le relief animé d'une scène historique. Les mosaïstes d'Alexandrie, de Rome et de Pompéi avaient dans ce genre exécuté de véritables tableaux qui étaient des merveilles, mais déplacées. Même réduite à un panneau encastré dans le mur, la mosaïque ainsi posée en rivale de la peinture ne pouvait amener, en dépit de prodiges d'habileté, que des œuvres irrationnelles. Tout cela fut au préjudice de l'art. On cite comme exemples de ces mosaïques païennes : la *Bataille d'Alexandre* au musée de Naples, le paysage fluvial de Palestrina, les *Colombes* du musée du Capitole à Rome. Dans ce dernier morceau, d'une finesse incroyable, les cubes réduits à la grosseur d'une tête d'épingle sont si menus que l'artiste est parvenu à en mettre une cinquantaine dans un centimètre carré. Ce n'est plus de l'art mais un travail de patience. L'artiste véritable garde le cube apparent et tire de cette tâche multipliée tous ses effets.

Les artistes chrétiens de l'époque constantinienne discernèrent la

différence qui sépare l'art décoratif du tableau et ne firent pas de la mosaïque une imitation de la peinture. Leurs pavements les plus riches, comme ceux trouvés à Jérusalem, demeurent ornementaux. Pour les parois, ils surent créer un style monumental qui fait corps avec les murs, leur laissant toute leur solidité d'aspect. L'essentiel de la théorie est en effet de conformer le décor au vœu caché des formes construites. Dans des compositions calmes, les lignes furent tracées en vue de la grandeur, les attitudes conçues en harmonie avec le cadre architectonique, les couleurs réduites à des teintes franches qui formaient tapisserie, les fonds maintenus plats avec l'or des cubes de verre, les émaux bleus ou verts. Une première réussite couronna cette sage pratique, mais l'écueil était dans la stylisation à outrance qui amène l'abus de la symétrie, la monotonie, l'insensibilité étrangère à toute vie. On y arriva fatalement, et la négligence d'exécution, née de la barbarie des temps, venant encore aggraver cette fâcheuse disposition d'origine byzantine, la mosaïque chrétienne, à l'heure de la décadence, sombra dans une immense misère. Comme tout l'art chrétien lui-même d'Occident, elle fut alors entraînée dans la faillite romaine.

Rien ne nous a été conservé du décor des basiliques constantiniennes. De là l'intérêt qui s'attache au mausolée de Sainte-Constance, première œuvre à citer puisqu'elle est en entier de l'époque de Constantin. Le revêtement en mosaïque d'émail et en mosaïque de marbre de l'intérieur du mausolée a été malheureusement mutilé au XVII^e siècle et restauré au XIX^e. Il ne subsiste aucune trace des incrustations de marbre qui revêtaient le tambour de la coupole et des mosaïques de la grande voûte. Des descriptions et des dessins nous permettent seulement d'imaginer la composition formée, à la base, par une nappe d'eau coupée d'îlots où se jouait un peuple de génies, d'oiseaux, d'animaux ; au-dessus, par une zone d'acanthes et de cariatides soutenant douze cartouches et des compartiments où se retrouvaient les scènes bibliques du premier art chrétien.

Le mausolée de Sainte-Constance n'a plus de son ancien décor que les mosaïques



Fig. 48. — LE CHRIST. Détail de la mosaïque de Sainte-Pudentienne, Rome, IV^e siècle. (Cl. Anderson.)

de la voûte annulaire. Celle-ci, divisée en onze compartiments, et terminée par une petite coupole, offre six compositions. Le motif principal en est la vigne et les vendanges, autour d'un buste de grandeur naturelle. Puis viennent des médaillons ornés de figurines d'amours et de psychés, d'oiseaux, de brebis portant la houlette et le vase de lait comme aux Catacombes. Enfin, des dessins géométriques. Deux grandes niches latérales gardent encore, l'une Dieu le Père assis sur le globe du monde, donnant à Moïse la loi ancienne ; l'autre le Christ debout tendant à saint Pierre la loi nouvelle. Des palmiers, des brebis, des fidèles équilibrent la composition où l'on devine le prototype des compositions absidales.



Fig. 49. — MOSAÏQUE DE LA VOÛTE ANNULAIRE DE SAINTE-CONSTANCE, Rome, IV^e siècle. (Cl. Anderson.)

La basilique vaticane, disparue, a dû fixer l'essentiel du décor chrétien. La façade de l'atrium, la grande façade, les parois des nefs, l'arc triomphal et l'abside étaient entièrement décorés de mosaïques et de peintures. Sur l'arc triomphal, une inscription fait supposer un Christ ayant à sa

droite l'empereur et à sa gauche saint Pierre. A l'abside, nous savons par une gravure du XVII^e siècle qu'il y avait un Christ assis sur un trône entre saint Pierre et saint Paul, avec un encadrement de palmiers, de cerfs s'abreuvant aux quatre fleuves et de brebis accourant vers l'Agneau debout sur un tertre.

Le nouveau type du Christ apparaît ici pour la première fois. Ce n'est plus l'adolescent imberbe des fresques des Catacombes, d'origine hellénistique : c'est l'Oriental barbu et âgé. Vêtu de la toge et du palium, la tête entourée d'un nimbe où l'on inscrira bientôt la croix avec l'A et l'Ω johannique, il a l'attitude de commandement des empereurs. A la grâce juvénile d'un Apollon a succédé la majesté jupitérienne.

Auprès de cette figure historique nouvelle, l'Agneau continue l'ancien symbolisme, mais ce n'est plus l'Agneau mystique, victime et

sauveur à la fois, du début. C'est une figure apocalyptique. L'*Apocalypse*, en effet, inspire de ses visions enflammées l'iconographie nouvelle. C'est de lui que viennent l'Agneau égorgé étendu sur un trône devant lequel est ouvert le livre aux sept sceaux ; les sept candélabres mystiques ; les quatre animaux : le lion, le bœuf, l'homme et l'aigle, qui deviendront plus tard les symboles des quatre évangélistes ; enfin, les vingt-quatre vieillards qui adorent l'Agneau en lui tendant leurs couronnes. (Ap., iv, 7, 10, et v, 1, 12.) Un symbolisme nouveau fait des quatre fleuves du paradis les quatre Évangiles où viennent se désaltérer les fidèles figurés par des cerfs, et Jérusalem devient l'image de l'ancienne Alliance comme Bethléem celle de la nouvelle. D'abord personnifiées par des villes, elles prennent à Sainte-Constantine la forme de deux femmes vêtues de blanc, et ce double type se perpétuera jusqu'aux cathédrales du moyen âge pour opposer l'église à la synagogue, faisant écho au parallélisme des deux Testaments qu'élaborent les écrivains ecclésiastiques.

La petite basilique de Sainte-Pudentienne, décorée sous le pontificat de Sirice (384-399), est le témoignage le plus parfait qui nous soit resté des premières splendeurs disparues. La mosaïque absidale est le chef-d'œuvre de l'art romain et par elle nous pouvons deviner ce que pouvait être l'art constantinien. Sur un trône aux coussins de pourpre, incrusté de pierreries, le Christ est assis, bénissant d'une main et tenant de l'autre un livre ouvert où on lit : *Dominus conservator ecclesie pudentianæ*. Il a la majesté d'un empereur dont il porte d'ailleurs le costume, et des cubes d'or étincellent sur ses habits comme autour de son nimbe. Plus bas, une rangée d'hommes assis converse : ils sont dix et on les a identifiés différemment, mais ils ne sont que le reste d'un groupe des douze Apôtres, car la mosaïque a été rognée au XVI^e siècle, emportant les deux figures extrêmes. Quant aux dix femmes debout,



Fig. 50. — MOSAÏQUE DE L'ARC TRIOMPHAL DE SAINT-PAUL HORS LES MURS, Rome, v^e siècle. (Cl. Alinari.)



Fig. 51. — MOSAÏQUE ABSIDALE DE LA BASILIQUE DES SS. CÔME ET DAMIEN, VI^e siècle. (Cl. Longueval.)

placées derrière, elles doivent figurer non les filles de Pudens, comme on l'a dit, mais les deux Églises, conformément au symbolisme usuel. A l'arrière-plan, un somptueux portique ferme la scène que domine la croix sur un monticule, entre les quatre animaux de l'*Apocalypse*, symboles des Évangélistes. Les édifices qui surmontent le portique, étaient considérés par de Rossi comme appartenant à la Rome du IV^e siècle : on les regarde aujourd'hui comme la reproduction de la Jérusalem constantinienne et la carte en mosaïque de Madala confirme cette hypothèse. Cela concorde d'ailleurs avec la croix d'or du calvaire placée au centre. Le sujet représenté est celui du Christ législateur, proclamant la Loi nouvelle. Il est évidemment un écho du triomphe social du christianisme, et le décor palestinien suggère l'idée d'un artiste syrien romanisé. On peut y voir une sorte d'avènement du Christ et le reflet de cette Parousie qui avait hanté les premières imaginations chrétiennes. (Math., XVI.)

Cette mosaïque de Sainte-Pudentienne est, avec le décor de Sainte-Constance, tout ce qui nous reste de l'art romain du IV^e siècle : le reste, aux baptistères du Vatican et du Latran, a depuis longtemps disparu, sauf une mosaïque absidale du second, où des volutes d'acanthé, en vert et or sur fond bleu, s'enroulent autour de l'Agneau divin et de deux colombes.

Le V^e siècle nous a laissé quelques fragments informes à la basilique de Nole, des restes considérables au baptistère de Naples, et enfin, à Rome, les décorations de Sainte-Sabine, de Sainte-Marie-Majeure, de Saint-Paul hors les murs.

Au baptistère de Naples, la coupole est à moitié dégarnie de ses mosaïques, mais ce qui demeure fait deviner le reste. Le médaillon central est formé de la croix monogrammatique que surmonte la main divine, entre l'alpha et l'oméga, sur un fond de ciel étoilé. Au-dessous, la voûte se divise en huit segments, dont les compositions racontaient les miracles du Christ. La seule tranche conservée montre le Christ imberbe, debout sur le globe du monde, donnant la Loi nouvelle.

En bordure, la colombe, le paon et le phénix apparaissent parmi les fleurs, les palmes, les corbeilles de fruits, les oiseaux, les draperies ; plus bas, des saints tendant leur couronne et les animaux évangéliques attestent les ensembles disparus.

L'église de Sainte-Sabine, fondée au temps du pape Célestin (422-432), garde encore sur la paroi intérieure de l'entrée des figures de deux femmes drapées de blanc ; là, ce sont bien les deux églises, car le mosaïste a pris soin lui-même de les dénommer : *Ecclesia ex gentibus, ecclesia ex circumcissione*. Nous voilà ainsi fixés sur l'exégèse de cette formule si souvent employée.

Sainte-Marie-Majeure, reconstruite sous Sixte III (432-440), a conservé une partie de ses mosaïques sur l'arc triomphal, l'abside et les parois de la nef. L'arc triomphal est décoré, par zones superposées, de compositions racontant l'enfance du Christ : l'Annonciation, l'Adoration des Mages, le Massacre des Innocents, à gauche ; à droite, la Présentation au Temple, l'Adoration de l'Enfant Jésus par le roi Aphrodisios, la visite des Mages à Hérode. On remarquera la partie légendaire due à une influence des Évangiles apocryphes. La mosaïque absidale a été renouvelée au XIII^e siècle par Torriti ; il n'y a de primitif que les volutes d'acanthé et le fleuve où s'ébattent des poissons, des oiseaux, des amours. La nef a perdu les figures de la partie haute, mais au-dessus de l'architrave court une frise de feuillages supportant une longue suite de petits tableaux bibliques. Des quarante que comportait la série, six ont été détruits par l'adjonction, aux XVI^e et XVII^e siècles, de deux chapelles latérales, et d'autres ont été remplacés par des mosaïques modernes, mais quelques-unes, telle celle d'Abraham et les anges, peuvent remonter au IV^e siècle. Les Anges ailés sont pareils à des Victoires antiques.

Cet ensemble de mosaïques est assurément inégal. Il nous intéresse surtout par le parallélisme des sujets, qui fait de cette concordance des deux Testaments un catéchisme en images.

Saint-Paul hors les murs possédait aussi en fresques cette exposition parallèle de la Bible et de l'Évangile : l'incendie de 1823 les a



Fig. 52. — MOSAÏQUE ABSIDALE DE LA BASILIQUE DE SAINTE-AGNÈS HORS LES MURS, Rome, VII^e siècle. (Cl. Alinari.)

anéanties. Au IV^e siècle, sans doute, fut commencée la série des portraits des Papes, dont quelques médaillons ont survécu. Ceux-là ont un caractère romain, mais l'arc triomphal est nettement byzantin ou oriental. Les reconstructeurs modernes l'ont malheureusement très mal restauré. Ce décor, inspiré des visions de l'Apocalypse, représente les vingt-quatre vieillards en robe blanche tendant leurs couronnes au buste du Christ inscrit dans un médaillon, entre deux anges, les quatre animaux, saint Pierre et saint Paul. C'est l'Avènement du Fils de l'homme dont il est si souvent question dans le Nouveau Testament et qu'un manque de perspective faisait regarder comme proche, en attendant qu'on l'identifiât avec le Jugement dernier.

La décoration du baptistère du Latran fut reprise au V^e siècle ; il en reste une voûte divisée en segments réguliers que limitent des festons de fruits et de fleurs. Huit couples d'oiseaux, aux côtés de huit vases, y font cortège à l'Agneau nimbé, debout dans le médaillon central.

Ici prend fin la période triomphale née de l'impulsion constantinienne, mais il nous faut noter, à la suite, les mosaïques et peintures romaines du VI^e au IX^e siècle.

Au VI^e siècle, l'Italie est sous la domination gothique et l'art a fui de Rome à Ravenne que peuple un clergé gréco-syrien. C'est pourtant alors que naît, à Rome, une des œuvres les plus complètes de l'art chrétien : la basilique des Saints-Cosme et Damien.

La mosaïque absidale a servi de modèle aux âges suivants. Au milieu, le Christ, debout, vêtu de blanc, s'avance sur l'azur du ciel semé de nuages rouges ; il fait de la main droite un geste de proclamation et de la gauche tient le livre de la Loi nouvelle. Plus bas, à droite et à gauche, les apôtres Pierre et Paul lui présentent les médecins martyrs Cosme et Damien, saint Théodore et le pape Félix IV (526-530) portant le modèle de son église. Deux palmiers encadrent la scène. Sur la zone inférieure, l'Agneau divin et douze brebis forment une frise.



Fig. 53.—LA CRUCIFIXION. Fresque de Santa Maria Antiqua, Rome, VII^e siècle. (Cl. Anderson.)

Le reste de la décoration, sur l'arc, illustre plus complètement encore qu'à Saint-Paul hors les murs les visions de l'Apocalypse, mais on le devine à peine d'après quelques débris.

La vigueur sculpturale de cet ensemble rappelle le style des grandes œuvres romaines. Elle fait bientôt place à une raideur émaciée qu'il faut moins attribuer à l'influence byzantine qu'aux vicissitudes politiques. L'intervention de Justinien contre les Goths et l'invasion lombarde, ouvrant et fermant tour à tour les régions où l'art pouvait se ravitailler, ont amené la déchéance des artisans romains. Celle-ci se constate dans les nombreuses mosaïques exécutées du VII^e au IX^e siècle et déjà, à la fin du VI^e siècle, dans l'arc triomphal de Saint-Laurent hors les murs,

Du VII^e siècle datent les mosaïques de Sainte-Agnès hors les murs de l'oratoire de Saint-Venance, de Saint-Étienne-le-Rond et de Saint-Pierre-aux-Liens.

La mosaïque absidale de Sainte-Agnès hors les murs est une composition byzantine. La sainte nimbée et en costume impérial y tient la place du Christ ; elle s'avance majestueusement dans l'éclat d'un ciel d'or, tenant un *volumen* entre ses mains. Au-dessus d'elle, la main divine lui tend la couronne de gloire. Les papes Symmaque et Honorius sont debout à sa droite et à sa gauche, le second lui présentant le modèle de la basilique.

L'oratoire de Saint-Venance est contigu au baptistère du Latran. Une mosaïque absidale reproduit la grande mosaïque du Latran, c'est-à-dire le buste du Christ bénissant autour duquel flottent des nuages rouges sur un ciel d'or, la Vierge orante debout entre saint Pierre, saint Paul, les deux saints Jean, deux papes, saint Domnien, saint Venance et huit martyrs dalmates.

A Saint-Étienne-le-Rond, une mosaïque absidale représente la croix gemmée, sur un sol fleuri, avec le médaillon du Christ. A Saint-Pierre-aux-Liens, une image votive figure saint Sébastien costumé en guerrier byzantin.

L'oratoire de Jean VII, construit de 705 à 707 et contigu à la basilique de Saint-Pierre, a disparu à la Renaissance, mais il en existe des fragments :



Fig. 54. — MOSAÏQUE ABSIDALE DE SAINTE-PRAXÈDE, Rome, IX^e siècle. (Cl. Alinari.)



Fig. 55. — LA VIERGE. Mosaïque absidale de Santa Maria in Domnica, Rome, IX^e siècle. (Cl. Anderson.)

vraisemblablement Étienne III. A l'intérieur de la nef, on remarque : sur un pilastre, le Christ aux limbes, penché vers Adam et posant le pied sur la tête de l'Orcus accroupi ; à l'abside, le Sauveur, debout entre deux images du tétramorphe byzantin, vers lequel s'avance le pape Paul I^{er} ; sur les parois, des saints et des tableaux évangéliques ; à l'oratoire de gauche, le crucifiement d'après la formule byzantine de l'Évangile syriaque de Rabula, c'est-à-dire le Christ en croix, vêtu du colobium entre la sainte Vierge, saint Jean, les deux soldats, le soleil et la lune ; sur les parois latérales, les épisodes de la Passion ; à l'oratoire de droite, des saints grecs ; sur les parois latérales, des processions de saints allant vers le Christ assis sur un trône, l'histoire de Joseph, et la Vierge entre sainte Anne et sainte Élisabeth.

Le décor peint de cette église où s'enchevêtrent les traditions romaines et byzantines, est un exemple de la persistance simultanée des deux procédés, la fresque et la mosaïque. Aussi l'ai-je décrit avec détail. A partir de cette date, une nomenclature suffit.

l'Adoration des Mages, à Sainte-Marie-in-Cosmedin, l'image du pape Jean aux cryptes vaticanes et l'image de la Vierge à Saint-Marc de Florence.

Le VIII^e siècle a encore et surtout vu exécuter l'importante décoration à fresque de Santa-Maria Antiqua, si heureusement retrouvée en 1900 dans les fouilles du Palatin. Sur la paroi de droite de l'atrium, saint Pierre présente à la Vierge le Pape alors vivant, car il porte le nimbe carré, qui a fait peindre la basilique,



Fig. 56. — MOSAÏQUE ABSIDALE DE SAN MARCO, Rome, IX^e siècle. (Cl. Anderson.)

Au IX^e siècle, la décadence de l'art romain s'accroît rapidement, car il n'y a plus d'artistes à Rome, mais seulement des praticiens qui ne savent plus dessiner. On peut en juger par les trois mosaïques de Sainte-Praxède, de Sainte-Cécile, de Sainte-Marie-in-Domnica, où le pape Pascal est portraituré, auprès de la Vierge dont il tient le pied, à côté d'une légion d'anges dont les têtes nimbées forment un amoncellement indéfini. La composition singulière du triclinium du Latran où le Christ trône entre Constantin et le pape Silvestre, à côté d'un saint Pierre donnant l'étole à Léon III et l'étendard à Charlemagne, est un autre exemple de cette maladie croissante. L'art carolingien a encore produit à Rome, dans l'église des Saints-Nérée et Achillée, un ensemble comprenant la Transfiguration et l'Annonciation ; à Saint-Théodore, à Sainte-Marie-de-la-Nacelle, à Saint-Marc, quelques thèmes usuels où l'on retrouve à peine le souvenir des premières œuvres. La basilique du Vatican, si elle existait encore, serait l'exemple le plus abondant de cet art infirme et vieux qui pourtant ne craignait pas d'aborder les vastes cycles d'images. L'entassement des personnages désormais remplace l'art de la composition et les grandes figures du Christ, de la Vierge, des saints deviennent affreusement laides. Quelque chose cependant sauve encore ces pauvres œuvres, la richesse de la matière, mais c'est là proprement un indice barbare, quand rien de formel ne le soutient. Le vêtement somptueux de couleur qui recouvre

les églises romaines atteste seulement que la mosaïque demeure un art glorieux,



Fig. 57. — MOSAÏQUE ABSIDALE DE SAINTE-MARIE MAJEURE, Rome, V^e et XIII^e siècles.
(Cl. Alinari.)

toujours dignede prendre place dans la décoration religieuse (fig. 46 à 57).



Fig. 58. — SAINTE-SOPHIE DE CONSTANTINOPLE. (Photo Sébah.)

CINQUIÈME LEÇON

L'ARCHITECTURE BYZANTINE

L'art chrétien d'Orient mérite le nom de byzantin, même à ses origines, avant que Byzance ne l'ait marqué de son empreinte, parce que la fondation de Constantinople en a fait un art d'Empire et lui a valu finalement son caractère. Cet art s'élabore, dès le IV^e siècle, en Asie Mineure, en Syrie, en Égypte. Il a, pour premiers centres, Antioche, Alexandrie, Ephèse, Séleucie, jusqu'au jour où les destinées de la nouvelle Rome peuvent enfin s'accomplir. Au IV^e siècle, Antioche est encore la reine de l'Orient, et les empereurs y résident, depuis Constance jusqu'à Théodose, faisant d'elle la vraie capitale. Mais au V^e siècle, Constantinople devient pour des siècles le foyer de l'art d'Orient.

Ce déplacement du centre artistique faisait suite à la désertion de Rome par les empereurs : il devait avoir pour conséquence d'amener un art nouveau. Constantin, abandonnant Rome pour Byzance, ne transportait pas sur les rives du Bosphore la civilisation romaine jugée par lui défailante, mais, au contraire, se présentait à l'Asie pour recueillir l'héritage de la culture gréco-orientale renouvelée par le

christianisme. Byzance, baptisée d'un nom personnel, devenait le terrain commun où les artistes de la Grèce, de la Syrie, de l'Égypte, de Rome, devaient transformer leurs procédés jusqu'à les fondre en un style original, différent des variétés locales qu'il allait remplacer.

Cet art nouveau a le même caractère dualiste que la société dont il est l'expression. Il est, comme elle, le gardien de la culture hellénique et le reflet de l'Orient.

L'Asie Mineure s'y rencontre avec la Grèce, la première apportant ses coupoles, la seconde maintenant ses ordres classiques. Les cités hellénistiques, nées de la conquête d'Alexandre, lui ont transmis le souffle de vie qui anime les créations athéniennes, mais l'esprit de l'ancien Orient, d'essence décorative, l'assiège de toute part, tendant à raidir et à glacer, par sa tendance ornementale, les vivantes figures de l'Hellade. Ces deux traditions rivales expliquent le mélange de fantaisie et d'immobilité qui frappe dans l'art byzantin, et son histoire est faite des alternatives de leur lutte.

Depuis Strzygowski, on s'est posé le problème des origines de l'art byzantin sous la forme de ce dilemme : « Orient ou Rome ? » La réponse, tempérée par quelques réserves, est aujourd'hui unanime : « Orient ».

La théorie traditionnelle des romanistes a inspiré toute l'archéologie du XIX^e siècle. Elle faisait de Rome l'héritière d'Athènes, la métropole universelle des arts à partir d'Auguste, l'éducatrice de l'Orient et de l'Occident. Son art impérial, disait-on, avait pénétré partout. Cette thèse avait le mérite d'être claire et logique : De Vogüé n'en connaissait pas d'autre quand il découvrit, en 1860, les églises de Syrie qui allaient changer les idées reçues. On la croyait assez complète pour tout expliquer. L'art byzantin apparaissait comme la suite orientale de l'art impérial, la continuation abâtardie de l'art romain émigré à Constantinople avec les empereurs.

On se rend compte aujourd'hui que la vérité est tout autre. Rome est détrônée par les historiens d'art au profit d'Antioche et d'Alexandrie ; l'Orient hellénistique remplace l'Empire romain, et ce qui semblait une dégénérescence paraît un renouveau. Il faut voir dans l'art byzantin,

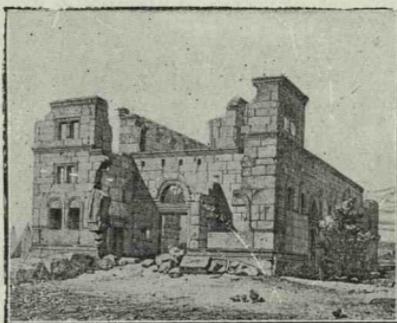


Fig. 59. — ÉGLISE DE QALB LOUZÉ, Syrie. (D'après Vogüé.)

un art chrétien d'Orient, d'origine et de caractère asiatiques, comme son fondateur lui-même, Constantin, lequel n'était plus le César romain mais un monarque d'Asie, aux vêtements couverts de pierreries.

L'art chrétien d'Orient doit sa première impulsion à un acte de Constantin : l'invention de la croix, suivie de son érection et de la construction du Saint-Sépulcre. Dès lors, l'art nouveau devient, en Orient, plus encore qu'à Rome, le serviteur du culte officiel et l'un des modes de l'action gouvernementale. L'imagination chrétienne, modelée sur les cérémonies de la Cour, transpose les pompes terrestres dans les joies réservées aux élus du ciel, et l'Église, au contact du pouvoir, adapte son goût aux formes de la société byzantine. C'est donc celle-ci en définitive qui imprime son caractère à l'art chrétien d'Orient.

L'art byzantin est surtout représenté par l'architecture religieuse et son décor monumental. C'est en Palestine d'abord que se porta l'activité constructrice du gouvernement impérial au IV^e siècle. L'Égypte conserve des restes monastiques considérables, dans le désert de la Thébaïde, qui vont du IV^e au VI^e siècle, et de la même époque datent les églises de Syrie abandonnées, au VII^e siècle, devant les invasions persanes et arabes. Constantinople n'a rien gardé de ses premières œuvres constantiniennes. Au V^e siècle seulement, le continent européen suit le mouvement, à Salonique, pendant qu'on affecte au culte chrétien, en les transformant, le Parthénon d'Athènes et les temples païens de Delphes et d'Olympie. Alors, aux V^e et VI^e siècles, l'art monumental d'Orient s'implante en Italie, à Ravenne, Parenzo, Salone, et l'Afrique romaine elle-même subit cette influence. Le VI^e siècle est l'âge d'or de l'art byzantin avec Justinien, et Sainte-Sophie, dont la gloire rayonne sur toutes ses créations, n'est que l'aboutissement d'une longue évolution. La conquête arabe au VII^e siècle, et l'iconoclasme, aux VIII^e et IX^e siècles, ralentissent cet essor, mais dès le X^e siècle commence un second âge d'or qui pénètre la Grèce et la

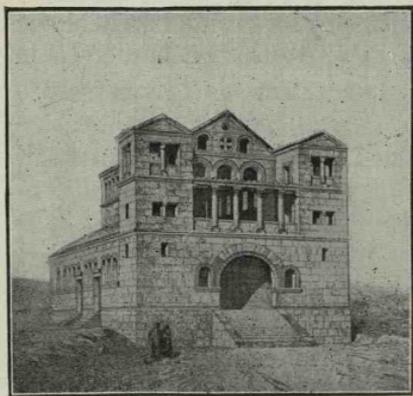


Fig. 60. — ÉGLISE DE TOURMANIN, Syrie, restauration. (D'après Vogüé.)

Macédoine. Cet épanouissement nouveau fut le fruit du monachisme. Les couvents affranchis purent atteindre un haut degré de développement artistique, et au XI^e siècle, Byzance rayonne hors de ses frontières, en Géorgie, en Arménie, en Russie, enfin en Italie, à Venise, et plus tard en Sicile, où Roger fondait, en 1130, un royaume oriental. Après la IV^e Croisade, qui fit succéder Baudouin à Isaac l'Ange, l'Empire grec s'effondre, remplacé pendant cinquante-sept ans par un Empire latin.

L'histoire de l'art byzantin, ainsi délimitée par la fondation de Constantinople, en 330 et la conquête latine, en 1204, se divise naturellement en deux époques que

sépare l'iconoclasme. La première va du IV^e au VII^e siècle, la seconde du IX^e au XIII^e siècle. Dans la première, l'art byzantin, sporadique, et d'abord parallèle à l'art occidental, se dégage lentement de la tradition antique jusqu'au jour où il est pleinement lui-même.

Dans la seconde, Byzance, concentrant en elle tout l'Orient chrétien, se distingue nettement de l'Occident qu'elle pénètre de plus en plus de son influence.

La question des relations entre l'art byzantin et l'art d'Occident pose un problème que l'on a appelé la « question byzantine ». Les influences orientales commencent au V^e siècle, s'accroissent entre le VI^e et le IX^e siècle, se renouvellent aux XI^e et XII^e siècles. Elles expliquent les origines de notre art roman comme les œuvres romaines de la fin. Avec quelques réserves et des nuances, il faut donc reconnaître que du V^e au XII^e siècle, l'art byzantin ou oriental, succédant à l'influence hellénistique du début, a été le régulateur du mouvement artistique en Occident. Cette thèse sera démontrée au fur et à mesure de ces leçons, par le détail.

Chacune des deux époques de l'art byzantin demanderait une étude distincte, mais comme la première a presque tout inventé et que la seconde n'a que développé d'anciens prototypes, il est plus suggestif, pour l'architecture, de considérer chaque groupe de monuments et d'en montrer l'évolution. Si donc, au lieu de considérer les églises dans

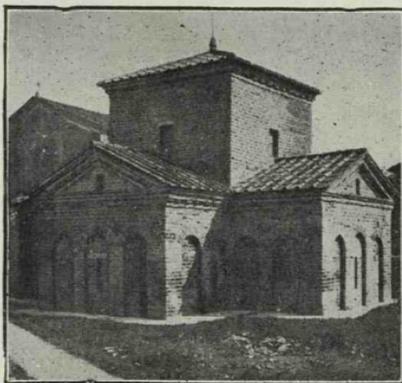


Fig. 61. — TOMBEAU DE GALLA PLACIDIA, *Ravenna*. (Cl. Alinari.)

leur chronologie, on cherche à quoi elles se ramènent, en les classant d'après le plan et la structure, on aboutit aux types suivants :

- 1^o la basilique gréco-romaine ;
- 2^o la basilique voûtée ;
- 3^o la rotonde et l'église octogonale ;
- 4^o l'église à trompes d'angle ;
- 5^o la basilique à coupes ;
- 6^o l'église en croix grecque.

A vrai dire, le premier n'appartient à l'art byzantin que par un raisonnement historique ; le troisième, comme le premier, est commun à l'Orient et à l'Occident ; le second, cantonné en Asie pendant la période pré-byzantine, n'a pas été retenu par l'art byzantin ; les monuments purement byzantins sont ceux dont la coupole sur pendentifs est l'élément générateur, c'est-à-dire ceux des deux derniers types.

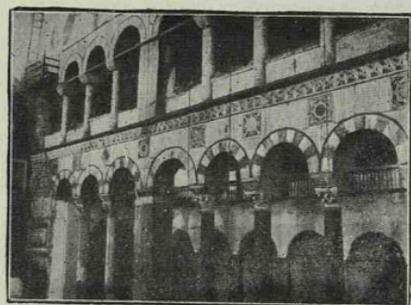


Fig. 62. — SAINT-DÉMÉTRIUS DE SALONIQUE. Intérieur. (Cl. Millet.)

I. La basilique de l'Orient hellénistique, dite gréco-romaine, ne se distingue pas de la basilique latine

par des traits essentiels. Elle est, comme son pendant occidental, précédée d'un atrium, divisée en plusieurs nefs par des colonnes, couverte d'une charpente de bois, terminée par une abside bâtie en briques. On observe seulement que la plupart des édifices ont des galeries ou tribunes sur les bas-côtés, et l'arcade remplaça vite l'architrave au-dessus des colonnes. Les tribunes, comme la pluralité des nefs, sont nées de la préoccupation de séparer les hommes des femmes.

La basilique apparaît au IV^e siècle, sous Constantin : à Jérusalem, avec le Martyrium du Saint-Sépulcre ; à Bethléem, avec l'église de la Nativité ; à Constantinople, avec le sanctuaire de Sainte-Irène. Saint-Jean-de-Damas, Saint-Jean-Stoudite de Constantinople et Saint-Démétrius de Salonique sont du V^e siècle. On retrouve ce même modèle architectural, en Asie Mineure, dans la région côtière, en Égypte, à Abou-Mina et à Saqqara, mais avec la particularité d'être bâti en pierre de taille. L'atrium disparaît parfois en Asie Mineure, remplacé par un porche, et le transept, en Égypte, ne manque jamais, au devant des

trois sanctuaires. Au VI^e siècle les églises à coupoles bâties par Justinien firent abandonner le type basilical que l'Orient devait à son hellénisation.

La basilique du Saint-Sépulcre, à Jérusalem, ruinée par les Perses en 614, a été rasée par le Khalife Hakem en 1009. La basilique de Sainte-Irène, à Constantinople, a été refaite au VI^e siècle, sur un autre modèle, avec deux coupoles. Saint-Jean-de-Damas et Saint-Jean-Stoudite de Constantinople ont été transformés en mosquées. La basilique de Bethléem conserve encore sa nef de 326 à doubles collatéraux, où une architrave surmonte la colonnade, mais le chœur triconque avec transept est une réfection du VI^e siècle remaniée par les Croisés après 1099.

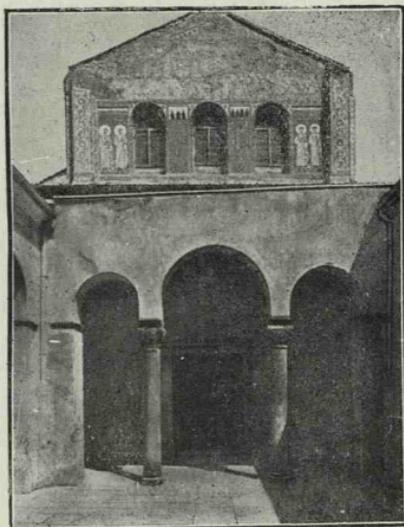


Fig. 63. — BASILIQUE DE PARENZO, Istrie. Façade. (Cl. Alinari.)

Les basiliques en ruines de la Syrie ont un caractère spécial qui oblige à les classer à part. Toutes sont construites en pierres de taille. Sauf celle de Souéïda qui a cinq nefs, elles ont trois nefs terminées par trois absides et elles n'ont pas d'atrium mais un simple porche. La basilique de Rouéiha, du IV^e siècle, a des arceaux de pierre qui supportent la charpente de bois, des arcades au lieu d'architrave au-dessus des colonnes, et le linteau d'une porte est surmonté d'un arc outrepassé. Au VI^e siècle, cette architecture atteint son apogée avec les basiliques de Tourmanin et de Qalb Louzé : un narthex entre deux tours d'angle forme la façade et la nef a des piliers carrés reliés par de grandes arcades. A Tafka, dans le Hauran, on a même renoncé à la couverture en charpente, et les arcs transversaux de la nef supportent un toit plat en dalles. Au couvent de Saint-Siméon Stilyte, à Kalat Seman, entre Antioche et Alep, quatre basiliques rayonnent en croix autour d'une cour octogonale à ciel ouvert.

II. La basilique voûtée n'a gardé de la basilique gréco-romaine que le plan : toute la superstructure est changée. Il faut donc la considérer, non comme une variante de la première, mais comme un type à part.

La basilique voûtée est particulière à l'Asie Mineure où elle apparaît, dès le ^v^e siècle au plus tard, dans la région anatolienne. Avec la Lycaonie et la Cappadoce, l'Anatolie conserve encore les ruines d'une cinquantaine d'églises dont la plupart sont des basiliques à une ou à trois nefs, avec une seule abside et rarement des tribunes, bâties en pierre de taille, précédées d'un porche étroit qui s'ouvre entre deux tours, enfin et surtout couvertes de voûtes en berceau soutenues par des arcs doubleaux que supportent des piliers à colonnes engagées. Telles sont les basiliques de Daouléh et de Binbirkilissé. On y rencontre l'arc outrepassé. L'art byzantin n'a pas retenu en définitive ce modèle

oriental. C'est exceptionnellement qu'on peut citer un exemple de basilique voûtée du ^x^e siècle, à Sainte-Sophie d'Ochrida, à Castoria, à Serrès en Macédoine. L'église de Seripon, en Grèce, bâtie en 874, n'appartient que par son plan à cette catégorie de monuments car elle a une coupole au croisement du transept qui est saillant.



Fig. 64. — SAINTE-SOPHIE DE CONSTANTINOPLE.
(Cl. Sébah.)

III. La rotonde sur plan circulaire et l'église octogonale sont surmontées d'une coupole qui épouse la forme du plan. On les réunit sous la dénomination commune de constructions à plan central. La coupole est tantôt posée sur le mur du pourtour, tantôt reçue sur une colonnade qu'entourent des bas-côtés circulaires. Le plan octogonal se compliqua de niches et de berceaux, sans d'abord changer l'aspect général, mais le développement de ces hémicycles finit par modifier le dessin et on inscrivit alors l'octogone dans un carré.

Le Saint-Sépulcre ou Anastasis de Jérusalem, bâti sous Constantin au ^{iv}^e siècle, était une rotonde à bas-côtés munie intérieurement d'une colonnade circulaire qui recevait la coupole. Une cour ou atrium la séparait de la basilique laquelle avait sa façade et son atrium au côté opposé, c'est-à-dire à l'Est. La cour ménagée entre les deux monuments abritait le Calvaire où se dressait la croix d'or gemmée telle qu'on la voit sur la mosaïque de Sainte-Pudentienne, à Rome.

Saint-Georges de Salonique est au contraire une simple rotonde, creusée de niches dont une se prolonge en abside. Cette disposition, réalisée au v^e siècle, rappelle celle du Panthéon romain.

L'église octogonale était usuelle dans l'art chrétien d'Asie Mineure au iv^e siècle, comme le prouvent les octogones de Binbirkilissé et d'Isaura, confirmation de ce que nous apprennent Grégoire de Nazianze et Grégoire de Nysse sur l'architecture de leur temps.

Saint-Vital de Ravenne, consacré en 547, en réalise le type complet. Huit piliers supportent la coupole et des absidioles à deux colonnes sont creusées entre les piliers. Cette disposition élégante se poursuit dans les tribunes au-dessus du collatéral voûté. Celui-ci, interrompu à l'est par le chœur, est précédé d'un narthex à l'ouest. L'édifice garde donc sa structure octogonale. Il en est de même au baptistère des Orthodoxes de Ravenne, construit en 430, aux églises syriennes de Bosra et d'Ezra élevées au vi^e siècle. Déjà, cependant, une transformation capitale du plan était opérée par l'extension des hémicycles à la nef latérale. Aux Saints-Serge-et-Bacchus de Constantinople, bâtis comme Saint-Vital de Ravenne sous Justinien, l'ensemble du monument est sur plan rectangulaire et la coupole s'inscrit au centre du carré comme un octogone sur huit piliers. Cette modification, bientôt suivie d'une nouvelle qui la transforma en église à trompes d'angle, amena l'abandon de l'église octogonale dès la fin de la première période.

IV. L'église à trompes d'angle, dans sa forme définitive, est originaire de Grèce où elle apparaît constituée au xi^e siècle, avec Saint-Luc en Phocide et l'église de Daphni, mais on trouve déjà le procédé de la trompe au v^e siècle dans les églises égyptiennes du Couvent-Blanc (Deir-el-Abiad) et du Couvent-Rouge (Deir-el-Ahmar), au vi^e siècle

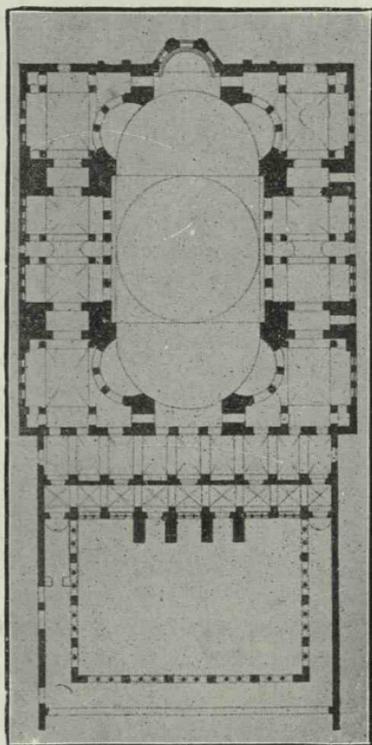


Fig. 65. — PLAN DE SAINTE-SOPHIE DE CONSTANTINOPLE.
(D'après Hotzinger.)

dans celles des couvents de Nitrie, comme Saint-Macaire. Ces églises monastiques d'Égypte sont des basiliques à trois nefs qu'un transept sépare d'un sanctuaire triconque et celui-ci est surmonté d'une coupole sur trompes d'angle.

La coupole sur plan circulaire ou même octogonal n'entraîne pas de difficultés de construction, puisqu'elle est la continuation du plan qu'elle épouse. Ainsi étaient voûtées les églises circulaires octogonales. Sous cette forme initiale, la coupole est originaire d'Assyrie où un bas-relief de Koyoundjik nous la montre employée huit siècles avant Jésus-Christ.

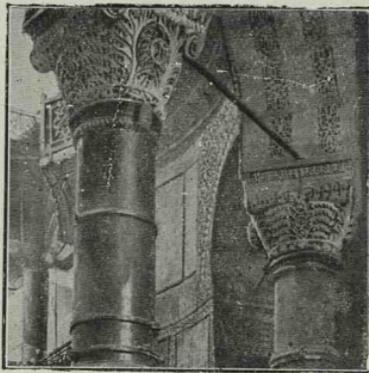


Fig. 66. — SAINTE-SOPHIE DE CONSTANTINOPLÉ. *Détail des chapiteaux.* (Cl. Sébah.)

La difficulté commence avec le plan carré parce qu'il faut alors opérer la transition avec le cercle de la coupole en rachetant les angles. La première solution fut celle des trompes qui sont des sortes de niches placées aux quatre coins. La trompe est d'origine persane. Les palais en ruine de Firouz-Abad et de Servistan en offrent déjà des exemples qui remontent à l'époque des Sassanides. C'est par l'intermédiaire des Perses que l'Orient hellénistique et Rome la connurent. Les couvents coptes des disciples de Schnoudi nous en montrent la première application chrétienne.

Cette structure se retrouve encore au XII^e siècle, dans les églises siciliennes, comme la chapelle Palatine de Palerme.

Le procédé byzantin des églises à trompes d'angles est différent comme d'ailleurs le plan lui-même. L'église de Daphni est un rectangle dont le carré central est surmonté d'une coupole. Les quatre trompes, intercalées entre les quatre arcades, au niveau des archivoltes, dessinent avec elles un octogone qui passe au cercle par huit petits pendentifs. Huit piliers reçoivent les poussées que contrebutent les massifs du pourtour. C'est donc bien la transformation des Saints-Serge-et-Bacchus dont l'octogone central a été remplacé par un carré.

L'Arménie et la Géorgie ont créé un autre type ; des absides saillantes attachées aux quatre côtés donnent au plan l'aspect d'un quatre-feuilles.

V. La basilique à coupole est une combinaison de la basilique voûtée et de la rotonde. Elle est née de la préoccupation d'avoir plus de lumière. Pour mieux éclairer la basilique voûtée, sans l'affaiblir, on imagina de couper par un dôme le berceau de la grande nef et ainsi fut créé le type nouveau.

Celui-ci est d'origine orientale. Les exemples les plus anciens sont en Asie Mineure (Isaurie et Syrie). A Kodscha-Kaléssi (iv^e siècle), la coupole porte sur quatre trompes d'angles, mais à Cassaba et à Myra (v^e siècle) le pendentif remplace la trompe. Sainte-Sophie de Salonique est antérieure au règne de Justinien.

Sainte-Irène de Constantinople, re-

faite en 532, termine la série et montre l'aboutissement du système. C'est de ces modèles que s'inspirèrent Anthemius et Isidore quand ils construisirent Sainte-Sophie de Constantinople. Avec elle apparaît la

grande innovation byzantine : la coupole sur pendentifs en triangles sphériques.

La coupole sur pendentifs est la solution définitive de la voûte sphérique ou coupole sur plan carré, pour laquelle la trompe d'angles n'est qu'un expédient disgracieux. On la constate en Asie avant le iv^e siècle, et le mausolée de Galla Placidia, à Ravenne, bâti en 450, est voûté d'après ce procédé, mais alors la coupole, très surbaissée, n'est qu'une calotte aveugle, échancrée par les arcs entre lesquels elle se continue : les pendentifs ne sont que des sections triangulaires de la coupole.

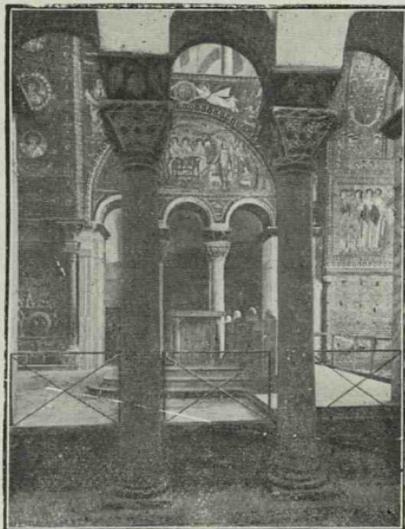


Fig. 67. — SAINT-VITAL DE RAVENNE.
(Cl. Alinari.)

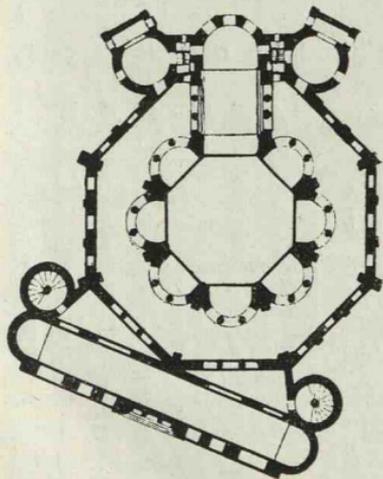


Fig. 68. — PLAN DE SAINT-VITAL
DE RAVENNE.



Fig. 69. — SAINT-MARC DE VENISE.
Façade. (Cl. Alinari.)

base. Telle est la vraie coupole byzantine, à partir de Sainte-Sophie, c'est-à-dire de 532.

Elle s'accompagne partout de la voûte d'arêtes. Toutes les deux sont nées de la construction en briques, par assises annulaires, exécutée sans cintrages, selon les méthodes persanes, contrairement à la pratique romaine des concrétions moulées. La voûte en berceau persane a engendré la voûte d'arête byzantine et de celle-ci est sortie la coupole sur pendentifs.

Sainte-Sophie de Constantinople s'apparente aux basiliques à coupole, mais le plan est exceptionnel. La coupole centrale s'appuie, non plus sur deux berceaux, mais sur deux demi-coupoles contrebutées chacune par deux niches. Une abside à l'est et une travée voûtée en berceau à l'entrée la prolongent. Le vaisseau central réalise ainsi une salle de 77 mètres sur 35 sans supports, ceux-ci n'intervenant que dans les nefs latérales qui transforment le plan en un rectangle de 77 mètres sur 72. La coupole, exécutée en briques, est une demi-sphère à côtes, de 31 mètres de diamètre, posée sur quatre piliers reliés par des arcs. Elle est percée, à sa base, de 40 fenêtres. Élevée en 532, elle s'écroula en 558. On la refit alors avec

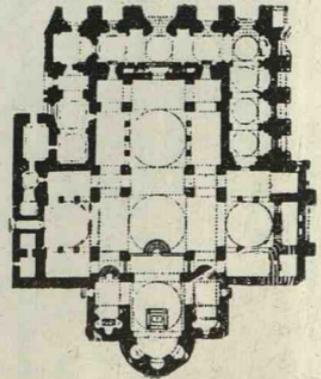


Fig. 70. — PLAN DE
SAINT-MARC DE VENISE.

Le perfectionnement byzantin du VI^e siècle consista à sectionner cette calotte au-dessus des arcs, en établissant un anneau intermédiaire, et à surhausser la coupole, en lui donnant la forme d'une demi-sphère. Les pendentifs, séparés de la coupole, dessinèrent au-dessous leurs triangles sphériques indépendants, et la coupole surhaussée put être percée de fenêtres à sa

plus de flèche, c'est-à-dire qu'on la suréleva d'une dizaine de mètres, ce qui la met à 56 mètres au-dessus du sol.

Contrairement à l'extérieur dont la masse lourde, épaissie par des contreforts massifs, apparaît sans beauté, l'intérieur de Sainte-Sophie de Constantinople développe au regard un ensemble de lignes grandioses et harmonieuses. Ses auteurs, Anthémios de Tralles et Isidore de Milet, sont deux Asiates. La structure savante de ses arcs et de ses voûtes qui se maintiennent mutuellement, en font une merveille de mécanique, comme on disait alors, et c'est de cette robuste légèreté que s'émerveillèrent les contemporains, à en juger par Procope, plus encore que du manteau somptueux dont les décorateurs recouvrirent ses briques.

Un pareil ensemble mono-organique était trop difficile à réaliser pour être imité. Les mêmes architectes créèrent en 536 un modèle plus facile, sur plan cruciforme, en construisant les Saints-Apôtres de Constantinople. Cette église a été détruite par les Turcs, mais Saint-Marc de Ve-



Fig. 71. — SAINT-MARC DE VENISE. Intérieur.
(Cl. Alinari.)

nise, copié sur elle, au XI^e siècle, la fait revivre à nos yeux. Le plan, formé de cinq coupes, est obtenu par le croisement de deux basiliques voûtées à collatéraux. C'est le développement du plan en croix des mausolées de Syrie, d'Asie Mineure et de Ravenne.

VI. L'église en croix grecque, telle qu'elle apparaît constituée au X^e siècle, avec Kilissé-Djami de Constantinople et Kazandjilar-Djami de Salonique, diffère du type précédent. Elle ne procède pas du plan cruciforme mais de la basilique à coupes. Tandis que dans le type cruciforme, les bas-côtés manquent ou viennent seulement garnir les coins, le type byzantin en croix grecque trouve dans ces bas-côtés un ressort essentiel de son équilibre. La croix, inscrite dans un carré, se dessine, non sur tout le pourtour de l'édifice, mais seulement sur la façade ; et les coupes secondaires se logent au-dessus des bas-côtés,

entre les berceaux des bras, pour les contrebuter. Le plan général est celui d'un rectangle allongé, terminé à l'est par trois absides, prolongé à l'ouest par un narthex que précède souvent un second narthex extérieur. La coupole centrale forme le milieu d'une croix dont les quatre branches sont voûtées en berceau et ce sont ces berceaux qui dessinent la croix, non les coupoles secondaires qui sont placées aux quatre coins. Le jeu des coupoles n'est donc pas le même qu'à Saint-Marc de Venise, mais le point de départ au VI^e siècle avec les Saints-Apôtres n'en est

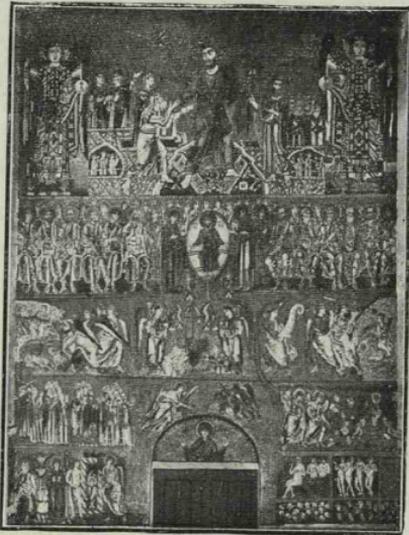


Fig. 72. — LE JUGEMENT DERNIER.
Mosaïque du mur occidental de l'église
de Torcello, Venise. (Cl. Alinari.)

pas moins certain. Ce type ne s'est pas constitué d'un coup et il n'est pas resté immuable. Le Pantocrator de Constantinople (Zeirek - Djami), construit par Jean Comnène vers 1124, est le représentant caractéristique du plan en croix grecque au XII^e siècle. On le retrouve, simplifié, avec une seule coupole, en Grèce, dans les églises de Nauplie (la Néa-Moni), de Merbaca, d'Athènes (Saint-Théodore, la Kapnikaréa, la Petite Métropole).

Une des caractéristiques de ces églises du XII^e siècle est le tambour cylindrique interposé entre la coupole et ses supports. Il est habituellement polygonal et percé d'une fenêtre sur chaque face. Cet exhaussement donne une grande sveltesse à la coupole qu'il enchâsse. La toiture de tuiles qui coiffe la coupole devient parfois un toit conique. Ce toit se transforme en flèche ou en pyramide très élevée dans les églises de Géorgie et d'Arménie.

Le plan en croix grecque a eu une telle vogue au XII^e siècle qu'il est devenu le type classique de l'architecture byzantine d'un bout à l'autre de l'Empire. Partout il offre les mêmes traits mais avec d'innombrables variations.

Les églises de Chypre, à Peristérona, Hiéroskypos, Saint-Barnabé, s'y rattachent, malgré leur dissemblance. Ces églises ont cinq coupoles disposées en croix, mais construites en pierre au lieu de briques et

associées à l'arc brisé au lieu du plein cintre. Ce sont plutôt, comme Saint-Marc de Venise, des basiliques à coupole. Leur origine est mal connue et leur date incertaine. Elles présentent la plus grande analogie avec nos coupoles romanes du Sud-Ouest.

La Géorgie et l'Arménie, dans certaines églises, à Koutaïs, à Etschmiadzin, adaptèrent les absides latérales des chœurs triconques au plan en croix grecque, de façon à obtenir, comme pour l'église à trompes d'angles, le plan en quatre feuilles. Ce parti fut introduit à l'Athos, au XI^e siècle, dans les églises de Lavra, Iviron, de Vatopédi, qui sont les plus anciennes.

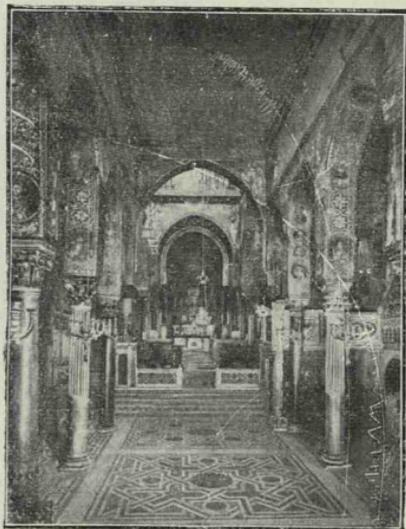


Fig. 73. — CHAPELLE PALATINE DE PALERME, Sicile. (Cl. Brogi.)

Tels sont les types de l'architecture byzantine. Une pareille conception de l'art de bâtir, née de l'emploi de la coupole, de la voûte et de l'arc, s'oppose à la technique grecque représentée au début par la basilique. L'architecte grec était un artiste qui calculait des modules, c'est-à-dire des rapports harmoniques d'après le diamètre de ses colonnes et ne voulait que des poids verticaux soutenus par des horizontales.

L'architecte byzantin, qualifié par Procope de *méchanicos*, est un ingénieur savant qui combine des poussées, mais, chez lui, le constructeur se double d'un coloriste, et la brique, dont il se sert, ne lui donnant que de pauvres surfaces, il la dissimule sous des revêtements polychromes.

Une telle architecture élimine la sculpture. L'ornement architectural n'y rentre que comme un élément de couleur. Le chapiteau, de plastique qu'il était chez les Grecs et de support lié à la structure, devient un décor adventice. L'acanthé épineuse de ce composite, d'abord gonflée et contournée jusqu'à lutter d'importance avec les volutes, s'aplatit au point de n'être plus qu'une dentelle tramée sur une masse compacte. Au V^e siècle, on surmonte le chapiteau d'une imposte qui est le vrai support, mais au VI^e siècle, Sainte-Sophie met en honneur le chapiteau-imposte dans lequel le tailloir carré passe au cercle de la

colonne par quatre surfaces plates. Toute saillie a disparu et ce n'est plus qu'une broderie qui joue le rôle de tache blanche dans la polychromie générale. Les oves des bandeaux et les rinceaux des corniches suivent la même évolution : on en modifie les proportions, remplaçant leur caractère naturaliste par une géométrie ornementale.

La décoration polychrome, au dedans par les placages de marbre et la mosaïque, au dehors par le jeu des briques et les incrustations, est de règle dans l'Empire byzantin, sauf dans l'Asie Mineure, l'Arménie, la Géorgie, la Syrie, l'Égypte, où la pierre de taille l'exclut. La décoration extérieure manque aux monuments de Ravenne et à Sainte-Sophie de Constantinople : Saint-Marc de Venise seul a ce revêtement indispensable que les monuments de la fin remplacèrent par une ornementation variée.

La polychromie monumentale est une tradition persane transmise à l'art hellénistique d'Orient et dont Byzance hérita. Dans cette décoration totale des églises, à l'intérieur, la mosaïque et l'incrustation jouent un rôle égal. La corniche qui règne au-dessus des arcades, marque leurs limites respectives. Au-dessous de cette ligne, les parois et les piliers sont revêtus de marbre et gardent leur solidité. Au-dessus, les voûtes sont recouvertes de cubes d'émail et prennent un aspect éthéré. Cette juste répartition ne devait cesser qu'à la fin, quand la fresque se substitua à la mosaïque.

La décoration de Sainte-Sophie de Constantinople était harmonieusement combinée. Le marbre blanc de Proconnèse qui pave le sol,

met en lumière les chapiteaux, les arcs et les corniches. Les colonnes de la nef sont en vert antique et celles des exèdres en porphyre rouge d'Égypte. Pour les incrustations des parois, on a réuni le porphyre vert de Sparte, le marbre vert clair de Carystos, le marbre rose veiné de Synnada, le jaune antique, l'onychite, le marbre noir veiné de blanc. Dans des cadres



Fig. 74. — EGLISE DE SAINT-THÉODORE, Athènes. (Cl. Alinari.)

dentelés, ces marbres rares forment des panneaux à veines symétriques, alternant leurs tons foncés ou clairs. Au centre, brille un carré, ou un ovale, ou un cercle, et dans le champ les rouges répondent aux verts, encadrés par des jaunes. Des appliques métalliques autrefois s'y mêlaient : des plaques d'argent sertissaient le pourtour du sanctuaire. Là, étaient l'autel d'or incrusté de pierres précieuses, le ciborium et l'iconostase d'argent, l'ambon d'ivoire. Tout ce mobilier a disparu, mais l'architecture garde encore sa coloration.

La mosaïque fait suite à ce soubassement. Les fonds bleus qui dominaient au ^v^e siècle, à Ravenne, sont remplacés au ^{vi}^e siècle par les fonds d'or, mais, à Sainte-Sophie, les fonds sont très variés : bleu foncé, bleu clair, or, gris, argent. Comme aujourd'hui, un travail de composition, à l'atelier, sur des cartons, précédait la pose sur le mur. Les cubes d'émail étaient appliqués au nu des murs sur un lit de ciment fait de chaux et de marbre pilé. Malgré les effacements turcs, on devine à Sainte-Sophie la somptuosité primitive que Saint-Marc de Venise a réalisée plus tard. Œuvre d'ornemaniste qui conçoit le dessin comme une géométrie conventionnelle, cette mosaïque fait partie intégrante de la construction. Il ne faut donc pas s'étonner si la figure humaine, quand elle intervient, rentre dans le système décoratif

qui commande l'ensemble. Ce n'est plus qu'une tache de couleur, un élément de l'harmonie générale de cette architecture. (Fig. 58 à 75.)

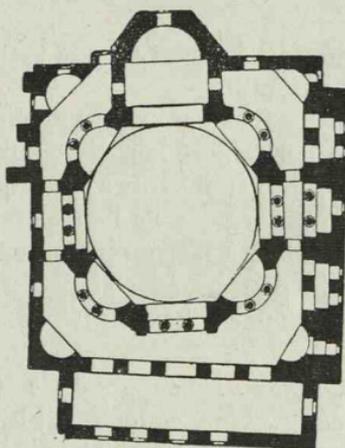


Fig.75.— PLAN DES SS.-SERGE
ET BACCHUS, Constantinople.
(D'après Dehio et Bezold.)



Fig. 76. — MINIATURE DU PSAUTIER DE PARIS. (Cl. Catala.)

SIXIÈME LEÇON

LES ARTS DÉCORATIFS BYZANTINS

Les œuvres envisagées ici forment ce que l'on appelle : les monuments figurés de l'art byzantin.

Les principaux sont les fresques et les mosaïques qui décorent les églises. Ces décorations ont imposé leur style aux icônes, aux ivoires, aux émaux, aux tissus. Seule, la miniature a gardé quelque indépendance et maintenu la tradition pittoresque de l'art alexandrin. La sculpture, éliminée peu à peu et réduite à n'être plus qu'une gravure, tient peu de place dans cette histoire pour laquelle il faut distinguer deux périodes séparées par l'iconoclasme : une qui va du IV^e au VII^e siècle, l'autre qui va du IX^e au XIII^e siècle.

I. Dans la première période les œuvres de la décoration monumentale sont peu nombreuses. Une coupole d'El-Bagaouat, peinte au IV^e siècle, dans le même style que la catacombe d'Alexandrie, fait deviner le rôle initial de l'Égypte. La nef basilicale de Bethléem où figuraient les conciles œcuméniques, aurait une grande importance si ses mosaïques n'avaient été refaites en 1169. Ce qui subsiste de la coupole de Saint-Georges de Salonique prouve que le style monumental était élaboré au V^e siècle. Alors, on décora l'abside de la basilique de Parenzo (Istrie) et, au siècle suivant, Sainte-Catherine du Sinaï. Les mosaïques

absidales de Sainte-Sophie de Constantinople ne nous sont connues que par les dessins approximatifs de Salzenberg, exécutés pendant la restauration de 1850. Tout cela, et le reste, s'efface devant le groupe ravennate : Baptistère des orthodoxes (début du v^e siècle), mausolée de Galla Placidia (449), Saint-Apollinaire in classe (535 et 675), Saint-Vital (547), Saint - Apollinaire - Neuf (556), chapelle archiépiscopale (fin du vi^e siècle).

Ravenna doit ses richesses d'art à son rôle politique. Préférée à Rome par Honorius en 402, résidence de Galla Placidia qui vint en 424 y exercer la régence, capitale du royaume des Ostrogoths fondé par Théodoric en 493, résidence de l'exarque byzantin de 540 à 752, Ravenna fut embellie par ces quatre régimes et transmit aux Lombards, au viii^e siècle, un patrimoine de beauté que le temps n'a pas encore détruit.

La coupole du Baptistère des orthodoxes est décorée de mosaïques séparées par une zone en stuc. Entre les arcades du premier étage, des rinceaux vert et or, d'une somptuosité éblouissante, enveloppent de leurs volutes des médaillons. Les niches en stuc, près des fenêtres, abritent des saints. Dans les pendentifs, des touffes d'acanthé montent comme des candélabres, interrompant la rangée de trônes et d'autels qui forme la base de la coupole. Là, se développe la grande composition des douze Apôtres qui entourent le médaillon central où est figuré le Baptême du Christ. La fantaisie pompéienne revit dans cette décoration qui est un des



Fig. 77. — LE BON PASTEUR. Mosaïque du tombeau de Galla Placidia, Ravenne. (Cl. Alinari.)



Fig. 78. — JUSTINIEN ET SA COUR. Mosaïque de Saint-Vital, Ravenne. (Cl. Lavagna.)

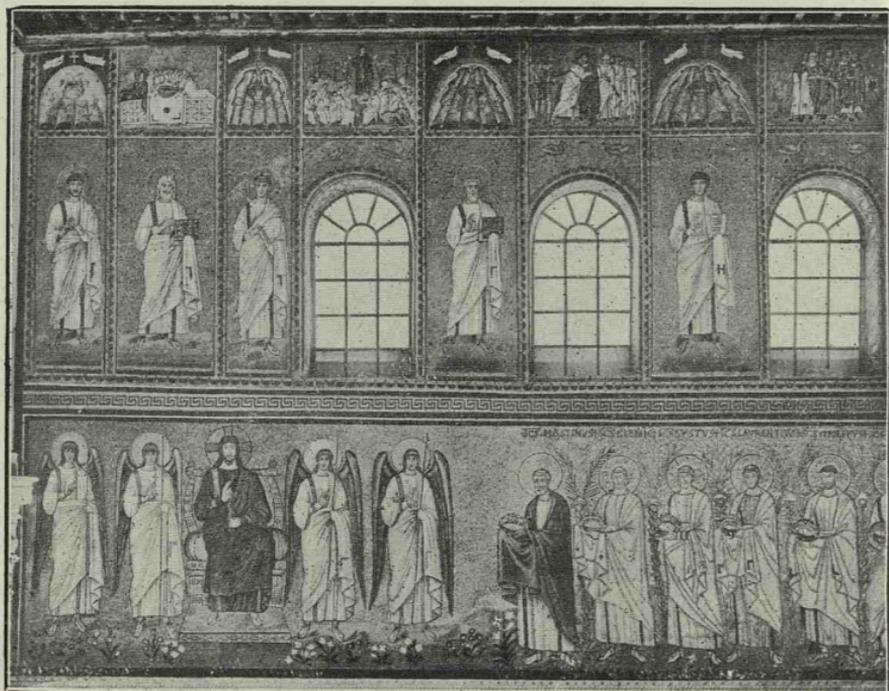


Fig. 79. — MIRACLES DU CHRIST, PHOPHÈTES ET APÔTRES, PROCESSION. *Mosaïques de la nef de Saint - Apollinaire - Neuf, Ravenne.* (Cl. Alinari.)

joyaux de l'art chrétien. Sous Théodoric, une réplique en fut faite au Baptistère des Ariens.

Au mausolée de Galla Placidia, les mosaïques couvrent les surfaces supérieures, faisant suite à un soubassement de marbre rose. Le blanc et l'or s'enlèvent harmonieusement sur un fond bleu sombre, dessinant dans la coupole un ciel plein d'étoiles, au milieu duquel brille la croix. Aux quatre coins, sont les emblèmes des évangélistes. Plus bas, les Apôtres, deux à deux. Dans les lunettes des nefs, des cerfs s'abreuvant à la fontaine symbolique, saint Laurent allant au martyre, le bon Pasteur assis parmi ses brebis. Cette célèbre représentation, belle comme un antique, est tout imprégnée des traditions hellénistiques.

Des mosaïques de Saint-Apollinaire in classe il ne reste que le haut de l'abside et de l'arc : une croix gemmée dans un cercle étoilé, un évêque orant entre douze brebis, un médaillon du Christ flanqué des quatre animaux symboliques et vers lequel se dirigent douze brebis. Le bas de l'hémicycle où l'on a réuni des portraits d'évêques, les

sacrifices de l'ancienne Loi, la procession impériale, et les piliers de l'arc où figurent deux archanges, en costume d'apparat, sont une restauration du VII^e siècle.

Saint-Vital a gardé intacte la majeure partie de ses mosaïques. Au fond de la conque, le Christ Emmanuel, assis sur le globe terrestre entre deux anges, et tenant le rouleau scellé, couronne le patron martyr et reçoit l'hommage de l'évêque constructeur. L'abside, bordée d'une zone ornementale, est surmontée du monogramme divin tenu par deux anges entre les figurations de Jérusalem et de Bethléem. Autour des fenêtres, des pampres de vigne sortent de vases. Deux panneaux célèbres se font face : l'un représente Justinien et sa cour, l'autre l'impératrice Théodora et sa suite. Au-dessus des arcades de la nef, Abel, Melchisédech, Abraham, Moïse, apparaissent à titre de préfigures de la doctrine chrétienne, et deux anges soutiennent le médaillon enfermant la croix. Le rêve des félicités éternelles est remplacé ici par la solennité froide de la cour byzantine, mais l'ensemble est rutilant.



Fig. 80. — LE BAPTÊME DU CHRIST : APÔTRES, HÉTIMASIE. Mosaïque de la coupole du Baptistère des orthodoxes, Ravenne. (Cl. Alinari.)

A Saint-Apollinaire-Neuf, la nef centrale produit un effet incomparable. Les mosaïques sont réparties en trois bandeaux superposés. Au sommet, les plus anciennes, contemporaines de Théodoric, forment un cycle de vingt-six scènes empruntées au Nouveau Testament : elles sont sans joie. De rudes figures de saints, de même date, remplissent les panneaux de la seconde zone. Le morceau de choix est à l'étage inférieur, exécuté sous la domination byzantine. A gauche, une procession de saintes marche, à la suite des Mages, vers la Vierge assise entre quatre anges. A droite, une théorie de saints s'avance vers le Christ assis entre quatre anges. Des palmiers séparent les personnages qui foulent aux pieds une prairie émaillée de fleurs surmontée d'un fond d'or. Ce sont les Panathénées chrétiennes. Le dessin n'a ni solidité



Fig. 81.— LA VIERGE-ORANTE.
Mosaïque du palais archiépiscop
al, Ravenne. (Cl. Lavagna.)

ni souplesse, mais les taches alternative-
ment blanches et vertes des personnages et
des palmiers sur l'or rompu du fond assu-
rent une beauté impressionnante à cette lon-
gue composition qui se déroule comme un
tapis somptueux. La couleur sauve les for-
mes desséchées et raidies par l'esprit oriental.

Au palais archiépiscopal, la voûte de la
chapelle est ornée de quatre anges suppor-
tant le Christ accompagné des quatre
animaux. Un panneau figure le Christ en
costume d'empereur.

Un triple symbolisme anime les œuvres
de cette période. Le premier, issu des
commentaires d'Origène, a inspiré la distri-
bution des scènes selon un parallélisme
ingénieux. Le second, venu du courant
d'idées que suscitèrent les Lieux Saints,
a amené la conception liturgique de la
Passion. Le troisième, répandu par le

pseudo-Aréopagite, a suggéré les formules qui traduisent l'allégresse
et l'orgueil du triomphe. L'Apocalypse mêle à cela l'influence
de ses visions, surtout celles relatives au jugement dernier que
l'on croyait proche. De là vient l'Hétimasie, trône surmonté
de la croix, qui figure la seconde venue ou avènement du Fils de
l'Homme. C'est sous l'influence des conciles d'Éphèse et de Chalcédoine
que les mosaïstes créent le Christ-Roi, l'Emmanuel, le Pantocrator ;
ce sont les néoplatoniciens et le pseudo-Denys qui leur enseignent
les hiérarchies célestes ; et c'est sur le cérémonial byzantin qu'ils
calquent le Christ, la Vierge, Jean le Précurseur, les Apôtres, les
évangélistes, les prophètes, cour divine faite à l'imitation de la
cour impériale.

II. L'icônoclisme, qui met fin à cette période, était plus inspiré par
l'esprit islamique d'Asie et surtout par le paulicianisme que par les
scrupules d'Eusèbe. Il débute en 725 avec Léon III l'Isaurien, devient
persécuteur avec Constantin V Copronyme, de 761 à 775, et ne prend
fin qu'à la mort de Théophile, en 842. Théophile et Constantin V
n'étaient pas des puritains. S'ils firent enlever les figures divines des
églises, ce fut pour revenir à la décoration pittoresque du début et

l'ornementation tout au moins en sortit rajeunie. L'art profane suscité par eux fut un stimulant pour l'art religieux. Les iconoclastes n'en voulaient d'ailleurs qu'au travail de pensée élaboré par les docteurs, et à l'art monastique de caractère théologique. Les sanctuaires chrétiens, au lieu d'exprimer le dogme, devinrent, au dire d'un contemporain, des volières et des vergers.

Le culte des images fut rétabli, grâce à la dévotion des femmes. Irène, en convoquant le septième Concile (787), et Théodora en 842, mirent fin à la querelle, mais le vrai restaurateur de l'art chrétien fut Basile I^{er} (867-886). La Nouvelle-Basilique et l'église des Saints-

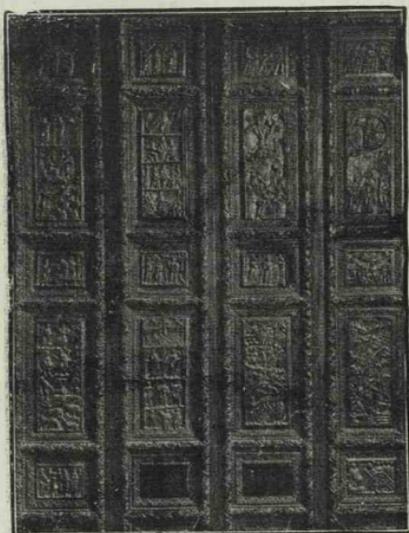


Fig. 82. — PORTE DE SAINTE-SABINE, Rome. (Cl. Anderson.)

Apôtres, où s'affirmait ce renouveau du IX^e siècle, ont disparu et nous ne connaissons l'ordonnance de la décoration que par des textes, mais elle se retrouve plus tard et l'impulsion donnée porta ses fruits au X^e siècle, suscitant l'éclosion d'un second âge d'or.

C'est du X^e siècle que datent les grands travaux décoratifs exécutés à Sainte-Sophie de Constantinople. Nous ne pouvons que les imaginer d'après les dessins de Salzenberg : dans le narthex, le Christ assis sur un trône aux pieds duquel se prosterne un basileus ; à la coupole, le Christ assis sur l'arc-en-ciel ; sur les pendentifs, quatre chérubins encore visibles ; sur les parois, les prophètes, le cycle évangélique, la Pentecôte ; au sommet des arcs, la Vierge, le Prodrôme, l'Hétimasie, la Véronique. Cette dernière partie doit être du XIV^e siècle.

La Grèce et la Russie ont conservé quatre ensembles du XI^e siècle : Sainte-Sophie de Kiev, la Néa Moni de Chios, Saint-Luc en Phocide, et Daphni près d'Athènes.

A Kiev, les fresques et les mosaïques forment un ensemble complexe. Dans la coupole, le Pantocrator est escorté d'archanges et entouré des Apôtres. Sur les pendentifs, les quatre évangélistes remplacent les animaux symboliques. La Vierge orante orne l'abside, avec le

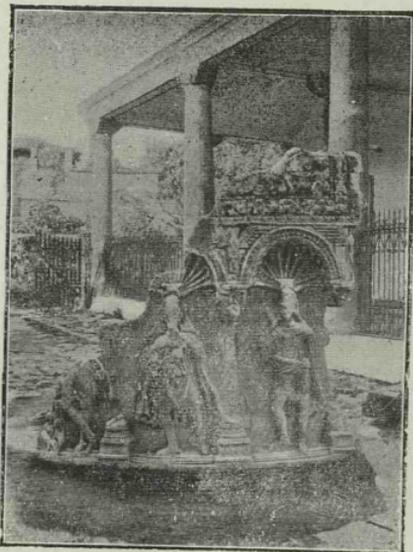


Fig. 83. — ADORATION DES MAGES.
Ambon de Salonique. (Cl. Millet.)

jugement dernier au-dessus et la Communion des apôtres au-dessous. Le cycle évangélique garnit les parois et les saints patrons sont distribués dans les chapelles latérales.

A Chios, la décoration, plus simple, s'inspire du même plan. Les mosaïques de la coupole de Saint-Luc, vues encore par Didron en 1839, ont disparu. L'église de Daphni a la structure et l'ordonnance de celle de Saint-Luc, mais les anges manquent à la coupole, et le Christ, dans un large champ d'or, atteint des dimensions colossales, entouré des seize prophètes. Dans le cycle évangélique, la légende de la Vierge se mêle à celle du Christ. C'est ici que la nouvelle iconographie atteint son plein développement, avec un grand caractère d'élégance et d'harmonie.

Les mosaïques italiennes du XII^e siècle sont ce que l'art byzantin nous a laissé de plus considérable : à Venise, Saint-Marc et la basilique de Torcello ; en Sicile, la chapelle Palatine et la Martorana de Palerme, la cathédrale de Cefalu, la cathédrale de Monreale.

Saint-Marc, consacré en 1095, a des mosaïques antérieures à cette date et d'autres s'échelonnent du XIII^e au XVI^e siècle. Malgré cette diversité, c'est ici que l'ampleur de la construction et l'éclat de la décoration donnent la plus forte idée du génie de Byzance. Sur ses multiples et larges parois, les mosaïstes ont déployé le Nouveau Testament et le martyrologe, mettant les épisodes évangéliques et les fêtes en marge du dogme. Sur la coupole d'une chapelle annexe, on voit les neuf chœurs des anges tels que les décrit le pseudo-Denis.

Dans les absides de Sicile, le Christ Pantocrator en buste garde sa place ancienne à la conque, et la



Fig. 84. — SARCOPHAGE DE SAINT-APOLLINAIRE IN CLASSE, Ravenne.
(Cl. Alinari.)

Vierge est au-dessous de lui dans l'hémicycle. Monreale offre une iconographie abondante, mais la sécheresse du style met ses mosaïques bien au-dessous de celles de Cefalu, et surtout de la Palatine.

Le système décoratif de cette seconde période se distingue du précédent par les traits suivants : abandon des éléments profanes, réduction des ornements qu'on stylise de plus en plus, remplacement du portrait par un type iconographique.

L'ordonnance des sujets est ainsi modifiée : les prophètes remplacent les Apôtres dans la coupole ; dans le sanctuaire, l'escorte de la Vierge finit par se rattacher à l'Hétimasie et se mue en une procession eucharistique ; les images apocalyptiques de l'abside font place au jugement dernier qui émigre en face, sur le mur occidental où il prend sa place définitive ; dans l'abside, les docteurs succèdent aux martyrs relégués dans les collatéraux ; enfin, on élimine les épisodes de la Passion, donnant toute l'importance aux fêtes, expression du dogme, et la légende de la Vierge absorbe toute la partie narrative.

Les icônes sont en marge de la décoration monumentale. Comme les figures des parois et des voûtes, ces images mobiles, peintes sur bois ou sur toile, traduisaient les symboles religieux. Ceux-ci, en devenant l'objet d'une vénération croissante, leur conférèrent un certain droit aux mêmes honneurs, mais les peintures murales étant hors de portée, le culte des images s'adressa plutôt aux icônes. Ce culte engendra de multiples légendes. On les conçut d'origine surnaturelle après leur avoir prêté une antiquité apostolique et ainsi naquirent les achéropites, portraits authentiques du Christ et Vierges de saint Luc. Le culte dont on les entourait empruntait ses pratiques à l'idolâtrie païenne : le baisement, l'encensement, l'inclination, l'illumination, le chant des hymnes. Les iconoclastes qui condamnaient, avec les images, l'œuvre théologique des premiers siècles, détruisirent

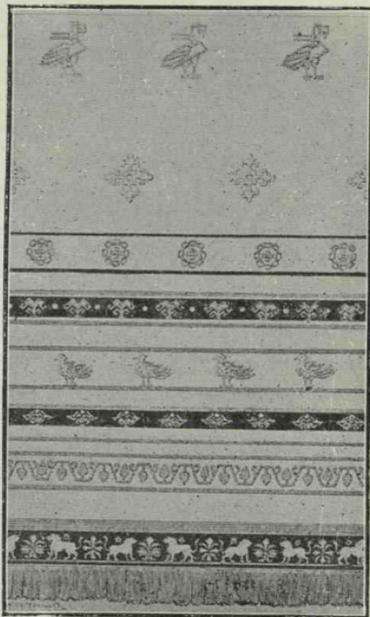


Fig. 85. — BORDURE DU VOILE DE LA VIERGE A LA CATHÉDRALE DE CHARTRES. (D'après F. de Mély.)

donc surtout les icônes, nous privant ainsi de presque tous les chefs-d'œuvre du premier âge d'or. Ce qui nous reste est peu de chose.

Les plus vieilles icônes byzantines sont exécutées à l'encaustique, procédé antique de peinture à la cire maniée avec un fer chaud. Toutes proviennent d'Égypte, aussi bien celles de Kiev que celles du musée du Caire. Les icônes de la seconde époque sont peintes sur bois à la détrempe, procédé de peinture à la colle de peau. Le Mont-Athos conserve les deux plus remarquables : la Panaghia Portaitissa du couvent des Ibériens, du IX^e siècle, et la Crucifixion de Vatopédi, du XII^e siècle. Le plus grand nombre des icônes du Mont-Athos remonte seulement au XIV^e siècle. Beaucoup sont en mosaïque. Le plus connu de ces petits monuments est celui de l'Opéra del Duomo, à Florence, qui figure en deux panneaux les « douze fêtes ».



Fig. 86. — ROMAIN IV ET EUDOXIE COURONNÉS PAR LE CHRIST. Ivoire de la B. N., Paris. (Cl. Giraudon.)

La miniature byzantine est un héritage de l'art alexandrin qui lui-même le tenait de l'Égypte pharaonique. Les manuscrits religieux enluminés sont des Bibles, des Évangiles, des Ménologes, des auteurs ecclésiastiques.

De la Bible, nous ne possédons aucune édition complète, mais seulement des fragments : la Genèse de Vienne, du V^e siècle, mutilée et de plusieurs mains ; la Bible de Cotton, au Musée Britannique, réduite à la Genèse depuis l'incendie de 1731 ; le rouleau de Josué, à la Vaticane, long de 10 mètres, du VI^e siècle ; les octateuques fragmentaires du Vatican, de Smyrne et de Vatopédi ; le livre de Job, dont il existe trois éditions, au Sinaï, à Patmos et à Venise, celle-ci de style monumental byzantin ; le Psautier, dont l'illustration s'ordonne selon deux types représentés par le Psautier de Paris et le Psautier Chludov, à Moscou, le premier du X^e siècle d'un caractère antique et à frontispice, le second à vignettes marginales de style alexandrin remontant à la période iconoclaste ; les Prophètes,

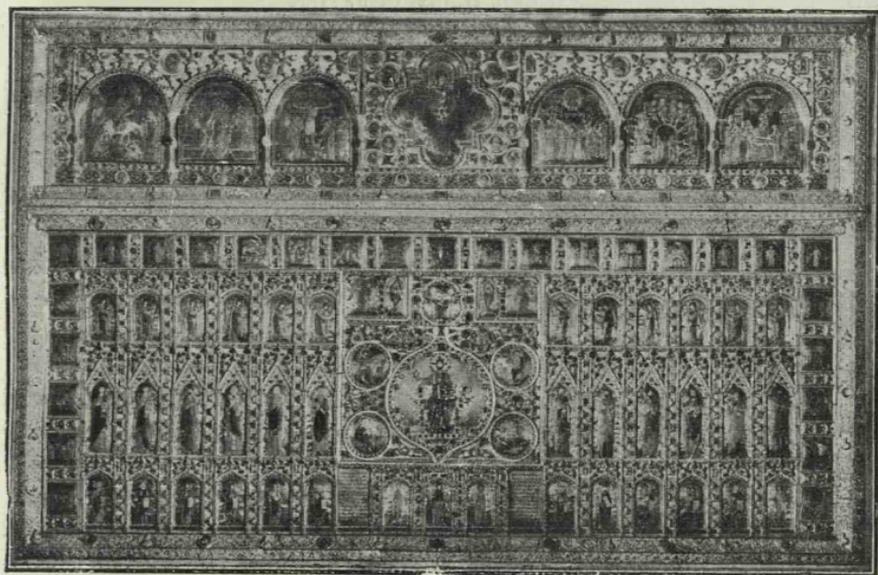


Fig. 87. — LA PALA D'ORO A SAINT-MARC DE VENISE. (Cl. Alinari.)

dont on ne connaît qu'un exemplaire fort beau partagé entre les bibliothèques de Florence et de Turin et qui doit être un original du XI^e siècle.

Pour les Évangiles, les miniaturistes ont conçu deux types bien distincts, l'un condensant l'illustration dans le frontispice, l'autre la développant à travers le texte. L'Évangile syriaque de la Laurentienne, à Florence, illustré l'an 586, en Mésopotamie par le moine Rabula, est un exemple assez complet du premier type ; les scènes, d'un caractère monumental, paraissent empruntées aux mosaïques palestiniennes. L'Évangile grec de Rossano est contemporain et le type se retrouve dans les manuscrits de la seconde période. La première période ne nous a laissé qu'un exemple du second type : c'est l'Évangélaire de Sinope en onciales d'or sur parchemin pourpré, acquis par la Bibliothèque Nationale. Le représentant le plus caractéristique en est le Parisinos 74, illustré pour un monastère mais copié sur un original de la cour.

Le Ménologe de Basile II nous est connu par le manuscrit du Vatican. La littérature ecclésiastique a fourni les homélies de Grégoire de Nazianze dont un exemplaire est à Paris, les homélies de Jean Chrysostome dont un manuscrit du fonds Coislin possède un frontispice en deux feuillets, les sermons de Jean Damascène à Jérusalem, l'hymne acathiste conservée à Moscou, et des écrits théologiques.

Adoptée par l'Église comme un mode d'enseignement, la miniature a suivi le même cours que la décoration murale. Elle est partie de

l'imitation des modèles alexandrins pour aboutir aux emprunts de l'iconographie monumentale, mais à partir du XII^e siècle, c'est elle qui bien souvent paraît avoir influencé le grand art. Le mosaïste s'inspirait sans doute alors du miniaturiste comme l'enlumineur s'était auparavant inspiré des peintres. Ce qui a suvrécu n'étant habituellement que la réplique tardive d'un ancien prototype, la date est moins à considérer que le style, dans ces hypothèses.

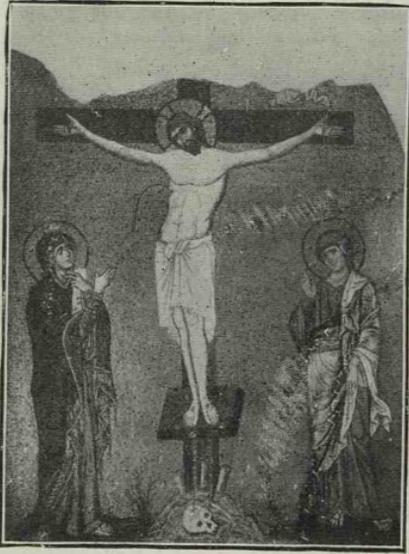


Fig. 88.— LE CALVAIRE. Mosaïque de Daphni. (Cl. Millet.)

Les tisserands byzantins prennent place ici, avec leurs tissus de soie qui font suite aux toiles teintées, aux tapisseries de laine et de soie des fabriques égyptiennes. Les églises romaines ont dû être très riches, au début, de ces vêtements, tapis, tentures et rideaux orientaux, mais le *Liber Pontificalis* ne nous en donne qu'une idée. Le motif ordinaire des tissus byzantins est celui des animaux affrontés. On trouve dans certains le souvenir des anciennes scènes de chasse. La cathédrale de Sens et l'église de Mozac, près de Riom, en possèdent d'intéressants. Le plus beau tissu de ce genre est à Saint-Jean de Latran, Rome, où figure une Annonciation. La célèbre

dalmatique, dite de Charlemagne ou chape de Léon III, au Vatican, où l'on voit représenté le Christ Emmanuel dans une gloire, la Communion des Apôtres, la Transfiguration, est en réalité une broderie du XIV^e siècle. Nous la retrouverons plus loin. Le voile ou chemise de la Vierge, vénéré à la cathédrale de Chartres, est une étoffe byzantine du VIII^e siècle, comme le prouvent les trois rangées d'animaux et les cinq rangées d'ornements qui forment la bordure. Le nombre des tissus anciens qui nous sont ainsi parvenus sous le couvert de la religion, par suite du culte des Saints, est considérable : ce sont habituellement des suaires et des vêtements sacerdotaux. On a établi un rapport entre eux et les reliques qu'ils enveloppaient et ainsi se sont cristallisées des attributions archéologiques qui défient les siècles.

La sculpture figurée comprend les ouvrages en bois et en pierre. Elle a dû avoir un grand développement dans la première période, mais ensuite, le goût oriental lui a fait perdre son caractère plastique.

La porte de Sainte-Sabine, à Rome, consacrée vers 432, est le monument le plus considérable qui nous reste de la sculpture sur bois. Des scènes bibliques et évangéliques décorent ses panneaux, marquant la concordance des deux Testaments : elle est malheureusement très remaniée.

Les deux colonnes historiées du ciborium de Saint-Marc à Venise, œuvre du VI^e siècle ; un fragment du sarcophage de Psamatia, au musée de Berlin, figurant le Christ entre deux Apôtres ; l'ambon de Salonique, orné d'une Adoration des Mages ; quelques sarcophages à Ravenne : voilà tout ce qui nous reste de la première période comme sculpture sur pierre. Mais il y a les ivoires.

L'art des ivoires prit la place de la grande sculpture. Les ivoires chrétiens sont nombreux mais de provenance incertaine. Le chef-d'œuvre de l'école hellénistique est la plaque de la collection Trivulce, à Milan, où deux scènes se superposent : les soldats endormis près du Saint Sépulcre et les Saintes Femmes au tombeau. Deux pyxides, l'une à Berlin figurant le Christ, l'autre à Bologne représentant le sacrifice d'Abraham, et le bel Ange du Musée Britannique, à Londres, portant le sceptre et le globe, sont du même style. Au contraire, la chaire de Maximien, à Ravenne, œuvre du VI^e siècle, est de goût oriental, ainsi que le diptyque de Ravenne. A la seconde période appartiennent le triptyque Harbaville (Deisis et Saints) du Louvre, le triptyque du Cabinet des Médailles (Crucifixion entre dix médaillons), la plaque de la Bibliothèque Nationale (Christ couronnant Romain IV et Eudoxie). Ce sont des œuvres belles et fines, modelées sur les miniatures.



Fig. 89. — DÉTAIL DE LA COMMUNION DES APÔTRES. Mosaïque de Sainte-Sophie, Kiev. (Cl. Millet.)

Le métal et l'émail, où s'exerça l'ingéniosité des orfèvres, jouèrent un grand rôle dans le luxe byzantin, surtout au début, mais presque rien ne subsiste. Ce qui en reste montre la parenté de cette technique orientale avec les mosaïques. Les ampoules palestiniennes, apportées de Rome à Monza vers l'an 600, sont de véritables compositions monumentales. La croix d'autel de Velletri doit être du XI^e siècle. La Vierge



Fig. 90.—ROGER II COURONNÉ PAR LE CHRIST. Mosaïque de la Martorana, Palerme. (Cl. Alinari.)

Hodégitria, de Martvili, en Géorgie, est une icône du X^e siècle, mais la fameuse Pala d'Oro de Saint-Marc de Venise est une composition d'orfèvrerie exécutée d'abord en 976 et amplifiée en 1105, 1205, 1343. Saint-Marc possède aussi des calices, patènes et coffrets eucharistiques : aucun n'est antérieur au X^e siècle. La porte de bronze de Sainte-Sophie de Constantinople, où des rinceaux et des grecques encadrent des panneaux plats, montre que l'on avait, au X^e siècle, abandonné le relief pour le dessin.

Quels traits généraux dégager de cette analyse ? La tradition archaïque, en opposition avec le bas-relief pittoresque des Alexandrins, a fini par réduire le paysage à des éléments simples de proportions modestes. Pour un arbre : une touffe au haut d'un

tronc émondé. Comme montagnes : des rochers taillés. Le costume est emprunté à la tradition antique et aux dernières modes romaines, pour le Christ, les Apôtres, les Prophètes, les Anges, vêtus de tuniques et de chlamydes, mais la Vierge et les Saintes sont enveloppées dans le maphorion syrien ; Daniel et les Mages, avec leur costume oriental et barbare, font exception. L'harmonie de couleur qui prédomina finalement, fut celle du bleu et de l'or. Les attitudes, les gestes et le dessin des draperies se rattachent surtout à l'art antique. Un choix de types grecs, reproduits à l'aide de poncis, en l'absence de tout modèle vivant, et que l'hiératisme a progressivement réduits, voilà ce qui alimente cet art. L'anatomie est conforme à un canon compilé du IV^e au VI^e siècle, d'après la science antique : elle se déforme peu à peu, par suite

de ce travail de seconde main. Les nus sont modelés, au début, dans des tons rouge-brun, suivant la méthode antique, mais on leur substitue, plus tard, les pénombres vertes. Le type du Christ barbu et âgé succède à l'Emmanuel iraberbe et jeune du début qu'on ne garde que pour l'Apocalypse. La Vierge, d'abord orante, devient la Mère de Dieu et la Reine, sous l'influence du concile



Fig. 91. — L'ASCENSION. Mosaïque de la cathédrale de Monreale. (Cl. Alinari.)

d'Éphèse. L'iconographie transforme les anciens thèmes et en crée de nouveaux : les types achevèrent de se créer au XI^e siècle, et la Palestine, avec ses sanctuaires de la Passion et de la Résurrection, paraît être à l'origine de cette évolution.

En définitive, l'art byzantin, plus curieux à étudier qu'émouvant, intéresse l'historien plutôt que l'artiste. Peu plastique mais riche de couleur, il doit beaucoup aux émaux de ses chimistes et peu au talent de ses peintres. C'était un luxe, non une recherche de la beauté. Aussi l'émotion qui se dégage encore de l'art antique, est-elle absente de cet art vieux avant l'heure, mort après quelques sursauts de vie qui furent sans lendemain. Une trouvaille féconde était à peine faite qu'elle se fixait aussitôt en formule copiée de siècle en siècle. Une discipline trop rigoureuse, en comprimant toute spontanéité, devait tarir la source de cet art qui n'avait pas su se rajeunir au contact de la nature et de la vie. La gravité conservatrice de l'Orient l'empêcha de faire ce que réalisa, avec des artistes libres, l'Occident, mais de ceux-ci l'art byzantin a du moins guidé les premiers pas. Les monuments figurés, surtout les miniatures et les ivoires, ont été l'école où se sont formés, au XII^e siècle, nos miniaturistes, nos peintres-verriers et nos sculpteurs. (Fig. 75 à 92.)



Fig. 92. — ANGE. Ivoire du British museum, Londres.

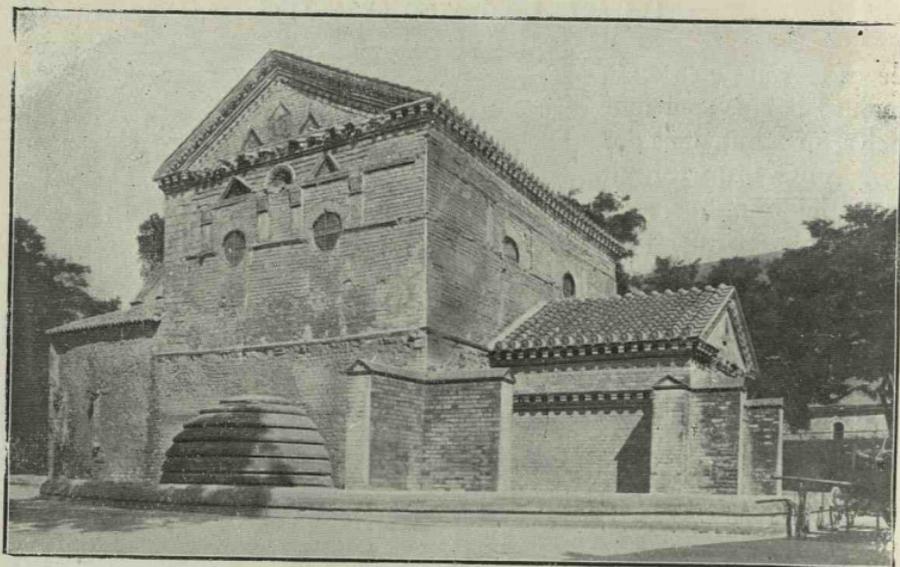


Fig. 93. — LE BAPTISTÈRE SAINT-JEAN, Poitiers. (Cl. Arch. Phot.)

SEPTIÈME LEÇON

L'ART MÉROVINGIEN ET CAROLINGIEN

De Clovis à Hugues Capet, une période barbare de six siècles s'étend, pendant laquelle les métiers gallo-romains ont péri. Elle correspond à nos rois mérovingiens et carolingiens mais se retrouve dans les autres pays. La première partie est une prolongation abâtardie de l'art romain des basiliques latines tandis que la seconde est l'amorce timide, à l'école des modèles byzantins, d'un art nouveau, que l'on qualifie d'art pré-roman. La 2^{me}, 3^{me} et 4^{me} leçons en amorcent déjà l'étude pour la France et l'Italie.

I. L'époque mérovingienne — v^e, vi^e, vii^e et viii^e siècles, — qui a vu s'élever en Gaule des basiliques latines aujourd'hui disparues et des églises en bois dont il ne reste plus que le souvenir, n'a laissé sur notre sol que des débris de constructions très remaniées depuis. Le cas est le même pour la Grande-Bretagne, où les invasions ont tout détruit comme chez nous. Il s'y ajoute des sarcophages, des miniatures de manuscrits et des pièces d'orfèvrerie.

La liste des monuments français mérovingiens se réduit à quelques exemples : les deux baptistères de Poitiers (Vienne) et de Riez (Basses-Alpes), la crypte de l'église de Jouarre (Seine-et-Marne), quelques

parties d'églises à Suèvres (Loir-et-Cher), Cravant (Indre-et-Loire), Savennières et Distre (Maine-et-Loire), Vieux-Pont-en-Auge (Calvados), Saint-Pierre-de-Vienne (Drôme). Encore ne sommes-nous pas sûrs de cette classification d'ailleurs emmêlée. La date qu'on attribue en gros à ces églises vient de ce qu'elles sont bâties, comme les remparts gallo-romains, en petit appareil de pierre alterné de chaînages de

brique ; mais, malgré cet indice archéologique, il est possible que plusieurs de ces monuments appartiennent à la période suivante ou carolingienne. Et chacun d'eux est de nature composite. Le baptistère de Poitiers appartient au mérovingien, par ses absidioles du VII^e siècle, qui lui ont donné sa forme définitive, mais le rectangle primitif remonte au IV^e siècle, et l'aspect actuel lui vient des remaniements exécutés au XI^e et au XIII^e siècle : le narthex est donc roman.

La voûte d'arêtes de la crypte de Jouarre est romane aussi sans doute.

Malgré le caractère douteux de ce dernier exemple, on retiendra que les cryptes placées sous le chœur surélevé de plusieurs marches, entre deux escaliers qui permettent d'y accéder, sont nées, à l'époque mérovingienne, du culte des saints de plus en plus populaire et qu'elles sont le développement de l'ancienne « confession » des basiliques.

L'art barbare nous a laissé quelques pièces d'orfèvrerie auxquelles bien d'autres s'ajouteraient si les trouvailles faites dans les tombes franques, du XVII^e au XIX^e siècle, n'avaient été négligées par les archéologues



Fig. 94. — LE BAPTISTÈRE DE RIEZ, Basses-Alpes. (Cl. Arch. Phot.)

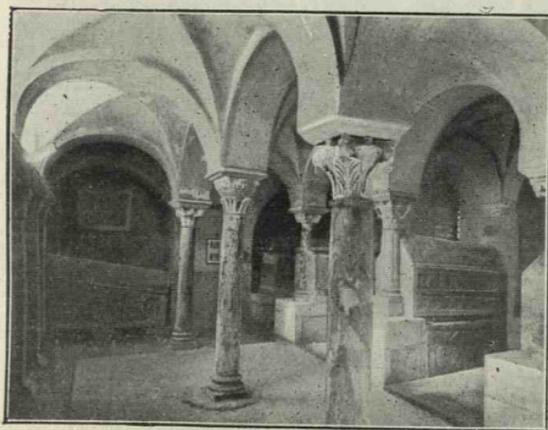


Fig. 95. — CRYPTÉ DE L'ÉGLISE DE JOUARRE. (Cl. Arch. Phot.)

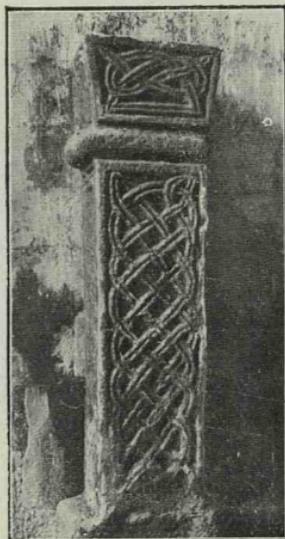


Fig. 96. — PILASTRE CAROLINGIEN. *Eglise de Cravant, Indre-et-Loire.* (Cl. Arch. Phot.)

indifférents. Le vase en or et le plateau trouvés à Gourdon (Côte-d'Or), en 1845, sont probablement des objets liturgiques ; le vase est un calice à deux anses. Une croix en émail cloisonné orne le milieu du plateau dont les bords sont décorés d'incrustations de verre rouge. Le musée de Cluny a des fragments de coffrets qui paraissent être des reliquaires. A l'étranger, la couverture de l'évangélaire du trésor de Monza (Italie) se présente avec plus de garanties : c'est une plaque d'or décorée d'une croix en verroterie cloisonnée. A toute cette histoire de l'orfèvrerie barbare, se trouve mêlée, dans notre pays, la figure légendaire de saint Éloi. Le ministre de Dagobert (588-665) était un orfèvre gallo-romain du VII^e siècle, mais des nombreuses pièces qu'on lui attribue, trois seulement peuvent être discutées sérieusement : la croix d'or et la coupe de jade conservées autrefois à l'abbaye de Saint-Denis,

et le calice de Chelles. De ce dernier nous ne possédons d'ailleurs que des images. La châsse de Saint-Benoît-sur-Loire, les reliquaires de Conques (Aveyron), de Saint-Bonnet-Avalouze (Corrèze), de Saint-Maurice d'Againe (Suisse) sont les principaux témoins de cette période barbare où la richesse tenait lieu de beauté. Le calice, dit de saint Remi, à la cathédrale de Reims, est en réalité une pièce romano-gothique du XII^e siècle.

La peinture murale et la mosaïque jouaient un grand rôle dans la décoration des basiliques mérovingiennes. Celle de Saint-Martin de Tours, élevée en 472, offrait à l'admiration des pèlerins une série de peintures consacrées aux miracles du saint patron. La mosaïque était si employée que l'éclat métallique de ses cubes fit donner à une église de Cologne le surnom de « Aux Saints d'Or »

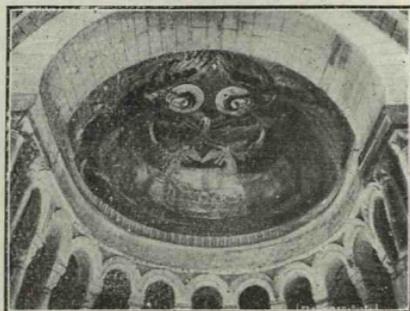


Fig. 97. — VOUTE ET MOSAÏQUE DE L'ÉGLISE DE GERMIGNY-DES-PRÉS, Loiret. (Cl. Arch. Phot.)

et au sanctuaire de Toulouse l'épithète de Daurade (la dorée).

La miniature est notre seule ressource pour retrouver quelque chose de ce passé disparu, bien qu'on ne puisse comparer ces menus travaux aux grandes œuvres de la peinture murale. Cette pratique monastique est alors commune à tout l'Occident. Elle a comme caractéristique un décor uniquement ornemental fait de lignes droites ou courbes, de spirales et d'entrelacs, où se mêlent des formes d'animaux ou des figures humaines, déformées d'après une certaine géométrie. Le scribe, qui, au début, à peine distinct du calligraphe, se contentait de couper de temps en temps son texte d'un coup de plume, et usait d'une tresse de cordelettes pour mettre les initiales en valeur, seule fantaisie permise, ajoute çà et là un frontispice, une arcature, une bande ornementale. L'illustration véritable commence plus tard, et les sujets apparaissent, mais une simple aquarelle plate, d'où l'or est exclu, remplit les contours tracés à la plume, et celle-ci est si inexperte qu'elle demeure d'une fantaisie parfois excentrique.

C'est ainsi qu'on jugera, sans les traiter de caricatures, les essais informes du *Sacramentaire de Gellone*, du *Sacramentaire du Vatican*, du *Lectionnaire de Luxeuil*, des *Évangiles de Saint-Gall*, des *Évangiles d'Echternach*. Influencé par l'Orient et par les missions irlandaises, cet art a connu plusieurs écoles : franque, méridionale, lombarde, wisigothique, britannique...

Entre tous les arts pratiqués dans les abbayes, la miniature est celui où se perpétuait le plus la forte discipline monastique, grâce à laquelle chaque école eut ses limites, ses habitudes propres, ses formules et ses sujets. Traditionnelle à toute époque du moyen âge, la miniature le fut surtout à la période initiale qui va de l'époque mérovingienne à l'art roman du XII^e siècle. Les moines alors sont seuls dépositaires du secret d'enluminer les manuscrits et de les transcrire ; et ces précieux parchemins ornés de lettrines, de vignettes, de tableautins, ils se le transmettent les uns aux autres comme un dépôt sacré. De maître

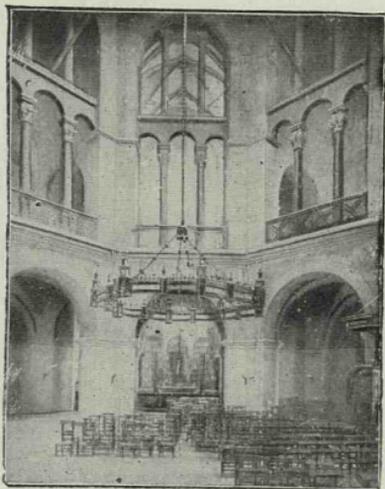


Fig. 98. — INTÉRIEUR DE LA CHAPELLE PALATINE, Aix-la-Chapelle, Allemagne. (C. Lévy-Neurdein.)

à élève, on y apprend à dorer à la feuille, et à gouacher les couleurs à l'aide d'une colle qu'on obtient en laissant décanter un blanc d'œuf battu. Le traditionalisme ecclésiastique s'ajoute ici à la tradition du métier qui répète incessamment un procédé, une formule, un thème, un tour de main. Aussi, nulle recherche et point d'invention, avant longtemps. Ce sont, pour la plupart, des copies de copies, des répliques

de répliques, des imitations sans fin d'un type original qui est soit un modèle importé, soit un produit du sol. Aussi nous y reconnaissons-nous difficilement, car l'incessant va-et-vient des œuvres, la disparition des prototypes dont nous n'avons plus que le reflet, l'importation byzantine qui fut à un moment très considérable, nous empêchent de mettre un ordre absolu dans cette apparente uniformité. Cette partie de l'histoire de l'art est encore dans son enfance.

II. L'Art carolingien (VIII^e, IX^e, X^e siècles), en architecture, n'a fait que continuer la tradition romaine abâtardie et reproduire maladroitement les modèles byzantins. Il comprend donc deux catégories de monuments :

les uns se réclamant de Rome et les autres de l'Orient. Rien alors n'existait en dehors de ces deux centres. Rome déchue était en dehors du mouvement mais offrait des modèles anciens. L'Orient concentrait en lui toute la vie artistique, et Ravenne, capitale de ses possessions occidentales, se présentait comme l'éducatrice naturelle des nouveaux royaumes. Charlemagne n'eut donc pas le choix quand il voulut faire revivre les arts dans son empire. L'Art nouveau, né de son impulsion et qui s'identifie avec les IX^e et X^e siècles, se rattache à cette double tradition romano-byzantine. Il s'y ajoute, en orfèvrerie, un élément barbare.

La plus importante transformation à noter est celle des supports. Au lieu que la basilique mérovingienne tirait sa principale beauté des riches colonnes de marbre, empruntées aux temples païens, l'église carolingienne se contente de piliers maçonnés. Elle s'y résigne par



Fig. 99. — AUTEL ET CIBORIUM DE SAINT-AMBROISE DE MILAN, IX^e et XII^e siècles. (Cl. Alinari.)

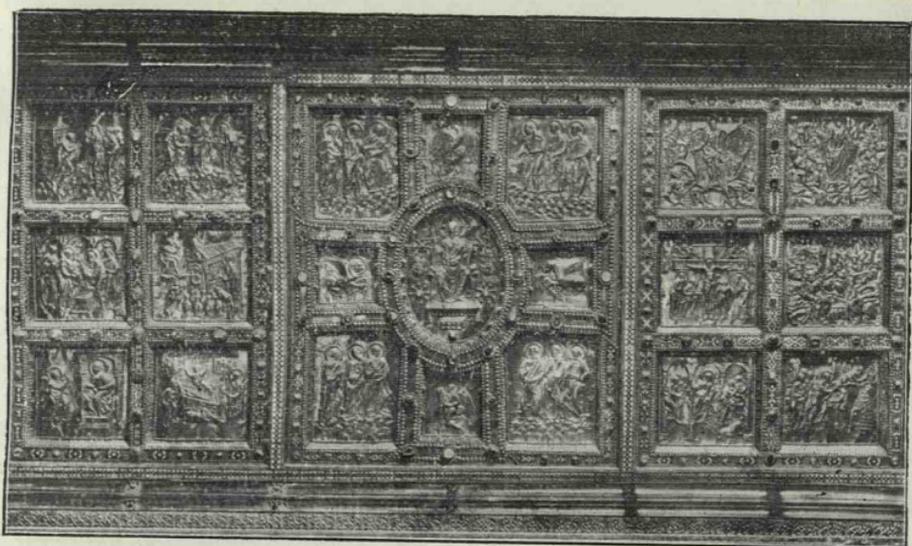


Fig. 100. — DEVANT DE L'AUTEL D'OR DE SAINT-AMBROISE DE MILAN, *Italie*.
(Cl. Alinari.)

force, parce qu'on ne savait plus où prendre les marbres antiques et qu'on était incapable de les reproduire, mais il ne faut pas se lamenter de cet appauvrissement architectural, car il eut les plus heureux effets. La colonne à chapiteau étant abandonnée, les architectes durent créer un membre nouveau, le pilier, et de lui devait naître tout le système des supports du moyen âge.

Le plan reçoit un élément capital : le déambulatoire autour du chœur. Il a pour origine le culte des reliques des saints qui attire de nombreux pèlerins dont il faut assurer la circulation autour du tombeau. Saint-Martin de Tours, rebâti en 903, démoli, paraît en être le premier exemple.

La construction cependant est en baisse : l'appareil s'allonge, perd sa régularité, et les chaînages de briques, disposés sans symétrie, se font plus rares. La décoration, imitée du bois, est stylisée sous l'influence croissante de l'Orient. Le chapiteau, où les feuilles d'acanthé n'ont plus ni relief ni proportions, est si dénaturé de forme qu'on reconnaît à peine son origine corinthienne.

La plus célèbre des églises carolingiennes est la chapelle du palais de Charlemagne, aujourd'hui cathédrale d'Aix-la-Chapelle, en Allemagne. C'est une copie de Saint-Vital de Ravenne, lourdement exécutée, avec d'autres proportions et de façon à éviter les difficultés du plan. La coupole, octogonale, s'inscrit sur huit piliers, au milieu d'une rotonde précédée d'un narthex. C'est la seule partie primitive et des chapelles



Fig. 101. — IVOIRE CAROLINGIEN. Musée de Cluny, Paris. (Cl. Giraudon.)

de date postérieure la masquent de tout côté ; encore, la coupole elle-même, avec sa mosaïque, est-elle moderne. La comparaison de l'œuvre carolingienne avec le modèle byzantin d'Italie montre la barbarie du copiste franc. A Ravenne, des colonnes byzantines, disposées deux par deux entre les piliers, donnent naissance à des absides qui alternent avec les pans coupés de l'octogone ; à Aix-la-Chapelle, les piliers sont simplement reliés par des arcades. L'architecte de Charlemagne avait pourtant des colonnes, mais romaines, transportées précisément de Ravenne, et faites de tronçons raccordés ; on les a superposées, en trois ordres, dans le vide des arcades des tribunes, et toujours sur un plan rectiligne, sans

la courbure du modèle byzantin qui apparaissait trop difficile à réaliser. A Ravenne, les voûtes des bas-côtés et des tribunes sont sur un plan trapézoïde ; à Aix-la-Chapelle, les collatéraux forment seize côtés, avec des travées de voûtes décomposées en carrés et en triangles.

Ce monument, imité à Mettlach, dans une église monastique et dans la chapelle du palais de Nimègue, a fait longtemps école en Allemagne.

En France, l'église de Germigny-des-Prés (Loiret), consacrée en 816, demeure l'exemple le plus intéressant, malgré une restauration radicale. Le plan est un quatrefeuilles : c'est donc un carré sur les faces duquel s'ouvrent quatre absides (une a disparu) et dans les quatre angles duquel sont des travées couvertes de coupoles. La calotte centrale s'élève dans une tour lanterne carrée que portent des piliers



Fig. 102. — SAINT JEAN A TÊTE D'AIGLE. Lettre initiale I du Sacramentaire de Gellone, Paris, B. N. (Cl. B. P.)

réunis par des arcades. L'abside de l'Est, où se trouve la mosaïque de l'Arche d'alliance, joue le rôle de chœur.

La nef de la cathédrale de Beauvais (Oise), construite de 987 à 998, ne doit son existence qu'au manque de ressources qui empêcha de poursuivre le plan gothique ; on l'a surnommée la basse-œuvre, par opposition au chœur vertigineux du XIII^e siècle qui la surplombe.

L'abbatiale de Saint-Riquier (Somme) était flanquée à ses deux extrémités de deux tours cylindriques, surmontées d'un couronnement (cône tronqué et pavillon à arcades) très particulier, et l'on suppose un sanctuaire à chaque bout ; mais seule une ancienne miniature publiée par Mabillon nous renseigne sur cette église de première importance.

Chaque province offre des exemples : le Nord, avec la crypte de l'église de Saint-Quentin et la cathédrale de Beauvais ; le Centre, avec deux cryptes de Chartres et Germigny ; la Champagne, avec la crypte Saint-Paul de Jouarre et Saint-Remi de Reims, qui a gardé des sculptures carolingiennes ; la Bourgogne, avec les cryptes de Saint-Germain d'Auxerre et de Saint-Savinien de Sens ; l'Ouest, avec Saint-Pierre de Jumièges ; le Sud-Ouest, avec Saint-Philbert de Grandlieu, le pignon de Saint-Maur-de-Glanfeuil, le déambulatoire et les murs de Saint-Pierre de la Couture, au Mans, une série d'églises rurales dans le Maine-et-Loire comme Gennes et Savennières ; le Midi, avec la cathédrale de Vaison (Vaucluse), la crypte de Montmajour et des morceaux de sculpture carolingienne conservés à Saint-Guilhem-du-Désert (Hérault) ; le Sud-Est, avec le clocher et le portail de Saint-Pierre de Vienne (Isère) ; l'Auvergne, avec une partie de l'église de Chamalières (Puy-de-Dôme).

La liste, fort nombreuse, des églises classées carolingiennes suscite des doutes et appelle des réserves. La nef de Saint-Philbert de Grandlieu (Loire-Inférieure) ne peut être attribuée avec certitude à



Fig. 103. — LE CHRIST ENTRE LA TERRE ET L'OcéAN. Miniature du Sacramentaire de Metz. Paris, B. N. (Cl. Catala.)

cette époque, malgré son appareil, car la structure de ses piliers et de ses arcades est franchement romane. Les piliers sont cruciformes ; les arcades ont un second bandeau ; les murs ont des contreforts en forme de pilastres, au dehors comme au dedans. Ce sont là des caractères romans. Aussi a-t-on pu dire que tout cela datait du XI^e siècle, non de 819 ou de 836, dates de la première construction que semblent pourtant attester les murs avec leur moyen appareil de pierre et leurs assises de brique alternées, un caractère d'archaïsme indiscutable et l'inexpérience naïve que l'on constate dans toute la construction.

En Italie, l'église Saint-Satyre de Milan (868-887) présente le même plan que celle de Germigny et les stucs qui la décorent reproduisent des ornements byzantins. A Saint-Marc de Venise, les colonnes sculptées du ciborium sont habituellement regardées comme une œuvre byzantine du VI^e siècle. Mais Venturi les rattache, au contraire, à l'art occidental de l'époque mérovingienne. Cette œuvre d'une si riche iconographie peut donc prendre place dans cette leçon. Nous constatons, ici comme dans la deuxième leçon, à propos des premiers siècles, la difficulté de faire le départ exact entre l'Orient et l'Occident.

L'Angleterre a perdu au IX^e siècle la plupart de ses églises primitives, mais à partir du X^e siècle se place l'érection des monuments

saxons et parmi ceux que l'on classe sous ce nom, plusieurs sans doute appartiennent à l'époque précédente, entre autres Saint-Martin de Canterbury. On cite, comme principaux exemples de cette architecture, les églises de Barton-sur-Humber, de Bishophill junior (Yorkshire), de Boarhunt (Hampshire), de Bosham (Sussex), de Bradfort-sur-Avon. Ces églises saxonnes ont habituellement un vaisseau simple, quelquefois des bas-côtés, un chevet généralement rectangulaire, rarement un transept, un petit porche carré devant les portails, un clocher au-dessus du porche occidental. L'appareil n'est jamais régulier comme sur le continent et les plus anciennes églises sont



Fig. 104. — L'ASCENSION. Lettre ornée du Sacramentaire de Metz. Paris, B. N. (Cl. B. N.)

construites en briques romaines, empruntées à des ruines, par exemple, Saint-Pancrace de Cantorbéry.

L'Espagne n'a gardé que des vestiges d'architecture carolingienne : le chancel sculpté de Santianes de Pravia (Oviedo), les chapiteaux de San Sebastian, à Tolède ; mais quelques églises, comme San Miguel de Naranjo, peuvent remonter à cette période.

En Suisse, l'église de Saint-Gall avait deux absides et des bas-côtés. Elle était cantonnée de quatre tours rondes isolées, différentes de la tour unique élevée, au VIII^e ou au IX^e siècle, auprès des deux basiliques de Saint-Apollinaire à Ravenne. De cette fameuse abbaye, il ne nous reste qu'un plan du IX^e siècle tracé à l'encre rouge et noire sur un parchemin.

Charlemagne eut une action personnelle importante en ce qui concerne la décoration, par suite de la position prise par lui dans la querelle des Iconoclastes. Sa formule : *Nec frangimus, nec adoramus*, visait aussi bien la dévotion byzantine, revenue aux images par la volonté d'Irène et de son fils, que l'iconoclasme.

Rien malheureusement ne nous permet de juger de l'état de la peinture murale et de la mosaïque à l'époque carolingienne. Eut-on recours à des artistes étrangers, venus d'Orient, de Syrie, d'Égypte, ou sont-ce des indigènes qui y travaillèrent ? On croit plutôt à la seconde hypothèse, avec une influence romano-byzantine. La mosaïque de la



Fig. 105. — SAINT MARC. Miniature des évangiles de Saint-Médard de Soissons. Paris, B. N.



Fig. 106. — CIBORIUM DE SAINT-MARC DE VENISE.

couple d'Aix-la-Chapelle, détruite au XVIII^e siècle, ne nous est connue que par un dessin de Ciampini. Elle s'inspirait du thème apocalyptique. Le cycle biblique de la chapelle du palais d'Ingelheim, sous Louis le Débonnaire, est perdu aussi.

La mosaïque de la petite église de Germigny-des-Prés, dans le Loiret (806), nous est par suite un précieux débris de ce temps. Si modernisée qu'elle soit par des restaurations successives, on entrevoit la composition d'une Arche d'alliance surmontée de deux chérubins, gardée par deux grands anges, sous la bénédiction de la Main divine.

La miniature, par contre, nous renseigne abondamment avec les *Evangelies de Saint-Médard de Soissons*, l'*Evangélaire de Godesscale*, la *Bible de Charles le Chauve*, la *Bible de Bamberg*, les *Evangelies dits de Charlemagne*, les *Evangelies de Lothaire*, le *Psautier d'Utrecht*, le *Sacramentaire de Drogon* ou de Metz, les *Evangelies dits de François II*.

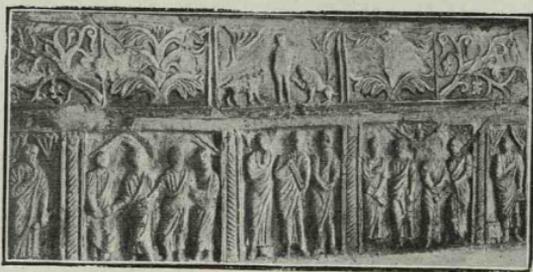


Fig. 107. — SARCOPHAGE DE SAINT-GUILHEM-DU-DÉSERT, Hérault. (Phot. N. D.)

Toute une révolution s'accomplit alors dans l'art de décorer les livres. Les fonds pourpres sont adoptés ; l'or et l'argent interviennent ; les images vont croissant ; les bonnes méthodes de peinture reparaissent. La gouache sa-

vante se substitue au lavis sommaire d'un grossier dessin à la plume. Ce renouveau eut sans doute des causes multiples, dont la principale paraît être byzantine, mais l'origine du mouvement doit être rhénane. On y distingue plusieurs écoles, aux noms d'ailleurs problématiques, qui se rattachent aux régions rhénane, tourangelle, saxonne, picarde, lorraine.

Les peintures bénédictines du IX^e siècle au monastère de Saint-Vincent de Volturne (Italie) se rattachent à l'art romain des mosaïques contemporaines ou antérieures et par leur intermédiaire à l'art byzantin. L'une de ces fresques, d'une couleur fraîche et blonde, représente l'abbé Epiphanius (826-845) au pied du Crucifix.

La sculpture funéraire qui avait donné quelques beaux modèles de tombeaux à Ravenne, disparaît en Italie avec l'invasion lombarde. Au commencement du VIII^e siècle, un devant d'autel, à Cividale, en

Frioul, montre un essai de figure humaine : le Christ assis dans une auréole portée par quatre anges. Vers le milieu du IX^e siècle, un monument d'un style plus ample apparaît à Naples : c'est l'iconostase de San-Giovanni-Maggiore. Ici ou là, on montre des fragments de chancels, mais deux œuvres exceptionnelles seulement s'imposent à l'attention : les six Saintes grecques en bas-relief de Cividale et le Christ entre saint Pierre et saint Paul sculptés au fronton du ciborium de l'autel de Saint-Ambroise de Milan.

Alors, apparaît dans nos pays l'art de l'émaillerie, emprunté aux byzantins, qui renouvelle l'orfèvrerie : le coffret de la Circoncision au trésor de Conques, le calice et la patène de saint Gozlin à la cathédrale de Nancy, en sont le témoignage. Le devant de l'autel de S^t-Ambroise de Milan, discuté, paraît bien être antérieur à 855.

En résumé, l'art carolingien a produit des édifices entièrement voûtés, comme les églises d'Aix et de Germigny, avec un porche pour la première et une tour-lanterne à coupole dans la seconde ; a substitué partout le pilier à la colonne ; a développé le transept ; a fait précéder l'abside d'un chœur ; a créé les absides à déambulatoire pourvu d'absidioles, plan définitif, qui est l'accouplement de la basilique latine et d'une moitié de rotonde ; a mêlé aux motifs classiques déformés une ornementation d'origine orientale ou barbare. De ces diverses tradi-

tions coordonnées naîtra, au XI^e siècle, le style roman, dont l'art carolingien a été la lente, pauvre et ingrate élaboration. (Fig. 93 à 108.)



Fig. 108. — DIEU LE PÈRE
ENTRE DEUX CHÉRUBINS.
Détail d'une colonne du
ciborium de Saint-Marc de
Venise.

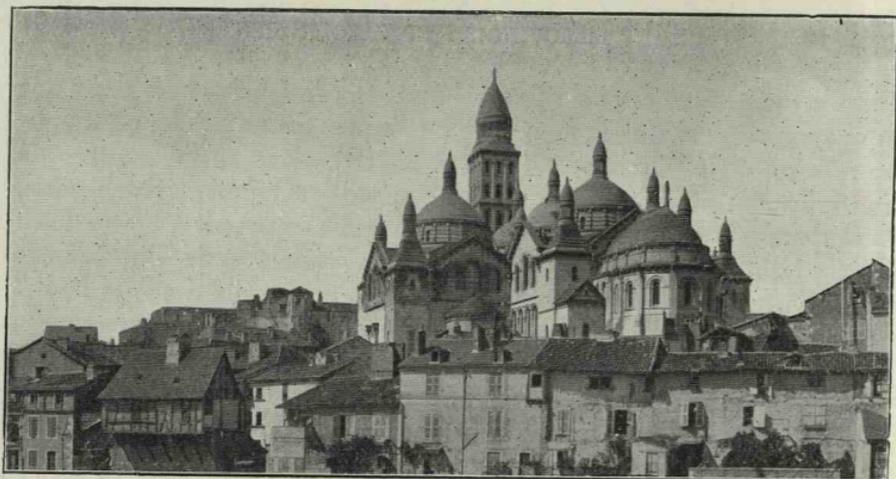


Fig. 109. — SAINT-FRONT DE PÉRIGUEUX. (Cl. Lévy-Neurdein.)

HUITIÈME LEÇON

L'ARCHITECTURE ROMANE

L'an mille et le texte du chroniqueur Raoul Glaber sur la blanche parure d'églises dont se revêtit la Gaule, au lendemain de cette date (*Histor.*, III, 4), ne peuvent servir qu'approximativement à fixer le début de l'art roman. Celui-ci, en fait, s'est constitué à la fin du x^e siècle dans des monuments aujourd'hui disparus, et après les rudes essais du xi^e siècle, qu'attestent encore quelques exemples, il a progressé avec une telle rapidité qu'en 1120, il avait presque partout atteint son apogée. Dans la deuxième moitié du xii^e siècle, l'art roman s'est fondu dans l'art gothique. Son histoire comprend donc environ deux cents ans.

L'architecture romane est vis-à-vis de l'architecture romaine dans la même relation que les langues romanes à l'égard du latin. Il y a une analogie entre la manière dont l'une comme les autres sont dérivées de la tradition romaine. A celle-ci, qui prédomine dans la construction, se mêlent des éléments d'origine barbare ou orientale. Le travail d'adaptation, déjà commencé à l'époque carolingienne, est le même en architecture que dans le langage. Les ordres classiques, d'origine grecque, et les bâtisses de briques armées d'arcs formaient chez les Romains un système aussi compliqué que celui de la déclinaison et des trois genres. On élimina les uns comme les autres pour leur substituer une nouvelle

manière, claire, logique et simple qui, d'abord ingrate, devait être féconde. On construisit avec les matériaux du pays ; on tailla les ornements à même la construction ; on accusa la structure ; on laissa visible l'appareil ; on résolut chaque problème par une forme appropriée ; et les architectes se fixèrent un programme qui consistait à voûter le plan basilical, après l'avoir amplifié. La réalisation exigea un siècle d'efforts.

La voûte est l'élément essentiel de la construction romane. Elle est presque inconnue avant la fin du XI^e siècle, dans les pays du Nord, sauf pour les cryptes et les absides. Les types qu'elle adopte alors sont les mêmes que ceux de l'antiquité, mais des variétés s'y ajoutent qui permettent de distinguer huit systèmes : la voûte en berceau continu plein cintre ; la voûte en berceau sectionné par un arc doubleau à chaque travée ; la voûte en berceau brisé avec arcs doubleaux de même tracé ; la voûte à berceaux transversaux ; la voûte hémisphérique ou coupole sur trompes qui est en réalité une voûte en arc de cloître ; la coupole sur pendentifs ; la voûte d'arêtes ; la voûte sur croisée d'ogives ou diagonaux. Ce système de voûtement apparaît au milieu du XI^e siècle en Lombardie d'où il a été importé chez nous, et en Angleterre, au début du XII^e siècle, à un moment et dans des monuments où il ne peut être encore question de gothique.

Les voûtes romanes, construites en blocage ou en moellon, sont plus sommaires et plus élastiques que les voûtes romaines. La voûte d'arêtes est souvent bombée, amenant, comme la voûte byzantine dont elle paraît inspirée, un compromis entre l'ancienne voûte d'arêtes et la coupole. La voûte hémisphérique passe du carré au cercle par des trompes ou des pendentifs ; les trompes sont des arcs bandés dans les angles et les pendentifs sont des sections triangulaires de coupoles. Le premier système, employé surtout au transept, donne un plan octogone et la

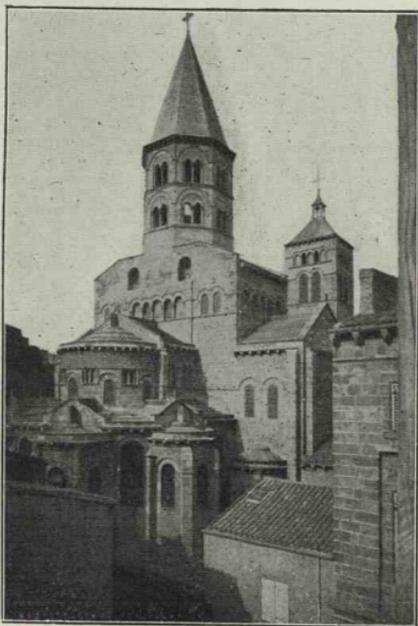


Fig. 110. — NOTRE-DAME-DU-PORT,
Clermont-Ferrand.
(Cl. Lévy-Neurdein.)



Fig. 111. — SAINT-SERNIN DE TOULOUSE.
(Cl. Lévy-Neurdein.)

couple continue cette forme. Le second système, appliqué à des églises entières, donne un plan circulaire et la coupole en suit le tracé.

Les voûtes et les arcs commandent le plan de l'édifice et l'établissement des supports.

Le plan des églises romanes offre toutes les variétés, depuis le simple rectangle à abside et la

rotonde jusqu'à la basilique. Les églises circulaires ou octogones, comme Neuvy-Saint-Sépulcre (Indre) et Sainte-Claire, au Puy, procèdent de l'imitation, dans une idée pieuse, du Saint-Sépulcre de Jérusalem : la même idée a inspiré les vases liturgiques en forme de tourelles. Pour les grands édifices, le plan basilical est le plus usité. Il reçoit dès lors tous ses développements qui comprennent un narthex ou un porche flanqué de deux tours entre lesquelles se dresse le pignon de la grande nef ; trois nefs séparées par des piliers ; des tribunes ou un triforium ; un transept surmonté d'un clocher ou d'une tour-lanterne ; un chœur entouré d'un déambulatoire flanqué d'absidioles ; une crypte ; une abside.

Les supports sont des piliers rectangulaires, cantonnés habituellement d'une, deux, trois ou quatre colonnes engagées. Le pilastre classique et la colonne antique apparaissent rarement. Au dehors, des contreforts ou éperons correspondent aux arcs doubleaux des nefs, faisant équilibre à la

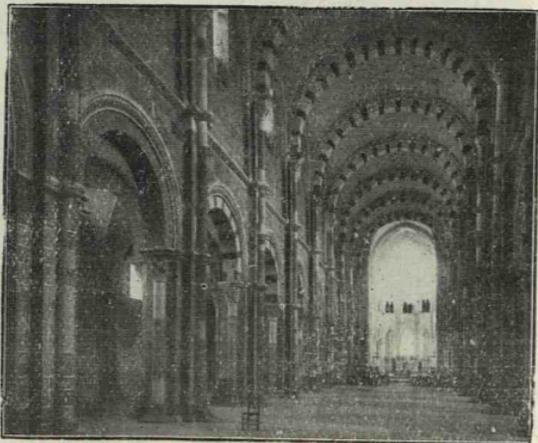


Fig. 112. — NEF DE LA MADELEINE, Vézelay.
(Cl. Arch. Phot.)

poussée. Les murs, devenus très épais, font partie de l'ossature et, par suite, ne sont que partiellement ajourés de fenêtres. La base des colonnes est une imitation libre du type antique, avec des griffes sculptées aux angles du socle. Les chapiteaux sont décorés de palmettes, de rinceaux d'acanthes, de tiges perlées où l'on retrouve le souvenir du chapiteau corinthien, d'entrelacs orientaux ; et des figurines ou des animaux s'y mêlent souvent. Le chapiteau historié est l'aboutissement de cette évolution qui commence avec le type cubique et godronné.

Les arcs ne jouent pas encore un grand rôle dans l'ossature et se réduisent aux doubleaux. Ceux-ci entraînent dans les piliers des colonnes engagées et des ressauts. Le tracé lui-même est d'abord et habituellement le plein cintre ; mais l'arc brisé apparaît dès la fin du XI^e siècle et devient fréquent au cours du XII^e siècle.

L'appareil en pierre de taille marque le renouveau roman. Auparavant, et depuis la chute de l'Empire romain, on ne construisait plus qu'en moellon dégrossi à l'aide d'un marteau pointu. Les blocs équarris étaient rares et d'une taille grossière. La grande innovation des premières églises romanes fut d'être en belle pierre d'appareil : *quadris lapidibus*. La stéréotomie, science de la taille de pierre, commence à se constituer, s'exerçant sur les fûts de colonnes, les bases, les chapiteaux, les corniches, les arcs, et ce beau métier de tailleur de pierre entraîne l'usage de l'appareil régulier. Celui-ci s'accompagne d'appareils décoratifs : réticulé, en forme de fougère, en épi ou en arête de poisson, déjà usités précédemment ; et l'on y ajoute de nouvelles combinaisons, alternances de pierres de diverse couleur, qui constituent une mosaïque d'appareil. Cette méthode franche qui est celle de la France et de l'Allemagne, s'oppose à la tradition romaine des placages de marbre qui survit encore en Italie.

Les autels ont la forme de table portée par des colonnettes ou de masse cubique ornée d'arcatures et de bas-reliefs.



Fig. 113. — SAINT-SAVIN, Vienne.
(Cl. Arch. Phot.)

Ces considérations générales sont à compléter pour chaque école d'architecture. Les écoles qui donnent à l'art roman une extrême variété, correspondent, comme les langues dérivées du latin, aux divisions politiques ou ethniques.

Les écoles romanes, en France, ne sont pas très bien définies et il n'y a pas synchronisme entre elles. Des variantes locales compliquent la simplification du classement et des compénétrations mutuelles empêchent de considérer celui-ci comme un cadre rigide. On distingue assez nettement les écoles du Nord, de Normandie, de Bourgogne, d'Auvergne, de Provence, de Poitou. L'école du Languedoc, très mêlée comme influences, est extensible jusqu'à Bourges et au Puy. L'école du Périgord est moins une école régionale qu'un système de construction.

L'école de Normandie était en pleine floraison, au milieu du XI^e siècle, quand on construit la Trinité de Caen (Calvados, 1066) et l'église abbatiale de Jumièges (Seine-Inférieure, 1040). Les plans sont simples, sans déambulatoire ; la construction est soignée ; la composition dénote une entente remarquable de l'effet d'ensemble auquel on sacrifie le détail ; l'ornement est réduit à des motifs géométriques. Le vaisseau central semble disposé pour être voûté d'arêtes comme les bas-côtés et pourtant les colonnes adossées aux piliers eurent en général pour fonction de soutenir les fermes d'une charpente de bois. En réalité, on ne voûta pas la nef centrale avant l'apparition de la croisée d'ogives. Celle-ci est usitée en Normandie en 1120. Les voûtes gothiques qui

couvrent le vaisseau central des églises romanes, sont une réfection postérieure.

L'école du Nord est la plus pauvre de nos écoles romanes. Sa valeur est nulle avant 1120. A la différence des autres, elle a admis de bonne heure l'arc brisé. Ses grandes églises, comme Saint-Leu d'Esserent (Oise), Saint-Germain des Prés (nef de 1014, Paris), la cathédrale de Thérouanne

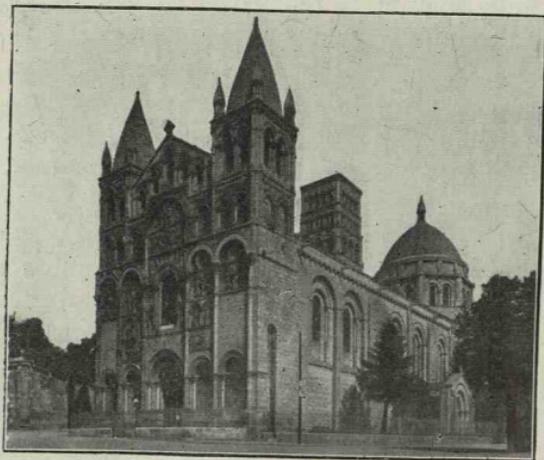


Fig. 114. — SAINT-PIERRE D'ANGOULÊME.
(Cl. Lévy-Neurdein.)

(Pas-de-Calais, 1130), trahissent une influence ou normande ou germanique.

L'école d'Auvergne est la plus réputée et la plus ancienne. Elle a dû se constituer avant le XI^e siècle. La cathédrale de Clermont (Puy-de-Dôme), consacrée en 966, avait déjà un chœur avec déambulatoire et absidioles rayonnantes, de nombre pair, dont il reste des substructions. La nef centrale est habituellement voûtée en berceau tandis que les collatéraux ont des voûtes d'arêtes ou des voûtes en quart de cercle. Ce dernier système de voûtement, où l'on peut voir l'origine des arcs boutants gothiques, est employé pour les tribunes ; il sert à la fois à épauler le vaisseau central et à porter la toiture en appentis. Le centre du transept est couvert d'une coupole octogone sur trompes et au-dessus de celle-ci s'élève une tour octogonale. A l'extérieur, un appareil décoratif forme une sorte de marqueterie avec les pierres blanches, noires et rouges de la contrée. Notre-Dame-du-Port, à Clermont, où ce style s'est le mieux réalisé, est en majeure partie du XII^e siècle.



FIG. 115. — LA CATHÉDRALE DU PUY.
(Cl. Arch. Phot.)

L'église de Royat est fortifiée. La nef de Chamalières, près Clermont, a été bâtie sans voûtes vers l'an mille.

Saint-Austremoine d'Issoire, les églises de Brioude, d'Orcival et de Mozat, Saint-Amable de Riom, etc., appartiennent aux deux siècles romans par suite de reconstructions.

L'école poitevine a pour principe de donner aux trois nefs de ses églises une hauteur presque égale afin d'assurer le contrebutement des voûtes qui sont en berceau sur le vaisseau central et d'arêtes sur les collatéraux. Entre les contreforts sont bandés des arcs de décharge qui encadrent les fenêtres au dehors comme au dedans.

Les architectes s'avèrent de bons constructeurs et leurs édifices ont une valeur architectonique. Cela ne va pas sans quelque lourdeur mais que rachète une sculpture abondante. La richesse des façades évoque l'idée de magnifiques frontispices : celle de Notre-Dame-la-

Grande à Poitiers (Vienne) ressemble à une vaste orfèvrerie surmontée d'une gemme dans le pignon. Sauf Saint-Savin (Vienne) et Montierneuf de Poitiers qui sont du XI^e siècle, toutes sont du XII^e siècle : Saint-Eutrope de Saintes (Charente-Inférieure), Saint-Pierre d'Airvault (Deux-Sèvres), église de Cunault (Maine-et-Loire) ; mais les exemples de Notre-Dame de la Couture au Mans (Sarthe), fondée en 995 et de Saint-Savin commencé en 1023 prouvent l'ancienneté de l'école.

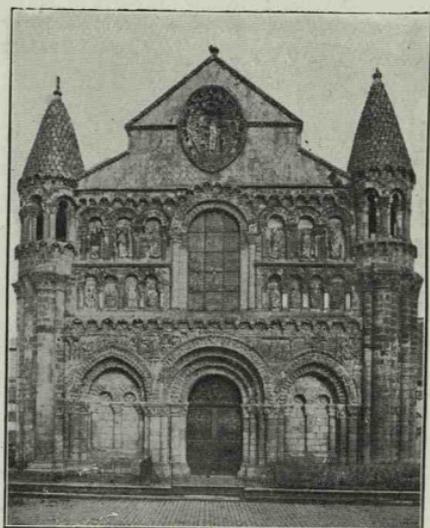


Fig. 116. — NOTRE-DAME-LA-GRANDE, Poitiers. (Cl. Lévy-Neurdein.)

Elle a employé la coupole sur trompes pour voûter des églises entières, Saint-Hilaire de Poitiers par exemple, mais ces coupoles carrées que nous retrouvons à Notre-Dame du Puy (Haute-Loire), sont plutôt des voûtes en arc de cloître, car elles s'établissent comme des berceaux et sur plan carré. Elles s'élèvent habituellement sur le carré du transept.

Au XII^e siècle, le Périgord, l'Aunis et la Saintonge abandonnèrent partiellement la manière poitevine, pour construire des églises à coupoles sur pendentifs, d'où cette enclave dans le Sud-Ouest que l'on peut appeler l'école périgourdine.

L'école du Périgord s'est formée au début du XII^e siècle. Elle a pour caractéristique la coupole sur plan circulaire. La cathédrale de Cahors en marque le début. La cathédrale d'Angoulême consacrée en 1128 et Saint-Front de Périgueux rebâti après l'incendie de 1120 en sont l'aboutissement. On compte une quarantaine de ces églises, couvertes de coupoles sphériques en pierre ou en maçonnerie associées à des arcs brisés. Cette profonde différence avec les modèles byzantins permet de soutenir le caractère autochtone de ce type roman, mais une origine orientale est plus probable. On hésite seulement à établir la filiation. Les églises de Chypre sont les seules qui leur ressemblent. Les relations créées par les croisades et les pèlerinages ont pu amener cette mode exotique. Il est possible aussi que l'intermédiaire soit l'Italie du Nord.

Le plan de Saint-Front est le même que celui de Saint-Marc de Venise. Ce système de voûtes présentait de grands avantages : suppression de la charpente menacée sans cesse d'incendie, portée considérable, aspect monumental.

L'école du Languedoc comprend un vaste territoire, au sud et à l'est de la Loire, sans rapport avec les frontières de la province et que les influences voisines pénètrent de toute part. L'Auvergne, le Poitou et la Bourgogne se retrouvent avec leurs caractéristiques dans ces monuments d'un caractère composite. Ces phénomènes d'importation sont l'œuvre surtout des moines de Cluny qui possédaient presque toutes les grandes églises de la région. Cette école, mal caractérisée, a élevé des édifices de premier ordre, surtout au XII^e siècle : la cathédrale du Puy (Haute-Loire), Saint-Sernin de Toulouse (Haute-Garonne), Châteaumeillant (Cher), Saint-Martial de Limoges (Haute-Vienne) détruit, consacré en 1095 ; ou intéressantes : Obazine et Beaulieu (Corrèze), Bénévent (Creuse), Saint-Martin de Londres (Hérault) de plan tréflé.

Le roman du Languedoc a marqué sa préférence pour les églises à nef unique, conçues comme de grandes salles, et beaucoup d'entre elles appartiennent à l'architecture militaire par leur aspect fortifié. Elles doivent ce caractère aux incursions des pirates sarrasins qui obligeaient les populations à s'enfermer dans un asile sûr. La cathédrale de Maguelonne, Saint-Étienne d'Agde, Saint-Pons de Thomières, l'église de Castelnaud-le-Lez (Hérault), la chapelle de Cruas (Ardèche) sont les plus remarquables. La nef de Moissac (Tarn-et-Garonne), primitivement voûtée en coupes, a été voûtée d'ogives au XV^e siècle.

L'école de Bourgogne doit sans doute son grand développement au centre clunisien. A défaut de l'abbatiale de Cluny (Saône-et-Loire),



Fig. 117. — L'ABBAYE DE JUMIÈGES, Seine-Inférieure. (Cl. Arch. Phot.)

démolie en 1800 par les acquéreurs des biens nationaux, les églises monastiques de Vézelay (Yonne), Paray-le-Monial (Saône-et-Loire), Saulieu (Côte-d'Or), la cathédrale d'Autun (Saône-et-Loire), l'église de Beaune (Côte-d'Or), Saint-Étienne de Nevers (Nièvre), Saint-Lazare d'Avallon (Yonne), tous du XII^e siècle, attestent la hardiesse ambitieuse des architectes qui ne voulurent rien sacrifier. Un vaste narthex précède habituellement l'église. La nef, haute, voûtée en berceau brisé comme à Autun, ou d'arêtes comme à Vézelay, est bien éclairée par de grandes fenêtres, mais les collatéraux n'épaulent pas le vaisseau central. Les constructeurs, hardis jusqu'à la témérité, apprirent donc à leurs dépens les méfaits de la poussée des voûtes qu'ils ignoraient. Sans les architectes gothiques qui les consolidèrent, leurs édifices seraient aujourd'hui en ruines. C'est le cas de Vézelay où les arcs doubleaux rompus, les piliers évasés et les tirants de fer témoignent encore de l'accident survenu à la fin du XII^e siècle. On éleva alors les arcs-boutants que Viollet-le-Duc refit en 1858 pour éviter une chute imminente. Les dates de la construction de la Madeleine de Vézelay ont donné lieu à de nombreuses discussions. Il semble que la nef a été rebâtie après l'incendie de 1120 et consacrée en 1132 ; que le narthex et le portail sont postérieurs à cette consécration. Le chœur, gothique, était terminé en 1180.

L'école de Provence est toute pénétrée de la tradition gréco-romaine. A Saint-Gilles (Gard), à Saint-Paul-trois-Châteaux (Drôme), à Notre-Dame-des-Doms d'Avignon (Vaucluse), les frises, les colonnes, les pilastres, les frontons des portails rappellent les anciens ordres classiques. Mais il ne faut pas croire à une persistance de la tradition gallo-romaine, car cette région n'a pas échappé à la crise universelle des arts. La renaissance, qui se manifeste chez elle au XII^e siècle, est le fait d'une parenté de goût créée par les monuments romains de la contrée. Les églises provençales, bien

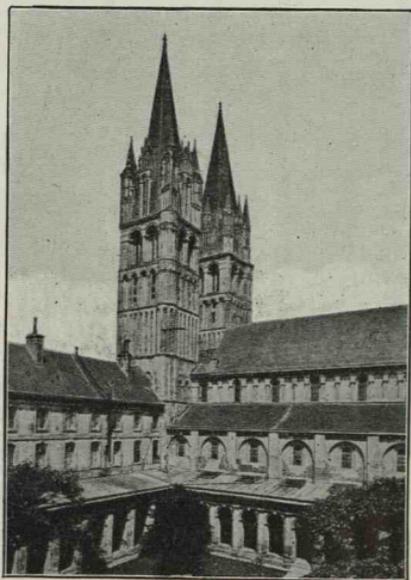


Fig. 118. — L'ABBAYE-AUX-HOMMES, Caen. (Cl. Arch. Phot.)

appareillées, sont couvertes d'un toit de pierre posé directement sur les voûtes. La voûte centrale est un berceau brisé et les voûtes latérales sont ou en demi-berceau ou formées de deux segments inégaux, par exemple à la cathédrale de Vaison (Vaucluse). Les collatéraux sont très étroits et de préférence on recherche la nef unique. Saint-Gabriel, Saint-Restitut, les cathédrales d'Avignon et d'Aix primitivement,



Fig. 119. — SAINT-AMPEIROISE DE MILAN, Italie. (Cl. Alinari.)

Notre-Dame de Digne et de Cavaillon n'ont qu'une nef. Avec les exemples similaires du Languedoc, ces églises constituent le type méridional. L'une d'elles, les Saintes-Maries-de-la-Mer (Bouches-du-Rhône, 1144), est la perle des églises fortifiées. L'école a quelques beaux cloîtres, entre autres à Saint-Trophime d'Arles et à Montmajour (Bouches-du-Rhône).

Les cloîtres provençaux, les abbayes de Bourgogne, les cloîtres et les églises monastiques de l'école du Languedoc, comme Moissac, laissent voir la place considérable que tient l'architecture monastique dans l'architecture romane. Les abbés du XI^e et du XII^e siècle étant les grands propriétaires fonciers de l'époque, l'art qui va toujours à la puissance économique et à la richesse, fut alors surtout monastique. Aussi les grands édifices religieux de l'époque romane furent, non des cathédrales, mais des abbayes. Celles-ci intéressent l'art chrétien par leur église, le cloître et la salle capitulaire.

Le plan d'une abbaye était alors le suivant. Au centre, le cloître, préau entouré d'une galerie qui continue la tradition de l'atrium des maisons romaines. Des arcades sur piliers clôturent la galerie et celle-ci est voûtée à partir du XII^e siècle. L'église s'étend sur la face nord ou sud du cloître et le réfectoire lui fait pendant au côté opposé. A l'ouest, les celliers et les granges au-dessus desquels est le logement des convers. A l'est, la salle de chapitre et la bibliothèque surmontées, l'une, du

dortoir, l'autre du logis abbatial. Cette ordonnance, en forme de quadrilatère, est celle non seulement des abbayes, mais des autres monastères, et les chanoines réguliers eux-mêmes, auprès des cathédrales, l'ont à peu près adoptée. Quelques ensembles heureusement conservés permettent encore de se faire une idée de ces établissements monastiques, véritables microcosmes organisés pour se suffire à eux-mêmes : Sénanque (Vaucluse), Le Thoronet (Var), Fontenay (Côte-d'Or).

Deux ordres sont surtout célèbres à cette époque : les Bénédictins et les Cisterciens. La congrégation de Cluny — réforme bénédictine du ^x^e siècle — compta à elle seule, en Europe, deux mille monastères. C'est elle surtout qui développa le goût des arts, en opposition à l'ordre de Cîteaux qui tenait de saint Bernard un parti pris d'austérité artistique, mais celle-ci, en architecture, eut d'heureux effets car elle aboutit à une simplicité de haut goût. La nudité des constructions n'est pas une mauvaise chose. L'abbatiale de Cluny demeura longtemps la plus grande église de la chrétienté. Les arts pratiqués dans les abbayes étaient surtout la calligraphie, la miniature, la peinture sur verre et l'orfèvrerie. Ils étaient le fait non des moines ou Pères, titre réservé aux prêtres, mais des frères convers, familiers, oblats. Un texte du ^{xii}^e siècle parle des *conversi barbati diversis artibus periti* qui allaient de monastère en monastère exécuter des travaux. Les artisans séculiers doublèrent les moines artistes à l'époque romane, même dans les monastères. Monastique n'est donc pas synonyme de roman, comme l'a soutenu Viollet-le-Duc qui a fait d'une demi-vérité une erreur en

l'exagérant. Nous retrouverons, à l'étranger, cette architecture monastique qui rentre dans l'architecture romane comme une partie dans un tout.

Deux pays étrangers se rattachent à la France dont ils ont subi l'influence : l'Espagne et le royaume latin de Jérusalem.

En Espagne, l'architecture romane n'existe que dans le nord et l'ouest. Elle est une extension

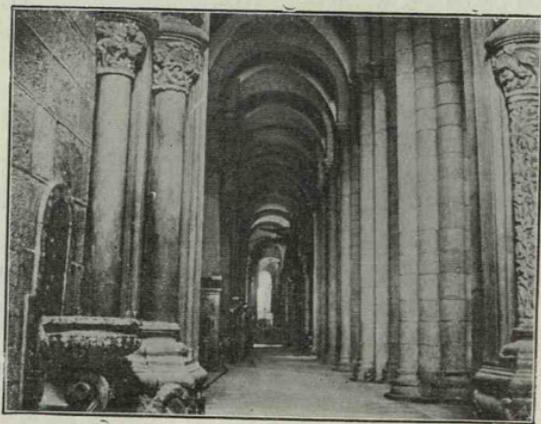


Fig. 120. — SAINT-JACQUES DE COMPOSTELLE,
Espagne.

de celle du Languedoc. Sauf quelques éléments autochtones ou dus à une influence moresque, wisigothique, lombarde, ses édifices témoignent surtout de leurs origines françaises. L'un des plus beaux est Saint-Isidore de Léon, dont la crypte royale, sorte de narthex sépulcral orné de peintures au XII^e siècle et pareil au porche de Saint-Benoît-sur-Loire, remonte à 1063. La Catalogne a des édifices plus anciens : l'abbatiale de Rippoll, au riche portail, a été commencée en 1017. Saint-Jacques de Compostelle, commencé en 1078 par le transept, est la merveille de l'école espagnole : sa ressemblance avec Saint-Sernin de Toulouse est frappante. L'influence de l'Auvergne se retrouve à Saint-Thomas de Soria et celle de la Bourgogne à Notre-Dame de la Sierra, près Ségovie. Ce sont les Cisterciens qui opérèrent cette fusion par leurs monastères. Elle se trouve mêlée à la cathédrale de Zamora que surmonte une curieuse tour-lanterne.

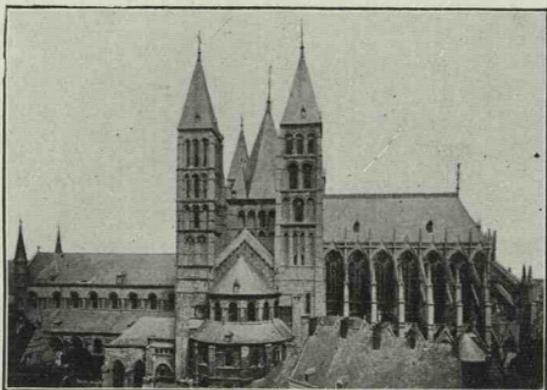


Fig. 121. — CATHÉDRALE DE Tournai, Belgique. (Cl. Lévy-Neurdein.)

En Portugal, la petite cathédrale de Coïmbre représente seule le style roman, mais elle a été très restaurée.

Le royaume latin de Jérusalem doit aussi ses monuments à l'art roman français du Midi. On y retrouve les dispositions des églises du Languedoc et le bel appareil des églises de Provence.

Jérusalem, conquise en 1099, perdue en 1187, garde encore le Saint-Sépulcre tel qu'il fut remanié par les Croisés. Ceux-ci transformèrent la rotonde constantinienne (déjà remaniée en 1010), en abside, la firent suivre d'un transept à coupole prolongé au nord par un narthex et terminèrent l'église à l'ouest par un chœur à déambulatoire garni de trois absidioles. Les transformations opérées par les Grecs rendent ce plan un peu obscur maintenant et des restes anciens s'y mêlent, par exemple, au nord, les colonnes constantiniennes dites « arceaux de la Vierge », débris de l'ancien portique, relevés par Constantin Monomaque en 1048. La façade a deux portails surmontés de deux fenêtres

gémées. Des deux linteaux des portails, l'un est historié (entrée du Christ à Jérusalem le jour des Rameaux), l'autre est orné de rinceaux de tiges perlées analogues à ceux du portail vieux de Chartres. Sainte-Anne, Saint-Pierre, Sainte-Marie-la-Grande rappellent encore dans la Ville Sainte l'occupation franque et le souvenir d'une église de Saint-Gilles, en bordure de l'Esplanade de la mosquée d'Omar, dont on retrouve même les débris dans une fontaine arabe, prouve la présence d'une équipe provençale au XII^e siècle en cet endroit. Cette équipe a sculpté la chaire de la mosquée d'Omar dont les ornements se retrouvent au portail de Saint-Gilles.

La Palestine possède d'autres églises des Croisés : à Kariath-el-Enab où les doubleaux reposent sur des colonnettes en encorbellement ; à Naplouse, où la retombée des arcades porte sur des colonnes jumelles ; à Beyrouth, où le vaisseau central est en berceau brisé ; à Gaza, à Tortose, à Djebeil. Dans le royaume de Chypre, devenu latin en 1191, quatre

églises subsistent qui appartiennent également à l'art du Languedoc.

À l'étranger, deux écoles puissantes rivalisent d'importance avec les écoles françaises : l'école germanique et l'école lombarde.

L'école germanique a un immense domaine qui va de la Baltique à l'Adriatique et de l'Empire byzantin à la mer du Nord. L'uniformité de son art contraste avec les variétés du nôtre. Le style



Fig. 122. — EGLISE ABBATIALE DE LAACH, Allemagne.

roman de cette école semble avoir été formé plus tôt que le roman français et il a vécu un siècle de plus. Alors que nos premières grandes cathédrales sont déjà gothiques au XII^e siècle, celles de l'Allemagne sont encore romanes, même au XIII^e siècle. La voûte n'apparaît qu'à la fin du XI^e siècle et c'est dans la vallée du Rhin, toute pénétrée des traditions carolingiennes, que l'on réalisa pour la première fois son union avec le plan basilical : cathédrale de Mayence, après l'incendie de 1081 ;

cathédrale de Worms, en 1110 ; église abbatiale de Laach, achevée en 1156 ; cathédrale de Spire. Cet emploi de la voûte d'arêtes amène l'adoption d'un plan carré pour chaque travée et, dès lors, les bas-côtés, plus étroits que le vaisseau central, ont deux travées correspondant à chaque travée de la nef. Cette inégalité des retombées entraîne à son tour l'alternance des supports. Les autres régions suivent les provinces rhénanes, dont le rayonnement immense atteint, non seulement les pays germaniques, mais encore les pays scandinaves et latins.

Le roman germanique a développé les trois types que lui avait légués l'art carolingien : le plan basilical, le plan tréflé et la rotonde.

La basilique a souvent deux absides opposées, par exemple à la cathédrale de Worms, et ce plan a pénétré en France dans les cathédrales de Verdun, Besançon, Nevers.

Le plan tréflé, jadis de petite échelle, a pris toute son ampleur à Sainte-Marie du Capitole de Cologne où les trois absides sont entourées d'un déambulatoire. Cette dernière complication est supprimée aux Saints-Apôtres de Cologne, et le plan tréflé, ainsi réduit, a fait école en France : cathédrales de Tournai, Noyon, Soissons, Cambrai ; en Italie : cathédrale de Sienne.

La rotonde persiste plus que partout ailleurs, sous l'influence de la chapelle palatine d'Aix. Elle est à collatéraux et tribunes à Saint-Michel de Fulda, Saint-Georges de Cologne ; entourée d'absidioles à Gessenberg ; en croix grecque à Krukenberg.

L'Autriche (église de Klosterneubourg, 1106), la Suisse (grande église de Zurich, église abbatiale de Payerne), les Pays-Bas (Notre-Dame de Ruremonde, 1224 ; cathédrale de Tournai, XII^e siècle) sont du domaine de l'école germanique.

L'école lombarde rencontre l'école germanique en Suisse et en Autriche. D'Italie, elle a rayonné en France, dans la Provence et le

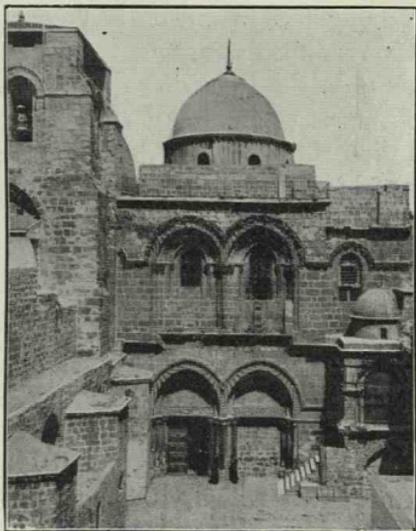


Fig. 123. — EGLISE DU SAINT SÉPULCRE, Jérusalem. *Parvis et façade.*
(Cl. B. P.)

Languedoc, jusqu'en Catalogne. La Corse lui appartient sans partage. On reconnaît son influence aux églises d'Hyères (Var), de Digne (Basses-Alpes), de Puissalicon, Saint-Pierre de Rêdes et Saint-Martin de Londres (Hérault), d'Elne et de Saint-Martin de Canigou (Pyrénées-Orientales), qui lui doivent les frises d'arcatures reliées à des plates-bandes verticales dites frises lombardes, les lions aux socles des portails, les assises noires et blanches alternées, les arcs à sommiers amincis. On la retrouve même en Bourgogne et en Normandie, au temps de Lanfranc.

La priorité des églises lombardes voûtées d'ogives a été établie par Kingsley Porter en 1917 et M. C. Enlart s'est partiellement rallié à sa thèse en 1920 (*Le Moyen Age*, t. XXII, mai-août 1920). Voici une liste d'églises lombardes voûtées d'ogives : Sannazaro Sesia, 1040 ; Saint-Nazaire de Milan, 1075-1093 ; Saint-Anastase d'Asti, 1091 ; Airona de Milan, 1095 ; Rivolta d'Adda, 1099 ; Saint-Savin de Plaisance, 1107 ; Saint-Jacques de Corneto, 1095 ; Robano, près Grosseto, 1095 ; Annonciation de Corneto, 1100 ; Saint-Ambroise de Milan, 1100. Il en est d'autres, et cela dépasse de beaucoup l'ancienneté des ogives françaises, à Morienvall et Évreux, des ogives anglaises à Durham, qui sont de 1120. Du coup, les ogives de la crypte de Saint-Gilles (Gard), commencée en 1116, peuvent garder leur date traditionnelle, et il n'y a plus de raison de mettre à une date tardive les ogives du porche de Saint-Guilhem et du transept de Maguelone (Hérault) pour lesquelles on parlait timidement de 1199 et 1178.

L'invention lombarde a cheminé par la voie de la Provence, du Languedoc et du Rhône jusqu'au Nord français et celui-ci a tiré un style de ce qui n'était tout d'abord qu'un expédient de maçon.

Les belles églises romanes d'Italie datent, comme celles de France, du XII^e siècle : cathédrales de Modène, de Ferrare, de Vérone, de Parme ; Saint-Michel de Pavie ; Saint-Zénon de Vérone ; Saint-Paul de Pise ; Saint-Michel de Lucques ;

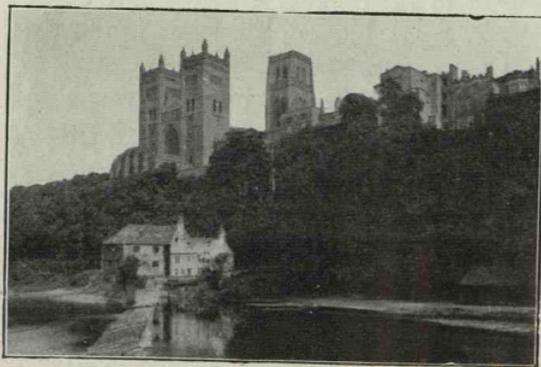


Fig. 124. — CATHÉDRALE DE DURHAM, Angleterre. (Cl. Valentine.)

Saint-Jean de Pistoie. A la même époque, à Palerme, on éleva des églises à coupoles, d'architecture arabe : la Martorana, San Cataldo, Saint-Jean-des-Ermites. Saint-Ambroise de Milan, malgré sa forme basilicale et son atrium, n'a été commencé qu'au IX^e siècle et c'est en réalité une église romane.



Fig. 125. — ABSIDE DE SAINT-GUILHEM-DU-DÉSERT, Hérault. (Cl. E. Bonnet.)

Le roman italien a quelques particularités :

plusieurs types de clochers ronds, carrés, octogones, indépendants des églises, l'amincissement des impostes résultant d'arcs non concentriques, les parements de marbre en assises alternées. Elles furent importées à l'étranger par les maîtres-maçons de Lombardie, dits *maestri commacini*, dans lesquels il faut voir, non des maçons de Côte, mais des professionnels de la construction *con machine*, c'est-à-dire à l'aide d'échafaudages, charpentes et engins.

Réciproquement, l'Italie a subi des influences françaises, venues du Midi et de la Bourgogne, par le fait surtout des Cisterciens, à Santa-Maria de Falleri, Chiaravalle près Milan, Saint-Paul-Trois-Fontaines près Rome, Fossanova. Dans le royaume des Deux-Siciles, l'influence normande a été presque nulle.

L'architecture saxonne de la Grande-Bretagne dérive à la fois de l'école germanique et de l'école normande. Elle s'en distingue par quelques nuances : hauteur des supports, longueur des vaisseaux, fûts ornés surmontés de chapiteaux simples, chevets rectangulaires. Une grandiose simplicité et une exécution rectiligne donnent à ses monuments un caractère d'ampleur extraordinaire. Ils n'ont été entièrement voûtés qu'à partir de l'adoption des croisées d'ogives, vers 1120. Les cathédrales de Durham, de Southwell, d'Ely, de Petersborough, d'Exeter, rivalisent d'importance avec les grandes abbayes : Fountains-Abbey, Saint-Alban, Waltham, Reivaulx.

La Scandinavie comprend la Norvège, la Suède et le Danemark. Les trois pays doivent leur architecture à la tradition carolingienne.

La Norvège a connu simultanément une architecture de bois et une architecture de pierre. La première n'est que la traduction en bois d'édifices byzantins ; elle n'est pas antérieure à la fin du XI^e siècle, époque où le pays devint chrétien. La seconde appartient à l'art anglo-normand et n'apparaît qu'au XII^e siècle. La cathédrale de Troudhjem conserve encore un transept roman surmonté d'une tour-lanterne carrée, bâti de 1157 à 1161.

La Suède a pour principal monument roman la cathédrale de Lund et le Danemark en possède deux analogues, à Ribe et à Viborg. L'influence germanique y domine.

De l'examen détaillé de toutes ces œuvres, il ressort que l'architecture romane, après avoir été une initiation de l'Occident à l'art de bâtir par les Byzantins, par les Lombards, par les moines de Cluny, qui remirent les architectes en possession de toutes les ressources de leur métier, fut une émancipation de l'architecture gréco-romaine. Partie des monuments antiques, elle devait aboutir à une expression contraire, parce que les constructeurs, tout en empruntant aux architectes gallo-romains leurs méthodes de construction en pierre et la voûte, continuèrent à penser en charpentiers. De là, leur système de supports, de couvertures et d'étais, dont ils fixèrent les formes, non d'après le canon classique, mais en raisonnant l'emploi des matériaux. L'architecture romane apparaît ainsi, non plus comme un style à part, mais comme la phase archaïque préparatoire de tout l'art du moyen âge, dont l'architecture gothique est l'aboutissement logique. Elle est au gothique ce que l'art d'Égine est à Athènes. La croisée d'ogives qu'elle lui transmet, sans y attacher d'autre importance que celle d'un échafaudage permanent, va, de déduction en déduction, renouveler entièrement les formes de l'architecture occidentale. (Fig. 109 à 126.)

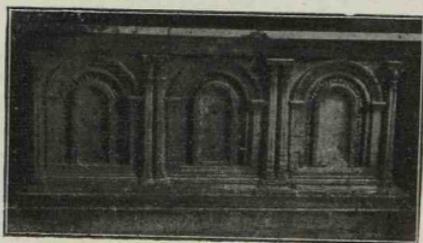


Fig. 126. — AUTEL DE MARBRE.
Cathédrale d'Apt.
(Cl. Arch. Phot.)



Fig. 127. — PORTAIL DE SAINT-GILLES, Gard. (Cl. Arch. Phot.)

NEUVIÈME LEÇON

LA SCULPTURE ROMANE

L'art pré-roman ignore la statuaire et pratique à peine la sculpture, en dehors des motifs architectoniques. L'archéologie relève bien, avant l'an mille, quelques exemples de figurines en relief, mais la barbarie en est telle qu'ils prouvent seulement l'abolition de l'art plastique. En fait, entre les derniers fabricants de sarcophages latins et les premiers imagiers romans, il y eut une interruption de cinq siècles pendant laquelle les artistes perdirent la notion du relief. Il ne se maintient, humblement, que chez les orfèvres et les fondeurs dont les menus ouvrages en métal, or, argent ou bronze, perpétuent le modelage en ronde bosse. Cette disparition de la sculpture est imputable, moins aux répugnances de la conscience chrétienne qu'à la disparition des métiers romains remplacés par les industries barbares. Quand elle renaît, à la fin du XI^e siècle, en France et en Italie, ce ne sont encore que des embryons : un chapiteau, un linteau de portail. Il faut arriver au XII^e siècle pour parler de sculpture véritable. Les artistes s'inspirent des monuments gallo-romains, des modèles orientaux et des œuvres barbares, et ils pratiquent la polychromie.

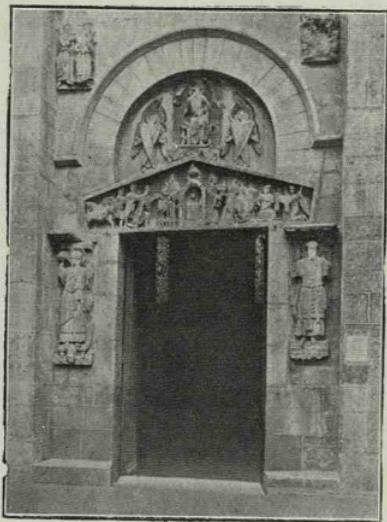


Fig. 128. — PORTAIL DE N.-D. DU
PORT, Clermont-Ferrand.
(Cl. Arch. Phot.)

En France, l'école auvergnate est prête la première. Les chapiteaux historiés de Notre-Dame-du-Port, à Clermont, ne sont pourtant que du premier quart du XII^e siècle. L'imagier a fait des efforts efficaces pour donner de la vie à son dessin indigent et à des formes lourdes qui veulent figurer : la tentation d'Ève devant le fruit défendu, Adam mangeant la pomme, la première querelle conjugale, l'expulsion du Paradis, la prophétie à Zacharie, Joseph rassuré par l'Ange, l'Annonciation, la Visitation. Des allégories s'y mêlent aux faits évangéliques : c'est le combat des Vertus et des Vices, inspiré par la *Psychomachie* de Prudence. Quelques thèmes iconographiques de l'Ancien

et du Nouveau Testament sont traités dans les églises d'Issoire, Brioude, Saint-Nectaire, Orcival, qui la plupart relevaient de Cluny. Le linteau de Mozac figurant la Madone entourée de Saints, est du milieu du XII^e siècle. Le tympan de Notre-Dame-du-Port, à Clermont, où sont représentés le Christ avec deux chérubins, l'Adoration des Mages et la Présentation au Temple, est encore postérieur. Cette décoration des portails est très timide et montre que l'école auvergnate n'aborda jamais les grands morceaux. Un seul exemple y contredit : le portail de l'église de Conques (Aveyron) figurant le jugement dernier, mais cette œuvre barbare, intéressante seulement pour l'iconographe, est d'une région intermédiaire, à la limite des deux écoles d'Auvergne et du Languedoc.

Sur les confins de la première, les ateliers de la région de la Loire furent très actifs, mais on hésite à qualifier leurs œuvres, faute de pouvoir les ramener à un type commun. A la porte de Saint-Michel-l'Aiguille du Puy, l'encadrement aux reliefs plats est oriental. Les statues engagées du cloître de Lavandieu et du bénitier de l'église de Chamalières (Haute-Loire) sont des imitations tardives du type que nous verrons aux portails de Saint-Denis et de Chartres. Les chapiteaux des grandes abbayes de Saint-Rambert-sur-Loire, la

Bénisson-Dieu, Paray-le-Monial, Saint-Étienne de Nevers, la Charité-sur-Loire, Saint-Benoît-sur-Loire, Fontevault, montrent des interventions auvergnates, bourguignonnes, poitevines, languedociennes.

Les deux grandes écoles initiatrices furent celles du Languedoc et de la Bourgogne.

Le Languedoc était, dès le XI^e siècle, le foyer d'une brillante civilisation. Son école de sculpture a Toulouse pour principal centre. Le Christ et les chérubins du déambulatoire de Saint-Sernin furent sans doute exécutés à la fin du XI^e siècle, date de la consécration du chœur. C'est une transposition d'ivoires byzantins. L'Ascension, sculptée sur le tympan de la porte méridionale, est postérieure d'un quart de siècle. Alors, au début du XII^e siècle, de 1100 à 1115, on édifia le cloître de Moissac. Chapiteaux et figures des piliers y déroulent une riche iconographie, un peu embrouillée, où des caractères arabes, maladroitement copiés, trahissent des modèles orientaux, venus peut-être de l'Espagne musulmane. Le portail de l'église n'occupe plus sa place primitive. Il a pu être commencé en 1115, comme le veut la chronique locale, mais l'achèvement doit être postérieur à la mort de l'abbé Roger en 1135 et les grands bas-reliefs des avant-corps furent faits sans doute quand on transporta le portail de la façade occidentale sur le côté méridional de l'église. C'est un morceau capital pour la sculpture romane. Au tympan, se déroule la vision apocalyptique. Les vingt-quatre vieillards lèvent la tête vers le Christ, avec une vivacité expressive qui corrige par sa verve l'archaïsme des figures. Le linteau, d'une époque antérieure, reproduit un motif gallo-romain. Le trumeau est décoré de faunes entrelacés, d'après quelque ivoire byzantin.

Les avant-corps représentent l'Avarice, la Luxure, l'Annonciation, la Visitation, la Fuite en Égypte et l'Adoration des Mages.

L'église de Beaulieu, dans la Corrèze, et celle de Souillac, dans le Lot, sont le prolongement de cet art toulousain. A Souillac, un grand

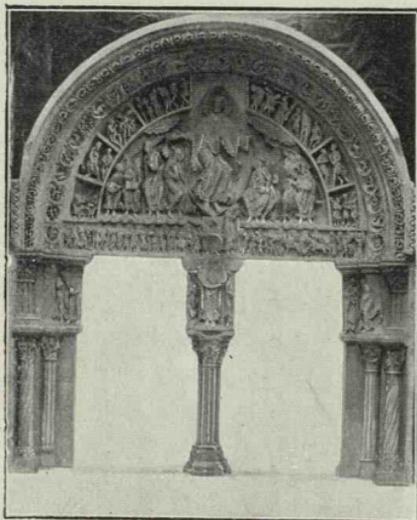


Fig. 129. — PORTAIL DE VEZELAY, Yonne. (Cl. Ollivier.)

bas-relief représente la légende orientale du clerc Théophile libéré par Notre-Dame d'un pacte infernal. A Beaulieu, le tympan figure le jugement dernier. Il faut le placer avant 1140, car à cette date on l'imitait à Saint-Denis.

Les Apôtres de l'ancienne porte capitulaire de Saint-Étienne de Toulouse, au musée de la ville, sont d'un art plus discipliné. Deux d'entre eux portaient la signature d'un certain *Gilbertus* qui se qualifiait lui-même de *vir non incertus*. Le croisement des jambes en X pour traduire la marche est caractéristique. Les chapiteaux du cloître témoignent des mêmes qualités. Le cloître de la Daurade a une égale importance : treize de ses chapiteaux forment une histoire complète de la vie du Christ depuis la Cène jusqu'à l'Ascension.

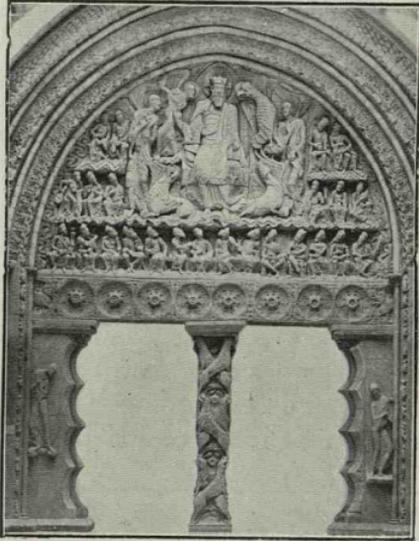


Fig. 130. — PORTAIL DE MOISSAC, Tarn - et - Garonne. (Cl. Ollivier.)

C'est à Cahors que cette sculpture a donné, vers la fin du XII^e siècle, une de ses plus hautes manifestations monumentales. Le tympan du portail septentrional de Saint-Étienne représente l'Ascension combinée avec l'histoire de saint Étienne et de sainte Foy. Le Christ dans la mandorle rappelle les beaux ivoires byzantins du X^e siècle.

A l'Est, dans l'Hérault, les abbayes de Saint-Pons, d'Aniane et de Saint-Guilhem furent des centres où l'activité des sculpteurs trouva un aliment. Quelques débris épars en subsistent encore qui nous mènent au seuil du XIII^e siècle. La porte de Saint-Pierre de Maguelone marque l'extrême limite de l'école et l'on y sent déjà l'influence provençale.

Du côté opposé, la région pyrénéenne a produit des œuvres d'un style lourd, issu des stèles gallo-romaines. Les plus belles pièces sont aux cloîtres d'Elné et de Saint-Bertrand de Comminges.

L'école de Bourgogne doit son importance à l'action des Clunisiens ; mais l'art bourguignon n'est pas l'œuvre de Cluny qui a seulement, à l'aide d'une main-d'œuvre locale, en partie italienne, activé et dirigé le mouvement artistique. Celui-ci prend naissance, en 1106, à Saint-Martin

d'Ainay de Lyon dont les chapiteaux sont imités de quelque coffret d'ivoire et aboutit, vers 1150, aux chapiteaux du chœur de Cluny où les représentations des différents tons de la musique méritent surtout d'être signalés.

En l'absence de Cluny, c'est à Vézelay (Yonne) qu'il faut aller pour constater le prodigieux développement de cette école. Les tympans du portail intérieur se rattachent, sans doute, à la date de consécration en 1132. Le thème du morceau central est, dit-on, la Pentecôte. Il faut plutôt y voir la Mission des Apôtres qui est l'épisode final de l'Ascension (Mathieu, xxviii, 18, et Marc, xvi, 15). Le Christ, assis, monte au Ciel, marqué par deux nuages et confie aux douze la mission d'enseigner toutes les nations. Celles-ci sont figurées sur le linteau et dans les casiers circulaires. Il faut donc voir dans le cadre une carte ethnographique du monde, tel qu'on se le figurait alors avec ses peuplades légendaires.

Les chapiteaux de la nef, d'une date antérieure, sont historiés. Des épisodes de la Vie des Saints s'y mêlent à des sujets bibliques et il en est d'énigmatiques. Devant ces sculptures fantaisistes, il faut se souvenir des objurgations de saint Bernard à l'abbé Guillaume dans son *Apologie* (P. L., t. CLXXXII, col. 914). Les critiques du grand cistercien prouvent l'origine séculière de ces sortes d'œuvres et qu'il ne faut pas, en les interprétant, abuser du symbolisme. Elles n'eurent d'ailleurs pas grande influence sur le mouvement qui entraînait l'art chrétien, sauf dans les abbayes relevant de son obédience.

Le *Jugement dernier*, de Saint-Lazare d'Autun, signé *Gislebertus*, malheureusement rogné par les chanoines, qui le masquèrent de briques, en 1766, est la seconde pièce à citer. Quelques morceaux sauvés de la ruine font deviner le reste de cette église qui devait sa

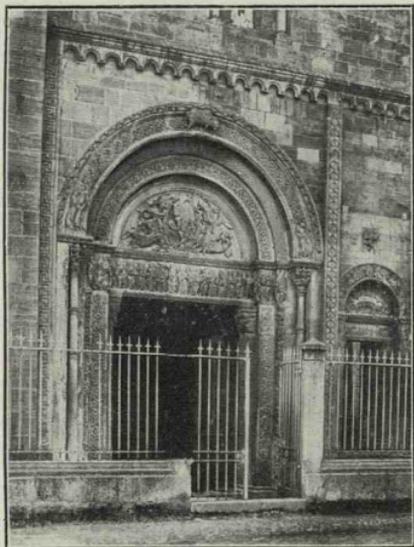


Fig. 131. — PORTAIL DE CHARLIEU, Loire. (Cl. Arch. Phot.)



Fig. 132. — CHAPITEAU DE L'ABBAYE DE CLUNY, Saône-et-Loire. (Cl. Arch. Phot.)

richesse au tombeau de l'évêque de Provence (III^e siècle) confondu avec le ressuscité de Béthanie.

L'art bourguignon a rayonné très au loin. Il a eu son apogée à Charlieu (Loire). La décoration du portail est d'une finesse extrême, mais nous sommes là au milieu du XII^e siècle. Le tympan représente le Christ assis entre les quatre animaux de l'Apocalypse et les douze Apôtres s'alignent sur le linteau à droite et à gauche de la Vierge assistée de deux anges. Cette composition est la persistance inconsciente du thème de la Parousie ou Avènement du Fils de l'Homme qui est né au IV^e siècle avec les mosaïques romaines et que les miniaturistes

du moyen âge ont transmis aux sculpteurs romans.

Dans la région du Sud-Ouest, les deux écoles de la Saintonge et du Poitou se partagent l'influence et se pénètrent d'ailleurs l'une l'autre. La sculpture s'y transforme en s'adaptant aux formes architecturales. Ce qui les distingue, c'est le dispositif adopté pour la façade : dans le type poitevin, le rez-de-chaussée est formé de trois arcatures correspondant aux trois arcatures du premier étage, tandis que dans le type saintongeais, les arcatures supérieures se multiplient. La façade de Notre-Dame-la-Grande, à Poitiers, est ordonnée d'après le dispositif saintongeais et celle de Sainte-Marie-aux-Dames de Saintes se rattache au type poitevin. Cette anomalie géographique, due à des pénétrations réciproques, se retrouve ailleurs, avec des exemples mêlés qui forment la transition. Les portails n'ont pas de tympan et la porte centrale est flanquée de deux portes aveugles. La sculpture, d'une luxuriante fécondité, déborde des archivoltes sur la façade. Celle de Saint-Pierre d'Angoulême est particulièrement intéressante, bien que refaite, par son iconographie. Le thème de la sculpture n'est pas le



Fig. 133. — CHAPITEAU DE L'ÉGLISE DE VÉZELAY, Yonne. (Cl. Arch. Phot.)

jugement dernier ni l'Ascension, mais les deux à la fois, combinés. C'est donc l'avènement annoncé dans les Actes des Apôtres (1, 11), où il est dit que le Christ, ressuscité et monté au Ciel, reviendrait, tel qu'il était au jour de l'Ascension, pour établir le royaume de Dieu.

A la richesse poitevine s'oppose la pauvreté sculpturale des écoles de Normandie, de Picardie et de l'Île-de-France qui n'eurent aucun rôle dans la préparation des destinées de la sculpture monumentale française. L'atelier de Saint-Denis, dont l'action fut décisive, appartient à la période suivante qu'elle amorce.

L'école de Provence, au premier abord, paraît d'une importance de premier plan, car elle possède de beaux et riches portails : Saint-Gilles, Saint-Trophime d'Arles, Saint-Gabriel, auxquels on a attribué un rôle initiateur.

Le dispositif de Saint-Gilles est d'une harmonie remarquable et les rinceaux y sont traités dans le plus beau sentiment de l'art antique. Ces mêmes motifs se retrouvent à Jérusalem, dans des débris de l'époque des Croisés que le Père Germer Durand attribuait à la courte période de Frédéric II (1229-1239) et que je crois antérieur à la bataille de Hattin qui mit fin au royaume franc en 1187. Ces sculptures provençales de Palestine, comme la tribune de la mosquée El-Aqsa, nous inclinent à croire que le portail de Saint-Gilles ne peut être postérieur au milieu du XII^e siècle. Les soubassements de la crypte prouvent d'ailleurs que le plan était prévu dès l'an 1116, date de fondation, inscrite sur le mur. Les statues sont d'une exécution composite ; la frise dérive des sarcophages chrétiens ; les tympans paraissent d'une époque plus avancée. On a plutôt l'impression d'un atelier retardataire, d'esprit archaïque, et cela est encore plus visible à Saint-Trophime d'Arles, mais la thèse opposée, de Vogé, demeure défendable.

Il faut donner une mention aux Madones ou Vierges assises, dites *Sedes sapientiæ*, qui portent l'Enfant dans l'axe du giron. Parmi elles, les Vierges noires de Chartres, de Rocamadour, de Lorette, de Marseille, forment une catégorie à part à laquelle la légende attribue une antiquité fabuleuse



Fig. 134. — SAINTE FOY.
TRÉSOR DE CONQUES,
Aveyron.

remontant jusqu'aux Druides. Ce sont des œuvres barbares de la période pré-romane.

En Italie, la sculpture romane a suivi un développement parallèle au nôtre, sans qu'on puisse dire auquel des deux revient la priorité.

C'est vers la fin du XI^e siècle que les écoles de sculpteurs se reformèrent en Italie. La basilique de Saint-Benoît au Mont Cassin, achevée en 1071 par l'abbé Desiderius, marque le début de cette histoire. Il ne

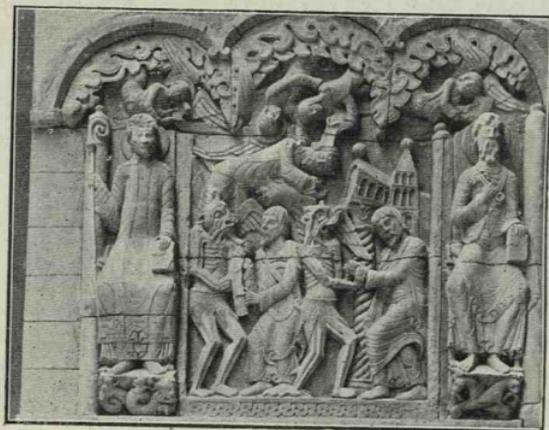


Fig. 135. — LE CLERC THÉOPHILE. Sculpture du portail de l'église de Souillac, Lot. (Cl. Giraudon.)

reste rien des merveilles d'orfèvrerie dont on l'orna, mais nous savons qu'elles furent apportées de Constantinople et que des mosaïstes grecs furent les premiers maîtres des moines artistes. L'autel de la cathédrale de Salerne, plaqué d'ivoire, consacré en 1084, est le seul reste important de cette époque. Les portes de bronze de la cathédrale d'Amalfi, envoyées de Byzance, suscitèrent des imitations italiennes à Saint-Marc

de Venise, au mausolée de Canosa, à la cathédrale de Troja, à Saint-Zénon de Vérone, à la cathédrale de Bénévent.

Le métier de marbrier renaît au XI^e siècle avec celui de fondeur, mais il est limité d'abord à l'ornement et n'aborde les figures qu'au XII^e siècle. Son développement n'est pas d'ailleurs parallèle dans toutes les régions de l'Italie.

Dans l'Italie du Sud, les progrès furent rapides. Les trônes en marbre des cathédrales de Canosa et de Bari, de 1089 et 1098, reposent sur des éléphants et des hommes demi-nus. Le portail de la cathédrale d'Amalfi et les chapiteaux de la cathédrale de Tarente, du XI^e siècle, ont des rinceaux et des animaux, de style byzantin, que l'on retrouve aux portails de la cathédrale de Salerne, bâtie par Robert Guiscard. Les architectes de la Terre de Bari élevèrent sur les portails des porches dont l'arcade sculptée retombe sur des colonnettes auxquelles des monstres servent de supports. Le plus riche de la série est à

Saint-Nicolas de Bari qui est de la fin du XII^e siècle, et l'on remarque dans les écoinçons de l'arcade, deux archanges pareils à ceux de Kahrié-Djami, à Constantinople.

A Saint-Marc de Venise, les chapiteaux ornés de mufles de lions du vestibule et les « boules » ajourées des fenêtres de la façade s'apparentent à la sculpture apulienne du XII^e siècle, mais les archivoltes du portail central, avec leurs bas-reliefs unis par des rinceaux, représentent un art étranger à Venise, l'art lombard.

En Sicile, les constructions du roi Roger favorisèrent, à Palerme, vers le milieu du XII^e siècle, la formation d'un atelier de sculpteurs chrétiens. Les Italiens, dont il était composé, avaient hérité des musulmans les secrets de leurs métiers. Son ouvrage le plus curieux est le candélabre de la chapelle Palatine, au milieu duquel un roi normand est représenté à genoux devant le Christ. Le plus bel ensemble est à la cathédrale de Monreale, dont le portail fut achevé en 1185 et dont le vaste cloître est unique en Italie.

Après la dynastie normande, l'Italie continentale hérita de l'art palermitain, sous le règne des Hohenstaufen. Ce prolongement, à Santa-Restituta de Naples, nous mène jusqu'au milieu du XIII^e siècle, au temps de Frédéric II, dont l'action personnelle amena la création d'un art nouveau, mi-byzantin, mi-antique, d'où sort la personnalité de Peregrino, l'auteur de l'ambon de Sessa Arunca.

Les Abruzzes eurent au XII^e siècle deux écoles locales appliquées à la décoration sculptée du mobilier d'église : tabernacles au-dessus du maître-autel, d'un calcaire crayeux revêtu de stuc ; ambons taillés dans un calcaire fin. Leur activité ne se porta sur les façades et les portails, négligés jusque-là, qu'à la fin du XIII^e siècle.

A Rome, au XII^e siècle, la sculpture est un art oublié. Elle ne renaît



Fig. 136. — COMBAT DES VERTUS CONTRE LES VICES. Chapiteau de N.-D. du Port, Clermont-Ferrand. (Cl. B. P.)



Fig. 137. — DÉTAIL DU PORTAIL DE SAINT-GILLES, Gard. (Cl. B. P.)



Fig. 138. — DÉTAIL DU PORTAIL DE MOISSAC.
(Cl. B. P.)

et la chaire de Gropoli (1194). C'est seulement à Pise que les marbriers toscans s'élevèrent à la hauteur du style : cette école a décoré les portails du baptistère de Pise, au commencement du XIII^e siècle.

Avant cette date tardive, la région italienne qui eut un mouvement comparable au nôtre, est la Lombardie. Les sculpteurs lombards développèrent, à la fin du XI^e siècle, un art farouche qui recherchait la vie monstrueuse. A Pavie, autour des portails de San Pietro et de San Michele, consacrés en 1132, grouille une ménagerie de cauchemar. Des porches monumentaux donnèrent bientôt à ce décor une ampleur nouvelle. Le plus ancien est celui de la cathédrale de Modène, de date inconnue. Au milieu du XII^e siècle, les maîtres Guglielmo et Nicola sculptèrent le portail de San Zeno de Vérone où s'étagent des scènes de la Genèse, de l'Évangile, du saint local. Les portails de la cathédrale de Vérone et de la cathédrale de Ferrare sont de la même main. Deux colonnes reposant sur des lions

qu'au XIII^e siècle, avec les architectes qui élevèrent les cloîtres de Saint-Paul hors les murs et du Latran.

En Toscane, la polychromie des marbres plaqués forma d'abord tout le décor, comme on peut le voir à San Miniato de Florence : mais à la fin du XII^e siècle, le relief intervient, avec le portail de Saint-André de Pistoia (1166)



Fig. 139. — UN PROPHÈTE.
Sculpture de l'église de
Souillac, Lot. (Cl. B. P.)

supportent le porche, et le tympan du portail se complète de deux murs latéraux couverts de bas-reliefs entre lesquels la porte de bronze développe ses multiples panneaux historiés. C'est là une ordonnance très différente de la nôtre.

Dans la ville d'Aoste, le cloître de Sant'Orso a des chapiteaux historiés qui font penser à l'opulente décoration des cloîtres provençaux et catalans. Or, l'un d'eux porte une inscription qui le date de 1133. Le portail de la cathédrale de Ferrare paraissant être de 1135, il faut en conclure que l'Italie du Nord a joué, à côté de la France, un rôle prépondérant et indépendant dans l'événement capital du début du XII^e siècle : la création d'une sculpture monumentale à sujets religieux.



Fig. 140. — DÉTAIL DU PORTAIL DE VÉZELAY. (Cl. B. P.)

Le jubé de l'église de Vezzojano, dans le Montferrat, de 1189, a

une suite de sculptures formant deux files de bas-reliefs parmi lesquels un "Couronnement de la Vierge". Les chapiteaux à crochets placés au-dessous font croire à une main française. La pénétration des deux pays paraît donc avoir été réciproque. Cette réciprocité se précise à la fin du XII^e siècle, dans l'œuvre considérable de Benedetto Antelami : ambon de la cathédrale de Parme, portail du baptistère de Parme, façade de la cathédrale de Borgo San Donnino, qui porte la marque d'un artiste ayant connu l'art français du Midi et du Nord. C'est au baptistère de Parme que, pour la première fois en Italie, les montants et l'archivolte d'un portail concourent avec le tympan à

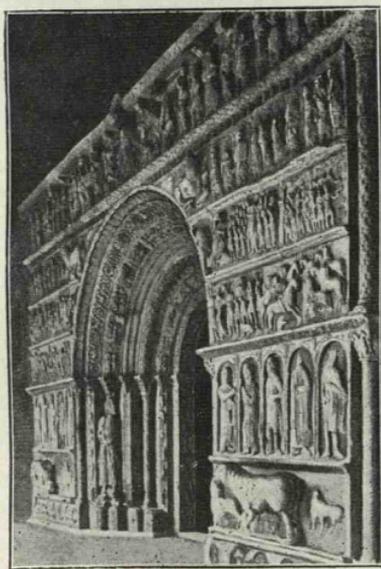


Fig. 141. — PORCHE DE L'ÉGLISE DE RIPOLL, Espagne. (Cl. Fau.)



Fig. 142. — AUTEL D'OR DE BALE. Paris, musée de Cluny. (Cl. Braun.)

l'exposition d'un même thème : le portail de la Vierge et le portail du jugement dernier ont une iconographie raisonnée comme celle des vieux portails français d'Autun et de Chartres.

La sculpture lombarde, mise ainsi en contact avec l'art français, atteint vers 1200 son apogée et rayonne au loin : statues d'apôtres de la primitive cathédrale de

Milan, bas-reliefs du grand portail de Saint-Marc de Venise, portail de la cathédrale d'Arezzo, ambon de San Bartolomeo in Pantano, près de Pistoia, où Guido de Côme a figuré une « Adoration des Mages », datée de 1250. L'art lombard, vieilli, semble alors tombé en enfance.

En Angleterre, la sculpture commence avec le christianisme, vers le VII^e siècle. Les motifs celtiques s'y mêlent aux modèles byzantins. Deux monuments importants nous restent de ces origines : les croix de Bewcastle et d'Hexham, l'une de 670, l'autre de 740. A l'époque romane, la sculpture anglaise procède de trois influences : irlandaise, scandinave et saxonne, qui survivent à l'importation normande. La sculpture du XII^e siècle est parallèle à la nôtre, avec plus de barbarie. Les frises historiées de la façade de la cathédrale de Lincoln, le tympan sculpté de Fownhope, les bas-reliefs de Selsea à la cathédrale de Chichester, la croix monumentale de Kelloe, le portail occidental de la cathédrale de Rochester dont le tympan est orné d'un Christ en majesté, les statues provenant du portail de Sainte-Marie d'York et les petits bas-reliefs conservés au musée de la cathédrale de Durham, voilà le principal de cet art qui est bien inférieur au nôtre.

L'Espagne a connu d'abord une période archaïque représentée par les étranges bas-reliefs du portail de San Miguel de Lino, près d'Oviedo, du IX^e siècle, et la cuve baptismale de Saint-Isidore de Léon, du XI^e siècle. A peine libérée du joug musulman par le Cid, sous Alphonse VI, elle s'ouvre à la civilisation française. Les moines clunisiens venus de Bourgogne lui donnèrent les premiers modèles : le cloître aux cent

trente-huit chapiteaux historiés de Santo-Domingo de Silos se place en tête, vers 1075. Dans le nombre de ces sculptures, on distingue l'apport de deux arts : l'art moresque et l'art français, mais le second est prépondérant et le premier demeure une exception. Riche en cloîtres (Ripoll, Huesca, Pampelune, Gérone, Santillana de Mar), l'Espagne l'est aussi en tombeaux, et cet art funéraire n'a abandonné que tardivement ses formes romanes. Le plus magnifique est celui de Saint-Vincent d'Avila, du XIII^e siècle. Les portails romans d'Espagne appartiennent à plusieurs types : l'un, élémentaire, où la décoration se développe uniquement sur les archivoltes, comme à Lérida ; l'autre, de style toulousain, comme la Porte des Orfèvres à Saint-Jacques de Compostelle, mais là l'ordonnance actuelle est une combinaison de deux portails faite au XVIII^e siècle ; un troisième qui imite et combine diverses traditions françaises, comme à Santa Maria la Real de Sangüesa. Certains, déconcertants, échappent à toute classification : par exemple, le porche de l'ancienne église de Ripoll. Haut de sept mètres et long de onze mètres, cet avant-corps est couvert de sculptures disposées en six bandes, et rien ne ressemble en France à cette muraille de bas-reliefs. C'est là de l'art purement local. Ces ateliers locaux, au XII^e siècle, s'opposent aux artisans méridionaux français dont l'influence alors fut prépondérante.

Il faut rattacher à la sculpture romane les arts mineurs représentés alors par les ivoires, le bronze et l'orfèvrerie. Leur évolution commence avec la renaissance carolingienne.

Les ivoires de l'époque pré-romane sont surtout des plaques de reliure formant la couverture des psautiers : le dessin en est inspiré par les miniatures de ces psautiers eux-mêmes, œuvres anglo-saxonnes importées de la Grande-Bretagne. Elles renouvelèrent la vieille iconographie des sarcophages. Le psautier de Charles le Chauve, conservé à la Bibliothèque Nationale, a été exécuté entre 842 et 859. La sculpture du plat supérieur qu'on peut intituler : « l'âme de David protégée par le Tout-Puissant », est le commentaire du psaume 56 ; le plat inférieur figure David et Nathan. A la fin du IX^e siècle, un moine



Fig. 143. — CALVAIRE. Ivoire, musée national, Florence. (Cl. Alinari.)

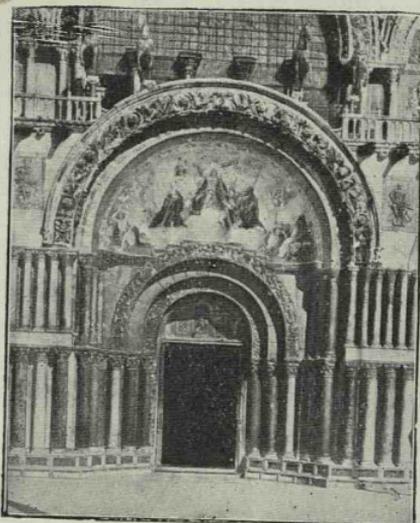


Fig. 144. — PORTAIL DE SAINT-MARC DE VENISE, Italie. (Cl. Anderson.)

de Saint-Gall, Tuotilo, fut un des maîtres de cet art : d'où le grand nombre d'œuvres anonymes qui lui est attribué. Une série de ces ivoires carolingiens mérite l'attention : c'est celle des Crucifixions. La plaque de reliure du musée de Cluny figure l'Ascension au-dessus de la Croix, d'après la formule byzantine.

Les ivoires de l'époque romane viennent surtout d'Allemagne où le reliquaire de Bamberg, au musée de Munich, est à signaler. L'Espagne en a de curieux, particulièrement le crucifix de la cathédrale de Léon, au musée de Madrid. L'Italie, la plus pauvre en ces sortes d'œuvres, a une œuvre exceptionnelle : le

devant d'autel de la cathédrale de Salerne.

Les travaux en bronze commencent avec les portes de l'octogone d'Aix-la-Chapelle décorées de deux masques de lions. Les portes historiées des cathédrales italiennes du XII^e siècle, mentionnées plus haut, ont comme pendant, en Allemagne, de belles œuvres romanes auxquelles prélevaient déjà, à l'époque carolingienne, les portes de bronze de la cathédrale d'Hildesheim et la colonne de Saint-Bernward.

L'orfèvrerie représente une tradition plus ancienne et ininterrompue. Elle s'exerce dès le début sur les reliures d'évangélistes, mêlant sa technique à celle des ivoiriers dont elle sertit les œuvres. Les pièces les plus célèbres sont le palioto de Saint-Ambroise de Milan, revêtement en or repoussé de l'autel majeur qui est

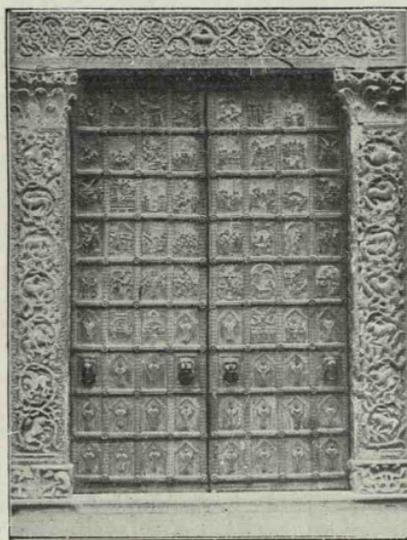


Fig. 145. — PORTAIL DE LA CATHÉDRALE DE VÉRONE, Italie. (Cl. Alinari.)

décoré de bas-reliefs inscrits dans des médaillons bordés d'émaux (IX^e siècle) ; la statue en or de sainte Foy à l'ancienne abbaye de Conques (990) ; l'autel d'or de la cathédrale de Bâle, au musée de Cluny (XI^e siècle). Le trésor de Conques (Aveyron), à lui seul, montre cinq pièces de cette époque, dont une, l'A de Charlemagne, est à citer, moins pour sa valeur d'art que pour son caractère légendaire. L'A dit de Charlemagne ne provient pas de l'alphabet carolingien imaginé par la légende : c'est, en réalité, le débris d'une croix du XI^e siècle aux bras de laquelle étaient suspendus un alpha et un oméga. Cet alpha de croix romane est décoré de filigranes qui encadrent une pierre gravée antique.

Les monuments cités au cours de cette leçon montrent clairement la part qui revient aux influences diverses qui s'exercèrent dans l'art décoratif de l'époque romane. L'influence byzantine prédomine, à côté de l'influence orientale ou musulmane et barbare, selon les régions. Les agents inconscients en furent les objets (miniatures, ivoires, étoffes) importés de Constantinople, d'Espagne, de Grande-Bretagne et conservés dans les églises, en particulier dans les abbayes, où des artistes encore inexpérimentés les prirent, sans parti pris ni théorie préconçue, comme des modèles faciles à copier et qui les dispensaient de créer eux-mêmes.

Le mérite des artisans romans fut donc d'un autre ordre que celui qu'on attribue d'ordinaire aux artistes : il consista à réapprendre les métiers. Leur œuvre principale fut une vaste initiation technique. L'outillage



dès lors se fixe, amenant la formation de la main et l'éducation de l'œil. Les professionnels ne sont encore que des exécutants incapables d'imaginer, mais vienne un artiste créateur, il trouvera des mains pour réaliser ses conceptions.

(Fig. 127 à 146.)

Fig. 146. — PORTE EN BRONZE DE LA CATHÉDRALE DE BÉNÉVENT, Italie. (Cl. Alinari.)

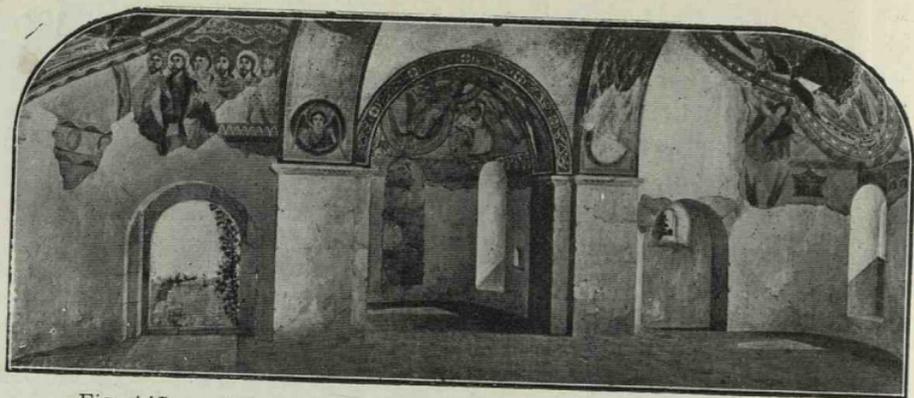


Fig. 147. — CHAPELLE DE MONTOIRE, Loir-et-Cher. (Cl. Arch. Phot.)

DIXIÈME LEÇON

LA PEINTURE ROMANE

Le peintre roman porte un quadruple nom : miniaturiste, fresquiste, verrier, émailleur. Nous avons donc à étudier ici les enluminures de manuscrits, les peintures murales, les vitraux et les émaux depuis la fin du x^e siècle jusqu'au milieu du xii^e siècle.

La miniature romane est d'ordre linéaire plus que pictural. Elle ne se propose pas de reproduire la réalité, comme faisait l'art antique et comme fera l'art moderne à partir de la Renaissance. Libérant l'action de tout ce qui l'entoure, c'est-à-dire de son cadre naturel, elle plaque ses figures sur un fond conventionnel. Des indications schématiques rappellent seulement le lieu de la scène. C'est une formule abstraite, parente de celle du bas-relief. Cette modification de la conception artistique amène un changement dans le procédé : l'ancienne technique picturale, qui observait les effets d'ombre et de lumière, fait place à un dessin serré dont le coloriage exclut tout modelé. C'est la phase ornementale de l'art.

L'Allemagne occupe ici le premier rang. On y distingue plusieurs centres : l'école de l'abbaye bénédictine de Reichenau, l'école de Trèves-Echternach, l'école de Cologne, les écoles du nord de l'Allemagne et les écoles bavaroises. L'école de Reichenau ne commence à enrichir d'images ses manuscrits qu'à la fin du x^e siècle. Les plus importantes de ses œuvres sont l'*Évangélistaire de Géréon*, archevêque de Cologne, à Darmstadt, le *Psautier d'Egbert*, archevêque de Trèves, à Cividale, et l'*Évangélistaire de Poussay*, à Paris. C'est dans le *Codex*

Egberti qu'apparaît, en 980, presque pour la première fois, la figuration des Mages en Rois : la miniature du *Ménologe Basilien*, datée de 976, lui est seule antérieure. Le XI^e siècle a vécu des trouvailles du X^e et cela est surtout vrai des autres écoles, héritières de Reichenau, où l'on ne peut voir qu'une renaissance carolingienne des traditions byzantines.

L'école anglo-saxonne créa au contraire un art neuf et original, mais limité à des moyens simples parce qu'aucune tradition ne l'influencait : d'où le caractère de ses miniatures qui paraissent des esquisses, si on les compare aux pages somptueuses de l'Allemagne, toutes resplendissantes d'or et de couleurs. Son chef-d'œuvre est le *Bénédictional* du duc de Devonshire, à Chatsworth. La bibliothèque de Rouen possède un *Missel* et un *Bénédictional* qui proviennent de l'archevêque Robert de Canterbury (1051).

Le caractère national de l'art anglais ne se retrouve pas en France où l'activité artistique est alors très morcelée. Nos écoles du Nord-Est se confondent avec les productions des Pays-Bas et nos écoles du Midi représentent un art hispano-méridional. Le *Missel* de la collection Yates Thompson, à Londres, est d'origine française : une de ses principales pages figure la Pentecôte. Les *Évangiles* d'Amiens sont la meilleure production de l'école du Nord. L'intérêt de celle du Midi lui vient surtout du *Commentaire de Beatus sur l'Apocalypse*. Beatus était un prêtre du couvent de Valcavado, en Espagne, qui vécut dans la seconde moitié du VIII^e siècle. De nombreux exemplaires illustrés existent encore, prouvant la popularité de ce livre qui, du X^e au XIII^e siècle, influença l'art chrétien d'Occident. Le nombre des images dépasse la centaine. La technique est celle d'une peinture à la gouache épaisse avec des cernés noirs pour marquer le dessin. Notre *Apocalypse de Saint-Sever*, à la Bibliothèque Nationale (XI^e siècle), se rattache aux modèles espagnols de Madrid et de Gérone. Une seule, celle de Londres, paraît remonter au IX^e siècle. Le caractère est d'ailleurs le même dans les copies tardives qui ont gardé la violence des originaux. C'est par



Fig. 148. — CHAPELLE DE MONTMORILLON, Vienne. (Cl. Arch. Phot.)

ces miniatures farouches qu'il faut expliquer les sculptures romanes du portail de Moissac, des chapiteaux du cloître de Moissac, du porche de Saint-Benoît-sur-Loire, par lesquelles se répandirent un peu partout les thèmes apocalyptiques.

Les monastères bénédictins de l'Italie méridionale ont produit, en même temps que des livres en feuillets décorés de miniatures, des



Fig. 149. — JÉSUS EST DÉCLOUÉ DE LA CROIX. Fresque de la chapelle du Liget, Indre-et-Loire. (Cl. Giraudon.)

rouleaux de parchemin appelés *Exultet* parce qu'ils contiennent la longue prose de la veille de Pâques qui commence par ce mot. L'art byzantin n'a rien produit de supérieur aux compositions qu'un moine appelé Léon dessina sur les *Homélie*s du Mont-Cassin, et sur les *Miracles de saint Benoît*, à la Bibliothèque Vaticane. L'iconographie des *Exultet* est byzantine, mais à côté de ce courant oriental qui provient des artistes grecs appelés par l'abbé Desiderius, une autre tradition existe, de caractère barbare ou lombard, qui est une persistance de l'art latin ou de la renaissance carolingienne.

La peinture murale, en France, a un ensemble bien conservé, de la fin du XI^e siècle, à Saint-Savin (Vienne). Ce sont nos plus anciennes fresques. L'église, à trois nefs également élevées sur de hautes colonnes, et surmontée d'une flèche, est le reste d'une abbaye fondée par Charlemagne. Les peintures garnissent les deux étages du porche, la voûte de la nef, le chœur et la crypte. Dans le porche, se trouvent le *Jugement dernier* et la *Passion*. Dans la nef, une trentaine de compositions retracent l'histoire du monde depuis la création jusqu'à Moïse. Dans le chœur, un Christ en majesté entouré de quatre animaux a disparu, mais les chapelles montrent encore des figures de saints et d'anges. La crypte est consacrée au souvenir des deux saints Savin et Cyprien dont on conservait les reliques.

Le procédé employé est celui de la fresque. Pour en comprendre la technique, il faut lire un livre contemporain qui l'explique, le *Diversarium artium schedula*, du moine Théophile. C'est, en définitive, le procédé antique mais avec quelques particularités. Sur l'enduit humide,

Le fresquiste roman a peint avec des couleurs minérales délayées dans un lait de chaux. Il ne connaît guère que quatre couleurs : le brun rouge, l'ocre jaune, le blanc, le vert. Nul usage des cartons décalqués : l'artiste a dû esquisser du premier coup et improviser sa composition sur le mur. Des mélanges simples lui ont fourni les tons intermédiaires. Ainsi, la couleur de chair est faite de blanc et d'ocre ; la couleur d'ombre n'est



Fig. 150. — LA SAINTE VIERGE.
Fresque de Saint - Savin, Vienne.

qu'un vert réchauffé de rouge. Les fonds sont clairs, contrairement à l'enseignement de Théophile qui veut les fonds sombres à la manière des byzantins.

Le dessin est fait de formules traditionnelles. Les draperies collent si étroitement au corps que celui-ci paraît nu et les plis résultent d'un système de lignes parallèles ou concentriques. La part personnelle de l'artiste vient de la largeur du faire qui donne à certaines figures une simplicité grandiose, digne des vases antiques. La vérité des attitudes et le caractère éternel du costume, libéré de toute mode, annoncent déjà les grandes qualités qui seront celles de notre art du moyen âge, quand il ne devra plus rien aux maîtres grecs de Byzance.

Ces peintures de Saint-Savin ont longtemps passé pour uniques. Depuis Mérimée, on a découvert d'autres exemples dont le nombre augmente tous les jours, car on les retrouve sous le badigeon en des églises encore inexplorées. Leur état de conservation ne pouvant durer, des relevés officiels ont été faits et des publications luxueuses gardent le souvenir des fresques bientôt millénaires condamnées à l'effacement.

Leur classement reste encore à faire. On croit discerner un groupe poitevin, dans la Vienne, représenté par les peintures du baptistère de Saint-Jean à Poitiers et de l'église de Montmorillon ; une école de Touraine, dont les plus belles œuvres sont à Saint-Gilles de Montoire (Loir-et-Cher) et à la chapelle du Liget (Indre-et-Loire) ; un groupe du Centre où les fresques de l'église de Vic (Indre) sont exceptionnelles ; une école bourguignonne qui fut la plus riche sans doute avec Cluny mais qui ne nous offre plus que des débris ; un centre auvergnat que l'on devine au musée du Puy avec les copies des anciennes fresques de Notre-Dame du Puy. Quant au Nord, rien ne permet de croire à des

ces miniatures farouches qu'il faut expliquer les sculptures romanes du portail de Moissac, des chapiteaux du cloître de Moissac, du porche de Saint-Benoît-sur-Loire, par lesquelles se répandirent un peu partout les thèmes apocalyptiques.

Les monastères bénédictins de l'Italie méridionale ont produit, en même temps que des livres en feuillets décorés de miniatures, des rouleaux de parchemin appelés *Exultet* parce qu'ils contiennent la longue prose de la veille de Pâques qui commence par ce mot. L'art byzantin n'a rien produit de supérieur aux compositions qu'un moine appelé Léon dessina sur les *Homélie*s du Mont-Cassin, et sur les *Miracles de saint Benoît*, à la Bibliothèque Vaticane. L'iconographie des *Exultet* est byzantine, mais à côté de ce courant oriental qui provient des artistes grecs appelés par l'abbé Desiderius, une autre tradition existe, de caractère barbare ou lombard, qui est une persistance de l'art latin ou de la renaissance carolingienne.



Fig. 149. — JÉSUS EST DÉCLOUÉ DE LA CROIX. Fresque de la chapelle du Liget, Indre-et-Loire. (Cl. Giraudon.)

La peinture murale, en France, a un ensemble bien conservé, de la fin du XI^e siècle, à Saint-Savin (Vienne). Ce sont nos plus anciennes fresques. L'église, à trois nefs également élevées sur de hautes colonnes, et surmontée d'une flèche, est le reste d'une abbaye fondée par Charlemagne. Les peintures garnissent les deux étages du porche, la voûte de la nef, le chœur et la crypte. Dans le porche, se trouvent le *Jugement dernier* et la *Passion*. Dans la nef, une trentaine de compositions retracent l'histoire du monde depuis la création jusqu'à Moïse. Dans le chœur, un Christ en majesté entouré de quatre animaux a disparu, mais les chapelles montrent encore des figures de saints et d'anges. La crypte est consacrée au souvenir des deux saints Savin et Cyprien dont on conservait les reliques.

Le procédé employé est celui de la fresque. Pour en comprendre la technique, il faut lire un livre contemporain qui l'explique, le *Diversarium artium schedula*, du moine Théophile. C'est, en définitive, le procédé antique mais avec quelques particularités. Sur l'enduit humide,

Le fresquiste roman a peint avec des couleurs minérales délayées dans un lait de chaux. Il ne connaît guère que quatre couleurs : le brun rouge, l'ocre jaune, le blanc, le vert. Nul usage des cartons décalqués : l'artiste a dû esquisser du premier coup et improviser sa composition sur le mur. Des mélanges simples lui ont fourni les tons intermédiaires. Ainsi, la couleur de chair est faite de blanc et d'ocre ; la couleur d'ombre n'est qu'un vert réchauffé de rouge. Les fonds sont clairs, contrairement à l'enseignement de Théophile qui veut les fonds sombres à la manière des byzantins.



Fig. 150. — LA SAINTE VIERGE.
Fresque de Saint - Savin, Vienne.

Les fonds sont clairs, contrairement à l'enseignement de Théophile qui veut les fonds sombres à la manière des byzantins.

Le dessin est fait de formules traditionnelles. Les draperies collent si étroitement au corps que celui-ci paraît nu et les plis résultent d'un système de lignes parallèles ou concentriques. La part personnelle de l'artiste vient de la largeur du faire qui donne à certaines figures une simplicité grandiose, digne des vases antiques. La vérité des attitudes et le caractère éternel du costume, libéré de toute mode, annoncent déjà les grandes qualités qui seront celles de notre art du moyen âge, quand il ne devra plus rien aux maîtres grecs de Byzance.

Ces peintures de Saint-Savin ont longtemps passé pour uniques. Depuis Mérimée, on a découvert d'autres exemples dont le nombre augmente tous les jours, car on les retrouve sous le badigeon en des églises encore inexplorées. Leur état de conservation ne pouvant durer, des relevés officiels ont été faits et des publications luxueuses gardent le souvenir des fresques bientôt millénaires condamnées à l'effacement.

Leur classement reste encore à faire. On croit discerner un groupe poitevin, dans la Vienne, représenté par les peintures du baptistère de Saint-Jean à Poitiers et de l'église de Montmorillon ; une école de Touraine, dont les plus belles œuvres sont à Saint-Gilles de Montoire (Loir-et-Cher) et à la chapelle du Liget (Indre-et-Loire) ; un groupe du Centre où les fresques de l'église de Vic (Indre) sont exceptionnelles ; une école bourguignonne qui fut la plus riche sans doute avec Cluny mais qui ne nous offre plus que des débris ; un centre auvergnat que l'on devine au musée du Puy avec les copies des anciennes fresques de Notre-Dame du Puy. Quant au Nord, rien ne permet de croire à des



Fig. 151. — UN SAINT. Fresque du baptistère de Poitiers. (D'après Denuelle.)

œuvres intéressantes et le Midi, mal exploré, il est vrai, paraît n'avoir rien gardé.

Il y a donc eu, en France, à l'époque romane, de grandes écoles de peinture décorative que l'on peut ramener à deux traditions différentes : l'une détache ses personnages sur des fonds clairs et le bleu lui est inconnu ; l'autre fait valoir ses figures par un fond d'azur sombre. La première se rattache aux miniaturistes carolingiens dont il perpétue le décor par bandes horizontales ; la seconde est d'origine byzantine. Toutes les deux représentent une parfaite entente de la décoration monumentale qui comprenait alors, comme à l'époque grecque, la polychromie de la sculpture.

En Italie, la peinture, du XI^e au XIII^e siècle, fut cultivée surtout dans la région méridionale. Elle le dut d'abord à la colonisation grecque qui suivit la nouvelle conquête byzantine au x^e siècle. Entre celle-ci et la conquête normande, les moines basilien décorèrent leurs oratoires creusés dans le roc et c'est là, en Terre d'Otrante, dans les Pouilles ou ancienne Apulie, que se trouvent les plus anciens spécimens de cet art populaire. Son expansion monta vers le Nord, avec les moines eux-mêmes. L'école bénédictine du Mont-Cassin, au XI^e siècle, est aussi une importation byzantine.

Trois édifices ont conservé des peintures murales qui donnent une idée complète de l'art du Mont-Cassin : l'église des Fratte près d'Ausonia, l'ancienne cathédrale abandonnée de Foro Claudio et Sant'Angelo in Formis, près Capoue. Ce dernier ensemble est le plus riche et le plus célèbre : il date de la fin du XI^e siècle.

La petite basilique à trois nefs de Sant'Angelo in Formis a gardé la moitié de sa décoration peinte qui comprenait soixante scènes de l'Évangile et soixante-dix sujets tirés de la Bible. Dans le tympan de la porte, l'archange saint Michel se montre à mi-corps, en costume d'empereur byzantin, portant en



Fig. 152. — LES SAINTES FEMMES AU TOMBEAU. Fresque de Notre-Dame du Puy. (D'après Léon Giron.)

main le sceptre et le globe. Au-dessus, la Vierge en impératrice apparaît dans une auréole circulaire. Ce sont deux œuvres savantes et les légendes écrites en grec cursif prouvent qu'elles sont dues à des maîtres venus d'Orient. La conque de l'abside est ornée des figures suivantes : le Christ en gloire flanqué des quatre symboles des Évangélistes, trois archanges, saint Benoît tenant le livre de la règle, l'abbé Desiderius avec le nimbe carré des vivants. Les artistes qui les ont exécutées étaient les élèves des mosaïstes grecs reçus au Mont-Cassin par Desiderius. Les fresques de la nef représentent une suite de scènes du Nouveau Testament où s'intercalent des figures des prophètes, et le *Jugement dernier* occupe la paroi intérieure de la façade. Cette dernière composition n'a rien de byzantin. Un Christ colossal dans une gloire ovale remplace l'*Etimasia* liturgique et les autres motifs grecs tels que l'Ange tirant le Ciel comme un rouleau ; les monstres de la Terre et de la Mer sont également absents.

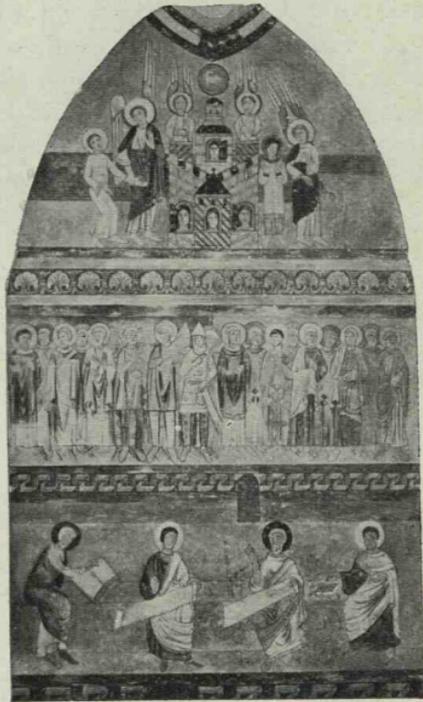


Fig. 153. — ANGES ET SAINTS. Fresque de l'église de Saint-Chef, Isère. (D'après Denuelle.)

La peinture sur verre commence alors à concurrencer la peinture murale, en attendant de la supplanter.

Les vitraux les plus anciens que nous possédions sont ceux de Saint-Denis que Suger fit mettre en place de 1140 à 1144. Mais les origines de la peinture sur verre remontent bien au delà.

Dans les basiliques latines de l'Italie et de la Gaule, il y avait déjà des fenêtres ornées de verres de couleur : c'étaient de simples carreaux teints enchâssés dans les plaques de pierre ou de bois qui fermaient les ouvertures. Le vrai vitrail fut inventé le jour où quelque ouvrier ingénieux remplaça les plaques ajourées des fenêtres par une résille de plomb. Sous cette forme, le vitrail historié, c'est-à-dire à personnages, apparaît brusquement au x^e siècle. La plus ancienne mention qui en

soit faite est celle des vitraux de la cathédrale de Reims relatée par Adalbéron de 969 à 988. Elle suffit pour qu'il ne puisse plus être question d'une origine orientale et d'une imitation des mosquées à la suite des Croisades. L'invention a précédé d'un siècle ou deux la première de ces équipées militaires et tout porte à croire qu'elle est française, car on ne trouve rien ailleurs et nul auteur n'en fait mention. Les vitraux du XI^e siècle ayant disparu, nous n'avons à parler ici que de ceux du XII^e siècle et leur place est dans ce chapitre d'art roman bien que les monuments se rattachent à l'architecture ogivale.

Les vitraux de Saint-Denis qu'un heureux hasard nous a conservés, sont ceux-là mêmes que Suger a pris soin de décrire. Ce ne sont plus que des fragments, en forme de médaillons circulaires, enchâssés par Viollet-le-Duc dans des verrières modernes. On y voit une partie d'arbre de Jessé, des griffons, des épisodes de l'histoire de Moïse, Jésus entre l'Église et la Synagogue, l'Arche d'alliance ou quadrigé d'Aminadab. Ce dernier médaillon représente l'arche biblique avec ses quatre roues — celles-ci simplement posées aux quatre coins, comme des pièces détachées, parce que l'artiste ignorait alors la vue en perspective. A l'intérieur, on aperçoit les tables de la Loi et la verge d'Aaron. Mais au-dessus, dominant l'Arche, Dieu le Père tient entre ses bras Jésus crucifié et les quatre animaux des évangélistes cantonnent le médaillon, à la suite des roues, comme s'ils étaient l'attelage du char. Nous avons là une des plus jolies trouvailles de Suger, un exemple de ce symbolisme ingénieux qui lui faisait dire :

*Quod Moyses velat,
Christi doctrina revelat.*



Fig. 154. — L'ANGE ET LE DRAGON.
Miniature de l'Apocalypse de Saint-Sever. Paris, B. N. (Cl. Catala.)

Ces quelques fragments suffisent pour que nous nous fassions une haute idée de l'habileté des maîtres verriers du XII^e siècle. Les grandes lois de la peinture sur verre leur étaient si parfaitement connues que cet art dès lors touche à sa perfection. On ne fera, dans la suite, que changer le caractère du dessin sans améliorer la technique elle-même.

La reconstruction de Saint-Denis par Suger est le fait capital de l'histoire artistique du XII^e siècle. Tout est né là, pour nous : l'architecture gothique, la sculpture monumentale, l'art décoratif des églises. Il devait se répandre de ce centre dans toute la France.

C'est à Chartres d'abord que les ateliers de Saint-Denis furent appelés à collaborer. Les verrières des trois fenêtres de la façade occidentale de Notre-Dame de Chartres sont du milieu du XII^e siècle. Elles représentent, l'une l'arbre de Jessé, les deux autres l'enfance de Jésus-Christ et la Passion. Leur splendeur n'a jamais été dépassée et les bleus en sont magnifiques. Le type en est fixé pour longtemps : il est fait de médaillons historiés et d'une bordure.

Cet art peu à peu se répand. Nous le retrouvons jusqu'en Angleterre, dans la cathédrale d'York. En France, la Trinité de Vendôme a deux vitraux du XII^e siècle représentant Dieu le Père portant le Christ en croix et une Vierge en majesté. La cathédrale du Mans, la cathédrale d'Angers et la cathédrale de Poitiers conservent quelques verrières se rattachant à l'art de Saint-Denis qui influença donc tout l'Ouest français. Il n'en va pas de même dans l'Est, où les vitraux provenant de la cathédrale de Soissons, au musée de la ville, et ceux du chœur de Saint-Rémi de Reims forment un groupe champenois différent.

Les caractères des vitraux du XII^e siècle sont tels qu'on ne peut les confondre avec ceux du siècle suivant. L'armature en fer est faite de barres droites qui ne prennent pas la forme des médaillons : d'où un manque de lisibilité de ceux-ci. Le dessin des figures est archaïque, mais l'ornement a une ampleur toute nouvelle et la couleur est incomparable. Un bleu lumineux en fait presque toujours le fond et l'accouplement des tons obéit à la loi des complémentaires : bleu et orangé, rouge et vert. C'est simple, franc et d'un puissant effet.

La technique est dès lors la même que celle pratiquée aujourd'hui. L'artiste commençait par dessiner et peindre son carton. Le carton

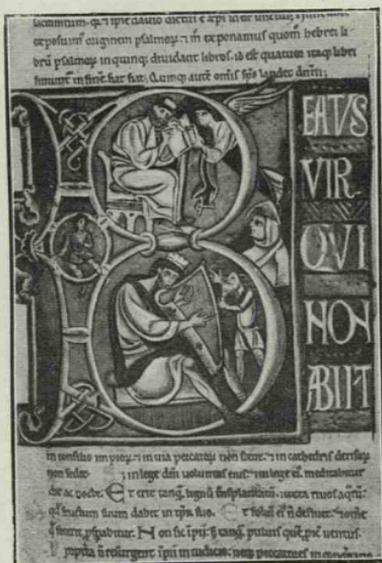


Fig. 155. — DAVID. Lettre initiale B, ornée, du psaume I, dans la Bible de Souvigny, Moulins, Allier. (Cl. Dumont.)



Fig. 156. — MINIATURE DE LA BIBLE
DE SAINT MARTIAL. *Limoges.*

de grisaille opaque un verre jaune, puis, avec le bois du pinceau, il enlève la grisaille jusqu'au nu du verre en forme de trait qui n'a guère que l'importance d'une lumière sur les chaînons. A distance et par l'effet de la lumière, cet enlèvement minime s'irradie, prend l'épaisseur voulue et la chaîne jaune baigne dans la couleur qui l'entoure. Les verres, ainsi peints, étaient mis dans un four où une cuisson fixait les couleurs. Enfin, on enchâssait les morceaux de verre dans une résille de plomb. Il ne restait plus qu'à attacher le vitrail, carré par carré, à l'armature de fer.

Dans les vitraux romans, les feuilles de verre où l'on découpait les gabarits du carton, étaient teintes dans la masse et présentaient des inégalités de coloration qui faisaient vibrer les verrières sous l'action de la lumière. Le défaut de fabrication devenait ainsi la cause d'une qualité artistique. L'aspect morne et éteint des vitraux du XIX^e siècle provient de ce qu'on a voulu employer au contraire des verres irréprochables. Une autre cause de l'extrême vibration des vitraux romans, c'est leur morcellement à l'infini par les plombs : ceux-ci donnent au vitrail son vrai caractère de mosaïque de verre qui est à l'opposé de celui du tableau

terminé, on découpait le verre, en appliquant chaque morceau sur le carton. Cette opération alors se faisait à l'aide d'un fer rouge, car la pointe de diamant ne fut inventée qu'au XVI^e siècle. Sur le verre ainsi découpé, on dessinait les figures à l'aide d'une couleur noire faite d'un oxyde de cuivre et on les modelait avec une demi-teinte ou grisaille transparente. Parfois, le dessin se faisait par enlèvement du fond. L'artiste, par exemple, ayant à rendre une chaîne d'encensoir, couvre



Fig. 157. — ABRAHAM. *Vitrail*
de la Cathédrale de Chartres.
(Cl. Delaporte.)

peint. On ne cherchera l'illusion contraire que le jour où l'on ne comprendra plus la peinture sur verre.

Limoges est le centre français de la fabrication des émaux à l'époque romane : ses émaux champlevés sont une simplification des émaux cloisonnés des byzantins. En Allemagne, le centre de fabrication est à Cologne. Nous avons en France quelques pièces remarquables : la plaque funéraire de Geoffroi Plantagenet au Mans, la reliure d'évangélaire du musée de Cluny ornée d'un Christ entre les quatre animaux, les châsses de Mozac (Puy-de-Dôme), de Gimel (Corrèze) et d'Ambazac (Haute-Vienne). En fait, cet art d'émailleur n'a pas suivi le mouvement général et a gardé son caractère roman jusqu'au milieu du XIII^e siècle.

Réunis, les monuments figurés de l'art roman nous font comprendre comment l'iconographie chrétienne, née en Orient et transmise à l'Occident par les manuscrits enluminés, entra, au XII^e siècle, dans une voie nouvelle. Une iconographie s'ébauche alors qui prépare les grands ensembles gothiques du XIII^e siècle. Des causes multiples ont concouru à ce phénomène : la doctrine ecclésiastique, la liturgie, le drame liturgique, le culte des saints, les pèlerinages, la lutte contre les hérésies, la science du temps et le rêve du moine. La miniature a été l'intermédiaire, mais c'est la sculpture qui a joué le rôle décisif, et les personnalités qui en furent les ouvriers sont dominées par celle de Suger.

La complexité de l'iconographie romane tient à ce que deux courants se sont rencontrés chez nous, l'un hellénistique, l'autre syrien, que nos artistes ont enrichis et retouchés. Ce dualisme explique qu'il y ait deux formules de l'Annonciation (Vierge assise et Vierge debout),

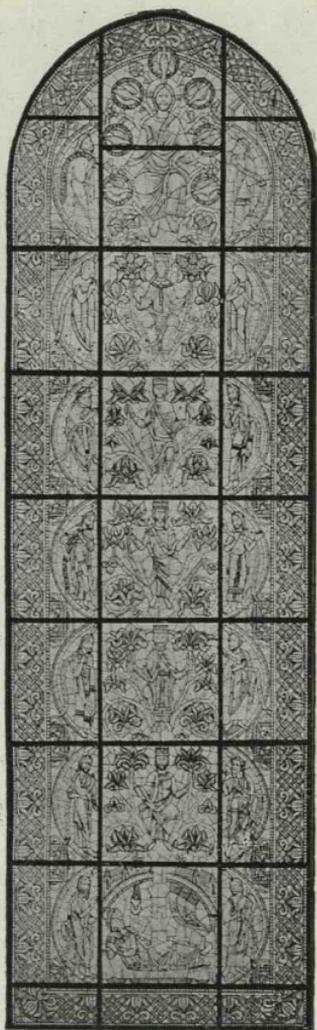


Fig. 158. — L'ARBRE DE JESSÉ.
Vitrail de la Cathédrale de
Chartres. (Cl. Harlingue.)

de la Visitation (les deux femmes s'avançant et les deux femmes s'étreignant), de la Nativité (Vierge assise sous une cabane et Vierge couchée dans une grotte), de l'Adoration des Mages (Vierge assise de profil et Vierge assise de face, avec la transformation des Mages persans en rois), de la Crucifixion (Christ nu et Christ à tunique), de l'Ascension (Christ gravissant les pentes de l'Olympe et Christ assis dans une auréole que portent quatre anges), etc. Parfois, une composition intermédiaire combine les deux types, mais la formule syrienne devient le modèle des artistes, qui se contentent de la modifier.



Fig. 159. — UN ROI. Détail
de l'arbre de Jessé de la
Cathédrale de Chartres.
(Cl. Delaporte.)

Cette figuration de la Cène, inconnue de l'Orient, devient en Occident une image de la communion sacrilège. Dans la descente aux Limbes, c'est l'enseignement théologique qui a transformé le modèle oriental, mais dans l'annonce aux bergers, c'est le sentiment de la vie qui a modifié la formule traditionnelle.

La liturgie a inspiré peu de choses, mais deux sont importantes : les cierges de la Chandeleur introduits dans la Présentation au temple et le baptême par infusion que saint Jean administre au Christ au lieu de l'immersion dans le fleuve. Cette modification correspond à un changement dans la forme sacramentelle, car l'art alors vivait de la vie de l'Église.

Le drame liturgique, par contre, a eu une grande influence. Cela est surtout visible dans les scènes de la Résurrection, et de la Nativité. La mimique des Mages dans la scène de l'adoration traduit les gestes des figurants dans le drame de Noël. Mis ainsi en face de la Nature

et de la Vie, l'artiste était fatalement amené à s'affranchir des modèles orientaux. Il lui fallait fixer des gestes et traduire des scènes. Le principe de liberté s'introduisait de nouveau dans l'art : nulle constatation n'est plus importante à faire.

Suger, à lui seul, a rénové l'art chrétien, en ressuscitant l'antique symbolisme. L'iconographie lui doit plus que l'architecture. La croix d'or de sept mètres de haut, qui était son œuvre autant que celle de l'orfèvre lorrain, Godefroy de Claire, a disparu, mais le rayonnement qu'a eu Saint-Denis permet d'imaginer les initiatives de sa direction artistique. On lui doit

l'arbre de Jessé, l'image de Dieu le Père tenant son Fils en croix, le couronnement de la Vierge, enfin le dispositif des portails avec le jugement dernier au tympan et les statues-colonnes des piédroits. Suger mit tout un monde dans cet ébrasement en forme d'avenue et dans les cercles concentriques des voussures : rois et personnages de l'ancienne loi, vieillards de l'Apocalypse, anges et élus, démons et damnés. C'est déjà le portail gothique.

La représentation des saints et de leur légende fut une des causes qui affranchirent l'iconographie de la tutelle orientale. Dès le XI^e siècle, un grand travail de création poétique donna à leur vie l'intérêt d'un roman. On fit aborder en France des personnages illustres de l'Évangile et l'on multiplia leurs miracles. C'est une épopée chrétienne comparable aux chansons de gestes. Saint Sernin dans le Languedoc ; saint Bertrand dans les Pyrénées ; saint Martial, saint Amadour et sainte Véronique en Aquitaine ; sainte Foy dans le Plateau Central ; saint Hilaire et saint Savin dans le Poitou ; saint Nectaire en Auvergne ; saint Oustrille dans le Berry ; sainte Marie-Madeleine, sainte Marthe et saint Lazare en Provence et en Bourgogne où la légende provençale a pris naissance au XI^e siècle ; saint Denis et saint Loup dans l'Île-de-France ; saint Martin et saint Benoît dans la Touraine ; saint Omer dans le Nord : voilà les nouveaux thèmes sur lesquels durent s'exercer les artistes. A part quelques exceptions, c'étaient des saints



FIG. 160. — L'ÉGLISE ET LA SYNAGOGUE. Vitrail de la Cathédrale de Châlons. (Cl. B. P.)



Fig. 161. — Le CHRIST EN CROIX.
Vitrail de la Cathédrale de Poitiers.
(Cl. M. H.)

occidentaux, des saints français dont l'Orient ne fournissait pas le modèle. Leur image, au XII^e siècle, est encore rare dans la sculpture monumentale des portails réservés au Christ et aux deux Testaments, mais vitraux, miniatures, châsses et chapiteaux racontent leur histoire, et si les exemples en sont peu nombreux, c'est que le XII^e siècle a plus souffert que le XIII^e siècle des révolutions postérieures.

Les pèlerinages, qui ne sont qu'une des formes du culte, enrichirent alors l'iconographie occidentale. Les routes d'Italie, d'Espagne et de France menaient à des sanctuaires merveilleux dont on rapportait le souvenir. Ainsi s'explique que la statue de Marc Aurèle prise pour celle de Constantin, à Rome, orne la façade des églises de l'Ouest, comme celle de Châteauneuf (Charente). Le Christ de Lucques (Saint-Vou = Saint-Visage) est à l'origine des Christs habillés de Belping (Pyrénées-Orientales) et de la cathédrale d'Amiens. Notre saint Michel normand vient de celui du Mont-Gargano que l'on rencontre assez souvent en Italie, à Parme, à Pistoie, à Pavie : quelques bas-reliefs le reproduisent, à Saint-Michel d'Entraigues (Charente), à Saint-Gilles (Gard). Réciproquement, la France légua à l'Italie les épisodes de la chanson de Roland (portail de la cathédrale de Modène), l'histoire d'Alexandre découvrant la fontaine de Jouvence ou montant au Ciel (mosaïque d'Otrante et façade de la cathédrale de Borgo San Donnino). L'Espagne attirait les pèlerins par son saint Jacques de Compostelle dont le Ciel lui-même indiquait la route avec la Voie Lactée. Sur le chemin, — car le *Codex de Compostelle* (XII^e siècle) trace des itinéraires venant de Provence, de Bourgogne et d'Orléans — le pèlerin rencontrait nos grandes églises romanes. De là, ces statues du légendaire apôtre de l'Espagne représenté le bâton à la main, comme ses propres visiteurs, et décoré des belles coquilles, recueillies sur les plages de la Galice, qu'on achetait, en souvenir, dans le parvis de la basilique. De là, surtout, les ressemblances d'ordre architectonique entre les monuments.

Saint-Sernin de Toulouse, Sainte-Foy de Conques et Saint-Jacques de Compostelle sont copiés l'un sur l'autre et le modèle commun est Saint-Martin de Tours. C'est donc que les artistes suivaient les pèlerins. Des jongleurs les accompagnaient aussi, transmettant les récits fabuleux qui devenaient des thèmes artistiques. Si la Madone assise, du type *Sedes Sapientiae*, prend place au tympan dans le portail de la Vierge des premières cathédrales, c'est parce que Notre-Dame de Chartres avait une statue célèbre que l'on disait d'origine druidique.

A côté de l'œuvre de la Rédemption qui est le grand sujet, et des saints qui en sont l'illustration, le Monde et l'Univers prennent place au XII^e siècle dans l'iconographie chrétienne. C'est la science de l'École renouvelée de la science antique. Une Encyclopédie se forme avec le *De Imagine mundi* d'Honorius d'Autun, l'*Hortus deliciarum* d'Herrade de Landsberg ; les *Etymologies* d'Isidore de Séville ; le *De Universo*, de Raban Maur ; le *Phisiologus* antique traduit sous la forme de *Bestiaire*, et cet enseignement, mûri par l'imagination monastique, passe dans l'imagerie. Il y amène toutes sortes de figurations : astronomiques, ethnologiques, allégoriques, historico-naturelles. Les peuplades du portail de Vézelay, les saisons et les harmonies de Cluny, les monstres de Souvigny (Allier), les fables de Saint-Ursin de Bourges, etc., viennent de cette littérature. La faune des chapiteaux en vient aussi, mais là sont intervenus directement les tissus orientaux qui servaient à décorer les entre-colonnements des basiliques et à couvrir les tombeaux. Les cathédrales de Chartres et de Sens possèdent des étoffes de soie égyptiennes ou persanes, comme la « tunique de la Vierge » qui durent frapper vivement l'imagination des imagiers, car on en retrouve les dessins, avec des variantes, à Moissac, à la Charité-sur-Loire, à Paray-le-Monial, à Saint-Loup de Naud, près Provins, au musée d'Arles, à Saint-Eutrope de Saintes, à Saint-Denis. Notre art décoratif roman porte donc l'empreinte orientale, mais à travers les imitations on perçoit un lent travail personnel qui portera bientôt ses fruits. (Fig. 147 à 162.)



Fig. 162. — CHRIST APOCALYPTIQUE. Email du Musée de Cluny, Paris. (Cl. Giraudon.)



Fig. 161. — Le CHRIST EN CROIX.
Vitrail de la Cathédrale de Poitiers.
(Cl. M. H.)

occidentaux, des saints français dont l'Orient ne fournissait pas le modèle. Leur image, au XII^e siècle, est encore rare dans la sculpture monumentale des portails réservés au Christ et aux deux Testaments, mais vitraux, miniatures, châsses et chapiteaux racontent leur histoire, et si les exemples en sont peu nombreux, c'est que le XII^e siècle a plus souffert que le XIII^e siècle des révolutions postérieures.

Les pèlerinages, qui ne sont qu'une des formes du culte, enrichirent alors l'iconographie occidentale. Les routes d'Italie, d'Espagne et de France menaient à des sanctuaires merveilleux dont on rapportait le souvenir. Ainsi s'explique que la statue de Marc Aurèle prise pour celle de Constantin, à Rome, orne la façade des églises de l'Ouest, comme celle de Châteauneuf (Charente). Le Christ de Lucques (Saint-Vou = Saint-Visage) est à l'origine des Christs habillés de Belping (Pyrénées-Orientales) et de la cathédrale d'Amiens. Notre saint Michel normand vient de celui du Mont-Gargano que l'on rencontre assez souvent en Italie, à Parme, à Pistoie, à Pavie : quelques bas-reliefs le reproduisent, à Saint-Michel d'Entraigues (Charente), à Saint-Gilles (Gard). Réciproquement, la France légua à l'Italie les épisodes de la chanson de Roland (portail de la cathédrale de Modène), l'histoire d'Alexandre découvrant la fontaine de Jouvence ou montant au Ciel (mosaïque d'Otrante et façade de la cathédrale de Borgo San Donnino). L'Espagne attirait les pèlerins par son saint Jacques de Compostelle dont le Ciel lui-même indiquait la route avec la Voie Lactée. Sur le chemin, — car le *Codex de Compostelle* (XII^e siècle) trace des itinéraires venant de Provence, de Bourgogne et d'Orléans — le pèlerin rencontrait nos grandes églises romanes. De là, ces statues du légendaire apôtre de l'Espagne représenté le bâton à la main, comme ses propres visiteurs, et décoré des belles coquilles, recueillies sur les plages de la Galice, qu'on achetait, en souvenir, dans le parvis de la basilique. De là, surtout, les ressemblances d'ordre architectonique entre les monuments.

Saint-Sernin de Toulouse, Sainte-Foy de Conques et Saint-Jacques de Compostelle sont copiés l'un sur l'autre et le modèle commun est Saint-Martin de Tours. C'est donc que les artistes suivaient les pèlerins. Des jongleurs les accompagnaient aussi, transmettant les récits fabuleux qui devenaient des thèmes artistiques. Si la Madone assise, du type *Sedes Sapientiae*, prend place au tympan dans le portail de la Vierge des premières cathédrales, c'est parce que Notre-Dame de Chartres avait une statue célèbre que l'on disait d'origine druidique.

A côté de l'œuvre de la Rédemption qui est le grand sujet, et des saints qui en sont l'illustration, le Monde et l'Univers prennent place au XII^e siècle dans l'iconographie chrétienne. C'est la science de l'École renouvelée de la science antique. Une Encyclopédie se forme avec le *De Imagine mundi* d'Honorius d'Autun, l'*Hortus deliciarum* d'Herrade de Landsberg ; les *Etymologies* d'Isidore de Séville ; le *De Universo*, de Raban Maur ; le *Phisiologus* antique traduit sous la forme de *Bestiaire*, et cet enseignement, mûri par l'imagination monastique, passe dans l'imagerie. Il y amène toutes sortes de figurations : astronomiques, ethnologiques, allégoriques, historico-naturelles. Les peuplades du portail de Vézelay, les saisons et les harmonies de Cluny, les monstres de Souvigny (Allier), les fables de Saint-Ursin de Bourges, etc., viennent de cette littérature. La faune des chapiteaux en vient aussi, mais là sont intervenus directement les tissus orientaux qui servaient à décorer les entre-colonnements des basiliques et à couvrir les tombeaux. Les cathédrales de Chartres et de Sens possèdent des étoffes de soie égyptiennes ou persanes, comme la « tunique de la Vierge » qui durent frapper vivement l'imagination des imagiers, car on en retrouve les dessins, avec des variantes, à Moissac, à la Charité-sur-Loire, à Paray-le-Monial, à Saint-Loup de Naud, près Provins, au musée d'Arles, à Saint-Eutrope de Saintes, à Saint-Denis. Notre art décoratif roman porte donc l'empreinte orientale, mais à travers les imitations on perçoit un lent travail personnel qui portera bientôt ses fruits. (Fig. 147 à 162.)



Fig. 162. — CHRIST APOCALYPTIQUE. Email du Musée de Cluny, Paris. (Cl. Giraudon.)

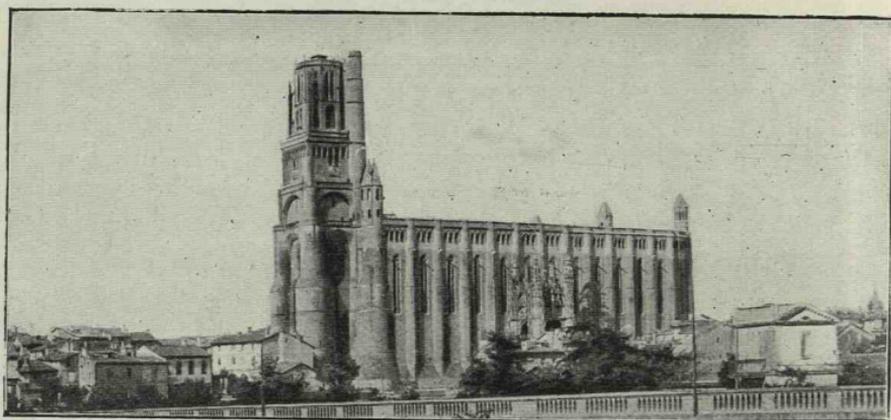


Fig. 163. — LA CATHÉDRALE D'ALBI, Tarn. (Cl. Lévy-Neurdein.)

ONZIÈME LEÇON

L'ARCHITECTURE GOTHIQUE

Incomprise et dédaignée des classiques pour qui gothique signifiait grossier ; admirée mais mal comprise par les romantiques qui virent dans ses voûtes et ses piliers une imitation des forêts druidiques ; l'architecture gothique peut garder son nom traditionnel, parce que cette épithète, dépouillée à l'usage de sa signification injurieuse, restitue inconsciemment aux ancêtres barbares de la France et de l'Italie la part qu'ils eurent dans son élaboration. S'il est vrai, comme on le croit aujourd'hui, que la croisée d'ogives soit une invention des maîtres lombards du XI^e siècle, il n'est plus tout à fait inexact de dire, avec les Italiens de la Renaissance, que cette architecture est une « maniera tedesca » ou « gotica ». Nos yeux, mieux informés, voient en elle l'honneur de la France et la merveille du monde occidental. Merveille de logique, de science et de goût où le génie des races septentrionales et les aspirations de la foi chrétienne trouvèrent leur moyen d'expression.

Les premiers archéologues du XIX^e siècle crurent que l'architecture gothique avait pour caractère principal l'arc brisé ou en tiers-point, vulgairement et à tort appelé ogive, et de là vient qu'ils l'appelèrent ogivale. Nous savons maintenant que cette forme d'arc, connue en Orient dès le VI^e siècle, introduite en Occident au XI^e siècle, n'a aucune importance pour le style dont il ne constitue qu'une apparence superficielle. Les historiens de la fin du siècle dernier lui donnèrent comme

élément générateur et essentiel la voûte sur croisée d'ogives, rendant à ce nom son sens d'arcs diagonaux. Ces nervures, disait-on, avaient tout engendré et elles étaient nées dans l'Ile-de-France, vers 1120. Aujourd'hui que ce système de voûtement paraît plus ancien, étranger à notre sol, moins important, force nous est de chercher une autre définition. L'architecture gothique, dit-on maintenant, consiste dans une structure nouvelle dont la croisée d'ogives n'est que le point de départ et dans un art décoratif nouveau. Il a fallu les maîtres français du XII^e siècle pour inventer l'une comme l'autre, donnant ainsi à la trouvaille lombarde son couronnement artistique, et de ces éléments, nos architectes du XIII^e siècle ont constitué un tout homogène, entièrement neuf, d'un caractère national indiscutable. En 1359, un chroniqueur allemand pourra écrire, en toute vérité, que l'église de Wimpfenim-Thal fut construite *opere francigeno*, c'est-à-dire en style français, par un maître d'œuvre mandé de Paris. Ce style français est l'aboutissement logique du style roman qui en avait été la préparation technique.

L'élaboration du gothique a demandé un siècle. De 1144, date de la consécration du chœur de Saint-Denis, à 1194, date de l'incendie qui amena la reconstruction de Notre-Dame de Chartres, le style s'est formé. Les monuments de cette première période ne constituent pas un style intermédiaire de transition. De l'un à l'autre, on constate seulement un phénomène de croissance. Au XIII^e siècle, le style est constitué. Au XIV^e siècle, une évolution s'est produite qui ne l'a pas modifié essentiellement. Au XV^e siècle, une dernière phase, due à une influence anglaise, l'a transformé en style flamboyant.

La structure gothique a comme organes essentiels : la voûte d'ogives, l'arc-boutant, le pilier à colonnettes et le contrefort. C'est cette armature d'arcs reçus sur des piles et contreboutés qui constitue le système de construction.

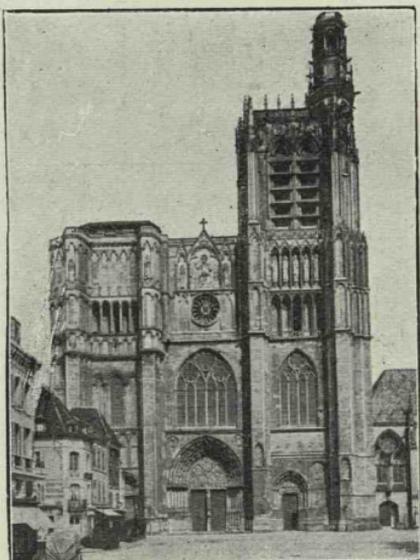


Fig. 164. — LA CATHÉDRALE DE SENS, Yonne. (Cl. Giraudon.)

La voûte d'ogives est une voûte d'arêtes à laquelle on a ajouté des nervures saillantes et indépendantes. Les premières églises du XII^e siècle n'ont de gothique que ces arcs. Ces nervures sont des organes de soutien et leur nom, venu de *augivus*, adjectif de *augere*, signifie arc de renfort. Les voûtins reposent sur elles comme sur des cintres ; c'est un simple expédient de maçon qui voulut remplacer les cintres de bois provisoires par des cintres de pierre permanents. Contrairement aux archéologues, les ingénieurs ne croient pas à la nécessité des ogives pas plus qu'à celle des doubleaux. La voûte peut se passer de cette résille d'arcs, comme l'ont prouvé les destructions de la Grande Guerre, mais c'est un procédé commode et un élément décoratif.

Les avantages de la voûte d'ogives sont nombreux. Elle épouse tous les plans, car on peut décomposer toutes les surfaces en quartiers triangulaires qui déterminent le tracé des branches d'ogives. Combinée avec l'arc formeret, elle reporte la poussée sur les piles qu'il suffit de contribuer pour maintenir l'édifice. Le système raisonné amène la suppression des murs transformés en cloisons et le dégagement de l'intérieur par l'amincissement des supports.

L'arc-boutant est le complément de l'ogive. On en a senti la nécessité quand le plan à trois nefs a éloigné le contrefort du vaisseau central qu'il fallait épauler. Pour relier l'un à l'autre, il n'y avait qu'un moyen : bander un arc en quart de cercle. On le dissimula d'abord sous les combles des collatéraux. L'arc-boutant apparaît pour la première fois au-dessus du toit qu'il enjambe, en 1155, à l'église de Domont (Seine-et-Oise). Dix ans plus tard, à Saint-Germain-des-Prés, Paris, il est emmanché au contrefort comme une poignée de crosse. La nécessité

de maintenir la dernière assise du contrefort, en la surchargeant d'un fleuron, amena la correction de sa silhouette et les chéneaux creusés sur ses reins, pour l'écoulement des eaux des toits jusqu'aux gargouilles, lui donnèrent, vers l'an 1200, une nouvelle utilité. Dès lors, l'organisme était complet.

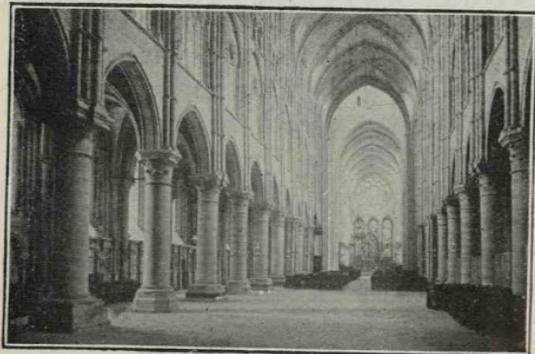


Fig. 165. — LA CATHÉDRALE DE LAON, Aisne. (Cl. Bloud et Gay.)

Des améliorations successives portèrent le système à sa perfection. Des tracés mieux étudiés donnèrent la même hauteur de flèche à tous les arcs de la voûte dont les travées cessèrent d'être bombées : le poids des voûtins ne porta donc plus sur les arcs. Les travées de la nef centrale, d'abord sur plan carré avec voûtes sexpartites, furent faites sur plan barlong avec voûtes à quatre voûtins. Travées des collatéraux et du vaisseau central se correspondent donc et l'alternance des piliers disparaît. On superpose deux arcs-boutants et l'on raidit le mur entre eux par un contrefort, ou bien on les réunit par des arcades et des crochets décorent les rampants. Parfois même, deux arcs-boutants se suivent, formant une double volée.

L'ordonnance de la travée, en élévation, se modifie à mesure que les maîtres d'œuvres tirent de la voûte d'ogives tout le parti qu'elle comporte pour l'allègement et le percement des murs. Au-dessus des tribunes ou du triforium qui les remplace, les fenêtres sont de grandes baies refendues en deux lancettes et surmontées d'une rosace. L'armature du vitrage devient une claire-voie découpée. Les baies circulaires, peu importantes jusque-là, prennent un grand développement : ce sont les roses ou roues. Elles s'ouvrent sur la façade, au transept et au chevet. Leur armature consiste en arcatures sur colonnettes qui partent d'un médaillon central.

Les bases continuent d'abord le type attique déprimé. A partir de 1160, les angles des socles sont coupés et, au XIII^e siècle, les socles deviennent octogones. La base alors s'écrase de plus en plus et elle s'étale en surplomb au centre des faces où des consoles soutiennent la partie saillante. Puis, les lèvres de la scotie se referment jusqu'à se toucher presque et finalement, la scotie disparaît : la base n'est plus qu'un groupe de moulures confondues avec les moulures du socle.

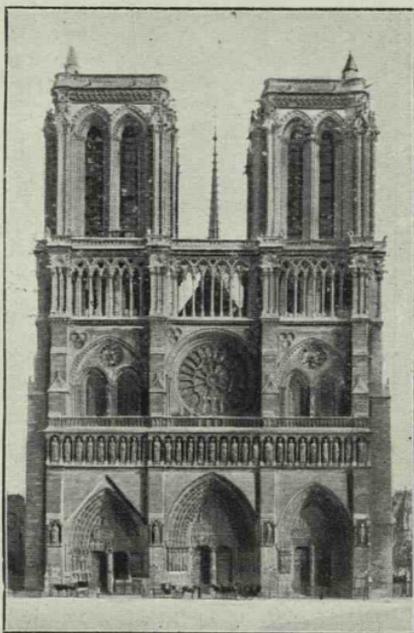


Fig. 166. — NOTRE-DAME DE PARIS.
(Cl. Lévy-Neurdein.)

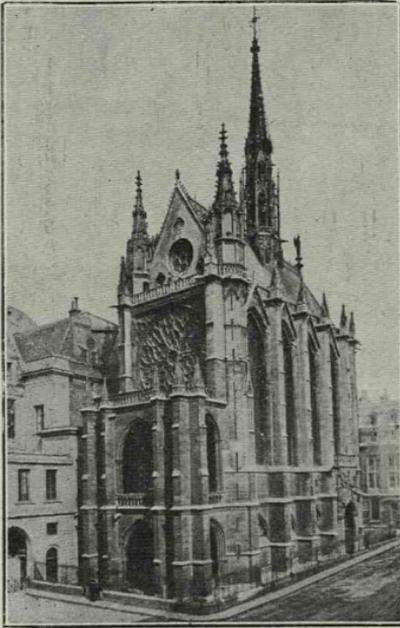


Fig. 167. — LA SAINTE-CHAPELLE DE PARIS. (Cl. Lévy-Neurdein.)

Les chapiteaux du XII^e siècle ont encore parfois des animaux fantastiques, mais déjà le feuillage, d'un dessin plus pur, l'emporte et l'on commence à regarder la nature au lieu de vivre sur des passe-partout. Le chapiteau gothique du XIII^e siècle ne s'inspire que de très loin du vieux chapiteau corinthien ; il l'a renouvelé. C'est une corbeille en tronc de cône évidé sur laquelle s'appliquent de larges feuilles côtelées qui se recourbent sous les angles en volutes ou crochets. Ces feuillages, sans parenté avec les types de l'antiquité, sont inspirés par la flore autochtone et sobrement stylisés. L'arum, la fougère, le bourgeon, le trèfle, le chou, la vigne, le lierre

servent de modèles aux sculpteurs. L'évolution amène plusieurs rangées de feuilles, des crochets multiples, et un mouvement inverse à celui de la volute. Les fleurons des pignons et des clochetons, les crochets des rampants, des flèches et des frontons, les gables des portails, les bandeaux, les corniches, les balustrades, les panneaux sculptés des soubassements sont autant de champs où l'art décoratif nouveau trouve à s'exercer, et la physionomie des églises en est toute changée.

Les clochers sont de plus en plus nombreux. Les grandes églises en ont deux à la façade, quatre aux

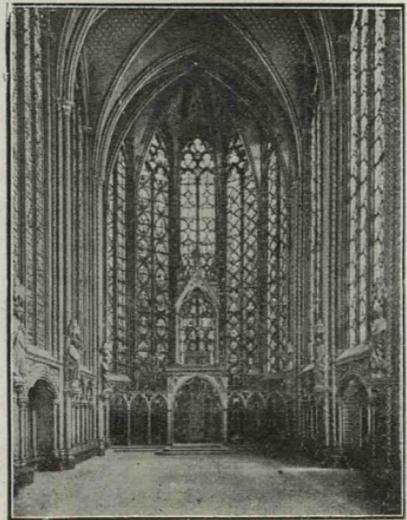


Fig. 168. — INTÉRIEUR DE LA SAINTE-CHAPELLE DE PARIS. (Cl. Lévy-Neurdein.)

pignons du transept, et un au centre, formant lanterne. En élévation, le type du XII^e siècle se développe, avec un porche au rez-de-chaussée, de grandes baies aux étages supérieurs, une flèche carrée ou octogone au sommet. Des clochetons cantonnent la flèche. Le chef-d'œuvre en ce genre, au XIII^e siècle, est la flèche de la cathédrale de Senlis.

L'architecture du XIV^e siècle marque la perfection du système gothique. C'est alors que les constructeurs sont le plus habiles, les sculpteurs le plus savants, les édifices le plus légers. Cette évolution commence avec Saint-Urbain de Troyes (1262-1329). Le plan à trois nefs, auquel on a abouti au milieu du XIII^e siècle, ne se modifie pas,

mais la ceinture de chapelles entre les contreforts autour des collatéraux se généralise et la chapelle de la Vierge est développée jusqu'à devenir une petite église. Les arcs-boutants, appuyés à des culées surmontées de clochetons, avec des écoinçons évidés et des voussures grêles, sont composés de grandes pièces rigides qui les font ressembler plus à un étai qu'à un arc. Aux tympanes des portails, un vitrail remplace le bas-relief. Les fenêtres occupent toute la largeur des travées, et le dessin de leur armature, fait de trèfles et de quatre-feuilles, prend un caractère anguleux. Les roses s'incorporent au reste du fenestrage et souvent s'inscrivent dans un carré aux écoinçons ajourés. Triforium et fenêtres sont fondus dans une composition unique. En somme, la géométrie, engendrée par la course du compas, entraîne les architectes dans des complications savantes où se perd un peu la belle simplicité de l'âge d'or. Les faisceaux de colonnettes se multiplient. Les profils des moulures se compliquent. Les bases s'aplatissent mais le socle porte un talon qui finit par s'incorporer à la base. Dans les chapiteaux et les frises, les crochets, au lieu de s'enrouler en volute comme au XIII^e siècle, remontent en sens inverse. Le chapiteau lui-même est surélevé et le feuillage prend un aspect chiffonné, avec des touffes et des

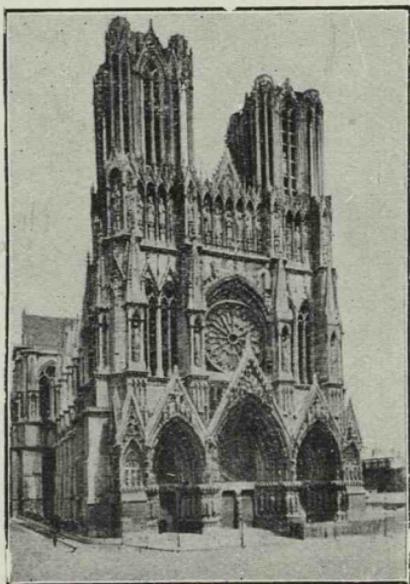


Fig. 169. — LA CATHÉDRALE DE REIMS. (Cl. Lévy-Neurdein.)

bouquets en guise de feuilles. Sur les portes et les fenêtres, on multiplie les gables dont l'acuité vise surtout au pittoresque. Le style alors s'uniformise et les écoles régionales disparaissent.

Ces considérations générales s'appliquent à tout le style : les monuments de chaque région appellent des remarques particulières qui les complètent.

En France, l'école du Nord enregistre les premières manifestations gothiques aux environs de 1120, mais les premiers édifices que l'on puisse rattacher tout à fait à ce style sont de 1140. A défaut de Saint-Denis disparu, la cathédrale de Noyon, commencée entre 1140 et 1150, se place en tête, mais son transept date de 1170, ses voûtes ont été refaites après l'incendie de 1293, ses clochers sont du XIII^e siècle et son porche a été remanié en 1333. La cathédrale de Laon fut élevée de 1160 à 1200. Notre-Dame de Paris, commencée par le chœur en 1163, avait sa nef presque terminée en 1196, mais la façade fut élevée de 1208 à 1235, les tours en 1245, le transept en 1257, par Jean de Chelles, les chapelles de 1290 à 1320 ; de la deuxième moitié du XIII^e siècle, date la réfection des arcs-boutants et des fenêtres. Saint-Frambourg de

Senlis a été commencée en 1170. La cathédrale de Chartres, incendiée en 1193, ne garde de l'état antérieur que la crypte romane et la façade élevée de 1145 à 1170 ; le chœur est postérieur à l'incendie, le transept fut commencé vers 1210 et l'ensemble était terminé en 1260. La cathédrale d'Amiens, œuvre de Robert de Luzarches, est entièrement du XIII^e siècle qui la vit élever de 1220 à 1288. L'abbatiale de Saint-Denis fut rebâtie par Pierre de Montereau ou de Montreuil, de 1231 à 1280 : il ne reste de Suger que la façade, restaurée, et le déambulatoire du chœur. La Sainte-Chapelle de Paris fut élevée sous saint Louis de 1240 à 1248 : elle a son pendant au château de Saint-Germain-en-Laye. La cathédrale de Beauvais se réduit à un

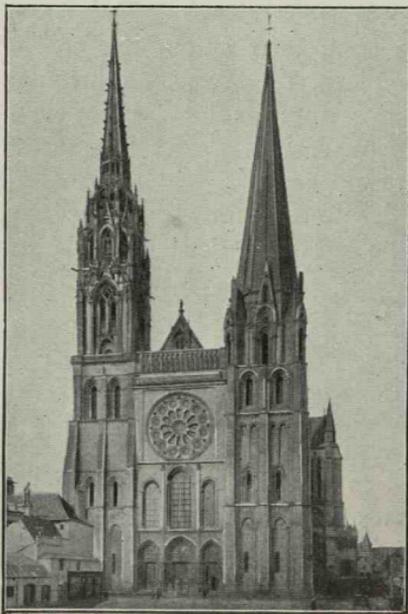


Fig. 170. — LA CATHÉDRALE DE CHARTRES. (Cl. Lévy-Neurdein.)

chœur gigantesque, construit de 1247 à 1272. Ce serait le chef-d'œuvre de l'art gothique si, bâti avec soin, il nous était parvenu sans remaniements, mais ses voûtes trop hardies s'écroulèrent en 1284 et sa restauration fut faite de 1337 à 1347, par Enguerrand le Riche, qui doubla le nombre des travées par des piliers intermédiaires. Le clocher du xv^e siècle s'écroula de même. On était donc arrivé aux limites du possible comme légèreté avec la pierre taillée. Arrivée à ce point, la cathédrale gothique est un défi aux lois de la pesanteur, malgré la rigueur des raisonnements : ses voûtes trop lourdes sur des murs trop hauts mal maintenus par des arcs-boutants



Fig. 171. — INTÉRIEUR DE LA CATHÉDRALE DE CHARTRES. (Cl. Harlingue.)

et des contreforts trop grêles sont en danger perpétuel d'écroulement. Là est le vice du système. Notre-Dame d'Amiens, plus sage, et Notre-Dame de Chartres, plus robuste, ont réalisé le plan définitif à trois nefs et l'ordonnance de la travée. La formule de la façade, élaborée à la cathédrale de Laon, atteint la perfection à Notre-Dame de Paris dont la grandeur ne se retrouve pas à celles d'Amiens et de Reims traitées en gigantesques miniatures. Dans celles-ci, le principe de la division en cinq étages séparés par des zones de repos s'est perdu et la sculpture envahissante a submergé les lignes de l'architecture. Enfin, le plan a perdu de sa simplicité par l'adjonction de chapelles latérales entre les contreforts de la nef.

L'école de Normandie semble avoir précédé en construction l'école du Nord. Les chevets rectangulaires, les arcs brisés suraigus, les tours-lanternes, les chapiteaux ronds, le décor géométrique, donnent un aspect particulier à ses monuments, parmi lesquels il faut citer : le chœur de Saint-Étienne de Caen vers 1200, le chœur de la cathédrale de Bayeux au XIII^e siècle, la cathédrale de Lisieux rebâtie de 1226 à 1235, la cathédrale de Coutances élevée de 1251 à 1274, la cathédrale de Sées construite de 1230 à 1375, la cathédrale de Rouen en partie (chœur de 1202, transept de 1280, portails de 1300, chapelles de 1320),

le chœur de la cathédrale du Mans élevé de 1217 à 1254, Saint-Ouen de Rouen commencé en 1318.

L'école de Bourgogne, après avoir eu des exemples précoces d'art gothique (narthex de l'abbatiale de Vézelay vers 1130 et chœur bâti de 1165 à 1180), a gardé jusqu'à 1225 les caractères primitifs de ce style sans en adopter tous les perfectionnements. On remarque, comme particularités, la persistance de la voûte sexpartite et du plein cintre au XIII^e siècle, la fréquence des porches et des narthex, les coursiers intérieures traversant l'embrasure des fenêtres, les cordons reliant entre eux les tailloirs des chapiteaux et contournant les arcades. Ses principaux édifices sont : la cathédrale de Langres au XII^e siècle dont l'ossature est gothique et la décoration romane, la cathédrale de Sens commencée vers 1160 et continuée de 1267 à 1279, Notre-Dame de Dijon vers 1240, la cathédrale d'Auxerre dont le chœur date de 1215, la cathédrale de Nevers reconstruite après 1211.

L'école de Champagne n'a pas une personnalité bien accusée. Son architecture gothique est une combinaison de celles de l'Île-de-France et de la Bourgogne, auxquelles se mêle une influence germanique. Le chœur de Saint-Rémi de Reims élevé de 1170 à 1190 et la

cathédrale de Soissons commencée par le transept, en 1175, marquent la première période du style qui atteint son apogée avec la cathédrale de Reims, par Jean d'Orbais, élevée de 1211 à 1400. Saint-Nicaise de Reims a disparu, mais on en a conservé des dessins. Saint-Urbain de Troyes, commencé en 1262, laissé inachevé depuis 1329 jusqu'à nos jours où on l'a restauré, marque l'avènement du style du XIV^e siècle.

L'école du Sud-Ouest est, au contraire, très originale et son style Plantagenet, dérivé des traditions romanes, est très particulier. Une nef unique ou trois nefs de hauteur égale, des voûtes bombées, des fenêtres étroites, telles sont ses caractéristiques. La cathédrale d'Angers à nef unique est du milieu du XII^e siècle. Au XIII^e siècle, le type à trois nefs se développe avec la cathédrale de Poitiers commencée en 1162 et terminée en 1374.

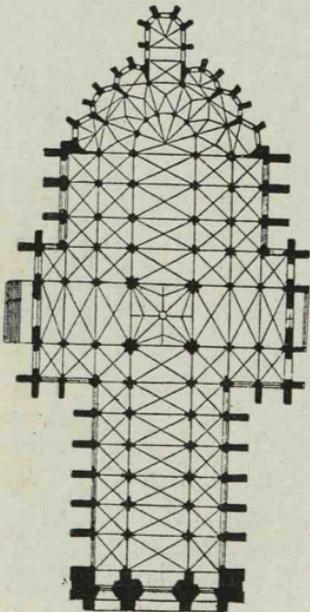


Fig. 172. — PLAN DE LA CATHÉDRALE D'AMIENS.

L'école du Midi comprend le Languedoc, la Provence, l'Auvergne et la Catalogne. Le gothique du Midi, issu du roman du Languedoc, se rattache par celui-ci aux constructions romaines. Entre la basilique de Constantin à Rome, Notre-Dame des Doms à Avignon, l'ancienne cathédrale de Toulouse et Sainte-Cécile d'Albi, on peut observer la continuité d'une même tradition qui se perpétue dans le plan : il n'y a de changé que le système de voûtement. Le type roman à nef unique se continue dans un type gothique d'une seule nef avec chapelles logées entre les contreforts. Deux autres solutions apparaissent : plan à deux nefs égales et plan à trois nefs de même hauteur. Dans les trois cas, l'arc-boutant est

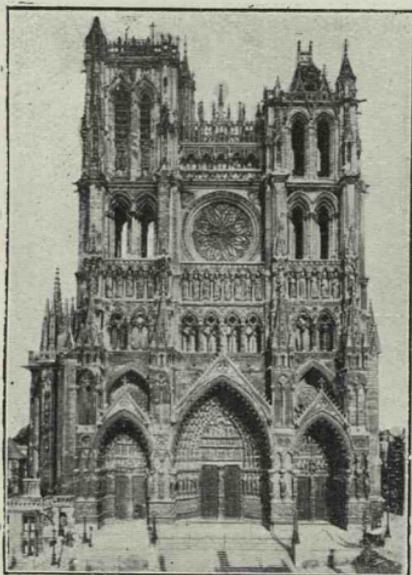


Fig. 173.—LA CATHÉDRALE D'AMIENS.
(Cl. Régnault.)

évité car les contreforts maintiennent directement les voûtes. La statique est donc contraire à celle du Nord où des forces vives se neutralisent : c'est l'ancienne statique romaine plus sage et à laquelle reviendra la Renaissance. Cette absence d'arcs-boutants est la principale caractéristique ou l'origine du style autochtone. Il s'y ajoute une nudité d'aspect grandiose à laquelle on sacrifie la sculpture et des éléments fortifiés qui proviennent d'une préoccupation militaire. Le reste est secondaire : toit plat en terrasse reposant directement sur les voûtes et formant pignon sur chaque travée, suppression du triforium, passage ouvert dans les contreforts entre les tribunes, alternance de l'appareil, oculus de l'arc triomphal, consoles pour la retombée des voûtes, arcs en mitre dans les constructions en briques, bague moulurée en guise de chapiteau, clocher-arcade et clocher octogone, façade sans portails.

Le Midi a connu la voûte d'ogives et le style de transition, dès 1140 au moins, comme le prouvent Saint-Gilles, Saint-Victor de Marseille, Saint-Guilhem du Désert, Maguelonne. Les ogives carrées lui viennent de la Lombardie par la voie de la Provence et ses ogives rondes ont été importées par les Cisterciens de Bourgogne. Le premier en date de ces monuments gothiques est la cathédrale de Toulouse, en 1211, et cette

nef de brique, bâtie sous Raymond VI, est, en même temps, le seul antérieur à la conquête française. Après le traité de 1230, se place la conquête artistique du Midi par le Nord, et alors, se développent deux architectures gothiques d'un principe différent, dont l'une correspond à la définition donnée plus haut et dont l'autre est une importation du Nord. Les monuments autochtones sont les plus nombreux : Saint-Paul-Serge et Lamourguî à Narbonne au XIII^e siècle, cathédrale de Béziers de 1215 à 1390, nef de la cathédrale et Sainte-Croix de Bordeaux en 1251, chœur de la cathédrale de Cahors en 1285, cathédrale de Perpignan, Sainte-Cécile d'Albi commencée en 1282 par Bernard de Castanet, cathédrale de Lavaur, nef de la cathédrale de Montpellier en 1364, Jacobins de Toulouse et d'Agen à deux nefs, Saint-Nazaire de Carcassonne et église de la Chaise-Dieu (Haute-Loire) à trois nefs. Au gothique du Nord se rattachent les trois grandes cathédrales-sœurs de Clermont, Limoges et Narbonne pour lesquelles on prononce le nom de Jean Deschamps mort en 1248, la cathédrale de Rodez commencée en 1277, l'abbatiale de Valmagne (Hérault) de 1257, la cathédrale de Lyon consacrée en 1246 et dotée de sa façade en 1392.

La Bretagne est sous la dépendance des deux écoles du Sud-Ouest et de la Normandie. A celle-ci se rattache la cathédrale de Saint-Pol-de-Léon au XIII^e siècle. Le centre a ses monuments principaux dans l'Allier et le Cher. La cathédrale de Bourges, commencée vers 1200, ne fut consacrée qu'en 1324.

L'architecture monastique gothique doit ses principaux monuments à l'ordre de Cîteaux. De Saint-Denis à Valmagne, nous avons eu l'occasion d'en citer quelques-uns et l'étranger va nous fournir d'autres exemples, car les moines comptèrent parmi les propagateurs les plus zélés du système nouveau.

Dans les Pays-Bas, le style du Nord de la France et de la Champagne se combine avec celui de l'école germanique. La cathédrale de Tournai, avec son transept de 1190



Fig. 174. — INTÉRIEUR DE LA CATHÉDRALE D'AMIENS. (Cl. Arch. Phot.)

et son chœur du XIII^e siècle, et l'église de Ruremonde, au XII^e siècle, marquent les deux courants. Les restes de Saint-Bavon de Gand (1195) et les ruines de l'abbaye de Villers (1197-1275) attestent le développement cistercien. A Bruxelles, le chœur de Sainte-Gudule fut commencé vers 1220 et Notre-Dame doit être contemporaine. Saint-Martin d'Ypres fut commencé en 1221 par le sanctuaire et la nef était achevée à la fin du siècle. La Hollande a toute une série d'églises en briques, du XIII^e siècle, à nef unique, bâties sous l'influence de notre école du Sud-Ouest. Au XIV^e siècle, la Belgique et la Hollande se couvrirent d'églises, vastes mais monotones : cathédrale de Liège, Saint-Rombaut de Malines, église de Wervicq, cathédrales de Dordrecht et de Haarlem.

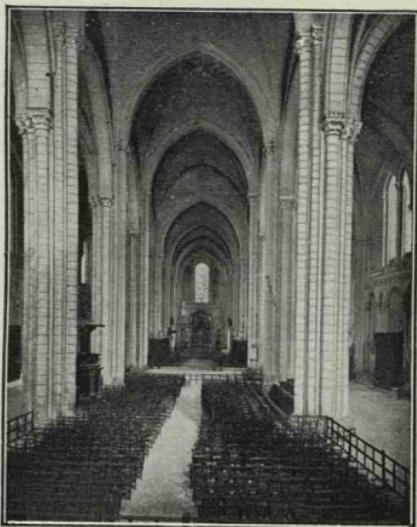


FIG. 175.— INTÉRIEUR DE LA
CATHÉDRALE DE POITIERS.
(Cl. Lévy-Neurdein.)

En Allemagne, le style roman a persisté jusqu'à la fin du XIII^e siècle mais son style gothique est une importation française du commencement de ce siècle. Les premiers exemples consistent seulement en voûtes d'ogives appliquées à des nefs romanes : cathédrales de Mayence et de Worms. La cathédrale de Bonn, malgré ses voûtes d'ogives, a l'aspect d'une église romane. La cathédrale de Magdebourg, commencée en 1208, rappelle la cathédrale de Laon. Notre-Dame de Trèves, commencée en 1227, est le premier exemple purement gothique. La cathédrale de Cologne, chef-d'œuvre de l'école germanique, est une imitation de celles d'Amiens et de Beauvais. Elle fut commencée en 1248 par le chœur consacré en 1322. L'architecture monastique de la première période gothique a laissé de beaux exemples, parmi lesquels l'abbaye cistercienne de Maulbronn. Au XIV^e siècle, l'Allemagne pratique avec excès le style gothique dans ce qu'il a de plus sec et de plus maigre, mais une architecture de brique se développe en même temps avec des formes originales : cathédrale d'Ulm, en 1377, Sainte-Croix de Gmünd, cathédrale de Ratisbonne, abbatiale cistercienne de Doberau. L'Autriche, la Hongrie, la Pologne, la Bohême appartiennent à

l'école germanique dont la Russie marque l'extrême limite, mais les anciennes provinces autrichiennes qui confinent à l'Adriatique sont sous l'influence italienne. La cathédrale Saint-Étienne de Vienne date en partie des XIII^e et XIV^e siècles. Le portail de la cathédrale de Traù (Dalmatie) rappelle par ses lions ceux de l'Italie. La Bohême est riche en églises gothiques : les premiers exemples y furent apportés par les Cisterciens et les Dominicains. Sainte-Agnès de Prague fut bâtie entre 1230 et 1235 pour des religieuses de l'ordre de Cîteaux. En Russie, la cathédrale de Riga (Finlande), en brique, semble avoir été commencée au XIII^e siècle.

L'Angleterre est, avec la France, le pays où le gothique s'est montré le plus précoce, le plus original, le plus fécond. Il semble même qu'elle ait précédé la France, car la cathédrale de Durham avait déjà des voûtes d'ogives en 1104. Cette période de transition a produit aussi la cathédrale de Petersborough dont le vaisseau central porte une simple charpente et de nombreuses églises où la structure seule est gothique. Le premier exemple complet du style est l'abbatiale de Roche fondée en 1147 et la première cathédrale gothique est celle de Canterbury, commencée en 1175 par un maître champenois, Guillaume de Sens. D'autres importations françaises se produisirent, dont le plus remarquable exemple est l'abbatiale de Westminster à Londres, au

milieu du XIII^e siècle, mais ces édifices n'eurent pas une influence durable. Le style anglais, mêlé d'éléments normands, développa vite une architecture particulière où les arcs écrasés, les bases moulurées, les voûtes à ogives multiples, les retombées en pyramides, les chapiteaux ronds, les arcatures entrecroisées, les façades et les portails se différencient des nôtres. On y trouve déjà des dispositions que la France n'adoptera qu'au XV^e siècle avec le style flamboyant. Quelques cathédrales du XIII^e siècle, comme la nef de la cathédrale d'York commencée en 1291, ont encore cependant un air français. La cathédrale de Salisbury,



Fig. 176. — CHŒUR DE LA CATHÉDRALE DE BEAUVAIS. (Cl. Arch. Phot.)

commencée en 1220, est le type le plus pur du premier gothique anglais. Les ruines de Fountains Abbey offrent un ensemble complet de bâtiments monastiques, tous du XIII^e siècle. Le XIV^e siècle, peu fécond en France par suite des guerres anglaises, fut au contraire une riche époque pour l'Angleterre. D'alors datent la nef de la collégiale de Beverley, la cathédrale d'Exeter, bâtie de 1285 à 1367, la cathédrale de Wells en 1338, la chapelle de la Vierge à la cathédrale d'Ely de 1321, la chapelle de la Vierge à la cathédrale de Peterborough et la salle capitulaire en rotonde de Westminster entourée d'arcs-boutants. A cette époque, une maîtresse fenêtre remplace le mur du fond dans les chevets rectangulaires ; les chapiteaux n'ont qu'une moulure ou une frise de feuillage ; les voûtes se surchargent de nervures ; les tracés des fenestrages transforment les quatrefeuilles en soufflets et en mouchettes et l'accolade apparaît. C'est le flamboyant en germe.

La Scandinavie a développé différemment son architecture gothique en Norvège, en Suède et dans le Danemark. La Norvège a demandé la sienne à l'Angleterre et elle vient la première en date avec des monuments tout en pierre : cathédrale de Thronjém, de 1157 à 1248. Le Danemark, influencé par la France et l'Allemagne, a presque tout bâti en brique : cathédrale de Roeskilde à la fin du XII^e siècle. La Suède vient en dernier lieu et emploie les deux matériaux : cathédrale d'Upsal, en 1287. Le XIV^e siècle vit terminer les monuments commencés au XII^e et au XIII^e siècle, en particulier la cathédrale de Linkœping. Dans l'île de Gotland, Sainte-Catherine de Wisby, fondée par les Franciscains en 1233, fut restaurée en 1376, dans un style qui rappelle Sainte-Élisabeth de Marbourg.

L'Italie est la région qui a le moins bien compris le gothique. Ses traditions mêmes, où le placage joue un si grand rôle, empêchèrent



Fig. 177. — CHŒUR DE LA CATHÉ-
DRALE DE COLOGNE, Allemagne.

ses architectes, plus dessinateurs que constructeurs, de voir ce que ce style comportait de logique et de franchise. Cela paraît étrange puisque la croisée d'ogives, principe générateur du style gothique, a été imaginée par les *commacini* de Lombardie, mais nous avons déjà vu que cet échafaudage en pierre de la voûte d'arêtes n'a été, à l'origine, qu'un expédient de maçon sans conséquence. Le gothique italien est d'origine française et ce sont les Cisterciens qui initièrent les Italiens à notre art bourguignon. Le premier exemple est l'abbaye de Fossanova, près de Terracine, en 1187. Fossanova fonda Casamari et dès 1208, les moines de Casamari fondèrent San Galgano. Viterbe, Piperno et Sienne devinrent ainsi des foyers d'art gothique. La cathédrale de Sienne dérive de cette influence : en 1257, l'œuvre était dirigée par un religieux de San Galgano, fra Vernaccio, auquel succéda le convers fra Milano, en 1260. La coupole, le clocher, l'appareil alterné, les frises, les colonnes des portails procèdent de traditions locales, c'est-à-dire lombardes. L'Italie du Sud a des églises de transition qui remontent à la fin du XII^e siècle et sont l'œuvre des moines de l'Orient latin : l'église de Messine provient des chevaliers teutoniques. A l'architecture gothique de Frédéric II, se rattache la cathédrale de Cosenza. L'église Saint-François d'Assise est de la première moitié du XIII^e siècle. Bâti sur

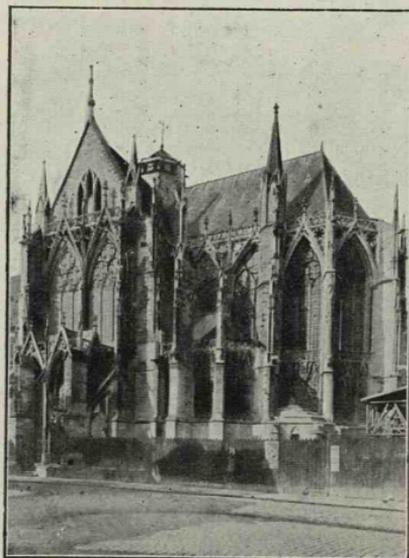


Fig. 178. — SAINT-URBAIN DE TROYES.
(Cl. Arch. Phot.)

un escarpement, l'édifice comprend deux églises superposées : chacune a une nef simple, un transept, une abside, le tout voûté d'ogives, mais l'église basse, en plus, a une suite de chapelles entre les contreforts, conformément au type du midi de la France. Elles ont été ajoutées au début du XIV^e siècle. Saint-François de Bologne, bâti de 1236 à 1240, d'un plan tout à fait développé, avec collatéraux et déambulatoire, a inspiré au XIV^e siècle à Padoue la célèbre église de Saint-Antoine qui combine le système byzantin avec le système gothique. De Saint-Laurent de Naples à la cathédrale de Gênes dont les trois portails sont un beau morceau du XIII^e siècle, c'est à peine

si l'on peut citer d'autres exemples gothiques de valeur. Rome est particulièrement pauvre en monuments de ce genre. Au XIV^e siècle, le style subit un arrêt et l'on revient à des formes plus anciennes. La cathédrale d'Orvieto, Sainte-Marie-des-Fleurs et Sainte-Croix de Florence, Notre-Dame de l'Épine à Pise, montrent combien les données gothiques étaient peu acclimatées en Italie. La Vénétie développe son architecture de brique. Exemple, les *Frari* de Venise et Sainte-Anastasia de Vérone. La belle église de la chartreuse de Pavie, commencée en 1396 dans le style des cathédrales de Parme, Plaisance et Modène, mêle la tradition lombarde du plan triflé à des éléments germaniques : lanterne, voûtes et galeries.

La Suisse a dans son architecture comme dans son parler une triple tradition : la partie française suit l'école de Bourgogne, la partie allemande obéit à l'école germanique, la partie italienne appartient à l'école lombarde. Les cathédrales de Genève et de Lausanne sont donc françaises ; la cathédrale de Bâle est allemande avec une influence lombarde. Cette dernière, incendiée en 1336, est en majeure partie du XIV^e siècle, ainsi que la cathédrale de Fribourg commencée en 1258. Le XIII^e siècle d'ailleurs a peu produit. Le plus bel édifice du XIV^e siècle est le chœur de l'église haute de Neuchâtel bâti en 1372.

L'Espagne a suivi les pratiques du midi de la France et subi l'influence de la Bourgogne. Cette pénétration artistique a eu pour causes les rapports intimes entre les deux pays : mariages royaux au delà des Pyrénées, dépendance de la Catalogne qui relevait des archevêques de Narbonne, nomination des moines de Cluny aux sièges épiscopaux. Le royaume de Portugal, fondé en 1142, fut au contraire sous l'influence des Cisterciens. En Catalogne, les abbayes de Poblet et de Santa-Creus furent fondées par les moines de Fontfroide près Narbonne et ce sont eux qui initièrent la contrée au style gothique. Les cathédrales de Lugo et de Zamora, au XII^e siècle, représentent le style de



Fig. 179. — CATHÉDRALE DE TOLÈDE, Espagne. (Cl. Anderson.)



Fig. 180. — INTÉRIEUR DE LA CATHÉDRALE DE CANTORBÉRY, Angleterre.
(Cl. Valentine.)

transition. Au XIII^e siècle, le gothique a eu tout son épanouissement avec les cathédrales de Tolède, de Burgos, de Léon, égales en mérites aux nôtres, car l'Espagne a profité plus que toute autre de nos leçons. L'architecte de Tolède était français. La cathédrale de Léon, vers 1300, est le plus parfait monument gothique espagnol. Elle a le même plan que nos grandes cathédrales du XIII^e siècle et les portails, très beaux, sont ornés comme les nôtres de tympan historiés sur plusieurs registres. Parmi les cloîtres, il faut citer, pour sa richesse, celui de la cathédrale de Burgos qui est à deux étages. Le XIV^e siècle a les mêmes caractères en Espagne que chez nous et l'influence du gothique du Midi est alors prépondérante. La cathédrale de Manrèse en est un bel exemple : le plus célèbre est la cathédrale de Gérone, commencée en 1316, par maître Henri de Narbonne. Le Portugal possède un des plus riches monuments de l'architecture du XIV^e siècle : le monastère dominicain de Batalha, en 1387.

On voit par ce rapide exposé combien l'expansion du style gothique a été universelle : dès le XIII^e siècle, il prend un caractère international et devient le style européen, commun à tout l'Occident où il supprime

définitivement la tradition byzantine. Nous le retrouvons même dans l'Orient latin. La Palestine, la Syrie et Chypre, par l'effet de la conquête franque, ont adopté la nouvelle architecture, mais elle y est forcément plus rare que l'architecture romane. La croisée d'ogives, introduite dans l'Orient latin au début du XIII^e siècle, ne modifia pas les formes architectoniques. La courte occupation de Frédéric II, de 1229 à 1241, amena quelques restaurations à Jérusalem, comme celle du Cénacle, mais après la chute finale de 1291, toute influence directe cessa. Il faut noter au XIII^e siècle : le portail de l'église de Gaza, la cathédrale Saint-Jean-de-Samarie à Sébaste, Notre-Dame de Tortose, le clocher du Saint-Sépulcre à Jérusalem. Chypre doit à Guy de Lusignan la cathédrale de Nicosie commencée en 1209. Au XIV^e siècle, l'île francisée, alors au comble de la prospérité, vit s'élever l'abbaye de Lapaïs, la cathédrale de Famagouste, et l'on termina Sainte-Sophie de Nicosie.

Une si triomphale expansion s'explique par la valeur théorique et pratique du nouveau système de construction. Les architectes de tous

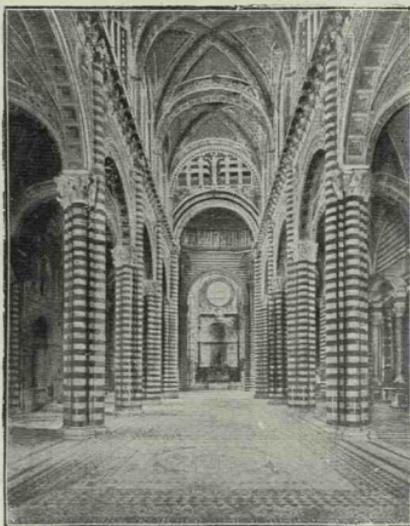


Fig. 181. — CATHÉDRALE DE SIENNE, Italie. (Cl. Anderson.)

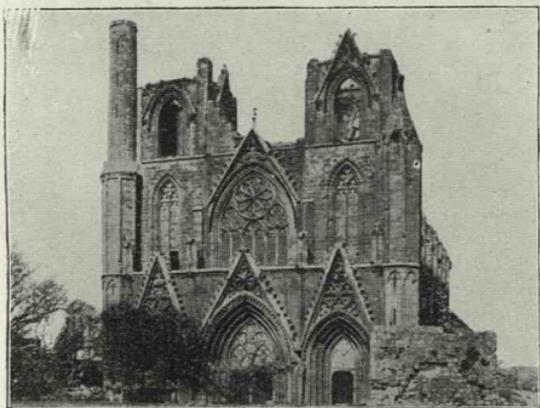


Fig. 182. — CATHÉDRALE DE FAMAGOUSTE, Chypre. (Cl. Enlart.)

les pays devaient l'adopter parce qu'il apportait au problème fondamental de la voûte une solution pleine de souplesse, de ressources et d'élégance. Tout d'ailleurs le favorisait : l'ordre politique établi par la royauté, la hiérarchie sociale où les corporations d'artisans trouvaient leur place, la richesse de l'Église dans la personne de ses évêques et

de ses abbés. Celle-ci lui imprime son caractère. Un grand mouvement d'idées se produisait alors qui essayait de conquérir la Foi par l'Intelligence et se formulait dans la Scolastique. C'est l'époque des « Sommes » encyclopédiques. Les théologiens réalisent de belles architectures d'idées ; une armée de logiciens raisonne sur les données révélées ; l'élan mystique soulève toute la chrétienté d'Occident. La cathédrale est le monument type où se cristallise toute cette civilisation chrétienne. Elle n'est pas seulement, par son imagerie, la traduction lapidaire de l'enseignement religieux : elle en a aussi la rigueur dogmatique et la ferveur religieuse. Sa structure est raisonnée comme un syllogisme de l'École ; son plan est établi à la manière d'un « article » de saint Thomas. Les arcs-boutants s'y opposent aux poussées intérieures des voûtes comme les réponses aux objections dans la *Somme théologique* et entre les deux, la nef se maintient comme un *corpus articuli*. Les maîtres d'œuvres sont donc des dialecticiens d'un autre ordre mais fraternels des docteurs de la Sorbonne et l'aspiration des âmes vers l'infini se retrouve dans la fusée des colonnettes, l'élanement des flèches, la hauteur des ogives, le verticalisme des lignes. Tant il est vrai que tout dans une époque baigne dans la même atmosphère et participe à sa qualité. L'art gothique est vraiment l'image plastique de l'âme du moyen âge et

nous verrons qu'il périlitera quand l'esprit qui le soutenait aura faibli. (Fig. 163 à 183.)

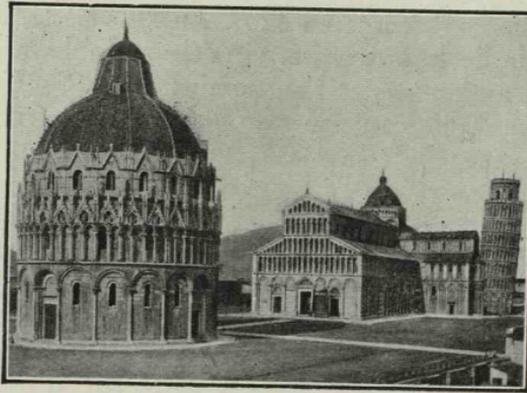


Fig. 183. — LE BAPTISTÈRE ET LA CATHÉDRALE DE PISE, Italie. (Cl. Bemporad.)



Fig. 184. — ABRAHAM, LES JUSTES, SAINT MICHEL. *Fragment du linteau au portail du Jugement de la cathédrale de Bourges.* (Cl. Ollivier.)

DOUZIÈME LEÇON

LA SCULPTURE GOTHIQUE

Une sculpture nouvelle est née en France avec l'architecture gothique. Elle naît vers 1140 dans le grand chantier de Saint-Denis qui amalgama les traditions toulousaines et bourguignonnes. Ce premier essai a disparu : nous ne le connaissons plus que par les dessins de l'ouvrage de Montfaucon, les *Monuments de la Monarchie française*. A défaut de l'abbatiale de Suger, le portail occidental de Notre-Dame de Chartres vers 1145, le portail méridional de Notre-Dame d'Étampes, le portail latéral de la cathédrale du Mans, les statues royales provenant de Notre-Dame de Corbeil, le portail de Saint-Ayoul de Provins, les portes latérales des cathédrales de Bourges et d'Angers, la porte Sainte-Anne à Notre-Dame de Paris vers 1180, marquent les débuts de cette évolution. La Vierge du tympan au transept septentrional de Reims termine cette période préparatoire. Aux premières années du XIII^e siècle, quand on sculpte le portail de la Vierge, à Notre-Dame de Paris, le style gothique est formé. Au temps de saint Louis, ce style français s'offrira comme un modèle à toute la chrétienté d'Occident et il le demeurera jusqu'au XIV^e siècle : alors l'influence réaliste, venue des Flandres, mettra fin à son idéalisme et le transformera en un art nouveau. Cela fait trois étapes que l'on peut rattacher à trois œuvres types : les statues-colonnes du portail royal de Chartres, vers 1145, où nous reconnaissons l'archaïsme français ; le *Couronnement de la Vierge* au portail occidental de Notre-Dame de Paris, vers 1210, où cette statuaire



Fig. 185. — LA REINE DE SABA ET SALOMON. Statues du portail de l'église de Corbeil. Paris, Louvre. (Cl. Arch. Phot.)

prend un caractère aisé et atteint à la hauteur du style ; les statues d'évêques au portail septentrional de Saint-André de Bordeaux, en 1305, où le naturalisme, dont la cathédrale de Reims avait donné l'exemple dès 1260, supplante définitivement l'ancienne esthétique. Notre art français s'est donc comporté de la même façon que la sculpture grecque entre le vieux temple d'Athéna, le Parthénon de Phidias, et les œuvres de l'époque macédonienne. De l'un à l'autre, dans les deux cas, la progression a suivi le même rythme : d'abord une formule conventionnelle, puis une synthèse décorative, enfin une traduction de la vie.

Techniquement, la sculpture gothique est de la taille directe. L'imagier trouve de lui-même, au bout de son ciseau, dans le bloc de pierre, la forme entrevue qu'un dessin seul évoque à ses yeux. Rien chez lui de ces systèmes de mensuration, déjà en usage chez les Grecs, perfectionnés par les Romains, transmis par la Renaissance aux praticiens modernes, qui permettent de reproduire machinalement un modèle en terre ou en plâtre. A cette exécution de première main se mêle un sentiment de plus en plus vif de la réalité vivante, finement observée même quand on la transpose dans un style supérieur et qui fait que cette sculpture gothique se différencie essentiellement des conventions archaïques de l'art roman. Une polychromie plus fine la soutient. Enfin, un programme iconographique, élaboré par les clercs, fixe le champ où devra s'exercer cet art créé par des mains laïques à la faveur de l'émancipation des communes. L'opposition avec l'art précédent existe donc mais sans le caractère que lui donnait Viollet-le-Duc.

Les cathédrales gothiques sont des « Sommes théologiques » de pierre, des encyclopédies monumentales. Les portails en forment les principales pages. Toute la doctrine ecclésiastique y prend corps : Dieu, la Création, le Péch^é originel, l'Incarnation, la Rédemption, la Résurrection, l'Ascension, l'Église, le Jugement dernier. Elle s'ordonne

autour de la figure centrale du Christ qui occupe aux tympans et aux trumeaux la place d'honneur. Les Apôtres s'alignent à droite et à gauche de l'Homme-Dieu. La parabole des vierges sages et des vierges folles accompagne le Jugement dernier. La Mère de Dieu et le saint local sont les deux autres centres iconographiques. Parfois, l'église est dédiée à l'un de ces saints dont on possède les reliques : saint Étienne à Auxerre et à Limoges, saint Pierre à Poitiers et à Troyes, saint André à Bordeaux, saint Julien au Mans ; mais, d'ordinaire, Marie est la patronne. La plupart des cathédrales : Senlis, Noyon, Laon, Paris, Amiens, Chartres, Reims, sont des *Notre-Dame*. Quel que soit le titre de consécration, Marie occupe la seconde place, et la lignée de ses ancêtres garnit l'ébrasement d'un portail, en attendant de former



Fig. 186. — LA VIERGE DE LA PORTE SAINTE-ANNE. *Notre-Dame de Paris.* (Cl. Arch. Phot.)



Fig. 187. — LE CHRIST DE L'APOCALYPSE ET LES APOTRES. *Tympan du portail royal à Notre-Dame de Chartres.* (Cl. Houvet.)

la solennelle galerie des Rois ; mais celle-ci demeure énigmatique. Elle est d'ailleurs particulière à quatre cathédrales. Les statues royales, abritées dans une rangée de niches, figurent-elles les rois de Juda comme le voudrait le programme rêvé, ou sont elles les images des rois de France, sergents de Dieu au beau royaume ? Leur nombre est de seize à Chartres, de vingt-deux à Amiens, de vingt-huit à Paris (celles-là sont une réfection de Viollet-le-Duc), de cinquante-six à Reims, et là le baptême de Clovis s'intercale au milieu. Une procession royale et non biblique ne serait pas déplacée dans cet ensemble religieux, car toute la vie humaine est évoquée, sous le regard de Dieu, aux murs des cathédrales ; les travaux des

mois, les arts libéraux, l'histoire profane, l'ethnographie, les sciences naturelles. C'est l'illustration de l'Encyclopédie (*Speculum majus*) de Vincent de Beauvais. Tout cela ne constitue pas une nouveauté dans l'art chrétien et le XIII^e siècle ne l'a pas inventé : ce qui est nouveau, c'est le dispositif ; l'invention fut dans la plastique.

Le dispositif complet se développe en cinq portails : le portail du Christ-juge ou du jugement, le portail de la Vierge, le portail du saint local sur la façade ; le portail de l'Ancien Testament et le portail du

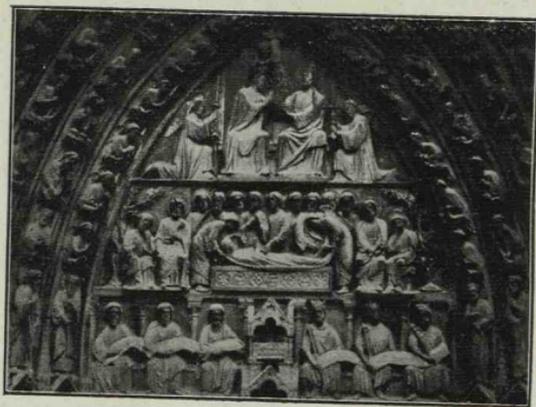


Fig. 188. — LE COURONNEMENT DE LA VIERGE.
Portail occidental de Notre-Dame de Paris.
(Cl. Alinari.)

Nouveau Testament aux deux côtés nord et sud du transept. On le trouve réalisé à Paris, à Chartres et à Amiens où l'iconographie se développe harmonieusement, de façon claire et logique. Cette belle ordonnance marque, au milieu du XIII^e siècle, l'aboutissement de longs tâtonnements, mais elle reste comme une réussite momentanée à laquelle on ne se tint pas longtemps. Déjà, vers 1260, aux por-

taills de Reims, le désordre apparaît. La Vierge a les honneurs du portail central où son couronnement occupe le sommet du gable ; le jugement dernier est reporté sur le portail de droite et le sujet se continue dans l'arcade suivante pour se terminer à la porte nord du transept. Mais alors la perfection technique nous console du plan embrouillé. La statuaire de Reims, à la fin du XIII^e siècle, marque la limite atteinte par les gothiques dans le chemin de la beauté. A la noblesse simple des imagiers parisiens et picards, les sculpteurs champenois substituèrent une recherche de la vie et du mouvement d'où devait sortir l'art du XIV^e siècle.

La statuaire des grandes cathédrales, mêlée de hauts-reliefs en ronde bosse et de bas-reliefs, est la plus admirable sculpture monumentale qui ait paru dans le monde depuis la Grèce antique. Elle évolue autour de quelques thèmes iconographiques.

Dès le début du XIII^e siècle, le motif du couronnement de Marie remplace, sur les tympan, la Vierge en majesté et le linteau raconte

sa mort ainsi que son Assomption. C'est à Senlis d'abord que le sujet est traité. Il est repris à Chartres avec plus d'ampleur. Le chef-d'œuvre de la série est à Paris, mais c'est une œuvre exceptionnelle. On adopta généralement la disposition des exemples précédents. Les détails en furent inspirés, non par les évangiles, mais par les apocryphes tels que Jacques de Voragine devait les recueillir dans sa *Légende dorée*. L'illustration la plus complète de ce thème se trouve à Amiens : elle comprend la Vierge du trumeau, les douze statues des piédroits et les trois zones du tympan. Trois angelots tiennent le nimbe de la Madone adossée au trumeau. Dans l'ébrasement du portail, six statues à droite représentent l'Annonciation, la Visitation et la Présentation ; six à gauche, les Rois Mages, Hérode, Salomon et la reine de Saba. Au linteau, six personnages bibliques sont assis, patriarches et prophètes parmi lesquels Moïse et Aaron. A la zone intermédiaire, la Mort et la Résurrection de Marie sont juxtaposées. Le Couronnement occupe le sommet. Assis sur le même banc, Jésus et Marie sont tournés l'un vers l'autre et la Vierge s'incline devant le Christ qui lui dit : « Viens du Liban, mon épouse, viens recevoir la couronne. » (Cant., iv, 8.) A Reims, deux morceaux d'un caractère classique, formant la scène de la Visitation, s'opposent aux autres groupes. Les têtes et les draperies sont une transposition de l'antique, mais ce n'est là, dans notre sculpture gothique, qu'un accident sans conséquence. L'évolution continue dans un autre sens et l'on peut la suivre de l'une à l'autre des Madones des portails de Paris, d'Amiens et de Reims. Notre-Dame de Salut se place entre les deux premières, vers l'an 1300. A ces Vierges Reines correspondent les statues du Christ enseignant. Amiens et Reims seuls ont gardé leur



Fig. 189. — JÉSUS-CHRIST. Trumeau du portail central de la cathédrale d'Amiens. (Cl. Lévy-Neurdein.)



Fig. 190. — LA VIERGE MÈRE. Portail Nord de N.-D. de Paris. (Cl. Arch. Phot.)

zelle. Assis sur le même banc, Jésus et Marie sont tournés l'un vers l'autre et la Vierge s'incline devant le Christ qui lui dit : « Viens du Liban, mon épouse, viens recevoir la couronne. » (Cant., iv, 8.) A Reims, deux morceaux d'un caractère classique, formant la scène de la Visitation, s'opposent aux autres groupes. Les têtes et les draperies sont une transposition de l'antique, mais ce n'est là, dans notre sculpture gothique, qu'un accident sans conséquence. L'évolution continue dans un autre sens et l'on peut la suivre de l'une à l'autre des Madones des portails de Paris, d'Amiens et de Reims. Notre-Dame de Salut se place entre les deux premières, vers l'an 1300. A ces Vierges Reines correspondent les statues du Christ enseignant. Amiens et Reims seuls ont gardé leur

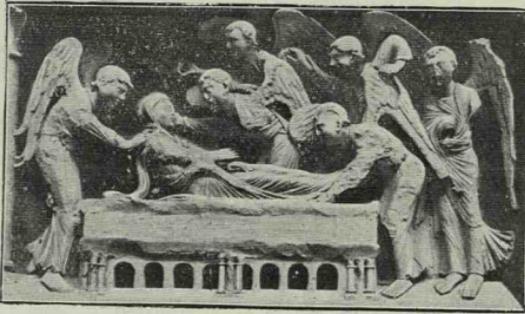


Fig. 191. — LA RÉSSURRECTION DE LA VIERGE.
Portail de la cathédrale de Senlis.
(Cl. Giraudon.)

« Beau Dieu » du trumeau. C'est au tympan, dans les *Jugements derniers*, qu'il faut étudier l'évolution de cette figure divine. Au sommet, Jésus assis, le torse découvert, montre ses plaies ; Marie et Jean, agenouillés auprès de lui, implorant sa pitié ; des anges sonnent de la trompette et d'autres portent les instruments de la Pas-

sion. Dans le registre inférieur, les morts ressuscités sortent de leur tombeau. A la zone du milieu, saint Michel, vêtu d'une tunique, pèse dans sa balance les bonnes actions et les péchés, séparant ainsi les justes d'avec les maudits qui garnissent les deux côtés terminés, l'un par la gueule de l'Enfer, l'autre par Abraham, entr'ouvrant son sein. Les voussures de l'archivolte d'où sortent des anges, encadrent la scène. Après les essais de Laon et de Chartres, la formule apparaît définitive à Paris et atteint son plein développement à Amiens, Poitiers, Reims, Bourges, Bordeaux.

Une série nous manque pour bien connaître cette iconographie du Christ et de la Vierge au XIII^e siècle, c'est celle des jubés. Le vandalisme des chanoines, « gens de goût » des XVII^e et XVIII^e siècles, les a presque entièrement détruits. Celui de Chartres fut démoli en 1763, comme « indigne de la superbe basilique », à cause des « ornements dorés et de mauvais goût dont il était surchargé ». Quelques fragments servirent alors à paver le sanctuaire : ces morceaux, retrouvés en 1849, quand on souleva le dallage, révélèrent un chef-d'œuvre. A Paris et à Auxerre, la destruction a été complète. Bour-



Fig. 192. — LE SONGE DES MAGES. Fragment du
jubé de la cathédrale de Chartres.
(Cl. Lévy-Neurdein.)

ges a conservé la plupart des bas-reliefs qui composaient le sien.

Quelques retables d'autel, comme celui de Saint-Germer au musée de Cluny, ont d'admirables bas-reliefs. L'innovation du retable remonte à la fin du XII^e siècle. C'est un des champs où la sculpture gothique s'exerça le mieux. Les ivoiriers gothiques ont produit aussi de belles pièces polychromées : *Déposition de Croix*, *Couronnement de la Vierge*, *Vierge de la Sainte-Chapelle*, au musée du Louvre, triptyque du musée de Cluny où le Christ en croix prend cette pose contournée propre au XIV^e siècle.

Les Saints fournirent aux imagiers une matière riche et féconde. Des statues et des bas-reliefs anecdotiques racontaient leurs miracles et leur martyre où la légende se mêlait à l'histoire. A

Notre-Dame d'Amiens, saint Firmin, debout au seuil de l'église, bénit d'un geste débonnaire et énergique. A Reims, saint Remi occupe le trumeau

et le tympan d'une des portes du transept septentrional. A Chartres, saint Martin voisine au porche méridional avec saint Grégoire le Grand et saint Jérôme ; et saint Théodore apparaît comme un noble chevalier des Croisades. Le socle de ces statues s'agrément de motifs qui accentuent leur signification : un scribe, sous le Saint Grégoire, rappelle l'incident de la colombe qui, d'ailleurs, est posée sur l'épaule droite du saint. A Sens et à Paris, l'histoire de saint Étienne est racontée tout au long. A Semur-en-Auxois, c'est la légende de saint Thomas dans les Indes.

L'iconographie gothique connaît encore, en sculpture : les Vertus et les Vices, au portail méridional de Chartres ; les travaux des Mois, aux soubassements de la cathédrale d'Amiens ; le début de la Genèse ou l'œuvre des sept jours, à Bourges ;



Fig. 193. — STATUE DE NOTRE-DAME DU SALUT, Paris. (Cl. B. P.)



Fig. 194. — UN APOSTRE. Statue de la Sainte-Chapelle, Paris. (Cl. Arch. Phot.)

les récits des Bestiaires, à Rouen. Avec cette dernière source d'inspiration, commencent les éléments fantaisistes dus à la verve des imagiers : à Sens, le sciapode se fait un parasol de son pied unique monstrueux. Les fabliaux amènent la figuration d'Aristote chevauché par la courtisane Campaspe. Le grotesque s'y mêle, mais rarement, et cet élément, que les romantiques voyaient partout dans l'art gothique, en lui prêtant un caractère obscène, n'est le fait que de quelques exceptions.

La sculpture gothique, créée dans les chantiers des grandes cathédrales du Nord, rayonna vite dans les provinces où elle revêtit un accent régional. Celle de l'Île-de-France représente le dialecte le plus pur. La Champagne, la Bourgogne et le sud de la Loire eurent chacun leur originalité.

Aux approches du XIV^e siècle, cet art, fait de grandes lignes droites ascendantes, se complique : la taille de la Madone s'infléchit, le jet de la draperie suit avec une souplesse croissante les indications du corps et le sculpteur le creuse de plis profonds, la bouche sourit, les cheveux se frisent, le type s'individualise. Au caractère, on substitue l'expression. A ce moment d'ailleurs, les grands travaux languissent et si les chantiers des

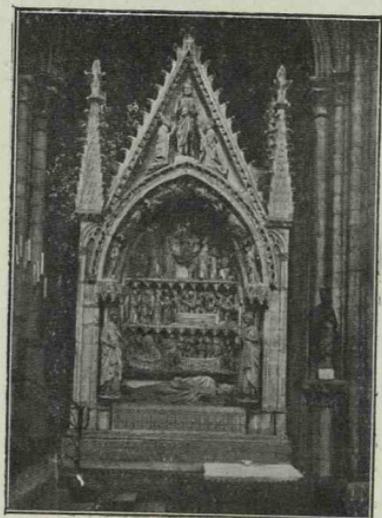


Fig. 195. — TOMBEAU DU ROI
DAGOBERT, *Saint-Denis*,
Seine. (Cl. Harlingue.)

cathédrales ne se ferment pas encore, du moins on se contente de continuer l'exécution d'un programme antérieur. Il nous reste comme témoins de cette activité diminuée : la façade de la cathédrale de Lyon, les chapelles du chevet et le pourtour du chœur de Notre-Dame de Paris, tout un côté de la façade de Sens que la tour écroulée en 1267 avait détruit, le portail septentrional de Saint-André de Bordeaux, le chœur et le transept de Saint-Nazaire de Carcassonne, des chapelles particulières comme celle de Rieux dont les débris sont au musée de Toulouse et des monuments funéraires comme le tombeau de Bernard Brun à la cathédrale de Limoges. La statuaire, dont l'importance décroît, devient alors indépendante de l'architecture et prend place dans les niches au lieu de faire corps avec les colonnes. La sculpture,

détachée des organes actifs, multiplie les petits bas-reliefs appliqués aux murs comme un revêtement. Des répétitions stéréotypées attestent que la formule mécaniquement appliquée tend à remplacer l'invention spontanée de l'esprit. Ces recettes d'atelier, très visibles quand on juxtapose les exemplaires, sont pour les artistes sans imagination de ce temps ce que pouvait être, dans les écoles de la scolastique décadente, la machine à raisonner d'un Raymond Lulle.

La série la plus nombreuse du XIV^e siècle est celle des Madones. Cette sculpture médiocre représente plus une fabrication commerciale qu'une production artistique. Le type de la Vierge est alors affadi, maniéré et réduit d'ailleurs à un poncif. A la grande dame du XIII^e siècle a succédé une bonne fille à l'air poupin, au visage arrondi, dont la bouche minaudie, et toute déhanchée. Un



Fig. 196. — LA VIERGE DORÉE. Portail méridional de la cathédrale d'Amiens. (Cl. Giraudon.)



Fig. 197. — L'ANGE DU SOURIRE. Portail occidental de la cathédrale de Reims. (Cl. Doucet.)

art froid a desséché les plis de ses draperies et l'Enfant Dieu qu'elle porte n'est plus qu'un gentil bébé qui joue avec un oiseau, un fruit, une fleur. La cathédrale de Paris possède un exemplaire de cette série : adossé à l'intérieur contre un des piliers du transept, il provient de l'ancien cloître. Qu'on le compare avec la Vierge du portail du transept septentrional sculpté vers 1257 et l'on saisira la transformation. La Madone de Saint-Just de Narbonne, en marbre, avec sa robe ample et flottante sans ceinture, qu'elle relève de la main droite, ses cheveux bouclés, son bijou-agrafe sur le cou, amorce une série méridionale dont un autre exemplaire a été trouvé à Portel (Aude).

Les pays du Nord sont une prolongation de l'art français. En France même, les imagiers flamands jouèrent un grand rôle dans

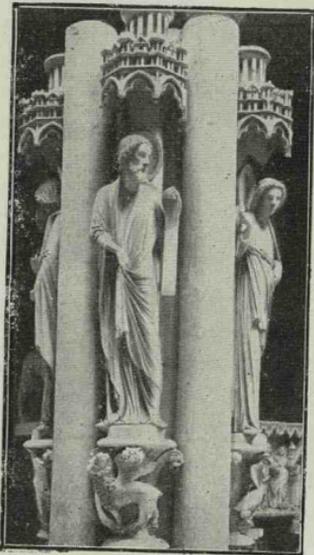


Fig. 198. — LE PILIER
DES ANGES. *Cathédrale de
Strasbourg.* (Cl. Giraudon.)

la sculpture du XIV^e siècle. Jusque-là, les Pays-Bas avaient reçu d'Allemagne et de France les éléments iconographiques de la sculpture. La porte Nautile à la cathédrale de Tournai est tributaire de Saint-Denis. Portails et Madones se ramènent au XIII^e siècle à des influences françaises, mais si le style de cette sculpture monumentale n'a rien de local, elle présente du moins une certaine originalité comme mise en page, à Théroouane et à Saint-Jean de Bruges, par exemple. Le principal morceau du XIV^e siècle qui nous soit parvenu est la porte de Notre-Dame de Huy dont le tympan, divisé en trois compartiments triangulaires, représente des scènes de l'enfance du Christ. L'artiste qui imagina les détails familiers de cette imagerie bourgeoise était sur la voie du réalisme.

L'Angleterre s'éloi-

gne davantage de nous par son originalité.

La sculpture anglaise du XIII^e siècle a les mêmes caractères que la nôtre mais elle est répartie différemment. Les statues sont rares sur les montants, et les tympanes n'ont d'autre bas-relief qu'un médaillon central, mais de nombreuses sculptures garnissent les murs. Les façades sont dépourvues de statuaire et dans celles qui font exception, comme à Wells, Salisbury et Lichfield, les statues sont logées dans des arcatures superposées. La façade de la cathédrale de Wells a le plus bel ensemble de statuaire monumentale de la Grande-Bretagne. Au sommet, trois niches sont occupées par le Christ, la Vierge et saint Jean ; au-dessous se déroule une galerie des Apôtres et neuf anges rappellent les hiérarchies célestes ; une suite d'arcatures renferme les scènes de la Résurrection des morts ; enfin viennent les portails,



Fig. 199. — LA MA-
DONE DE SAINT-JUST
DE NARBONNE.
(Cl. Arch. Phot.)

avec une Vierge dans le tympan encensée par deux anges. Les portails sont encadrés des statues de Salomon et de la reine de Saba ; un panneau consacré au couronnement de la Vierge surmonte le fronton ; et des épisodes de la Résurrection des morts se développent à droite et à gauche. Les écoinçons qui surmontent les arcatures sont ornés de personnages et c'est là une note très spéciale de l'art anglais. La plus riche série de ces sculptures est à la cathédrale de Worcester. Une autre combinaison spéciale à l'Angleterre est celle des voussures où des figurines sont encadrées par des rinceaux de feuillages : les portails de Westminster et de Lincoln en offrent les deux plus beaux exemples. Au XIV^e siècle, le style devient maniéré, surtout dans les provinces du Nord. La façade occidentale de la cathédrale d'Exeter, construite de 1330 à 1375, peut rivaliser avec celle de Wells pour la richesse de sa statuaire. La vigueur s'accuse surtout dans les figures de rois et de chevaliers. Le XIV^e siècle a produit de très belles tombes de bronze, et c'est alors qu'apparaît, dans l'art funéraire, un genre de sculpture appelé à prendre dans la suite une grande expansion : la statuaire d'albâtre.



Fig. 200. — CALICE DIT DE SAINT REMI. *Cathédrale de Reims.* (Cl. Arch. Phot.)

La sculpture allemande du moyen âge obéit aux mêmes lois que la sculpture française. Elle a pour foyer principal la Saxe, avec la Westphalie et la Franconie. La recherche du mouvement s'y manifeste, entre autres moyens, par une agitation des draperies qui deviendra de plus en plus caractéristique. Les retroussis et les bouillonnements que nous avons constatés en France, sous l'influence des ivoires ou des miniatures, et que nos artistes ont peu à peu apaisés, sont repris en Allemagne, avec une violence méthodique, aux portails de Bamberg, de Magdebourg, de Munster, de Paderborn. La porte dorée de Freiberg rappelle le programme iconographique qui s'était constitué au début du XIII^e siècle dans les portails de l'Ile-de-France. A la porte septentrionale de la cathédrale de Magdebourg, les vierges sages et les vierges folles sont, non plus de minces statuette comme chez nous sur les montants de portes, mais de grandes statues indépendantes dans des niches. Une sentimentalité naïve s'y exprime abondamment et c'est

par ce réalisme minutieux que l'art allemand accuse sa personnalité. Cette recherche de l'expression confine à la caricature dans le Saint Étienne et l'Ange de l'Annonciation, au portail d'Adam de la cathédrale de Bamberg, mais ces statues sont belles d'une beauté propre, germanique. Les deux figures nues d'Adam et d'Ève s'imposent à l'attention dans cette série capitale qui est de 1250 environ. Le cavalier célèbre qui la surmonte est un des chefs-d'œuvre de la statuaire du XIII^e siècle.



Fig. 201. — LA CLOTURE DU CHŒUR
DE LA CATHÉDRALE DE TOLEDE,
Espagne. (Cl. Lévy-Neurdein.)

XIV^e siècle s'écarte du style monumental et multiplie les personnages en réduisant leurs proportions. Quelques monuments suffisent à caractériser l'art de cette période : le portail méridional du dôme de Worms, les Apôtres du chœur du Dôme de Cologne, le portail de Saint-Laurent à Nuremberg (1365). Là, comme à Erfurt (1358) où les vierges folles se contorsionnent dans une pantomime exagérée, cet art allemand n'est vraiment expressif que quand il prend un caractère franchement populaire. Cette transformation n'aura lieu qu'au XV^e siècle dans l'école de Nuremberg.

L'Espagne entre en scène, à la fin du XII^e siècle, avec une œuvre

On l'a appelé Conrad III mais c'est probablement saint Étienne de Hongrie. L'œuvre la plus caractéristique de la sculpture allemande au XIII^e siècle se trouve dans le chœur occidental du Dôme de Naumbourg : elle comprend douze statues représentant huit margraves et quatre femmes, exécutées entre 1260 et 1275, et un jubé orné de bas-reliefs. La cathédrale de Strasbourg offre une série d'œuvres qui s'étend sur près de trois siècles, car les ateliers de sculpteurs ne chômèrent jamais à la cathédrale du premier tiers du XIII^e siècle à la fin du XV^e siècle. Il y a là des morceaux célèbres : la mort de la Vierge sculptée au tympan du transept méridional, les figures de l'Église et de la Synagogue, le pilier des Anges. Tous les trois sont du XIII^e siècle. La sculpture du

étonnante qui égale pour l'ampleur les porches français et les dépasse pour la force dramatique : le grand porche de la cathédrale de Compostelle, dit *Portico de la Gloria*, élevé de 1168 à 1183, par maître Mathieu. Il est pour l'Espagne ce que le portail royal de Chartres est pour la France. Ce n'est pas une Somme théologique comme le modèle français, mais un hymne épique, et rien en France n'équivaut à l'œuvre espagnole qui demeure d'ailleurs unique au delà des Pyrénées. Le Christ juge et roi, qui se dresse au milieu du tympan du portail central, est une figure géante de cinq mètres de haut. A ses côtés, les Évangélistes sont assis, accompagnés de leurs quatre symboles ailés, et sur l'immense archivolt, les vingt-quatre vieillards de l'Apocalypse jouent des instruments les plus divers.

Le XIII^e siècle vit s'élever en Espagne les cathédrales de Castille et de Léon, plus grandes que celle de Compostelle, mais moins nationales. Celle de Burgos fut commencée en 1221. Celle de Léon, fondée quelques années auparavant, ne reçut ses portails que dans le dernier quart du XIII^e siècle. A la même époque, deux portails presque identiques furent exécutés pour les cathédrales de Toro et de Ciudad - Rodrigo. Par le style et l'ordonnance les portails de Burgos et de Léon soutiennent la compa-

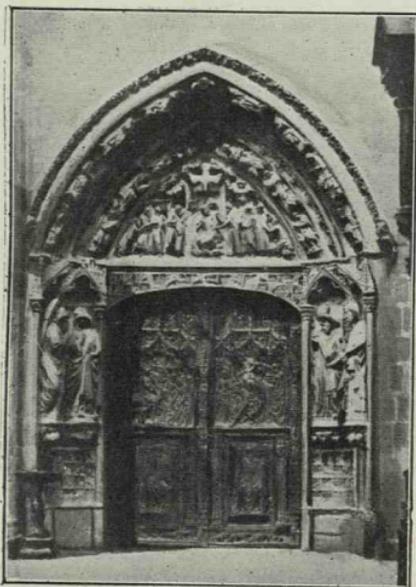


Fig. 202. — PORTE DU CLOITRE.
Cathédrale de Burgos, Espagne.

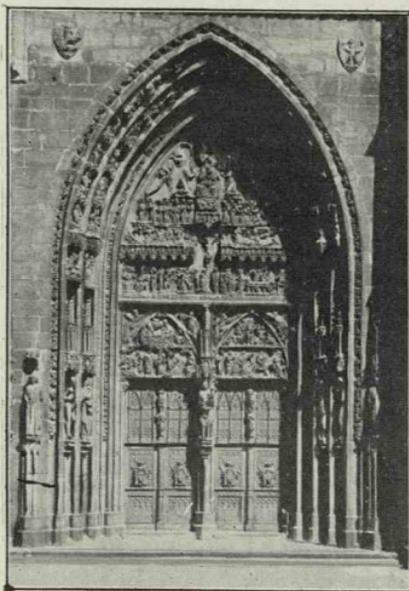


Fig. 203. — PORTAIL DE SAINT-LAURENT, Nuremberg, Allemagne.
(Cl. Lévy-Neurdein.)

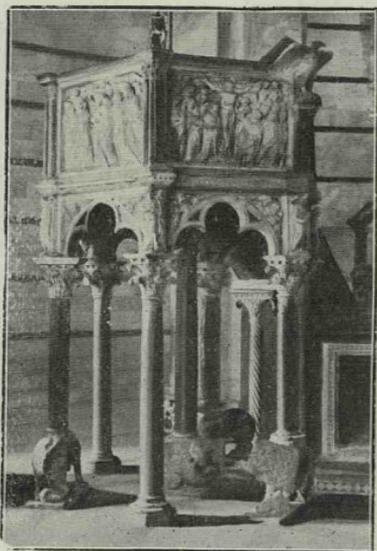


Fig. 204. — NICOLAS PISANO: CHAIRE DU BAPTISTÈRE DE PISE, Italie. (Cl. Brogi.)

tre à Salamanque, où nous retrouvons le gisant et les bas-reliefs dans des arcatures, on voit le type mudéjar, d'origine musulmane, qui n'a pour ornement que des arabesques, des arcades dentelées et ajourées, par exemple, les tombeaux de San Esteban, à Cuellar.

Au XIV^e siècle, quelques marbriers italiens, attirés dans le royaume d'Aragon, introduisirent en Espagne le style pisan. On reconnaît cette importation à la cathédrale de Barcelone dans la châsse de sainte Eulalie, à Tarragone dans un tombeau d'archevêque, mais ce sont là des œuvres isolées. Alors, comme au XIII^e siècle, l'art qui domine dans tous les royaumes d'Espagne est l'art français. Le

raison avec les plus fameux de France, mais l'imitation de ceux de Chartres est visible et tout fait croire qu'ils sont l'œuvre de maîtres français. Cette importation étrangère n'empêcha pas la survivance des traditions romanes qui se manifeste encore, avec tous ses archaïsmes, dans les portails espagnols du XIII^e siècle à Tudela, Agramunt, Logroño, Tarragone, Cirauqui. Dans le portail de San Roman, à Cirauqui, l'arcade qui surmonte l'entrée est lobée à la manière moresque et la décoration emprunte ses motifs à l'art wisigothique.

Ce mélange de traditions se retrouve dans les tombeaux espagnols du XIII^e siècle. A côté du type gothique, comme le tombeau d'infante à Villasinga vers 1275 et le tombeau de chan-

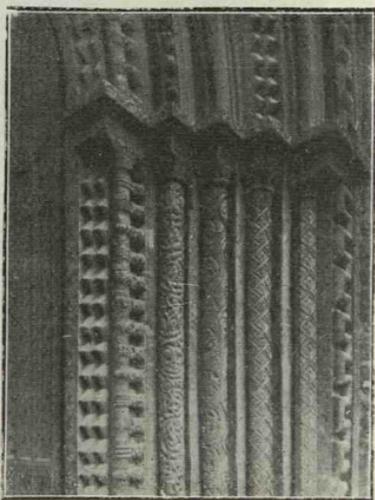


Fig. 205. — PIÉDROIT DU PORTAIL DE LA CATHÉDRALE DE LINCOLN, Angleterre. (Cl. Enlart.)

cloître et le portail de la salle capitulaire à la cathédrale de Pampelune, le portail de Santa-Maria-la-Real à Olite, le portail nord de la cathédrale de Tolède, le portail de la cathédrale de Tarragone, le portail latéral de la cathédrale de Palma de Majorque, le tombeau de l'archevêque Lope à Burgos et la clôture en marbre doré de la Capilla Mayor à la cathédrale de Tolède appartiennent à cette période qui vit naître les grands retables d'autel de Catalogne, que le xv^e siècle dépassera encore aux cathédrales de Vich et de Tarragone.

L'Italie ne prend place à la fin de ce chapitre que du point de vue chronologique. Sa sculpture gothique, de 1260 à 1400, a une physionomie particulière qui la classe à part. En 1260, un sculpteur d'Apulie, Nicolas Pisano, sculptait la chaire du Baptistère de Pise. C'est une œuvre sans précédent qui apparaît brusquement comme une résurrection. L'architecture est gothique, mais la sculpture a un caractère antique qui étonne encore la postérité comme elle émerveilla les contemporains. Entre elle et les œuvres toscanes ou lombardes sculptées quelques années auparavant, il y a une solution de continuité. Il faut remonter à l'art constantinien pour trouver une parenté chrétienne à ces bas-reliefs figurant l'*Adoration des Mages*, le *Crucifement*, etc., qui, en mettant la beauté païenne au service du christianisme, ouvraient la voie à l'art italien de la Renaissance. Six ans après, le même artiste était appelé à Sienne pour sculpter une chaire pareille. On lui attribue aussi la *Descente de croix* du portail de la cathédrale de Lucques. Son fils, Giovanni Pisano, continua l'impulsion paternelle par des œuvres analogues mais d'une violence qui devait rompre l'équilibre classique : la chaire de Saint-André de Pistoia et la chaire de Pise qui n'existe plus qu'en morceaux au musée. La seconde est moins une chaire qu'une tribune. La hardiesse du sculpteur n'apparaît pas seulement dans la suite des grands reliefs, tumultueux à l'excès, mais dans le groupe des supports. Sur les onze colonnes qui soutiennent la plate-forme, six

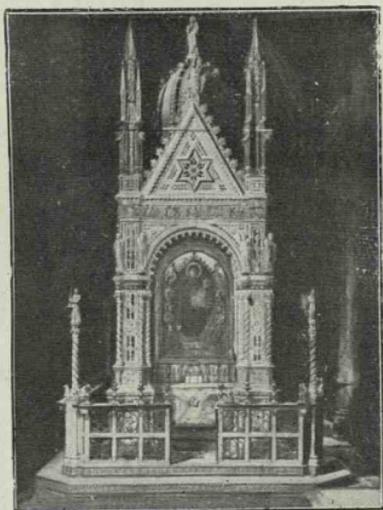


Fig. 206. — TABERNACLE D'ORSANMICHELE. Or San-Michele de Florence, Italie. (Cl. Alinari.)

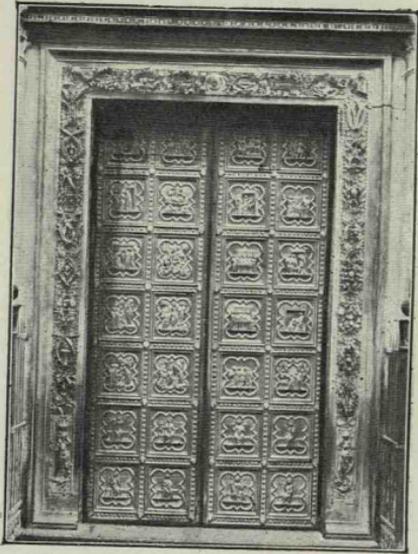


Fig. 207. — ANDREA PISANO : PORTE
DU BAPTISTÈRE DE FLORENCE, *Italie*.
(Cl. Brogi.)

seulement sont, comme précédemment, des fûts antiques montés sur le dos de lions ; les autres sont des statues jouant le rôle de cariatides. L'une d'elles est formée de quatre statues, figurant les vertus cardinales entre lesquelles un aigle déploie ses ailes, et qui semblent élever sur un pavois une femme couronnée, symbole de la ville de Pise. C'est là un motif nouveau et d'une ampleur singulière. Deux Madones, conservées l'une au campo santo de Pise, l'autre à l'Arena de Padoue, achèvent de démontrer comment la révolution, opérée alors en Italie, sombra. Ces robustes matrones, au moment où la sculpture française délaissait la sérénité pour la mi-

gnardise, ne devaient pas avoir de suite dans la sculpture italienne.

L'art pisan, cependant, recueilli mais édulcoré par les disciples des deux Pisani, fut transporté par eux à Milan, à Bologne, à Naples, à Rome, devenant ainsi le premier art italien par son universalité. Les principaux témoins de cette expansion sont, au XIII^e siècle : la châsse de saint Dominique à Bologne, par fra Guglielmo de Pise, le tombeau du cardinal de Braye à Orvieto et le tabernacle de Saint - Paul hors les murs à Rome, par Arnolfo di Cambio ; au XIV^e siècle, les tombeaux de papes à Viterbe et aux cryptes vaticanes par Giovanni di Cosma, le



Fig. 208. — TOMBEAU DE ROBERT LE SAGE.
Sainte-Claire de Naples, Italie. (Cl. Brogi.)

tabernacle de la basilique du Latran à Rome, par Giovanni di Stefano, en 1367 ; toute une série de tombeaux à Pise et à Naples, par Tino di Camaino ; la châsse de saint Pierre, martyr, par Giovanni di Balduccio, à Saint-Eustorge de Milan, en 1339.

Tandis que les disciples vieillissent des Pisani s'illustraient encore, un art jeune transformait à nouveau la sculpture italienne. Andrea Pisano, le premier, donna l'exemple, en 1330, en modelant la porte de bronze du Baptistère de Florence. La grâce revient avec la simplicité, mais sans aucun emprunt à l'antiquité. C'est

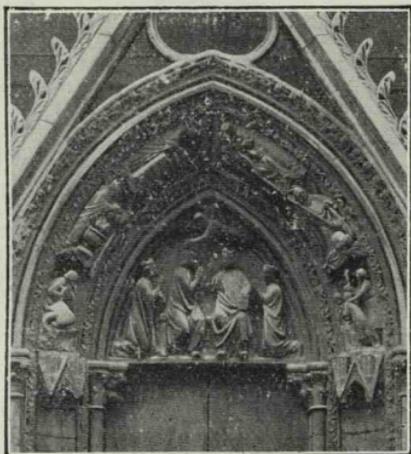


Fig. 209. — LA PORTE ROUGE A NOTRE-DAME DE PARIS. (Cl. B. P.)

de l'art gothique. Celui-ci trouve à s'exercer en sculpture sur une plus vaste échelle avec les bas-reliefs du Campanile de la cathédrale de Florence. Ces cinquante-quatre panneaux forment une encyclopédie, conçue sans doute par Giotto, mais dus probablement à Andrea Pisano. L'exécution d'ailleurs occupa plus d'une génération d'artistes et, encore au xv^e siècle, cinq reliefs manquaient que Lucca della Robbia se chargea de sculpter. Cette fois, c'était de l'art vivant et une véritable Renaissance.

Parmi les œuvres de marbre exécutées à Florence au milieu du xiv^e siècle, une seule mérite encore d'être citée : le tabernacle d'Or San-Michele sculpté par le peintre Orcagna de 1349 à 1359. Une architecture d'orfèvre y sert de cadre à une madone de Cimabué et les bas-reliefs, compris comme des fresques, racontent l'histoire de la Vierge d'après la *Légende dorée*.

L'art siennois produit alors un chef-d'œuvre : ce sont les bas-reliefs qui couvrent le soubassement de la façade de la cathédrale d'Orvieto. Plaquée sur le mur et non construite avec lui, à droite et à gauche du portail, cette décoration sculptée est le plus vaste ensemble qu'eût encore essayé l'art italien, et rien alors en Europe ne l'égale. On ne sait à qui l'attribuer.

Naples voit s'élever, en 1343, à l'église Santa-Chiara, le mausolée du roi Robert : c'est une œuvre florentine des frères Giovanni et Pace.

Ce monument gigantesque est un véritable édifice à trois étages, dont les piliers ont des niches garnies de statues.

La Lombardie échappe en partie à cette influence florentine. Les tombeaux de Mastino della Scala à Vérone et de Bernardo Visconti à Milan, décorés d'images religieuses, appartiennent à l'art lombard, mais la gigantesque cathédrale de Milan amène un atelier cosmopolite où se mêlent Français, Allemands, Vénitiens, Lombards, et leurs ouvrages anonymes se perdent dans l'immense forêt de marbre.

A Venise, Saint-Marc, le palais ducal et les tombeaux des doges offrent, au XIV^e siècle, une décoration incomparable. Une famille de sculpteurs, celle des Massegne, s'y élève au-dessus des autres, concurremment avec des toscans.

La fin du XIV^e siècle fut particulièrement féconde à Florence. Marbriers et orfèvres rivalisent alors pour décorer les églises, mais aucun créateur ne surgit. La cathédrale conserve deux ensembles de cette époque : les deux portails latéraux. Des figurines copiées d'après l'antique se mêlent dans le second aux colonnettes torsées, aux feuillages serrés, aux marqueteries de marbre. Dans un cadre gothique transformé, c'est déjà l'art du XV^e siècle. Nous retrouverons l'orfèvrerie au chapitre suivant, mêlée à l'émaillerie.

Quand le XIV^e siècle s'achève, la sculpture gothique, créée en France deux cents ans auparavant, se trouve prise entre le courant réaliste des Flandres et le retour à l'antique de l'Italie : elle ne



Fig. 210. — SAINT PAUL.
Statue du musée des Augustins de Toulouse (XIV^e siècle).
(Cl. Giraudon.)

pouvait que disparaître, car la recherche sentimentale lui avait fait perdre la grandeur de style qui l'avait imposée pendant deux siècles à l'univers chrétien. (Fig. 184 à 210.)



Fig. 211. — SIMONE DI MARTINO : SAINTS ET SAINTES. *Basilique inférieure d'Assise, Italie.* (Cl. Alinari.)

TREIZIÈME LEÇON

LA PEINTURE GOTHIQUE

Les miniatures, les vitraux, les fresques, les panneaux, les mosaïques et les émaux du XIII^e et du XIV^e siècle, en France, en Belgique, en Angleterre, en Allemagne, en Suisse, en Espagne et en Italie, constituent la peinture gothique.

La miniature du XII^e siècle, contrairement à l'architecture et à la sculpture, n'appartient pas à l'art gothique. Les manuscrits de cette époque, d'origine monastique, qu'ils soient français comme la Bible de l'abbé cistercien Étienne Harding, conservée à Dijon, ou anglais comme la Bible de Winchester, ou allemands comme l'*Hortus deliciarum* de l'abbesse de Sainte-Odile, continuent la tradition romane.

La miniature gothique s'est formée au début du XIII^e siècle, autour de l'Université de Paris. La littérature à laquelle cette école donna naissance et le commerce de livres que son enseignement amena parmi les étudiants, en furent les causes, mais c'est la maison royale c'est-à-dire Blanche de Castille et saint Louis, qui donna aux miniaturistes parisiens leur importance artistique, en se constituant une bibliothèque de luxe.

L'évolution de la miniature gothique française se divise en trois périodes : la première va de 1200 à 1250 ; la seconde embrasse le reste du XIII^e siècle ; la troisième comprend le XIV^e siècle, en partie, jusqu'au moment où le réalisme flamand l'emporte.

Pendant la première période, la miniature est influencée par l'art du vitrail qui lui communique, avec ses divisions géométriques, l'amour

des belles couleurs. Psautiers et Bibles alors sont légion, parmi lesquels des chefs-d'œuvre comme le Psautier de Blanche de Castille, le Psautier de Jeanne de Navarre et la Bible moralisée. Cette Bible en images est la plus vaste entreprise du moyen âge. L'illustration entière devait renfermer cinq mille miniatures. Il n'existe pas d'exemplaire complet. Le plus considérable est le manuscrit en trois volumes que se partagent les bibliothèques de Paris, d'Oxford, de Londres et dont six cent trente feuilles sont historiées. Les médaillons y sont réunis dans un cadre ornemental.

Dans la seconde période, l'influence de l'architecture remplace celle du vitrail. Le goût du jour réclame sur les manuscrits les innovations que l'on admire dans les monuments : gables, pinacles, galeries ajourées, roses, flore sculptée. La miniature gothique atteint alors son apogée et réalise son rêve ; mais le point culminant est déjà atteint dans les deux psautiers de saint Louis,



Fig. 212. — LA FUITE EN ÉGYPTÉ.
Miniature de l'*Hortus deliciarum*.
(Cl. B. N.)

miniatués quand on achevait de bâtir la Sainte-Chapelle. Le changement de technique n'y est pas moins accusé que celui des architectures ; les lettrines, carrées jusque-là, s'allongent en forme de bandes ; et

des tonalités claires remplacent l'ancien accord bleu-or-rouge.

A la fin du XIII^e siècle, le style français pénètre en Allemagne qui cesse de byzantiniser et l'art anglais se rapproche de l'art français au point de se confondre avec lui. Le Psautier de Robert de Ormesly est supérieur aux nôtres.

Au XIV^e siècle, la plus grande personnalité de l'école parisienne est Jean Pucelle. En 1327, il exécute la Bible latine copiée par Robert de Billyng ; plus tard, les *Heures de Pucelle* et le *Bréviaire de Belleville*. L'école, issue de lui, développe les éléments anglo-français auxquels se mêle une influence italienne dans les architectures, due sans doute au rayonnement artistique de la cour des papes d'Avignon.

L'art du vitrail prend subitement, dès la fin du XII^e siècle, une grande importance et supplante la peinture murale, par suite du principe architectural qui amenait l'évidement des murs. Le chœur de Notre-Dame de Paris a vu le premier cette substitution du verrier au fresquiste

mais ses vitraux ont disparu. Il faut nettement distinguer dans la suite le XIII^e siècle du XIV^e.

Les vitraux du XIII^e siècle, en France, se ramènent à trois types. Au début, l'atelier de Chartres est le seul en activité et quand, vers 1210, ces maîtres-verriers décorent la nef de la cathédrale, le nouveau style est formé. Au milieu, le principal atelier est à Paris et la Sainte-Chapelle, en 1248, transforme tout l'art décoratif. A la fin, une manière nouvelle apparaît comme procédé économique : la grisaille.

Les ateliers chartrains ont alimenté tout l'art français et anglais durant un demi-siècle. Les vitraux de Bourges, de Tours, du Mans, de Sens, de Rouen, de Cantorbery, de Lincoln, ont été fabriqués à Chartres ou bien des verriers de Chartres sont venus créer des ateliers locaux en apportant leurs cartons. Les mêmes rinceaux de feuillages se retrouvent en effet en ces différents endroits ; des analogies se remarquent entre les médaillons ; et l'un des vitraux de Rouen est même signé d'un maître chartrain : *Clemens vitrarius Carnotensis*. Lyon seul semble échapper à ce rayonnement. Ces artistes continuaient la tradition précédente des fonds bleus ramagés sur lesquels s'enlèvent des médaillons historiés, mais un grand progrès est réalisé dans l'armature en fer qui suit les contours des médaillons afin de les rendre plus lisibles. Ils ne comptent d'ailleurs dans le détail que comme taches de couleur. Aux savants chanoines de la cathédrale revient l'inspiration des vitraux théologiques où le symbolisme de l'Ancien Testament est traduit. Les Prophètes portent sur leurs épaules les évangélistes et tout autour du Christ se rangent, à chaque épisode, ses préfigures. Les fidèles devaient mal déchiffrer de pareilles compositions peu lisibles à distance. Il faut donc voir dans cette iconographie moins un enseignement à l'usage du peuple — une bible des pauvres — qu'un travail de pensée des clercs du moyen âge. Les vitraux narratifs consacrés à la Vie des



Fig. 213. — MINIATURE DE LA BIBLE MORALISÉE. Paris, B.N. (Cl. Harlingue.)

Saints, d'après la *Légende dorée*, représentent un élément plus populaire. Ils sont d'ailleurs les plus nombreux et cette prédilection s'explique par les reliques ou par les patronages des corporations qui les offraient. Ainsi la verrière de saint Nicolas, à Chartres, fut offerte par les épiciers.

Les ateliers parisiens exécutèrent d'abord les quinze verrières de la Sainte-Chapelle dont les huit cent soixante médaillons forment un ensemble incomparable qui embrasse tout l'Ancien Testament, le Nouveau Testament, la légende de la Croix, l'acquisition des reliques de la Passion par Louis IX ; puis les deux roses du transept de Notre-Dame, de 13 m. 50 de diamètre, consacrées, celle du nord à l'Ancien Testament en quatre-vingts sujets, celle du sud au Nouveau Testament en quatre-vingt-cinq médaillons. La coloration ainsi que l'ornementation diffèrent de la tradition chartraine. Les fonds bleus, rompus par un treillis rouge, ont l'aspect d'une mosaïque violette ; les bordures sont formées d'un même motif, fleur, tour, crosse, répété ; le cadre des médaillons est réduit à un filet rouge. C'est un appauvrissement au point de vue décoratif et la tonalité lie de vin a moins de franchise que

les tonalités bleues précédentes. La même tendance se retrouve en province dans les œuvres qui ont suivi : rose de la cathédrale de Soissons, vitraux des chapelles absidales de Clermont, verrières du chœur du Mans, fenêtres de la nef à la cathédrale de Tours.

La grisaille de la fin du XIII^e siècle se combine avec le vitrail en couleur à Bourges, à Auxerre, à Lyon, à Saint-Urbain de Troyes. Là, le nouveau procédé donne un effet séduisant. Employée à Bourges par économie, afin de terminer à peu de frais une œuvre commencée avec magnificence, la grisaille, à Saint-Urbain de Troyes, revêt un aspect immatériel qui s'harmonise avec la légèreté de l'architecture. A Sainte-Radegonde de Poitiers, une verrière consacrée à la patronne de l'église, montre des personnages



Fig. 214. — NOTRE-DAME DE LA BELLE VERRIÈRE. Vitrail de la cathédrale de Chartres. (Cl. Harlingue.)

de couleur sur un fond gris sans bordures florales. On sent qu'une révolution complète s'est produite dans l'esprit des artistes.

Les vitraux du XIV^e siècle diffèrent essentiellement de ceux du XIII^e. La composition prend un aspect nouveau. Au lieu de médaillons superposés, de hautes figures remplissent les lancettes des fenêtres et des dais d'architecture, traités en blanc, les surmontent : cela entraîne une armature simplifiée ; on revient donc aux barres horizontales et verticales. La fabrication de plaques de verre de grandes dimensions change l'exécution matérielle : le nombre des plombs diminue et le vitrail perd son caractère de mosaïque. La coloration enfin est toute nouvelle : on délaisse les belles couleurs pour des harmonies de gris, de jaune et de blanc. Deux inventions enrichissent la technique : le jaune d'argent et les damasquinures sur verre doublé.

Dans le procédé du jaune d'argent, le verre n'est pas coloré dans la masse ni peint non plus. On couvre les endroits voulus d'une couche d'ocre mélangé de chlorure d'argent, on cuit et l'on enlève l'ocre. Le chlorure d'argent reste seul parce qu'il s'est incorporé au verre qu'il a rendu jaune.

Le procédé du verre doublé était connu depuis longtemps, mais le procédé ne donna tous ses effets qu'au XIV^e siècle. Au XII^e et au XIII^e siècle, le verre rouge n'était employé que doublé de verre blanc, parce qu'il aurait, sans cela, paru noir. On amalgamait les deux verres par la cuisson. La trouvaille nouvelle consista à user par place, à l'aide d'émeri, la couche rouge afin de laisser apparaître le blanc. Les arabesques ainsi obtenues donnèrent aux fonds une



Fig. 215. — LE PROPHÈTE ISAÏE PORTANT L'ÉVANGÉLISTE MATHIEU. Vitrail de la cathédrale de Chartres. (Cl. Harlingue.)



Fig. 216. — LA VIERGE-MÈRE. Vitrail de la cathédrale de Bourges.
(Cl. Arch. Phot.)

singulière richesse. Au XIV^e siècle, on étendit le système auquel les robes, les étoffes, les chapes doivent leur richesse éblouissante.

Au début du siècle, la transition est insensible. Dans le midi de la France, où le vitrail fait alors son apparition, la tradition du XIII^e siècle persiste même. Ainsi, les verrières de Saint-Nazaire de Carcassonne, exécutées de 1320 à 1330, ont encore les médaillons légendaires, et la coloration éblouissante de l'époque précédente. Mais dans le Nord, à la même date, les caractères généraux indiqués plus haut sont communs à tous les vitraux. Après Chartres, Limoges, Clermont, Troyes, Rouen, Séz, Coutances, Évreux, en possèdent des exemples. L'Angleterre est aussi riche que la Normandie et les vitraux de Wells, York, Gloucester, Oxford s'apparentent aux nôtres. L'Alsace n'adopte pas franchement les pratiques nouvelles : les vitraux de la cathédrale de Strasbourg ont une physionomie particulière. En Suisse, où l'art du vitrail tient une grande place, le plus bel ensemble est à l'église de Konigsfelden, dans le canton d'Argovie.

A partir de 1330 environ, c'est dans le chœur de la cathédrale d'Évreux que l'on peut le mieux suivre l'histoire du vitrail jusqu'au XV^e siècle. On y voit le vitrail devenir tableau et la bordure, supprimée, faire place à un montant d'architecture. C'est alors la fin de l'art du moyen âge.

La peinture murale, en France, réduite à peu de chose, se transforme sous l'influence des vitraux qui lui imposent leur gamme de couleurs : alors apparaissent les bleus d'azur, les vermillons, les pourpres et les ors. L'intérieur de la Sainte-Chapelle, restauré à coup sûr d'après les traces de l'ancienne décoration, donne une idée de ces harmonies nouvelles.

Les nervures sont en or pur et les voûtains d'azur éclairé par des étoiles d'or ; le rouge et le bleu sont les couleurs dominantes. Cette peinture est purement décorative. Il y a cependant dans les arcatures une série de petites fresques consacrées aux martyrs : saint Sébastien, saint Denis, saint Étienne. Les fonds sont des plaques de verre azurées ornées de rinceaux d'or. Cette riche décoration était nécessaire avec l'atmosphère colorée créée par les vitraux et elle se continuait en polychromie sur les statues des douze Apôtres portant les croix de consécration. Il nous est resté peu d'intérieurs décorés pendant les deux siècles gothiques et ce ne sont que des restes fragmentaires ou restaurés : chapelle de la cathédrale du Mans, chapelle de la cathédrale de Reims, église du Petit-Quevilly (Seine-Inférieure), église Saint-Émilion (Gironde), église Saint-Crépin d'Évron et chapelle du Pritz (Mayenne), chapelle des Jacobins à Agen. Tous d'ailleurs ne se rattachent pas au système de la Sainte-Chapelle, car l'ancienne école romane persiste ou se combine avec la nouvelle.

L'Italie est le seul pays d'Occident où la tradition de la peinture à fresque ait gardé son importance et cela tient à ce que les églises, par suite de leur forme basilicale, offraient toujours de vastes surfaces à décorer. Grâce à son architecture, plus favorable que la nôtre à l'art du peintre, elle a eu Cimabué au XIII^e siècle, Giotto au XIV^e siècle et les mosaïstes eux-mêmes ont trouvé leur emploi.

Le réveil artistique se manifeste en Italie dès le XII^e siècle. La mosaïque absidale de Sainte-Marie du Transtévère, à Rome, commencée en 1140, montre pour la première fois en Italie un des thèmes de prédilection de l'art du moyen âge : le Couronnement de la Vierge.



Fig. 217. — L'ASCENSION ET L'ANNONCIATION. Vitrail de la cathédrale de Lyon. (Cl. Arch. Phot.)



Fig. 218. — DAVID. Vitrail de la cathédrale de Bourges. (Cl. Anderson.)

Malgré tout ce qu'elle a de byzantin, une composition aussi riche annonce des temps nouveaux. Les troupes de Barberousse en dévastant Rome, en 1167, interrompent les travaux d'art des papes : il faut attendre les premières années du XIII^e siècle pour voir de nouveau les églises s'embellir. C'est le temps où les marbriers romains commencent les cloîtres du Latran et de Saint-Paul hors les murs dont les colonnes sculptées se fleurissent de mosaïques. Des fresques considérables sont exécutées à Saint-Laurent hors les murs en 1217 et à la chapelle de Saint-Silvestre, en 1246, mais les premières ont été retouchées de façon si barbare et les secondes sont si archaïques qu'on devine à peine leur importance historique.

Le byzantinisme prédomine donc en Italie au début du XIII^e siècle. Un immense changement se prépare cependant avec les premiers artistes franciscains qui décorent de mosaïques le baptistère de Florence, de fresques le baptistère de Parme, de peintures les bannières des paroisses. Les premiers peintres pisans, lucquois, siennois et florentins leur doivent leur inspiration. Giunta de Pise peint, en 1236, pour le frère Élie, le grand crucifix de la basilique d'Assise et deux autres conservés à Pise ; Berlinghieri de Lucques signe, en 1235, un portrait de saint François conservé à Pescia et exécute des fresques à Lucques en 1244 ; l'Académie des Beaux-Arts de Sienne possède trois retables de ce temps ; les images de la Madone se multiplient, peintes par Guido de Sienne et le Florentin Coppo di Marcovaldo ; enfin des fresques sont exécutées à Assise, dans la basilique inférieure, opposant la Passion du Christ à la Vie de François. L'ouverture des chapelles

latérales, après 1500, a mutilé cet ensemble. Il ne reste que des fragments : la scène du Crucifiement et cinq compositions de la vie de saint François. Que leur auteur soit Giunta de Pise ou un autre, il faut reconnaître qu'il a fourni à ses successeurs la matière iconographique.

L'ère de la grande peinture commence en Italie avec ces premiers travaux d'Assise : d'eux et non du néant, comme le croyait Vasari, est sorti l'art de Cimabué et de Giotto.

Cimabué naquit à Florence en 1240. Son importance historique, consacrée par les affirmations de Vasari, a bien diminué depuis que la critique lui a enlevé la plupart des œuvres qu'on lui attribuait. La Madone de Santa-Maria-Novella, à Florence, n'est pas de lui, mais de Duccio. Seules, la Madone de l'Académie de Florence et la Madone du musée du Louvre qui provient de San-Francesco de Pise sont de sa main. Elles se ressemblent fort, et toutes deux trahissent un mosaïste de profession formé aux disciplines byzantines. Et en effet un document récent le montre comme l'auteur de la mosaïque de l'abside du dôme de Pise représentant le Christ de majesté entre la Vierge et saint Jean l'Évangéliste. Les mosaïques de la coupole du Baptistère de Florence étant d'une autre main, il reste peu de chose de l'œuvre immense que lui attribuait Vasari. Une gloire lui demeure : celle d'avoir été le maître de Giotto.

Pour expliquer celui-ci, les mosaïstes romains Cavallini et Torriti prennent maintenant une partie de l'importance que l'on donnait autrefois à Cimabué.

Pietro Cavallini débute à Rome vers le milieu du XIII^e siècle, dans l'atelier des Cosmati, où il est le compagnon du sculpteur Arnolfo de Florence pour le ciborium de Saint-Paul hors les murs. L'immense décor qui ornait la nef de cette basilique avant l'incendie de 1825, était de lui. Les sept tableaux en mosaïques qui ornent la zone inférieure de l'abside de Sainte-Marie du Transtévère nous ont été heureusement conservés. Ils représentent la Naissance de Marie, l'Annonciation, la Naissance de Jésus, l'Adoration des Mages, la Présentation au Temple,

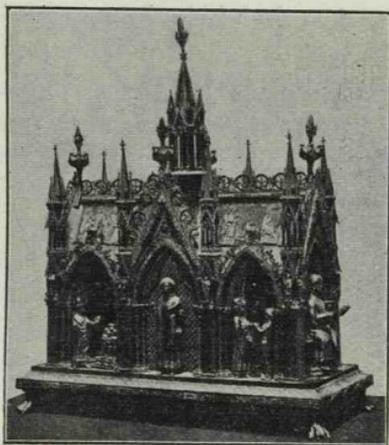


Fig. 219. — CHASSE DE SAINT-TAURIN D'ÉVREUX. (Cl. Arch. Phot.)

la Mort de Marie. Les mêmes qualités se retrouvent dans les fresques de Sainte-Cécile du Transtévère. Le principal a péri mais il reste dans le chœur un Jugement dernier de quatorze mètres qui suffit à nous montrer comment de l'art grec Cavallini avait su refaire un art latin. Sa dernière œuvre romaine est la fresque absidale de Saint-Georges du Vélabre exécutée vers 1296.

Jacques Torriti, à la même époque, signe et date la mosaïque absidale de Saint-Jean de Latran représentant l'*Adoration de la Croix* et la mosaïque absidale de Sainte-Marie-Majeure figurant le *Couronnement de la Vierge*. Dans la seconde, il a adapté et remanié une œuvre antique, mais avec une liberté personnelle qui en fait une œuvre nouvelle. Le thème imité est celui de l'abside de Sainte-Marie du Transtévère.

Assise, autour du tombeau de saint François, a préparé la renaissance de la peinture italienne. Le nom de Cimabué ne suffit plus à expliquer les peintures de la basilique supérieure : il faut y joindre les

noms des deux mosaïstes romains, Cavallini et Torriti. Entre ceux-ci et Giotto se place encore un intermédiaire. A Cimabué paraissent revenir la Madone entourée d'anges avec saint François, dans la basilique inférieure, les trois séries de tableaux qui ornent le chœur et le transept de l'église haute : *Mort de la Vierge, Apocalypse, Martyre des apôtres Pierre et Paul, Crucifiement*. Les peintures de la voûte sont romaines et non toscanes. Le maître qui a peint les quatre grands médaillons de la voûte est également l'auteur des premières histoires de l'Ancien Testament. La série évangélique se termine par deux

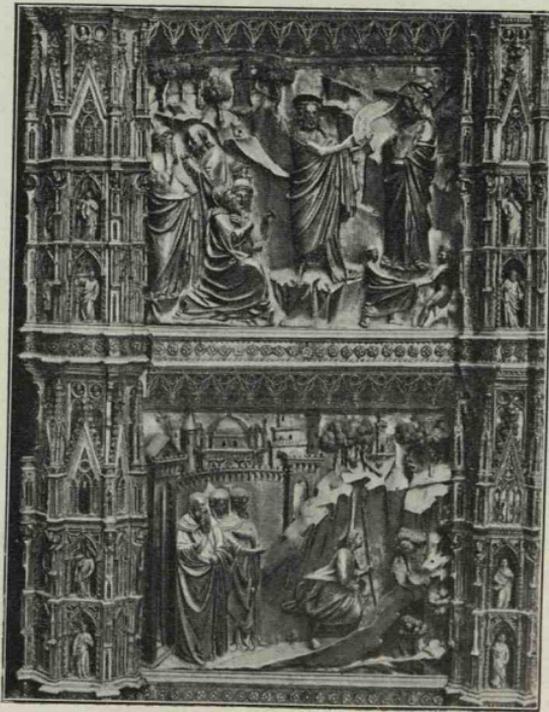


Fig. 220. — AUTEL DU BAPTISTÈRE DE FLORENCE, Italie. Fragment. (Cl. Alinari.)

grandes compositions, l'*Ascension* et la *Pentecôte*. Est-ce déjà Giotto qui entre en scène ? C'est plutôt l'intermédiaire qui le relie à ses prédécesseurs.

Giotto, né aux environs de Florence vers 1266 et mort dans cette ville en 1337, appartient historiquement au moyen âge : c'est le grand gothique de la peinture et il évolue d'ailleurs dans le cadre architectural des *marmorari*, mais ce novateur interprète directement la nature à l'école de laquelle il s'est mis, tirant les formes du milieu vivant qui l'entoure. Ses contemporains s'émerveillèrent devant lui parce qu'il savait donner aux thèmes légendaires l'impression de choses vues. Son naturalisme limité ne va pas plus loin : il suffit à le séparer des byzantins à qui il ne doit rien, quels que soient les rapprochements iconographiques que l'on puisse faire. Le mouvement franciscain du XIII^e siècle avait préparé l'éclosion de son génie en rafraîchissant l'imagination chrétienne, mais son génie a fait le reste.

L'œuvre de Giotto est moins considérable que ne le croyait Vasari qui lui attribuait toutes les productions de l'école, et la critique tend à la réduire encore. La *Vie de saint François*, peinte dans la nef de la basilique supérieure d'Assise, ne peut lui être attribuée qu'en partie car ces vingt-huit fresques sont de trois mains différentes. La chapelle de l'Arena à Padoue, décorée en 1305, garde le meilleur et le plus sûr de son œuvre : trente-huit compositions sur le Nouveau Testament depuis la scène de Joachim chassé du Temple jusqu'à la Pentecôte. On lui conteste la paternité des quatre scènes allégoriques peintes vers 1315 à la voûte de la basilique inférieure d'Assise : *Mariage de saint François avec la Pauvreté*, etc., mais les peintures de la basilique inférieure représentant des miracles, le Calvaire, l'enfance du Christ ne sont pas discutées. Les fresques de Santa-Croce de Florence sur saint François et le Nouveau Testament sont les dernières que nous connaissons de lui.

Même réduit, cet ensemble d'œuvres fait de son auteur le chef de l'école florentine et le créateur de la peinture



Fig. 221. — DUCCIO : LA MADONE. Santa-Maria-Novella, Florence, Italie. (Cl. Anderson.)



Fig. 222. — J. TORRITI : LA PRÉSENTATION AU TEMPLE. Mosaïque de l'abside de Sainte-Marie-Majeure, Rome, XIII^e siècle. (Cl. Alinari.)

la succession abandonnée du sculpteur Nicolas Pisano pour la transmettre à de trop faibles héritiers.

Duccio, à qui revient la Madone de Santa-Maria-Novella de Florence attribuée autrefois à Cimabué (1285), a dégagé l'école siennoise de la froide immobilité des derniers dessinateurs grecs. Le retable de la cathédrale de Sienne, formé d'une Vierge de majesté au centre et de cinquante compartiments où sont retracés les épisodes évangéliques, est son œuvre principale. Elle fut terminée en 1310. Ce poème chrétien, grand malgré sa petitesse, vaut par sa grâce délicate, et ce sera la caractéristique de l'art siennois en face de l'art florentin d'inspiration plus robuste.

Simone di Martino, qu'il ne faut pas appeler Memmi à la suite de Vasari qui l'a confondu avec Lippo di Memmo, son beau-frère (1284-1344), porta à leur plus haute perfection les qualités maîtresses de l'école de Sienne au point de devenir le rival de Giotto, et celui-ci disparu, il demeura le chef incontesté de la peinture italienne. On doit à ce merveilleux artiste la *Vierge de majesté* du Palais communal de Sienne, fresque de 9 m. 80 de large sur 7 m. 25 de haut (1313), où la peinture se fleurit de littérature poétique ; l'*Annonciation* du musée des Uffizzi à Florence précieusement exécutée comme une orfèvrerie à fond d'or ; les fresques de la basilique inférieure d'Assise qui décorent une des chapelles latérales. Ces dernières œuvres, exécutées de 1333 à 1339, ont une grâce extraordinaire et les figures de Saintes en sont les plus pures fleurs. Appelé à Avignon par Benoît XII, l'artiste quitta Sienne pour ne plus y revenir, mais le temps n'a pas épargné les œuvres

italienne. Giotto a retrouvé le sens des volumes, l'art de composer, le sentiment personnel. Une observation passionnée de la vie et un grand sens rythmique soutiennent ces nobles compositions où nous reconnaissons en germe la conception occidentale de la peinture. Chaque figure prise isolément trahit de l'inexpérience, mais l'ensemble bien équilibré est d'un maître et son exemple a émancipé les Italiens des conventions et de l'hieratisme byzantins. Il a pris dans l'art florentin

exécutées sur notre sol : seule, la fresque (Madone) qui surmonte l'étroit portail de Notre-Dame des Doms rappelle son passage à la cour pontificale où il fut l'ami de Pétrarque.

L'exemple de Simone devait conquérir à la suavité siennoise quelques-uns des disciples de Giotto. En revanche, les deux frères Lorenzetti introduisaient à Sienne l'enseignement du maître florentin. L'aîné, Pietro, continua à Assise l'immense décor

laissé inachevé : de lui sont les fresques du transept de la basilique inférieure. Le cadet, Ambrogio, couvrit les murs du Palais communal de Sienne et ses Madones l'emportent sur celles de son frère. Ces décorations ne sont dépassées que par les vastes entreprises de l'école giottesque.

La peinture toscane, dans la seconde moitié du XIV^e siècle, n'est que le reflet de l'enseignement de Giotto réduit en formules. Le maître a été continué par Taddeo Gaddi, ses deux fils, Giottino et Jean de Milan. Tous les cinq ont travaillé à la décoration de Santa-Croce de Florence, faisant de cette église un musée d'art giottesque. Les fresques dont les murs sont tapissés apparaissent comme des miniatures gigantesques et leur amoncellement engendre la confusion. Cennino Cennini n'a rien laissé comme peintre, mais il est l'auteur du *Livre de l'Art*, traité méthodique où il a voulu perpétuer les pratiques de son temps. Orcagna est le plus grand artiste du groupe, mais son œuvre de peintre a péri : il ne nous reste que le *Jugement dernier* au transept de Santa-Maria-Novella de Florence et peut-être l'*Assomption* du Campo Santo de Pise. Celui-ci a eu sans doute comme premier décorateur Francesco Traini, auteur du *Triomphe de saint Thomas*, à Sainte-Catherine de Pise. Le plus important ouvrage de l'école giottesque est à la chapelle dominicaine de Florence dite chapelle des Espagnols. André de Florence, à qui on l'attribue, y a peint, à côté de la Passion du Christ, une série



Fig. 223. — GIOTTO : LA LAMENTATION SUR LE CORPS DU CHRIST. Fresque de l'Arena de Padoue.

d'allégories chargées de la science du temps. Spinello Aretino, dont on peut voir à San-Miniato la *Vie de saint Benoît*, en seize fresques, a été le décorateur le plus fécond mais aussi le plus banal. Quand s'ouvre le xv^e siècle, l'école florentine s'attarde avec lui à des redites faciles et la suavité infantile des derniers Siennois tourne à la sénilité.

L'Espagne est pauvre en fresques du moyen âge. Le seul ensemble comparable aux nôtres du XII^e siècle est celui du narthex de San-Isidro de Léon. Par contre, elle a conservé des séries de panneaux peints dont nous n'avons pas l'équivalent. Le musée épiscopal de Vich a une collection de devants d'autel romans et de retables gothiques qui va du XI^e siècle à la fin du XIII^e siècle. L'influence à l'époque romane est byzantine. Au XIII^e siècle, la peinture espagnole est un prolongement de l'art français. Le plus riche de ses manuscrits gothiques est celui des *Cantigos de la Vierge*, illustré pour le roi Alphonse le Savant : il s'inspire des modèles parisiens. Cette influence française a pris fin au XIV^e siècle, remplacée par les influences italiennes, dont l'une est siennoise et l'autre giottesque.

La peinture de style siennois a fleuri dans le royaume d'Aragon, à Barcelone et à Majorque, vers 1350. Le grand ensemble de peintures murales du couvent de Pedralbes, aux portes de Barcelone, sur la *Vie de la Vierge* et la *Passion*, a l'importance des fresques du Palais des Papes d'Avignon, mais l'auteur est un Catalan, Ferrer Bassa. A la cathédrale de Palma de Majorque, on peut voir des tableaux d'autel pareils à ceux de Sienne et de Pise, mais on n'a relevé qu'un seul peintre du XIV^e siècle, et c'est un Mallorquin, Joan Daurer. Cet art siennois d'Espagne est donc

un rejeton local dont la graine a pu venir d'Avignon ou d'Italie par voie de mer. Il se continue en Catalogne avec une école dont Pere Serra est le représentant le mieux connu et qui a essaimé jusqu'à Valence. Le retable monumental de la cathédrale de Manresa, en 1394, est de Pere Serra. En 1390, un artisan mudéjar, dans l'énorme triptyque du mo-



Fig. 224. — GIOTTO : LA MORT DE SAINT FRANÇOIS D'ASSISE. Fresque de Santa Croce, Florence, Italie. (Cl. Alinari.)

nastère de Piedra, a donné un cadre moresque à une peinture qui n'a plus qu'un relent siennois. Vers 1400, l'école italo-valencienne produit une œuvre exquise : le triptyque du *Crucifiement* au musée de Valence, qui provient de la chartreuse de Porta-Cœli. Au début du xv^e siècle, la peinture catalane s'écarte peu à peu des modèles italiens, sous une influence franco-flamande. Le luxe des retables gigantesques



Fig. 225. — GIOTTO : LE MARIAGE DE SAINT FRANÇOIS AVEC LA PAUVRETÉ. *Voûte de la basilique inférieure d'Assise.* (Cl. Anderson.)

et flambants d'or se répand. Luis Borrassa est le plus habile des maîtres de son temps. Son chef-d'œuvre est au musée de Vich, daté de 1415 : c'est le retable des Clarisses dont les panneaux, disposés sur quatre étages, formaient un tableau de 5 m. 60 de haut. Sur un ciel d'or se déploie une riche iconographie légendaire où nous relevons le portrait du Christ apporté à Abgar, roi d'Édesse, par les apôtres Simon et Jude.

La peinture giottesque a pénétré la Castille et l'Andalousie. A l'origine de cette importation est le voyage que fit en Espagne, vers 1380, le peintre florentin Gherardo Starnina, et sans doute faut-il attribuer à ce giottesque les peintures de la chapelle de San Blas, élevée à l'un des angles du cloître de la cathédrale de Tolède. Elles forment une suite de douze scènes de l'histoire évangélique, depuis l'Annonciation jusqu'à l'Ascension.

L'émaillerie, à la période gothique, est l'une des formes de la peinture. Les liens qui unissent l'émaillerie à l'orfèvrerie sont si étroits qu'il nous est permis d'étudier ici ces deux arts décoratifs dont un se rattache à la sculpture et l'autre à la peinture.

L'orfèvrerie du xiii^e et du xiv^e siècle se distingue de celle du siècle précédent par deux caractères principaux. Elle s'apparente à l'architecture, imitant en petit les créations de l'art monumental : l'orfèvre gothique construit donc une châsse comme le maître d'œuvre construit un édifice en pierre. Elle fait une place de plus en plus grande à la décoration plastique : l'orfèvre gothique rivalise donc avec l'ima-

gier, taillant comme lui des images en ronde bosse. Dans beaucoup de cas, le reliquaire est une statue sur son piédestal. Ces deux caractères réunis sont surtout le fait de la France et le second l'emporte au XIV^e siècle sur le premier. Les pièces d'orfèvrerie gothique sont difficiles à classer par suite du développement de cet art qui n'a pas suivi partout une marche parallèle. Le ciboire de la cathédrale de Sens, le reliquaire de la Sainte-Épine d'Arras, la croix de Clairmarais à Saint-Omer, la croix du Paraclet à Amiens, où le filigrane s'accompagne de nielle dans la décoration, appartiennent à la première période.

Le pastiche architectural apparaît déjà, au XIII^e siècle, avec la châsse de Saint-Taurin à Évreux, et la recherche plastique, plus tard, avec les chefs ou bustes reliquaires, tels que le reliquaire de Saint-Oswald, à Hildesheim. La châsse de Sainte-Gertrude de Nivelles est une véritable église avec fenêtres hautes, transept à rosaces, arcatures garnies de statuette. Au XIV^e siècle, des pièces comme la Vierge de l'abbaye de Roncevaux (Espagne), de 0 m. 90 de hauteur, en bois recouvert d'argent, et la Vierge de Jeanne d'Évreux, au musée du Louvre, peuvent rivaliser avec les chefs-d'œuvre de la statuaire. Le goût pour les bustes reliquaires se développe : buste de saint Janvier à Naples ; chef en cuivre doré de saint Ferréol, à Nexon (Haute-Vienne), exécuté à Limoges par Aimery Chrétien en 1346 ; buste de saint Martin à Soudeilles (Corrèze), en argent doré orné d'émaux translucides ; buste en argent de saint Agapit à Tauriac (Lot).



Fig. 226. — SIMONE DI MARTINO ET LIPPO DI MEMMO : L'ANNONCIATION. Retable. Florence, Offices. (Cl. Brogi.)

Les modèles français s'imposent alors à l'imitation générale, en Allemagne aussi bien que dans les Flandres, même en Italie. Le reliquaire de saint Charles à Saint-Dominique de Bologne, formé de deux anges portant une châsse, le reliquaire dit de Philippe II au Trésor d'Aix-la-Chapelle dont les niches sont flanquées de contreforts reliés par des arcs-boutants et le reliquaire de sainte Ursule à

Notre-Dame de Tongres, composé de deux anges tenant un cylindre en cristal, se rattachent aux modèles français. En Italie, des parements d'autel comme le retable de Saint-Jacques de Pistoia, en 1349, s'en écartent. On commence alors, en 1366, l'autel du Baptistère de Florence, qui est un des chefs-d'œuvre de l'orfèvrerie italienne. Les roses d'or

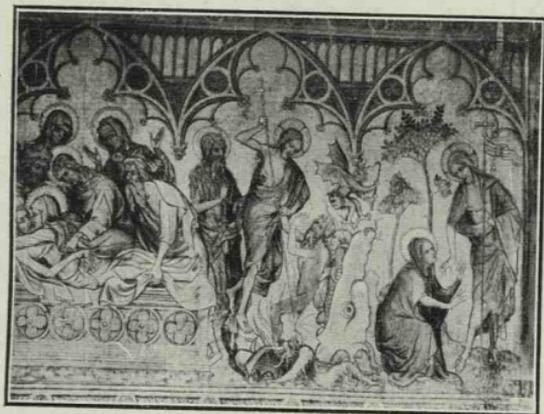


Fig. 227. — INCONNU FRANÇAIS : LE PAREMENT DE NARBONNE. Paris, Louvre. (Cl. Giraudon.)

que le pape envoyait en cadeau le 3^e dimanche avant Pâques (*Latare*) rentrent dans cette histoire. Elles ont presque toutes disparu. Le musée de Cluny conserve la rose d'or offerte par le pape Clément V († 1314) à la cathédrale de Bâle.

L'émaillerie, au XIII^e siècle, est limitée presque exclusivement au procédé du champlevé et la fabrication en est centralisée dans la région de Limoges. Cette monopolisation explique que les émaux champlevés fabriqués au bord de la Vienne sont allés enrichir les églises et les abbayes dans l'Europe entière et jusqu'en Arménie. Les émaux limousins se divisent en trois grands groupes : dans le plus ancien les figures se détachent émaillées sur un fond doré ; dans le second les fonds sont au contraire couverts d'émail ; dans le troisième les figures réservées et niellées d'émail, suivant une technique nouvelle, se détachent sur fond d'émail uni. Chacun d'eux d'ailleurs se subdivise et, par exemple, la monotonie des fonds dorés est rompue, d'abord par des rinceaux gravés, plus tard par un semis d'étoiles ou des bandes horizontales. L'une des plus belles pièces est le coffret reliquaire du musée de Limoges sur la face antérieure duquel on voit, dans trois gloires ovales, le Christ, la Vierge et saint Pierre, avec des anges sur le couvercle. Il en existe un grand nombre de similaires un peu partout.

Au XIV^e siècle, l'art de l'émail champlevé n'a pas disparu et a même produit alors quelques-uns de ses monuments les plus parfaits, mais il a été supplanté par une technique nouvelle, d'une délicatesse et d'une somptuosité plus grande, l'émaillerie translucide sur relief ou émail

de niellure. Les orfèvres italiens poussèrent l'émaillerie translucide à un très haut degré de perfection : bras reliquaire de Saint-Louis de Toulouse au Louvre (1337), reliquaire du corporal de Bolsena à Orvieto (1338). De nombreuses pièces signées et datées permettent en Italie de retracer cette histoire. En France, il n'en va pas de même faute de dates et de signatures. La Vierge du Louvre, dite de Jeanne d'Évreux, fait exception avec sa date de 1339 : la base de cette pièce d'orfèvrerie présente un grand intérêt car le socle de la statuette est décoré de quatorze plaques d'argent émaillées sur lesquelles sont représentées huit scènes de l'enfance du Christ et six scènes de la Passion. Le même procédé se retrouve partout, mais il ne semble pas avoir survécu au XIV^e siècle. Au XV^e siècle, cette technique sera remplacée par une autre : la peinture en émail et sur relief.

La fin du XIV^e siècle marque une coupure dans l'histoire de l'art, analogue à celle que l'on constate dans l'ordre politique. La théocratie fléchit devant Philippe le Bel et Nogaret ; la pensée religieuse se transforme par suite du schisme d'Avignon ; l'enseignement ecclésiastique de Duns Scott ruine les synthèses de la scolastique et celle-ci s'enlise dans un formalisme routinier ; la prédication, comme la théologie, est envahie par les vaines disputes ; les mœurs perdent de leur rigueur ; l'ordre féodal craque de toute part. Un ordre nouveau s'organise dans ce chaos. Toutes ces causes devaient contribuer aux progrès du réalisme artistique et celui-ci amenait nécessairement la mort de l'idéalisme du moyen âge. D'autres causes, engendrées par la piété, le servirent aussi. Les grands mystiques d'Allemagne et d'Italie créèrent de nouvelles formes de la sensibilité religieuse ; les visions de sainte Brigitte renouvelèrent la dévotion chrétienne, la rendant plus vivante aux esprits ; les *Méditations* du pseudo-Bonaventure matérialisèrent les scènes évangéliques et les auteurs des *Mystères* devaient les réaliser sur la scène. Un courant plus humain remplace donc le symbolisme d'autrefois. L'Art ne fit que traduire cette nouvelle



Fig. 228. — CHASSE A SAINTE-ANNE
D'APT, Vaucluse. (Cl. Arch. Phot.)

manière de sentir de la chrétienté occidentale. La transformation ne se fera qu'au siècle suivant, mais déjà commence la phase qui devait aboutir à la conception moderne de l'art. (Fig. 211 à 228.)

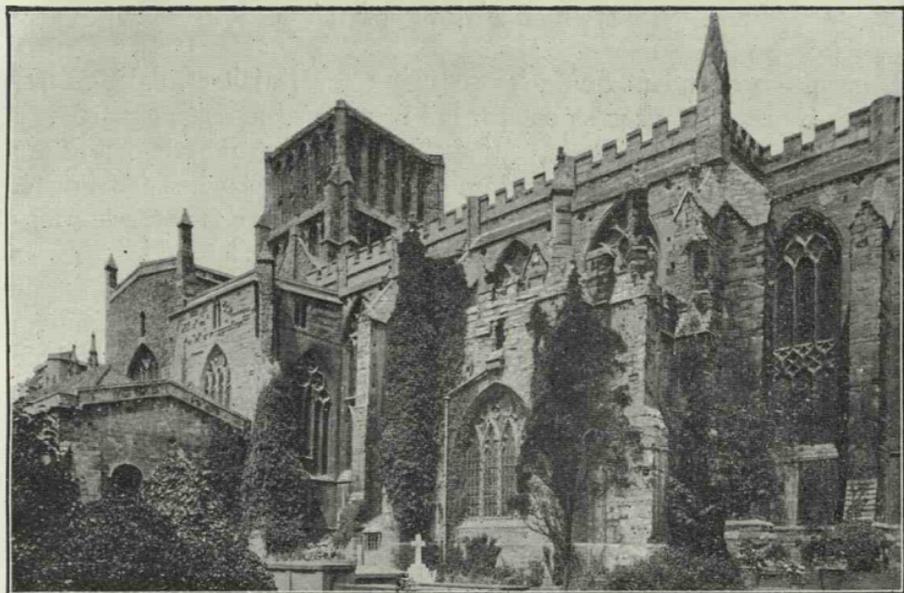


Fig. 229. — CATHÉDRALE DE BRISTOL, Angleterre. (Cl. Valentine.)

QUATORZIÈME LEÇON

LE STYLE FLAMBOYANT ET LA SCULPTURE AU XV^e SIÈCLE

I. — L'architecture gothique du xv^e siècle a reçu le nom de Flamboyant. Le mot fait image et ce sont les ondulations des fenestrages qui l'ont suggéré. Il n'exprime cependant qu'un des aspects de cet art qui est surtout un système décoratif. Les architectes, épris de géométrie et grands dessinateurs, opposent alors, systématiquement, à toute courbe une contrecourbe. Celle-ci paraît être le principe générateur de tous leurs tracés. C'est elle qui engendre l'accolade au-dessus des arcs et, dans les fenestrages, les soufflets avec les mouchettes qui les font onduler à la manière de flammes. Le reste du style est constitué par les liernes et les tiercerons, arcs supplémentaires qui compliquent la voûte d'ogives, lui donnant parfois la forme d'une étoile à quatre points ; l'arc en anse de panier devenu usuel, de rare qu'il était auparavant ; les chapiteaux, réduits à n'être plus qu'une moulure ou une frise de

feuillage, en attendant qu'on les supprime tout à fait et, dans ce cas, les arcs retombent directement sur le fût qu'ils pénètrent ; les bases de colonne fondues avec le talon du socle ; les pénétrations de moulures ; la végétation sculptée qui prend un caractère contourné et déchiqueté. Les autres transformations sont des détails : les clefs des voûtes deviennent pendantes ; la mouluration se fait prismatique ; les gables, dressés au-dessus des portails, gigantesques et ajourés, couvrent toute la façade dont on rassemble ainsi les éléments pour en faire un motif unique ; les tympanaux reçoivent des niches à statues ; les voussures ont, comme les piédroits, des statuets séparés par des dais ; les gargouilles se

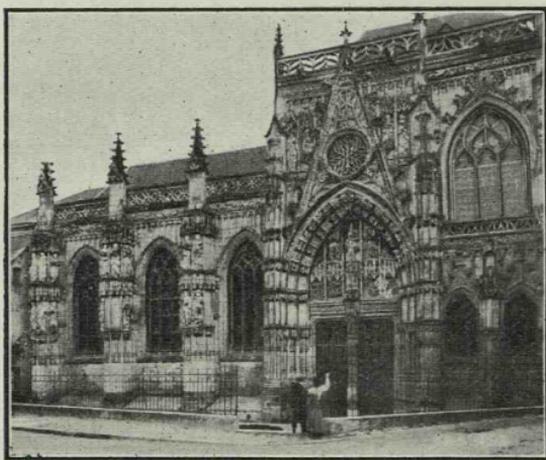


Fig. 230. — EGLISE DU SAINT-ESPRIT. Rue, Somme. (Cl. Arch. Phot.)

multiplient et forment des figures grotesques. L'ossature n'a pas changé mais elle est amincie jusqu'aux extrêmes limites et traitée en charpente. Ses pièces maîtresses sont de véritables poutres de pierre appareillées. Par cet amincissement des supports réduits au rôle d'étais et par la suppression des pleins tramés comme une dentelle dont les découpures servent d'étrésillonnement à des cadres rigides, on aboutit à un système de construction qui rappelle plus le bois que la pierre et fait penser au ciment armé. Sur cette ossature légère, d'une hardiesse qui frise la témérité, l'art du xv^e siècle a jeté, et non sans grâce, un voile de fines guipures. Il a tenté de donner une apparence de vie aux lourds matériaux de l'édifice. Les fûts moulurés sont tordus en spirales qui fusent dans la voûte ; les remplages des fenêtres et les roses ondulent ; aux balustrades, les panneaux circulaires tournent comme des roues ; un grouillement de sculptures s'agite dans le creux des archivoltes ; les saillies s'exagèrent dans le vide, terminées en végétations folles. C'est tout le monument qui s'anime afin d'échapper aux lois de l'immobilité et de la pesanteur. Un style pareil ne pouvait évoluer et il n'a

pas connu la variété des écoles locales. Le Flamboyant se présente, du début à la fin et dans tous les pays, avec un caractère d'unité qui va de l'extrême richesse à la simplicité absolue. C'est sous cette forme nue qu'il se défend le mieux contre la critique.

Ce style est d'origine anglaise. On en trouve déjà les éléments au début du XIV^e siècle, en Angleterre, dans l'architecture gothique à laquelle les Anglais ont donné le nom de *decorated* ou *curvilinear*, mais c'est la France, où l'occupation anglaise l'a importé, qui l'a érigé en système, dans le dernier quart du XIV^e siècle, au moment où les Anglais adoptaient le style perpendiculaire, et, sauf en Italie, il a persisté en Europe jusqu'en pleine Renaissance, à une date plus ou moins avancée du XVI^e siècle, selon les pays. Arrivé au bout de ses développements, cet art tourmenté a disparu devant la sérénité des ordonnances classiques.

En France, le premier exemple est la chapelle Saint-Jean-Baptiste, à la cathédrale d'Amiens, élevée de 1373 à 1375. L'église de la Charreterie, à Dijon (1383-1388), inaugure vraiment le style, tandis que la chapelle de Vincennes, en 1387, marque encore une période de transition. De la longue suite d'œuvres, il faut extraire comme particulièrement remarquables : la façade de la cathédrale de Rouen, le transept de la cathédrale d'Évreux, la chapelle du Saint-Esprit, à Rue (Somme), Saint-Wulfran d'Abbeville, Notre-Dame de l'Épine (Marne), Saint-Maclou de Rouen (1437-1450), l'abside du Mont Saint-Michel, le clocher neuf de

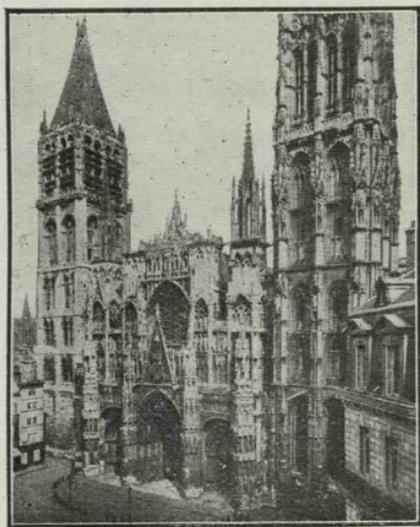


Fig. 231. — LA CATHÉDRALE DE ROUEN. (Cl. Lévy-Neurdein.)

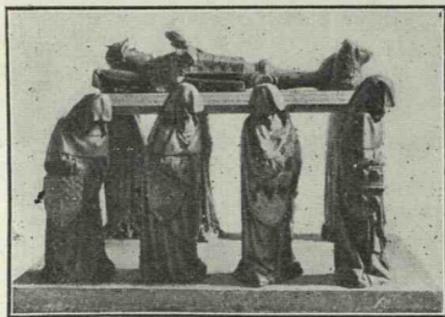


Fig. 232. — TOMBEAU DE PHILIPPE POT. Paris, Louvre.



Fig. 233. — CLAUD SLUTER : LE
PUITS DE MOÏSE. Dijon, Champmol.
(Cl. Arch. Phot.)

Notre-Dame de Chartres, la rose de la Sainte-Chapelle à Paris, le transept de la cathédrale de Beauvais (1500-1537), l'église de Brou (Ain) élevée de 1512 à 1536, le baldaquin de Sainte-Cécile d'Albi (1519-1535).

L'Angleterre n'offre pas, pour cette période, une histoire parallèle à la nôtre. Vers 1360, le gothique orné ou curvilinéaire commence à évoluer vers le style perpendiculaire et celui-ci a duré jusqu'au delà du XVII^e siècle. On le reconnaît aisément à la multiplicité des lignes verticales et au morcellement des surfaces en petits panneaux rectangulaires. Un souci d'économie a amené cette esthétique chez les architectes anglais pour qui la pré-

occupation était de simplifier le travail en uniformisant les gabarits. Bien que différente du Flamboyant français, cette Architecture s'avère parente de la nôtre par une certaine géométrie. Les voûtes en éventail qui lui sont particulières, ont des retombées en pavillon de trompette. Saint-Mary Redcliff de Bristol est la plus belle église de ce style et la chapelle d'Henri VII, à Westminster, élevée de 1502 à 1512, est l'exemple le plus riche de ces voûtes ornées où l'appareil, tramé comme une dentelle, est un tour de force de stéréotomie.

La Belgique et les Pays-Bas sont restés fidèles au type du XIV^e siècle sur lequel les formes flamboyantes sont venues se greffer, sous la double inspiration de la France et de l'Allemagne. Saint-Pierre de Louvain et Sainte-Waudru de Mons, tous deux du XV^e siècle, sont à citer. En Hollande, la brique combinée avec la pierre blanche a permis des effets décoratifs et les lambris ouvragés y sont préférés aux voûtes. La cathédrale de Bois-le-Duc (1419) est le plus bel édifice de ce genre.

L'Allemagne a eu, au XV^e siècle, un système architectural particulier qui procède directement de celui du XIV^e et se rapproche du perpendiculaire anglais. Les formes flamboyantes semblent s'y être introduites par l'intermédiaire de la France et dès la fin du XIV^e siècle.

La forme générale de la voûte est habituellement un berceau pénétré de berceaux transversaux plutôt qu'une voûte d'arêtes et l'armature d'arcs a généralement des combinaisons différentes de celles usitées en France et en Angleterre, par exemple des losanges et des hexaèdres. Les porches présentent des dispositions originales : à la cathédrale de Ratisbonne, c'est un riche et élégant baldaquin triangulaire ;

à Saint-Michel de Nuremberg, c'est un arc à tympan ajouré bandé entre des contreforts ; à la cathédrale d'Ulm, ce sont trois arcades en lancette très hautes. En général, cette architecture est d'une extrême aridité mais avec des morceaux ornés qui contrastent avec leur entourage. Le style germanique s'étend en Autriche où il est limité par l'influence lombarde. La cathédrale Saint-Étienne de Vienne qui n'a gardé du XIII^e siècle que sa façade, est en majorité un édifice flamboyant. C'est une sombre église à trois nefs et à chapelles latérales, sans déambulatoire ni transept. La richesse est surtout dans la haute flèche élégamment ajourée.

En Italie, au XV^e siècle, a abandonné l'art gothique qui n'avait jamais été chez elle qu'un intermède étranger, et la dernière période de cet art n'est guère représentée que par l'école vénitienne. L'édifice le plus important de ce gothique final est la cathédrale de Milan. Petit d'aspect malgré ses dimensions, l'immense reliquaire est une forêt d'aiguilles

de marbre. Les travaux commencèrent en 1387. En 1400, la direction ayant déjà changé huit fois de mains, on dut faire appel à un maître parisien, Jean Mignot, pour corriger les malfaçons des « géomètres », italiens plus préoccupés du décor que de la solidité. Le procès-verbal des discussions qui s'en suivirent nous a été conservé : il faut lire dans le texte latin les critiques du maître gothique et les réponses des maîtres



Fig. 234. — LE SÉPULCRE DE SOLESMES, Sarthe. (Cl. Malicot.)

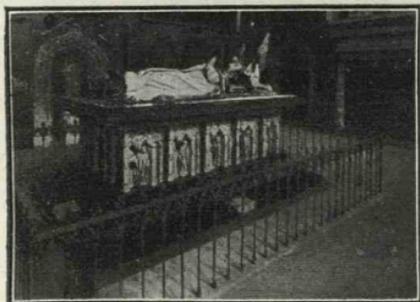


Fig. 235. — TOMBEAU DE PHILIPPE LE HARDI. Musée de Dijon. (Cl. Arch. Phot.)

locaux. Ce sont deux esprits ennemis qui s'affrontent, l'esprit constructif et l'esprit décoratif, c'est-à-dire ce qui différencie les deux architectures du moyen âge et de la Renaissance. Un mot à la fin les résume : « L'art est une chose et la science en est une autre », disent les Italiens ; à quoi Mignot répond indigné : « L'art sans la science n'existe pas. »



Fig. 236. — VIERGE
DU MARTHURET, *Riom*.
(Cl. Art. Cath.)

Ars sine scientia nihil est. Pendant deux ans, le maître français répara les vices de construction, mais en 1402, les intrigues eurent raison de lui et les tâtonnements recommencèrent. La nef cependant avait une ordonnance calquée sur les dessins des maîtres étrangers, français ou allemands, qui s'étaient succédé. La lanterne eut plusieurs avatars : elle ne fut voûtée qu'en 1500. La façade, commencée en 1468, fut reprise en 1585, élevée au XVII^e siècle et terminée au XIX^e. En 1590, on substitua des absides aux portails du transept. La flèche du XVIII^e siècle a dû être rebâtie cent ans plus tard. En somme, l'édifice est de plusieurs époques tardives où la tradition gothique n'était qu'une chose morte : de là, les faiblesses de son style dont les dentelles de marbre recouvrent les maladroites avouées par les barres de fer et les éperons. Le style vénitien est contemporain du style flamboyant dont il diffère. Saint-Marc a reçu de lui, vers le milieu du XV^e siècle, des additions pittoresques : revête-

ments, lanternons de plomb de ses coupoles, archivoltes en accolade ornées de crochets, fleurons et statuettes, qui ont modifié pour toujours son aspect byzantin.

L'Espagne doit à sa prospérité d'avoir alors développé son architecture, mais les collaborations étrangères continuent de s'exercer. En 1442, Jean de Cologne commençait les flèches de la cathédrale de Burgos dans un style flamboyant exubérant qui fut, par la suite, étendu à d'autres parties de l'édifice. Ce style prospéra au XV^e siècle et surtout au XVI^e. Saint-Jean des Rois, à Tolède, en est le meilleur exemple. Les cathédrales de Salamanque et de Ségovie témoignent de la persistance du Flamboyant jusqu'à la fin du XVI^e siècle, à côté d'une Renaissance très vivace. Les églises catalanes sont les plus belles. La cathédrale

de Barcelone ne fut achevée qu'en 1448 et son cloître est tout entier du xv^e siècle. En 1401, on commença la cathédrale de Séville qui est un des plus vastes édifices gothiques. Certaines régions ont construit en briques et le style gothique s'y est mêlé au style mauresque pour produire l'art *mudéjar* qui a été florissant surtout à Tolède et à Saragosse.

En Portugal, l'importation des formes flamboyantes est venue directement d'Angleterre et si celles-ci apparaissent, en 1388, au monastère de Batalha, c'est parce que son fondateur, Jean I^{er}, avait épousé une Lancastre. Le style flamboyant propre au pays porte le nom de style Manuelin parce qu'il a produit ses plus belles œuvres sous le règne de Manuel (1495-1521). Entre l'importation première et l'élaboration nationale, règne un style de transition dont l'église de Batalha est un exemple. L'église des Hiéronymes à Bélem, commencée en 1500, a déjà des détails Renaissance. Le style manuelin produit peu après sa plus étrange floraison aux *Capellas imperfeitas* de Batalha (1503-1515), au monastère de Coïmbre et au couvent du Christ, à Thomar, qui sont surtout l'œuvre de Joao de Castilho. Les sages parlent ici d'extravagance et de folie. Il s'y mêle en effet les influences et les apports les plus hétérogènes, tellement que les historiens ont donné à ce style les origines les plus variées. Il s'explique à la fois par l'art précédent de l'Espagne, l'art mauresque, l'art hindou, l'art mexicain des Aztèques, enfin l'étrange flore sous-marine rapportée par les navigateurs. Les artistes, exaltés par l'épopée héroïque des conquistadors, recommencent, avec une barbarie superbe, les essais primitifs de l'art. Mais sous cette fantaisie, on retrouve le souvenir des styles prémanuelins avec leurs stalactites et leurs arcs mauresques, les torsades et les nœuds de leurs voûtes du cloître d'Evora, de l'église de Sétubal et de la cathédrale de Vizeu. Le règne de Manuel n'était pas terminé que déjà le style Renaissance



Fig. 237. — LA CATHÉDRALE DE BURGOS, Espagne. (Cl. Ollivier.)

supplantait ce flamboyant très spécial où se confondent, comme dans une Babel monstrueuse, toutes les langues de l'art.

Le Flamboyant a connu en Orient la même expansion que le gothique. On le retrouve à Rhodes dans l'église Sainte-Catherine et à Chypre sur la façade de Saint-Nicolas de Nicosie. Or, la première était la paroisse de la Langue d'Angleterre et le second était l'église des chevaliers anglais de Saint-Thomas de Canterbury : preuve, là comme

en France, de ses origines britanniques. On le trouve même dans les colonies d'Afrique, d'Asie et d'Amérique où les navigateurs normands, gènois, espagnols, portugais le transplantèrent. Avec ces conquérants, l'art gothique fit donc, avant de mourir, le tour du monde, de même qu'il avait fait, à ses débuts, avec les Croisés, le tour de l'Europe. Entre autres églises, la cathédrale de Funchal, à Madère, et Saint-François de Zuintzuntzan, au Mexique, attestent cette lointaine expansion pendant le xv^e et le xvi^e siècle.

L'orfèvrerie du xv^e siècle emprunte ses modèles à l'architecture flamboyante pour l'argenterie ecclésiastique. L'orfèvre cependant n'imita pas l'architecte et n'essaya plus de construire de petites églises

d'argent comme les châsses d'Évreux et de Nivelles. Il cherche autre chose qui lui soit seulement apparenté et, dépassant les limites imposées aux tailleurs de pierre par la matière morcelée, il crée une architecture légère, fantaisiste, dont le xiv^e siècle avait déjà donné le modèle dans les deux grands reliquaires d'Aix-la-Chapelle. Au cours du xv^e siècle, ces compositions d'orfèvre (ciboires, ostensoirs, custodes) seront traitées de plus en plus librement et l'artiste finit par jouer avec des formes dont on a oublié la signification primitive d'ordre architectonique. L'ornementation végétale disparaît : à la place des anciens motifs, une tige grimpante, très stylisée, est employée, surtout chez les peuples germaniques. A ce moment, d'ailleurs, apparaissent des styles nationaux



Fig. 238. — TOMBEAU DE D. PEDRO DE VILLEGOS. Cathédrale de Burgos, Espagne. (Cl. Lévy-Neurdein.)

très caractérisés dans les œuvres où l'élément plastique est développé et le réalisme amène une nouvelle interprétation des figures humaines. La nouveauté suprême, due à la modification des mœurs publiques, est la grande extension que prend l'orfèvrerie profane au détriment de l'orfèvrerie religieuse. Celle-ci, qui jusqu'alors avait tenu le premier rang, voit ses objets diminuer de nombre, d'importance et de richesse. On fait encore les accessoires de l'autel : calices, ciboires, croix, mais les grands reliquaires sont abandonnés. On saisit là le mouvement général d'une époque où la bourgeoisie est assez riche pour faire concurrence à la cour et à l'Église dans les industries de luxe.

Les caractères propres à l'orfèvrerie française lui viennent des personnages émaillés sur ronde bosse, des perles et pierres précieuses dont on use avec abondance. On les observe sur un reliquaire de la cathédrale de Reims et une monstrance du musée du Louvre. Cette dernière pièce, en forme de monument gothique, montre la survivance des formes architecturales qui n'ont pas eu, chez nous, la même vogue qu'en Allemagne, en Espagne et aux Pays-Bas. Dans ces pays, la mode d'appliquer l'architecture flamboyante

aux petites tours légères des ostensoirs et des ciboires, fut prépondérante. Les reliquaires en forme de buste continuent à être un des thèmes préférés des orfèvres : les œuvres de ce genre, en France, ne sont pas de premier ordre. Le plus imposant de ces bustes reliquaires est celui de saint Lambert, à la cathédrale de Liège, de 1 m. 62 de haut, exécuté de 1505 à 1512.

L'ostensoir, ou monstrance, est une création gothique du XIV^e siècle. L'exhibition processionnelle de l'hostie décrétée en 1264, après le miracle de Bolsène, et la fête du *Corpus Domini*, établie en 1316, en furent la cause. La fabrication de ces petits monuments se développa surtout en Allemagne, au XV^e siècle. La monstrance de Tiefenbronn, près de Pforzheim, de un mètre de haut, où l'étui de verre contenant l'hostie sert de centre à toute une composition de pinacles et de



Fig. 239. — TOMBEAU DE D. JUAN DE PADILLA. Musée de Burgos, Espagne. (Cl. Lacoste.)

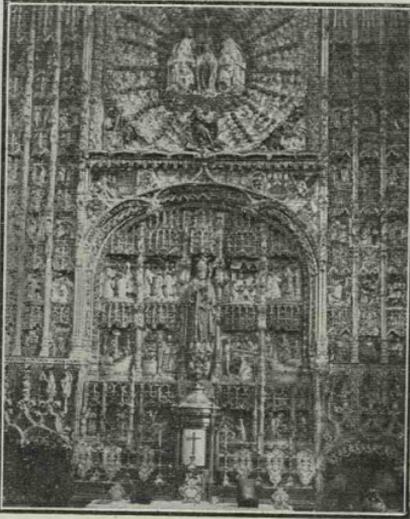


Fig. 240. — RETABLE DE SAINT-NICOLAS DE BURGOS, Espagne.
(Cl. Lévy-Neurdein.)

baldaquins décorés d'une quarantaine de petits personnages, est le chef-d'œuvre de la série.

L'orfèvrerie italienne touche au grand art, grâce à des maîtres de premier ordre, comme Ghiberti, Verrocchio, Pollajuolo, qui ne dédaignaient pas ces menus travaux. Leurs œuvres se relient donc à la sculpture, témoin le célèbre autel en argent du Baptistère de Florence, terminé au xv^e siècle, par ces précurseurs de la Renaissance, dans un cadre gothique.

Le xv^e siècle est pour l'émaillerie une période de grande production mais de transition. Son rôle a été de servir de lien entre les deux sortes d'émaux : l'émail translucide sur

relief et l'émail peint. Le premier tend à disparaître avec le gothique flamboyant et le second ne devait atteindre son plein développement qu'avec la Renaissance.

II. — La sculpture dont l'histoire est liée à celle du style flamboyant, est cette sculpture réaliste, originaire des Pays-Bas, qui se manifeste en France, au xv^e siècle, dans l'école de Bourgogne et se retrouve jusqu'en Espagne et en Angleterre.

Le mariage de Philippe le Hardi avec Marguerite de Flandre avait fait de la Bourgogne le principal foyer de la civilisation septentrionale. Claus Sluter, venu des Pays-Bas et l'atelier flamand de la chartreuse de Champmol, près de

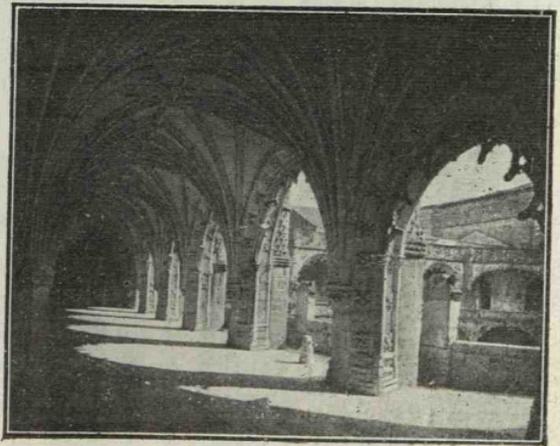


Fig. 241. — CLOITRE DE BATALHA, Portugal.
(Cl. Lévy-Neurdein.)

Dijon, dont l'église devait être la chapelle funéraire des ducs de Bourgogne, y donnèrent des modèles nouveaux qui allaient s'imposer partout avec une impérieuse autorité. Le portail, commencé en 1391, est des dernières années du XIV^e siècle, et c'est alors aussi que l'on commença, au centre du grand cloître, le calvaire connu sous le nom de *Puits de Moïse* ou *Puits des Prophètes*. Le portail de

l'église comprend cinq statues : la Madone, le duc, la duchesse, saint Jean-Baptiste, sainte Catherine. Le calvaire comprenait un Christ en croix accosté de Marie, Jean et Madeleine, six anges pleureurs soutenant la corniche et six prophètes adossés au piédestal. Il ne reste que les

prophètes, les anges et la partie supérieure de la figure du Christ. Ce monument fut terminé en 1402. Il eut, comme suite, les tombeaux des ducs de Bourgogne : tombeau de Philippe le Hardi par Claus de Werve, tombeau de Jean sans Peur par Juan de la Huerta et Antoine le Moiturier, au musée de Dijon. Le premier, avec ses pleurants, ouvre une série nouvelle de tombeaux du XV^e siècle. L'aboutissement du type est le tombeau de Philippe Pot, au musée du Louvre, où les figurines des niches sont devenues des cariatides qui portent le mort sur leurs épaules.

Les Madones bourguignonnes, aux draperies amples et tumultueuses, sont, avec les Pietas, les Saints

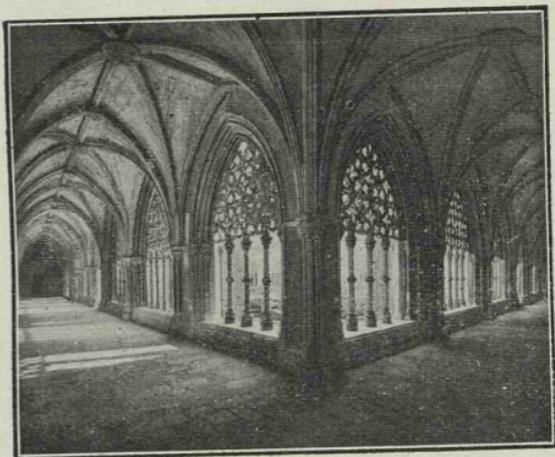


Fig. 242. — CLOITRE DU COUVENT DE BELEM, Portugal. (Cl. Champagne.)



Fig. 243. — FENÊTRE DU COUVENT DE THOMAR, Portugal. (Cl. Lévy-Neurdein.)



Fig. 244. — CATHÉDRALE DE MILAN, *Italie*.
(Cl. Brogi.)

Sépulcres, les Christs de pitié, les statuets de saints et d'angelots aux portails, la série où l'on peut le mieux suivre les différents courants de la sculpture au xv^e siècle. On y retrouve les partis pris de Claus Sluter, avec moins de lourdeur et plus de maniérisme. La jolie Vierge de l'église du Marthuret, à Riom, témoigne d'une détente française à la fin du siècle où il entre plus de mesure, tandis que, dans le Midi, à Sainte-Cécile d'Albi, les sculptures du chœur et du jubé (1475-1502) sont encore d'inspiration et de facture flamandes. Tout l'art de cette époque ne tient pas dans ce courant où des chefs-d'œuvre comme la Madone du chapitre de Saint-Jean de Losne, voisinent avec des répliques industrielles. Le Couronnement de la Vierge au château de la Ferté-Milon, le monument du cardinal Lagrange à Saint-Martial d'Avignon et le tombeau de Jean de Berry, à Bourges, s'écartent de ce réalisme et maintiennent le maniérisme distingué de l'époque précédente.

Les *Pitiés*, commandées par les confréries de Notre-Dame, renouvelèrent l'iconographie de la Passion, au contact du théâtre sans doute, mais indépendamment de lui qu'elles influencèrent à leur tour. Les derniers portails flamboyants, comme celui de Saint-Riquier (Somme), sont riches de statuets de saints dont l'iconographie a pris une incroyable extension. Jamais art ne fut plus vivant et plus populaire. Le Sépulcre de Solesmes, en 1496, d'un naturel éloquent, résume notre art national au moment où il va recevoir l'importation ultramontaine.

La sculpture anglaise, bien que différente de la nôtre au xv^e siècle, ne s'est pas désintéressée du mouvement réaliste qui lui a valu, comme à nous, un style plus ample d'une certaine vulgarité. Sous cette influence, elle a adopté le Transi pour ses tombeaux. D'une raideur et d'une maigreur caractéristiques, les œuvres anglaises n'ont pas les qualités de vie et de vérité qu'on reconnaît aux œuvres du continent. A la

Sépulcres, les Christs de pitié, les statuets de saints et d'angelots aux portails, la série où l'on peut le mieux suivre les différents courants de la sculpture au xv^e siècle. On y retrouve les partis pris de Claus Sluter, avec moins de lourdeur et plus de maniérisme. La jolie Vierge de l'église du Marthuret, à Riom, témoigne d'une détente française à la fin du siècle où il entre plus de

cathédrale d'Exeter, les parois extérieures du porche ont la monotone ordonnance d'un casier à trois rangs de statues. Une frise d'Anges entoure la chapelle d'Henri VII, à Westminster. Le tombeau de Richard Beauchamp, à Warwick, en 1439, est entouré d'arcatures abritant des figurines de pleurants. Tout cela est généralement sec et froid. La sculpture d'albâtre, de plus en plus industrialisée, continue d'alimenter l'art funéraire, même à l'étranger, sous forme de panneaux historiés et de statuette. Les chantrys ou tombes surmontées d'un baldaquin sont devenus rares, de nombreux qu'ils étaient, par suite de l'iconoclasme des Puritains. C'est là pourtant que l'art anglais du xv^e siècle avait su le mieux



Fig. 245. — INTÉRIEUR DE L'ÉGLISE SAINT - JACQUES. Liège, Belgique. (Cl. Lévy-Neurdein.)

mêler à une architecture fine et compliquée une riche sculpture et une statuaire de petite échelle. La tombe de Henri IV, à Canterbury, en 1443, est un exemple de ces édicules.

La sculpture du xv^e siècle en Espagne est d'origine flamande. On trouve alors, en Navarre, un imagier tournaisien, Janin Lomme, qui sculpta en 1416, à la cathédrale de Pampelune, le tombeau à pleurants du roi Charles le Noble et de la reine Léonor. Et cela explique qu'un Aragonais comme Juan de la Huerta ait pu prendre en Bourgogne la succession d'un artiste du Nord comme Claus de Werve : c'est que les mêmes traditions flamandes et hollandaises s'étaient implantées aussi bien à Pampelune qu'à Dijon. A cet atelier de Lomme reviennent les sculptures du portail nord



Fig. 246. — BUSTE DE SAINT LAMBERT, Cathédrale de Liège, Belgique. (Cl. Rol.)

de la cathédrale de Pampelune dont le motif central est le *Couronnement de la Vierge*. Mais on trouve des œuvres religieuses et les meilleures, en dehors des églises, dans les édifices civils : à la façade de la Casa Consistorial de Barcelone un grand archange de pierre appuie contre la muraille ses longues ailes de bronze.

Les monuments de sculpture religieuse qui prirent au xv^e siècle, en Catalogne et en Aragon, le développement le plus original, sont les grands retables du maître-autel des cathédrales. Le souvenir de l'art flamand y est encore vivace dans les statues et les reliefs, mais ils diffèrent des modèles du Nord par leur composition et leurs dimensions. Les retables flamands sont des meubles d'église en bois polychromé et doré, plus larges que hauts, dont les volets sont composés de panneaux peints sur les deux faces. Les retables espagnols, immeubles par destination, s'élèvent au-dessus de l'autel comme un mur plaqué de marbre ou d'albâtre et couvert de reliefs. C'est à la cathédrale de Vich, en 1420, que cette pièce de mobilier liturgique atteint pour la première fois des dimensions inusitées. Elles furent encore dépassées par les retables des cathédrales de Tarragone et de Saragosse vers 1450. En même temps, des sculpteurs sur bois enrichissent les chœurs de ces églises de stalles pour les chanoines : ces ouvrages précieux, joints aux belles grilles en fer forgé, devaient être imités dans le reste de l'Espagne, en Castille et en Andalousie.

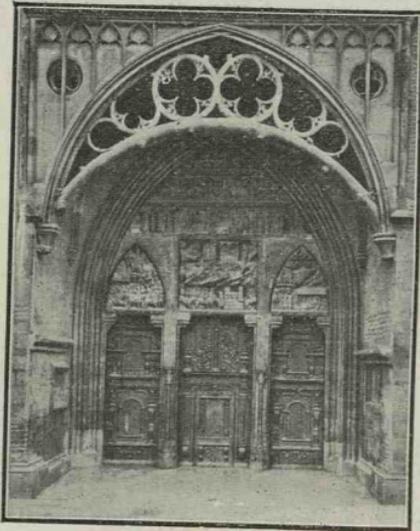


Fig. 247. — PORTAIL DE LA CATHÉDRALE D'ULM, Allemagne. (C. Lévy-Neurdein.)

Au milieu du xv^e siècle, deux architectes, l'un flamand : Henri de Eyck, l'autre allemand : Hans de Cologne, s'établissent à Tolède et à Burgos, et terminent les deux cathédrales espagnoles. Tombeaux, Madones et portails attestent à Léon, à Burgos, à Oviedo, cette importation nordique, mais déjà l'imagination castillane travaille sur la donnée réaliste et voici, à la cathédrale de Burgos, le premier de ces retables de bois qui annoncent les créations éblouissantes de la période suivante, à Miraflores par Gil de Siloë en 1496, à la cathédrale de Séville,

par Bernardo de Ortéga en 1497, à la cathédrale de Tolède, par Philippe de Bourgogne en 1500 ; à Saint-Nicolas de Burgos en 1503, à Notre-Dame del Pilar de Saragosse, par Daniel Froment en 1511. Malgré leur date, elles prennent place ici, car c'est dans un décor flamboyant que cette sculpture de marbre et d'albâtre rehaussée d'or se développe. L'Espagne et le Portugal, alors dans l'exaltation d'une fortune inouïe, retrouvent une jeunesse débordante d'énergie, et les artistes des deux pays semblent vouloir l'éterniser en des rêves d'une magnificence tumultueuse où se mêlent toutes les langues de l'art. C'est une pré-Renaissance dont l'italianisme transformera bientôt l'esprit national.

Les Pays-Bas sont le centre d'où dérive toute cette sculpture européenne. L'épithète de flamand appliqué à l'art septentrional qui renouvela alors partout, sauf en Italie, la sculpture, est inexacte. Le particularisme historique des différentes provinces oblige en effet à reconnaître des éléments divers, hollandais, wallons et flamands. Tournai, Bruxelles, Anvers, Malines, Haarlem, Utrecht, Leyde ont des ateliers rivaux dont les œuvres sont exportées dans les autres pays comme notre Bourgogne. Elles y suscitent des arts locaux que l'ambiance transforme dans un sens national. Dans les Pays-Bas eux-mêmes, ces œuvres ont le caractère d'un art abondant et facile, d'un réalisme bourgeois bien différent du lyrisme bourguignon, et essentiellement pittoresque. La matière plastique par excellence en est le bois que l'on décore d'une polychromie violente, comme pour rivaliser avec la peinture à laquelle on l'associe dans les grands retables à volets. Cela fait une imagerie grouillante aux couleurs vives où des personnages aux draperies chiffonnées forment des entassements de foules sur plusieurs plans sous d'abondantes architectures flamboyantes. Les trois arts paraissent confondus en un seul. La décoration monumentale doit peu à cette sculpture peinte. Les travaux accomplis au xv^e siècle intéressent

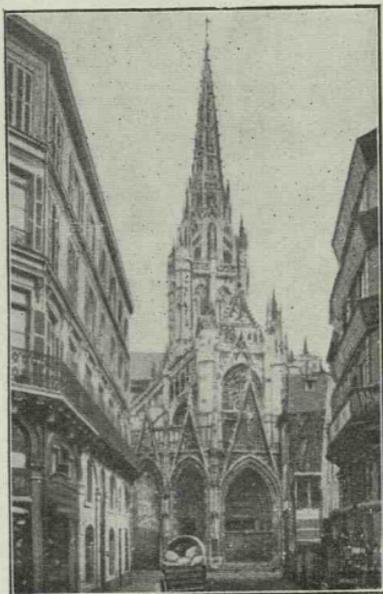


Fig. 248. — SAINT-MACLOU, Rouen.

presque tous la décoration mobilière. Peu de statuaire, mais presque uniquement des stalles, des clôtures de chœur, des jubés, des tabernacles isolés, des chaires, des retables surtout. Les deux retables que Philippe le Hardi commanda pour la chartreuse de Champmol, à Dijon, sont parmi les plus anciens puisqu'ils datent de 1390 environ. Ils furent exécutés par Jacques de Baerze qui en sculpta les panneaux intérieurs, et nous verrons plus loin que Melchior Broederlam peignit les volets extérieurs. Le retable de Saint-Georges par Jean Borman, au musée de Bruxelles, est de 1493 et c'est un véritable tableau en relief. Le tabernacle de Hal, en 1409, est encore simple, mais celui de Saint-Pierre de Louvain, en 1435, pyramide jusqu'à la voûte. Cette même église offre encore un exemple de stalles exécutées en 1443, et d'un jubé que surmonte le beau calvaire de Jan Borman. Le musée de Bruxelles a la chaire d'Alsenberg. Le jubé de Notre-Dame d'Aerschot est l'œuvre où se déploie le plus abondamment la luxuriance du sentiment décoratif de cette époque. Sur une géométrie flamboyante, des feuillages déchiquetés encadrent de nombreuses figurines, statuette isolées ou reliefs de petite dimension. La sculpture gothique réaliste atteint ici sa dernière limite. Le moment

sa confrontation avec l'art italien va naître une sculpture nouvelle dans un cadre architectural nouveau. (Fig. 229 à 249.)



Fig. 249. — CATHÉDRALE SAINT-ETIENNE. Vienne, Autriche.



Fig. 250. — VAN EYCK : L'ADORATION DE L'AGNEAU. *Panneau du polyptyque de Saint-Bavon, Gand, Belgique.* (Cl. Bulloz.)

QUINZIÈME LEÇON

LA PEINTURE AU XV^e SIÈCLE

Le xv^e siècle est l'époque des Mystères. Ces représentations théâtrales remontent au xiv^e siècle et se rattachent aux drames liturgiques du xii^e et du xiii^e siècle. Elles influencèrent l'art religieux au point de le transformer. Dès la fin du xiv^e siècle, une nouvelle iconographie apparaît qui modifie les anciennes ordonnances de la Nativité et de la Passion. Cet art nouveau doit autant au théâtre qu'aux *Méditations* du pseudo-Bonaventure. Les artistes empruntèrent aux Mystères leur mise en scène, leurs personnages, et jusqu'à des scènes. Ce cadre neuf s'ajoutait aux sentiments nouveaux qui agitaient la chrétienté. D'où une rénovation iconographique que l'on constate dans la peinture comme dans la sculpture.

Les Mystères nous ont laissé quelques accessoires peints. Le saint suaire de Besançon, imprimé en rouge avec un poncis, servait au mystère de Pâques pour un jeu de scène. Le saint suaire de Turin, son modèle, est sans doute un objet du même genre. Il fait son apparition dans la seconde moitié du xiv^e siècle, à la collégiale de Lirey (Aube) d'où on l'a transporté à Chambéry au xv^e siècle et de là à Turin en 1534. Une photographie prise en 1898, dont le cliché en verre est

un positif, et des expériences de vaporographie faites en 1902 par Paul Vignon avec des vapeurs de zinc sur un linge imprégné d'aloès, ont suscité en sa faveur une thèse d'allure scientifique qui tend à le présenter, non plus comme une impression miraculeuse mais comme

un effet naturel des émanations du cadavre. Ce serait un achéropite d'ordre chimique. A cela s'oppose la thèse historique d'Ulysse Chevalier pour qui l'image du saint suaire est une peinture du XIV^e siècle retouchée au XVI^e. La photographie est singulière, mais en l'absence d'une expertise de l'original qui a été refusée par la Cour d'Italie, en 1910, il est plus prudent de s'en tenir aux arguments archéologiques. Pour établir la chaîne de la tradition, rien ne supplée au mutisme de l'Évangile et au silence des anciens écrivains ecclésiastiques, Eusèbe et saint Jérôme. Les documents du XIV^e siècle nous montrent le saint suaire de Lirey en butte dès son apparition à l'hostilité des autorités religieuses : l'évêque de Troyes qui en interdit l'ostension, le pape Clément VII qui ne la permet, en 1390, qu'à la condition de dire que c'est une image du suaire, non le suaire lui-même. Les expériences de Vignon soulèvent trop de difficultés pour être probantes. L'Évangile de saint Jean (XIX, 40) révèle des conditions d'ensevelissement (lavage et bandelettes) différentes de celles que l'on suppose. Les aromates étaient des substances solides, non une mixture liquide. L'aloès biblique n'est pas l'aloès pharmaceutique. Il n'y a

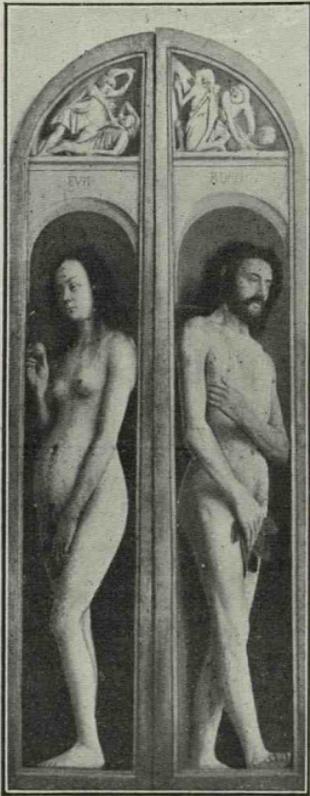


Fig. 251. — VAN EYCK :
ADAM ET ÈVE. Panneau du
polyptyque de Saint-Bavon,
Gand, Belgique.
(Cl. Bulloz.)

pas parité entre les vapeurs de zinc et les vapeurs ammoniacales. L'accident photographique peut s'expliquer par un excès de pose ou par un renversement des valeurs photogéniques de la peinture. Détail troublant : le saint suaire de Turin a la largeur des toiles de Rouen qui se vendaient alors dans les foires de France, soit 1 m. 10 sur 4 m. 36.

Malgré son intérêt, ce n'est pas sous cet angle iconographique qu'il importe d'étudier l'art de cette époque, mais plutôt au point de vue artistique.

La peinture, au xv^e siècle, obéit à un double courant dont l'un vient des Flandres et l'autre d'Italie. Il convient de les séparer, pour leur antinomie. Nous verrons donc ici la peinture d'Europe, sauf l'Italie. Elle se rattache encore au moyen âge tandis que la peinture italienne amorce la Renaissance.

I. En 1432, Jean Van Eyck termine, à Saint-Bavon de Gand, le polyptyque de l'*Agneau* que son frère Hubert avait commencé quelques années auparavant. Seule

l'inscription du cadre nous renseigne à ce sujet. C'est tout un poème en vingt-six sujets où l'on compte deux cent cinquante-huit figures. Au centre, l'*Adoration de l'Agneau* qui se déroule dans une prairie, autour d'un autel rouge, d'après un argument tiré de l'*Apocalypse*. Au-



Fig. 252. — VAN EYCK : LA MADONE DU CHANOINE VAN DER PALA. Musée de Bruges, Belgique. (Cl. Bulloz.)

dessus, en trois panneaux Dieu le Père entre la Vier-

ge et le Précurseur, le sacrifice et le meurtre d'Abel. Sur les côtés, formant volets, Adam et Ève, les Anges chanteurs et musiciens. A l'extérieur des volets, saint Jean-Baptiste et saint Jean l'Évangéliste, les deux donateurs agenouillés, l'Annonciation, deux Prophètes et deux Sibylles. La guerre de 1914 a permis le rassemblement des huit volets éparpillés aux musées de Berlin et de Bruxelles. Les panneaux authentiques remplacent maintenant pour ces morceaux les copies de Michel Von Coxcie exécutées en 1550. Avant son morcellement en 1816, quand le chapitre vendit les volets, le chef-d'œuvre des Van Eyck avait déjà subi trois restaurations : en 1550, en 1633, en 1822. Elles n'en altèrent pas la beauté.

Malgré ses malheurs, en partie réparés, le polyptyque de l'*Agneau* apparaît toujours comme une œuvre prodigieuse qui ouvre la voie à la peinture des temps modernes par sa technique et par son naturalisme.



Fig. 253.— MEMLING : L'ADORATION DES MAGES.
Musée de Bruges, Belgique. (Cl. Bulloz.)

Technique d'abord. Le polyptyque de Gand est une peinture à l'huile sur bois. Vasari dans ses *Vite* attribue aux Van Eyck l'invention de ce procédé. On a contesté depuis peu la vérité de leur assertion mais pratiquement elle demeure vraie. Le procédé consiste à prendre de l'huile comme véhicule de la couleur. Les Van Eyck n'ont pas été les premiers à pratiquer ce

mélange, mais avant eux cette manière de peindre n'a laissé de trace que dans des textes, comme le traité du moine Théophile au XII^e siècle, et elle ne consistait que dans un glacis huileux dont on couvrait, ainsi que d'un vernis, la peinture à la détrempe. Cela ne donnait au tableau aucun mérite particulier : le seul avantage était de protéger la peinture contre l'humidité. L'invention des Van Eyck fut un perfectionnement : elle consista à faire de l'huile le véhicule de la couleur, à trouver un médium oléo-résineux qui séchât assez lentement pour permettre une exécution minutieuse, à choisir une substance assez fluide pour laisser transparaître les dessous, à découvrir une matière qui enfermât la couleur sous une sorte d'émail. De ce qui n'était avant lui qu'une pratique sans portée, l'artiste flamand fit le plus riche instrument qui ait encore été mis à la disposition des peintres. L'ancien procédé de la détrempe, il ne le conserva que pour la préparation des dessous, comme en témoigne la *Sainte Barbe* inachevée du musée d'Anvers, mais au-dessus, il étendit des glacis transparents, se servant de l'huile comme les aquarellistes se servent de l'eau. Plus tard, les Vénitiens remplaceront cette couleur fluide, liquide, par une pâte huileuse que les modernes épaissiront encore en l'employant pleine et pure. Quelle que soit la transformation du procédé, les toiles des siècles suivants se réclament du panneau du XV^e siècle où les Van Eyck se montrèrent des initiateurs de génie et des praticiens prodigieux sans précédent.

Le naturalisme européen dérive aussi de leur esprit et la peinture leur doit sa nouvelle orientation. Sur la tombe de Giotto, Ange Politien, en 1490, a pu écrire en vérité :

Je suis celui par qui la peinture morte a revécu.

L'éloge est mérité mais du florentin trécentiste il faut l'étendre au flamand du xv^e siècle qui a complété le dessin d'après nature du premier par sa couleur naturaliste. Le giottisme certes est un principe émancipateur et ses conquêtes ont enrichi le passé européen, mais on observera que Giotto fut un fresquiste opérant sur des murs d'une manière synthétique, se souciant plus d'obtenir un dessin sculptural que d'user des ressources pittoresques de la matière colorée. Le vrai naturalisme en peinture est flamand, non italien. Tous les deux se rattachent à l'art gothique et au moyen âge, mais c'est le flamand qui a amené l'analyse de la nature, le rendu de l'atmosphère, le clair obscur et la transparence des ombres, la gamme des valeurs et la gamme des tonalités, le portrait de la civilisation ambiante : toutes choses que le naturalisme précédent, avec ses procédés de peinture à l'eau, décorative, ignorait.

En plein xv^e siècle italien, les meilleurs tableaux d'un fra Angelico rappellent plus un morceau de vitrail qu'un coin de nature observé : le même bleu, d'un azur transparent, lui sert, comme aux autres coloristes d'Italie, à traduire aussi bien le ciel que le manteau de la Vierge, et tous deux sont de simples taches de couleur, belles mais inconsistantes. A Florence, la draperie est une forme abstraite. A Bruges, les beaux tissus sont des lainages souples et lustrés dont la matière est rendue par la couleur et celle-ci change avec la nature même de l'objet.

Une œuvre aussi parfaite à cette date était regardée par les historiens anciens comme un prodige énigmatique. Connaissant mieux ce qui l'a précédé, nous pouvons dire maintenant ce qui en a préparé l'éclosion.

Les antécédents de l'art de Van Eyck sont à



Fig. 254. — MEMLING : LE CHRIST. Musée d'Anvers, Belgique. (Cl. Hermans.)



Fig. 255. — THIERRY BOUTS : LA CÈNE. *Saint-Pierre de Louvain, Belgique.* (Cl. Bulloz.)

jou et de Bourgogne, les peintres en titre s'organisent en corps, voyagent beaucoup et émigrent facilement. L'attraction française s'exerce du côté du Nord d'où nous viennent des Flamands, mais ceux-ci ne se sentent pas étrangers chez nous, car la Bourgogne tient aux deux régions par ses princes, et dans le Midi, une infiltration analogue s'opère, venue de Siègne et de Florence, à la suite des papes d'Avignon. Ces contacts divers donnent à l'art de la peinture, en France, un caractère international qui ira en s'accroissant.

Comme peinture proprement dite, nous n'avons guère à relever dans la première période, que le *Parlement de Narbonne* : devant

chercher parmi les enlumineurs de Néerlande et les artistes néerlandais émigrés en France. Il nous faut donc considérer, comme une préface à la peinture flamande, la peinture en France de Jean le Bon à Charles VI, c'est-à-dire de 1350 à 1416, et nous lui donnerons comme suite la floraison européenne du xv^e siècle.

II. La peinture est fort en honneur en France, au milieu du xiv^e siècle, et Paris prime les autres villes comme un grand foyer d'art où l'on pouvait trouver « de très subtils faiseurs d'images ». Cette suprématie dura jusqu'au désastre d'Azincourt, en 1415. Attachés à la personne du roi ou à celle de ses frères, les duc de Berry, d'An-



Fig. 256. — ROGER VAN DER WEYDEN : LA DESCENTE DE CROIX. *Musée du Prado, à Madrid.* (Cl. Anderson.)

d'autel en soie, conservé au musée du Louvre, où sont figurés le Calvaire, le roi Charles V et la reine Jeanne de Bourbon, l'Église et la Synagogue accompagnées d'un apôtre et d'un prophète, et six épisodes de la Passion. L'œuvre est anonyme, mais le nom de Jean d'Orléans paraît plausible et la date se place entre 1364 et 1377. La composition, l'esprit du dessin et le style des figures rattachent cette peinture aux miniatures de l'école de Pucelle, c'est-à-dire à l'art de l'Île-de-France sous les Valois.

La miniature contemporaine accuse, à côté du courant traditionnel, l'existence des nouvelles tendances. L'art de Pucelle persiste encore dans le *Bréviaire de Charles V*, mais la *Cité de Dieu* traduite pour le même prince est d'un novateur qui pressent la prochaine et décisive évolution. Celle-ci s'accroîtra sous Charles VI.

Des provinces belges nous viennent alors Melchior Broederlam, Jean de Beaumetz, Jean Malouel et Henri Bellechose. Ceux-là sont des peintres proprement dits. Tous ont travaillé à la chartreuse de Champmol, pour le duc de Bourgogne. Il ne reste que des épaves du naufrage de leurs œuvres, très influencées par l'Italie. Au musée de Dijon, un retable de Jacques de Baerze où Melchior Broederlam a peint l'*Annonciation*, la *Visitation*, la *Présentation au Temple* et la *Fuite en Égypte*. Au musée du Louvre, une *Vie de Saint Denis*, achevée par Henri Bellechose et une *Trinité* qu'on attribue à Jean Malouel. Dans la collection Aymard, une *Vierge*. Encore que le naturalisme y soit apparent, ces panneaux n'attestent qu'un progrès médiocre. Le meilleur de l'époque est dans les miniatures.

La miniature, sous Charles VI, nous a laissés d'importants témoignages : le psautier latin-français de la Bibliothèque Nationale orné par André Beauneveu, de vingt-quatre figures pour le duc de Berry ; les *Heures de Bruxelles* où Jacquemart de Hesdin a peint, en deux grandes miniatures, le duc de Berry accompagné de ses patrons à



Fig. 257. — INCONNU FLAMAND.
LA NATIVITÉ. Musée de Dijon.

genoux devant la Vierge ; les *Heures de Boucicaut* dont l'auteur inconnu est un des plus hardis pionniers des doctrines nouvelles ; enfin les *Très Riches Heures du duc de Berry*, qu'on a surnommé le « roi des manuscrits enluminés ». Des pages de la plus haute inspiration chrétienne, comme le *Couronnement de la Vierge*, s'y mêlent aux plus délicieuses fantaisies sur les *Mois* du calendrier. Les *Heures de Turin*, aujourd'hui brûlées, d'un art moins élevé, étaient encore plus libres de facture. Pol de Limbourg et ses frères étaient occupés à peindre les *Très Riches Heures* quand le duc Jean de Berry mourut, et l'œuvre, aujourd'hui au musée de Chantilly, fut abandonnée. On était au 15 juin 1416. C'est quinze ans après qu'apparaissent les Van Eyck. S'ils n'ont pas vu les miniatures à la fois si pleines de bonhomie française, de grâce siennoise, de santé flamande, des frères de Limbourg, ils ont contemplé, en Belgique même, des œuvres d'inspiration analogue et, dès lors, la nouveauté de leur œuvre géniale perd de sa soudaineté.

III. L'œuvre des Van Eyck ne tient pas tout entier dans le polyptique de Gand. D'autres tableaux d'autel leur sont attribués parmi lesquels l'*Annonciation* du musée de Pétrograd, la *Vierge du chancelier Rollin* au musée du Louvre, la *Madone* du musée de Dresde, le retable de Ince-Hall (Angleterre) et la *Vierge du chanoine Van der Paele* au musée de Bruges. Celle-ci est le chef-d'œuvre du maître, le prototype de la peinture flamande au xv^e siècle, l'un des grands chefs-d'œuvre de la peinture de tous les temps. Cinq figures : au centre, la Vierge qui est une bonne femme flamande, et un Enfant Jésus sans beauté

arbitraire ; à gauche, saint Donatien debout et mitré ; à droite, saint Georges en armure damasquinée et le vieux chanoine à bésicles. Les accessoires ont le même rendu que les personnages, et la vérité en est si impressionnante qu'elle a forcé l'admiration de tous les écrivains depuis Fromentin.

Les maîtres contemporains ont subi l'influence des deux frères.

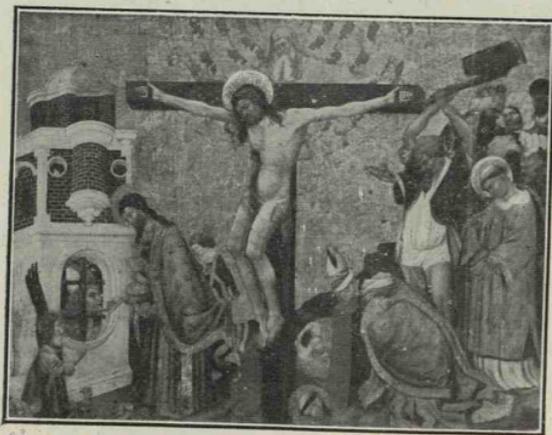


Fig. 258. — H. BELLECHOSE : LÉGENDE DE SAINT DENIS. Paris, Louvre. (Cl. Giraudon.)

Autour d'eux se groupent Rogier Van der Weyden, l'énigmatique Maître de Flémalle et Petrus Christus.

Rogier Van der Weyden, ou Roger de la Pasture (1399-1464), a évolué d'un art un peu sec à une manière plus fondue, grâce à un séjour en Italie vers 1450. Son ouvrage le plus considérable est le polyptique du *Jugement dernier*, à l'hospice de Beaune

(Côte-d'Or), dont les sept panneaux forment un ensemble de 5 m. 60 sur 2 m. 15. Il n'a pas l'opulence de celui de Van Eyck ni sa vigueur, mais cette brillante composition fait de son auteur l'héritier principal du maître. On a encore de lui une *Descente de croix*, à l'Escorial de Madrid, une *Déposition de Croix*, à Saint-Pierre de Louvain, une *Vierge pleurant* au musée de Bruxelles et une *Nativité* au musée de Berlin.

Tout un groupe d'œuvres semble provenir d'un même atelier : l'*Annonciation* de la collection Mérode à Bruxelles ; la *Vierge et l'Enfant* de l'Institut Stœdel à Francfort qui provient du maître-autel de l'abbaye de Flémalle ; *Sainte Barbe* du Prado à Madrid ; la *Crucifixion* du musée de Berlin ; l'*Adoration des Bergers* du musée de Dijon. Les détails familiers de cette dernière composition, comme la bougie dont s'éclaire saint Joseph, trahissent une influence des Mystères qui se jouaient alors sous les porches des églises.

L'auteur incertain, appelé autrefois le maître de Mérode, est désigné aujourd'hui sous le nom de maître de Flémalle et l'on croit reconnaître en lui la personnalité de Jacques Daret, de Tournai. C'est un praticien consommé qui a eu des disciples.

Petrus Christus est un de ses imitateurs. L'assimilation adroite est corrigée chez lui par des recherches pittoresques. Le diptyque du musée de Berlin, le tableau d'autel à quatre sujets du musée de Madrid et la *Pieta* de Bruxelles sont faits d'emprunts, mais le *Saint Eloi* de la collection Pierpont Morgan est un essai de peinture de mœurs personnel.

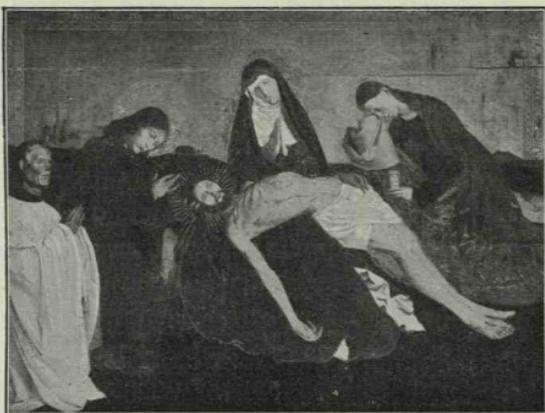


Fig. 259. — INCONNU FRANÇAIS : PIETA D'AVIGNON. Paris, Louvre. (Cl. Giraudon.)

La suite de l'art Van Eyckien dans les Pays-Bas comprend une double série dont l'une est hollandaise et l'autre flamande. Les premiers maîtres hollandais : Albert Van Ouwater, Gérard de Saint-Jean dont le Louvre possède une *Résurrection de Lazare*, commencent à jouer un rôle national qui fait pressentir le jour lointain où les deux pays mettront face à face deux écoles distinctes. Les maîtres flamands renouvellent l'esprit général, et d'abord Simon Marmion qu'on croit être l'auteur de la *Vie de saint Bertin* au musée de Berlin, ce retable somptueux en argent doré rehaussé de pierreries où la légende du fondateur de l'abbaye de Saint-Omer est racontée en dix compartiments. Avec

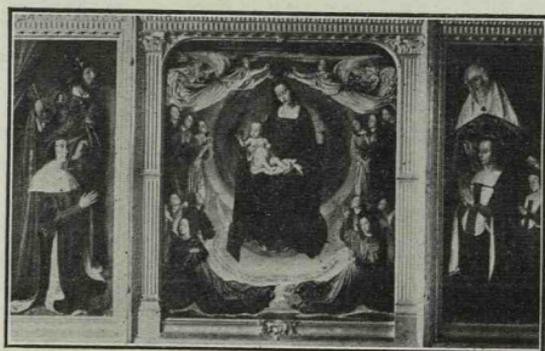


Fig. 260. — LE MAÎTRE DE MOULINS : LA VIERGE ET DONATEURS. *Cathédrale de Moulins.* (Cl. Giraudon.)

les peintres suivants on constate une pénétration des provinces méridionales par celles du Nord.

Thierry Bouts, installé à Louvain où l'on a encore sa *Cène*, est de Harlem, et son goût hollandais se reconnaît dans le *Martyre de saint Erasme*.

Hughe Van der Goes († 1482), partagé entre Gand et Bruges, serait

d'origine zélandaise. Le musée des Offices à Florence a sa seule œuvre authentique qui est une *Nativité*.

Juste de Gand est l'auteur du retable d'Urbino représentant la *Cène des Apôtres* qui est de dimension inusitée. Ce panneau a 3 m. 75 sur 2 m. 75. Son *Annonciation* de Gênes porte avec la date de 1451 la signature : *Justus d'Allemagna pinxit*.

Hans Memling († 1494) est allemand de naissance. Avec lui, l'idéalisme rhénan s'introduit dans l'art flamand : voici la première influence germanique. Il personnifie par excellence le mouvement nouveau de la peinture qui est fait de l'adaptation du métier néerlandais à un certain idéal de poésie attendrie et de suavité contemplative. L'hôpital Saint-Jean à Bruges est un musée de ses œuvres : châsse de sainte Ursule, triptyque de Jean Floreins, triptyque Moreel qui est son chef-d'œuvre.

Gérard David († 1523) termine cet art primitif à Bruges et c'est un Hollandais. Le musée brugeois a encore son triptyque le *Baptême du*

Christ et nous avons à Rouen sa *Vierge entourée de Saintes*. L'art néerlandais est entré avec lui dans une période trouble où l'on voit les peintres rompre avec le gothicisme et s'acheminer vers le romanisme après avoir goûté aux douceurs lombardes. A sa première confrontation avec l'art italien, l'art des Pays-Bas s'abandonne lui-même en attendant de reprendre plus tard conscience de sa vitalité.

IV. La peinture allemande, au xv^e siècle, eut à Cologne son premier et son plus national foyer. Cette école doit son caractère propre aux grands religieux comme Tauler et Suso dont le mysticisme lyrique pénétra ses productions. Faite d'un idéalisme suave et tendre, la peinture colonaise restera longtemps en retard sur les conquêtes rapides du réalisme franco-flamand ; elle se distinguera par le rythme délicat des lignes et l'accord musical des tons plus que par les affirmations objectives de la réalité. L'œuvre qui ouvre l'ère nouvelle, vers 1380, est au dôme de Cologne mais elle provient du couvent de Sainte-Claire. Ce retable de grand autel où vingt-quatre scènes de la vie du Christ se déroulent en deux rangs, a le style des miniatures dont il n'est qu'une transposition. La tendre familiarité qu'on y observe trouve à s'exprimer

avec le thème de la Madone : celle du musée archiépiscopal de Cologne, dite « Madone à la fleur de pois » en est l'expression la plus typique. La Crucifixion du musée de Cologne représente un second moment, en 1420. Dix ans après, Stephan Lochner, souabe d'origine mais colonais d'adoption, apporte la verve de son art inexpérimenté mais plein de rêve. Le *Jugement dernier*, la *Vierge à la violette*, le triptyque *Dombild* et la *Madone aux rosiers* donnent l'idée d'un bon et naïf artiste, poète de la couleur, qui sait parler chastement de la femme et de l'enfant. Il fut très imité. A la fin du xv^e siècle, une autre influence vint effacer la sienne, car un art plus viril avait grandi. On le rattache à l'anonyme « Maître de la Vie de Marie ». L'imitation flamande y est manifeste bien



Fig. 261. — J. FOUQUET : LA PRISE DE JÉRICO. Miniature des Antiquités judaïques, Paris, B. N. (Cl. Harlingue.)

qu'adoucie. Le temps approche où l'art va désertier le rêve ingénu de l'enfance pour des visions concrètes, très observées et d'inspiration plébéienne, comme dans les Pays-Bas.

Après Cologne, Nuremberg, Colmar, Ulm, Augsbourg devinrent à leur tour des centres dont l'influence rayonna sur tout le pays. L'école franconienne et l'école souabe évoluent dans le même sens. Là, comme à Cologne, l'art passe du style idéal et des formules linéaires à l'étude

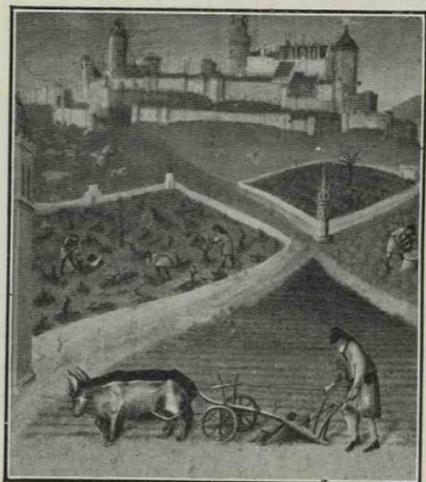


Fig. 262. — POL DE LIMBOURG :
LES MOIS. *Miniature des Très Riches
Heures, au musée de Chantilly.*
(Cl. Giraudon.)

de la nature et au modelé pittoresque. Les panneaux de l'autel Deichsler à Berlin, de l'autel Imhoff à Nuremberg, de l'autel des Franciscaines à Bamberg, de l'autel Déocar à Nuremberg forment un groupe homogène que l'on peut dater de 1440. Vers 1450, le maître anonyme de l'autel Tucher à Nuremberg amorce le romantisme indélébile de l'art allemand où l'observation et l'imagination voisinent à l'état chaotique. Dans l'Allemagne du Nord, l'école de Westphalie incline vers la rusticité hollandaise. Le plus grand artiste qu'elle ait produit, au xv^e siècle, après Conrad de Seest, est le peintre anonyme, baptisé du nom de « Maître de Liesborn » : son œuvre

capitale est le retable de l'abbaye de Liesborn près de Munster, dont les fragments sont partagés entre le musée de Munster et la National Gallery de Londres. Les derniers maîtres westphaliens se rattachent par leur réalisme brutal à l'art du siècle suivant.

V. En Suisse, le centre qui contribua le plus à développer la peinture au commencement du xv^e siècle, fut la ville de Bâle. Le concile de 1431, en faisant de cette ville, alors capitale de la Haute-Alsace, le centre de la chrétienté, amena son développement artistique. C'est alors que vint à Bâle, Conrad Witz, originaire du Haut-Rhin, pour des travaux de peinture dont les panneaux conservés aux musées de Bâle et de Genève témoignent encore.

Les « Danses macabres » et les « Vierges de miséricorde » s'introduisent en Suisse au xv^e siècle : expression de l'anxiété qu'avaient



Fig. 263. — ADORATION DES MAGES. *Tapissérie de la cathédrale de Sens.*

fait naître les épidémies, les tremblements de terre et les guerres. Le premier thème, originaire de la France où le théâtre religieux l'avait popularisé dès le XIV^e siècle, avait laissé en Suisse un grand nombre d'ensembles dont les plus célèbres furent exécutés à Bâle : il n'en reste que des copies du XVI^e siècle. L'un de ces cycles détruit en 1806, faussement attribué à Holbein, par suite de la transformation de son caractère primitif, fait défiler trente-neuf couples en deux séries. Du second thème, la Suisse possède encore quelques spécimens dont le plus frappant est une fresque de Saint-Gervais à Genève. La Vierge y abrite sous son manteau un groupe de fidèles apeurés dont le pape Félix V (1439-1449). Cette intercession ardente dit la grande panique de la société.

La collégiale de Berne possède les plus belles verrières suisses du XV^e siècle. Elles décorent les baies du chœur. Le style monumental est sacrifié dans ces compositions qui se suivent sans lien décoratif. Les ateliers dont elles sortent n'étaient pas indépendants mais s'alimentaient à un foyer plus intense situé en Alsace.

VI. La peinture anglaise, au XV^e siècle, manque d'unité dans ses monuments qui disent surtout la pénurie de ses traits caractéristiques. La chapelle de la Vierge, à la cathédrale de Winchester, est décorée, sur son pourtour, des miracles de Notre-Dame : l'œuvre, exécutée vers 1489, est attribuée à un artiste flamand ou allemand. L'ensemble le plus important est à l'église de Friskney, dans le Lincolnshire.

Le musée South-Kensington, à Londres, a recueilli les fragments d'une clôture de chapelle à Saint-Jean de Maddermarket à Norwich, décorée de figures de martyrs, qui a dû être exécutée vers 1450.



Fig. 264. — LES ARTS LIBÉRAUX. Fresque de la cathédrale du Puy.
(D'après Léon Giron.)

VII. La peinture espagnole du xv^e siècle varie d'un royaume à l'autre, mêlant les deux influences italienne et flamande, en attendant un art proprement espagnol. En Castille, un Italien, Nicolas le Florentin, a décoré, vers 1450, l'abside de la cathédrale de Salamanque d'un *Jugement dernier* qui rappelle le naturalisme de Masaccio, mais la leçon n'a pas porté de fruits. Les artistes catalans et aragonais de la fin du xv^e siècle s'inspirent encore des traditions siennoises, témoin le retable des *Joies de la Vierge*, à Barcelone, en 1465. L'influence flamande, prépondérante, prépare la voie à l'avenir. On la constate déjà dans les triptyques du musée de Valence. Le maître Catalan du *Saint Georges* de Barcelone, en 1430, est initié à l'art du Nord, mais l'huile n'intervient que comme glacis pour aviver le coloris de la peinture à tempera et les reliefs en stuc doré sur des fonds guillochés affirment son goût espagnol.

Un peintre valencien, Jacomart Baço, imita librement le grand novateur de Bruges et son triptyque de saint Martin, à l'église des Clarisses de Ségorbe, est peint à l'huile. Louis Dalmau a peint à tempera une *Vierge des Conseillers* à Barcelone qui est une déformation flamande. Le mystérieux voyage de Jean Van Eyck en Portugal, à la fin de 1428, est sans doute à l'origine de cette école hispano-flamande. Le maître, à son retour, peignit *L'Eglise et la Synagogue devant la Fontaine de Vie* dont le musée du Prado à Madrid a une copie. On ne constate pourtant l'imitation qu'un quart de siècle après. Le triptyque de la collection Lazaro à Madrid et le retable de Jorge Inglès à Buitrago rappellent

plutôt l'un le Maître de Flémalle, l'autre Roger Van der Weyden. Un peintre de Salamanque, Fernando Gallego, a laissé de nombreux retables dont un à la cathédrale de Zamora et l'autre à la cathédrale de Ciudad-Rodrigo, vers 1465. C'est le premier qui se libère assez de l'imitation étrangère en gardant le goût d'outre-mer pour être qualifié d'Espagnol.

L'Espagne, sous les rois catholiques, demande aux Pays-Bas le concours de ses peintres dont elle recherche les œuvres. La reine Isabelle eut dans sa collection plus de quatre cent cinquante tableaux hollando-flamands. L'atelier qui reçut le plus de commandes fut celui de Gérard David et l'on reconnaît sa manière dans le triptyque d'Avila, à Barcelone. De là, en Espagne, sous le roi Ferdinand, des artistes dont les uns sont des Flamands hispanisés et les autres des Espagnols flamingants.

Cette peinture hispano-flamande a eu, comme derniers représentants, sous les rois catholiques : Juan de Flandres, peintre au service de la Reine, dont le Palais Royal de Madrid a quatorze panneaux ; Juan Flamenco, à Salamanque, auteur de l'*Histoire de saint Jean-Baptiste* au Prado de Madrid ; le « Maître de la Sisle » auquel on attribue le *Saint Ildefonse* du Louvre ; Juan Sanchez de Castro et Pedro de Cordoba, à Cordoue,

dont les œuvres archaïques sont momifiées dans l'or ; Bartolomé Vermejo, le plus puissant artiste de cette première école de Cordoue, dont le *Saint Michel* juvénile, à Londres, rappelle les figures de Roger Van der Weyden ; un inconnu, son disciple, qui peignit l'étrange *Santa Engracia*, en costume de princesse, de Boston ; Alejo Fernandez, d'origine étrangère, aussi féminin que les précédents sont virils, dont le charme est concentré dans la *Vierge à la rose* et la *Madone des Conquistadores* de l'Alcazar de Séville, d'un charme qui rappelle à la fois Bruges et Venise.

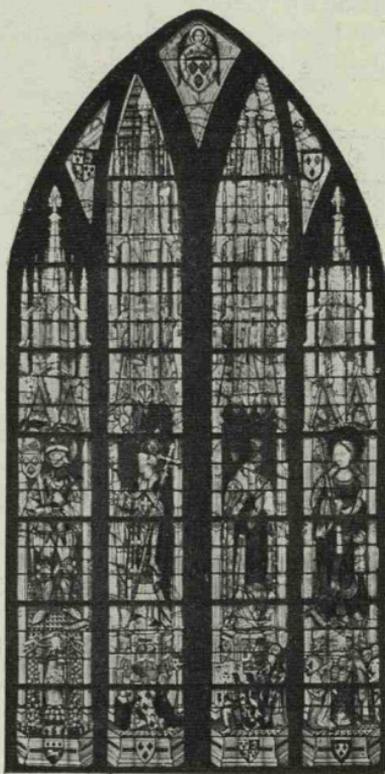


Fig. 265. — VITRAIL DE NOTRE-DAME DE SAINT-LO, Manche. (Cl. Arch. Phot.)

VIII. La peinture portugaise de style flamand, au xv^e siècle, ne tient pas toute dans la figure légendaire de Vasco Fernandez qui fut surtout l'imitateur de son maître Velasco. Il n'est pour le constater que de comparer les deux *Saint Pierre* de l'église de Taronca et de la cathédrale de Vizeu.

Le plus grand nom est celui de Nuno Gonçalves dont le triptyque des Princes, au Palais du Patriarche de Lisbonne, est une merveille



Fig. 266. — PRIMITIF ESPAGNOL :
LA DÉCOLLATION DE SAINT JEAN-
BAPTISTE. Panneau de retable. Musée
des A. D., Paris. (Cl. Giraudon.)

digne de Van Eyck. Ces personnages de taille naturelle peints à l'huile, avec des blancs d'un rendu extraordinaire, évoquent seuls, au xv^e siècle, l'épopée portugaise. Aussi le peintre portugais François de Hollande, à la suite de ses « Entretiens sur la Peinture », en 1549, le mettra-t-il au nombre des « Aigles de la Peinture ».

Au début du xvi^e siècle, nombre de tableaux flamands furent envoyés en Portugal. La plupart venaient de Bruges, témoin la *Vierge de miséricorde* du musée de Lisbonne. Par contre, des peintres portugais allaient à Anvers se former à l'école des Flandres. De là, les retables de Thomar qui se rattachent à Gérard David, le retable de la cathédrale de Vizeu qui se réclame de Quentin Metsys. Frey Carlos est un Flamand transplanté, mais le « Maître de Sainte-

Aula » qui a peint la *Sainte Ursule* de Lisbonne et le « Maître du Paraïso », auteur de la *Vierge aux Anges*, sont des portugais.

IX. En France, à la même époque, des peintres apparaissent qu'on a appelés nos Primitifs. Le principal centre est à Avignon qui fut non une école, mais un grand marché d'art vers lequel convergèrent des maîtres venus de fort loin. Le bon roi René en fut le protecteur. Enguerrand Charonton ou Quarton, originaire de Laon, peignit, en 1455, pour la chartreuse de Villeneuve-les-Avignon, le *Triomphe de la Vierge* demeuré en place et la *Vierge de miséricorde* aujourd'hui à Chantilly. Pierre Villatte, venu de Limoges, fut son collaborateur.

Nicolas Froment, du diocèse d'Uzès, exécuta la *Résurrection de Lazare*, datée de 1461, que possède le musée des Offices à Florence, et le *Buisson ardent* de la cathédrale d'Aix. L'œuvre maîtresse est la *Pieta* de Villeneuve-les-Avignon, au Louvre, dont le réalisme, le fond d'or, et le dessin énergique font penser à l'Espagne. Aussi a-t-on voulu l'attribuer à un peintre catalan, Bermejo, mais elle appartient sans doute aux ateliers provençaux.

Jean Foucquet est le grand nom de l'histoire de la peinture française au xv^e siècle. Les *Antiquités judaïques* de Josèphe appartiennent à l'art religieux comme ses *Heures d'Etienne Chevalier* et il est peut-être l'auteur de quelques tableaux anonymes, comme la *Vierge* du musée d'Anvers. Ce miniaturiste, né à Tours, voyagea en Italie, jusqu'à Rome, vers 1447.

Les deux courants, italien et flamand, qui expliquent notre art français, se rencontrent donc chez lui. L'école de Tours, après sa mort, a eu pour coryphée Jean Bourdichon, l'auteur des *Grandes Heures d'Anne de Bretagne*, du livre d'*Heures du Comte d'Angoulême*, et peut-être du



Fig. 267. — SAINT JACQUES ET SAINT PAUL, PAR UN PRIMITIF ESPAGNOL. Panneau de retable. Musée des A. D., Paris. (Cl. Giraudon.)

triptyque de la Passion conservé à Saint-Antoine de Loches, daté de 1485. Il est une série de monuments de la peinture française, de première importance, dont la critique n'a pas percé l'anonymat. C'est le groupe d'œuvres, d'un si beau caractère, classé sous le nom de « Maître de Moulins » ou « Maître des Bourbons ». Le plus ancien tableau est la *Nativité* d'Autun, antérieur à 1483. Le plus important est le retable de la cathédrale de Moulins figurant une *Vierge glorieuse*. Le Louvre possède une *Sainte Madeleine* qui paraît de la même main. Ce maître mystérieux a été identifié provisoirement avec Jean Perréal. Avec ce nom et celui de Bourdichon, nous empiétons sur le règne de François I^{er} et dès lors c'est la Renaissance qui commence, avec le xvi^e siècle. On la pressent toute proche dans les fresques de la cathédrale du Puy.

X. Le vitrail, tel qu'il apparaît au xv^e siècle, semble avoir été conçu par des architectes et des sculpteurs plus que par des peintres. Chacune des divisions de la fenêtre est occupée par une grande figure de saint,

grave et immobile comme une statue et comme elle placée entre un socle et un dais. Les couleurs, d'abord un peu pâles, se réchauffent au cours du xv^e siècle et la blancheur architecturale fait place à une nou-



Fig. 268. — NUNO GONÇALVES: Volet du triptyque des Princes. Archevêché de Lisbonne.

(Cl. J. de Figueiredo.)

velle exaltation des tons à mesure que l'on approche du xvi^e siècle. Ce type est parisien d'origine. Il a été créé dans la grande école qui se forma à Paris au temps de Charles V et dont le chef fut Raymond du Temple, mais ces premiers témoignages ont disparu. C'est donc à la cathédrale de Beauvais qu'il faut aller l'étudier. Il y a là les œuvres les plus parfaites qui se soient conservées. Les plus anciens de ces vitraux sont l'œuvre des artistes que le duc de Berry avait groupés autour de lui. Ils ornaient sa Sainte-Chapelle dont la dédicace eut lieu le 5 avril 1405. Ils décorent maintenant les fenêtres de la crypte de la cathédrale. Des Prophètes et des Apôtres s'y opposent, selon le symbolisme connu. Vêtus de tuniques blanches ou roses, drapés dans des manteaux d'un bleu éteint, ils se détachent sur des fonds damassés et sont encadrés d'architectures blanches rehaussées d'or. La fine et délicate harmonie de ces verrières, toute en nuances, s'oppose à la chaude et franche tonalité des vitraux du XII^e et du XIII^e siècle et réalise ce que le XIV^e siècle avait tenté sans y parvenir. Le dessin s'apparente aux miniatures d'André Beauneveu dans le psautier du duc de Berry.

La cathédrale de Beauvais a d'autres vitraux, à peu près contemporains, à la chapelle de Pierre Trousseau (1407), à la chapelle Aligret (1412), à la chapelle Boisratier (1410). Le chef-d'œuvre de la série est à la chapelle de Jacques Cœur (1447). Un Saint Jacques en pèlerin et une Sainte Catherine y encadrent une Annonciation. L'ordonnance est toujours sculpturale mais une voûte peinte en azur couvre les trois sujets comme si le peintre rêvait d'un vitrail qui serait un tableau. On l'attribue à Henri Mellein. D'autres vitraux datent de la fin du siècle et attestent qu'on a retrouvé le sens de

la couleur. A partir de 1470, le vitrail du xv^e siècle est à étudier dans le domaine des ducs de Bourbon, à la chapelle de Riom, à l'église d'Amberle, à la cathédrale de Moulins où la composition tourne au tableau ; en Normandie, à Notre-Dame de Saint-Lô, à l'église Saint-Germain de Pont-Audemer, au chœur de la Madeleine de Verneuil, aux bas-côtés de Saint-Ouen de Rouen, où chaque scène, avec ses nombreux personnages tassés, est comprimée dans un inflexible cadre d'architecture.

XI. Dans le défilé d'œuvres que nous venons de passer en revue, on remarquera l'abondance des retables, c'est la forme favorite que prend la peinture au xv^e siècle. Tous les panneaux de musée, en Allemagne et dans les Pays-Bas, sont des fragments de retables dépecés. Cette peinture mobile se substitue à la peinture murale éliminée par une architecture ajourée.

Une nouvelle forme d'art se développe au xv^e siècle, qui tuera la miniature comme le panneau a tué la fresque : c'est la gravure. Avec la tapisserie, elle offre un ensemble d'œuvres qu'il faut rattacher à ce chapitre.

XII. La gravure affecte dès lors les deux formes qu'elle aura dans la suite : la gravure sur bois qui est une gravure en relief et la gravure sur métal ou taille douce qui est une gravure en creux. Le premier procédé vient des émaux champlevés et consiste à isoler les lignes d'un dessin en l'entourant de fossés qui échappent à l'encrage. Le second procédé dérive des orfèvreries niellées et consiste à inciser les traits qui seuls conserveront l'encre du tirage. Le premier est moins riche que le second.

La gravure sur bois, inventée à la fin du xiv^e siècle, comme en témoigne le bois Protat qui est un fragment de *Crucifixion*, a produit des *Apocalypses* xylographiques et quelques estampes dont la *Vierge de Lyon*, le *Saint Christophe* de 1423 et le *Mariage mystique* de Bruxelles en 1418. On usait alors des bois de fil.

La taille douce au burin sur métal doux, cuivre ou laiton, est posté-



Fig. 269. — PEDRO BERRUGUETE : SAINT PIERRE MARTYR EN PRIÈRE. Madrid, Prado. (Cl. Anderson.)

rieure. On connaît des estampes de 1446, dont une *Passion du Christ*, au Cabinet de Berlin.

XIII. La tapisserie, métier de haute et basse lisse, a joué un grand rôle dès le début, au XIV^e siècle, et la ville d'Arras a été le centre principal de l'industrie naissante, au point de lui donner son nom chez les Italiens qui appelaient ces étoffes des *arazzi*. Au XV^e siècle, il y a des ateliers flamands, français, italiens et allemands. La prise d'Arras par Louis XI amena la suppression de ces ateliers et la date de 1477 se trouve ainsi marquer la limite entre le moyen âge et la Renaissance dans l'art de la tapisserie.

Nicolas Bataille est le plus illustre des tapissiers parisiens au XIV^e siècle. On lui doit l'exécution de la tenture de l'*Apocalypse* conservée à la cathédrale d'Angers. Ce fut le duc Louis d'Anjou, frère de Charles V, qui eut l'idée de faire traduire en laines ces scènes d'après un manuscrit dont les miniatures furent reportées sur la toile par le peintre Jean de Bruges. Au XV^e siècle, la production est surtout seigneuriale et elle s'intéresse à la chevalerie plus qu'à l'église, mais l'Ancien et le Nouveau Testament sont largement représentés à côté de scènes profanes, dans le garde-meuble de Charles VI et dans l'inventaire de Philippe le Bon. De nombreux morceaux subsistent encore : une *Histoire de saint Gervais et de saint Protais* à la cathédrale de Soissons, une *Vie de saint Pierre* au musée de Cluny, une *Vie de saint Piat et saint Eleuthère* à la cathédrale de Tournai, une *Annonciation* à l'église d'Halberstadt (Allemagne). La fin du XV^e siècle voit la Flandre et l'Artois décliner au profit des autres

pays. La fameuse tapisserie de la couronné d'Espagne dite *Histoire de la Vierge* ayant été exécutée après 1480, appartient à l'art de la Renaissance.

XIV. Arrivés à la fin du XV^e siècle, nous constatons, à peu près partout, un art



Fig. 270. — S. LOCHNER : L'ANNONCIATION. Cathédrale de Cologne, Allemagne. (Cl. Braun.)

intermédiaire qui n'est plus gothique et n'appartient pas encore à la Renaissance. Seule, l'Italie, en avance sur les autres pays, offre un renouveau caractérisé qui met à part ses architectes, ses peintres et ses sculpteurs du *quattrocento*. (Fig. 250 à 270.)



Fig. 271. — SIGNORELLI : L'ENFER. Fresque de la cathédrale d'Orviété.
(Cl. Anderson.)

SEIZIÈME LEÇON

L'ART ITALIEN DU XV^e SIÈCLE

L'Italie, au xv^e siècle, n'a pas suivi une marche parallèle à celle des autres pays. Plus vite dégagés d'une tradition gothique qui, chez eux, était plus récente et moins profonde, ses architectes, ses sculpteurs et ses peintres, à la suite des artistes florentins, ont amorcé une conception d'art nouvelle, mais issue de leur plus lointain passé, qui devait se formuler au siècle suivant. C'est une Proto-Renaissance, marquée surtout par des progrès techniques : lois de la perspective, science de l'anatomie, sens du paysage, vérité des portraits, notion du style, procédé de la peinture à l'huile, ressources nouvelles dans les moyens d'expression.

I. L'architecture, inspirée par les ruines de l'Empire, est un retour à l'antiquité à laquelle on emprunta ses ordres et son ornementation. Les architectes reprirent la colonne gréco-romaine avec son entablement,

mais ils les utilisèrent comme des éléments de décor qui laissent au pilier, à l'arc et à la voûte leur rôle essentiel. Le corinthien, l'ionique, le dorique transformé en toscan et le composite, traités avec un grand esprit inventif, fournirent les nouveaux éléments qui allaient transformer, après le dessin des façades, l'ordonnance des nefs. L'ornement, fait de palmettes, d'oves et de rinceaux où le feuillage se mêle à des animaux, évolua dans le sens de la richesse, depuis les fines ciselures jusqu'aux lourdes arabesques.

Brunelleschi (1377-1446), créateur de ce style, fut un artiste de transition. Sa première œuvre, la coupole de la cathédrale de Florence, est essentiellement gothique. Le dôme rouge à côtes blanches, formé de deux coupoles en pierre qui s'emboîtent sur un tambour de plan polygonal, fit l'étonnement de l'Italie par sa construction car on l'éleva sans échafaudages. Il restera dans l'héritage accepté par la Renaissance, malgré son inspiration médiévale. L'œuvre n'était pas encore terminée quand l'artiste mourut, en 1446. Celui-ci avait édifié, à Florence, la nef de San-Lorenzo et la nef de San-Spirito qui caractérisent mieux les nouvelles tendances.

Dans ces deux églises, la colonne corinthienne supporte les murs, mais de l'entablement, il ne reste plus qu'une section interposée entre les chapiteaux et les arcs. L'emploi de ce support avait entraîné l'architecte à reprendre le type de la basilique avec un plafond de bois sur la nef centrale et des voûtes — coupoles pour l'une, berceaux pour l'autre — sur les bas-côtés. Elles n'ont pas de façade mais le portique de la chapelle Pazzi, à Florence, achève sur ce point la leçon de l'initiateur.

Michelozzo (1391-1472) n'a pas construit de grands édifices religieux. Son nom est lié à des travaux limités comme la chapelle de l'Annunziata à Florence et la chapelle Portinari à Milan, dont tout l'intérêt est dans l'ornementation.



Fig. 272. — SAINTE-MARIE DES FLEURS, CATHÉDRALE DE FLORENCE. (Cl. Alinari.)

Alberti (1404-1472), au contraire, est un grand constructeur. Il revint aux voûtes de pierre, leur donnant comme supports d'épais massifs de maçonnerie. Les ruines romaines lui avaient appris la grandeur et c'est elle qu'il cherchera en bâtissant Saint-André de Mantoue. Le problème qu'il s'était posé consistait à couvrir un vaste espace désencombré de piliers. La solution fut une église à



Fig. 273. — SAINT-ANDRÉ DE MANTOUE. Intérieur.
(Cl. Alinari.)

croix latine dont la nef est bordée de chapelles et le transept surmonté d'une coupole. L'édifice s'élevait à quelques mètres du sol quand l'artiste mourut, en 1472. La façade, où s'avère l'échec du xv^e siècle en cette matière, n'est donc pas de lui, mais elle s'en réclame par l'emploi illogique des arcs de triomphe qu'il avait préconisé ailleurs.

Giuliano da Majano a laissé deux œuvres : la cathédrale de Faenza où il tenta la difficile entreprise de voûter la basilique latine, et Notre-Dame de Lorette dont Giuliano de San Gallo devait construire la coupole en 1500. Ce dernier a repris le plan à croix grecque dans la Madonna delle Carceri à Prato, où quatre petites nefs se développent autour du carré portant la coupole qui est élevée sur un tambour.

Plusieurs de ces artistes florentins nous ont mené hors de Florence. Rome, au début du xv^e siècle, ne joue aucun rôle parce que ses papes sont à Avignon, mais vers 1450, aux environs de Rome, la chapelle octogonale de Vicovaro dresse une façade fleurie à la nouvelle mode.

À Naples, Giovanni Mormando construisit les premières églises de ce genre : San-Severino et Santa-Maria della Stella. Ce ne sont que des imitations des édifices toscans.

Plus originale fut l'adaptation réalisée par les artistes du nord de l'Italie. Elle fut tardive. Saint-Marc de Venise relève d'une école indépendante gothique et le Dôme de Milan est flamboyant. A Venise, Sainte-Marie des Miracles, San-Giobbe et la Porte-Majeure de l'église des Saints-Jean et Paul ont une couleur originale. Dans le Milanais,



Fig. 274. — Ghiberti : SALOMON ET LA REINE DE SABA. Bas-relief de la Porte du Paradis, au baptistère de Florence. (Cl. Alinari.)

la chartreuse de Pavie, vers le milieu du xv^e siècle, marque les débuts du nouveau style. On construisit alors la façade de l'église et le cloître avec une somptuosité qu'expliquent seules les sommes énormes dont disposaient les artistes. Ceux-ci prodiguèrent la plus éblouissante décoration, mais cette parure nouvelle recouvre une ossature ancienne et de là son caractère particulier. Cet art relève plus de la sculpture que de l'architecture. Il devait aboutir à des excès.

Ceux-ci sont de plus en plus marqués dans les monuments qui ont suivi : à Bergame, la chapelle du Colleone ; à Côme, les portes latérales de la cathédrale ; à Brescia, la Madone des Miracles.

II. La sculpture fut plus précoce que l'architecture. C'est des rangs des sculpteurs que partirent les premières et décisives initiatives.

En 1401, comme s'ils avaient voulu inaugurer le siècle, les consuls des marchands de Florence ouvrirent un concours pour la seconde porte du Baptistère. La première est d'Andrea Pisano en 1330. Le sujet était le *Sacrifice d'Abraham*. Il devait être traité en bas-relief de bronze, dans le format des compartiments de la porte d'Andrea. Les concurrents choisis étaient au nombre de sept. Parmi eux, trois se révélèrent grands sculpteurs : un Siennois, Jacopo della Quercia, et deux Florentins, Ghiberti et Brunelleschi. Ce dernier, après cet essai et un crucifix en bois à Sainte-Marie-Nouvelle, devait abandonner la sculpture pour l'architecture.

Le prix fut donné à Ghiberti (1378-1455) qui commença l'exécution en 1403. La formule en est encore gothique. Elle devait lui valoir, en 1425, la commande de la troisième porte, à laquelle un mot admiratif de Michel-Ange, rapporté par Vasari, a valu le surnom de « Porte

du Paradis », et celle-là est d'un novateur. L'art du quattrocento n'imaginera rien de plus jeune et de plus charmant.

Le programme imposé comportait vingt-huit compartiments, mais l'artiste obtint de les réduire à dix, quitte à mettre plusieurs sujets dans chacun. Ces dix bas-reliefs, consacrés à l'Ancien Testament, sont de véritables tableaux de bronze en ronde-bosse à plans superposés dans la perspective desquels se meuvent d'innombrables personnages et le paysage y joue un rôle prépondérant. En bordure, des statuettes, des têtes émergeant des médaillons et des feuillages mêlés d'animaux composent un encadrement de la plus rare séduction.

Jacopo della Quercia (1374-1438) est l'auteur de la porte centrale de San-Petronio, à Bologne, qu'il décora d'une série de dix bas-reliefs en bronze dont cinq se rapportent à la Genèse et cinq à l'Évangile de l'enfance. Sur les piédroits sont sculptés des prophètes à mi-corps. Contrairement à Ghiberti qui recherche le pittoresque, Jacopo synthétise le sujet et condense, sans anecdote, tout l'intérêt dans la figure humaine généralisée. Une telle conception annonce Michel-Ange. Entre la *Création d'Eve* de San-Petronio et celle de la Sixtine il y a une filiation évidente.

Donatello (1386-1466) dont le génie sauvage est encore empreint de gothicisme, a accentué le réalisme de ses prédécesseurs et la recherche de la vérité anatomique lui a fait rejoindre la beauté antique. L'anecdote du crucifix de bois qu'il sculpta, vers 1405, pour Santa-Croce de Florence et que Brunelleschi traita dédaigneusement de paysan en croix, fait comprendre en quoi ce plébéien différait de ses aînés. Le crucifix de Padoue, en 1444, dont le nu, tout autant observé mais transposé, est si riche d'accent, montre le chemin qu'il avait parcouru de l'un à l'autre. Entre ces deux dates, Donatello avait sculpté *Saint Jean l'Évangéliste* pour la façade de la

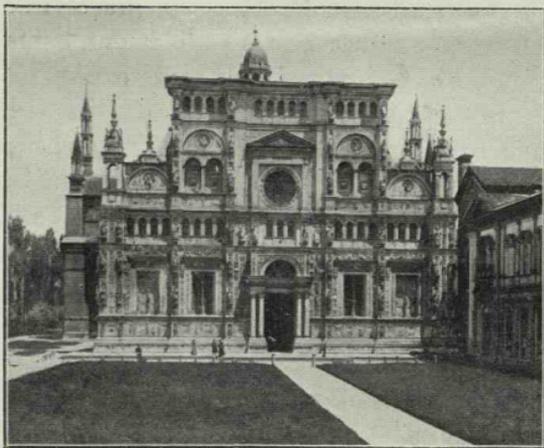


Fig. 275. — LA CHARTREUSE DE PAVIE. Façade.
(Cl. Alinari.)

cathédrale de Florence, *Saint Jean-Baptiste* et deux prophètes innomés pour le campanile, *Saint-Marc* et *Saint Georges* pour Or-San-Michele. Tous ces saints d'un autre âge sont de vivants portraits, des études d'après nature dont on se montrait les modèles et certaines particularités physiques leur ont valu des surnoms. Le prophète chauve dont la tête ressemble à une courge, est devenu le *Zuccone* et le prophète à l'air de paysan est connu sous le nom de *popolano*. Nulle



Fig. 276. — DONATELLO : L'ANNONCIATION. Retable, à Santa Croce de Florence. (Cl. Brogi.)

part mieux que là on ne constate que la beauté plastique des œuvres d'art est d'un autre ordre que la beauté physique des êtres vivants et que la première peut, contrairement à la seconde, s'allier à la laideur. Il y a une certaine parenté entre ces prophètes et ceux de Claus Sluter à Dijon. On a cherché à l'expliquer par l'orfèvre colonais dont parle Ghiberti dans ses *Commentaires*, mais les deux génies sont seulement fraternels. Il y a ici quelque chose qui manque au Néerlandais de Bourgogne. Le *Saint Jean-Baptiste* du musée national et le *David* du Bargello accentuent la différence. Rien au moyen âge n'annonçait cette grâce virile. C'est de l'antique retrouvé

à travers la nature. Après l'adolescent, l'enfant lui aussi lui fera rejoindre l'art de la Grèce quand il sculptera, aux deux tribunes des chanteurs de la cathédrale de Prato et de Sainte-Marie des Fleurs, à Florence, une ronde d'angelots joufflus, à demi-nus, qui devaient transformer l'iconographie angélique. Ces *putti* sont les frères des Amours païens. De l'héritage du grand sculpteur, la postérité ne retiendra que cette création. On oubliera ses bas-reliefs pathétiques de marbre comme l'*Annonciation* de Santa-Croce, ses grands tableaux tumultueux de bronze comme le *Miracle*, du Santo de Padoue, ses tombeaux exécutés en collaboration avec Michelozzo ; on délaissera la rudesse de ses statues ; mais un peuple d'enfants ailés, fils des nymphes, naîtra de la cantoria florentine, s'éparpillera à travers l'Europe, voltigera au sommet des voûtes et finira par s'ébattre dans le parc de Versailles. A la fin de sa vie, le rude artiste qui devait mourir octogénaire en 1466,

retrouva toute son âpreté pour sculpter la *Sainte Madeleine* en bois du baptistère de Florence et le *Saint Jean-Baptiste* de Venise. La repentie est une vieille femme usée par la pénitence et le prophète est un ascète du désert. L'Espagne, plus tard, adoptera cette esthétique, mais, en Italie, une génération nouvelle monte, qui lui préfère la beauté.

Lucca della Robbia (1400-1482), après quelques travaux de marbre comme la cantoria du musée du Dôme en 1433 et les cinq derniers médaillons du campanile de Florence en 1437, a introduit l'usage de la terre cuite émaillée dans la sculpture monumentale. Ses deux premières grandes compositions : la *Résurrection* et l'*Ascension*, furent exécutées pour la cathédrale de Florence où elles surmontent les deux portes de la sacristie. L'heureux effet de cette claire et inaltérable polychromie devait engager l'*intagliatore* dans un nouveau métier et lui valoir une série d'œuvres où revit toute la beauté de Florence. Les Madones à mi-corps dans un tympan, entre deux anges, en forment le principal avec les médaillons encastés aux murs ou aux voûtes des chapelles.

Les marbriers et les bronziers florentins n'en continuent pas moins à multiplier les images dans ce style fouillé et frémissant qui est proprement la plastique florentine. Ces petits maîtres sont de brillants exécutants dont le faire est plus nerveux et moins robuste que celui des antiques. Tous, Agostino di Duccio, les deux Rossellino, Desiderio da Settignano, Benedetto da Majano et Matteo Civitale furent sous l'influence de Filarète et d'Alberti, ces deux architectes-sculpteurs, plus célèbres par leurs écrits que par leurs œuvres sculptées, à qui l'on doit la mode des chevelures dénouées et des draperies collantes ou flottantes.

Andrea della Robbia (1435-1525), continué par ses fils, a repris l'œuvre de son oncle dont il ne se distingue que par quelques nuances.



Fig. 277. — DONATELLO :
PROPHÈTE DIT LE « ZUC-
CONE ». Campanile de
Florence. (Cl. Brogi.)



Fig. 278. — DONATELLO : ANGES. *Détail de la tribune aux chanteurs de la cathédrale de Florence.* (Cl. Alinari.)

La prodigieuse expansion de son atelier fut telle que, de couvent en couvent, les bas-reliefs en terre cuite émaillée gagnèrent toutes les cités. Le triptyque de Sainte-Marie des Anges, à Assise, n'est qu'un exemple des multiples autels que les Robbia surmontèrent de

Madones, de Nativités, de Couronnements de la Vierge, de Saints, d'Anges, dont la liste est encore à faire. Un détail, l'encadrement architectural, au lieu d'une guirlande de fleurs et de fruits, différencie le neveu de l'oncle et nous avertit que nous avançons vers le XVI^e siècle. Deux morceaux de choix sont à citer : la *Visitation* de Saint-Jean de Pistoie et la *Rencontre de saint François et de saint Dominique* qui orne le tympan de la loggia de l'hôpital de San-Paolo, à Florence. Son œuvre la plus populaire est la frise de l'hôpital de Pistoie sur les sept œuvres de la Miséricorde, exécutée après 1500.

Verrocchio (1435-1488) tient d'un orfèvre, son premier maître, le surnom qui lui est resté et cette première éducation marqua d'une empreinte indélébile toutes ses œuvres ciselées comme des bijoux. Peintre, sculpteur et architecte, il a cette universalité qui tend à devenir de règle chez les artistes. Son *Colleone* de Venise est la plus belle des statues équestres. Son œuvre religieuse comprend les deux *Madones* du Bargello, l'une en marbre, l'autre en terre cuite ; le groupe de *l'Incrédulité de saint Thomas* à Or-San-Michele et les derniers bas-reliefs de l'autel d'argent du Baptistère auquel on travaillait depuis cent ans. Tout cela est à Florence.

Antonio Pollajuolo (1432-1498) apparaît d'abord comme orfèvre au Baptistère de Florence qui lui doit une longue série de croix, de reliquaires, de devants d'autel. En 1493, à Rome, il signait fièrement de son nom le tombeau de Sixte IV dont le gisant, en bronze, a une



Fig. 279. — LUCA DELLA ROBBIA : MADONE DE LA VIA DELL'AGNOLO. *Bargello, Florence.* (Cl. Alinari.)

perfection inconnue jusque-là. Dans le tombeau d'Innocent VIII, il réunit la double représentation du gisant et du pontife assis dans l'attitude de la vie, préluant ainsi au type du XVI^e siècle.

A cette sculpture funéraire qui prend une place de plus en plus prépondérante, se rattache le nom de Mino da Fiesole qui y joua, à Rome comme à Florence, un rôle très actif.

Dans l'Italie du Nord, l'évolution du XV^e siècle a revêtu un caractère plus complexe. Le monument Brenzoni à San-Fermo de Vérone, encore gothique par sa statuaire, a déjà un cadre de caractère baroque. De Modène à Bologne, de nombreuses *Pieta* ou *Lamentations* groupent des statues où la recherche de la vérité va jusqu'à l'étrangeté. L'atelier du Dôme de Milan mêle les traditions du Nord et du Midi dans des œuvres anonymes. La chartreuse de Pavie est le chantier central où se succèdent tous les maîtres lombards. Amadeo, représentant principal de cette école, assumait l'entreprise de la façade, en 1491, mais les frères Mantegazza travaillaient déjà au soubassement, dès 1474. Briosco exécuta la porte de bronze en 1501. Des étrangers se mêlent à eux, comme ce Cristoforo Romano à qui l'on doit le monument de Jean Galéas Visconti. Ces concours multiples nous ont valu une église et un cloître où la terre cuite se mêle à la sculpture de marbre, d'une richesse éblouissante qui évoque plus l'idée d'un palais que d'un monastère. C'est là qu'un soir de février 1525, François I^{er}, captif après la journée de Pavie, aura la révélation de l'art de la Renaissance que son amour de la curiosité lui fera importer en France. A Venise, enfin, s'élèvent, dans les églises gothiques de Santa-Maria dei Frari et de San-Giovanni e Paolo, les tombeaux des doges par Pietro Lombardo, Antonio Rizzo, Francesco Foscari, Andrea Vendramin qui opèrent sans heurt la transition du moyen âge à la Renaissance.

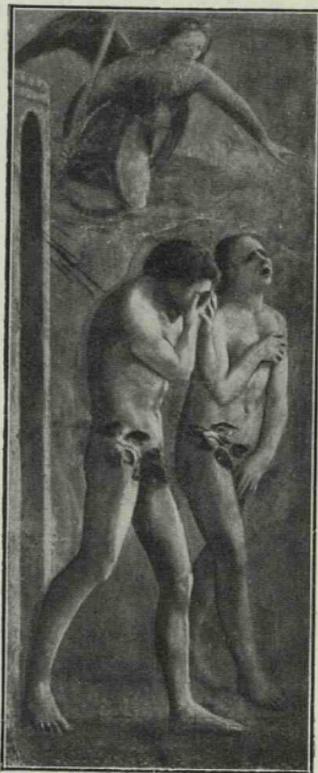


Fig. 280. — MASACCIO : ADAM ET EVE CHASSÉS DU PARADIS TERRESTRE. Fresque, au Carmine de Florence. (Cl. Anderson.)

III. Les peintres ont suivi les sculpteurs dans leurs recherches. Le premier auquel on puisse rattacher le renouveau naturaliste, est Masolino (1383-1447). En 1422, il commença la décoration de la chapelle Brancacci, au Carmine de Florence, où ses fresques occupent la paroi à gauche de l'autel. Il y peignit Adam et Ève au Paradis, dans la scène du *Péché originel*, qui est un prétexte à deux beaux nus, puis, dans un seul compartiment, la *Guérison du Paralytique* et la *Résurrection de Tabitha*, par saint Pierre, qui lui ont permis de donner,



Fig. 281. — ANDREA DELLA ROB-
BIA : LA VISITATION. *San Giovanni*.
Pistoie. (Cl. Arch. Phot.)

dans les costumes et les types, une image véridique de la société florentine d'alors. C'est la vie quotidienne qui envahit les églises, en s'abritant sous des noms et des gestes pieux, pour se faire pardonner. L'Art, sans cesser de satisfaire la dévotion, devient par là plus humain et plus populaire.

Masaccio (1401-1428) prit, en 1426, la succession de Masolino au Carmine de Florence. Sur le mur d'en face, il peignit quatre épisodes de la vie de saint Pierre, et une *Expulsion du Paradis* qui lui fournit l'occasion d'un pendant dramatique à l'Adam et Ève idylliques de

son maître. Ces deux nus sont encore un peu gauches mais la composition est si impérieuse qu'elle apparaît définitive et Raphaël, plus tard, ne fera que l'imiter en la corrigeant. Le reste de la décoration est surtout une leçon de style. Nous voyons dès lors en quoi le naturalisme florentin diffère du réalisme flamand. Il n'est pas du même ordre que lui. Fait de science autant que d'observation, il étudie la nature vivante moins pour la copier, que pour la reconstituer et aboutit à un art synthétique, tout pénétré d'intelligence, qui est à l'opposé de l'analyse minutieuse et ingénue de l'artiste flamand.

Fra Angelico (1387-1455) rompt le cours normal de cette évolution par un intermède d'idéalisme chrétien. On l'a surnommé le dernier des Giottesques et il en est le plus grand. Ce primitif attardé ne marche pas d'abord de pair avec les novateurs de son temps, mais, à la fin, le mouvement de la Renaissance l'entraîne à son tour et il donne au naturalisme naissant quelques leçons inconscientes. Il avait vingt ans et était un artiste formé quand il entra comme religieux au couvent

dominicain de Fiesole, en 1407. Sa vocation ne l'empêcha pas de se livrer aux travaux de son art. Le catalogue de ses œuvres comprend 180 peintures dont 23 Madones, 12 Annonciations, 6 Couronnements de la Vierge et l'on y relève plus de 200 figures d'Ange. Elles s'échelonnent de 1418 à 1455, date de sa mort à Rome. Le principal est à Florence, au couvent de Saint-Marc qu'il décora entièrement. Il faut y noter surtout l'*Annonciation* de l'étage supérieur, la *Madone avec l'enfant et huit saints* du dortoir, le *Calvaire* de la salle du chapitre, et la *Résurrection* de la 8^e cellule. Florence a gardé dans ses musées

trois œuvres maîtresses : le *Couronnement de la Vierge*, le *Jugement dernier* et la *Descente de Croix*. Le Gesù de Cortone possède une *Annonciation* importante et nous avons à Paris, au Louvre, un beau *Couronnement de la Vierge*. Le *Jugement dernier* du musée de Berlin a des nus caractéristiques. C'est au Vatican, dans la chapelle de Nicolas V, que l'artiste donna toute



Fig. 282. — GENTILE DA FABRIANO : L'ADORATION DES ROIS MAGES. Offices, Florence. (Cl. Ferraguti).

sa mesure en peignant la vie de saint Étienne et de saint Laurent. Les décorations de Saint-Marc et du Vatican sont des fresques. Les autres œuvres sont des panneaux de bois exécutés à tempera, c'est-à-dire à la colle, métier voisin de celui de la miniature. Toutes ces peintures révèlent un poète à l'imagination fleurie que hantent des rêves ingénus et pieux. La pureté des lignes et la fraîcheur des colorations en font le charme. D'un naturalisme limité par l'iconographie et l'emploi de la couleur pure, Fra Angelico a réalisé le miracle d'un art entre ciel et terre qui demeure, avec la sculpture française du XIII^e siècle, l'expression la plus sincère de la foi chrétienne. Son titre de bienheureux, reconnu par l'Église, souligne la suavité de son inspiration religieuse : c'est par elle qu'il s'impose à l'admiration. La grâce qu'il a su garder l'apparente plus aux Siennois et aux Ombriens qu'aux Florentins.

L'Ombrien Gentile da Fabriano prend place ici parce qu'il vint, en 1422, se faire immatriculer parmi les peintres de Florence. Il arrivait



Fig. 283. — FRA ANGELICO : L'ANNONCIATION.
Florence, San Marco. (Cl. Anderson.)

de Venise où il avait conquis la gloire, et apportait avec lui toute la richesse de l'Orient. Son chef-d'œuvre religieux est l'*Adoration des Mages* de l'Académie de Florence dont le décor de fête, tout rempli de joyeuse allégresse, prélude aux étincelantes cavalcades de Benozzo Gozzoli.

Paolo di Dono (1396-1475), surnommé Ucello

(l'Oiseau), est le premier grand peintre de batailles de l'Italie. Le décor à fresque du *Chiostro Verde*, à Santa-Maria-Novella de Florence, fut l'école de perspective des jeunes peintres florentins. Les intempéries ont usé les peintures de ce cloître auquel son aspect verdâtre a valu son surnom. Il y avait peint, en n'usant que du *verdaccio*, les premières scènes de la Genèse. Le *Déluge* en est le morceau célèbre par les difficultés techniques vaincues. Il attacha son nom à la science de la perspective dont il fixa les règles, après Brunelleschi qui l'avait inventée.

Andrea del Castagno (1390-1477) a des préoccupations plus hautes : le style et l'expression dramatique.

Sur un pilier de la nef de la cathédrale de Florence, il a peint à fresque le capitaine Niccolo à cheval qui a l'allure et la robuste énergie d'une statue équestre. La *Cène* qu'il peignit pour le réfectoire du couvent aujourd'hui musée de Sant' Apollonia de Florence, exerça une grande influence sur la génération suivante.

Fra Filippo Lippi (1406-1469), fils d'un boucher, élevé par charité au couvent des Carmes qui l'admirent parmi eux, n'eut du moins que le froc. De ses nombreuses aventures amoureuses, la dernière,



Fig. 284. — FRA ANGELICO : LA DESCENTE DE CROIX. Florence, Galerie antique et moderne. (Cl. Alinari.)

en 1469, lui coûta la vie. La plus scandaleuse fut l'enlèvement de Lucrezia Buti qui avait posé pour ses tableaux au couvent de Santa Margharita : il en eut un fils, Filippino, peintre comme lui, qui termina la décoration de la chapelle Brancacci. Pie II, indulgent, légittima le mariage du « frate » avec la nonne. Malgré ses débordements, cet artiste sans scrupules a laissé quelques-unes des œuvres les plus délicieuses de la peinture italienne : l'*Adoration des Mages* du musée de Berlin, l'*Annonciation* de la National Gallery à Londres, le *Couronnement de la Vierge* de l'Académie de Florence, la *Madone* des Uffizzi. Celle-ci est le portrait de Lucrezia. Il aborda avec succès la grande décoration à la cathédrale de Prato, puis à la cathédrale de Spolète où il peignit dans l'abside, en 1467, un *Couronnement de la Vierge*. Le frémissement de vie qui anime ces créations d'un naturalisme ingénieux, excita l'enthousiasme des contemporains, parce qu'il faisait descendre le ciel sur la terre. Désormais, la beauté humaine va envahir l'art sacré jusqu'à provoquer les anathèmes de Savonarole.



Fig. 285. — FRA ANGELICO : LE COURONNEMENT DE LA VIERGE. Paris, Louvre. (Cl. Giraudon.)

Benozzo Gozzoli (1420-1498), élève de Fra Angelico qu'il aida au Vatican, a laissé à Florence un pur chef-d'œuvre et à Pise un vaste ensemble. Le premier est le *Cortège des Rois Mages* qui orne la chapelle des Médicis au palais Riccardi. Le second est la suite de vingt-quatre fresques, relatives à la Genèse, qui couvrent le mur septentrional du *Campo Santo*. Les dix-sept fresques de la *Vie de saint Augustin* à San-Gimignano et le reste, joint à cela, montrent la fécondité de ce brillant narrateur.

Après Pesellino et Baldovinetti, auteurs de *Madones* raffinées, Ghirlandajo (1449-1494) apparaît comme un grand décorateur. Il eut l'occasion, en 1481, de donner sa mesure au Vatican en décorant la chapelle que Sixte IV venait de faire construire. De ce travail, il nous reste la *Vocation des Apôtres*. En 1485, à Santa-Trinita de Florence, il retraça la *Vie de saint François*, et en 1486, il commençait, dans le



Fig. 286. — FRA FILIPPO LIPPI : LA VIERGE ADORANT L'ENFANT-JÉSUS. Florence, galerie antique et moderne. (Cl. N. P. G.)

chœur de Sainte-Marie Nouvelle, cette *Vie de la Vierge* qui devait l'occuper pendant quatre ans et pour laquelle on lui paya mille florins d'or. Toute la société florentine revit dans ces compositions où évoluent, dans un riche cadre d'architectures, des groupes noblement composés. Il a peint aussi quelques retables d'autels : l'*Adoration des bergers* de l'Académie de Florence, la *Visitation* du Louvre, à Paris, et des *Madones*.

Le sculpteur Verrocchio a produit, comme peintre, une œuvre capitale : le *Baptême du Christ*, qui est à l'Académie de Florence. C'est une peinture à l'huile, de 1470 environ. Le procédé flamand venait d'être introduit en Italie par Domenico Veneziano, mais Verrocchio est le premier qui en ait compris toutes les ressources. Le tableau tire encore son intérêt de la science anatomique nouvelle que le même artiste était en train de constituer en disséquant des cadavres écorchés. Les Pollajuolo partagent sa gloire avec des œuvres comme le *Martyre de saint Sébastien*, à Londres, en 1475.

Botticelli (1444-1510) éclipse cette célébrité restreinte par son renom universel. C'est le plus moderne de sa génération, celui en qui Florence reconnut le mieux son âme nerveuse et sensitive. Ses Vénus et ses Vierges ont le même sourire de langueur et mêlent également à la fraîcheur de la nature les attraits d'une mélancolie voluptueuse : c'est un art, ingénument païen et douloureusement pieux. Artiste charmant, Botticelli avait une âme malade, portée au tragique, que la parole de Savonarole devait jeter brusquement de l'extrême sensualité à l'extrême dévotion. En 1473, il était au service des Médicis et c'est pour Laurent le Magnifique qu'il peint la Madone entourée de saints. Il devient dès lors l'émule de Ghirlandajo. La décoration de la Sixtine, à Rome, réunit les deux rivaux. Les trois grandes fresques qu'il y a laissées sont un prétexte à de merveilleux portraits et à des évocations antiques. Son retour à Florence, en 1482, inaugura la série

de ses travaux profanes où les mythes païens subissent les plus séduisantes transformations. Ils cessent en 1486. Quelques-unes de ses plus parfaites Madones datent des années suivantes. De 1491 à 1498, Florence cessa d'être la nouvelle Athènes. La Révolution ayant chassé les Médicis, Botticelli s'humilia avec les *piagnoni*, prit part à l'autodafé de 1497, puis peignit, en 1500, le retable du *Couronnement de la Vierge* dont les Anges, dansant en ronde, font revivre le charme des trois Grâces enlacées de l'*Allégorie du Printemps*. Il mourut en 1510. Son disciple Botticini est l'auteur élégant de *Tobie et les trois Archanges*, à l'Académie de Florence.

Les écoles du nord de l'Italie doivent au passage de Gentile da Fabriano, en 1420, d'avoir connu la révélation florentine. Pisanello (1380-1456) en est la première grande figure. Sa fresque de *Saint Georges*, à Sainte-Anastasia de Vérone, en 1438, fut longuement préparée par de merveilleux dessins d'après nature qui nous sont heureusement parvenus et rien n'égale la beauté de ces études (dames florentines, costumes, animaux) qu'on dirait d'un maître d'aujourd'hui.

Les Siennois, au XV^e siècle, languissent, mais à mi-chemin entre Florence et Pérouse, le chœur d'Arezzo montre les précieuses décorations d'un peintre qui n'est ni ombrien, ni florentin, Piero dei Franceschi, sur des thèmes de la *Légende dorée* : la *Mort d'Adam*, la *Reine de Saba*, la *Victoire de Constantin*, *Héraclius*. Un de ses élèves, Melozzo da Forli, s'illustra à Rome en peignant, en 1480, à l'église des Saints-Apôtres, l'*Ascension* plafonnante qu'on a transportée au Quirinal.

L'école vénitienne, réveillée de son byzantinisme séculaire par Antonio Vivarini et Jacopo Bellini a ses primitifs particuliers : Carlo Crivelli, Antonello de Messine, Gentile et Giovanni Bellini, Alvise Vivarini, Carpaccio, Montagna, Cima da Conegliano, auxquels on peut joindre Mantegna si l'on considère que

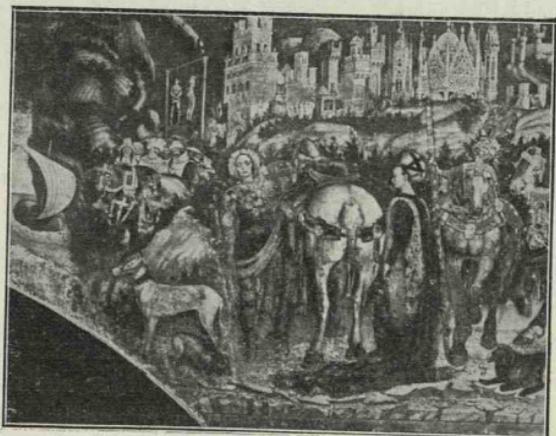


Fig. 287. — PISANELLO : SAINT GEORGES. Vérone, Sainte-Anastasia. (Cl. Anderson.)



Fig. 288. — BENOZZO GOZZOLI : LE CORTÈGE DES MAGES, FRAGMENT.
Fresque de la Chapelle du palais Riccardi, Florence. (Cl. Brogi.)

Padoue est une annexe de Venise. Cette lignée de peintres a préparé les grands coloristes du XVI^e siècle.

Crivelli (1435-1495) a créé une peinture qui rivalise de richesse avec l'orfèvrerie. Venise n'a rien gardé de ses œuvres. Une *Madone* est allée à Milan, une *Pieta* à Rome, une *Annonciation* à Londres.

Antonello de Messine, Sicilien d'origine mais Vénitien d'adoption, vint, en 1475, révéler à Venise les secrets de la peinture flamande : c'est un grand portraitiste. Son *Calvaire* est à Anvers, son *Saint Jérôme*, à Londres, son *Saint Sébastien*, à Dresde.

Mantegna (1431-1506) a décoré la chapelle des Eremitani de Padoue d'une *Vie de saint Jacques et de saint Christophe*, vers 1455. Il fait dès lors figure d'un Romain, épris d'antiquité et féru de perspective. En 1457, il devient le peintre attitré du marquis de Mantoue et mêle, dans son château, les panneaux religieux aux décors profanes. Son *Christ mort* du musée Berra, à Milan, est une étude de raccourci

célèbre. Les Uffizzi de Florence gardent son retable de Saint-Zénon et nous avons au Louvre sa *Madone de la Victoire*, ex-voto du marquis de Gonzague, en 1495. Ce peintre de nobles Madones a peint le *Parnasse*, tableau de la félicité païenne telle que la rêvaient les humanistes.

Giovanni Bellini (1426-1516) est un artiste infiniment plus accompli que son frère aîné Gentile. Il est par excellence, entre tous les Vénitiens, le peintre de la Madone, dont il renouvela l'iconographie en reprenant le vieux thème des «*Saintes Conversations* ». On peut suivre les étapes de la composition nouvelle en examinant la *Madone* de l'église des Frari, la *Madone* de San-Giobbe,

à l'Académie de Venise, la *Madone* de San-Zaccaria, la *Madone entre sainte Catherine et sainte Madeleine* et l'*Allégorie sacrée* de l'Académie de Venise. Des *Pietas*, comme celle du musée Brera, à Milan, et des scènes chrétiennes, comme le *Baptême du Christ* à Santa-Corona de Vicence, forment le reste de sa production. La couleur est d'une richesse sourde qui égale celle de Van Eyck.

Carpaccio (1450-1525) a peint, de 1496 à 1520, pour les confréries de Venise, plusieurs cycles de peintures religieuses qui font de lui le plus beau peintre de légendes. Tour à tour, la *Scuola* de Sainte-Ursule, celle des Esclavons, celle des Albanais, celle de Saint-Étienne et celle de Saint-Jean-Baptiste s'adressèrent à lui pour orner leur oratoire. Les neuf toiles qui racontent la *Vie de sainte Ursule* sont maintenant à l'Académie de Venise. Inspirés par la *Légende dorée* de Voragine, les épisodes légendaires avaient déjà été traités par Memling dans la châsse de Bruges et divers autres artistes, mais ici c'est Venise, avec ses palais, ses canaux, ses quais, ses



Fig. 289. — VERROCCHIO : LE BAPTÊME DU CHRIST. Florence, galerie antique et moderne.



Fig. 290. — BOTTICELLI : LA VIERGE DU MAGNIFICAT, Florence. (Cl. Anderson.)



Fig. 291. — GHIRLANDAJO : L'ADORATION DES BERGERS. Florence, galerie antique et moderne. (Cl. A. O. F.)

préparée, a été le fait de novateurs plus jeunes. La même constatation oblige à rattacher au xv^e siècle, malgré la date de leur mort, des artistes intermédiaires comme Signorelli, Perugin et Pinturicchio qui, après 1500, ne sont que des survivances du siècle précédent.

Signorelli (1441-1523) est un isolé entre la Toscane et l'Ombrie. Artiste étrange et puissant, il a laissé, outre un nombre considérable de tableaux de piété, trois groupes de fresques : un à Lorette, dans la basilique ; le second à Rome, dans la chapelle Sixtine ; le troisième à Orvieto, dans le Dôme. Celles-ci, commencées en 1500, révèlent un précurseur de Michel-Ange : *l'Enfer* et *la Résurrection de*

navires aux mâts pavoi-sés, ses foules joyeuses, que nous retrouvons surtout sous la trame du récit.

Botticelli, Carpaccio et Giovanni Bellini sont morts en pleine Renaissance et une partie de leurs œuvres appartient au xvi^e siècle. Ils n'en demeurent pas moins des quattrocentistes, par leur esprit comme par leur technique. Avant de disparaître, ils ont pu voir la grande transformation accomplie, mais celle-ci, qu'ils avaient seulement



Fig. 292. — GIOVANNI BELLINI : MADONE. Venise, Santa Maria dei Frari. (Cl. Anderson.)

la *Chair* ont quelque analogie avec le *Jugement dernier* du grand Florentin.

Le Pérugin (1446-1524) résume à lui seul l'école ombrienne. Appelé à Rome, en 1481, par le pape Sixte IV, en compagnie des plus illustres peintres florentins, il eut une part considérable dans la décoration de la Sixtine. Il n'y reste plus qu'une fresque de sa main : la *Remise des clefs à saint Pierre*. Le Pérugin s'y montre l'égal de Ghirlandajo. La suavité et la limpidité aérienne qui caractérisent ses tableaux de dévotion, trouvent leur plus complète expression dans le *Christ en croix* de Sainte-Madeleine de Pazzi, en 1496. C'est à ce moment qu'il peint ses nombreuses Madones. Les fresques du Cambio de Pérouse, en 1500, marquent l'apogée de son talent. La vogue qu'il connut alors fut suivie de la plus complète défaveur parce qu'il se trouva vite en retard sur la génération montante et la décadence était venue avec l'âge. Il faut noter, sans trop s'en étonner, que ce créateur de l'image de dévotion était, au dire de Vasari, un athée et un matérialiste. Ses disciples, dont le meilleur est le Spagna, aboutirent aux pires fadeurs, parce qu'ils ne surent que répéter une formule sentimentale vidée de toute émotion personnelle.

Pinturicchio, le « peinturlureur » (1454-1513), se rattache aux anciennes traditions de l'école ombrienne qu'il a enrichies de sa fantaisie ailée et de son sens du pittoresque. C'est un décorateur amusant et amusé qui conçoit la fresque comme une riche miniature où les stucs peints et dorés relèvent de leur éclat la peinture murale. A la Sixtine, où il débuta, en 1481, comme aide du Pérugin, on lui attribue le *Voyage de Moïse* et le *Baptême de Jésus*. De 1492 à 1494, il décora pour Alexandre VI les six salles de l'appartement Borgia, au Vatican. A Sienne, dans la bibliothèque de la cathédrale, il évoqua, de 1505 à 1509, les souvenirs de l'humaniste Eneas Sylvius devenu pape sous le nom de Pie II.



Fig. 293. — MANTEGNA : LA MADONE DE LA VICTOIRE. Paris, Louvre. (Cl. Arch. Phot.)



Fig. 294. — PINTURICCHIO : LA
RÉSURRECTION. Rome, Vatican.
(Cl. Brogi.)

Il n'avait pas changé en effet alors que tout changeait autour de lui et là était la faiblesse de ses œuvres. Michel-Ange ne faisait que traduire le sentiment des jeunes quand il traitait brutalement de *goffo* le représentant attardé d'une esthétique périmée. Mais le Pérugin mérite mieux que cette condamnation. Celle-ci marque seulement que ses charmantes inventions allaient être dépassées.

Riche et mêlé, le xv^e siècle italien est tout en contrastes. Les naturalistes s'y opposent aux mystiques. À côté des poètes fleuris, voici les prosateurs exacts. Le paganisme envahit l'art sacré, à la faveur des thèmes pieux. A ces jeux raffinés, d'une grâce nerveuse mais encore inexperte, va succéder un art plus uni, plus viril, plus accompli. (Fig. 271 à 295.)

Tout cela est plein de qualités mais inachevées : on dirait d'un fruit vert à qui il manque d'avoir été doré et sucré par le soleil d'été. Léonard de Vinci, Michel-Ange et Raphaël ont connu, après l'an 1500, Signorelli, Pérugin et Pinturicchio. Pourtant ce ne sont pas seulement deux générations différentes : ce sont deux conceptions d'art opposées. Quand Pérugin, vieilli et démodé, protestait contre sa disgrâce en arguant qu'il n'avait pourtant pas changé sa manière, il ne faisait qu'accentuer un reproche mérité.



Fig. 295. — PÉRUGIN : SAINT
SÉBASTIEN ET SAINTE APOLLINE.
Musée de Grenoble.

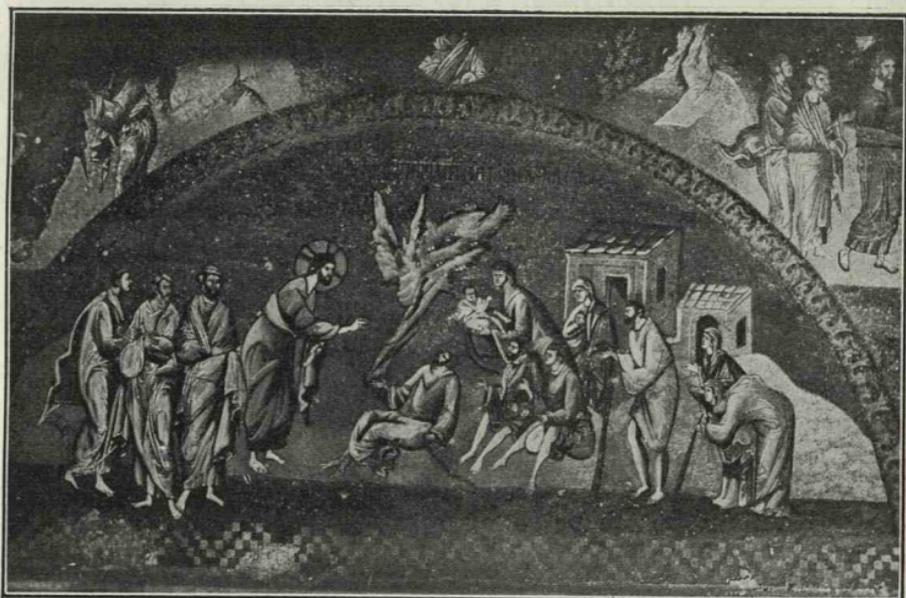


Fig. 296. — JÉSUS GUÉRISANT LES MALADES. Mosaïque de Kahrié-Djami, à Constantinople. (Cl. Sebah.)

DIX-SEPTIÈME LEÇON

LA FIN DE L'ART BYZANTIN

L'art byzantin a eu une dernière évolution qui a duré près de quatre cents ans, du XIII^e au XVI^e siècle. L'art d'Orient offre alors une grande diversité. La conquête latine en 1204, la création des nouveaux États grecs d'Arta, de Trébizonde et de Mistra, la poussée des peuples slaves qui peu à peu s'organisent, empêchent, même après la restauration, d'ailleurs fantomatique, de l'empire par les Paléologues, en 1261, de parler simplement d'art byzantin, car il y a, dès lors, un art russe, un art serbe, un art moldo-valaque. La prise de Constantinople par les Turcs, en 1453, ne met pas fin à cet art chrétien d'Orient qui se continue jusqu'au milieu du XVI^e siècle, dans les monastères de l'Athos.

I. L'architecture byzantine de cet Empire diminué et appauvri n'a plus l'originalité ni la variété d'autrefois.

Durant cette période, 1204-1453, l'activité artistique se manifeste surtout en province. Constantinople elle-même, occupée tout d'abord à réparer les déprédations des Croisés, cesse de bâtir ou se contente de décorer. On n'y relève, en ces trois siècles, que Sainte-Marie des



Fig. 297. — EGLISE DES SAINTS-APÔTRES.
Salonique, Grèce. (Cl. Millet.)

réalisés à Salonique et à Trébizonde, c'est à elle qu'on les doit : à Salonique, les Saints-Apôtres, du XIV^e siècle ; à Trébizonde, la Chrysoképhalos et Sainte-Sophie.

Le plan en forme de croix grecque demeure le modèle préféré auquel se conforment la plupart des édifices de ce temps, mais c'est un type simplifié dans lequel le sanctuaire est placé sous le berceau de l'Est. Le souvenir de la basilique à coupole reparait aussi dans un certain nombre d'édifices. On revient même à des formes plus anciennes, depuis longtemps abandonnées, comme la basilique à trois nefs et la basilique voûtée, mais le résultat est plutôt un amalgame, une combinaison parfois heureuse des types anciens qui perdent leur caractère tranché pour se rapprocher les uns des autres. Et des écoles locales se fondent, ayant leur caractère propre, ou leur préférence pour un type déterminé.

De ces combinaisons de styles, dénotant un certain désir d'innovation, voici quelques exemples.

La Parigoritissa d'Arta, du XIII^e siècle, est plantée comme une basilique voûtée, mais la superstructure est celle d'une église à croix grecque avec cinq coupes, et les pendentifs de la coupole centrale sont supportés par des couples de colonnes posées en encorbellement les unes au-dessus des autres.

Le Brontochion de Mistra est une église en croix grecque à cinq coupes, du début du XIV^e siècle, mais ce plan est posé sur les arcades d'une basilique à trois couples de colonnes. L'église des Saints-Apôtres,

Mongols, fondée au XIII^e siècle, sur plan en quatrefeuilles avec coupole centrale épaulée par quatre demi-coupes, et la Pammakaristos ou Fétijé-Djami, église en croix grecque de 1294 à laquelle on a ajouté, en 1306, une élégante chapelle funéraire ; mais les anciens types créés par la ville impériale continuent à servir de modèles et les plus beaux monuments

à Salonique, du XIV^e siècle, continue le type à croix grecque, mais les grandes nefs s'élèvent hardiment au-dessus des bas-côtés, luttant de sveltesse avec les cinq coupoles à tambour polygonal et la coupole centrale est portée par quatre colonnes minces et hautes.

La Pantanassa de Mistra a, dans le bas, l'aspect d'une basilique latine, mais, à l'étage supérieur, la structure est celle d'une église en croix. La Chrysoképhalos de Trébizonde est une basilique à coupole, avec trois nefs comme l'ancienne basilique voûtée, mais un allongement notable de la partie occidentale donne au plan général les proportions d'une basilique latine, ressemblance qu'accroissent encore les galeries sur les bas-côtés.

Les églises de l'Athos ont quelques traits distinctifs. On adapta, conformément au modèle du XI^e siècle, les absides latérales au plan en croix grecque pour donner aux stalles des moines un espace commode, et les bas-côtés, devenus très étroits, furent sacrifiés. On établit un double narthex, précédé d'un porche et flanqué de deux chapelles, avec une tribune au-dessus ouvrant sur le berceau ouest. Le Pantocrator, du XIV^e siècle, est conforme à ce type. Les églises du XVI^e siècle, comme Stavronikita, sont précédées d'une grande salle rectangulaire partagée par des colonnes en plusieurs travées et couverte de coupoles.

La coupole, dans tous les édifices de ce temps, est montée sur un haut tambour cylindrique ou polygonal, décoré de colonnes et d'arcatures. L'église des Saints-Théodores à Mistra en est l'exemple le plus heureux, et la coupole y est portée sur trompes d'angles, mais plus ordinairement, elle est sur pendentifs comme à la belle époque. Il est visible cependant que les constructeurs se préoccupent moins qu'autrefois d'établir une liaison intime entre la coupole et l'église. Ce qui était au VI^e siècle un organisme générateur, n'est plus qu'un élément indépendant : le tambour, malgré son heureux résultat

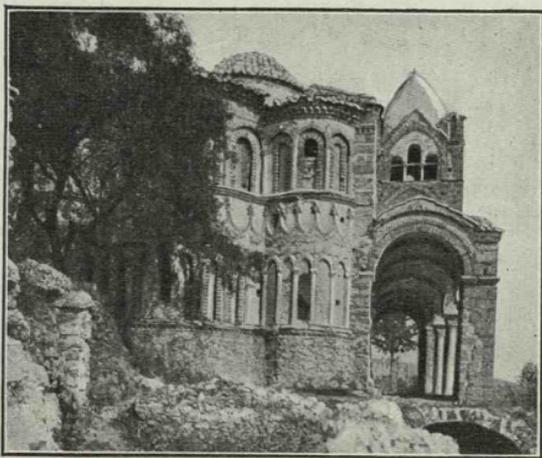


Fig. 298. — ÉGLISE DE LA PANTANASSA.
Mistra, Grèce. (Cl. Millet.)

d'élévation et d'élanement, n'a pas peu contribué à cette évolution qui fait de la coupole un ornement étranger à l'économie de l'édifice.

Comme la structure et le plan, l'aspect extérieur des églises change de caractère. Au lieu des parements simples et réguliers, faits d'une alternance de briques et de carreaux taillés, on cherche le pittoresque et l'imprévu. Aux deux églises de Salonique, des corniches en zigzags,

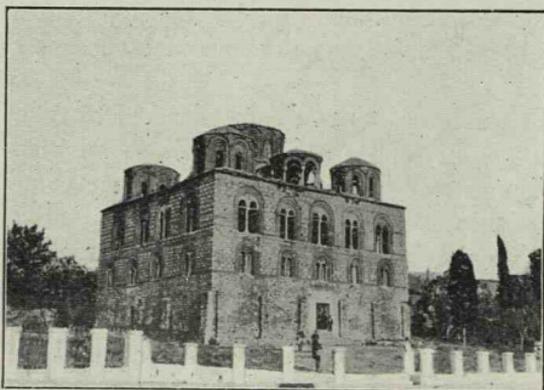


Fig. 299. — EGLISE DE LA PARIGORITISSA.
Arta, Grèce. (Cl. Millet.)

des frises d'entrelacs, des rosaces, des grecques, des quadrillés forment sur les parois extérieures un véritable tapis. Sur les absides de la Pantanassa, à Mistra, du xv^e siècle, l'enduit peint se combine avec des ornements de tuf : colonnettes, arcades, festons, fleurons ; et des poteries émaillées, pareilles à des fleurs, sont plantées sur les archivoltes du porche. La double influence de l'Islam et de

l'Occident se mêle ici à la tradition byzantine. L'ornement sculpté surtout trahit la seconde de ces deux influences. A la Parigoritissa d'Arta, ce sont des marbriers italiens qui sculptèrent, au $xiii^e$ siècle, les figures des grandes arcades, les arcatures à fleurs de lis des angles, les chapiteaux à crochets des colonnettes et les monstres des consoles.

II. L'architecture russe est, comme le christianisme lui-même, une importation byzantine et commence au milieu du xI^e siècle avec les mosaïques de Kief. Les premières églises, allongées comme des basiliques et surmontées d'une coupole qui s'appuie aux murs du sanctuaire, ont un parement byzantin et une structure géorgienne. Au milieu du xII^e siècle, l'adoption des parements en pierre de taille et la modification de l'abside devenue ronde, avec moins de saillie, accentuent l'écart artistique. La sculpture apparaît alors pour animer ces surfaces incolores. Elle amène une profusion de petites scènes, sculptées chacune sur une plaque spéciale, qui forment un cycle poétique de légendes. D'un travail malhabile, ces bas-reliefs sont russes, aussi bien comme technique que comme inspiration, et donnent naissance à tout un

système de décoration architecturale. Ouspenski-Sobor et Dimitrievski-Sobor, à Vladimir, en sont les premiers exemples, datés de 1157 et 1193. Ce décor vient d'Orient, c'est-à-dire de la Géorgie et du Caucase. Au milieu du XIII^e siècle, l'invasion mongole brisa ce premier élan. Au XIV^e siècle, Novgorod et Pskof remplacent Vladimir et donnent un aspect nouveau à leurs églises, en dressant un pignon sur chaque façade. Au milieu du XV^e siècle, Moscou devient le centre de l'art russe.

L'Italien Fioraventi y reproduit la cathédrale de Vladimir, en 1147, et, en 1509, Alevisi de Milan y refait, sur le même plan, l'Arkhanguelski-Sobor, mêlant à la tradition locale des éléments italiens dans la partie décorative. Cette importation, constatée encore en 1521, ne s'acclimata pas. En 1554, la célèbre église de Vasili-Vlagennoï, à Moscou, forme, avec sa tour à pyramide, un ensemble tumultueux et coloré, où l'Inde et l'Islam ont confondu leurs procédés.

III. L'architecture serbe a produit ses premières œuvres à la fin du XII^e siècle et ses dernières à la fin du XV^e. Son histoire qui reflète celle de ses princes, se divise en trois périodes. Chacune d'elles a son caractère propre ; la seconde seule a élevé des églises en forme de croix grecque d'après le type constantinopolitain, à Gratchanitsa, Nago-ritcha, Matéitsa. La première et la troisième époque échappent au rayonnement de Byzance. Les églises alors n'ont qu'une nef, mais sur les côtés du carré central que couvre la grande coupole, on attacha d'abord de petits vestibules, puis un transept bas, enfin les absides latérales du plan tréflé, et le narthex devint parfois une véritable église. Tout cela est oriental. Byzance et l'Orient ont donc concouru à la formation de cette architecture dont la décoration seule a un caractère national. Cette décoration fut d'abord italienne. L'église de Stoudénitsa a un revêtement de marbre, des ouvertures romanes, et celle de Detchani, en 1335, est l'œuvre d'un franciscain de Cattaro. Dans la



Fig. 300. — EGLISE DE GRATCHANITSA, Serbie.
(Cl. Millet.)

troisième période, le parement byzantin se combine avec la sculpture russe à laquelle les Serbes empruntèrent leurs animaux fantastiques. L'église de Krouchevats est un exemple de cette ornementation. Il s'y mêle parfois des motifs d'art musulman.

On trouve à Lioubostinia des ornements floraux pareils aux fleurons ciselés sur la porte du palais des Khans mongols, à Bakou, en 1435.

IV. L'architecture moldave et valaque a le caractère dualiste des deux principautés.

La Valachie, constituée à la fin du XIII^e siècle, adopta alors le plan en croix grecque et le parement byzantin. Saint-Nicolas Domnèse, à Courtea d'Ardjèche, remonte à cette première période. Dans la dernière, au XVI^e siècle, on copia les coupoles sur tambour de l'Athos.

La Moldavie, arrivée à la vie politique au milieu du XIV^e siècle, créa le type de l'église à nef unique partagée en deux parties égales, le naos et le pronaos. Le pronaos est voûté en calotte et le naos est surmonté d'une coupole formée d'encorbellements d'inspiration arabe. Le parement est en pierre. Ce type, consacré à Poutna, en 1466, devint plus complexe au XVI^e siècle.

La célèbre église de Courtéa d'Ardjèche, élevée en Valachie par Néagoïé, au début du XVI^e siècle, participe des deux architectures roumaines. Le plan est un développement du type moldave mais le parement et le décor sont valaques. Le pronaos a trois coupoles et un péristyle. A l'extérieur, des arcatures empruntées à la Géorgie, des larges surfaces ornées comme en Russie, des arabesques d'origine musul-

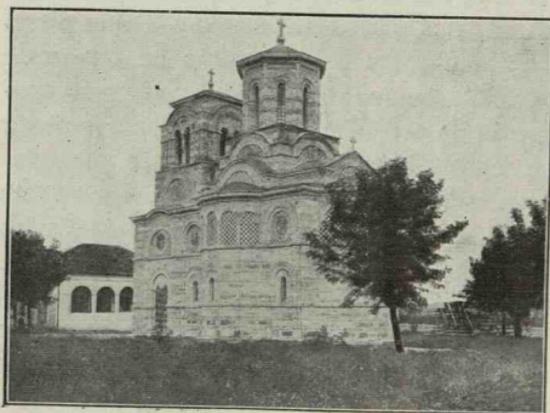


Fig. 301. — EGLISE DE KROUCHEVATS, Serbie.
(Cl. Millet.)

mane, mêlées à un parement de marbre, donnent une impression de richesse tout à fait inconnue aux Moldaves. C'est un luxe mongol, et, en effet, Néagoïé avait résidé à la cour des sultans dont il importa le style. Il lui emprunta ses frises de stalactites, ses couronnements de fleurons, ses figures géométriques, et le mouvement hélicoïdal

des petites coupes. Cet art s'achève donc sous une influence islamique.

V. La peinture byzantine est principalement représentée, du XIII^e au XVI^e siècle, par la fresque et l'icône. La mosaïque d'émail, sa forme luxueuse, se fait rare et apparaît pour la dernière fois, au milieu du XIV^e siècle, à Kahrié-Djami de Constantinople, avec les appliques de marbre.

Dans les œuvres de cette période, le caractère dominant est celui-ci :

l'architecte a ménagé de grandes surfaces pour le peintre ; le peintre a supprimé l'ornement au profit de la figure ; la figure isolée cède la place à de vastes compositions disposées par zones. Une imagerie, strictement dirigée par le clergé orthodoxe qui la considérait comme une partie du culte, revêt donc les parois d'une décoration ininterrompue, de laquelle tout sentiment d'ordre et d'unité a disparu. Le clergé, comme les artistes, a perdu le sens des grandes idées d'autrefois.

Aussi, les thèmes préférés ont trait non au dogme, mais au rite et à la légende. Le sacrifice eucharistique avec la « divine liturgie », procession de la messe que l'on fait accomplir par les anges et accueillir par le Christ, y occupe la première place. Au fond de l'abside, l'Agneau immolé au saint sacrifice est rappelé par un Enfant Jésus nu couché sur la patène. Hors du sépulcre, figuration rituelle de l'autel, on dresse le Christ du Calvaire. L'image la plus singulière est celle de Jésus adolescent, dormant les yeux ouverts, rêvant à son futur sacrifice. Chaque strophe de l'Hymne acathiste donne naissance à une composition. Les légendes palestiniennes sur la jeunesse de la Vierge et l'enfance du Christ, imaginées par les Évangiles apocryphes, passent des livres liturgiques sur les murs.

Mistra conserve les fresques les plus importantes de cette période dans ses églises : la Métropole, décorée au début du XIV^e siècle ; le Brontochion et la Péribleptos peints à la fin du XIV^e siècle ; la Pantanassa, dont la décoration est de 1430. On y distingue trois écoles : une, conservatrice, qui s'inspire des miniatures et s'attache au dessin ; l'autre, impressionniste, qui cherche les effets décoratifs du coloris et applique la loi des complémentaires, en opposant par exemple un vert



Fig. 302. — LE FESTIN D'HÉRODE.
Mosaïque. Venise, baptistère de Saint-Marc. (Cl. Alinari.)

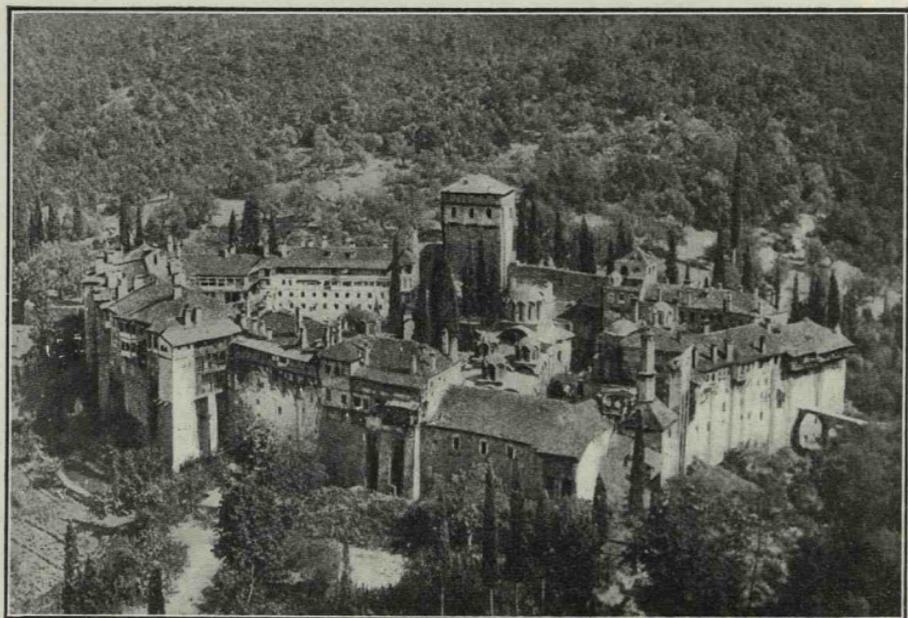


Fig. 303. — COUVENT DE CHILANDARI, AU MONT ATHOS. (Cl. Millet.)

à un rouge ; la troisième, pittoresque, qui transpose dans l'art monumental la peinture des icones. Les deux premières ont travaillé à la Métropole et la seconde s'y est surpassée en peignant, sur les voûtes et sur les murs du narthex, les épisodes du Jugement dernier, l'Enfer et le Paradis. La Péribleptos et la Pantanassa sont l'œuvre de la troisième école.

Les mosaïques des deux narthex de Kahrié-Djami, à Constantinople, marquent le plein développement de ce nouveau style pittoresque. Elles sont de 1321. Théodore Métochite, grand logothète d'Andronic II, qui s'est fait représenter au tympan de la Porte Royale agenouillé aux pieds du Christ, y fit détailler la jeunesse de la Vierge, l'enfance et les miracles du Christ. Un regain de vie anime ces figures qui influencèrent la peinture slave et ne sont pas sans rapport avec les fresques italiennes de l'école giottesque.

VI. La peinture russe et la peinture serbe se confondent. Toutes les deux doivent à Byzance leurs premiers modèles. Les fresques russes de Pskof en 1156, et le Paradis de Dimitrievski-Sobor à Vladimir, à la fin du XII^e siècle, ont un caractère grec. Leur rareté et l'interruption

qui suit, viennent de l'occupation mongole. Il en est de même en Serbie, à Gradats, au milieu du XIII^e siècle, mais déjà les Serbes abandonnent l'ancien style de l'école conservatrice pour adopter la technique impressionniste. Ils l'emploient constamment durant tout le XIV^e siècle, par exemple à Gratchanitsa, en l'atténuant. Dans la répartition des images, on observe la hiérarchie byzantine : fêtes, miracles, Passion, Vie de la Vierge ou du saint Patron, Ménologe, Hymne acathiste, Jugement dernier. Les

inscriptions grecques et la signature d'un Eutychos à Nagoritcha, en 1317, prouvent que ces peintres venaient de Constantinople. La main plus lourde d'artistes indigènes, formés par eux, se fait sentir au monastère de Marko, près d'Uskub, en 1337. Cette école s'est écartée des thèmes byzantins, modifiant la composition de la « Divine Liturgie », créant

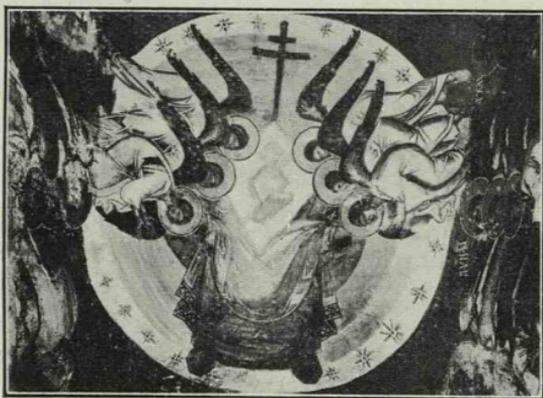


Fig. 304. — L'HÉTIMASIE. Fresque de la Métropole, Mistra, Grèce. (Cl. Millet.)

des sujets inconnus comme l'enseignement des trois docteurs et les funérailles de la Mère de Dieu. Au XV^e siècle, les églises de Ravanitsa, Manassia, Kalinitch, Lioubostinia, Roudénitsa, ont été décorées par les peintres d'icônes de la troisième école dite pittoresque. Ce même style pénètre vers la même époque en Russie où les fresques de l'Ouspenski-Sobor, à Vladimir, en 1408, ont le même caractère qu'à la Peribleptos de Mistra. Byzance a donc formé la Russie au nouveau style comme à l'ancien. Dans la production des icônes, l'école de Novgorod a retenu le premier enseignement et l'école de Moscou le second.

En Serbie, cet art a survécu à la conquête turque. Dans les environs d'Uskub, des œuvres datées de 1486 attestent encore sa persistance à la fin du XV^e siècle.

VII. Les arts mineurs, du XIII^e au XVI^e siècle, manifestent encore leur vitalité avec la broderie, la miniature, l'orfèvrerie, et la sculpture réparait.

La broderie, au XIV^e et au XV^e siècle, s'est exercée sur les étoffes liturgiques en les ornant de sujets religieux. Ce sont, ou des vêtements



Fig. 305. — LA CÈNE. Fresque du réfectoire de Lavra, au Mont Athos. (Cl. Millet.)

ables sont au Rossicon du Mont Athos et à Salonique.

La miniature a subi une interruption au XIII^e siècle, conséquence de la dispersion des moines grecs par les Croisés. Les couvents byzantins du XIV^e siècle ne nous ont rien laissé de bien intéressant. Les Slaves seuls conservèrent la tradition de la miniature religieuse. Bulgares, Serbes et Russes continuent, au XIV^e siècle, à encadrer le texte du Psautier d'un commentaire en images. La technique du Psautier serbe de Munich a un caractère impressionniste, par son heureux assemblage de rouges, de bleus et de violets qui substituent leurs taches au dessin précis d'autrefois. Dans l'Évangélaire serbe de Miroslav, et dans les manuscrits russes de l'école de Novgorod, les initiales historiées jouent un grand rôle. La plus étrange fantaisie anime ces lettrines ornées de monstres (oiseaux, lions, serpents, personnages) et formées d'entrelacs.

L'orfèvrerie byzantine, au XIV^e siècle, a surtout décoré des icônes. La coupe de jaspé de Manuel Cantacuzène, à Vatopédi, au Mont Athos, est une pièce remarquable : deux dragons finement ciselés forment les anses. Les portes damasquinées russes, à Souzdal, à Alexandrova, sont fort riches et d'une iconographie abondante : le cuivre y est incrusté d'or. La cathédrale Ouspenski-Sobor, à Moscou, possède

sacerdotaux, comme la dalmatique dite de Charlemagne, au Vatican (XIV^e siècle), et les deux « saccos » de Photius à Moscou (XV^e siècle) ; ou des voiles eucharistiques. Ces derniers, portés en procession au début de la messe, représentent l'image du Christ mort accompagnée de quelque épisode. Les plus remarqua-



Fig. 306. — ARCADE SCULPTÉE DE KAHRIÉ - DJAMI, Constantinople. (Cl. Millet.)

la célèbre Vierge de Vladimir (xv^e siècle), et l'artiste a recouvert l'icône d'une riche orfèvrerie en combinant le filigrane avec les bordures de perles et les plaques d'or gravées.

Les icônes sont fort nombreuses, mais au total leur valeur est médiocre et elles offrent plus d'intérêt pour l'iconographie que pour l'histoire de l'Art. Une des plus célèbres est au musée du Vatican : elle représente la vie des ascètes de Syrie et les funérailles de saint Ephrem. Ce panneau, longtemps attribué au x^e siècle, est peint à l'huile et ne remonte vraisemblablement qu'au xvi^e siècle. En Russie, l'église d'Ochrida possède une série de belles icônes du xiv^e siècle, dont un Christ et une Madone. Au couvent de Chilandari, à l'Athos, la Vierge Hodigitria, du xiv^e siècle, est exécutée en mosaïque, comme à l'époque antérieure.

L'ornement sculpté tient dans les nouvelles églises plus de place qu'autrefois, mais les influences les plus diverses s'y mêlent. Les chapiteaux de Kahrié-Djami, à Constantinople, sont de pur style byzantin, et l'arcade ornée d'un Christ, débris du monument funéraire de Michel Tornikès (xiv^e siècle), révèle une certaine habileté technique. Au contraire, les marbriers qui sculptèrent l'ambon d'Ochrida et les lin-teaux de Chilandari, subirent l'influence de l'art arabe : d'un faible relief, leurs sculptures sont des ouvrages d'orfèvres. A défaut de l'ivoire abandonné, la sculpture sur bois revient en faveur. L'église d'Ochrida a des portes du xiv^e siècle où des saints guerriers à cheval apparaissent parmi des représentations mythologiques. Cet art a produit surtout les croix en bois sculpté que l'on rencontre fréquemment à l'Athos.

VIII. L'ensemble d'œuvres qui forme la matière de ce chapitre, représente un certain renouveau. On a parlé de renaissance, mais on abuse de ce mot. C'est une sorte d'automne où l'art byzantin a paru reprendre vie, à la façon des pousses tardives. De cette dernière montée de sève, les historiens ont voulu trouver les causes. Pour l'expliquer, on a tour à tour imaginé l'hypothèse occidentale et l'hypothèse syrienne. La première, d'après laquelle



Fig. 307. — LE CHRIST. Détail de la Transfiguration. Fresque de la Péribleptos, Mistra, Grèce. (Cl. Millet.)



Fig. 308. — DALMATIQUE DE CHARLEMAGNE. Rome, Vatican. (Cl. Alinari.)

l'Occident aurait à son tour influencé l'Orient, est déclarée invraisemblable malgré certains faits qu'on ne peut nier. La seconde qui fait intervenir de mystérieux prototypes disparus, est aussi arbitraire que sensationnelle, en dépit de son auteur, Strzygowski. Ce petit jeu archéologique, comme l'a appelé sévèrement Kondakof, cache mal une ignorance qu'il faut se résigner à avouer. Il reste en définitive ce qu'on a appelé les raisons byzantines. La Constantinople des Paléologues était agonisante au XIV^e siècle, mais elle demeurait toujours un centre de haute culture. Philosophes et érudits, savants et poètes, théologiens et philologues s'y rencontraient, préludant à l'humanisme du XV^e siècle. Les artistes ne pouvaient manquer à un pareil milieu. On doit donc dire simplement, avec les moins imaginatifs de nos historiens, que Byzance mourante, à la veille de succomber, rassembla ses énergies intellectuelles pour jeter un dernier éclat. L'art monastique ou populaire, différent de l'art officiel, peut y avoir aidé.

IX. Après la conquête turque, le Mont Athos devint le refuge de la peinture byzantine. Au XVI^e siècle, de 1512 à 1535, les monastères de Protaton et de Lavra produisirent encore quelques œuvres remarquables, et c'est sans doute alors que l'énigmatique Manuel Panselinos donna à cet art mourant un dernier éclat. Nous ne connaissons ce maître macédonien que par le *Guide de la Peinture* du moine Denys de Fournas, écrit tardif du XVIII^e siècle publié par Didron en 1845. La république monastique de l'Athos est le tombeau de l'art byzantin. Depuis quatre cents ans, les Athonites peignent comme les hirondelles bâtissent. Un canon, des recettes, quelques formules, c'est tout. Le joug turc ne fut sans doute pas étranger à cette fin de l'art chrétien en Orient, mais il faut y voir surtout le résultat de méthodes et de disciplines sous lesquelles il a fini par étouffer. A l'heure où la peinture byzantine mourait, l'art italien de la Renaissance, qu'un grand souffle de naturalisme vivifiait, ranimait l'art chrétien d'Occident. (Fig. 296 à 309.)

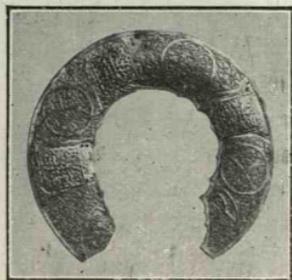


Fig. 309. — NIMBE D'ICONE, au couvent de Vatopédi, Athos. (Cl. Millet.)



Fig. 310. — LÉONARD DE VINCI : LA CÈNE. *Fresque de Sainte-Marie des Grâces, Milan.* (Cl. Anderson.)

DIX-HUITIÈME LEÇON

LA RENAISSANCE ITALIENNE

La transformation qui a fait de l'art italien l'équivalent moderne de l'art antique, porte le nom de Renaissance. Préparée par les artistes florentins du xv^e siècle qui en sont les primitifs, elle est l'œuvre du xvi^e siècle à ses débuts. La vraie coupure entre le moyen âge et les temps modernes se trouve là. Cette transformation se produit à la veille de l'an 1500, avec Léonard de Vinci pour la peinture, Michel-Ange pour la sculpture, Bramante pour l'architecture. L'apogée vient vite, au bout de quelques années, quand Raphaël remplace le Vinci dans le trio, de 1509 à 1520. La mort de Raphaël en 1520 et le sac de Rome par les Impériaux en 1527 amènent un fléchissement sur lequel la vieillesse de Michel-Ange jette un voile d'illusion et une nouvelle évolution se produit vers le milieu du siècle, à laquelle il faut donner un autre nom.

Ainsi délimitée, la Renaissance n'est que l'apogée d'une époque qui s'étend sur deux siècles. Elle en marque l'âge d'or pendant lequel l'art italien a atteint sa maturité, moment instable entre la verveur du début et la déliquescence de la fin. Elle en est la phase romaine, succédant à une phase florentine.

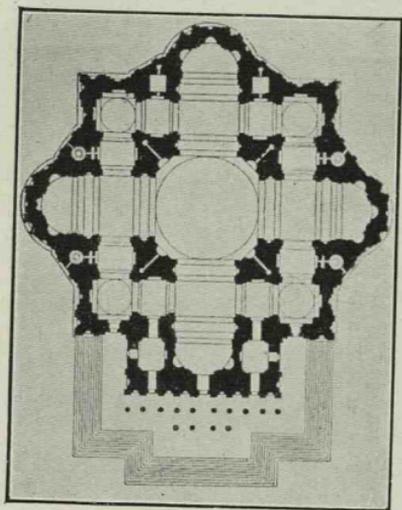


Fig. 311. — MICHEL-ANGE : PLAN DE SAINT-PERRE DE ROME.

Florentins. A Milan et à Venise comme à Rome, ce sont des artistes venus de Toscane qui incarnent cette rénovation artistique à laquelle le rayonnement pontifical assurera un triomphe universel.

On l'a appelée Renaissance parce que ses protagonistes ont renoué la tradition antique interrompue par les invasions. Entre l'art gréco-romain et le leur, l'art du moyen âge apparaissait comme un intermède fantaisiste des peuples étrangers, les Goths qui, en 410, avec Alaric, avaient disloqué l'Empire. De là le nom de gothique dont ils l'affublèrent pour marquer une opposition séculaire entre le romain et le barbare. L'Italie, à l'âme classique, ne s'était jamais laissé gothiciser et le moyen âge n'avait été pour elle qu'un long engourdissement. Maintenant elle se sentait revivre. Un lointain atavisme conspirait avec le goût du jour pour favoriser les innovations des peintres, des architectes et des sculpteurs. C'était bien une renaissance. La Rome des Césars

Le centre artistique se déplace alors de Florence à Rome parce que la ville des Médicis est politiquement découronnée tandis que Rome redonne la ville des Papes. Ceux-ci, rentrés dans la capitale de leurs États, veulent y faire figure de rois et gouverner le monde. Ils s'appellent Jules II et Léon X, un de la Rovère et un Médicis. Grands seigneurs plus que pontifes, aimant l'art pour lui-même, pour ce qu'il apporte de joie aux yeux et non plus seulement pour son rôle d'hagiographe, ces papes fastueux entreprennent de grands travaux pour lesquels ils font appel aux meilleurs artistes de l'Italie. Mais les maîtres du chœur sont quand même des

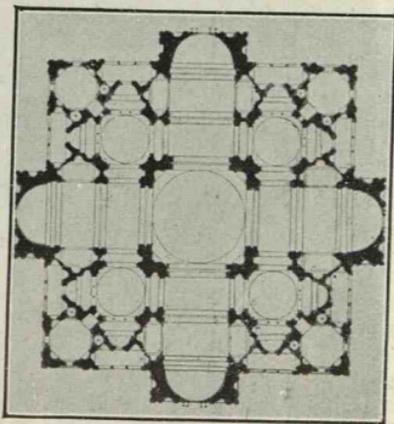


Fig. 312. — BRAMANTE : PLAN DE SAINT-PERRE DE ROME.

ressuscitait sous la tiare des Pontifes ; par delà le siècle d'Auguste, les artistes et les lettrés rejoignaient l'Antiquité grecque, lui empruntant les formules de sa splendeur ; et cela n'allait pas sans quelque paganisme. Il est vain de critiquer cette dénomination parce qu'une vie antérieure de l'art en démontre la fausseté. L'étiquette reste pleine de sens. Toute la chrétienté, au contact de l'Italie, l'adoptera, et la beauté païenne, christianisée, servira de compromis entre deux conceptions en lutte jusque-là : le naturalisme inspiré par la vie et le hiératisme établi sur des conventions.

I. L'architecture se transforme et s'amplifie. Moins soucieux de la composition logique des édifices que de leur belle ordonnance, les architectes cherchent dans le maniement des masses des effets nouveaux de grandeur et de beauté plastiques. Les « Ordres » constituent leur vocabulaire et c'est dans Vitruve qu'ils en apprennent les proportions, mais de ces ordres qui n'avaient fourni à leurs prédécesseurs florentins qu'un décor superficiel, ils veulent tirer l'ossature elle-même en leur donnant un rôle constructif. C'est en quoi gît l'innovation romaine.

Bramante (1444-1514) arrive à Rome, en 1499, pour la réaliser. Le *Tempietto* de Saint-Pierre in Montorio, en 1502, fut sa première démonstration, mais cette copie de temple païen n'est qu'une curiosité archéologique. La construction de Saint-Pierre devait lui fournir l'occasion rêvée. Jules II ayant repris l'ancien projet de reconstruire la basilique constantinienne, un concours mit en présence les plus éminents architectes. Les projets de Bramante furent adoptés. Ceux-ci comportaient une coupole centrale sur une quadruple nef en forme de croix grecque aux angles de laquelle s'élevaient quatre coupôles secondaires, le tout s'inscrivant dans un carré. La caractéristique du plan, colossal, était l'utilisation des poussées latérales et la légèreté des supports. Ce plan s'harmonisait avec l'idée du pape d'y abriter son tom-

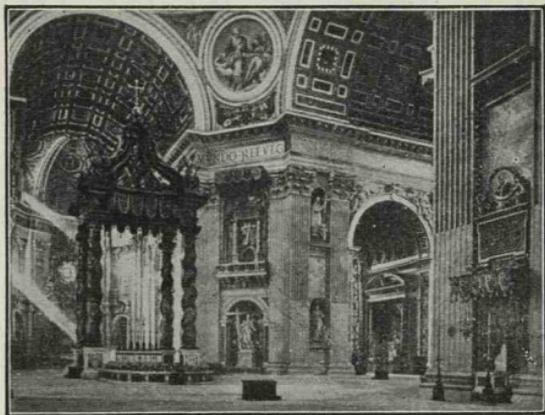


Fig. 313. — TRANSEPT DE SAINT-PIERRE DE ROME.
(Cl. Alinari.)

beau. Bramante y faisait preuve d'une connaissance des moyens de construction que les Florentins ne connaissaient plus. Par l'ordonnance générale et l'élégance des détails, il créait un art nouveau. La première pierre de l'édifice fut posée le 18 avril 1506. Huit ans après, en 1514, Bramante mourait n'ayant élevé que les quatre piliers reliés par les arcs qui devaient supporter la coupole et la plus grande incertitude règne sur ce qui peut en rester.

Raphaël fut choisi pour lui succéder, mais comme il n'était pas constructeur, on lui adjoignit deux architectes : Giuliano da San Gallo qui avait été évincé au concours et fra Giacondo. Alors se posa la question du plan, puis celle des supports et une réfection ingrate commença qui fut l'œuvre surtout d'Antonio da San Gallo le jeune (1485-1546). Celui-ci, en 1538, établit le nouveau modèle qui transformait la croix grecque en croix latine, mais après sa mort, on abandonna son projet pour revenir au plan de Bramante repris par Michel-Ange, son successeur. Le grand sculpteur, mué en architecte, construisit le tambour du Dôme, et simplifia le monument, tout en augmentant le poids des masses, jusqu'à en faire le piédestal cyclopéen du Dôme. Celui-ci, ovoïde, devait remplacer la coupole hémisphérique de Bramante. A partir de ce moment, l'histoire de la construction de Saint-Pierre appartient à la période suivante.

Saint-Pierre de Rome a influencé les premières églises du XVI^e siècle qui sont presque toutes des constructions centrales : Notre-Dame de Lorette, à Rome, par Antonio da San Gallo le jeune, en 1506 ; la *Consolazione* de Todi, par Cola da Caprarola, en 1508 ; la *Madone de San Biagio*, à Montepulciano, par Antonio da San Gallo le vieux, en 1518. Ce type convenait mal à une église et avait l'inconvénient de supprimer la façade. Sous Léon X, on l'abandonna pour revenir à la croix latine. C'est de ce pontificat que datent *Saint-Jean des Florentins*, par Jacopo Sansovino, en 1519 ; la *Madona dell' Orto*, par Jules Romain, vers 1520 ; *Sainte-Marie de Montserrat*,



Fig. 314. — MICHEL - ANGE :
PIETA. *Saint-Pierre de Rome*.
(Cl. Anderson.)

en 1526, par Antonio de San Gallo le jeune. La richesse et l'élégance caractérisent le pontificat de Léon X comme la force et la puissance celui de Jules II. On en trouve l'image parfaite dans la chapelle Chigi, de Sainte-Marie-du-Peuple, qui est tout entière l'œuvre de Raphaël, en 1512. La coloration des marbres, unie à celle des mosaïques et des peintures, en fait un enchantement pour l'œil. Cette tendance décorative en architecture sera accentuée par Jules Romain et Primatice dans les palais.

En dehors de Rome, la nouvelle architecture s'est surtout manifestée à Florence. Venise et Milan, demeurés à l'écart du mouvement, n'y participeront que dans la seconde moitié du XVI^e siècle.

Florence dut à l'avènement d'un Médicis une floraison d'art nouvelle.

Léon X s'intéressait autant à San-Lorenzo qu'à Saint-Pierre, car cette église, élevée par sa famille, était destinée à en abriter les tombeaux. La façade, élaborée en 1516, par Michel-Ange, formait un carré gigantesque qui devait servir de tableau à toutes les imaginations du sculpteur. Elle ne fut pas exécutée. Seule et en partie fut réalisée la sacristie où Michel-Ange logea comme il put, en 1520, les tombeaux réduits des Médicis. Son dernier travail, dans cette église, fut la bibliothèque, en 1526. C'est une noble salle précédée d'un robuste vestibule,

Venise continue le style de transition jusqu'au milieu du XVI^e siècle. Le mélange d'art vénitien et d'art romain se retrouve encore dans *San-Salvatore*, terminé en 1534, par Tullio Lombardo ; la façade de *San-Zaccaria* est aussi composite. A Padoue, faubourg vénitien, *Sainte-Justine* (1505), vénitienne par ses coupes, est romaine par ses piliers, et la chapelle du *Santo*, commencée par Andrea Riccio, est la dernière manifestation de cette brillante école décorative. L'arrivée du sculpteur florentin Jacopo Sansovino, en 1527, marque l'avènement de la Renaissance.



Fig. 315. — MICHEL-ANGE : MOÏSE.
Rome, Saint-Pierre in Vincoli.
(Cl. Anderson.)

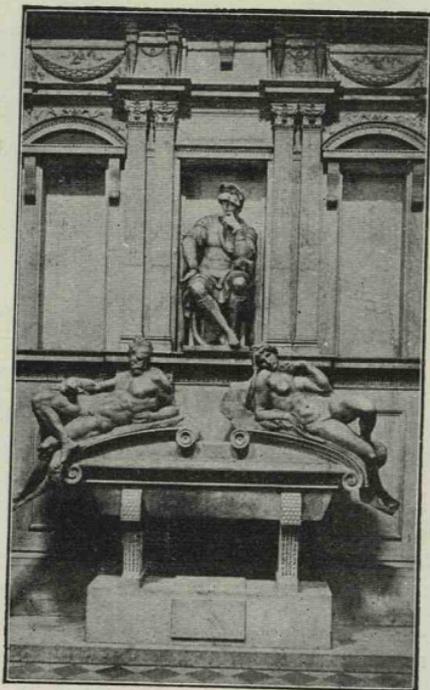


Fig. 316. — MICHEL-ANGE : TOMBEAU DE LAURENT DE MÉDICIS. Florence, San Lorenzo. (Cl. Anderson.)

Jacopo Sansovino (1486-1570) avait quitté Rome pour Venise après le sac de la ville par les Impériaux. Le sculpteur s'y révéla architecte éminent en construisant le palais Corner en 1536 et, plus tard, la *Libreria*, la *Loggetta* au pied du Campanile de Saint-Marc, enfin plusieurs édifices religieux dont le plus important est San Giorgio dei Greci. L'art romain transporté à Venise, se réchauffe et s'enrichit, unissant la grâce à la force.

II. La sculpture change de caractère avec Andrea Sansovino (1460-1529). La maigreur du style et les duretés anatomiques font alors place à un modelé large qui donne de la souplesse au jeu des muscles dans les nus et de l'ampleur aux draperies. Les statues antiques amènent cette recherche de la forme pleine et arrondie, caractéristique de

la Renaissance. Le *Baptême du Christ*, par Andrea Sansovino, au Baptistère de Florence, en 1502, est déjà une œuvre académique. Les Florentins de cette génération, Andrea Ferrucci, Baccio de Montelupo, Rustici, Benedetto da Rovezzano, adoptent progressivement cette pédagogie. Tous disparaissent dans le rayonnement prodigieux de Michel-Ange Buonarroti.

Michel-Ange (1475-1564) a paru au début de cette leçon comme architecte de Saint-Pierre de Rome ; il paraîtra plus loin comme peintre de la Sixtine ; ici, il ne sera question que du statuaire et, si la littérature rentrait dans ce manuel, il faudrait, dans un quatrième paragraphe, parler du poète, de ses *Rime* ou Sonnets. Mais comme tempérament, c'est un sculpteur à l'âme orageuse où passent de sublimes visions.

A ce seul titre, il a laissé une quinzaine d'œuvres religieuses, parmi lesquelles émergent la *Pieta* de Saint-Pierre de Rome (1500), le *Moïse* du tombeau de Jules II à Saint-Pierre-aux-Liens (1515), la *Mise au*

tombeau inachevée de la cathédrale de Florence (1550). Il faut y ajouter, à cause de son étiquette biblique, le *David* colossal de Florence (1502), inspiré par une pensée républicaine, et les tombeaux des Médicis à San-Lorenzo (1521-1534), malgré leur programme iconographique qui n'a rien de chrétien. Avec les œuvres profanes, cela fait une quarantaine de blocs sculptés. Ce n'est qu'une partie de ce qu'il avait rêvé de faire, car le tombeau de Jules II, à lui seul, s'il avait pu le réaliser, devait comprendre un nombre pareil de morceaux. De cette production qui s'étend sur un demi-siècle, le *Moïse* marque le point culminant. C'est là que Michel-Ange atteint la perfection d'une forme qui n'est qu'à lui. Le législateur biblique est admirable de colère contenue, de mouvement réprimé, d'immobilité mouvante. Ces contrastes et la qualité de la sculpture donnent à la statue de marbre une vie formidable. Aujourd'hui le *Moïse* garde seul farouchement le tombeau que d'autres mains ont achevé et deux des quatre *esclaves* (allégories) qui devaient orner les angles, sont au musée du Louvre.

Diverses influences contribuèrent au développement du génie de Michel-Ange. La plus forte fut sans nul doute celle des marbres antiques que des fouilles heureuses exhumaient alors du sol romain, aux yeux émerveillés des humanistes qui les reconnaissaient à la lumière de Pline : l'*Apollon* du Belvédère, la *Vénus* de Médicis, l'*Antée*, le *Laocoon*, le *Torse*, la *Cléopâtre*, le *Lion dévorant un cheval*, le *Tibre*, le *Nil*. C'était une antiquité mélangée, allant du IV^e siècle avant Jésus-Christ à l'époque alexandrine, et pas toujours directe. L'*Apollon* n'est qu'une copie romaine et le *Torse* vient de l'école néo-attique. C'est dans les Rhodiens du *Laocoon*, que Michel-Ange reconnut ses ascendants. Pourtant, cette beauté antique ne l'écrasa pas, en s'imposant à son imitation. Il la récréa, lui donnant une équivalence où elle revivait. Arrivé à ce point, l'art de la Renaissance marche de pair avec l'art antique, ajoutant à la souplesse [de son modelé une



Fig.317. — MICHEL-ANGE : LA MISE AU TOMBEAU. Florence, cathédrale. (Cl. Alinari.)



Fig. 318. — B. LUINI: SAINTE CATHERINE ENSEVELIE PAR LES ANGES. Musée Brera, Milan. (Cl. Anderson.)

à égaler la beauté. Trompé par elles, il crut pouvoir renoncer à la polychromie et inaugura la statuaire blanche.

La supériorité de Michel-Ange a relégué dans l'ombre la génération de ses contemporains. Plusieurs émigrèrent à l'étranger. Raphaël da Montelupo et fra Giovanni Montorsolo sont regardés comme ses élèves parce qu'ils furent associés à ses travaux. Le premier termina le tombeau de Jules II et sculpta la *Transfiguration* au grand autel de la cathédrale d'Orviéto. Le second a laissé à Saint-Mathieu de Gênes un ensemble de travaux.

Ses imitateurs, comme Bandinelli, n'aboutirent qu'à un gigantisme boursoufflé.

Jacopo Sansovino (1486-1570) seul compte vraiment. Avant de quitter Rome pour Venise, ce sculpteur florentin s'était révélé un maître d'une rare distinction, mais froid, en sculptant la *Madone de San-Agostino*. La *Vierge* assise, que la piété populaire des jeunes mères a couverte de bijoux, conserve, sous l'amoncellement des parures barbares, son air de déesse et son port de Junon. A l'intérieur de la

passion que l'art grec n'a pas connue. Si Michel-Ange put ainsi ne rien perdre à ce redoutable contact, c'est qu'il s'y était préparé par de savantes études de la nature vivante. Le corps humain pour lui n'avait pas de secret. Son naturalisme initial lui donna la clef des transcriptions anciennes, dont il parvint



Fig. 319. — SODOMA: SAINT SÉBASTIEN. Musée des Uffizi, Florence. (Cl. Anderson.)

Logetta de Venise, une *Madone* en terre cuite fait une suite chrétienne aux élégances profanes du dehors.

Benvenuto Cellini, qui personnifie l'art de l'orfèvrerie, ne trouve place dans cette histoire qu'avec un *mors de chape*, exécuté en 1529 pour le pape Clément VII et dont il ne nous reste plus que le dessin ; mais l'influence de son atelier a unifié cet art d'orfèvre demeuré d'ailleurs anonyme. Les pièces religieuses sont rares. On ne peut guère citer que le *Baiser de Paix* du Louvre vers 1500, celui de la cathédrale de Nice plus tardif, et le reliquaire du saint Anneau à Pérouse, vers 1511.

III. La peinture de la Renaissance n'est pas comme celle des Primitifs, une simple projection colorisée de la sculpture. Elle s'adresse à un sens qui ne s'était pas éveillé jusque-là. Les peintres font alors les décisives conquêtes : le modelé et le clair-obscur avec Léonard de Vinci ; la composition dans l'espace avec Raphaël ; le dessin du mouvement avec Michel-Ange ; les raccourcis plafonnants avec Corrège ; les rapports de la lumière et de la couleur avec Titien. Tous abandonnent le particulier pour le général. Type, costume et décor prennent un caractère idéalisé, presque abstrait, qui les dépouille de leur individualité. Une synthèse dans le temps comme dans l'espace remplace le détail anecdotique cher aux artistes précédents. C'est la discipline de l'unité qui se substitue à la recherche du pittoresque et cela est commun aux peintres comme aux sculpteurs.



Fig. 320. — L. DE VINCI : LA VIERGE AUX ROCHERS. Musée du Louvre. (Cl. Alinari.)

Léonard de Vinci (1452-1519), Florentin émigré en Lombardie, ouvre la Renaissance, vers 1495, en peignant la Cène dans le couvent des Dominicains de Milan. Ce fut l'œuvre maîtresse de sa vie, la seule qu'il put mener à bonne fin. Cette peinture murale est dégradée parce

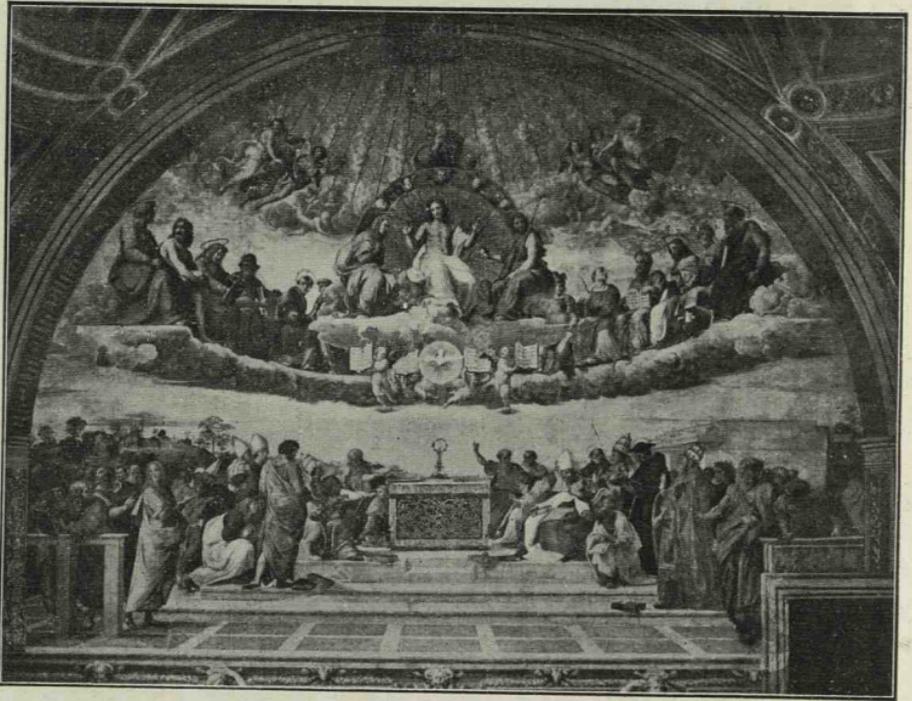


Fig. 321. — RAPHAËL : LA DISPUTE DU SAINT SACREMENT. Rome, Vatican.
(Cl. Anderson.)

qu'elle a été exécutée à l'eau et à l'huile, avec la préoccupation d'améliorer le procédé traditionnel de la fresque. Elle occupe le fond du réfectoire dont elle prolonge les murailles par un effet de perspective. Le rythme des lignes, le style des draperies, l'émotion traduite par les gestes des personnages font de cette composition une œuvre maîtresse qui limite deux époques. La science et l'art vont ici de pair pour la première fois. La *Vierge aux Rochers*, encore inspirée de Verrocchio, est d'une date antérieure : il en existe deux exemplaires, l'un au musée du Louvre, l'autre à la National Gallery de Londres. La *Sainte Anne* (Louvre) a été exécutée à Florence après 1500 et le *Saint Jean-Baptiste* appartient à la période française de l'artiste qui devint le peintre de François I^{er} en 1515. A cela se réduit l'œuvre religieuse peinte de l'auteur de la *Joconde*. Des dessins prodigieux le complètent. Le reste a péri ou lui est faussement attribué. On ne doit pas d'ailleurs enfermer dans la seule peinture ce génie universel. Architecte, sculpteur, peintre, poète, musicien, ingénieur, chimiste, Léonard de Vinci était un savant

doublé d'un artiste. Cette universalité apparaît dans ses manuscrits, parsemés de croquis, où sa curiosité scientifique dépasse les bornes de son temps.

Plusieurs élèves l'ont continué, s'inspirant de sa manière, entre autres Beltraffio qui a peint à fresque la *Vierge au donateur* de Sant' Onofrio à Rome et Andrea Solario, l'auteur de la *Vierge au coussin vert* du Louvre.



Fig. 322. — RAPHAËL : LA TRANSFIGURATION.
Rome, Vatican. (Cl. Anderson.)

L'école lombarde n'a pas d'artiste plus populaire que Bernardino Luini. Il en est le peintre le plus fécond mais un peu de fadeur dépare cette œuvre abondante que l'on retrouve jusqu'en Suisse, à la cathédrale de Lugano. La *Sainte Catherine*, ensevelie par les Anges, du musée Brera à Milan en est le morceau de choix. Le principal se trouve à l'église de Saronno dont Luini et Gaudenzio Ferrari se partagèrent les murailles, l'un prenant le chœur et le transept, l'autre la coupole.

Bien supérieur à tous les deux, Sodoma (sobriquet injurieux de Bazzi) a fait rayonner l'école jusqu'à Sienne et Rome. Sa brillante carrière de décorateur qui va de 1503 à 1532, est marquée par de grands travaux religieux : la série de vingt-six fresques sur la vie de saint Benoît au cloître de Monte Oliveto et les quatre fresques de San-Domenico à Sienne. Le caractère en est voluptueux et trouble. Plus fait pour les thèmes profanes que pour les sujets chrétiens, Sodoma reste surtout l'auteur des *Noces d'Alexandre et de Roxane*, à la Farnésine de Rome.

Raphaël, né à Urbain en 1483, mourut à Rome, en 1520. Le fondateur de l'école romaine est donc un Ombrien qui ne paraissait d'abord destiné qu'à recueillir l'héritage du Pérugin. Sa prodigieuse fortune le mena au Vatican, au moment le plus pathétique des grandes entreprises pontificales. Une douzaine d'années lui suffirent à créer cent chefs-d'œuvre. Il aborda tous les domaines : peinture à l'huile, fresque, mosaïque, tapisserie, orfèvrerie, architecture, sculpture et traita tous les sujets : Bible, Évangiles, Mythologie, Histoire ancienne, Allégorie, Portrait,

avec une aisance souveraine qui rappelait les jours heureux de la Grèce antique. Une double éducation lui avait appris la joie du paganisme après lui avoir fait sentir la pureté chrétienne et il allait, dans une synthèse harmonieuse, fusionner ces deux contraires. Le succès qui l'entoura vivant survécut à sa mort précoce. Pendant longtemps, on le considéra comme le dieu de la peinture et son dessin devint la loi des



Fig. 323. — RAPHAËL : MADONE DE SAINT-SIXTE. Dresde, Galerie Royale. (Cl. Anderson.)

académies. A la fin du XIX^e siècle, quand la vogue des Primitifs fit mépriser tout art savant, on ne voulut voir en lui qu'un illustrateur. Aujourd'hui, nous sommes aussi loin de ce dédain que de l'idolâtrie. Ni divin, comme le croyait Ingres, ni odieux comme le prétendait Huysmans, Raphaël est l'aboutissement heureux de l'art de son époque. Sa supériorité sur ses contemporains n'est cependant pas universelle. Michel-Ange a un dessin plus savant ; Titien peint mieux que lui et Léonard de Vinci a plus d'âme. Raphaël les dépasse tous cependant. C'est un plus grand compositeur. Il est plus complet. Sa faculté de perfectionnement est plus forte.

Au début, en 1499, quand il quitte Urbino pour Pérouse et Viterbe pour le Pérugin, Raphaël n'est encore qu'un Primitif. Il peint alors le *Songe du Chevalier* de la National Gallery de Londres, le *Saint Georges* et le petit *Saint Michel* du Louvre. Une période florentine qui va de 1504 à 1508, le met en présence des œuvres de Léonard de Vinci, de Fra Bartolomeo, de Michel-Ange. Son talent mûrit à ce contact et il s'arrache à l'influence stérilisante de Pérouse. C'est alors qu'il crée le type de ses premières Madones dont la *Vierge dans la prairie* du musée de Vienne, la *Vierge au chardonneret* des Uffizi de Florence et la *Belle Jardinière* du Louvre sont les exemplaires achevés. Et il s'essaie à de grandes compositions : la *Mise au tombeau* de la Galerie Borghèse, à Rome, la *Vierge au baldaquin* du palais Pitti à Florence. Enfin, en 1509, sur la recommandation de Bramante, Raphaël est appelé à Rome par

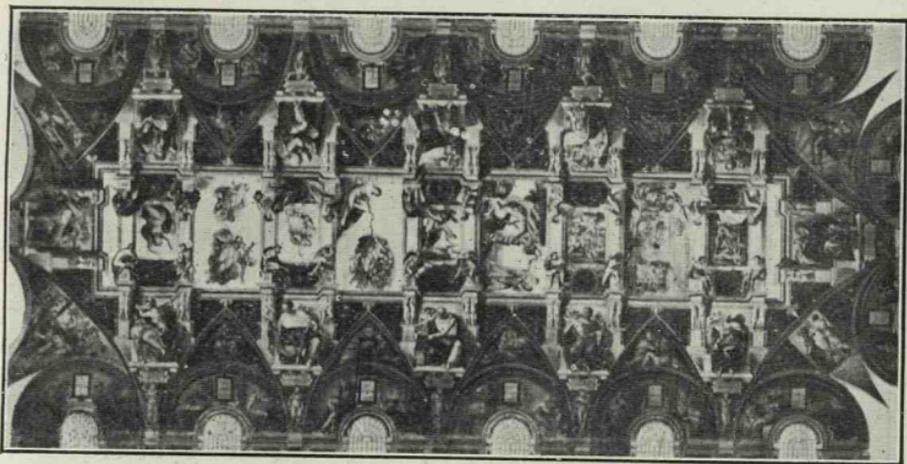


Fig. 324. — MICHEL-ANGE : LA GENÈSE. Voûte de la chapelle Sixtine, Rome, Vatican. (Cl. Anderson.)

Jules II. Alors commence la série de ses grands travaux : les chambres du Vatican, les Loges, les tableaux de sainteté de la période romaine. Quand il meurt, à trente-sept ans, laissant la *Transfiguration* inachevée, on peut dire qu'il a conduit la peinture italienne de l'ingénuité de l'enfance à la maîtrise de l'âge mûr.

Malgré la brièveté de sa vie, Raphaël a laissé une œuvre considérable. Pour la partie religieuse seulement, on compte 149 peintures dont 58 scènes de l'Ancien Testament, 27 scènes du Nouveau Testament, 42 madones, 15 saints personnages, 7 allégories. Cette liste comprend des fresques murales, des toiles, des panneaux de bois. La peinture proprement dite, c'est-à-dire l'exécution en couleurs, n'y occupe qu'une place secondaire. Cette exécution d'ailleurs est habituellement le fait des élèves ou des aides, non seulement pour les fresques où c'était de commune pratique depuis Giotto, mais même pour les tableaux. De ses 42 madones, aucune n'est de sa main, et il en a seulement fourni la maquette sur papier avec les indications de couleur. L'art ici est dans la composition, l'invention, le dessin, l'harmonie générale. D'après certains portraits seulement, on peut deviner le faire du maître qui apparaît d'une légèreté extraordinaire dans le *Balthazar Castiglione* du Louvre. Quelques-unes de ces compositions touchent les sommets de l'art. Ce sont la *Dispute du Saint Sacrement* et l'*École d'Athènes* aux Chambres du Vatican, la *Madone de Saint-Sixte* au musée de Dresde. Avec le *Triomphe de Galathée*, à la Farnésine

de Rome, c'est le meilleur de son œuvre. Là, tout est beauté pure comme dans cette antiquité idéale que la Renaissance devina et retrouva plus qu'il ne la connut. C'est la réconciliation de la pensée chrétienne avec la forme païenne. Les *Loges* sont surtout l'œuvre de ses élèves : Penni, Pierino del Vaga, Jean d'Udine, et la *Transfiguration* fut terminée par Jules Romain, son seul héritier direct.

Michel-Ange était l'aîné de Raphaël de huit ans, mais il lui survécut quarante-quatre ans. Le sculpteur florentin fut peintre malgré lui.



Fig. 325. — MICHEL-ANGE : LA CRÉATION D'ADAM.
Rome, chapelle Sixtine. (Cl. Chauffourier.)

Il ne faut d'ailleurs pas prendre ses lamentations à la lettre quand, à la « tragédie du Tombeau » succède le drame de la Sixtine. Le jeune Buonarroti avait commencé par être l'élève de Ghirlandajo avant d'entrer dans l'atelier de Bertoldo et l'universalité de sa culture lui permettait de tout entreprendre. Il est

vrai cependant qu'il avait surtout une formation de marbrier et que son génie est sculptural. On lui attribue quatre peintures, mais le seul tableau qui soit certainement de sa main est la *Sainte Famille* des Uffizzi de Florence, peint à la détrempe sur un panneau circulaire, vers 1503. C'est comme fresquiste que Michel-Ange se révéla le rival de Raphaël.

Trois œuvres firent de lui le plus grand peintre décorateur de son temps : la voûte de la Sixtine peinte de 1508 à 1512, le *Jugement dernier* sur le mur du fond de la même chapelle exécuté de 1534 à 1541, la décoration de la chapelle Pauline, terminée en 1550, qui comprend deux fresques, la *Conversion de saint Paul* et le *Crucifiement de saint Pierre*. Le dernier de ces trois ensembles est une œuvre de vieillesse où l'on sent la décadence de l'artiste alors âgé de soixante-quinze ans ; le second est une œuvre extraordinaire, mais plus savante qu'émue ; seul, le premier a les grandes qualités de jeunesse, de fraîcheur, d'inspiration, d'émotion qui font les chefs-d'œuvre.

La Sixtine est une salle rectangulaire de quarante-huit mètres de long sur treize de large et dix-huit de haut, couverte d'une

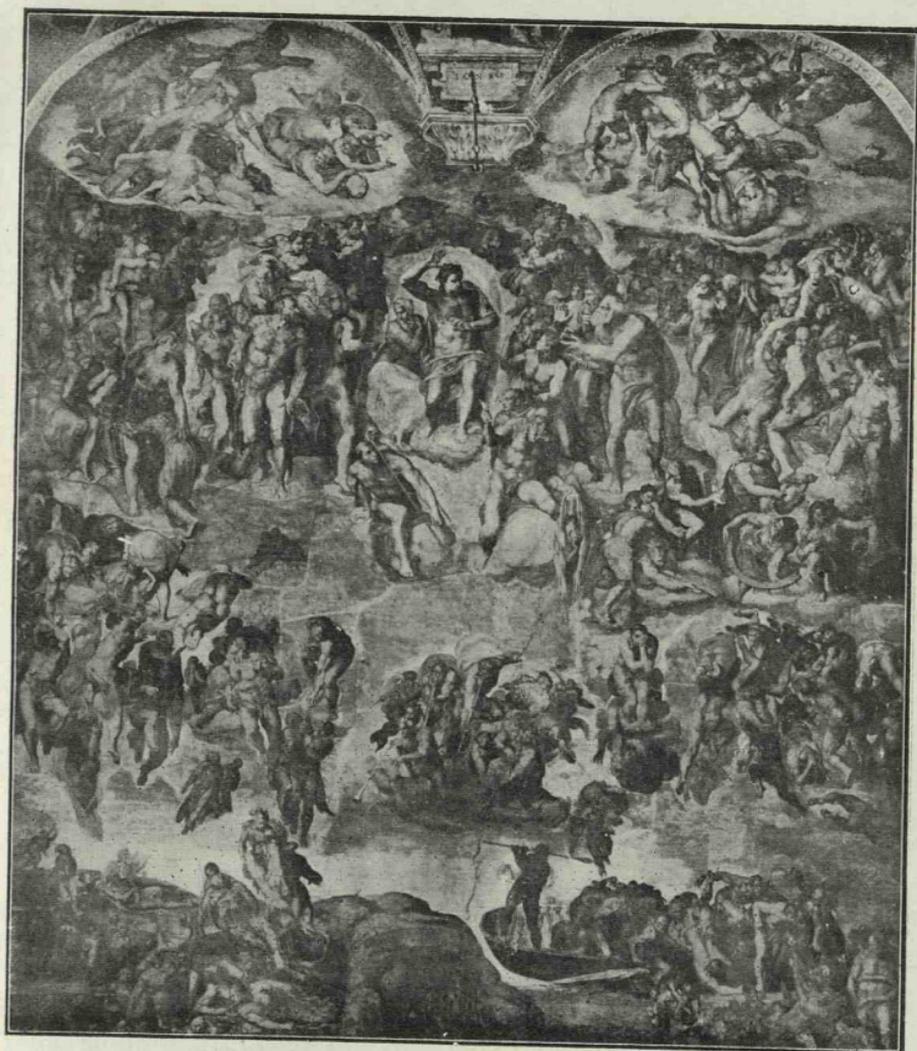


Fig. 326. — MICHEL-ANGE : LE JUGEMENT DERNIER. Rome, chapelle Sixtine.
(Cl. Chauffourier.)

voûte en berceau plein cintre à pénétration. Huit colonnes corinthiennes forment la membrure des grands côtés où s'ouvrent douze fenêtres au-dessus d'une galerie. Terminée en 1483, elle avait été décorée par une équipe de peintres florentins.

Michel-Ange transforma l'aspect plat et nu de cette voûte par une architecture peinte qui simule des arcs, des pilastres, des frontons,

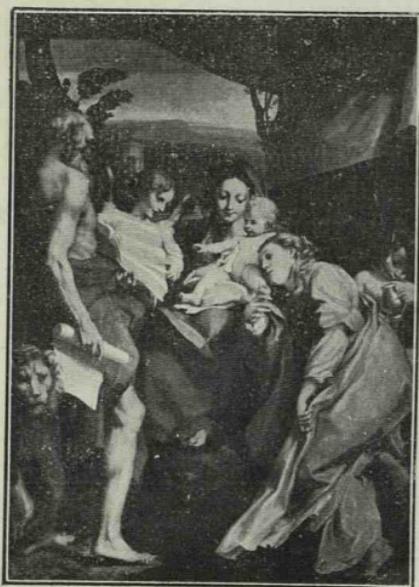


Fig. 327. — CORRÈGE : MADONE DE SAINT-JÉRÔME. *Pinacothèque de Parme.*
(Cl. Anderson.)

des consoles et des médaillons. Le décor, morcelé, est distribué en onze zones. Tout un peuple de géants s'y agite, mais dans ce tumulte, une claire ordonnance apparaît. Au milieu, neuf scènes de la Genèse ; aux angles, quatre épisodes bibliques ; dans les huit lunettes et retombées des fenêtres, les 36 ancêtres du Christ ; dans l'encadrement, 20 *ignudi*, 7 prophètes et 5 sibylles, 58 cariatides-enfants, 24 figures nues. Les médaillons paraissent de bronze, les cariatides de marbre, les nus de chair, mais le pinceau seul a réalisé ce cadre immense qui réunit toutes les formes de l'art et de la vie. La grande figure de Dieu domine tout, donnant à ce poème lyrique son caractère ardent qui est plus biblique que chrétien. On ne saurait

en parler qu'en poète, car l'historien d'art, qui reconnaît dans l'œuvre de Raphaël, la floraison de l'art des quattrocentistes, ne sait que dire devant cette création de génie. Elle devait bouleverser l'art de son temps, en lui assignant un idéal trop élevé auquel nul ne saura plus atteindre.

Fra Bartolommeo et Andrea del Sarto sont les derniers représentants de l'école florentine. Le savant peintre dominicain apprit au jeune Raphaël les grandes ordonnances dans les Madones d'apparat mais il fut à son tour influencé par les maîtres romains ainsi que par les Vénitiens et, de retour à Florence, il produisit, de 1509 à 1516, ses plus belles œuvres, d'un aspect monumental : la *Madone de Lucques*, l'*Annonciation* du Louvre, l'*Assomption* de Naples, la *Présentation* de Vienne, la *Sauveur du Monde* de Florence.

Andrea del Sarto (1486-1531) a décoré, en 1514, le cloître du Scalzo, à Florence, de fresques en camaïeu gris vert qui figurent l'histoire de saint Jean-Baptiste. Il s'y libère de l'art quattrocentiste pour adopter la manière romaine. La *Madone au sac* de l'Annunziata, en 1525, est célèbre. Ses tableaux de chevalet révèlent des dons de coloriste : la *Charité* du Louvre, la *Madone des Harpies*, de Florence.

Corrège (1494-1534), dans sa retraite de Parme, n'a pas connu les maîtres romains. Sa grâce native a échappé à leur idéalisme dévorant. Mais il est tributaire de Venise qui lui a communiqué sa langueur. La sensualité délicate que respire son œuvre, diffère cependant de la volupté robuste des Vénitiens et le vaporeux de sa manière tendre est une conquête nouvelle qui s'ajoute à la couleur solide des peintres de Venise comme elle complète le dessin colorié de ses rivaux de Rome. Entre la puissante symphonie des uns et la hautaine stylisation des autres, son art, empreint de morbidesse, a le charme d'un sourire, le sourire d'un artiste tout entier à la joie de peindre. Ce peintre, par sa façon de mêler le Ciel à la Terre dans sa représentation des Anges qui roulent au milieu des nuées, a transformé l'iconographie et créé un merveilleux chrétien comparable aux mythologies païennes. C'est ainsi que l'on comprendra, sans trop en critiquer la mondanité, les œuvres ravissantes que sont, malgré la mauvaise qualité de leur sentiment religieux, ses tableaux d'église : la *Madone de Saint-Jérôme*, la *Madone de Saint-Georges* et la *Madone à l'écuelle*, à la Pinacothèque de Parme, le *Mariage de sainte Catherine*, au musée du Louvre. Ils ne diffèrent que par le sujet de l'*Antiope* et de la *Danaë*. Tout l'art du XVIII^e siècle est en germe dans cette peinture qui s'imposera par la magie de la lumière et la séduction des figures. Mais Corrège est aussi un décorateur. Ses fresques des deux coupoles du Baptistère et de la cathédrale de Parme, exécutées, la première en 1520, la seconde en 1526-1530, ont révolutionné la peinture plafonnante. L'artiste a conçu les coupoles comme des ouvertures sur le ciel et montré, dans une, la *Vision de saint Jean*, dans l'autre, l'*Assomption de la Vierge*. C'est dans la seconde que cette formule atteint son plein effet. Une lumière éblouissante enveloppe la Vierge qui monte au Ciel au milieu d'une farandole d'Anges dont les attitudes aériennes ont nécessité les raccourcis les plus audacieux.



Fig. 328. — TITIEN : LA VIERGE DES PESARO. Venise, S. Maria dei Frari. (Cl. Anderson.)

Michel-Ange lui-même n'avait rien imaginé de pareil à la Sixtine. On peut critiquer comme architecte et du point de vue religieux, mais ce tour de force a élargi les limites de la peinture.

L'école vénitienne doit à l'énigmatique Giorgione sa transformation. L'œuvre religieuse de cet artiste, mort en 1510, se borne à trois retables de caractère bellinesque. C'est par ses compositions païennes, comme la *Vénus de Dresde* et le *Concert du Louvre*, qu'il entraîna la peinture dans la voie triomphale. Des maîtres plus jeunes, Palma, Pordenone, Sebastiano del Piombo, Lotto, Titien surtout, achevèrent la révolution commencée par lui, en adoptant une manière plus large, en usant de la brosse avec plus de liberté, en donnant à la pâte colorée une résolu-



Fig. 329. — TITIEN : LA MISE AU TOMBEAU.
Paris, Louvre. (Cl. Arch. Phot.)

tion plus profonde. Cette génération a transformé la peinture à l'huile : elle a fait une interprétation décorative de ce qui n'était qu'un art de miniaturiste. Son influence s'est étendue jusqu'aux confins de la Lombardie, à Brescia, sur Romanino (1485-1556), et Moretto (1498-1555).

Titien (1477-1576) a eu sur la couleur une influence égale à celle de Michel-Ange sur le dessin. Il en a fait l'élément essentiel qui commande la composition. Son œuvre a une part profane et une part religieuse. L'une explique l'autre. Son allégorie l'*Amour sacré* et l'*Amour profane* peut servir à les symboliser. Elles ne diffèrent pas de manière. Les tableaux religieux sont au nombre de 113, parmi lesquels 24 Madones. Le musée du Louvre, à Paris, a la *Mise au tombeau* de 1525, le *Christ couronné d'épines* de 1540, et les *Pèlerins d'Emmaüs* de 1543. La *Trinité dans sa gloire*, sorte de jugement dernier peint pour Charles-Quint, en 1554, est au Prado de Madrid. Venise possède les trois pièces principales : l'*Assomption*, de 1516, à l'Académie ; la *Vierge des Pesaro*, de 1526, à Santa-Maria dei Frari ; la *Présentation de la Vierge*, de 1534, à l'Académie, toile de 3 m. 50 sur 8 mètres provenant de la Scuola della

l'huile : elle a fait une interprétation décorative de ce qui n'était qu'un art de miniaturiste. Son influence s'est étendue jusqu'aux confins de la Lombardie, à Brescia, sur Romanino (1485-1556), et Moretto (1498-1555).

Titien (1477-1576) a eu sur la couleur une influence égale à celle de Michel-Ange sur le dessin. Il en a fait l'élément essentiel qui commande

Carita. Ces œuvres sont une amplification du tableau de chevalet ; elles décidèrent du sort de la grande peinture religieuse. C'est elles qu'on prendra pour modèles dans la décoration des églises où elles supplanteront la fresque, d'aspect trop pauvre avec les nouveaux cadres architecturaux. La sensualité de cette peinture ne l'empêche pas d'être religieuse. C'est par la beauté qu'elle émeut et l'émotion qui s'en dégage s'ennoblit jusqu'à la pureté d'une impression religieuse. La majesté de la composition, l'attitude des acteurs et le caractère épique de la coloration suggèrent à eux seuls une pensée surnaturelle. C'est surtout une musique pour les yeux. On ne saurait en comparer les accords puissants qu'aux jeux profonds de l'orgue ou aux notes basses du violoncelle. A côté de ces sonorités, les harmonies des Primitifs paraissent une chanson grêle.

La mort de Titien, en 1576, n'interrompt pas le concert vénitien qui se prolonge jusqu'au XVII^e siècle, avec Véronèse et Tintoret. A Rome, au contraire, la mort de Michel-Ange, en 1564, marque la fin de la Renaissance. En fait, cette brillante période qui a fait dans la plastique les plus belles découvertes, était

close depuis une trentaine d'années et une autre période commençait. Avant de l'aborder, il nous faut suivre la diffusion de l'art italien à travers l'Europe.

(Fig. 310 à 330.)



Fig. 330. — TITIEN : L'ASSOMPTION.
Venise, Académie. (Cl. Anderson.)

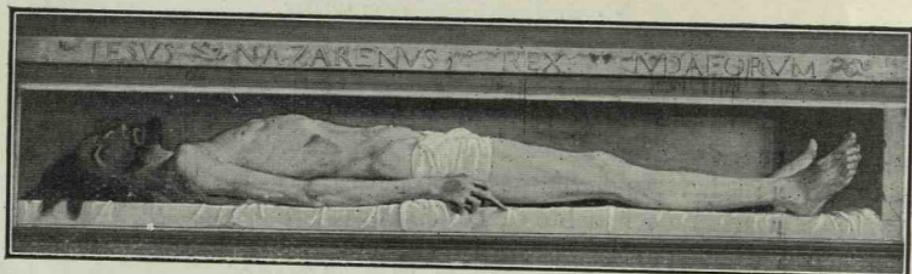


Fig. 331. — HOLBEIN : LE CHRIST MORT. Musée de Bâle, Suisse. (Cl. Bulloz.)

DIX-NEUVIÈME LEÇON

L'EXPANSION DE LA RENAISSANCE EN EUROPE

Au cours du XVI^e siècle, la renaissance italienne a fait la conquête de l'Europe. Elle y trouvait des ferments favorables. Tour à tour, la France, l'Espagne, le Portugal, les Pays-Bas, l'Angleterre, éblouis, se sont mis à l'école de l'Italie. Un seul pays, l'Allemagne, résiste à cette séduction parce que son génie propre, comme ses frontières naturelles, la met à l'écart du monde latin. Elle opposera jusqu'au bout, dans son repaire de Nuremberg, le flamboyant gothique à l'art italo-antique comme elle oppose la réforme chrétienne au catholicisme romain. Le Rhin et le Danube, limites de l'Empire romain, ferment donc cette expansion. Partout ailleurs, la dépossession de l'art gothique s'est opérée de la même façon. L'architecture, arrivée au bout de ses expériences, s'est laissé recouvrir par le décor souriant de la Renaissance et celui-ci, d'abord superficiel, a fini par atteindre la structure qu'il a transformée. Les sculpteurs et les peintres, convaincus de vulgarité, ont abandonné leur réalisme pittoresque, d'un caractère tourmenté, pour adopter la sereine plastique idéaliste. Les artistes se libèrent alors de la tyrannie des corporations et de la tutelle des maîtres-maçons. Ceux-ci ne sont plus que les successeurs dégénérés des anciens maîtres d'œuvre. Les nouveaux « architectes », plus savants, reprennent, avec la direction artistique, l'administration des travaux. L'émancipation des imagiers va donc avec la réforme des constructeurs qui relèvent leur profession avilie en mettant le travail manuel aux ordres de l'intelligence. Cette période n'est pas une époque de création pour l'art religieux qui reste pauvre à côté des richesses de l'art profane.

1. En France, la pénétration italienne commence sous Charles VIII, à la suite des guerres d'Italie. Elle atteint d'abord l'architecture. Le premier exemple est à l'enfeu de Solesmes où des pilastres Renaissance encadrent le groupe encore gothique de la *Mise au tombeau* : l'un d'eux porte la date de 1496. Les premiers monuments franco-italiens apparaissent sous Louis XII et ce style



Fig. 332. — ABSIDE DE SAINT-PIERRE DE CAEN.
(Cl. Arch. Phot.)

composite caractérise le règne de François I^{er}. Après, commencent les essais néo-antiques ou gréco-romains, dus principalement à Lescot, Philibert de l'Orme, Goujon, Jean Bullant, sous Henri II. C'est dans les châteaux de la Loire : Blois, Chambord, Azay-le-Rideau et dans les palais royaux : Fontainebleau, Saint-Germain, Louvre, Tuileries, que s'accomplit cette évolution.

L'architecture religieuse suit de loin cette marche de l'architecture civile et lui oppose même une certaine résistance. Sous Louis XII, les emprunts sont encore superficiels et mêlés à des motifs traditionnels : clôture du chœur de Notre-Dame de Chartres, en 1514. On termine à la nouvelle mode un monument ancien : couronnement de la tour nord de la cathédrale de Tours. Sous François I^{er}, des morceaux rapportés viennent se juxtaposer à un corps d'architecture gothique : portail de Saint-Symphorien de Tours, en 1531. A l'abside de Saint-Pierre de Caen (1518-1545), une riche décoration recouvre l'extérieur et, au dedans, Hector Sohier s'enhardit jusqu'à remplacer la voûte sur nervures par des plafonds. L'église en pierre et brique de Tilloloy (Somme) n'est qu'un petit exemple mais fort joli. L'entreprise la plus considérable est Saint-Eustache de Paris où Nicolas Lemercier, en 1532, adopte la mode florentine pour habiller une structure gothique. On comprend enfin le désaccord qu'il y a entre ces deux éléments mal accouplés. Sous Henri II, il ne s'agit plus de rinceaux, de pilastres, de médaillons empruntés à l'art italien du xv^e siècle, mais des ordres classiques selon Vitruve remis en honneur par les Romains de la

Renaissance. Jean Goujon pose, en 1540, les colonnes corinthiennes de l'orgue de Saint-Maclou de Rouen et Philibert de l'Orme bâtit, en 1549, la chapelle du château d'Anet en forme de temple antique recouvert d'une voûte sphérique. Le premier illustre une édition de Vitruve et le second publie une *Architecture* dont un dessin servira, en 1578, à faire le portail de Saint-Nicolas-des-Champs, à Paris. Cette fois, le moyen âge est bien mort. Malgré ces exemples, il ne se forme nulle part d'école durable ; aucun type viable d'église n'est créé ; et l'architecture religieuse arrive à la fin du XVI^e siècle sans avoir rien produit que des essais ou des compromis comme le portail nord de l'église du Grand-Andely (Eure).

En sculpture, le nom le plus représentatif au début du XVI^e siècle est celui de Michel Colombe. Le maître tourangeau, mort en 1512, ne doit à l'Italie qu'un changement de sensibilité et, dans un cadre italo-antique, sa sculpture, toute Renaissance qu'elle soit, garde un caractère français. Le tombeau ducal de la cathédrale de Nantes est son œuvre capitale. Aux angles, se dressent quatre grandes figures : les Vertus cardinales, belles comme des déesses, où l'on retrouve un souvenir lointain, mais nationalisé, de la plastique florentine. Michel Colombe a fait école. De son atelier sont sortis le tombeau de Poucher

et une série de Vierges, comme la « Vierge d'Olivet », qui sont sœurs de Roberte Legendre (musée du Louvre). Les ateliers provinciaux produisent des œuvres similaires : *Sainte Anne et la Vierge*, à la cathédrale de Bordeaux, tombeau des cardinaux d'Amboise à la cathédrale de Rouen, Madones bourguignonnes et champenoises.

A l'avènement de François I^{er}, les choses changent. Des ateliers italiens s'établissent en France et l'un d'eux, celui des Juste, à Tours, exécute le tombeau de Louis XII et d'Anne de Bretagne à Saint-Denis. A leur côté, des artistes français produisent encore des œuvres d'un caractère local : clôture du chœur de Notre-Dame

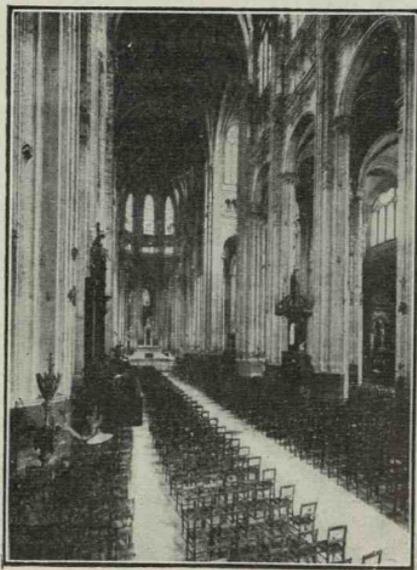


Fig. 333. — INTÉRIEUR DE SAINT-EUSTACHE, Paris. (Cl. Arch. Phot.)

d'Amiens en 1531 et tympan de l'église de Neuville-les-Corbie en 1530 ; mais une intervention du roi précipite les événements. En 1527, François I^{er} appelle Rosso, et en 1531, le Primatice pour décorer le château de Fontainebleau. C'est de là que date chez nous le triomphe de la Renaissance. Un sculpteur florentin, Dominique, en fut l'agent. Son *Christ à la colonne*, de Saint-Nicolas de Troyes, est michelangelesque. Cette rhétorique grandiloquente va troubler pour toujours les vieilles disciplines de l'école nationale qui modifie alors ses canons et son idéal.

Sous les derniers Valois, la conversion des sculpteurs français à l'esthétique italienne est complète. Ligier Richier en Lorraine, Jean Goujon, Pierre Bontemps et Germain Pilon à Paris, en des œuvres élégantes, portent la sculpture française à son apogée. Ligier Richier, le moins touché de tous par cette vague païenne, reste fidèle à l'inspiration chrétienne dans son *Sépulcre* de Saint-Mihiel (Meuse). Jean Goujon, l'auteur de la *Fontaine des Innocents*, à Paris, a sculpté les bas-reliefs du jubé de Saint-Germain-l'Auxerrois, au Louvre et ceux de l'autel d'Écouen, au musée de Chantilly : ses figures allongées et contournées ont la souplesse des figures de Primatice à Fontainebleau. Germain Pilon unit la force à la grâce. Sa *Vierge* de Notre-Dame de la Couture au Mans a une grande distinction et son tombeau de Henri II à Saint-Denis parachève le type nouveau, avec celui de François I^{er} par Pierre Bontemps. Le tombeau n'est plus un humble sarcophage : c'est un arc de triomphe à la gloire du mort dont des *Vertus* allégoriques rappellent les mérites. Le *Christ*, de Pierre Bontemps, à l'église Saint-Paul de Paris, a déjà la grâce du XVIII^e siècle.



Fig. 334. — LIGIER RICHIER. SAINT SÉPULCRE, Saint-Mihiel, Meuse. (Cl. Arch. Phot.)

La peinture, en France, se transforme sous l'influence de l'atelier de Fontainebleau improprement appelé école. Les décorations du château par Rosso et le Primatice engendrèrent la peinture nouvelle. La *Pieta* de Rosso au Louvre, qui provient du château d'Écouen, peut

donc être mise à l'origine des œuvres suivantes : le *Jugement dernier*, de Jean Cousin, au Louvre ; l'*Adoration des bergers*, de Simon de Châlons, en 1548, à Avignon ; le retable de l'église de Six-Fours (Var), par Jean Cordonnier, de Troyes.

La miniature, au XVI^e siècle, a beaucoup souffert de l'invention de l'imprimerie et de la diffusion de la gravure. Le courant est médiocre. Trois livres d'*Heures*, sous Henri II, ont un mérite exceptionnel. Un enlumineur de Lodève (Hérault), Vincent Raymond, alla en Italie décorer pour les Papes des manuscrits de luxe. Le *Psautier* de Paul III, à la Bibliothèque Nationale de Paris, paraît être de sa main. La miniature de la *Création du Monde* y est inspirée de la fresque de Michel-Ange à la Sixtine.



Fig. 335. — MICHEL COLOMBE. — TOMBEAU DE HENRI II. Cathédrale de Nantes. (Cl. Giraudon.)

L'art du vitrail a eu, au XVI^e siècle, un développement prodigieux, aussi bien dans les châteaux que dans les églises. Les artistes connaissent alors toutes les ressources de leur métier. Ils développent le caractère d'image des vitraux aux dépens de leur aspect de mosaïque, en restreignant le jeu des plombs qui, en effet, dans les visages, et vus de près, ont le défaut de donner un air caricatural. Les verriers,

émancipés, deviennent peintres et le vitrail prend l'aspect d'un tableau. Non seulement, le sujet n'est plus enfermé dans une architecture feinte, mais on ne se soucie même plus de l'architecture réelle de la fenêtre. La composition, avec ses lointains et ses premiers plans, son paysage ou son intérieur, se développe comme une toile transparente, à travers les meneaux qui coupent parfois en deux une scène ou un personnage. Devant cette métamorphose, il ne faut pas parler de décadence, mais de virtualité : c'est un art vivant qui développe une forme nouvelle qu'il contenait en puissance. Ces grands tableaux de verre sont souvent magnifiques d'ordonnance et de richesse et il en est dans le nombre qui sont de véritables chefs-d'œuvre, mais tous les peintres-verriers n'étaient pas capables d'inventer. Beaucoup d'entre eux se contentent de copier les gravures des maîtres. Aussi voit-on des vitraux qui reproduisent les œuvres d'Albert Dürer, de Martin Schongauer, de Marc Antoine, de Primatice, de Michel-Ange, ou des estampes

françaises. Les grands italiens influencent le dessin et la composition des vitraux originaux où l'on voit peu à peu triompher les doctrines romaines : équilibre, symétrie, rythme, noblesse, généralisation abstraite, et si cette science nous vaut comme un reflet du génie de Raphaël, elle amène une intellectualité hautaine qui finit par éloigner nos peintres-verriers de la vie.

Malgré les destructions accomplies par la Révolution, à Paris et en Normandie principalement, le nombre des vitraux Renaissance est encore considérable en France où l'Aube est le département le plus riche. La Champagne, la région de Beauvais, la Normandie, la Bretagne, le Centre, le Midi, en offrent des exemples : vitrail de la Création à la Madeleine de Troyes, vitrail du Couronnement de la Vierge à Notre-Dame de Châlons-sur-Marne, rose septentrionale de la cathédrale de Beauvais par Leprince, vitraux de Saint-Godard de Rouen et de l'église de Conches, vitrail des Tulliers à la cathédrale de Bourges par Jean Lécuyé, vitraux de la cathédrale d'Auch par Arnaud de Moles en 1513, vitrail de Salomon à Saint-Gervais de Paris, en 1531.

Cet art, tout français, a rayonné à l'étranger. La réputation de nos verriers était telle au *xvi^e* siècle que le pape Jules II fit venir l'un d'eux, Guillaume de Marcillat, à Rome et les vitraux qu'il fit pour la cathédrale d'Arezzo émerveillèrent l'Italie. Vasari, dans ses *Vite*, en parle avec enthousiasme, comme de « merveilles tombées du ciel ».

La décadence arrive à la fin du *xvi^e* siècle. Paris n'a guère gardé que des vitraux de cette époque. Les meilleurs sont à Saint-Étienne-du-Mont. Ceux de l'ancien charnier sont du début du *xvii^e* siècle : l'un d'eux représente le *Pressoir mystique*, d'après une estampe. Il en a la finesse et a donc perdu ses caractères essentiels de décor. Réduit à ce rôle d'image, le vitrail n'a plus qu'à disparaître.



Fig. 336. — PH. DE L'ORME ET P. BONTEMPS : TOMBEAU DE FRANÇOIS I^{er}, Saint-Denis. (Cl. Harlingue.)

Le vitrail disparaît en effet au cours du XVII^e siècle. Dans les églises jésuites et classiques, où le fidèle a besoin de lumière pour lire son paroissien — lequel remplit désormais le rôle des anciennes imageries peintes — on ne voudra plus que des vitreries blanches au milieu desquelles se détache parfois une figure isolée, de couleurs pâles où le jaune domine. C'est l'aspect des vitraux du chœur de Saint-Sulpice à Paris, au XVII^e siècle. Tel est le dernier aboutissement du vitrail. Après avoir été tour à tour une miniature agrandie, une architecture et une statuaire immatérielles, un tableau de peintre, toutes formes qui, du moins, lui conservaient son rôle de tenture éblouissante, le vitrail n'est plus qu'une image incolore noyée dans du verre blanc. Toute poésie a disparu avec la couleur. Le métier lui-même disparaît et quand, au début du XIX^e siècle, on voudra exécuter de nouveaux vitraux historiés — par exemple ceux d'Ingres à Saint-Ferdinand de Neuilly — l'ignorance des peintres-verriers sera telle qu'ils feront consister leur art oublié à peindre des carreaux blancs avec des vernis que l'on fait cuire au four. La Renaissance du vitrail s'est produite à la fin du XIX^e siècle, où le chimiste Appert a retrouvé le secret des verres antiques et les artistes les lois de leur emploi. Nous n'en reparlerons que pour en dire les effets à l'époque contemporaine.

II. L'Espagne et le Portugal étaient, au début du XVI^e siècle, en plein épanouissement artistique, l'une avec l'art des rois catholiques et le style Isabelle, l'autre avec l'art manuelin, quand l'art italien s'y insinua en parasite pour grandir bientôt au rang de maître absolu.

L'italianisme en peinture remonte à l'italien Paolo qui peignit, en 1481, la voûte du chœur de la cathédrale de Valence, mais ce sont deux Espagnols, les deux Ferrando, disciples de Léonard de Vinci, qui révélèrent à l'Espagne la séduction toscane. Tous deux



Fig. 337. — LA VIERGE D'OLIVET. Paris, Louvre. (Cl. Arch. Phot.)



Fig. 338. — GERMAIN PILON : SAINT FRANÇOIS. Paris, Saint-Jean-Saint-François. (Cl. Giraudon.)

étaient à Valence, en 1507, en train de peindre le grand retable de la cathédrale. On croit distinguer assez leur manière pour attribuer à l'un la *Fuite en Egypte*, très léonardesque, et à l'autre la *Nativité*, inspirée de Luini. En même temps, des Valenciens et des Catalans allaient en Italie : leurs œuvres sont éparses aux deux musées de Valence et de Naples. Le premier peintre de l'école castillane qui ait une personnalité, est Pedro Berruguete, mort en 1504. Il ne nous est connu que par les retables d'Avila dont les panneaux sont au musée de Madrid. Juan de Borgoña, français sans doute, qui commença, en 1508, les peintures murales de la salle capitulaire de la cathédrale de Tolède, s'italianisa encore plus que lui et fit école.

Des sculpteurs florentins révélèrent la Renaissance à l'Espagne ; ils y formèrent des disciples et y laissèrent des œuvres italiennes. Le passage d'Andrea Sansovino, mentionné par Vasari, demeure invérifiable, mais



Fig. 339. — Rosso : PIETA D'ECOUEEN. Paris, Louvre. (Cl. Arch. Phot.)

à la cathédrale de Valence, les douze bas-reliefs du *trascoro* ont été sculptés par Giuliano Fiorentino, en 1417 ; à la cathédrale de Jaca, la chapelle et le retable sont de Giovanni Moreto, en 1523 ; le clocher et la sacristie de la cathédrale de Murcie ont pour auteurs les deux Indaco, en 1525 ; à San Tomas d'Avila, le tombeau de l'infant Don Juan, en 1512, est de Domenico Fancelli qui sculpta aussi, à Séville, le tombeau de l'archevêque. Le plus vagabond de ces artistes italiens fut le sculpteur Torrigiani, célèbre pour avoir écrasé, d'un coup de poing, le nez de Michel-Ange, au Carmine de Florence, en 1492. Obligé de s'expatrier après cet exploit, il vécut quelque temps en Angleterre, puis vint en Andalousie. Il était à Séville, en 1526, où une *Vierge à l'Enfant* et un *Saint Jérôme*, en terre cuite, témoignent encore de son passage. Ce sont des œuvres robustes, d'un naturalisme nerveux qui annonce déjà les sculpteurs espagnols de l'âge d'or. Torrigiani est l'ancêtre de Montanès. Cet artiste violent se laissa mourir de faim dans

les prisons de l'Inquisition où on l'avait incarcéré pour avoir brisé une Madone de marbre que le duc d'Arcos refusait de lui payer au prix voulu.

Ce sont les disciples andalous et castillans de ces maîtres florentins : Vasco de la Zarza, Juan Rodriguez, Bartolomé Ordenez, qui sculptèrent, à la cathédrale de Siguenza, le tombeau et le retable de l'évêque D. Fabrique de Portugal ; à la cathédrale d'Avila, le monument somptueux élevé entre les piliers romans du déambulatoire ; près de Ségovie, le sanctuaire de l'église del Parral. Au contraire de ce groupe, Bartolomé Ordenez et Alonso Berruguete venaient d'Italie où ils s'étaient formés. Le second avait même été le disciple de Michel-Ange. Rentré en Espagne, en 1520, il se rattacha vite à l'âpre tradition locale. Le gisant du tombeau de cardinal, à Tolède, a une maigreur terrible, copiée sur un masque funéraire, qui s'éloigne de l'esprit de la Renaissance. Son œuvre la plus considérable est la décoration de la *silleria* de la cathédrale de Tolède. Il fut



Fig. 340. — JEAN COUSIN : LE JUGEMENT DERNIER. Paris, Louvre. (Cl. Arch. Phot.)

continué à San Andrés de Madrid, par Francisco Giralte. En Aragon, l'histoire de la Renaissance tient presque toute dans l'œuvre de Damian Forment qui sculpta, de 1509 à 1536, les retables de la cathédrale de Huesca, de Notre-Dame del Pilar de Saragosse et de la collégiale de Barbastro. L'italianisme est plus ici dans les figurines d'albâtre que dans l'architecture. Il se transforme d'ailleurs dans un sens espagnol qui revêt les modèles italo-antiques de couleurs d'une richesse orientale et les noie dans une masse démesurée où l'œil ne retrouve plus la clarté latine.

Le même phénomène s'observe en architecture. Les formes monumentales de la Renaissance durent se plier à des systèmes de construction encore pleins de vie. L'art mudéjar et le style flamboyant résistèrent donc longtemps à l'art italien. Les arabesques « pisanes » remplacent bien la géométrie moresque, mais le revêtement est quand même de faïence polychrome et la décoration en stuc. C'est de la Renaissance hispanisée. Ainsi en est-il à la Porte *del Pardon* de la cathédrale

de Séville ; dans la cathédrale de Sigüenza, à la porte de la chapelle de l'Annonciation ; à Tolède, au portail de Santa Cruz. Cette époque est en Espagne le dernier siècle des cathédrales. Celles de Plasencia, de Huesca, de Saragosse en partie, de Ségovie, ne portent pas leur âge. Le grand novateur fut Diégo de Siloë qui, à la cathédrale de Burgos et à celle de Grenade, opéra une fusion comparable à celle que nous avons constatée à Saint-Eustache de Paris. C'est une fantaisie d'orfèvre (*platéro*), a-t-on dit. De là le nom de style *platéresque* sous lequel on le désigne.

La Renaissance, en Portugal, eut pour introducteur un converti de l'art manuélín, Joao de Castilho, le même qui, au couvent de Thomar, avait, avec une fantaisie géniale, évoqué les mystères de l'Inde et les abîmes de la mer. Quand il vint au chantier de Bélem, en 1517, pour construire le cloître, la salle du chapitre, le portail du transept et la sacristie, il était en train de renier ses propres créations pour embrasser la foi italo-antique. Le monastère de Bélem n'est donc qu'en partie manuélín. Les arabesques italiennes s'y mêlent aux ondulations flamboyantes et aux végétations manuélínes. Ce retour à la sagesse s'accroît grâce à l'influence française de Nicolas Chartranaís, de Jean de Rouen et d'une colonie d'artistes normands qui travaillèrent aux tombeaux royaux de Santa Cruz de Coimbre, à Bélem et à Lisbonne. Quand Joao mourut en 1551, il avait fait une profession de foi plus explicite en construisant, à Batalha, en 1533, une loggia et, au couvent de Thomar, de 1535 à 1550, un ensemble de bâtiments qui sont de pur style François I^{er}. Les azulejos ou revêtement rappellent seuls le Portugal. Cet esprit Renaissance dura jusqu'à l'avènement de Philippe II, en 1578.

III. L'Allemagne, à la fin du xv^e siècle et au commencement du xvi^e siècle, a eu un art très brillant qui ne se rattache cependant pas à la Renaissance. Son gothique tardif est un acheminement au baroque.

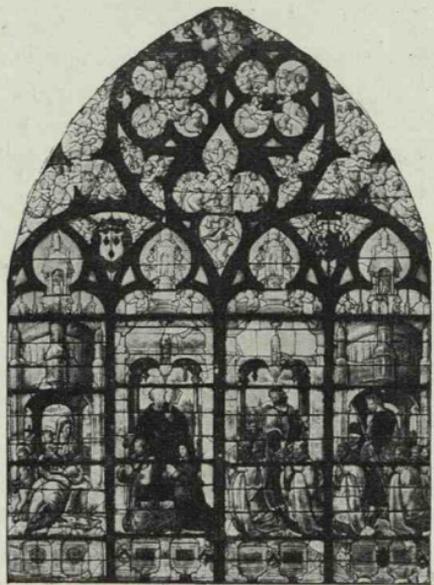


Fig. 341. — VITRAIL DES TULLIER.
Cathédrale de Bourges. (Cl. Arch. Phot.)

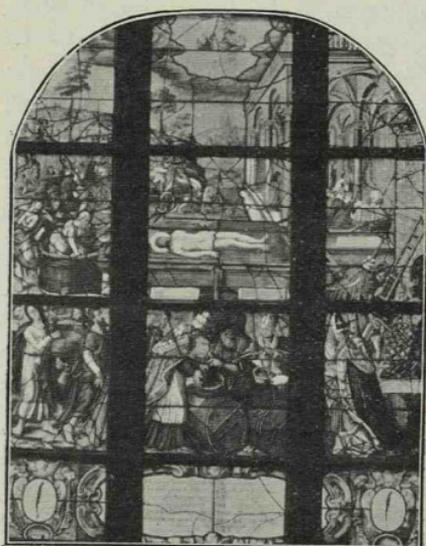


Fig. 342. — LE PRESSEUR MYSTIQUE.
Vitrail de Saint-Etienne du Mont,
Paris. (Cl. Bulloz.)

La gravure et les arts décoratifs prédominent les arts majeurs. La peinture, non encore émancipée, trouve son expression la plus complète dans les grands retables à volets où elle est solidaire des différents arts.

Avant 1500, les peintres de l'Allemagne du Nord sont sous l'influence flamande et ceux de l'Allemagne du Sud sous celle de Venise. Ils doivent à la première la technique des couleurs à l'huile et la notion du portrait réaliste ; à la seconde, la science de l'anatomie et de la perspective. Au nord, à Cologne, le « Maître de Saint-Séverin » et le « Maître de la mort de Marie » sont, l'un hollandais et l'autre flamand. Au sud, Martin

Schongauer, Holbein le vieux et le « Maître du Cabinet d'Amsterdam », à la fois graveurs et peintres, préparent la voie aux puissantes individualités du XVI^e siècle.

La période de la Réforme (1500-1540) marque l'apogée de la peinture allemande. Elle est dominée par trois grands noms : Dürer, Grünewald et Holbein, au-dessous desquels Hans de Kulmbach, Albrecht Altdorfer, Lucas Cranach, Hans Baldung Grien et Amberger font figure de petits maîtres.

Albert Dürer (1471-1528) a eu toute sa vie la nostalgie de la beauté italienne. Il est demeuré, malgré ses efforts, un pur gothique, essayant de concilier les trois influences qui avaient concouru à sa formation : celle de l'atelier de Wolgemut qui lui transmet la tradition de Nuremberg, celle de Schongauer en qui s'épanouit l'art rhénan du XV^e siècle et celle de Mantegna qui lui révéla le quattrocento italien. C'est la gravure sur bois qui l'attire d'abord. Les œuvres capitales de sa jeunesse sont trois cycles gravés : l'*Apocalypse*, la *Grande Passion*, la *Vie de la Vierge*. Le tragique du premier, le pathétique populaire du second et le réalisme familier du troisième décèlent son génie malgré l'insuffisance du praticien. Pour s'en libérer et enrichir ses effets, il se tourne alors

vers la gravure sur cuivre après quelques essais de peinture. Son *Adoration des Mages* des Offices de Florence date de ce moment (1504). Elle est peinte à tempera avec des glacis à l'huile. Le voyage à Venise, en 1506, marque une ère nouvelle. Tous ses grands tableaux s'échelonnent de cette date à 1511 : la *Fête du Rosaire*, à Prague et la *Vierge au serin*, à Berlin, très bellinesques ; le diptyque d'*Adam et Eve*, au Prado ; le *Couronnement de la Vierge* qu'on ne peut plus juger que par la copie de Francfort ; enfin l'*Adoration de la sainte Trinité* au musée de Vienne, dont le coloriage atteste déjà l'oubli de la leçon vénitienne. De ses trois gravures sur cuivre les plus populaires, une est religieuse : *Saint Jérôme dans sa cellule* et c'est la plus parfaite comme lignes et comme lumière. En 1520, Dürer entreprend un voyage aux Pays-Bas qui renouvelle son génie. De cette troisième période datent les *Quatre Apôtres* de Munich. Italienne par l'ampleur et la noblesse, cette œuvre est allemande par l'expression dramatique et la vie intérieure. L'artiste touchait donc à la synthèse des deux arts quand la mort vint le surprendre. Luthérien ardent, il avait donné aux *Quatre Apôtres* une signification protestante que le temps a emportée. Il ne reste plus que quatre portraits-types admirables, où l'on sent l'influence de Metsys. Le sens de la couleur qui lui manquait empêche de regarder ce grand artiste comme un grand peintre, et il ne se révéla coloriste que deux fois, au double contact de Venise et des Flandres, mais ce fut un admirable dessinateur et un graveur hors de pair dont le burin arrive à donner la sensation de la matière représentée. La dureté analytique de son univers linéaire et le fantastique de son imagerie le mettent en dehors de la Renaissance.

Mathias Grünewald (1485-1530) est le plus grand coloriste de l'école. C'est au musée de Colmar qu'il faut aller chercher son chef-d'œuvre : le retable d'Isenheim. Ses panneaux fixes et ses volets mobiles

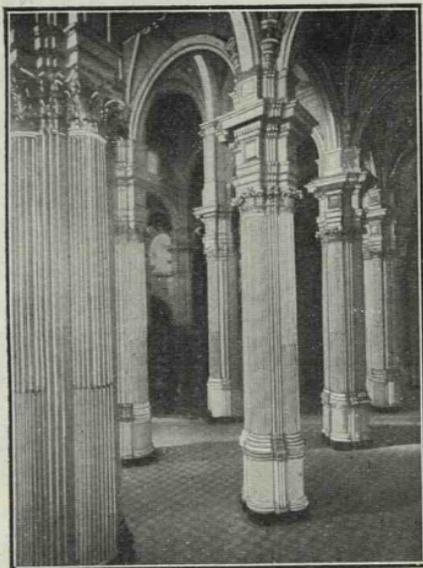


Fig. 343. — INTÉRIEUR DE LA CATHÉDRALE DE GRENADE, Espagne.
(Cl. Laurent, Madrid.)

présentent trois ensembles peints autour d'une statue de saint Antoine : les souffrances du Christ, les joies de la Vierge et la glorification de saint Antoine. Le *Christ en croix*, à la chair tuméfiée, est un morceau d'anatomie effrayant ; la *Nativité*, une extraordinaire féerie ; la *Tentation de saint Antoine* une vision de cauchemar peuplée de larves. Toutes les gammes y vibrent avec une incroyable richesse de nuances. Foncièrement germanique, d'un génie outrancier qui l'emporte au delà du laid jusqu'à l'horrible, Grünewald est le seul Allemand qui mérite le nom de peintre. Il a ce qui manque à Dürer et se classe aux antipodes de l'Italie.

Hans Holbein le jeune (1497-1543), Souabe d'origine, quitta Augsbourg pour Bâle, et vint travailler dans ce milieu cultivé de la Suisse, à côté d'Erasmus, jusqu'à ce que le fanatisme iconoclaste de la Réforme l'obligeât à chercher fortune en Angleterre, à la cour de Henri VIII, où il mourut. Il n'y a pas dans ses œuvres un profond sentiment religieux, c'est par la force du dessin que ce robuste ouvrier s'impose à l'admiration. Son étonnant *Christ mort* du musée de Bâle est une leçon d'anatomie plutôt qu'une image de la Passion. Sa *Madone du bourgmestre Meyer*, à Darmstadt, est un ex-voto familial plus qu'un tableau de dévotion. Mais la matière en est brillante comme de l'émail et le tracé incisif. C'est le premier peintre allemand qui appartienne à la Renaissance.

Artiste cosmopolite européenisé, il possède les qualités latines d'aisance, de mesure, de goût, qui manquent à l'art national d'Allemagne. Il appartient plus à la Suisse qu'à son pays natal. Une des curiosités de son œuvre, riche en portraits, est la série de bois gravés, les *Simulacres de la mort*, où il reprit l'ancien thème de la Danse Macabre.

Après 1540, l'art allemand dépérit. A la veille de la guerre de Trente Ans, il n'y a plus d'écoles



Fig. 344. — FERRANDO DE L'ALMEDINA : LA NATIVITÉ. Cathédrale de Valence, Espagne. (Cl. Grollo.)

provinciales. Les Romanistes apparaissent dans l'Allemagne du Sud, à la fin du XVI^e siècle. Le seul de ces peintres qui soit important est Adam Elsheimer (1578-1610), dont le *Bon Samaritain* est au Louvre. A ce moment, le génie germanique est mort.

La sculpture a gardé, elle aussi, son caractère indigène, pur de tout alliage italien. Elle le doit à la proscription du nu qui a rendu la science anatomique étrangère à ces sculpteurs et à l'emploi du bois comme matière qui les a confinés dans un métier pittoresque. L'art des écoles du Nord n'est qu'un reflet de l'art des Flandres, mais l'Allemagne du Sud a produit des sculpteurs originaux, dont les œuvres forment trois grands groupes : Rhénanie et Souabe, Bavière et Tyrol, Franconie. Au premier reviennent les tombeaux de la cathédrale de Mayence et de la cathédrale de Trèves, le *Saint Antoine* du retable d'Isenheim à Colmar, le retable de Sterzing par Hans Multscher, les stalles de la cathédrale d'Ulm par Jorg Syrlin. Le second groupe n'a rien produit de plus parfait que les statues du Christ, de la Vierge et des douze Apôtres, en 1496, à l'église de Blütenbourg près de Munich. L'école de sculpture franconienne est la plus importante de l'Allemagne et son principal centre est à Nuremberg où trois grands sculpteurs brillèrent en même temps : Veit Stoss (1440-1533), sculpteur sur bois ; Adam Krafft (1450-1509), tailleur de pierre ; Peter Vischer (1460-1529,) fondeur de bronze. Le retable de Notre-Dame à Cracovie, de Stoss, en 1489, est d'une technique magistrale. Le tabernacle de Saint-Laurent à Nuremberg, par Krafft, en 1493, est le tour de force d'un extraordinaire ouvrier. Le tombeau de saint Ubald, à Nuremberg, par Vischer en 1507, est une châsse d'une richesse exubérante où le gothique fleuri se mêle de Renaissance italienne, exactement celle de Lombardi de Venise. C'est probablement de l'atelier de Vischer que sort la *Belle Madone* de Nuremberg, modèle en bois destiné à être coulé en bronze. Son galbe élané vient de la disproportion qu'on lui reproche injustement. L'italisme



Fig. 345. — PIETRO TORRIGIANI: MADONE. Musée de Séville, Espagne. (Cl. Lévy-N.)

superficiel que nous venons de constater fraye la voie aux petits maîtres italianisants du XVI^e siècle et quand ceux-ci ont passé, la décadence commence.

L'architecture allemande, loin de montrer la voie à la sculpture et à la peinture, a été la dernière à adopter les formes de la Renaissance. Elle s'est arrêtée à un compromis qui maintenait la structure gothique sous le système décoratif italo-antique. En plein XVI^e siècle, Nuremberg garde le caractère d'une ville gothique du XV^e siècle. Par contre, Munich, capitale de l'Allemagne catholique, devient, à partir de la seconde moitié du XVI^e siècle, le centre du mouvement italianisant. Il se manifeste surtout dans les châteaux. Cette architecture princière mais bourgeoise a un pendant religieux. L'église Saint-Michel de Munich fut construite pour les Jésuites, de 1583 à 1597, sur le modèle du Gesù, mais c'est déjà là un monument de la contre-réforme.

IV. La Suisse, malgré le voisinage de l'Italie, ne s'est pas montrée plus accessible à la Renaissance que l'Allemagne. Sauf dans le Tessin, dont l'art a toujours présenté un caractère méridional, elle s'est assimilé les éléments de la Renaissance par voie indirecte. Ce sont des intermédiaires venus du Nord, Albert Dürer et Holbein, qui ont agi sur la tournure d'esprit de ses artistes.

L'architecture a été la dernière à se transformer. Le style gothique se maintient avec ténacité pendant la première moitié du XVI^e siècle. Dans les cantons protestants, les anciennes églises transformées suffirent au culte : on les dota seulement de galeries pour faciliter le prêche aux assemblées. Dans les régions catholiques, les constructions nouvelles respectent scrupuleusement l'ancienne tradition.

Les encadrements des portes et des fenêtres annoncent seuls, sur les façades, l'esprit nouveau et celui-ci, à l'intérieur, ne s'affirme guère que dans le meuble. Il faut arriver au XVII^e siècle pour voir ces combinaisons faire place au répertoire classique. Saint-Léger de Lucerne, de 1630, est de style Renaissance et les jésuites introduisent le baroque avec leur église de Lucerne.

La peinture et la sculpture furent gagnées plus tôt à la Renaissance, mais la sculpture n'a eu qu'un rôle



Fig. 346. — LA MADONE. Musée de Nuremberg, Allemagne. (Cl. Arch. Phot.)

effacé de servante et l'italianisme des peintres vient d'Ho'bein. Deux artistes de mérite surgissent à la fin du siècle : Tobias Stimmer et Jost Ammann. Les vitraux suisses du XVI^e siècle sont remarquables par leur qualité comme par leur nombre. Leur histoire est liée à celle de la gravure. Les peintres verriers abandonnent alors les grandes verrières religieuses aux cycles iconographiques pour des panneaux d'habitations privées et d'édifices publics où le thème favori est celui des porte-bannières à plumache, expression du patriotisme local. Des vitraux d'église s'en inspirent. Dans ceux de Maschwanden, au musée de Zurich, de 1508, des Saints se détachant sur un fond damassé ont à leurs pieds des écussons de ville. Dans ceux de la Lenk, au musée de Berne, un solide porte-drapeau empanaché fait pendant aux armes de la localité. Carl Von Egeri est le plus brillant représentant de cet art qui périclité au XVII^e siècle.

V. Les Pays-Bas ont gardé jusqu'au milieu du XVI^e siècle leur architecture gothique flamboyante, n'empruntant à la Renaissance italienne qu'un supplément de motifs décoratifs. Il faut distinguer les Flandres de la Hollande, car la séparation morale entre ces deux pays, l'un catholique, l'autre protestant, a eu sa répercussion dans le domaine de l'art. La réaction palladienne, plus tardive en Hollande qu'en Belgique, n'a guère affecté que l'architecture civile. Elle s'est étendue jusqu'en Danemark, à la cathédrale de Roeskilde, où le tombeau de Christian III est de style Renaissance.

En peinture, la séparation entre les Pays-Bas du Nord, la région flamande d'Anvers et le Pays Wallon, est encore plus marquée.

Les ateliers hollandais produisent des artistes réfractaires à la Renaissance : Jérôme Bosch († 1516), à Bois-le-Duc; Cornelis Engelbrechtsen († 1533) et Lucas, à Leyde; Van Oostsanen († 1533), à Amsterdam; Jean Mostaert († 1555), à Harlem. Jean Gossaert († 1533) à Utrecht, est le premier qui jette la Hollande dans les voies de l'italianisme où le suivront ses élèves Jan Van Scorel et Martin Van Heemskerck, mais c'est un wallon de Maubeuge que le hasard a transplanté à Middelburg. Le reste de la production amasse des réserves pour les réactions futures de l'esprit national.



FIG. 347. — JÉRÔME BOSCH : ECCE HOMO. *Escorial, Espagne.* (Cl. Anderson.)



Fig. 348. — A. DURER : LA FUITE
EN EGYPTE. Gravure.
(Cl. Giraudon.)

Bosch, d'une verve outrancière, éminent jusque dans l'excentricité, crée un art humoristique d'une drôlerie amusée. Son œuvre religieux comprend des tableaux de sainteté comme l'*Ecce Homo* de l'Escurial, l'*Adoration des Mages* du Prado de Madrid, d'une saisissante rusticité servie par un beau métier, et des fantasmagories classées « diableries », comme la *Tentation de saint Antoine* du musée de Vienne.

Engelbrechtsen a une âme « peuple » qui lui vaut un langage dru et rude, haut en couleur. Ses deux triptyques de Marienpoel au musée de Leyde sont tout ce qui reste de son œuvre.

Mostaert a peint les deux volets à donateurs du musée de Bruxelles où se voient saint Pierre et saint Paul et peut-être la *Passion* d'Oultremont. C'est un art d'une opulence toute hollandaise.

Les ateliers d'Anvers ne connaissent quelque éclat qu'au début du XVI^e siècle avec Quentin Matsys (1466-1530). Une influence léonardesque se mêle chez lui à un tempérament foncièrement flamand qui procède de Van Eyck. Son *Adoration des Mages* à Saint-Donat de Gênes, sa *Famille de la Vierge* au musée de Bruxelles et sa *Madeleine* d'Anvers décèlent ces humeurs différentes qui se traduisent par la noblesse tendre des personnages divins et la trivialité des comparses. Ses œuvres religieuses constituent la plus grande partie de sa production, mais celle-ci ne se borne pas à des peintures de retables : on croit la reconnaître dans les tapisseries de haute lice comme la *Vie de la Vierge* de la cathédrale d'Aix-en-Provence. Il eut pour successeurs, outre ses fils, Joachim Patenier et Josse Van Clève, le maître de la *Mort de Marie*, au musée de Munich.

Les artistes du pays wallon sont des éclectiques. Jean Bellegambe († 1534) participe à toutes les tendances des gothiques en train de s'italianiser. Van Orley, le mieux doué pour résister, a le plus contribué au triomphe du romanisme. Son triptyque : *Épreuves de Job*, en 1521, au musée de Bruxelles, contient la reproduction des bas-reliefs de

l'arc de Titus à Rome qu'il avait visitée deux fois, en 1514 et en 1527. Il réagit dans le sens néerlandais avec le triptyque de la *Trinité*, à Notre-Dame de Lubeck, mais il revient à Michel-Ange avec le *Jugement dernier* du musée d'Anvers. Ses tapisseries valent par leurs paysages d'après nature. Les verrières qu'il composa pour Sainte-Gudule de Bruxelles relèvent des données de la Renaissance. Celle-ci triomphera au milieu du xvi^e siècle avec Van Coxcie, mais pour n'amener qu'un glacial romanisme.

La sculpture dans les Pays-Bas se transforma de façon soudaine au xvi^e siècle par le fait d'artistes locaux expatriés revenus avec une éducation italienne. Un style bâtard où la vulgarité locale empêche le sentiment de la beauté antique, s'établit alors, uniformisant les variétés provinciales. Après une première pénétration



Fig. 349. — ALBERT DURER : L'ADORATION DES MAGES. Florence, Offices. (Cl. Bernochi.)

sans grand intérêt, comme le retable de Givry et celui de Hal, apparaissent des italianisants féconds, tels que Corneille de Vriendt et Jacques du Brœucq. Le premier, d'Anvers, est l'auteur du tabernacle de Saint-Léonard-de-Léan et du jubé de Tournai. Le second, de Mons, échappe aux exagérations du précédent et comprend mieux la leçon gréco-romaine : son jubé de Sainte-Wandru de Mons, exécuté de 1535 à 1541, rappelle la grâce souple d'un Jacopo Sansovino. L'italianisme dès lors coule à pleins bords, mais il faudra attendre les génies nationaux de l'époque suivante pour voir cet art appauvri se vivifier à nouveau.

VI. La Renaissance en Angleterre fut un article d'exportation qui dégoûta les artistes des formules anciennes sans arriver à se fondre, comme sur le continent, avec le style du pays.

En architecture, elle amène le style Tudor que les historiens locaux qualifient de « chaos » parce qu'il est fait d'éléments disparates. Il se réalise dans l'architecture civile, surtout royale comme Hampton Court,

car le XVI^e siècle, époque de dissentiments religieux, éleva peu d'églises, et ce fut en général dans le style traditionnel. La chapelle de King's College, à Cambridge, fait seule exception avec son magnifique jubé de 1532.

La peinture est abandonnée à cause de l'introduction de la Réforme en 1534. L'Angleterre est bien alors envahie par un afflux de peintres étrangers très achalandés : l'Allemand Holbein venu de Suisse, le Flamand Antonio Moro, l'Italien Girolamo Pennachi, le Français Oudry, sous l'empire desquels disparaît l'école locale, mais ils ne s'intéressent qu'à l'art profane. De Pennachi seul nous avons une *Madone* à la National Gallery de Londres. L'art anglais ne se sauve durant cette période que par son école de miniature formée sous l'influence de Holbein. On lui attribue le *Salisbury lectionarium*.

La sculpture anglaise au début du XVI^e siècle est surtout décorative : jubés, stalles, clôtures, dais. La figure humaine y tient peu de place. Une seule exception : la chapelle Henri VII à Westminster, en 1500-1512. Les sculpteurs d'albâtre se montrent réfractaires aux influences extérieures ; car c'est un art industriel. Les sculpteurs italiens submergent bientôt cette tradition locale. En 1512, apparaît Torrigiani qui sculpte la tombe du docteur Young à Londres, le tombeau de Henri VI à l'abbaye de Westminster et le maître-autel disparu de la chapelle Henri VII. A partir de 1530, le mouvement est généralisé. La *chantry chapel* de l'évêque West à la cathédrale d'Ely en 1533, les stalles de Cartmel Priory à Lancashire, les stalles de Cambridge, le tombeau de l'évêque Gardiner à la cathédrale de Winchester, en 1555, en sont les monuments typiques. Entre le premier et le dernier, l'iconoclasme protestant avait détruit la plupart des œuvres. D'où la pauvreté de l'art religieux anglais pour cette période.

Voilà ce que fut en Europe cette Renaissance italo-antique, au moment où le vieux



Fig. 350. — GRUNEVOLD :
LE CHRIST EN CROIX.
Fragment du retable
d'Isenheim, à Colmar.
(Cl. Bulloz.)

soleil gothique mourait à l'horizon. Dans tous les pays, c'est par les mêmes gestes que s'accusent ses progrès. Tous les éléments n'en étaient pas également assimilables : ils se com binèrent différemment dans les divers milieux. Une crise profonde va les transformer à leur tour pour en tirer l'art classique moderne. (Fig. 323 à 350.)

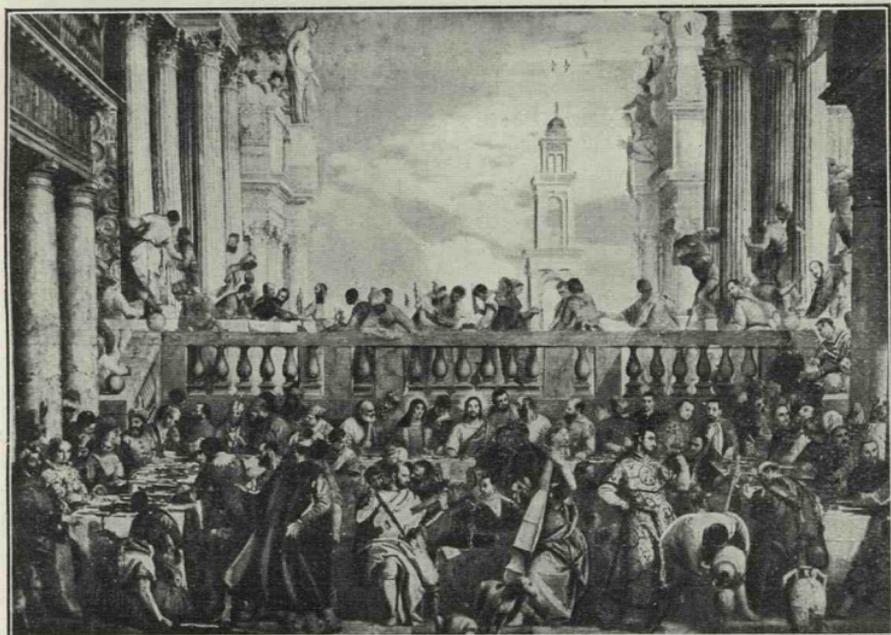


Fig. 351. — VÉRONÈSE : LES NOCES DE CANA. Paris, Louvre. (Cl. Noyer.)

VINGTIÈME LEÇON

LA FORMATION DE L'ART CLASSIQUE

La fin du XVI^e siècle qui est aussi la fin de la Renaissance, est une période d'élaboration pendant laquelle l'art italo-antique se transforme pour devenir l'art classique. On a appelé cette finale « art de la contre-réforme » parce qu'elle est une réaction contre le paganisme du début, mais cela n'est perceptible qu'en iconographie.

Le Concile de Trente, en 1563, défend de placer dans les églises des images rappelant des croyances erronées ou offrant des attraits provocants. En 1570, paraît le traité *De picturis* de Molanus, auquel on voudra donner satisfaction, en se débarrassant à la fois des légendes chrétiennes du moyen âge et des souvenirs païens de l'Olympe. Paul IV (1555-1559) fait mettre par Daniel de Volterre des « culottes » aux nudités de Michel-Ange et Véronèse est traduit devant le tribunal du Saint-Office, en 1575, pour avoir introduit des nains et des bouffons

dans le *Repas chez Lévi*. On veut une imagerie plus religieuse, c'est-à-dire moins préoccupée de beauté plastique et davantage d'expression, un art populaire d'où sera proscrite la beauté inutile et dangereuse de la Renaissance.

Une iconographie nouvelle dès lors se constitue, dont nous vivons encore. Les Saints perdent les emblèmes particuliers, parfois bizarres, dont les avait gratifiés le moyen âge et se contentent d'emblèmes communs. Une palme ou une épée aux martyrs, un livre aux docteurs, un lis aux vierges, un cœur aux grands mystiques. Sainte Lucie n'aura plus une brochette d'yeux mais simplement le symbole de son martyre.



Fig. 352. — VÉRONÈSE : LES DISCIPLES D'EMMAÛS. Paris, Louvre. (Cl. Häufstaengel.)

Saint Joseph, que le sculpteur du portail de Reims, au XIII^e siècle, représentait encore en bonnet pointu de Juif, comme un jeune artisan de la corporation des menuisiers, devient un vieillard protecteur dont la barbe chenue et la calvitie accusent le caractère de père putatif. Et dans cette iconographie, le nu est à peu près proscrit. Le nu pourtant

est chaste quand il est traité avec art dans un sentiment idéaliste. Ce sentiment, entre les mains d'un Michel-Ange, le fait passer dans un plan supérieur où il se purifie. Autant un homme nu vivant est indécent, autant l'Adam de la Sixtine est une vision innocente.

C'est de cette purification des formes qu'Aristote voulait parler quand, dans sa *Poétique*, il définissait l'Art une *καθαροίς*. Michel-Ange exprimait une idée analogue quand il disait, à ce que raconte François de Hollande dans ses *Entretiens*, que « la bonne peinture est noble et dévote par elle-même ». Maurice Denis ne fera que traduire Aristote quand il écrira dans ses *Théories* : « L'Art est la sanctification de la Nature. » Le nu donc ainsi compris est chaste. En soi et aux yeux de l'artiste, oui, mais un réflexe de la nature animale peut amener chez le spectateur une impression impure et voilà pourquoi l'Église, prudente, recommanda la décence aux peintres de la Contre-Réforme.

Le XVII^e siècle d'ailleurs relâchera cette prescription. Il faudra, de nos jours, une vague de jansénisme pour que la loi de convenance tourne à la pruderie.

En architecture, commence le style baroque. Ce nom lui vient des combinaisons contrastées et des rythmes inédits, regardés comme illogiques, par lesquels l'architecture essaie de devenir plus expressive. C'est une réaction religieuse comme la précédente. Son caractère pittoresque s'apparente à l'aspect déclamatoire des images. Enfin, un style décoratif nouveau s'élabore dans les villas et les palais. Tout cela se fond dans une formule générale préparée dans les académies. A Florence Vasari, à Bologne Pellegrino Tibaldi, Orazio Sanmarchini et les Carrache, à Fontainebleau Prospero Fontana et Denys Calvaert ouvrent des cours. Le professorat se substitue à l'ancien apprentissage. Des anciens chefs-d'œuvre on extrait des modèles et des recettes qui se complètent. Cette pédagogie ultramontaine s'impose à l'Europe entière, mais partout, à travers des tâtonnements, on cherche à mettre ces doctrines d'accord avec les instincts contraires.

I. L'Italie est au centre de cette histoire. Rome, capitale artistique de la chrétienté, fixe l'architecture nouvelle. Bologne fait de l'éclectisme une méthode d'éducation et élabore la nouvelle iconographie qui satisfera à la fois la dévotion du public et les exigences du Concile de Trente. Venise, pour qui la période d'invention n'est pas close, est en pleine Renaissance. L'Italie d'ailleurs n'est pas seule à opérer cette transformation. Des artistes du Nord viennent chez elle s'alimenter à la source latine et, une fois nationalisés, contribuent à son développement.

L'architecture romaine prend un caractère plus majestueux et plus chrétien. Au purisme froid de Bramante qui concevait l'église comme



Fig. 353. — COUPOLE DE SAINT-PIERRE DE ROME. (Cl. Richter.)

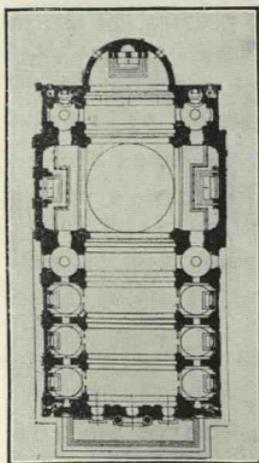


Fig. 354. — PLAN DU GÉSU, Rome.

un temple, succède une fantaisie chaude qui corrige la raison antique par la sensibilité moderne. A l'origine de celle-ci on trouve San Gallo le jeune et Michel-Ange, véritables parrains du style baroque. Comme de leur temps, la construction de Saint-Pierre demeure le fait capital. La réaction de la Contre-Réforme avait amené la modification du plan mais sans aboutir à un résultat immédiat. En 1564, Giacomo della Porta et Fontana élevèrent la coupole. Ils lui donnèrent une silhouette plus élancée, changeant la courbe dont ils firent une ellipse de sentiment, et la surmontèrent d'une lanterne légère comme une flèche. Cette modification acheva de donner au dôme son prodigieux essor. Ni l'art romain, ni l'art de Byzance n'en avaient fourni le modèle car leurs coupoles basses ne tendaient qu'à produire un effet intérieur. Le dôme de Florence seul l'avait préparé. Tous deux sont bâtis en pierre, celui de Florence avec une double paroi, celui de Rome, en une seule que l'on a cerclée de fer pour la maintenir. Elles peuvent se comparer, sans désavantage, à la coupole en maçonnerie chaînée de briques du Panthéon romain et à la calotte en briques de Sainte-Sophie de Constantinople.

Pourtant, ce n'est pas Saint-Pierre de Rome avec sa coupole qui allait s'imposer à l'univers chrétien. Il était trop exceptionnel pour être imité.

Vignole (1507-1573) créa au *Gésu* de Rome, en 1568, le type qui devait devenir le modèle préféré des églises. L'Italie entière l'adopta. Peut-être Vignole en reçut-il l'idée des jésuites qui voulaient lutter



Fig. 355. — INTÉRIEUR DU GÉSU,
Rome. (Cl. Alinari.)

par la prédication contre les Réformés et tenaient à ce plan favorable. Le *Gésu* est une église à nef unique voûtée en berceau et bordée de chapelles latérales, avec un transept dont une coupole surmonte la croisée et un chœur au fond duquel est placé l'autel. Tout y semble disposé pour la chaire. Ce type avait été préparé au xv^e siècle, par Saint-André de Mantoue et Sainte-Marie du Mont-

serrat, à Rome. Il se rattache à la tradition languedocienne du moyen âge. Vignole l'a transformé en lui donnant une toilette classique. Cet architecte, à qui l'on doit les deux petites coupoles de Saint-Pierre, a été le grand théoricien de la Renaissance : il en a codifié l'enseignement dans son *Traité d'architecture*.

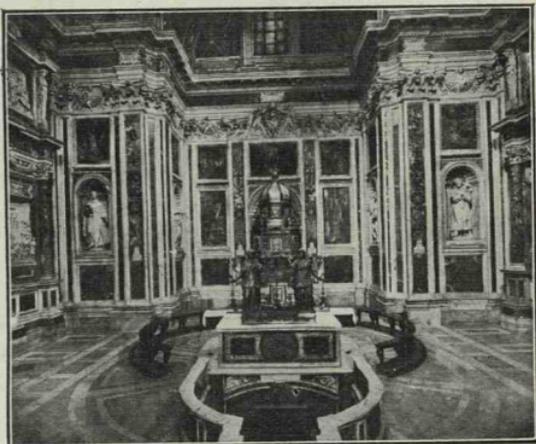


Fig. 356. — CHAPELLE DE SAINTE-MARIE MAJEURE, dite Sixtine, Rome. (Cl. Alinari.)

Giacomo della Porta (1541-1604) acheva le *Gésu* : la partie supérieure de la nef et la façade sont son œuvre. Fontana (1543-1607) construisit la chapelle Sixtine à Sainte-Marie Majeure qui, par son caractère triomphal, annonce l'art du XVII^e siècle.

L'architecture vénitienne, transformée par Jacopo Sansovino, se fait plus classique avec Palladio (1508-1580). Formé à Rome, celui-ci avait débuté à Vicence, sa ville natale, en entourant la basilique d'une gaine monumentale. Sa célébrité lui vient des palais qu'il construisit pour de riches patriciens et du Théâtre Olympique de Vicence. Il a élevé deux églises, à Venise : *San Giorgio Maggiore* et le *Redentore*. Comme théoricien, il a complété Vignole par une *Architettura* qui est une refonte du *De Architectura* de Vitruve.

La peinture vénitienne, à la fin du XVI^e siècle, est dans tout son éclat. Deux maîtres, Véronèse et Tintoret, continuent Titien parmi une foule d'imitateurs : Paris Bordone, Palma le jeune, Jacopo Bassano,

Paolo Caliari (1528-1588), surnommé Véronèse parce qu'il était originaire de Vérone, a rendu, mieux que tout autre, par la joyeuse magie des lignes et des couleurs, le génie sensuel et lumineux de la cité des eaux. Le chantre de Venise est surtout un virtuose, un inventeur merveilleux de visions triomphales. Pas d'émotion et peu de pensée, mais un œil de peintre, et une main experte à broser de beaux décors. Ce qui l'intéresse, ce n'est pas de traduire une idée qui corresponde à un sentiment, c'est de faire jouer une lumière blonde sur des nudités

nacrées et des étoffes soyeuses à grands ramages, au milieu de riches architectures. C'est proprement l'initiateur du décor moderne. Conscient de son mérite, Véronèse s'est représenté lui-même, jouant de la viole, dans les *Noces de Cana* du Louvre, au milieu d'un orchestre qu'on peut croire symbolique car il réunit tous les musiciens de la couleur. Titien y tient le violoncelle, et Bassano la flûte. Cette toile de sept mètres



Fig. 357. — TOMBEAU DE CLÉMENT VII, *Sainte-Marie Majeure*, Rome. (Cl. Alinari.)

sur dix, ravie à Venise, en 1797, fut échangée en 1815 contre un tableau de Lebrun qu'on voit à l'Académie des Beaux-Arts de Venise et qui représente l'épisode de la pécheresse aux pieds de Jésus chez Simon le pharisien. Peinte en 1563, elle avait été exécutée pour le réfectoire du couvent de Saint-Georges Majeur. Les moines ne reconnurent pas, dans ce banquet vénitien, l'humble repas évangélique, et il faut avouer que l'artiste, peu soucieux de vraisemblance historique, avait tout sacrifié à son amour du faste. Charles-Quint, François 1^{er}, Soliman 1^{er}, Éléonore d'Autriche, Marie d'Angleterre, la marquise de Pescaire, sont parmi les convives, autour du Christ, de la Vierge et des deux mariés, un peu perdus dans un pareil déploiement de fête. Ce n'est ni une

œuvre raisonnée ni une œuvre religieuse, mais c'est un beau morceau de peinture. L'artiste n'a pas vu plus loin qu'un banquet de noces.

Ce sont encore des banquets que le *Repas chez Simon* du Louvre, le *Repas chez Lévi* de l'académie de Venise. Le dernier lui ayant attiré les sévérités de l'Inquisition, sa manière, jusque-là faite pour plaire aux yeux, s'en trouva modifiée dans les travaux d'églises qui suivirent. En 1575, l'artiste admiré devint le décorateur du Palais des doges. Là, il put donner libre cours à sa verve profane. Avec un symbolisme compliqué, il y peignit des allégories savantes, d'une poésie brillante mais sans profondeur, qui valent par leur ordonnance triomphale et leurs harmonies colorées.

Tintoret, le « teinturier », s'appelait de son vrai nom Jacopo Robusti. Né à Venise, en 1512, il y mourut en 1594. C'est un dramaturge puissant à qui la musique sensuelle des autres Vénitiens ne suffit pas. Continuateur insoumis de Titien, il assombrit la palette de son maître pour traduire, avec un mouvement vertigineux, des visions ténébreuses qu'il illumine d'éclairs fulgurants. Ses premières commandes lui vinrent des églises. En 1546, au chœur de Santa Maria dell' Orto, il représenta d'un côté le *Veau d'or*, de l'autre le *Jugement dernier*. Ce dernier est inspiré de la fresque vaticane, mais au lieu que la passion de Michel-Ange, disciplinée, s'exprime avec ordre, l'ivresse folle du Vénitien aboutit à des cris confus. Cette avalanche furieuse de corps entrelacés qui jaillit des nues ou croule sur le sol, produit plus de stupeur que d'admiration. Du moins, une pareille fougue indiquait-elle un tempérament. Deux ans après, il tenait les promesses de ce début en peignant, pour la confrérie de Saint-Marc : *Saint Marc libérant un esclave du supplice*. On y admire le raccourci du saint saisi en plein vol comme dans un instantané, le nu lumineux de l'esclave, le mouvement de la foule, les oppositions d'ombre et de lumière, le souffle ardent qui anime la composition. Ces qualités seront désormais les siennes. En 1560, un concours lui valut la commande des décors de l'église et de l'hospice construits par Sansovino pour la confrérie de Saint-Roch. Il y travailla treize ans, de 1560 à 1573, réalisant trois cycles : les origines d'après la Bible, la vie du Christ d'après les évangiles, l'histoire de saint Roch d'après l'hagiographie. La scuola vénitienne est ainsi devenue le musée de ses principales œuvres : *Adam et Eve*, le *Serpent d'airain*, l'*Annonciation*, la *Tentation dans le désert*, *Jésus devant Pilate*, le *Calvaire*, la *Glorification de saint Roch*. Ce formidable travail ne l'empêchait pas de travailler pour les églises : la Salute, les Gesuiti, Saints-Gervais-et-Protais, San-Polo, la Madonna dell'Umiltà. L'offre, en 1572, de collaborer, à côté de Véronèse, à la décoration du Palais des Doges, lui permit de remplir cette demeure illustre de nouvelles splendeurs. Il y peignit, de 1573 à 1587, des scènes mythologiques et des allégories d'une



Fig. 358. — LE DOMINIQUIN :
LA COMMUNION DE SAINT
JÉRÔME. Rome, Vatican.



Fig. 359. — TINTORET : SAINT MARC LIBÈRE UN
ESCLAVE DU SUPPLICE. Venise, Académie.
(Cl. Alinari.)

volupté plus haute que celle de ses émules. Ses dernières œuvres furent des compositions pieuses. C'est en 1588, à l'âge de soixante-dix-sept ans, qu'il exécuta la *Cène* de Saint-Georges-Majeur. et le *Paradis* du Palais des Doges, au mur de la salle du grand Conseil. Cette toile prodigieuse, de vingt-deux mètres sur dix, est la plus grande qu'il y ait au monde. Près de cinq cents figures s'y

ordonnent sans confusion. Le Louvre en possède l'esquisse. Par elle, le tableau se haussait aux dimensions de la fresque et l'art chrétien retrouvait sa tradition. Cette gloire ne devait pas avoir de lendemain. Les derniers peintres de Venise, au XVI^e siècle, n'en sont que le reflet. Malgré leur nombre, le brillant feu d'artifice s'éteint sur les eaux de la lagune, après la mort de Tintoret.

La décadence n'avait pas attendu jusque-là pour envahir l'Italie. A Rome, l'art académique commence après la mort de Raphaël, quand Jules Romain termine la partie inférieure de la *Transfiguration*. Son élève, le Primatice, le portera en France qui ne connaîtra ainsi qu'une Renaissance dégénérée. Nous le rencontrons à Parme, dans l'entourage même de Corrège, avec le Parmesan, dès 1535, date de sa *Madone au long col* du Palais Pitti à Florence, d'une préciosité si laborieuse. Daniel de Volterre s'arrache un instant à ce mimétisme quand il peint, vers 1540, la *Descente de croix* de la Trinité des Monts, à Rome. Vasari, biographe des artistes italiens, décore la Salle Royale, au Vatican, avec une déplorable facilité dont il se vante naïvement dans ses *Vite*. Il le rachète en contribuant, au Palais Vieux de Florence, à répandre le nouveau type de décor fait d'arabesques peintes, de reliefs de stuc et de compositions d'histoire. Les frères Zuccari, les deux Allori, Barocci, Crespi, Tibaldi achèvent cette lignée de peintres qui va du Parmesan aux Carrache. Le mot de maniérisme dont on se sert pour qualifier leur art, en signifie bien le convenu et l'artificiel. On peignait à la manière de...

Baroque (1528-1612), dans sa retraite d'Urbin, est demeuré quand même un peintre charmant sauvé du système par la fraîcheur de son inspiration. Un choix de nuances délicates, des mines gentilles et une tendresse langoureuse font l'attrait de sa peinture dont l'influence persistera. Malgré leur frivolité, la *Madone du Peuple* à Florence, la *Circoncision* à Paris, l'*Annonciation* et la *Fuite en Egypte* au Vatican sont chrétiennes d'intention.



Fig. 360. — TINTORET : LE PARADIS (fragment.)
Venise, Palais des Doges. (Cl. Anderson.)

L'école de Bologne, à la suite de Tibaldi, s'enfonçait dans les redites quand les trois Carrache — Augustin, Annibal, Louis — opposèrent leur éclectisme à son maniérisme. À l'imitation particulière d'un maître, ils voulurent substituer un maniérisme général qui se réclamait de tous les maîtres, empruntant à chacun sa qualité dominante. Leur Académie naquit de cette idée de bon sens. Une peinture religieuse en sortit, à partir de 1585, qui devait donner satisfaction au Concile de Trente et à la forme nouvelle que prenait la dévotion.

Le rêve des éclectiques était de fondre ensemble des qualités souvent inconciliables. On voulait composer comme Raphaël, dessiner comme Michel-Ange, peindre comme Titien et garder le charme de Corrège. On a critiqué cette pédagogie. Elle n'est pourtant que l'envers du système littéraire du cours de rhétorique et elle a son complément, son correctif aussi, dans l'étude du modèle vivant qui permet de vérifier sur nature les recettes des maîtres. Elle deviendra la méthode moderne des écoles d'art, le but des musées organisés comme un recueil de morceaux choisis. Ce système d'éducation ne vise d'ailleurs qu'à enseigner la grammaire de l'art sans préjuger du style personnel que chacun devra ensuite dégager.

Les Carrache prennent donc place dans l'histoire comme professeurs et c'est par leur enseignement qu'ils ont été féconds. Louis (1555-1619) est le vrai fondateur de l'Académie des Carrache qu'il

dirigea de préférence aux travaux extérieurs abandonnés par lui à ses deux neveux, Augustin et Annibal. *La Madone entourée de saints* de la Pinacothèque de Bologne passe pour son œuvre principale. Augustin (1557-1602) a laissé une *Communion de saint Jérôme*, au musée de Bologne, qui est la meilleure démonstration du système. Un nu académique s'y combine avec diverses influences habilement fondues. Le classicisme est tout entier dans cette leçon de professeur. Annibal (1560-1609), le plus habile des trois, fut un intarissable producteur de tableaux de sainteté. Le Louvre en a un spécimen très admiré autrefois : le *Sommeil de l'Enfant-Jésus*. Cette sage peinture d'église qui combine Corrège avec Jules Romain, n'apportait rien de nouveau et pourtant l'art des Carrache représente un appoint personnel et original, mais il faut aller le chercher dans la décoration des palais. La voûte de la galerie Farnèse, à Rome, est le modèle dont s'inspireront les innombrables plafonds du XVII^e siècle. De grands tableaux à cadre doré, des sculptures feintes où le marbre s'associe au bronze, des frises et des corniches de stuc, des échappées où le ciel entr'ouvert luit sur des balustrades, des atlantes aux angles, de petits génies qui soutiennent des guirlandes, tout cela réuni est d'une richesse merveilleuse. Ce décor chante les amours des dieux avec une sensualité où revit l'âme de la peinture antique. Le détail prête à des critiques mais l'ensemble est d'une beauté solide. Le classicisme naîtra de ces exemples.



Fig. 361. — DANIEL DE VOLTERRE : LA DÉPOSITION DE CROIX. *La Trinité des Monts, Rome.* (Cl. Anderson.)

Caravage (1562-1609), le premier, osa troubler, avec une violence passionnée, la belle sérénité de cette doctrine académique, en montrant la réalité vivante en face de ses conventions. On ne peut le comparer aux Carrache que comme peintre de tableaux, car son tempérament comme son éducation lui firent délaïsser la décoration. Peintre des cabarets et des tripots, il transporta dans la peinture religieuse une conception plébéienne où il se montre farouchement hostile à toute espèce de poésie.

Quand il peint la Vierge, c'est une paysanne du Transtévère, et les Saints qu'il imagine sont des gens du peuple. Une puissance d'effet qui vient de l'éclairage d'atelier et la sincérité d'un beau métier d'après le modèle vivant soutiennent ce réalisme qui a produit deux chefs-d'œuvre : la *Mise au tombeau* du Vatican et la *Mort de la Vierge* du Louvre. Ils furent très décriés. Ils étaient faits pourtant, non pour détruire la peinture, comme le dira Poussin, mais pour la sauver.

Le naturalisme de Caravage se rencontre avec l'académisme des Carrache pour éduquer la génération suivante qui se tiendra à mi-chemin entre la technique vigoureuse de l'un et la belle rhétorique des autres.

Tous ceux qui comptent au début du XVII^e siècle sortent de l'Académie des Carrache. Parmi eux, le Dominiquin prend place encore ici par les attaches de son art qui garde un peu de l'âme d'autrefois. Il est le trait d'union entre la Renaissance et l'art classique du XVII^e siècle.

Domenico Zampieri (1582-1641), surnommé « le petit Dominique » (il Domenichino), surpassa ses maîtres en ajoutant à leur art ce que la pédagogie la plus savante est impuissante à créer : le sentiment. La beauté de son inspiration apparaît, en 1614, dans la *Communion de saint Jérôme* du Vatican. La *Sainte Cécile* du Louvre se réclame de Raphaël. En 1635, il décore Sant' Andrea della Valle à Rome. Les Évangélistes des pendentifs de la coupole et les scènes de la Vie de saint André dans l'abside, encadrés de stucs blancs et dorés, joignent la



Fig. 362. — ANNIBALE CARRACHE :
LE SOMMEIL DE L'ENFANT JÉSUS.
Paris, Louvre. (Cl. Alinari.)



Fig. 363. — BAROCCI : LA FUITE
EN ÉGYPTÉ. Rome,
Académie Saint-Luc. (Cl. Anderson.)

douceur corrégienne à l'idéalisme de Raphaël. Son âme juvénile lui fit transformer de même, en les purifiant, les thèmes païens. *La Chasse de Diane*, de la galerie Borghèse de Rome, a un charme plein d'innocence. Tout l'art de Poussin y est en germe.

La sculpture, dégénérée depuis Michel-Ange, se relève dans la recherche d'un nouveau style décoratif. Il se forme alors, dans l'orne-

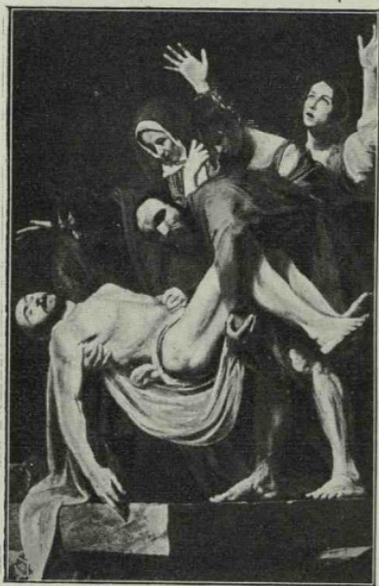


Fig. 364. — CARAVAGE : LA MISE AU TOMBEAU. Rome, Vatican. (Cl. Chauffourier.)

mentation des places publiques, une grande sculpture décorative, conçue pour l'espace et le plein air, qui s'imposera au siècle suivant. Ammanati, Olivieri, Tribolo, Pietro Tacca, Giacomo della Porta et des maîtres franco-flamands, Gilles de Rivière, Jean Bologne ou de Boulogne, y collaborèrent. C'est dans les œuvres profanes de ce dernier, au jardin Boboli et à la loggia dei Lanzi de Florence, que le nouveau style se réalisa avec le plus d'équilibre. L'Université de Gênes garde quelques bas-reliefs religieux de ce maître septentrional, mort en 1608. Ses crucifix de bronze à l'Annunziata de Florence et ailleurs, sont à l'origine de ceux qui suivirent. Ses élèves, Pierre de Francqueville, Caccini, Tacca et d'autres exécutèrent les bas-reliefs des portes de

bronze de la cathédrale de Pise et le baldaquin de Santo-Spirito de Florence. Gilles Rivière et Camille Mariani renouvelèrent la formule des tombeaux pontificaux en élevant ceux de Pie V († 1572), Sixte Quint († 1590), Clément VIII († 1605), Paul V († 1621) groupés à Sainte-Marie-Majeure. Au lieu de statues, ce sont des bas-reliefs encadrés d'architectures qui racontent l'histoire du pontife, dans un somptueux décor de marbres polychromés. Toute cette sculpture, à Pise et à Florence aussi bien qu'à Rome, prend un aspect mouvementé qui annonce la grandiloquence du Bernin. Ce n'est encore qu'une matière académique inerte, mais vienne un sculpteur de génie qui lui donne la vie, elle deviendra une nouvelle source de beauté.

II. En France, la période de préparation classique correspond au règne de Henri IV, à la régence de Marie de Médicis et aux premières années du règne de Louis XIII. Elle va de 1589 à 1630 environ.

L'architecture civile donne le ton. On y recherche la régularité dans le plan et la symétrie dans l'ordonnance des façades. Les matériaux sont franchement accusés. L'usage simultané de la brique rouge et de la pierre blanche donne de la coloration aux monuments. Les ordres antiques en marquent les étages, mais déjà apparaît l'ordre colossal. La décoration est fort réduite. L'art architectural redevient œuvre de constructeur plus que de dessinateur. Pénétré de logique et de raison, il reprend donc nos traditions nationales dans ce qu'elles ont d'essentiel.

Les maisons royales, les hôtels de ville et les places publiques forment l'appoint des gouvernants. A Paris, on continue le Louvre qu'une galerie relie aux Tuileries, et Salomon de Brossedessine le Luxembourg que d'autres bâtissent après lui.



Fig. 365. — EGLISE SAINT-GEORGES, Venise.
(Cl. Brogi.)

L'architecture religieuse est plus asservie à l'imitation des modèles italiens. Alors se forme chez nous le type d'église classique. Le plan traditionnel en forme de croix latine est conservé, mais la voûte est un plein cintre que pénètrent les fenêtres de la nef et cette voûte repose sur un entablement que supportent des pilastres encastés dans le mur ouvert sur les bas-côtés. L'arc-boutant prend la forme d'un éperon massif à l'aspect de console renversée. A la croisée du transept s'élève une coupole, mais celle-ci n'est habituellement qu'une charpente en bois, plâtrée intérieurement quand elle n'est pas précédée d'une calotte de briques, et recouverte extérieurement d'un revêtement métallique. Elle n'est donc pas une construction mais une toiture. La façade, somptueusement ornée, s'oppose à la nudité de l'intérieur. Elle est constituée par plusieurs étages d'ordres classiques — dorique, ionique, corinthien, reliés par des volutes et n'est souvent qu'un placage indépendant.

Le plus bel exemple de l'application des ordres à une façade est le portail de Saint-Gervais à Paris en 1616. Quant à la coupole, pour l'édification de laquelle on tâtonna longtemps, on peut suivre les hésitations des architectes, de la chapelle des Carmes (Institut Catholique de Paris), en 1613, à l'église Saint-Paul-Saint-Louis, ancienne chapelle des Jésuites, en 1627.

Les jésuites furent les principaux propagateurs de cette architecture à travers la chrétienté, et de là le nom de « style jésuite » qu'on lui donne, mais celui-ci n'est en fait que l'utilisation monastique du style baroque dont il forme une variété. Leur ordre eut cependant un célèbre constructeur dans la personne d'Étienne Martellange (1568-1641). Il fut une sorte d'inspecteur de la Compagnie de Jésus, parcourant la France, s'occupant partout des maisons des jésuites et de leurs collèges, au Puy, à Vienne, à Sisteron, à Dijon, à Roanne, à la Flèche, à Nevers, à Orléans, enfin à Paris où il éleva la chapelle du noviciat et l'église Saint-Paul-Saint-Louis. Tous les plans étaient soumis au général et n'étaient exécutés qu'après son approbation. De là, une uniformité qui méconnaît les traditions de chaque pays.

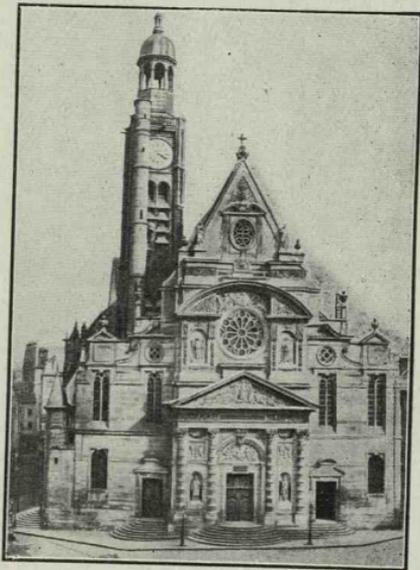


Fig. 366. — FAÇADE DE SAINT-ÉTIENNE DU-MONT, Paris. (Cl. Arch. Phot.)

En fait, ce type d'église ne représente pas l'ensemble des constructions de ce temps car des compromissions lui donnèrent une certaine variété.

Les jésuites eux-mêmes gardèrent l'ancienne voûte à nervures à la chapelle du lycée de Rouen, en 1610. Cette persistance de la voûte gothique reposant sur un entablement et des pilastres vient de la résistance que la main-d'œuvre ouvrière opposait à l'importation italienne. L'exemple le plus significatif est Saint-Étienne-du-Mont, à Paris, dont le vaisseau est tout gothique. Commencée en 1517 par la nef, terminée en 1610 par le portail, elle reflète toutes les variations du goût français. La façade, où tous les éléments italo-antiques ont été mis

à contribution mais sans effacer les lignes de la construction, a un grand charme malgré l'emploi confus des ordres. Dans Saint-Eustache, où l'on travaillait encore en 1620, rien ne révèle la transformation opérée, les voûtes à nervures rappellent le flamboyant ; et en 1601, Henri IV posait la première pierre de la cathédrale d'Orléans construite, en plein XVII^e siècle, selon le système gothique.

La sculpture française, entre la Renaissance et l'art monarchique, reflète les tendances sentimentales et pathétiques de la Contre-Réforme qu'elle corrige par un réalisme traditionnel. Elle trouva surtout à s'exercer dans les statues funéraires : le Louvre en possède plusieurs.

Le jubé de Saint-Étienne-du-Mont, à Paris, en 1600, par Biard, et la clôture du chœur de la cathédrale de Chartres où Thomas Boudin vint, en 1610, insérer des morceaux nouveaux dans un cadre commencé un siècle auparavant, sont deux grands exemples. A cet art savant s'oppose l'art populaire des provinces qui se manifeste en Bretagne surtout par des croix et des calvaires. Guimiliau, Plougastel et Saint-Thégonnec conservent les plus importants.

La peinture en France, tant civile que religieuse, est malaisée à décrire parce qu'il n'en reste que des épaves. La transformation des autels sous l'influence des modèles italiens, favorisa les travaux des peintres qui eurent à exécuter des toiles de grandes dimensions encadrées par des colonnes. La principale décoration qui ait survécu à ce temps, est la peinture de la voûte de la chapelle de la Trinité à Fontainebleau, par Martin Fréminet, en 1608. Elle figure la chute des Anges rebelles.

III. L'Espagne, agrandie du Portugal par Philippe II, en 1580, a connu, durant cette période intermédiaire, un art national à côté de l'art officiel. Il faudra un demi-siècle pour que l'art italo-antique élimine les éléments musulmans et gothiques de l'art espagnol.



Fig. 367. — JUBÉ DE SAINT-ETIENNE-DU-MONT, Paris. (Cl. Arch. Phot.)

Philippe II († 1598) ayant fixé à Madrid la capitale jusque-là changeante de ses États, il fallut unir un palais au monastère de l'Escorial, et de là le caractère dualiste de cette demeure royale. Commencée en 1563, elle est un monument de la Renaissance auquel l'architecte Juan Bautista de Tolède, formé à Rome dans l'entourage de Michel-Ange, a donné une simplicité glacée, conforme aux intentions du roi et que l'emploi du granit a favorisée. Herrera, second architecte, construisit l'église, d'après des dessins demandés en Italie, en 1573. Le plan est en forme de croix grecque comme le Saint-Pierre de Bramante. Le détail est emprunté à l'ordre toscan, mais deux éléments espagnols surmontent cet édifice tout italien : la *capilla mayor* qui domine la nef et le *coro* qui surmonte l'entrée. Herrera, en dehors de cette chapelle royale, ne put que commencer la cathédrale géante de Valladolid, mais le chantier de l'Escorial devint l'école où se forma le « style des Philippe ».

Toute sculpture décorative est bannie de ce palais géométrique où la statuaire se réduit à treize figures de granit avec tête et mains de marbre. L'église seule a un décor sculpté formé par le retable et les deux tombeaux de Charles-Quint et de Philippe II dans la *capilla mayor*. Ils sont l'œuvre de Pompeo Leoni qui a tiré des riches matériaux employés (bronze doré, jaspé noir et marbres de couleur), des harmonies d'une incomparable majesté. Son fils, du même nom, devait les continuer sous Philippe III.

Les peintres de l'Escorial sont inférieurs à ses sculpteurs et à ses architectes. Un moine de Logrono dit « le Muet », le Génois Luca Cambiaso, Zuccaro et le Bolognais Tibaldi se succèdent pour décorer le grand cloître, la bibliothèque et la chapelle.

L'art académique de ces peintres reste étranger à l'Espagne qui lui résiste par ses portraitistes de la cour : Sanches Coelho et Pantoja de la Cruz formés à l'école du Hollandais Antoine Mor.



Fig. 368. — FAÇADE DE SAINT-GERVAIS, Paris. (Cl. Arch. Phot.)

En dehors de la cour, la Renaissance prend peu à peu possession du royaume. Sao-Vicente de Lisbonne, élevé par l'Italien Terzi, en 1590, est la reproduction du Gesù de Vignole à Rome. Le retable de la cathédrale d'Astorga par Gaspard Becerra, en 1558, est d'allure michelangelesque. La *Vierge aux patriarches*, de Luis de Vargas, à la cathédrale de Séville, en 1561, est un tableau corrégien. Ailleurs, le romanisme néerlandais se mêle à l'italianisme. C'est le cas de Juan de Juanès et de Luis de Moralès, peintres de la dévotion espagnole. Rien de tout cela ne traduit ni le temps ni la race. Le véritable interprète de l'âme de cette époque, en Espagne, est un étranger, un Grec de Crète, formé en Italie, hispanisé par trente-sept ans de séjour à Tolède, le Greco.

Dominikos Théotokopoulos, surnommé *il Greco* par les Italiens, naquit vers 1547 en Crète ; fit son apprentissage de peintre à Venise, dans l'entourage de Titien, de Véronèse et de Tintoret ; vint à Rome,

en 1570, voir les œuvres de Michel-Ange et de Raphaël ; et s'établit finalement, en 1577, à Tolède où il mourut en 1614. Comme technicien, le Greco demeure un vénitien, avec plus d'audace encore, mais son harmonie préférée, jaune-bleu-vert, est une transposition aiguë de l'harmonie corrégienne et il se mêle un peu de byzantinisme dans la composition.



Fig. 369. — CHŒUR DE LA CHAPELLE DE L'ESCURIAL, Espagne. (Cl. Lévy.)



Fig. 370. — TOMBEAU DE CHARLES-QUINT. Chapelle de l'Escorial, Espagne. (Cl. Lacoste.)

Le milieu espagnol compliqua encore la complexité de son éducation et acheva l'originalité de sa peinture bizarre. C'est un art de visionnaire et d'halluciné. On a parlé de folie et d'astigmatisme pour expliquer l'allongement exagéré de ses figures, mais ses portraits protestent contre un défaut de vision ou un commencement d'aliénation. L'âme à demi orientale de Tolède, à la fois mystique et illuminée, pétrie d'héroïsme fantasque par Cervantès et d'exaltation religieuse par sainte Thérèse, explique le Greco qui a compris sa nature mieux que les Espagnols eux-mêmes parce qu'il la voyait du dehors, et qu'il apportait lui-même une âme byzantine. Il a cherché à la traduire plastiquement et cela l'a amené à peindre des corps affranchis de la pesanteur, qui se tordent comme des flammes.

L'*Adoration des Mages* de Vienne et les *Marchands chassés du Temple* de Londres sont antérieurs à la période espagnole du Greco qui commence avec l'*Assomption* de Chicago et le *Partage de la tunique du Christ* de Tolède. Un moment, de 1580 à 1585, l'artiste put croire qu'il allait devenir le peintre de Philippe II. Le roi lui commanda, pour l'Escorial, le *Martyre de saint Maurice* et la *Gloire de Philippe II*. Les audaces de ces deux toiles effrayèrent la cour qui remplaça le

général artiste par un éclectique venu de Florence, le médiocre Romulo Cincinnati. Alors, sur son rocher de Tolède dont il a fixé l'inoubliable vision sur une toile, le Greco peignit pour les églises une cinquantaine de tableaux aujourd'hui dispersés dans l'univers, en tête desquels se placel'*Enterrement du comte d'Orgaz* à l'église San-Tomé de Tolède. Le Louvre a deux toiles importantes : un *Christ en croix* et un *Saint Louis*. La peinture espagnole doit au Greco son affranchissement des influences étrangères. Grâce à lui, elle sera désormais elle-même.

IV. Les Pays-Bas, à la fin du xvi^e siècle, ont deux courants : une « peinture d'histoire » qui se laisse envahir par l'italianisme et une

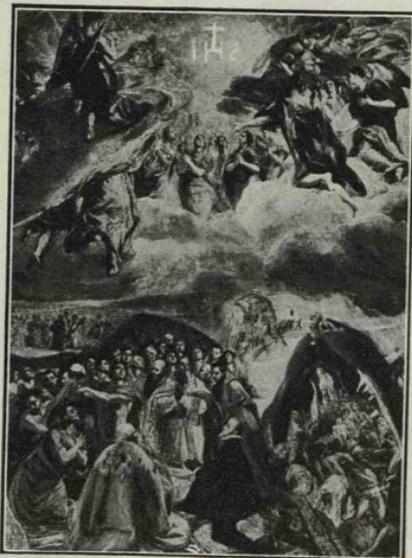


Fig. 371. — GRECO :
LA GLOIRE DE PHILIPPE II.
Escorial, Espagne. (Cl. Anderson.)

« peinture de mœurs » où se sauve le génie indigène. Au premier se rattachent Frans Floris, l'auteur de la *Chute des Anges* d'Anvers qu'obsède le souvenir de Michel-Ange ; Ambroise Francken qui a peint le *Martyre des saints Crépin et Crépinien* au musée d'Anvers où la verve populaire corrige l'académisme ; Otto Veenius et Adam Van Noort, les maîtres de Rubens que l'on pressent dans la *Sainte Catherine* d'Otto Veenius au musée de Bruxelles et le *Christ chez Marthe* de Van Noort au musée de Lille. Au second courant appartiennent Pieter Aertsen et Pierre Brueghel le vieux en qui survit l'esprit national. Le premier, surnommé Lange Pier, a été un peintre d'église et la partie neuve de son art est dans les figures populaires qu'il a mêlées à ses tableaux d'autel. Le second, surnommé le Drôle, ancêtre d'une dynastie, est le roi du genre. Sa peinture qui passa d'abord pour comique, nous apparaît maintenant âpre et triste. L'émail en est admirable et le paysage y occupe la plus grande part. Son chef-d'œuvre, la *Parabole des Aveugles*, de l'Évangile, au musée de Naples, donne l'impression navrante de lamentables personnages trébuchants. Des paysagistes comme Gilles de Coninxloo et des portraitistes comme Pierre Pourbus complètent ce



Fig. 372. — BRUEGHEL LE VIEUX :
PARABOLE DES AVEUGLES. Musée de Naples.
(Cl. Anderson.)

groupe de peintres néerlandais. A travers des œuvres sans génie et rarement belles, ces maîtres ont forgé une langue neuve, condition des

chefs-d'œuvre à venir et c'est parce qu'ils ont inauguré une nouvelle époque qu'ils s'imposent à l'attention (Fig. 351 à 372.)



Fig. 373. — LA PLACE SAINT-PIERRE, à Rome. (Cl. Graflia.)

VINGT ET UNIÈME LEÇON

L'ART DU XVII^e SIÈCLE

L'art classique, élaboré à la fin du XVI^e siècle, se développe, avec des modalités diverses, dans les deux siècles suivants. Le XVII^e siècle en marque l'apogée. Le nom de « grand siècle » qu'on lui donne, se justifie par les artistes qu'il vit naître et les écoles qu'il vit fleurir. C'est le siècle de Bernin, de Velasquez, de Rubens, de Rembrandt, de Poussin et de Mansard. Ce sont eux les grands animateurs de la matière scolaire préparée par les éclectiques. L'Italie demeure l'école officielle du grand style, mais la France en donne une traduction nationale, et de l'Espagne aux Pays-Bas des courants nouveaux se croisent qui supplantent les influences ultramontaines. Un même souffle d'éloquence anime les architectes, les sculpteurs et les peintres qui s'inspirent, en Italie des triomphes de la Papauté, en France de la pompe du grand Roi, en Espagne d'un passé prestigieux, dans les Pays-Bas d'une prospérité croissante. La musique religieuse devra à ce souffle sa transformation et au plain-chant gothique, d'allure frêle, succédera une musique d'église d'une ampleur majestueuse dont la messe de Lulli et la messe de Dumont sont, en France, les parfaits exemples.

I. L'architecture italienne du XVII^e siècle est d'essence décorative. L'Italie revient à son ancienne tradition. Ses architectes ne sont plus des puristes et des logiciens, comme le voulait Bramante, mais des décorateurs. S'ils se servent des ordres antiques, c'est comme d'un décor plaqué qui n'a pas de rôle constructif. Dès lors, tout est permis aux constructeurs. Ils animent leurs compositions par l'emploi des courbes ; ils enrichissent les édifices de matériaux colorés et demandent à la collaboration des différents arts réunis des effets somptueux.

La colonne vient enrichir le pilier trop pauvre. Art de théâtre, a-t-on dit, mais rien ne séparait alors l'art religieux de l'art profane. Deux périodes divisent ce siècle que les noms de Maderne et de Bernin suffisent à caractériser.

Charles Maderne (1556-1629) a élevé la nef et la façade de Saint-Pierre de Rome. Paul V, en 1607, le chargea de donner à la basilique la forme de croix latine. La difficulté était dans la répétition des piliers qui semblaient marquer d'avance l'alignement des nefs. L'architecte résolut le problème en les évitant de façon à trouver dans leur épaisseur même la place des deux collatéraux. Il élargit l'entrée par des chapelles latérales afin de corriger l'impression d'étranglement et rétrécit la dernière travée afin de laisser à la coupole son effet d'immensité. Cette nef, de quarante-six mètres de haut et vingt-sept mètres de large, est une heureuse modification du plan primitif, mais l'emploi inévitable de l'ordre colossal qui dérouté nos habitudes visuelles, empêche au premier abord de saisir ses dimensions et la vue de la coupole est reportée de l'entrée au transept. La façade est de 1612. C'est la moins bonne partie de l'édifice. Le décor de la nef commença en 1622.

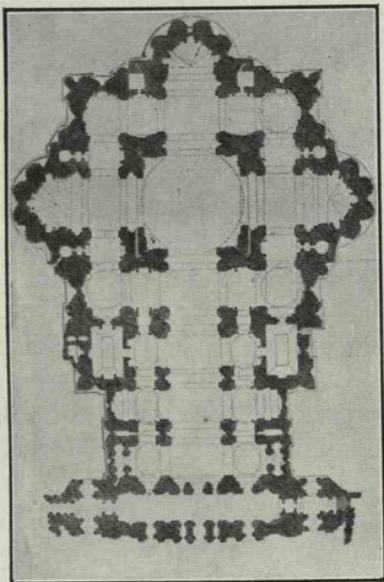


Fig. 374. — PLAN DE SAINT-PIERRE DE ROME.

Maderne se borna à continuer le parti sobre de Bramante dans la nef elle-même, mais dans le portique, les chapelles du chœur et la chapelle du Saint-Sacrement, il eut recours à une ornementation luxueuse à l'aide de stucs et de reliefs.

Ces grands travaux de Saint-Pierre rejettent le reste au second plan. L'église de Saint-Ignace, par le Dominiquin, en 1625, s'impose quand même à l'attention parce qu'elle marque l'aboutissement du type créé par Vignole au Gesù. En dehors de Rome, la cathédrale de Bologne, en 1605, par le Père Magenta et l'église de la chartreuse de San-Martino, à Naples, par Cosimo Fonsaga, la première à trois nefs, la seconde à une seule, sont ce qui a été fait de plus important.

Le Bernin (1598-1680) entre en scène en 1623, sous Urbain VIII et, durant trois pontificats, s'affirme comme le grand génie de son époque. Il n'a qu'un rival, Borromini, plus révolutionnaire que lui, et un continuateur, Pierre de Cortone. Avec lui, l'art romain fait un pas nouveau vers le goût du luxe et la recherche du mouvement. Saint-Pierre de Rome lui doit sa transformation définitive. Le Bernin a jeté sur l'œuvre de ses prédécesseurs un vêtement neuf qui en change la physionomie, et il lui a donné un cadre qui en est inséparable. Tout d'abord, il décora la grande nef de figures en relief couchées dans les écoinçons des arcs. Puis il orna les pilastres de placages de marbres de couleur sur lesquels se détachent des médaillons soutenus par des angelots. Il enrichit les nefs latérales de colonnes et de frontons pour corriger les irrégularités de l'œuvre de Maderne. Il introduisit la mosaïque dans l'ornementation générale que l'emploi des marbres de couleur et des ors avait montée de ton. Il redonna à l'autel de la Confession son importance, sacrifiée par Bramante, en le surmontant d'un baldaquin géant. Derrière l'autel du chœur, il éleva une gloire éblouissante, le monument de la chaire de Saint-Pierre portée par quatre docteurs, symbole de la puissance pontificale. Et quand la basilique fut terminée, en 1656, il lui donna comme atrium la place de Saint-Pierre, en l'entourant d'une colonnade. Celle-ci, avec ses 88 piliers, ses 284 colonnes disposées sur quatre rangs et ses 164 statues, marque le point culminant de ses travaux. Désormais Saint-Pierre de Rome, achevé, ne subira plus de modification appréciable.



Fig. 375. — NEF DE SAINT-PIERRE DE ROME.
(Cl. Chauffourier.)

Dix grands artistes y ont collaboré. Aucun d'eux n'a pu y attacher son nom. Bramante en a établi l'assiette. Michel-Ange en a fixé la hauteur. Maderne l'a allongé. Bernin l'a habillé et préfacé. Plus que leur œuvre encore Saint-Pierre est l'œuvre de la Papauté qui en a poursuivi l'élaboration à travers des avis contradictoires. Et c'est la plus belle église du monde. On ne peut plus rêver que d'un complément

d'architecture urbaine : une avenue partant du château Saint-Ange qui remplacerait le Borgo nuovo et le Borgo vecchio.

Après avoir terminé Saint-Pierre, le Bernin élevait, en 1658, Saint-André au Quirinal qui est sur plan elliptique et dont la coupole, ouverte à son sommet, laisse entrer une nuée de chérubins. Le règne de la fantaisie commence.



Fig. 376. — EGLISE SAINTE-AGNÈS, Rome.
(Cl. Alinari.)

Borromini (1599-1667) éleva l'église Sainte-Agnès ; transforma la nef de la basilique du Latran en englobant les colonnes dans des piliers ornés de statues en bas, de bas-reliefs au milieu, et de tableaux au sommet, et dressa la façade de Saint-Charles-aux-Quatre-Fontaines. Celle-ci est la plus typique des façades ondulées. Les puristes la traitent d'épileptique, la mettant au dernier degré de l'incorrection. Cette tentative d'animer l'architecture, en la rendant mouvante, n'est cependant pas à dédaigner car elle ouvrait des voies nouvelles et peut se réclamer des ondulations du flamboyant. Sans aller jusque-là, Carlo Rainaldi et Pierre de Cortone ont résolu, à cette époque, le problème des façades, mal compris à la Renaissance. A Sant'Andrea della Valle et à Santa-Maria in Campitelli, la saillie des colonnes, la courbe des frontons et des corniches, les couronnements rompus par des statues gesticulantes donnent un peu d'âme au cadre architectural.

Un détail, qui n'était jusqu'ici qu'une pièce du mobilier, est à citer pour son extraordinaire valeur : c'est l'autel de saint Ignace, au Gesù, par le Père Pozzo, en 1680. La statue du saint forme le centre de la composition où la statuaire et l'architecture, servies par des matériaux précieux, ont une égale importance. Entre tous les autels, celui-ci tient le premier rang et sa richesse d'art dit la place prépondérante de la Société de Jésus dans l'ordre nouveau.

A Venise, Longhena élève, en 1630, la Salute, dont l'extérieur, à la fois robuste et riche, embellit la cité : le morceau caractéristique en est la porte qui se détache en avant de l'église comme un arc de

triomphe. A Gênes, ville des marbres, on construit l'Annunziata, unique au monde par ses colonnes aux cannelures incrustées de marbre rose. A Milan, Buzzi, en 1638, commence la façade de la cathédrale, toute fleurie de pinacles, afin de demeurer en harmonie avec le reste de l'église : elle ne devait être terminée qu'au siècle suivant. A Turin, le Père Guarini bâtit la Consolata, la chapelle du Saint-Suaire et San-Lorenzo où il obtient des coupoles aériennes, en les sectionnant par des nervures et en ajourant les sections qu'il garnit de vitraux. Ce parti, essentiellement gothique, révèle un mathématicien qui paraît s'être inspiré du mihrab de la mosquée de Cordoue, œuvre du VIII^e siècle.

La sculpture italienne du XVII^e siècle a eu comme initiateurs: Stefano Maderna dont la *Sainte Cécile*, en 1600, est une restitution pathétique de l'invention du corps de la sainte, et Alessandro Algardi, auteur d'une série de grands morceaux mouvementés dont le principal est le relief colossal de *Saint Léon et Attila* à Saint-Pierre de Rome. François Duquesnoy, Francesco Mochi, Andrea Bolgi gravitent autour de Bernin dont on retrouve l'esprit à Florence chez Ferdinand Tacca, à Venise dans le maître-autel de Saint-Georges Majeur par Girolamo Campagna.

Le cavalier Lorenzo Bernini est au centre de toute cette sculpture italienne, expressive jusqu'à l'ou-

trance. Des œuvres de jeunesse comme le *David* et l'*Apollon poursuivant Daphné*, à la villa Borghèse, Rome, lui firent une renommée universelle qui alla jusqu'en Angleterre où Charles I^{er} le sollicita de faire son buste. Mais Rome le retenait. Ses travaux d'architecte à Saint-Pierre comportaient une grande part de sculpture: la statue de Longin contre un des piliers de la coupole, le tombeau d'Urbain VIII, les quatre Docteurs de la chaire, les statues de la colonnade pour lesquelles il se contenta de maquettes. Alexandre VII qui était un Chigi, lui commanda aussi les statues de sa chapelle familiale à Sainte-Marie-du-Peuple. Entre deux, dans un moment de



Fig. 377. — EGLISE SAINT-CHARLES-AUX-QUATRE-FONTAINES, Rome.
(Cl. Alinari.)

défaveur, Bernin avait exécuté le *Saint François* de San-Pietro-in-Montorio et la *Sainte Thérèse* de Sainte-Marie-de-la-Victoire qui est son chef-d'œuvre. En 1665, Louis XIV l'attira un moment en France. Ce séjour à Paris nous a valu le baldaquin du Val-de-Grâce et le groupe de la *Nativité*, exécuté par Michel Anguier. Ses derniers travaux, à Rome, furent les *ANGES* de Sant'Andrea delle Frate, le tombeau d'Alexandre VII, la *Sainte Albertona* de San-Francesco, à Ripa. Des fontaines dont il orna les places de Rome, une au moins nous intéresse : celle de la place Saint-Pierre.

L'œuvre sculpté de Bernin est celui qui a suscité le plus de querelles entre mystiques et artistes. Le sensualisme de cette sculpture apparaît maintenant peu religieux. Nous ne la comprenons plus, sinon par le raisonnement. Autrement dit, nous ne la sentons plus, parce que notre âme a changé, mais il nous faut bien la raisonner, sous peine d'injustice et d'incompréhension. « C'est de l'amour humain », dit-on devant sa *Sainte Thérèse*. On oublie que l'art n'a à sa disposition pour traduire



Fig. 378. — AUTEL DE SAINT IGNACE
AU GÉSU, Rome. (Cl. Anderson.)

le divin que des équivalences humaines. Le Cantique des Cantiques, repris par les mystiques qui en transposent le sens, sonne toujours comme un chant d'amour. Les textes de sainte Thérèse et de saint Jean de la Croix concordent avec la sculpture de Bernin qui fut donc créée dans une atmosphère chrétienne de même qualité, car ce n'est pas une interprétation personnelle mais bien l'expression de l'esprit de l'époque. La transformation que l'artiste a imposée aux formes de son temps, correspond à une modification de la pensée chrétienne. Sa *Sainte Thérèse* elle-même, au visage pâmé et au corps défaillant, amoureuxment anéantie sous le regard complaisant de l'ange, répond à une forme nouvelle de la dévotion qui voulait intéresser les sens à l'oraison.

Un mysticisme extatique remplace alors la calme contemplation d'autrefois. On s'exerce aux ardentes effusions de l'âme comme à une

gymnastique spirituelle. Il faut à cette piété sentimentale des traductions plastiques violentes : de là, ces tendresses humaines, ces mines extasiées, ces gestes éloquents. Le luxueux décor des architectures lyriques réclamait d'ailleurs une statuaire mouvante. L'envol des draperies sculptées suit l'allure des architectures. Alors, les Saints se font démonstratifs et gesticulent cependant que les Saintes, dans leur ferveur mystique, deviennent les amantes du Christ. Cette exubérance de vie, qui est à l'opposé de la sérénité grecque, est soutenue par une virtuosité inouïe. Celle-ci va jusqu'à traduire la mollesse et la moiteur des chairs. Le Bernin a introduit dans la sculpture la morbidesse du Corrège, et nous verrons que ce caractère passera de la sculpture à l'architecture, entraînant celle-ci dans les fantaisies de la rocaïlle, car tout se tient dans le monde des arts.

La peinture italienne du XVII^e siècle est l'alliée de l'architecture; elle a pris ce caractère à Rome quand le naturalisme de Caravage a eu fécondé l'éclectisme des Carrache. Les maîtres italiens de ce siècle ont eu un don merveilleux qui est le propre de l'Italie : le sens du grand décor.

Le Guide ou Guido Reni (1575-1642) a charmé ses contemporains. Il n'a eu qu'un rival : l'Albane. C'est pourtant un imitateur plus qu'un créateur, mais la perfection glacée de son métier et la



Fig. 379. — EGLISE DE L'ANNUNZIATA, Gênes. (Cl. Alinari.)

séduction théâtrale de sa composition donnent à son œuvre une valeur scolaire. Il ne s'est révélé grand artiste qu'une fois dans sa vie, quand il a peint, en 1609, l'*Aurore* du casino Rospigliosi, à Rome. Le pape Paul V qui lui avait déjà confié la décoration de ses appartements au Vatican, le chargea alors de décorer la chapelle nouvellement construite du palais du Quirinal. Une *Assomption* garnit la coupole qu'encadrent des scènes de la vie de la Vierge dans les lunettes et des figures de Saints sur les parois.

Le Guerchin (1590-1666), de son vrai nom Giovanni Barbieri, tranche par son accent personnel sur l'habileté banale des autres peintres,

d'un Lanfranc par exemple. Ce fils de paysan hérita de la rusticité de Caravage mais il mit ses grands effets de blanc et de noir au service des ordonnances vénitienes. Son énorme tableau des *Funérailles de sainte Pétronille*, au Capitole de Rome, remplacé à Saint-Pierre par une mosaïque, doit son aspect dramatique à cette manière de composer et à cette facture combinées. L'*Aurore* qu'il peignit, en 1621, pour le casino Ludovisi, a des architectures plafonnantes qui annoncent les prochaines audaces.

Andrea Sacchi a peint deux toiles pleines de gravité et d'onction : la *Messe de saint Grégoire* et la *Vision de saint Romuald*, aujourd'hui à la Pinacothèque Vaticane.

Sassoferrato est un retardataire dont le tableau le plus connu est la *Madone du Rosaire* à Sainte-Sabine de Rome. Ces sortes de toiles, destinées d'ordinaire aux autels qu'elles surmontent encadrées de colonnes, sont la menue production de cette époque qui s'est reconnue surtout dans les plafonds peints à fresque des églises jésuites.

Pierre de Cortone, architecte et peintre, décorateur du palais Pitti, à Florence, a formulé définitivement les règles de la grande décoration classique. Son plafond du palais Barberini, à Rome, est le modèle des arrangements aériens qu'on appliquera désormais aux églises. Lui-même, en 1647, peignit dans cette note, à la voûte de Santa-Maria-in-Vallicella une *Apparition de la Vierge à saint Philippe de Néri*. Le Baciccia, à la voûte de l'église des Saints-Apôtres, avec le *Triomphe de saint François*, et le Père Pozzo (1642-1709), au plafond de l'église de Saint-Ignace avec l'*Entrée de saint Ignace au Ciel*, suivirent son exemple. Cette machinerie de théâtre est d'un effet saisissant, mais elle ne peut être comprise que d'un endroit en dehors duquel tout croule. La magnificence qui en résulte est cependant telle que l'admiration fait taire la raison.



Fig. 380. — EGLISE DE LA SALUTE, Venise. (Cl. Alinari.)

En dehors de Rome, nous retrouvons des décors analogues. A Venise, Fumiani peint le plafond de Saint-Pantaléon à grands renforts d'architectures. A Gênes, Luca Giordano conquiert le surnom de *Fapresto*, par la rapidité de son exécution. Ses chefs-d'œuvre sont à Florence où il peignit, en 1679, la coupole de l'église des Carmes, et en 1682, le plafond de la galerie du palais Riccardi. Ces gigantesques apothéoses, profanes ou religieuses, ont un même air de famille, car l'Olympe et le Paradis chrétien sont confondus par les artistes. L'Escorial de Madrid a les plus énormes compositions de ce peintre napolitain. La peinture courante est représentée : à Gênes, par Bernardo Strozzi ; à Florence, par Carlo Dolci, père de la plus médiocre imagerie ; à Naples, par le Calabrese et Salvator Rosa.

II. L'art monarchique français débute aux environs de 1630, sous Louis XIII et se formule sous le règne de Louis XIV.

L'architecture, dans la première moitié du siècle, a pour centre Paris. Richelieu, continué par Mazarin, y ouvre une ample carrière aux architectes qui s'inspirent de l'art antique et de l'art italien, en lisant Philibert de l'Orme et Vignole. Notre architecture religieuse procède du style jésuite mais elle a un accent particulier. L'église du Val-de-Grâce, à laquelle travaillèrent François Mansard, Jacques Le Mercier, Le Muet et Le Duc ; l'église de la Sorbonne par Jacques Le Mercier ; la façade de Saint-Paul-Saint-Louis ; Sainte-Marie de Nevers et la chapelle du collège d'Eu (Seine-Inférieure) sont des œuvres italiennes par le plan et la structure, non par le décor, car l'intérieur de pierre blanche a une nudité austère. Sauf cela, le caractère national en est faible, au lieu qu'il est très marqué dans l'architecture civile contemporaine influencée par l'opéra.

Dans la seconde moitié du siècle, l'Académie fondée par Colbert établit une doctrine des ordres basée sur Vitruve et Palladio. L'art est considéré comme une œuvre de raison dont la règle suprême est le Beau d'après la formule antique. Deux centres s'établissent, l'un à Paris, l'autre à Versailles. Quatre architectes y dominent



Fig. 381. — BERNINI : SAINTE THÉRÈSE, Rome, Sainte-Marie-de-la-Victoire. (Cl. Anderson.)

leurs contemporains : François Blondel, Louis Le Vau, Claude Perrault, Jules Hardouin-Mansard. Ils y ont accompli de grandes choses qui sont restées : le Louvre, les Invalides, le château de Versailles.

Blondel eut une grande part dans les transformations de Paris dont il traça le plan, avec Bullet, en 1676.

Sa seule grande œuvre d'art est la Porte de Saint-Denis, élevée en 1672 en l'honneur du roi comme un arc de triomphe. C'est un monument vigoureux où Blondel s'est dégagé de l'imitation des modèles antiques.

Louis Le Vau commença à Paris, en 1655, Saint-Sulpice, mais Gittard lui succéda bientôt et ce fut lui en fait qui édifia, de 1670 à 1675, le chœur, le transept et une partie de la nef. Dans celle-ci, on simplifia la voûte qui n'a plus la décoration sculptée du chœur et les vitraux qui perdirent de même leur imagerie pourtant très réduite du chœur. Le morceau somptueux de cet ensemble est la chapelle de la Vierge, inspirée des beaux modèles italiens, à laquelle collaborèrent, comme nous le verrons, les peintres Lemoyne et Van Loo, les sculpteurs Slodtz et Pigalle. La grande œuvre de Le Vau est au Collège Mazarin, dont l'église abrite maintenant les réunions de l'Académie française, et au Louvre dont il fit la façade dite des Tuileries qui donne sur les jardins.

Mansard est le plus inventif du groupe. Son œuvre est immense. En 1671, il travaille à la cathédrale de Blois ; en 1675, au château de Clagny et au château de Saint-Germain ; en 1676, à la chapelle royale des Invalides ; en 1678, à Chantilly ; en 1680, à Dampierre ; en 1682, à Saint-Cloud ; en 1685, à la place des Victoires ; en 1687, à la place Vendôme ; en 1688, au Palais des États de Dijon ; en 1690, à la cathédrale d'Orléans ; en 1692, au Palais Royal de Paris ; en 1695, au château de Meudon ; en 1701, à l'évêché de Saint-Omer ; en 1707, à la chapelle



Fig. 382. — GUERCHIN : FUNÉRAILLES DE SAINTE PÉTRONILLE, Rome, Capitoie. (Cl. Anderson.)

absidale de Saint-Roch, à Paris. Des hôtels à Paris et des châteaux en province s'ajoutent encore à ces travaux que domine la construction du château de Versailles auquel il travailla plus de trente ans, de 1677 à sa mort. La chapelle royale de Versailles et la chapelle royale des Invalides, à Paris, sont ses deux grandes œuvres religieuses. Aux Invalides, la coupole intérieure, en pierre, est échancrée pour laisser voir la calotte en briques peinte par Ch. de la Fosse et celle-ci s'emboîte dans le dôme qui n'est qu'une charpente de bois recouverte de lames de plomb doré. Cela fait trois coupoles l'une dans l'autre et l'extérieur n'en laisse rien deviner. Les fenêtres du dôme s'ouvrent entre la première et la seconde coupole éclairant la peinture de La Fosse. On a reproché à cette ossature de n'être pas constructive. Mais d'abord toute l'architecture classique subordonne le constructif au décoratif — en quoi elle se distingue de celle du moyen âge — et la réussite de cette silhouette, à la fois svelte et majestueuse, légitime le parti de l'architecte qui a conçu le dôme comme la toiture de la coupole. Dôme et portique sont dignes de l'intérieur qui a, contrairement à nos églises classiques, la magnificence des églises italiennes. Cette richesse fait un peu oublier l'œuvre de Bruand qui édifia, en 1670, l'hôtel des Invalides et l'église des Soldats.

Hors de Paris, en province, il faut noter Pierre Mignard (1640 - 1725), neveu du peintre du même nom, dans le Midi provençal. Ses travaux à la cathédrale d'Avignon dont il habilla l'intérieur roman d'ornements classiques et à la vieille abbaye de Montmajour à laquelle il ajouta des bâtiments conventuels, composent l'essentiel de son œuvre.

La sculpture française, au XVII^e siècle, a traversé deux périodes : l'une de préparation qui va de la mort de Henri IV en 1610 à la mort de Mazarin en 1661, l'autre d'épanouissement qui coïncide avec l'apothéose de la royauté. À la première appartiennent des talents probes et vigoureux qu'aucun génie supérieur n'illumina de son rayonne-



Fig. 383. — P. POZZO : PLAFOND DE L'ÉGLISE DE SAINT-IGNACE, Rome. (Cl. Anderson.)

ment : Thomas et Barthélémy Boudin, les deux Michel Bourdin, Simon Guillain, Jean Warin, Jacques Sarrazin, Claude Lestocart, Philippe Buyster, Van Obstal, Gilles Guérin, les frères Anguier (François et Michel). Nourris aux vieilles disciplines de l'apprentissage français et façonnés en même temps en Italie aux nouvelles méthodes, ils furent les décorateurs, un peu lourds, d'une grave et noble abondance, des maisons royales, des châteaux seigneuriaux, des hôtels particuliers, enfin des églises construites pour les oratoriens et les jésuites après la crise de la Réforme. Dans celles-ci, la chaire à prêcher devient le thème plastique par excellence, comme un effet du développement que prend

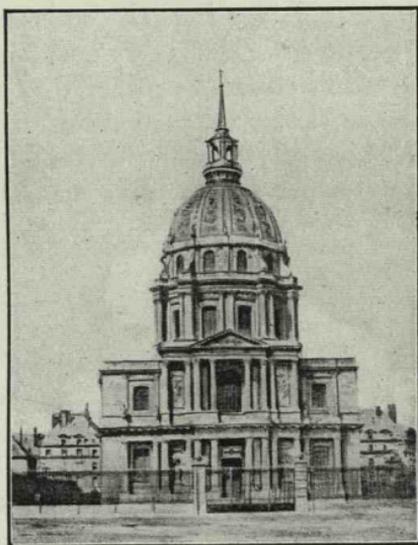


Fig. 384. — LA CHAPELLE DES INVALIDES, Paris.



Fig. 385. — L'ÉGLISE DU VAL-DE-GRACE, Paris. (Cl. Arch. Phot.)

l'éloquence religieuse. En même temps, on renouvelle le mobilier des vieux sanctuaires dont les « ornements gothiques » ne plaisent plus. Enfin, les tombeaux, que l'on veut fastueux pour l'honneur du nom, se font de plus en plus nombreux et groupent, autour d'effigies ressemblantes, des pathétiques figures allégoriques. De ces trois catégories d'œuvres, voici les plus marquantes : clôture du chœur de la cathédrale de Chartres par Thomas Boudin, en 1610, qui l'orna de dix bas-reliefs ; *Vierge de douleur* de la chapelle du duc de Fronsac à la cathédrale d'Orléans, par Michel Bourdin, en 1622 ; tombeau de Sully à l'hôpital de Nogent-le-Rotrou, par Barthélémy Boudin, en 1642 ; monument

du cœur de Louis XIII, tombeau du cardinal de Bérulle, au Louvre, et mausolée de Henri de Bourbon, au château de Chantilly, par Jacques Sarrazin ; chaire à prêcher de Saint-Étienne-du-Mont, à Paris, par Claude Lestocart ; tombeau du cardinal de la Rochefoucauld, à l'hospice d'Ivry, par Buyster ; tombeau du duc de la Vieuville, au Louvre, par G. Guérin ; mausolée du connétable Henry de Mont-



Fig. 386. — COYSEVOX : TOMBEAU DE MAZARIN. Paris, Louvre. (Cl. Arch. Phot.)

morency, à la chapelle du lycée de Moulins (ancien couvent des visitandines), par François Anguier ; groupe de la *Nativité* qui surmonte l'autel du Val-de-Grâce, à Paris, par Michel Anguier. Ce groupe, dont le Bernin avait fourni le dessin initial, comme faisant partie de son baldaquin, fut affecté par Napoléon à l'église Saint-Roch et c'est maintenant une copie qui remplace l'original au Val-de-Grâce.

La fondation de l'Académie de France à Rome, en 1666, eut pour effet de romaniser encore notre art national qui n'y perdit pourtant pas son originalité, grâce à la forte personnalité des sculpteurs de Louis XIV et de Versailles. Ceux-ci forment un groupe admirable : François Girardon, Antoine Coysevox, Tuby, Le

Hongre, Martin Desjardins, Le Pautre, Le Gros, Magnier et Regnaudin, auxquels s'ajoute la figure puissante et isolée du Provençal Pierre Puget. Sauf lui, tous s'effacent dans la solennelle unité de l'œuvre commune réglée par Lebrun. Coysevox y apparaît comme le mieux doué du groupe et Girardon, par sa docilité même à l'égard de Lebrun, en est devenu le plus représentatif.

Cette œuvre est surtout l'embellissement de la demeure royale, le château et le parc de Versailles. Dans la production religieuse, la part la plus abondante est celle des tombeaux. Les sculpteurs y font preuve d'une grande variété d'invention et d'une opulence décorative qui s'adapte parfaitement à l'éloquence des oraisons funèbres et à la pompe des acteurs. Leur éloquence s'alimente à la décoration éphémère

des « Pompes » qui, au jour des funérailles, transformaient en sombres féeries le chœur et la nef de Notre-Dame, multipliant autour du catafalque les allégories éplorées. Des dialogues vont dès lors s'instituer entre les figures de marbre ou de bronze et de petits anges pleureurs consoleront le mort, en attendant les squelettes que le XVIII^e siècle multipliera. Aux exemples que contiennent les notices de Girardon et de Coysevox, il faut ajouter : le tombeau de la mère de Lebrun, à Saint-Nicolas du Chardonnet, Paris, exécuté d'après un dessin de Lebrun par Tuby et Collignon ; le tombeau de Turenne, à l'église des Invalides, Paris, par Tuby ; le tombeau de Jean Casimir, à Saint-Germain-des-Prés, Paris, par G. Marsy ; le tombeau de Michel le Tellier, à l'église Saint-Gervais de Paris, par Hurtrelle et Mazeline ; le tombeau du duc de Lesdiguières, à l'église Saint-Roch, Paris, par Mazeline et Hurtrelle ; le tombeau de Henri de Lorraine, à Saint-Roch, Paris, par Nicolas Renard ; enfin le tombeau du duc de la Vrillière, à l'église de Châteauneuf-sur-Loire, et le mausolée du duc de Bouillon, à l'hospice de Cluny, celui-ci par Pierre le Gros, qui annoncent déjà le XVIII^e siècle.

Girardon (1628-1713) triomphe à Versailles. Il doit sans doute beaucoup au chef d'orchestre, Lebrun, de qui lui vinrent les idées génératrices de ses meilleures inventions. Le médaillon ovale de la *Vierge de douleur* qui est au Louvre, fut son morceau de réception à l'Académie royale, en 1657. Il y montre son adresse à caresser de souples modelés. Ce morceau et le tombeau de Bignon à Saint-Nicolas-du-Chardonnet lui firent prendre rang parmi les « sculpteurs du Roi ». Le tabernacle de l'autel de Saint-Jean à Troyes, ouvrage en marbre orné d'appliques en cuivre ciselé, avait d'abord été exécuté pour la chapelle du château de Versailles, en 1665. Le tombeau de Richelieu date de 1694. L'état dans lequel il se présente aujourd'hui, dans le transept de l'église de la Sorbonne, à Paris, ne permet pas de



Fig. 387. — SIMON VOUET : LA PRÉSENTATION AU TEMPLE Paris, Louvre. (Cl. Arch. Phot.)

se faire une idée complète de ce qu'était ce mausolée à sa place primitive, devant l'autel du chœur qu'une colonnade encadrait et que dominait un *Calvaire* de François Anguier. Là, comme à Versailles, la volonté directrice de Lebrun était intervenue pour compléter l'œuvre des exécutants.

Coysevox (1640-1720), dont les *Renommées*, à l'entrée des Tuileries, font face aux *Chevaux de Marly* de Guillaume Coustou, à l'entrée des Champs-Élysées, a plus de personnalité. Elle éclate surtout dans le portrait et même dans l'allégorie qui l'absorbe un peu, elle se devine encore à la noblesse des formes. L'église Saint-Nizier de Lyon conserve une *Vierge et l'Enfant* en marbre dont le mouvement a un charme savoureux. Des nombreux tombeaux qu'il exécuta, celui de Mazarin, aujourd'hui au Louvre, compose le plus grand ensemble. Il comprend la statue en marbre du défunt et trois allégories en bronze pour lesquelles Le Hongre et Tuby furent ses collaborateurs. Mais la formule la plus neuve est celle du tombeau du marquis de Vaubrun, au château de Serrant en Anjou, dont le dispositif forme tableau. Au-dessus du marquis couché et de sa veuve à genoux, une Victoire ailée prend son

essor, tendant d'une main une couronne et de l'autre un trophée. Le nom de Coysevox est encore mêlé à la décoration du chœur de Notre-Dame de Paris. Ce grand travail, commencé en 1699, repris en 1708, ne fut terminé qu'en 1714. Robert de Cotte en avait dessiné l'ensemble qui comprenait un autel, des stalles et le *Vœu de Louis XIII*. C'est pour celui-ci que Coysevox exécuta une *Descente de croix* et les deux effigies royales de Louis XIII et de Louis XIV. Cet ensemble, détruit à la Révolution, n'a été reconstitué qu'en partie, en 1854.

Pierre Puget (1622-1694), trop original pour se plier à la discipline de Lebrun, vécut loin de Versailles où sa collaboration se réduisit à un *Milon de Crotone*. Colbert l'employa à décorer les proues et les poupes

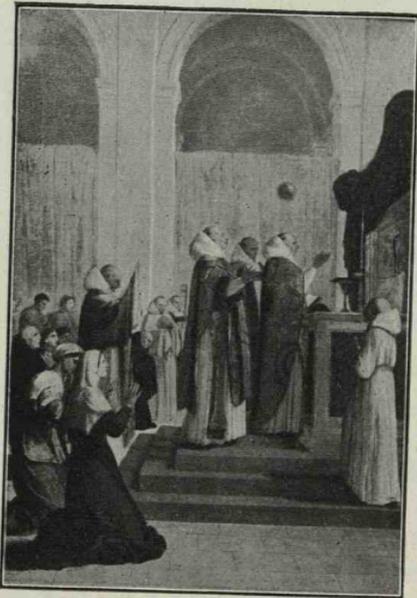


Fig. 388. — LE SUEUR : LA MESSE DE SAINT MARTIN. Paris, Louvre. (Cl. Giraudon.)

des navires de Sa Majesté. Sous Louvois, les projets royaux qui comportaient une statue équestre de Louis XIV, n'aboutirent pas. Fouquet, plus clairvoyant, lui fit quelques commandes. La renommée lui vint des Cariatides qu'il sculpta pour la porte de l'hôtel de ville de Toulon. Tout le génie de Puget est dans ces premiers morceaux, effigies directes de portefaix et de débardeurs, loin de tout académisme. C'est un art de plébéien, plein de style mais rude, en qui revit l'âme de Michel-Ange avec moins de spiritualité. Il eut l'occasion d'exécuter plusieurs œuvres religieuses. A Gênes, un *Saint Ambroise*, un *Saint Sébastien* et une *Madone*. A Aix, une *Lapidation de saint Étienne*, un *Ravisement de sainte Madeleine* et un *Saint Maximin donnant la communion à sainte Madeleine*. Son dernier travail fut, en 1694, le bas relief de la *Peste de Milan* (Marseille, la Santé) qui

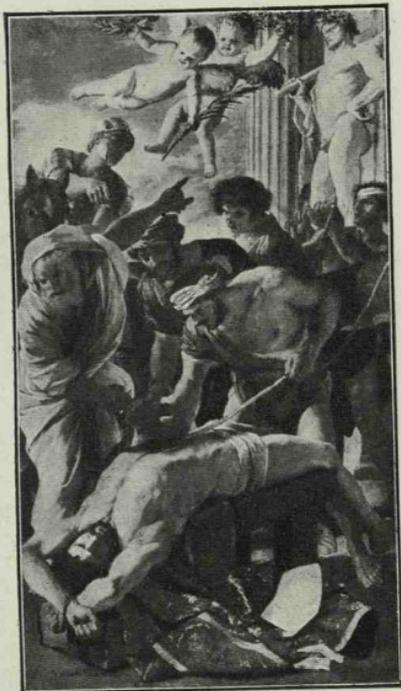


Fig. 389. — POUSSIN : LE MARTYRE DE SAINT ERASME. Rome, Vatican. (Cl. Anderson.)

met en scène saint Charles Borromée. Avant de s'adonner à la sculpture, Puget s'était mis, à Gênes, à l'école de Pierre de Cortone qui l'avait associé à ses travaux. On conserve à Aix, Toulon et Marseille, des peintures parmi lesquelles une *Sainte Famille*.

La peinture classique, en France, commence en 1627, quand Simon Vouet (1590-1649) revient d'Italie. Aussi l'Histoire datait-elle autrefois de là nos commencements en peinture. Nous savons maintenant que des primitifs à demi nationaux les ont précédés. La date de 1627 marque seulement l'introduction du goût romain en France. Vouet l'importa chez nous, Poussin en tira une discipline, Lebrun en fit une administration. Il tiendra en échec, jusqu'à la mort de Lebrun en 1690, d'autres influences, flamandes et hollandaises, qui, en triomphant au XVIII^e siècle, amèneront une nouvelle évolution de notre école de peinture. Celle-ci, pour le moment, va tourner le dos aux séductions du coloris, mais elle développera les qualités d'ordre intellectuel, et de là vient que le goût moderne l'apprécie peu.

Simon Vouet revenait d'outre-monts précédé par la réputation de ses ouvrages. Un mécénat puissant reflleurissait alors dans la personne de Richelieu. Tout Paris, à la suite de Louis XIII, le fêta, et comme il réussissait aussi bien dans les tableaux de sainteté que dans la fable, les églises comme les palais portèrent la marque de son pinceau. Le sculpteur Sarrazin collabora à ses ensembles décoratifs qui ont presque tous péri. On peut en juger par les tableaux : la *Présentation au Temple* du Louvre, la *Tentation de saint Antoine* au musée de Grenoble, *Saint Merry délivrant des prisonniers* à Saint-Merry de Paris, *Saint Eustache* au musée de Nantes. Tous ces travaux brillaient par l'abondance et procédaient d'un sentiment de l'art à la fois riche et délicat. Dans les exemples offerts par l'Italie, il avait fait choix du dessin des Carrache et de l'ordonnance de Véronèse, mais une exécution personnelle soutenait cet éclectisme. Cette exécution, d'une extrême aisance, a donné le ton à toute l'école française.

Poussin (1594-1665) et Claude Gellée, dit Lorrain (1600-1682), sont des romains d'adoption qui vécurent peu en France. Le premier n'y séjourna que deux ans, de 1642 à 1644, et le second n'y fit, de même,

qu'une courte apparition. Le paysagiste et le peintre d'histoire n'en sont pas moins la plus noble incarnation du génie français classique. Comme Racine à qui il ressemble, Poussin a mûri sa forte intelligence au contact de l'art antique sans y perdre l'esprit national et les effets de l'éclectisme ne sont pas perceptibles chez lui. Il doit cependant beaucoup à Zampieri, le « Dominiquin », mais il a mieux compris que lui l'âme romaine et l'influence qu'il a eue sur l'art français de son temps dure encore. Claude, lui, a influencé jusqu'à la Hollande où sa manière lumineuse se retrouve, en opposition avec le paysage rembranesque. L'œuvre du paysagiste, ébloui par le ciel d'Italie, est en dehors de ce manuel, mais celui



Fig. 390. — LE BRUN : LE CRUCIFIX AUX ANGES. Paris, Louvre. (Cl. Arch. Phot.)

de Poussin y rentre par les thèmes traités : le *Martyre de saint Erasme* à la Pinacothèque du Vatican, de 1630, le *Miracle de saint François Xavier* au Louvre, peint pour le noviciat des Jésuites, en 1642, les deux séries des *Sept Sacrements* à Londres, le *Saint Mathieu et l'Ange* du musée de Berlin, l'*Assomption*, la *Sainte Famille* et l'*Eucharistie* du Louvre. C'est ce qu'on appelait alors la peinture d'histoire, c'est-à-dire le genre historique alimenté aux sources de l'antiquité, indifféremment païenne ou chrétienne. Placé au-dessus des autres par la noblesse du style, ce genre était regardé comme le seul digne de la grande décoration.

Poussin a pratiqué le style le plus sublime mais dans un format réduit. Les grandes ordonnances n'étant pas son fait, il a créé en petit ce qu'un Raphaël savait exécuter en grand. Dans ces créations, il a plié son goût à la discipline la plus austère et renchéri en fait de simplicité sur les anciens eux-mêmes. Son illustration des thèmes religieux égale comme invention celle de Raphaël. Quoiqu'il considère la délectation comme le but de l'art, sa peinture parle plus à l'esprit et à la raison qu'aux sens. Son seul défaut est dans la mimique qu'il impose parfois à ses personnages, sous le prétexte que la peinture est une « poésie muette ».

Eustache le Sueur (1617-1655), avec moins de génie, a réalisé ce que Poussin n'a pas su faire : la grande décoration. C'est à l'hôtel Lambert qu'il déploya le plus ses talents. La part chrétienne de son œuvre en fait le plus grand peintre religieux de son temps, mais cela ne doit pas faire oublier des mythologies dont le charme n'a pas été dépassé. Parti de Vouet, influencé par Poussin, s'inspirant surtout de Raphaël qu'il avait étudié sans aller en Italie, il a corrigé ces emprunts par une sensibilité et une tendresse exquises. Ce n'est pas un grand peintre, entendez par là un coloriste, et il joue mal des bleus, mais c'est un noble et délicat artiste d'une inspiration très pure. Son raphaélisme, tant admiré jadis, nous paraît aujourd'hui une faiblesse, mais ce culte n'a



Fig. 391. — MIGNARD : LA VIERGE
A LA GRAPPE. Paris, Louvre.
(Cl. Arch. Phot.)

produit chez lui que de bons effets, et ces deux remarques s'allient, car la profondeur des talents est chose différente des résultats d'une école. Dans la *Vie de saint Bruno*, le style et la traduction des passions, comme on disait alors, compensent les faiblesses d'exécution. Le *Portement de la Croix*, épisode de la Véronique, qui provient de l'église Saint-Gervais, se sauve par la simplicité du dispositif et la pureté des figures. La *Prédication de saint Paul à Éphèse* est un des Mays de Notre-Dame et valut au peintre le renom de Raphaël français. C'est, en effet, une des toiles où l'on retrouve le plus de souvenirs raphaéliques. Seul, le nègre du premier plan qui souffle comme une brute sur les charbons ardents, témoigne d'une veine réaliste et personnelle stérilisée par une doctrine d'école. Les deux tableaux des *Saints Gervais et Protais* sont les plus importants par le volume qu'il ait produits. Tout cela est au Louvre, ainsi que la *Descente de Croix* de Saint-Gervais, mais *Jésus chez Marthe et Marie* est à la Pinacothèque de Munich et la *Présentation de la Vierge au Temple* est au musée de Marseille.

Philippe de Champagne, Valentin, Louis et Antoine Le Nain



Fig. 392. — MONTANÉS :
SAINT BRUNO. Musée de
Séville. (Cl. Lévy-Neurdein.)

composent, dans notre école romanisée par Vouet, le groupe des indépendants soumis à d'autres influences que le goût romain. Leur cas cependant, même pour les Le Nain, n'est pas extraordinaire et montre seulement à quel point l'école comportait de variété. Philippe de Champagne, peintre de Port-Royal, excellent portraitiste, décora la chapelle de la Sorbonne et peignit pour Notre-Dame, en guise de May, un *Louis XIII offrant sa couronne à la Vierge*. Bien que né à Bruxelles et flamand de nation, il a reçu l'empreinte du goût français et sa production rentre dans l'école française. Ses tableaux d'église ont une gravité froide que relève cependant l'agrément de l'exécution. Les Le Nain, excellents coloristes, se sont inspirés de la vie modeste des humbles dans leurs tableaux religieux comme la *Crèche* et le *Reniement de saint Pierre* au Louvre. Valentin, dont le *Martyre des saints Procès et*

Martinien, peint pour Saint-Pierre de Rome, est au Vatican, imita le réalisme et les éclairages contrastés de Caravage. Ce parfait artiste dont la vie se passa dans les cercles romains, n'appartient à la France que par sa naissance. Ces différents réalismes se retrouvent, avec l'idéalisme romain, chez le plus habile de tous, Sébastien Bourdon, de Montpellier, aussi apte à broser une « bambochade » qu'à dresser des figures classiques, et qui par suite oscilla toute sa vie entre les divers maniérismes.

Durant le règne de Louis XIII, la peinture chrétienne s'est confinée dans les tableaux de chevalet. A Paris, la série des soixante-seize *Mays de Notre-Dame*, dont trente sont au Louvre, en sont le lot le plus important.



Fig. 393. — LE CHRIST DE CHARLES-QUINT, FRAGMENT. IVOIRE. *Assomption, Louvain.* (Cl. B. P.)



Fig. 394. — ALONSO CANO : SAINT FRANÇOIS D'ASSISE. Collection Carvallo, à Villandry. (Cl. Giraudon.)

Ces toiles que la corporation des orfèvres de Paris offrait chaque année à la cathédrale réunissent, de 1630 à 1707, les noms de presque tous les peintres connus. Mais ce n'est là au fond qu'un art historique. La production vraiment religieuse est dans les tableaux à sujets chrétiens qui se multiplièrent à l'infini, même en dehors des églises, chez les particuliers. Dans ce domaine populaire, la gravure doubla la peinture en répandant les inventions des peintres. Cette gravure de reproduction nous intéresse peu, mais il y a un art de la gravure originale qui rivalise avec la peinture.

Jacques Callot (1592-1635) est le grand graveur de cette époque, celui dont la technique bouleversa les écoles. Sa manière de composer est à l'opposé de celle de Poussin qui cherche une ordonnance raisonnée : elle dérive de son instinct pittoresque et s'alimente au réalisme des foules. Callot a laissé un livre d'imagerie religieuse intitulé *La lumière du Cloître représentée par figures emblématiques*, les *Mystères de la Passion*, une *Vie de la Vierge*, la série des *Grands Apôtres* et deux exemplaires de la *Tentation de saint Antoine*. On y retrouve les types

de mendiants et de soldats, picaresques et empanachés, qui donnent tant de saveur à ses séries profanes : les *Caprices*, les *Supplices*, les *Gueux*, les *Misères de la guerre*. Cette dernière œuvre rappelle le siège de Nancy par l'armée française en 1633, siège pour lequel il avait refusé, en bon Lorrain, de donner un pendant au *Siège de la Rochelle* commandé par Louis XIII en 1628. Le chef-d'œuvre du maître-graveur est la *Foire de l'Impruneta* exécutée pendant un de ses séjours en Italie. Tout cela est gravé au burin sur cuivre. La grande *Tentation de saint Antoine*, d'une si riche fantaisie, est très répandue, mais les épreuves courantes sans valeur sont relativement récentes, postérieures qu'elles sont à l'accident qui détériora le cuivre, déjà usé, au XVIII^e siècle : on les reconnaît à une rainure qui traverse la gravure.

Sous le règne de Louis XIV, la décoration monumentale passe enfin des hôtels et des palais dans les églises, grâce à deux artistes : Mignard et Lebrun.

Pierre Mignard (1612-1695) a peint d'innombrables tableaux d'église : des Vierges comme la *Vierge à la grappe* du Louvre, des scènes évangéliques comme l'*Ecce Homo* du musée de Rouen et le *Baptême du Christ* de Saint-Jean de Troyes, des figures de saints comme la *Sainte Cécile* du Louvre. Tout cela, d'une grâce affétée, vaut par les portraits féminins. Il a, comme décorateur, laissé une œuvre forte : la fresque de la coupole du Val-de-Grâce, à Paris, qui montre le ciel entier, déroulé en cercles concentriques pour recevoir l'offrande de la reine Anne d'Autriche. L'œuvre est d'inspiration italienne mais corrégiennne, non bolonaise et sans rien d'antique, par suite du tempérament de l'artiste qui était plus porté à la grâce qu'à la force.

Charles Lebrun (1619-1690) fut toute sa vie en rivalité avec Mignard, par suite de l'opposition de Louvois hostile aux protégés de Colbert. Il lui est bien supérieur. Ce n'était pourtant pas un grand peintre mais un grand artiste, capable de diriger toutes les équipes en coordonnant leurs efforts. En fait, il fut le grand directeur artistique de Versailles

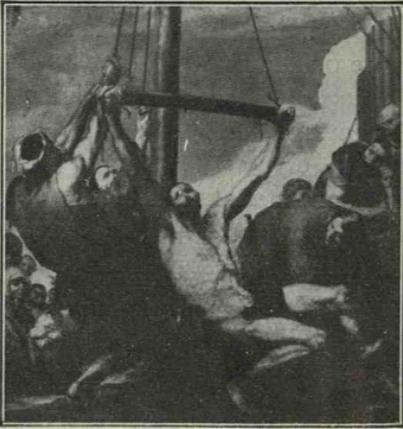


Fig. 395. — RIBERA : SAINT BARTHELEMY. Musée du Prado, Madrid. (Cl. Anderson.)

où il influença, par ses projets, tous les arts depuis l'architecture jusqu'à la tapisserie et à l'orfèvrerie. Peintres et sculpteurs furent ses exécutants. Il fut lui-même l'homme de la grande peinture décorative et monumentale. Il faut donc le juger, non d'après un tableau de chevalet comme le *Crucifix aux Anges* du Louvre, mais d'après la galerie des glaces, à Versailles et la galerie d'Apollon au Louvre. La décoration de la chapelle du château de Sceaux fut une de ses œuvres capitales, mais elle a disparu et nous ne pouvons que l'imaginer d'après les cinq gravures d'Audran. Dans sa *Chute des Anges rebelles* du musée de Troyes comme dans ses *Batailles*, il y a des mêlées et des enchevêtrements qui sont d'un dessin facile mais

d'un pauvre coloris. L'ordonnance seule en fait la qualité et c'est par là que Lebrun s'imposa au Roi épris de grandeur. Le défaut de sa peinture, trop intellectuelle, est de n'avoir aucune des séductions que donne la belle matière aux œuvres des flamands, des hollandais et des vénitiens. Mais Louis XIV qui n'aimait pas les « magots » de Téniers, se complaisait en ces beaux développements oratoires auxquels l'esprit plus que le cœur avait présidé.

III. L'Espagne, au XVII^e siècle, offre le spectacle étrange d'une royauté mourante et d'un royaume déchu qui voient éclore les plus beaux chefs-d'œuvre. C'est l'âge d'or de l'art espagnol et c'est pourtant le siècle de trois rois dégénérés : Philippe III, Philippe IV, Charles II. Rien ne montre mieux qu'à la théorie insuffisante de Taine, il faut ajouter l'évolution technique, intrinsèque à l'art lui-même, qui veut qu'à une période de préparation succède une floraison, indépendamment du milieu, de la race et du moment.

L'architecture, italianisée par l'école d'Herrera, a connu au XVII^e siècle un style baroque qui n'est qu'une adaptation souvent maladroite et parfois heureuse des éléments traditionnels à la mode



Fig. 396. — VELASQUEZ : LE COURONNEMENT DE LA VIERGE. Musée du Prado, Madrid. (Cl. Anderson.)



Fig. 397. — MURILLO : L'IMMACULÉE CONCEPTION D'ARANJUEZ. Musée du Prado, Madrid. (Cl. Anderson.)

italienne. L'église de l'hôpital de la Charité, à Séville, a une harmonieuse façade d'une élégante simplicité qui ne mérite qu'à peine le nom de baroque par ses frontons rompus et ses pinacles. L'église Saint-André, à Valence, par contre, est un de ces nombreux exemples où, dans une façade plate, s'ouvre une porte fastueuse aux motifs inattendus. L'arc de la Chartreuse de Jerez, en 1667, est une belle chose classique. Le portail de l'église Saint-Thomas, à Madrid, est au contraire d'une telle outrance que les critiques espagnols l'ont qualifié de terrible : *tremenda portada*. Mais nous touchons là au style churrigueresque qui déborde sur le XVIII^e siècle. Josef de Churriguera que l'on rend responsable de cette décadence, est mort en 1725. Le trascoro de la cathédrale de Tolède a la même exubérance que le portail de l'Hospice à Madrid.

La sculpture, encore contaminée d'italianisme chez Hernandez, prend avec Montanès un caractère national. Ce grand artiste (1580-1649), dont toute la carrière se déroula à Séville,

ne sortit qu'une fois du domaine religieux pour exécuter le portrait de Philippe IV. Il reste par excellence le sculpteur du Christ, de la Vierge et des Saints, le sculpteur de statues en bois peintes et dorées, le décorateur des églises et des couvents. Séville garde plusieurs de ses retables d'autel, mais il excella surtout dans les figures isolées. Celles-ci ne sont parfois que des mannequins articulés destinés à être habillés et qu'on portait aux processions. L'acuité de cet art est telle que le luxe des vêtements postiches ne l'étouffe pas. Il faut se borner à citer le *Saint Jérôme* de Santiponce, le *Saint Dominique* et la *Vierge* du musée de Séville, le *Saint Bruno* de la cathédrale de Cadix et des crucifix.

Alonso Cano (1601-1667), son élève, l'égalé presque. D'un réalisme moins pur, c'est-à-dire influencé par l'antique, il le dépasse comme passion. C'était d'ailleurs un violent dont les frasques firent scandale à Séville qu'il dut quitter pour Madrid. Il a laissé deux chefs-d'œuvre : le *Saint Bruno* de la Chartreuse de Grenade et le *Saint François d'Assise* de la collection Carvallo. Le saint, debout, engainé dans un froc aux plis rigides, avec une tête émaciée, est comme brûlé par une foi dévorante. C'est un morceau hors pair. Ses *Crucifix*, dont l'un est à Toulouse, valent ceux de Montanès, et l'on pense à l'énigmatique *Christ de Charles-Quint*, en ivoire patiné garni de rubis, qui se rattache à cet art.

Pedro de Ména (1628-1688) a beaucoup produit, et sa ressemblance avec Alonso Cano a amené des confusions. C'est ainsi qu'on attribue indûment à Cano le *Saint François* de la cathédrale de Tolède qui est de Pedro de Ména. Malaga possède ses œuvres les plus typiques : une *Piedad*, une *Vierge de Bethléem*, quelques statues de saints, une *Dolorosa*. A la cathédrale de Grenade, une statue équestre de *Santiago* surmonte le retable. A Madrid, un *Crucifix* de grandeur naturelle est à la chapelle des Récollets. C'est un artiste charmant, plus à l'aise avec les sujets gracieux, et qui s'est laissé entraîner jusqu'à la mondanité.

La peinture produisit ses premiers chefs-d'œuvre à Valence avec Ribalta continué par Ribera (1588-1656), l'Espagnolet des Napolitains. Sa manière sombre se rapproche de celle de Caravage sans s'éloigner de l'Espagne. Grand peintre du corps humain et des martyrs, Ribera n'est pas l'homme des grands ensembles mais des morceaux. Le *Saint Barthélémy* de Madrid, l'*Ensevelissement* du Louvre, la *Trinité* du Prado et la *Descente de croix* de Naples sont d'une composition sobre et d'une coloration puissante où le sentiment s'exalte de la fidélité aux réalités de la nature.



Fig. 398. — MURILLO : SAINT FRANÇOIS D'ASSISE RENONCE AU MONDE. Musée de Séville. (Cl. Anderson.)

A Séville, un groupe compact forme école. A la suite de Roelas et d'Herrera qui sont les fondateurs, Alonso Cano, Murillo et Zurbaran sont ceux qui la représentent avec le plus d'éclat. Velasquez en fût sans doute devenu le chef s'il ne l'avait quittée de bonne heure pour Madrid, et Valdés Leal, que l'on croyait de Cordoue, en fait partie.

Alonso Cano a plus produit comme peintre que comme sculpteur.

Ses innombrables tableaux sont disséminés dans les églises et monastères d'Espagne, de Séville à Madrid. Leur grande perfection dénote plus de science que de personnalité. Son *Christ mort soutenu par un ange* du musée du Prado, à Madrid, est surtout une belle académie. Ce caractère scolaire se retrouve dans ceux de ses tableaux qui passent pour les plus heureux : le *Saint Pierre* et le *Saint François* de la Chartreuse de Jérez, le *Christ au Calvaire* de Saint-Ginès de Madrid, le *Christ à la colonne* des Carmélites d'Avila.



Fig. 399. — CHAIRE DE SAINTE-GU-
DULE, Bruxelles. (Cl. Lévy-Neurdein.)

une dizaine de fois et dont le plus parfait exemplaire est à Paris. Sous ces idéales visions, se cache un réaliste que l'on devine dans le *Pouilleux* du Louvre et dans maints accessoires de ses *Saintes Familles*. La *Naissance de la Vierge* et ses madones familières prouvent qu'il était plutôt fait pour devenir le peintre des intimités domestiques. Le milieu et l'époque en firent un peintre de dévotion, mais il ne le fut pas à la façon des autres Espagnols dont il n'avait pas le génie âpre et austère. Dans le ciel d'airain de l'Espagne monacale, le doux Sévillan a fait passer le premier un sourire évangélique qui l'a tout de suite rendu populaire. L'Andalousie aima cette aimable religiosité et le prestige de son coloris entraîna une foule d'élèves à imiter ses vapeurs argentées qu'il tenait lui-même de Corrège. Car c'était un génie réceptif plus qu'inventif, et la technique de sa seconde manière, c'est à Velasquez

Murillo (1618-1682) n'est pas seulement le peintre religieux de l'Immaculée - Conception et de l'Assomption, sujet mixte qu'il traita

qu'il la doit. Il a su cependant se créer un grand style original qui s'allie à la plus belle inspiration mystique, dans quelques-unes de ses toiles comme le *Saint Thomas de Villeneuve* et le *Saint François d'Assise*, du musée de Séville.

Zurbaran (1598-1662) a laissé quelques grands ensembles à Séville, mais c'est dans les sujets mystiques d'un programme plus restreint qu'éclate le mieux son génie réaliste. Son *Jeune moine en prière*, de la National Gallery à Londres, est tout brûlant d'une flamme intérieure. Son chef-d'œuvre est l'*Apothéose de saint Thomas d'Aquin* au musée de Séville. Le *Saint Bonaventure présidant le Chapitre*, du Louvre, offre une collection de portraits vivants.

Valdès Leal (1622-1690) fait exception dans ce milieu espagnol d'une robuste sobriété par son goût théâtral. Ses toiles les plus fameuses sont à l'hôpital de la Charité de Séville. Il y peignit l'*Exaltation de la Croix*, vaste toile de 9 m. 90 sur 4 m. 20, et les deux *Fins dernières* dont une, la *Finis gloriae mundi*, représente, dans une crypte funèbre, deux cadavres en putréfaction. On l'a appelé le Peintre des morts.

Velasquez (1599-1660) est le plus parfait des peintres espagnols et c'est le plus peintre des peintres, c'est-à-dire le plus bel exécutant qu'il y ait jamais eu. Le champ de l'imagination lui étant fermé, il a poussé la science du métier jusqu'au point où elle devient la simplicité même. Une leçon technique se dégage de son œuvre peu imaginative mais d'une force de traduction incomparable : celle d'un grand praticien qui a su rendre les valeurs en traduisant l'air et l'atmosphère. Philippe IV l'ayant accaparé, il est resté le portraitiste de la cour d'Espagne qu'il a peinte inlassablement, avec une hautaine indifférence, attentif seulement à la beauté des noirs, amusé par les harmonies de gris et de rose, préoccupé de vérité. Ses tableaux d'histoire comme les



Fig. 400. — RUBENS : L'ÉRECTION DE LA CROIX. Cathédrale d'Anvers. (Cl. Braun.)

Lances prouvent qu'il n'était pas condamné au portrait. L'Église pour laquelle il travailla peu lui doit quelques tableaux religieux : l'*Adoration des Mages*, le *Christ en croix* si émouvant par son réalisme et le *Couronnement de la Vierge*, d'une si grande dignité, au musée de Madrid, le *Christ à la colonne*, à la National Gallery de Londres, le *Saint Ildefonse* de Séville. Le portrait du pape *Innocent X*, à la Galerie Doria

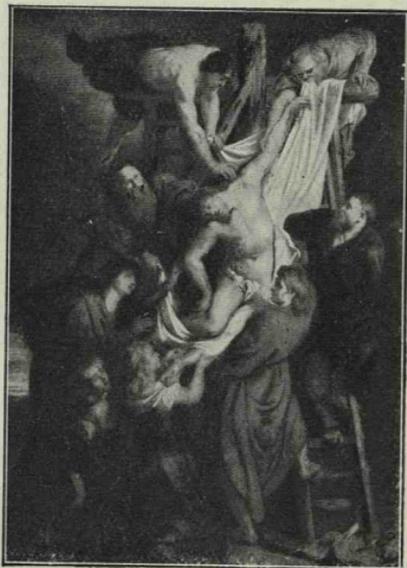


Fig. 401. — RUBENS : LA DESCENTE DE CROIX. *Cathédrale d'Anvers.* (Cl. Braun.)

de Rome, est un document ecclésiastique. La vérité implacable de cette effigie fit dire au pape : *E troppo vero*. Elle explique le titre de *pintor de la Verdad* que lui ont donné les Espagnols. Après lui, l'Espagne, de longtemps, n'aura plus de maîtres. Mazo, Pareja, Carreño, Claudio Coello, le peintre de l'Escorial, sont ses imitateurs. L'arrivée du Bolonais Luca Giordano, en 1692, marque à Madrid la fin de l'art indigène.

IV. L'art flamand est, au XVII^e siècle, entièrement romanisé. Le goût théâtral se manifeste dans les églises monastiques de la région soumise aux Espagnols. Les portails de Saint-Charles Borromée d'Anvers et de Saint-Michel de Louvain sont les types parfaits de l'architecture classique. Ils offrent un large champ

à la sculpture. A l'intérieur, les jubés, les autels et surtout les chaires se peuplent de figures gesticulantes. La chaire de Sainte-Gudule de Bruxelles, par Henri Verbruggen, est d'un pittoresque achevé : deux statues d'apôtres par Lucas Faidherbe, adossées aux piliers l'encadrent. Ce caractère, commun à toute la sculpture, lui vient de l'emploi presque constant du bois comme matière plastique, et la virtuosité des artistes s'y donne libre cours. Quant aux tombeaux, si l'emploi de la pierre ou du marbre leur conserve une composition plus réglée, les figures y débordent l'architecture dans une agitation extrême. Les Duquesnoy se placent au premier rang de ces sculpteurs. François Duquesnoy (1594-1642) acquit une telle réputation que le pape Urbain VIII le fit venir à Rome où il exécuta la décoration

du baldaquin de Saint-Pierre sous les ordres de Bernin. Anvers, d'une prospérité grandissante, devient le centre d'une activité où se reconnaît l'influence de Rubens. Une dynastie de sculpteurs y brille, celle des Verbruggen, pendant que Lucas Faidherbe travaille à Malines et Jean del Cour à Liège. Celui-ci affirma sa maîtrise avec le tombeau d'Allamont à Saint-Bavon de Gand. Des figures de sainteté l'occupèrent toute sa vie. La Vierge de la fontaine du Vinave d'Ile, en 1695, et les anges de l'autel de Notre-Dame d'Hasselt, en 1685, sont les plus typiques de ses œuvres.

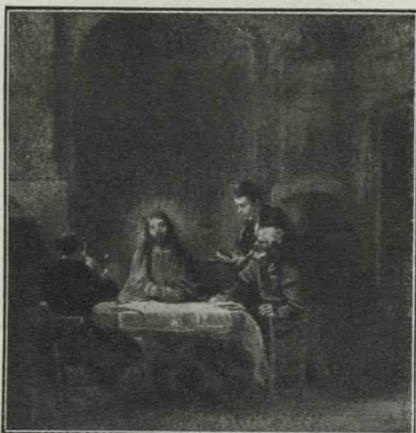


Fig. 402. — REMBRANDT : LES PÈLERINS D'EMMAUS. Paris, Louvre. (Cl. Giraudon.)

Rubens (1577-1640) incarne à lui seul toute la peinture flamande. Huit ans en Italie, de 1600 à 1608, l'initièrent à l'art de la Renaissance dont les peintres d'Anvers ne lui avaient transmis que le reflet. Il étudie les maîtres de Venise, de Parme, de Rome, selon la méthode éclectique, et cette voie qui n'avait conduit ses devanciers qu'à une impasse, le mena au sommet de l'art. Loin d'y perdre comme eux sa personnalité, il l'y enrichit. Pour la première fois, l'enseignement bolonais cessait d'être stérile. De retour à Anvers, il apporta la solution au problème de la Renaissance en peignant l'*Erection de la croix* et la *Descente de croix* de la cathédrale.

Ce double manifeste fit de lui le peintre d'église le plus achalandé. Ses innombrables tableaux forment une véritable « légende des siècles » religieuse dont voici les plus fameux morceaux : le *Christ au tombeau*, le *Christ en croix*, l'*Adoration des Mages*, la *Communion de saint François d'Assise* du musée d'Anvers ; la *Pêche miraculeuse* de la cathédrale de Malines ; le *Portement de la Croix* et le *Saint Liévin* du musée de Bruxelles ; le *Saint Ignace* de Saint-Ambroise de Gênes ; le *Saint François Xavier* et le *Saint Ambroise* du musée de Vienne ; la *Résurrection de Lazare* du musée de Berlin ; la *Vierge aux anges* du musée du Louvre ; la *Vierge aux saints* de Saint-Jacques d'Anvers.

On a contesté le caractère religieux de cette peinture d'église. Il faut, pour la juger, la situer dans l'espace et dans le temps. Elle est

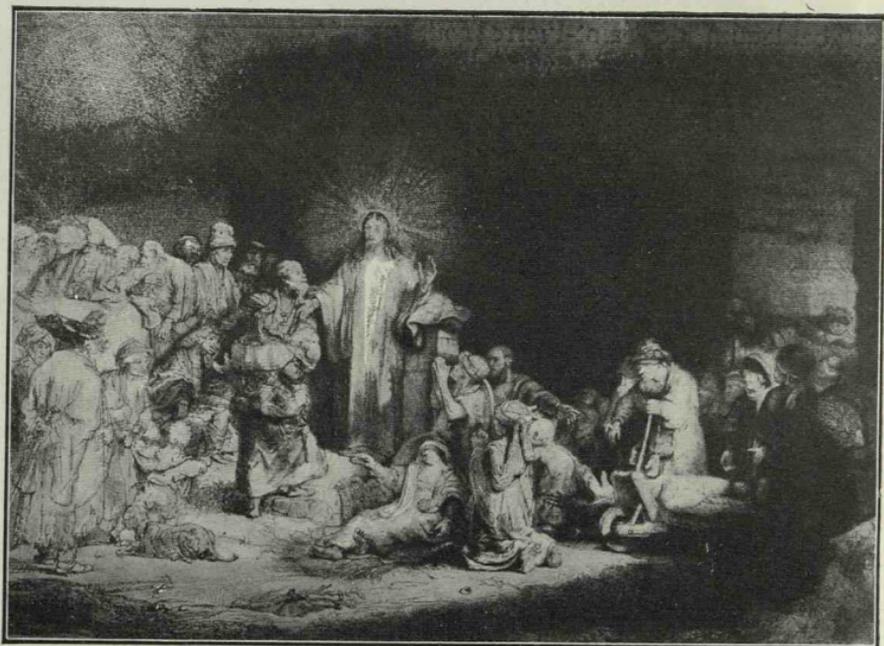


Fig. 403. — REMBRANDT : JÉSUS GUÉRISANT LES MALADES. Gravure à l'eau-forte.
Estampe dite : *Pièce aux cent florins*. (Phot. B. P.)

la traduction d'un certain christianisme populaire, celui des Flamands du XVII^e siècle. Le relativisme historique permet de la dire chrétienne. Aux yeux de l'artiste, elle vaut par le faste, l'ampleur oratoire et la couleur. Celle-ci est le grand véhicule de l'émotion, mais au lieu de rayonner par concentration, comme chez les Vénitiens, elle s'étale joyeusement sur toute la surface. Les types manquent de distinction mais l'intensité de la vie emporte tout. C'est d'abord une peinture de la vie physique. La chair y tient une grande place. Rubens ne résiste pas au plaisir d'opposer une nuque grasse ou de tendres mamelles à un torse d'athlète ou à des bras musclés. Qu'il ait été lui-même un peu païen, cela se voit à ses mythologies, mais cette double mentalité était commune alors où les gens cultivés, humanistes d'esprit, demeuraient dans la vie des chrétiens fidèles.

La technique de Rubens s'apparente à celle des Vénitiens. Des glacis transparents recouvrent les dessous modelés ; les ombres sont faites avec des tons chauds et des empâtements marquent les parties en pleine lumière.

Une peinture de ce genre est éminemment décorative. Rubens qui rêvait d'égaliser les décorateurs italiens, eut, en 1620, l'occasion d'un grand décor à la chapelle des Jésuites d'Anvers. Un incendie, en 1718, a détruit cette église dont nous ne connaissons plus les plafonds que par des esquisses. La galerie du Luxembourg, à Paris, maintenant au Louvre, lui fut confiée en 1622 : il s'y montra l'égal des Vénitiens.

L'œuvre de Rubens comprend douze cents tableaux épars dans les musées : le tiers environ est d'ordre religieux. Un atelier de disciples l'aida sans doute, mais de la composition aux retouches, quel ne fut pas son labeur ! Il n'y a pas d'exemple dans l'histoire de l'art d'une imagination aussi puissante, d'un tel répertoire de formes, d'un monde plus vaste, d'une dextérité pareille.

Ses contemporains, à part quelques romanistes, subirent son ascendant au point de devenir sa doublure : tel Gaspard de Crayer dont le Louvre a une *Extase de saint Augustin*. Jordaëns (1593-1678) fut regardé comme son successeur, mais ce grand exécutant, à qui l'école doit ses plus beaux nus, ne sut peindre que le « morceau ». Ses *Quatre Évangélistes* du Louvre valent comme étude d'atelier.

Cette deuxième génération est dominée par la figure aristocratique de Antoine Van Dyck (1599-1641), le peintre de Charles I^{er} d'Angleterre. C'est un portraitiste de grand style. Une part de l'œuvre de Rubens lui revient ainsi qu'à Jordaëns, mais pas plus que celui-ci, il ne continua le maître, faute de souffle dans les grandes compositions. Les meilleures pèchent par défaut d'invention : le *Baiser de Judas* de Madrid, le *Couronnement d'épines* de Berlin, la *Vierge du Rosaire* de Palerme.

David Téniers (1610-1690) perfectionna le tableau de genre flamand créé par Adrien Brouwer. C'est le Rubens du petit format. Ses « magots » que Louis XIV n'aimait pas, ont une grande valeur documentaire. Dans cette œuvre amusante, on est tout étonné de relever un grand



Fig. 404. — SAINT-PAUL DE LONDRES. (Cl. Ollivier.)



Fig. 405. — SANTA-MARIA DELL'ORTO, Rome.
(Cl. Alinari.)

nombre de sujets religieux comme l'*Adoration des Mages* d'Anvers. Mais ce qu'il affectionna, au point de la traiter une vingtaine de fois, c'est la *Tentation de saint Antoine*, dont il fit une diablerie de caractère populaire.

V. La Hollande, au XVII^e siècle, est protestante et par suite ennemie des images. Dans ses églises dépouillées, la sculpture trouve encore

place avec les tombeaux, mais la peinture n'existe qu'au dehors, du fait de la fantaisie individuelle, comme la religion elle-même.

La sculpture funéraire a une grande sobriété d'accent qui ajoute à son apparence tragique. Les tombeaux sculptés par Rombaut Verhulst à la cathédrale d'Utrecht et dans les églises de Groningue sont les plus émouvants. Il n'y a ni allégories, ni figures religieuses, mais seulement un gisant traité avec un réalisme accentué et, comme fond, un décor d'armes, des génies, parfois un bas-relief narratif.

La peinture est d'une perfection extraordinaire : on n'a jamais mieux peint. La Hollande est une république bourgeoise qui se contente de portraits et de paysages, et le portrait collectif pour groupements civiques y tient lieu de tableau. Elle a donc eu un portraitiste comme Frans Hals (1584-1666) sans imagination ni idée mais dont la facture robuste en pleine pâte contient tous les réalismes futurs ; un paysagiste comme Ruysdael (1629-1682) qui a inventé le sentiment moderne de la nature, sentiment qui va jusqu'à l'émotion religieuse par l'éloquence des ciels ; un intimiste comme Jan Vermeer de Delft (1632-1675), styliste achevé et d'un métier si parfait que ses tableaux sans sujet enchantent rien que par la beauté de la pâte, la mélodie des gris et des blancs. Son œuvre, restreinte à une quarantaine de tableaux, contient deux toiles religieuses : *Jésus chez Marthe et Marie* (Scarmorlie, Écosse) et le *Nouveau Testament* (La Haye).

Rembrandt van Ryn (1606-1669) apporta à cette peinture l'élément spirituel qui lui manquait : une poésie de visionnaire, un lyrisme de



Fig. 406. — E. LESUEUR : LE PORTEMENT DE LA CROIX. Paris, Louvre. (Cl. Giraudon.)

poète, la science du clair-obscur. C'est, si l'on veut, un italianisant, mais pas à la façon des romanistes comme Lastman qui se contentent d'un exotisme érudit. L'Italie qu'il n'avait pas vue et dont il possédait des œuvres, le hanta toute sa vie : elle lui fit comprendre la valeur du nu ; elle n'entama jamais son originalité. Ce magicien qui savait exprimer l'invisible, était religieux d'instinct. Il a créé une Bible tout à l'opposé de celle de Rubens, sans héroïsme ni faste, d'une intimité émouvante, dans laquelle l'élévation morale remplace la beauté physique, et qui le met au premier rang des peintres chrétiens. Ce qu'il a vu, c'est un Dieu clément et un Christ consolateur. Il l'a rendu avec son pinceau et avec son burin, car, chez lui, l'aquafortiste égala le peintre et ses estampes gravées à l'eau-forte valent ses tableaux si elles ne les dépassent. De cette conception humble et humanitaire, découle le caractère consolant et familial de son œuvre. La Sainte Famille devient le *Ménage du menuisier* (Louvre) ou du *bûcheron* (Cassel). La *Descente de croix* de Munich a la tristesse d'une exécution capitale. Le *Bon Samaritain* du Louvre et le *Retour de l'Enfant prodigue* (estampe) prennent l'aspect d'épisodes familiaux. Dans l'*Ange quittant Tobie* du Louvre et l'*Echelle de Jacob* de Dresde, le surnaturel angélique se superpose à la vision quotidienne. Si dans la *Présentation de Jésus au Temple* de La Haye et la *Femme adultère* de Londres, il se mêle un peu de merveilleux, c'est sous la forme d'une architecture étrange qu'un rayon de soleil fait deviner dans l'ombre environnante. La plus belle réussite de cet art dédaigneux des moyens faciles et tout en évocation,

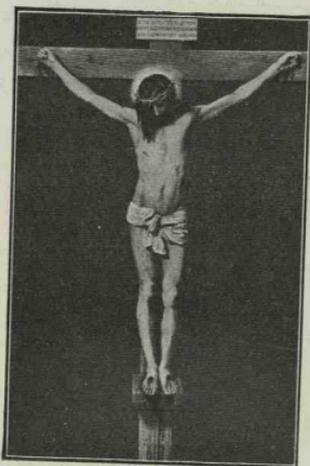


Fig. 407. — VELASQUEZ :
LE CHRIST EN CROIX. Madrid, Prado. (Cl. Anderson.)

est le tableau du Louvre : les *Disciples d'Emmaüs*, de couleur monotone comme une sépia et pourtant d'une richesse sourde qui vaut toutes les couleurs. L'estampe la plus importante est celle de *Jésus guérissant les malades* à la piscine de Bethesda, dite « pièce aux cent florins », du prix fixé par Rembrandt lui-même. Ce cuivre de quarante centimètres ($0,396 \times 0,281$), exécuté vers 1649-1650 et demeuré inachevé, résume toute la science du clair-obscur. Les repentirs et les effaçages y sont nombreux et sous le fouillis des tailles accumulées on devine une technique d'une ténuité inconcevable. Le sujet est plutôt la « Prédication évangélique » entre un cortège de miséreux et un groupe de pharisiens. Il existe deux états

de la gravure, le premier à huit épreuves et le second à vingt-cinq. L'épreuve de la collection Dutuit, au Petit Palais de Paris, du premier état, fut payé 125.000 francs par Dutuit († 1902) et le graveur Flameng reconstitua, à cette occasion, un cuivre approximatif, car le cuivre original de Rembrandt fut coupé en cinq morceaux en 1775.

VI. L'Angleterre, de 1530 à 1535 environ, fut en proie à des troubles politiques qui ne permirent la construction d'aucun monument important. L'art religieux avait cessé d'exister depuis un siècle quand il en fut de nouveau question sous Charles 1^{er}. La Renaissance date de ce règne, préparé par celui de la reine Élisabeth qui avait rétabli l'ordre. L'architecte Inigo Jones inaugura le « Palladianisme » en établissant, dès 1619, les plans du palais de Witehall dont une partie seulement a été réalisée, mais les rares églises construites alors n'ont pas les qualités de ce palais et leur italianisme n'empêcha pas la persistance du style gothique. La Renaissance religieuse ne vient que dans la deuxième moitié du XVII^e siècle. L'architecte Christophe Wren (1632-1723) y a attaché son nom en construisant Saint-Paul de Londres et cinquante-quatre églises dont la plus importante est Saint-Étienne à Walbrook. Saint-Paul de Londres, commencé en 1672, a été fait à l'imitation de Saint-Pierre de Rome, mais Wren lui a imprimé son cachet en adaptant la donnée romaine aux traditions anglaises. Le plan est une croix latine ; la façade a deux étages de colonnes corinthiennes ;

le dôme est constitué par trois enveloppes ; la coupole repose sur huit faisceaux de pilastres qui laissent entrevoir les bas-côtés ; le chœur est arrondi ; le transept a ses deux croisillons rectangulaires ; les chapelles latérales sont réduites à deux.

La sculpture, en pleine décadence à la fin du XVI^e siècle, se relève au XVII^e siècle avec Nicolas Stone et Hubert Le Sueur, auteurs de plusieurs tombeaux à l'abbaye de Westminster. Elle disparaît pendant les guerres civiles et quand elle reparait sous la Restauration, toutes ses traditions sont brisées.

La peinture est monopolisée par les Flamands émigrés. Cette influence étrangère voit son apogée en même temps que son terme avec Van Dyck. Le génie du peintre de Charles I^{er}, en paralysant toute action différente de la sienne, suscita une émulation qui devait être féconde. Les premiers peintres nationaux apparaissent et l'un d'eux, James Thornhill (1676-1734), décora la coupole de Saint-Paul de Londres de grisailles figurant huit scènes de la vie de l'Apôtre.

VII. L'Allemagne et les pays germaniques sont enfin dégothocisés mais c'est le baroque, déjà à l'état latent dans les fantaisies du flamboyant, qui s'implante d'un coup sans cette phase préparatoire de la Renaissance qui, dans les pays latins, a la grâce de la jeunesse. La vraie Renaissance en Allemagne a été courte et limitée aux pays du Sud. L'Allemagne du Nord, au XVII^e siècle, est encore sous l'influence artistique des Pays-Bas. A partir de 1715 environ, l'expansion du goût français, c'est-à-dire de l'art de Versailles et de Paris, englobe toute l'Europe centrale. C'est l'effet du rayonnement de la monarchie française, mais c'est aussi la conséquence de la révocation de l'édit de Nantes qui fit émigrer à l'étranger un grand nombre de nos ouvriers d'art. Cette sorte de colonisation artistique n'a pas empêché le style baroque de prendre en Allemagne, comme en Russie, un caractère original. D'ailleurs,

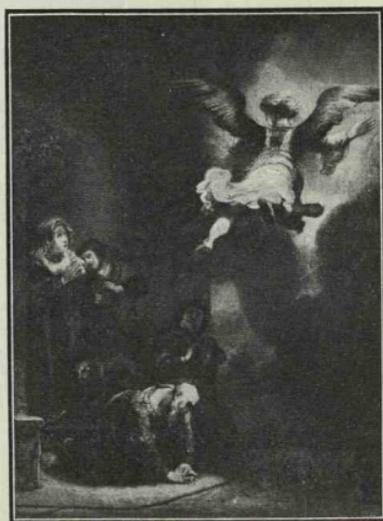


Fig. 408. — REMBRANDT : L'ANGE QUITTANT TOBIE. Paris, Louvre. (Cl. Giraudon.)

si Versailles influence les palais et les châteaux, c'est Saint-Pierre de Rome et le Gesù qui demeurent les prototypes des églises à coupole qui se multiplient en Allemagne.

En 1663, le bolonais Barelli élève à Munich l'église Saint-Gaétan, des Théatins, sur le modèle de Sant'Andrea della Valle de Rome,

L'originalité des architectes se révèle dans le plan comme dans l'ornement. Ils imaginent des plans circulaires et des plans en ellipse et le décor s'amplifie jusqu'à la surcharge. Le baroque devient ainsi vite du rococo.

Vienne est par excellence la ville du baroque. Ville de théâtre et de musique elle sentit vite les affinités spirituelles qui apparentaient son génie à ce style musical. Il n'y produisit d'ailleurs son plein effet qu'au commencement du XVIII^e siècle. Alors, par suite de change-

ments politiques, Munich, Vienne, Dresde et Berlin deviennent des villes d'art, détrônant Cologne et Nuremberg.

(Fig. 373 à 409.)



Fig. 409. — RUBENS : LA VIERGE
AUX ANGES. Paris, Louvre.
(Cl. Giraudon.)



Fig. 410. — PROCESSION DE SAINT CHARLES BORROMÉE, par BOUCHARDON.
Bas-relief. Chapelle du château de Versailles. (Cliché Giraudon.)

VINGT-DEUXIÈME LEÇON

L'ART DU XVIII^e SIÈCLE

L'art du XVIII^e siècle a passé par deux extrêmes. Parti du rococo le plus pimpant, il a abouti au néo-classique le plus sévère. Entre les deux, il a évolué des raffinements à la simplicité et de l'exubérance à la sobriété, s'épanouissant en une riche floraison d'œuvres où une société élégante et polie a mis toute sa grâce.

Les deux mots dont on qualifie cet art, au début et au terme de son histoire, ne doivent pas nous voiler la vérité des faits. Le XVIII^e siècle est quand même, d'un bout à l'autre, un siècle classique dont les œuvres ont enregistré les nuances de la sensibilité contemporaine et reflété les modifications sociales. Les deux noms de rococo et de classique, l'un d'intention péjorative injustifiée, l'autre de prétention excessive, sont des jugements de théoriciens qui méconnaissaient cette évolution nécessaire des styles en intime accord avec la vie. Mais, comme baroque et comme gothique, ce ne sont plus pour nous que des étiquettes sans malignité.

Le terme de rococo caractérise la première production du siècle. Qu'est-ce à dire ? Les architectes ont horreur de la ligne droite qu'ils remplacent par des courbes, et le cercle lui-même s'assouplit en ovale

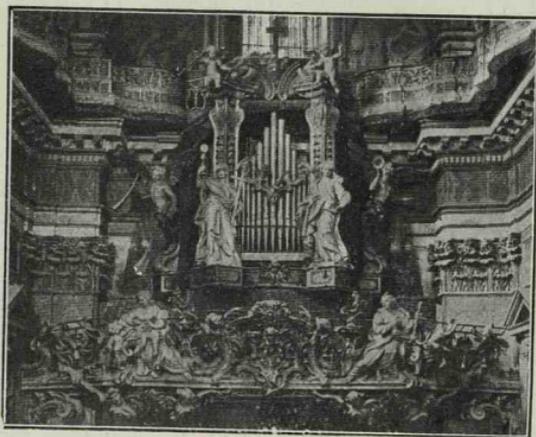


Fig. 411. — ORGUE DE L'ÉGLISE DE LA MADELEINE, Rome. (Cl. Anderson.)

dans un tracé elliptique. Les décorateurs évitent les angles droits et des chantournements émoussent les arêtes. L'ornement court sur les surfaces, comme une fantaisie légère, empruntée, non plus à l'architecture, mais à des motifs familiers. Les sculpteurs se complaisent dans le rendu des étoffes soyeuses au froissement desquelles ils opposent de tendres nudités. Les peintres aban-

donnent les coulées ardentes rouge et or pour les douces harmonies de bleu et de blanc qui appellent des cadres argentés. Cette esthétique va jusqu'à influencer l'estimation des ordres antiques et la faveur va à l'ionique préféré pour sa grâce féminine à l'ordre mâle du dorique.

Ce caractère général de tendre féminité vaut à l'art du XVIII^e siècle, malgré la réhabilitation des Goncourt, une mauvaise réputation, surtout dans le domaine religieux. On lui dénie la convenance chrétienne. Ce jugement trop entier, où survit un préjugé masculin, vient de ce que nous sommes encore sous l'empire des idées d'une réaction qui engloba dans une même réprobation l'ancien Régime et son art.

Les justes exigences de l'iconographie en peinture et en sculpture ne doivent pas atteindre un certain jeu des lignes architectoniques. La courbe n'est pas destructrice du sentiment religieux. Même dans l'imagerie peinte ou sculptée, nous verrons, au détail, que le reproche courant est à tempérer par bien des réserves, car l'art du XVIII^e siècle a évolué dans l'espace comme dans le temps. La France et l'Italie ont connu un rococo classique, c'est-à-dire d'un goût mesuré : les excès de ce style ne se voient qu'en Allemagne, en Espagne et dans les Pays-Bas.

La jeunesse pimpante du rococo a été une réaction contre la solennité parfois ennuyeuse de l'art du XVII^e siècle. Le changement de goût que l'on constate en France après la mort de Louis XIV, s'explique par un changement de public : les amateurs parisiens remplacent la cour de Versailles.

Mais le phénomène est général. Il apparaît d'abord en Italie et a une cause universelle. Le développement intime de l'art en fournit seul l'explication. Il y a dans les formes une vie cachée qui se développe avec la même rigueur qu'un organisme vivant. Quand un artiste créateur a déposé un germe, ses successeurs au génie réceptif en sont comme fécondés et lui font produire tous ses effets. Or, l'art du XVIII^e siècle était en puissance dans les fantaisies de Bernin et de Borromini, de Pozzo et de Guarini. Le rococo est né du baroque. Les milieux sociaux en ont seulement favorisé l'éclosion et déterminé le développement. Au XVIII^e siècle, l'empire que la femme exerce sur la société a sa répercussion dans les arts. La plus vive sensibilité pénètre alors les formes du décor, leur donnant un air féminin, et la politesse exquise des manières inspire la plastique.

Ce style est d'origine italienne mais il a reçu l'empreinte du goût français. C'est à ce titre qu'il se répandra en Europe, d'abord en vertu du rayonnement de la cour de Versailles, puis du fait de l'exode des artisans chassés de France par la révocation de l'édit de Nantes, et c'est sous ce nom que les théoriciens antiquomanes de la fin, Winckelmann, Raphaël Mengs, Flaxmann, Cochin, Mariette le condamneront. Ces querelles d'esthétique coïncident avec la périodicité des *Salons* qui soumettent les œuvres au jugement du public.

I. L'architecture italienne n'avait pas attendu le XVIII^e siècle pour adopter le rococo. Le nouveau style s'affirme dès 1680, à la mort de Bernin, avec l'église de la Madeleine par Sardi. Au début du XVIII^e siècle, quand on achève la façade et que l'on construit l'orgue à l'intérieur, le style est constitué. Ce que la Madeleine fut pour les formes architecturales, Santa-Maria dell'Orto le fut pour les formes décoratives. Ces deux églises sont aussi typiques que le palais Doria et le palais del Grillo, contemporains. La chaire de l'église d'Alzano Maggiore, en Lombardie,

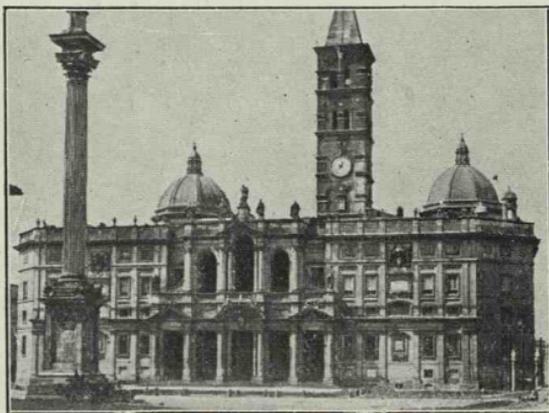


Fig. 412.— FAÇADE DE SAINTE-MARIE-MAJEURE, Rome. (Cl. Chauffourier.)

montre l'application du système au mobilier. Ce système, c'est l'art de cacher les surfaces sous de fines broderies et de faire prédominer sur un ensemble papillotant la figure humaine avec le charme combiné des nus, des étoffes et des attitudes. Les œuvres italiennes sont le point de départ de tout ce qui s'est fait en Europe dans ce sens.

Les artistes de cette période s'appliquent au détail et mettent leur gloire dans les raffinements du décor parce que là se borne leur rôle. Les grands travaux sont en effet arrêtés et l'on ne bâtit plus à neuf. L'architecte devient un décorateur.

Les vieilles basiliques paraissent bientôt pauvres au milieu de ce luxe grandissant. On entreprend donc de les restaurer, ou mieux de les habiller, à la nouvelle mode, car l'archéologie n'entre pour rien dans les concepts artistiques du temps. Galilei, en 1734, plaque devant Saint-Jean de Latran une façade toute imprégnée de la grandeur romaine, où survit le baroque de Saint-Pierre de Rome. Fuga, au contraire, en 1743, dispose devant Sainte-Marie-Majeure une devanture élégante, toute en hauteur, sans lourds entablements, où le rythme des frontons alternés, le jeu des colonnes et le décor des guirlandes affirment l'esprit rococo : c'est la grâce se substituant à la force et cela convient bien à une basilique mariale. Vanvitelli enfin transforme Sainte-Marie-des-Anges créée par Michel-Ange dans la grande salle des Thermes de Dioclétien. Le décor magnifique de cette salle et son ordonnance admirable sont une œuvre du XVIII^e siècle, non de la Renaissance, comme on l'a cru longtemps. A Vanvitelli et non à Michel-Ange reviennent les huit colonnes,

les vingt-deux pilastres, l'entablement, les décors en stuc, la polychromie des marbres, où s'enchaînent les peintures sur toile de Guido Reni, Battoni, Subleyras, Romanelli, le Dominiquin, Maratta, et quelques autres. Elles proviennent des autels de la basilique Vaticane où des mosaïques les ont remplacées.

Cet intérieur l'une si impressionnante majesté



Fig. 413. — SAINTE-MARIE-DES-ANGES, Rome. (Cl. Alinari.)

est d'esprit classique. Celui-ci triomphe à Rome, à la fin du XVIII^e siècle, mais sous une forme néo-antique d'essence archéologique qui est le fait d'artistes étrangers. L'artiste romain qui tient alors la plus grande place est Piranesi (1720-1778). Ses gravures à l'eau-forte sont une encyclopédie des richesses romaines. C'est à ce répertoire que Percier et Fontaine puiseront, en France, les éléments du style Empire, sous Napoléon I^{er}. Piranesi a réalisé lui-même ses conceptions architecturales dans l'église du Prieuré de Malte, à Rome.

Les autres centres italiens révèlent, de façon moins complète que Rome, les idées opposées qui ont dirigé l'art au début et à la fin du XVIII^e siècle.

Turin tient la première place grâce à la Maison de Savoie. Le plus grand architecte du temps, Juvara, élève la Superga, chef-d'œuvre de l'architecture italienne au XVIII^e siècle, mais qui se rattache, comme esprit, au XVII^e siècle. C'est une rotonde précédée d'un portique et deux clochers s'élèvent en arrière du dôme qu'ils encadrent. Le style baroque, y évolue à égale distance des mièvreries du rococo et de la simplicité néo-classique.

Gênes est la moins avancée dans les nouveautés architecturales. Ses architectes gardent à la colonne son rôle de support et par là se séparent de la majorité des écoles italiennes où domine le pilier. Autour de l'Annunziata, des églises montrent le développement d'un art brillant et gracieux, entre autres l'Oratoire de Saint-Philippe de Néri.

Bologne développe simplement l'architecture baroque : la façade de la cathédrale San-Pietro et la Madone de Saint-Luc sont des œuvres d'un goût simple et classique.

Le style rococo, qui ne s'est que faiblement développé dans les villes du nord de l'Italie, apparaît dans toute sa splendeur au sud de la péninsule. A Naples, l'architecte Vanvitelli, auteur du château de Caserte, élève, en 1760, l'église de l'Annunziata qui a le charme du Versailles italien : la façade de la cathédrale de Syracuse est dans le même goût architectural. L'exemple le plus complet est la ville de Lecce



Fig. 414. — FAÇADE DE L'ÉGLISE
SANTA-CROCE, Lecce, Italie.
(Cl. Alinari.)

où quarante églises, comme Santa-Croce et Santa-Chiara, font de la ville entière une broderie d'une élégance folle. Ce marivaudage de pierre est le plus ravissant qu'on puisse imaginer et sous ce ciel complice n'a rien de déplaisant.

Venise ne pouvait pas ne pas aimer le rococo : cet art féminin convenait trop à son génie sensuel. On trouve chez elle une des œuvres les plus significatives de ce style : l'église des Jésuites, construite par Domenico Rossi, de 1715 à 1728. La richesse des murs transformés en tentures de soie est éblouissante. Des mains de fée ont incrusté les marbres rares dans la blancheur des marbres des parois, composant un décor de fines broderies vertes.

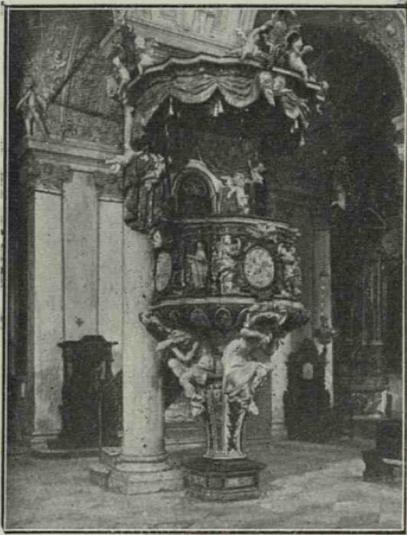


Fig. 415. — CHAIRE DE L'ÉGLISE D'ALZANO-MAGGIORE, Italie. (Cl. Alinari.)

Une architecture comme le rococo où le décor tient une si large place, devait susciter une importante école de sculpture. Dans toute l'Italie surgissent en effet d'admirables praticiens, d'une habileté extrême, qui font revivre la grâce du quattrocento florentin avec une pointe de mignardise qui la rend plus séduisante encore.

À Rome, cette sculpture est chaste. Elle évite la nudité de la femme, mettant sa volupté dans les draperies et les nus enfantins. La qualité du faire va avec la conception des thèmes qui s'humanisent dans une note sentimentale. Les Saints quittent leurs airs héroïques, leurs allures de guerriers, leurs gestes d'orateurs populaires où se complaisait la génération précédente : ce sont maintenant des bienfaiteurs célestes compatissants et souffrants. Les Vierges aimantes sont d'exquises mères de famille aux jupes desquelles s'attachent de tendres enfants. Un courant de tendresse humaine passe à travers ces marbres, les vivifiant d'une piété affectueuse inconnue jusque-là. La *Pieta* de Montauti à Saint-Jean de Latran et la *Sainte Famille* de Fr. Siciliano à Santa-Maria-sopra-Minerva inaugurent ces tendances émotives. Valle est le maître romain le plus représentatif. Son *Annonciation* de Saint-Ignace marque le point culminant de l'art du bas-relief. Cette plaque de

marbre a toutes les ressources picturales d'une toile peinte. Et quelle fine distinction ! Du même est le tombeau d'Innocent XII à Saint-Pierre, dont l'architecture est de Fuga.

Michel-Ange Slodtz, flamand italianisé, a exécuté pour Saint-Pierre un *Saint Bruno* refusant la mitre que lui tend un angelot. Un geste de femme, une robe de bure sur un corps qui fléchit, un nu gracile d'enfant, tout cela compose une silhouette imprévue qui fait du grand ascète un régal pour les yeux. Cette recherche de la grâce transforme jusqu'aux tombeaux eux-mêmes : celui de la princesse Odescalchi Chigi, à Sainte-Marie-du-Peuple, groupe de façon aimable les éléments héraldiques — un lion, un arbre, des rochers — au-dessous d'une riche tenture sur laquelle se détache, comme un camée, le portrait de la défunte.

Venise conserve la sensualité à laquelle Rome veut renoncer. Elle est la ville païenne, en opposition avec la Cité chrétienne des Papes. La sculpture du nu y demeure donc la recherche essentielle.

L'exemple le plus typique est à la façade de l'église des Scalzi où, sur douze statues, trois seulement, la Vierge et deux Saintes, sont vêtues. Les neuf autres personnages sont nus. Ce sont deux vieillards : saint Jérôme et saint Barthélémy ; deux hommes dans la vigueur de l'âge : le Christ et Adam ; deux jeunes gens : saint Sébastien et saint Laurent ; enfin, deux femmes martyres et une Ève belle comme une Vénus. Toute la lyre. La même raison plastique fait préférer les statues de femmes aux statues d'hommes : de là les figures de *Vertus* à la façade des Gesuati, des *Sibylles* au chœur des Scalzi, par Marchiori qui est le plus grand sculpteur vénitien du siècle. Quand la réaction néo-antique arrive, ce sont pourtant des Vénitiens, Milizia, Scafurotto, Ternanza, qui opposent la sévérité puritaine à cette grâce charnelle, en attendant Canova. Mais leur austérité a sa source dans l'esthétique, non dans l'éthique.



Fig. 416. — ÉGLISE DES JÉSUITES, Venise. (Cl. Anderson.)

Turin, jusque-là pauvre en sculpteurs, a eu un maître au XVIII^e siècle : Cametti qui orna la Superga de statues et de bas-reliefs, mais c'est un Toscan. A Gênes, Parodi et Fr. Schiaffino connurent une vogue qui alla plus tard à Niccolo Traverso d'un goût plus classique. A Florence, Spinazzi sculpte la *Foi* de Sainte-Madeleine-de-Pazzi, premier exemple de cette virtuosité qui va devenir si chère aux Italiens. C'est une statue de femme voilée dont on devine les traits sous le voile que le ciseau de l'artiste a su rendre transparent.

A San-Severo de Naples, le *Disinganno* de Queirolo, statue d'homme qui se dégage des filets de l'erreur, est le plus étonnant de ces tours de force, amusements de praticien jonglant avec une difficulté.

La peinture rayonne autour de deux centres seulement, Naples et Venise, car Rome et Florence n'ont plus de peintres et à Bologne, Franceschini et Crespi ne font que ranimer une école défunte.

Solimène (1657-1743) garde l'aisance merveilleuse des grands Napolitains du XVII^e siècle avec plus de souplesse encore. La décoration à fresque d'une chapelle au Gesù-Nuovo de Naples lui valut d'innombrables commandes ecclésiastiques, entre autres à Sainte-Marie-des-Miracles et au Mont-Cassin. Ses tableaux de chevalet forment aujourd'hui la collection viennoise d'un descendant des vice-rois de Naples, le comte Harrach, et parmi eux le *Saint Janvier* résume à lui seul toutes les séductions de son art.

Tiepolo (1696-1770) termine la lignée des grands Vénitiens. Il en est le plus éblouissant.

Dès 1715, à l'âge de dix-neuf ans, il avait peint deux figures d'Apôtres pour l'église de l'Ospedaletto. Malgré le nombre de ses tableaux d'autel et de sainteté, l'essentiel de son œuvre ce sont les décors à fresque répandus dans toute la Vénétie. Trois églises de Venise possèdent de ces décorations murales : les Scalzi, les Gesuati, la Pietà. Elles ne le cèdent en rien, comme



Fig. 417. — ÉGLISE DE LA SUPERGA, Turin, Italie. (Cliché Alinari.)

pittoresque, aux fresques profanes des palais Labbia et Rezzonico. Le plafond des Scalzi a été détruit par une bombe autrichienne à la dernière guerre. On y voyait des anges transportant la maison de Lorette, dans un tumulte indescriptible. Après avoir enrichi sa patrie de ses œuvres, Giambattista Tiepolo se laissa attirer à l'étranger, à Wurzburg d'abord, où il décora le palais du prince-évêque de Franconie, à Madrid ensuite où il mourut, ayant peint le Palais Royal. Saint-Alvise de Venise a trois de ses peintures à l'huile : le *Couronnement d'épines*, la *Flagellation* et la *Montée au Calvaire* qui sont l'annonce d'un « Chemin de la Croix » continué par son fils Dominique et qu'on peut voir à la sacristie des Frari. Le musée Jacquemart André, à Paris, possède une fresque rentoilée qui provient de la villa Contarini à la Mira. Le Louvre a trois tableaux religieux de ce peintre mondain difficile à apprécier. Tiepolo est un poète brillant qu'amuse le spectacle de la vie vue d'après l'optique du théâtre. Une mise en scène très moderne, un pittoresque de carnaval dans les costumes et les accessoires, de la mièvrerie chez les saintes, des harmonies claires et froides où dominent les blancs et les bleus, une frivolité inconsciente qui lui fait donner aux sujets religieux un caractère aimablement profane, une peinture de plein air, telles sont les caractéristiques de cet art extraordinairement habile, séduisant malgré ses défauts ou à cause d'eux qui ne sont souvent que des qualités mal appliquées à des sujets exigeant plus de sérieux.



Fig. 418. — VALLE : L'ANNONCIATION. *Saint-Ignace, Rome.* (Cl. Alinari.)

II. En France, l'architecture, de la mort de Mansard à la Révolution, ne reflète qu'imparfaitement les trois périodes politiques qui remplissent le siècle. Ce n'est que dans le mobilier qu'il y a un style Régence, un style Louis XV et un style Louis XVI bien délimités. Un Hollandais, Oppenord, et deux Italiens, Meissonier et Servandoni, se mêlent à nos architectes : Robert de Cotte, Boffrand, Jacques Gabriel, J.-F. Blondel. Ce dernier est le théoricien du groupe. La nouveauté de leur art est dans la décoration qui cesse d'être architectonique pour devenir fantaisiste. Elle est soutenue par la technique impeccable des constructeurs. La stéréotomie des voûtes, si savante au XVII^e siècle, comme en témoigne l'Orangerie de Versailles, atteint la perfection et la beauté de



Fig. 419.—QUEIROLO : LE
« DISINGANNO », *San-Severo*.
Naples. (Cl. Anderson.)

l'appareil réalisé par d'excellents praticiens, s'ajoute à la virtuosité des tracés pour constituer la coupe de pierre la plus fine qu'on ait vue depuis les Grecs. Cela se retrouve dans nos églises.

L'architecture religieuse, en retard sur celle des châteaux et des hôtels, se contente d'abord de la formule traditionnelle. Les façades de Saint-Roch et de Notre-Dame des Victoires à Paris, les cathédrales de Versailles, de Nancy et de la Rochelle continuent l'art baroque. La formule rococo n'est appliquée qu'à des chapelles : l'Oratoire d'Avignon, la Visitation du Mans, Saint-Louis du Louvre (détruit mais connu par un dessin de Blondel). Robert de Cotte s'en sert pour achever la chapelle du château de Versailles, de 1708 à 1710. Sur les formes de Mansard, il appliqua une ornementation faite de trophées et d'anges qui donne aux parois de la vie, de la gaieté et de la grâce. Le mobilier est plus accueillant au nouveau style. C'est lui qui sert à rhabiller les églises en les meublant. Les chœurs des cathédrales de Rouen, de Sens et d'Amiens lui doivent leur toilette nouvelle. Les gloires sur les autels deviennent un luxe courant. Le baldaquin d'Oppenord à Saint-Germain-des-Prés de Paris, en 1704, détruit, était une innovation aussi riche qu'élégante que l'on prit pour modèle à la Gloriette de Caen, à Saint-Bruno de Lyon, aux cathédrales de Sens, de Tarbes et d'Angers. Les évêchés et les monastères rénovent leur aspect mieux encore que les églises. L'évêché de Strasbourg par Robert de Cotte, en 1728, est la plus belle de ces demeures épiscopales. Les abbayes de Caen, Saint-Denis, Arras, Chaalis, déterminent un art monastique nouveau où, dans un cadre de régularité classique, sourit le décor Louis XV.



Fig. 420. — G. B. TIEPOLO :
LA VIERGE ET TROIS SAINTES.
Eglise des Gesuati, Venise.
(Cl. Anderson.)

L'art religieux semble conquis à ce goût de boudoir et pourtant c'est de lui que va partir l'impulsion décisive vers l'antique. En 1733-1745, l'Italien Servandoni dresse à Paris la façade ou portail de Saint-Sulpice qui devait révolutionner le goût du XVIII^e siècle. Ce placage colossal comprend deux péristyles superposés, cantonnés par deux tours. D'un bout à l'autre, pas un ressaut. Partout la tranquille majesté des lignes droites. C'en sera fini désormais des irrégularités du baroque, des fantaisies du rococo, et de ce que l'on appelle la « petite manière » bonne pour les ébénistes.

Après 1750, les symptômes d'un changement de goût se multiplient. Jacques-Ange Gabriel (1698-1782) est le maître de l'architecture. L'école militaire et les pavillons de la Concorde à Paris, le Petit Trianon à Versailles, restaurent chez nous l'esprit classique, c'est-à-dire un équilibre délicat qui associe l'étude de l'antique au respect de la Renaissance italienne et du XVII^e siècle français. Soufflot (1713-1780) représente les mêmes tendances et le compromis harmonieux où elles s'arrêtent. En 1764, il commence, dans cet esprit, l'église de Sainte-Geneviève devenu le Panthéon. Le plan est une croix grecque surmontée d'une coupole : plan logique ici puisqu'une châsse est exposée au centre et que le monument doit le recouvrir à la façon d'un énorme reliquaire. Celui-ci est une synthèse des admirations romaines de Soufflot. On y retrouve le péristyle du Panthéon, la colonnade du Tempietto de Bramante, la coupole de Saint-Pierre, les colonnes isolées des nefs antiques. Ce dosage de styles divers équivaut à l'éclectisme des peintres bolonais soucieux d'unir tous les mérites.

Par un sentiment analogue, on voulut concilier le sentiment chrétien avec les formes authentiques du paganisme. Cette idée amena la résurrection de deux types : le temple et la basilique. A la Madeleine de Paris, conçue en 1764, par Coutant d'Ivry, comme



Fig. 421. — INTÉRIEUR DE LA CHAPELLE DU CHATEAU DE VERSAILLES. (Cl. Pagelin.)



Fig. 422. — LE PANTHÉON, Paris.
(Cl. Lévy-Neurdein.)

Bourse de Paris, en 1808 — accommode le temple de Pæstum au cénobitisme séraphique : le cloître est un atrium dorique.

La sculpture française du XVIII^e siècle, moins influencée que la peinture par l'esprit mondain, a conservé davantage la tradition académique. Elle manifeste simultanément les deux tendances. Un frémissement de vie anime d'ailleurs ses figures qui ne sont plus conçues, comme au XVII^e siècle, dans un rythme ample et majestueux en vue d'exprimer un idéal de grandeur, mais dans une note familière et élégante pour le seul agrément des yeux. Le monument funéraire de Forbin Janson à la cathédrale de Beauvais par Nicolas et Guillaume Coustou, reflète cette esthétique d'homme du monde. La grâce du geste, la délicatesse des mains qui se posent ou s'avancent mollement, la pose du corps autour duquel froufroutent des draperies, tout est symptomatique de la mondanité ambiante qui s'exprime alors dans les rapports par une politesse raffinée et pénètre l'art comme le reste. Dans le groupe du *Baptême du Christ*, par J.-B. Lemoyne, à l'église Saint-Roch, Paris, les draperies chiffonnées rappellent la manière du peintre italien Barocci, et les personnages, par l'expression comme par la pose, paraissent des acteurs en scène, dont ils ont l'élégance et la sentimentalité.

une croix latine avec dôme et portique, Couture substitue au portique, dès 1777, un péristyle de temple grec qui servira de modèle et de point de départ à Vignon en 1806. Ce jour-là, l'église sera devenue un temple grec. Quant à la basilique, elle ressuscite à Saint-Philippe du Roule élevé par Chalgrin de 1774 à 1784. Cette époque, également avide des origines chrétiennes et des sources païennes, put croire un moment qu'elle était revenue au temps de Constantin. Son amour du passé très ancien tourne à l'antiquomanie. Celle-ci pénètre même l'architecture monastique. Au couvent des Capucins de Saint-Louis d'Antin, à Paris, en 1781, Brongniart — l'auteur de la

Une utilisation plaisante d'un débris illustre singulièrement cette transposition de la vie mondaine et théâtrale dans les sujets religieux. Il y a, à Saint-Roch, Paris, dans la chapelle des catéchismes, un *Calvaire* composé de trois statues en marbre sur un énorme rocher en plâtre, qui sont de provenance diverse et forment un assemblage hétéroclite. Le *Christ en croix* est de Michel Anguier, au XVII^e siècle ; la *Vierge* fut commandée à Bogino, en 1856 ; quant à la *Madeleine*, elle est l'œuvre de Lemoyne, au XVIII^e siècle, dont je viens de parler, mais c'est, en réalité, la statue funéraire de la comtesse de Feuquières, fille de Mignard, et elle provient du tombeau de ce peintre aux Jacobins. Sauvée

seule de la destruction, cette statue trouva asile à Saint-Roch où l'on fit, de la jolie femme éplorée, une Marie-Madeleine au pied de la croix. Dans cette même église, la chaire, exécutée par Simon Challe, en 1752, était, à l'origine, d'une rare magnificence. On l'a fâcheusement restaurée, détruisant les cariatides dorées et la grille en fer forgé. L'abat-voix seul est demeuré intact.

L'influence que nous trouvons dans tout cet art du XVIII^e siècle, est d'origine corrégienne. C'est, au contraire, le souvenir de Bernin qui apparaît dans les statues de la chapelle de Versailles, à la balustrade des combles : la *Foi* par Sébastien Slodtz, la *Justice* par Granier, la *Charité* par Robert Le Lorrain, la *Religion* par Barrois. Cet académisme brillant se retrouve dans le tombeau de la reine de Pologne, par Nicolas-Sébastien Adam, à l'église de Bon-Secours de Nancy et le tombeau de Languet de Gergy, par Michel-Ange Slodtz, à l'église Saint-Sulpice de Paris.

Edme Bouchardon (1699-1762), dédaigneux de l'art de ses rivaux, fut, plus qu'eux, un grand sculpteur dans la mesure où l'on peut être grand quand le savoir et la raison l'emportent sur la sensibilité. Sa simplicité voulue impressionna ses contemporains qui y virent une leçon à l'art maniéré de leur temps. Sa *Vierge de douleur*, à Saint-Sulpice,



Fig. 423. — FAÇADE DE SAINT-SULPICE, Paris. (Cl. Lévy-Neurdein.)

Paris, a de pesantes draperies et une expression de douleur qui contrastent avec l'esthétique régnante. Des copies d'antiques, comme le *Faune Barberini* du Louvre, le portrait du pape Clément XII en 1730, le *Protée* du bassin de Neptune au parc de Versailles, la *Fontaine de Grenelle* à Paris, la statue équestre de Louis XV qui, de 1763 à la Révolution, décora la place de la Concorde, tout cela dénote la même volonté

de retourner à des formes plus classiques. Un bas-relief à la chapelle de Versailles, figurant la *Procession de saint Charles Borromée*, fait un contraste marqué, par son calme sévère, avec les sculptures voisines d'Adam et de Slodtz.

La réaction classique qui triomphera dans la seconde moitié du siècle, est ici amorcée, entraînant l'abandon de la grâce mondaine. Elle sera complète un peu plus tard, avec Pigalle et Houdon, tempérée chez Pajou et Falconet qui verront plus simple et plus réel.

J.-B. Pigalle (1714-1785), après un séjour de trois ans à Rome, débuta à Paris, en 1741, avec le *Mercure* du Louvre qui est très apparenté à l'*Amour* de Bouchardon.

Deux œuvres religieuses marquèrent

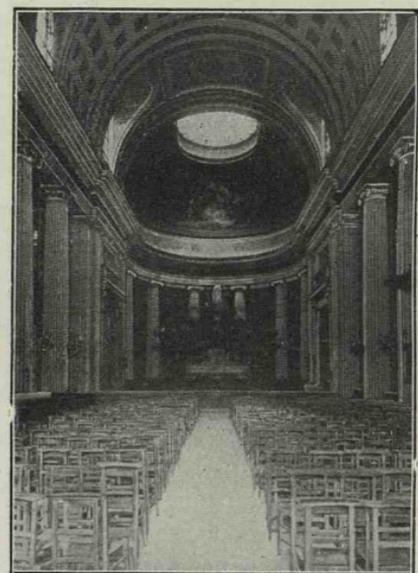


Fig. 424. — INTÉRIEUR DE SAINT-PHILIPPE DU ROULE, Paris.
(Cl. Arch. Phot.)

le début de sa carrière parisienne : la *Vierge* de l'église des Invalides, aujourd'hui à Saint-Eustache, en 1748, et la *Vierge* de l'église Saint-Sulpice, livrée seulement en 1776, mais dont la commande remonte à 1754. Celle-ci sert de centre à la somptueuse ornementation de la chapelle absidale, imitée des beaux modèles italiens de la contre-réforme, et à laquelle collaborèrent F. Lemoyne pour la peinture de la coupole, Van Loo pour les panneaux peints des murs, les frères Slodtz pour les bas-reliefs de l'autel. Debout sur un globe environné de nuages dans lesquels se jouent des angelots, la noble Madone, à la fois souple et délicate, compose, avec son décor, une vision surnaturelle, disposée derrière une niche qui paraît s'ouvrir en plein ciel. C'est bien compris. Les monuments funéraires de Pigalle sont d'une conception moins

simple : on y sent encore la rhétorique du temps. Celui du comte d'Harcourt à Notre-Dame de Paris est compliqué, mais celui du maréchal de Saxe, au temple Saint-Thomas de Strasbourg, malgré la pompe théâtrale, atteint une ampleur dramatique peu commune. Dressé contre une pyramide, le héros, qu'entourent les trophées de ses victoires, descend d'un pas ferme vers le sépulcre entr'ouvert qu'accostent deux figures éplorées. L'ensemble dénote un certain lyrisme et la maîtrise de l'exécution éclate dans le détail où la puissance de son naturalisme, un peu brutal, s'oppose au fini précieux de Bouchardon. La mort de celui-ci, en 1762, avait fait de Pigalle l'exécuteur désigné du *Monument de Louis XV* à Paris, où sa part est difficile à démêler, mais un monument semblable lui fut commandé pour la ville de Reims et là nous pouvons voir comment il prêcha le réalisme à ses contemporains.



Fig. 425. — J.-B. LEMOYNE : LE BAPTÊME DU CHRIST. *Saint-Roch, Paris.* (Cl. Arch. Phot.)

Falconet n'a pas la force de génie qui s'imposa chez Pigalle. C'est l'homme des petits marbres, inspirés par Boucher, et dont le succès amena l'industrialisation à la manufacture royale de porcelaine de Sèvres où Falconet devint chef d'atelier en 1757. Sa grande aventure fut, en 1766, son séjour en Russie où Catherine II lui confia la statue équestre de Pierre le Grand. Ce cheval cabré que monte un cavalier serein, témoigne d'un effort vers le sublime, s'il ne l'atteint pleinement, et l'on n'aurait pas attendu une telle ampleur de l'auteur de sveltes baigneuses. Précédemment, de 1755 à 1766, Falconet avait exécuté de grands travaux religieux à l'église Saint-Roch : il n'en reste qu'un *Christ agonisant*.

Pajou est encore un artiste intermédiaire. Il donne sa mesure dans les petits morceaux et les bustes. Son œuvre religieux auquel manque le *Saint Augustin* des Invalides, se borne aux sculptures de l'église Saint-Louis de Versailles, datées de 1763. Elles ne manquent pas de style.

J.-A. Houdon (1741-1824), mieux que tout autre de son temps, a su fixer de belles formes en y enfermant les palpitations de la vie. La *Diane* de Pétrograd court sans déranger la fière élégance de son corps. Ses

bustes font revivre les célébrités du temps avec l'acuité des pastels de La Tour et éclipsèrent ceux de Caffiéri. Son effigie de *Voltaire* assis, à la Comédie-Française, en 1778, est inoubliable, tellement l'artiste, qui avait pris un parti intermédiaire entre l'héroïsation et le pur réalisme, y a mis d'expressive vérité. Les yeux si lucides, le fameux sourire de la bouche, les mains décharnées qui laissent deviner le squelette recouvert d'une robe de chambre, tout cela compose un ensemble à la fois simple et vrai qui vaut l'antique sans le pasticher.



Fig. 426. — BRIDAN: L'ASSOMPTION.
Autel de Notre-Dame de Chartres.
(Cl. Arch. Phot.)

Grand prix de sculpture en 1764, Houdon avait séjourné à Rome où il avait étudié l'antique mais aussi l'anatomie qui en donne la clef. C'est alors que les Chartreux lui commandèrent deux statues religieuses dont une seule, le *Saint Bruno*, fut exécutée et subsiste encore. Elle est maintenant à l'église Sainte-Marie-des-Anges aux Thermes. Elle fut très admirée pour sa dignité, qui contraste si fort avec la grâce efféminée du *Saint Bruno* de M.-A. Slodtz à Saint-Pierre de Rome. Cette fois, c'est bien l'ascète, le moine, avec tout ce que cela comporte d'austérité et de tenue, plis droits, bras croisés, tête méditative aux yeux fermés. De la vie et du style : la révolution commencée par Bouchardon est accomplie.

Pigalle et Falconet vers 1750, Pajou, Caffiéri et Houdon à la fin de

l'ancien régime, font figure d'hommes nouveaux. Au-dessous d'eux, d'autres artistes représentèrent le courant traditionnel, entre autres Coustou le fils dont le *Tombeau du Dauphin* est à la cathédrale de Sens. Le sérieux qui triomphe avec Houdon et Pigalle, est soutenu, chez ces puissantes individualités, par un naturalisme foncier qui le rend, grâce à une grande richesse d'accent, aussi savoureux que la frivolité précédente. Il n'en va pas de même, à la fin du siècle, avec les artistes secondaires, comme Julien et Bridan, Berruer, Stouf et Foricon, et ceux-là font regretter leurs devanciers. La grâce de ceux-ci survit encore en Clodion. Chez Bridan, la persistance de l'esprit du XVIII^e siècle

se mêle aux recherches de l'esprit classique et cela nous vaut un art hybride où rien ne subsiste de valable. A la cathédrale de Chartres, au-dessus du maître-autel, l'*Assomption* en marbre de Bridan forme une lourde machine que n'arrivent pas à alléger la draperie flottante de la Vierge, les ailes des grands Anges en plein vol, les nuages où volètent des angelots, têtes ailées de bébés joufflus.

La peinture française du XVIII^e siècle commence à la mort de Lebrun, en 1690, et se termine en 1785, quand David lance son manifeste classique en peignant le *Serment des Horaces*. De l'une à l'autre de ces deux dates, l'école française a décrit un cycle complet et créé un art nouveau. Sa différence avec l'art précédent vient du déplacement du centre de gravité. Au XVII^e siècle, la capitale de l'art français était Versailles ; au XVIII^e siècle, c'est Paris. L'art de Versailles était un art de cour, tandis que l'art de Paris est un art de société.

Le premier, hiérarchisé et discipliné, réglé par une étiquette solennelle, visait à la majesté, aux belles ordonnances et ne dédaignait pas l'emphase. Le Roi était le centre. Le second, émancipé, préoccupé d'agrément et d'esprit, s'inspire des charmes de la conversation que prisait sa clientèle et le libertinage ne lui déplait pas. Il s'adresse aux amateurs et aux femmes. Dès lors, la peinture monumentale, aussi bien profane que religieuse, est condamnée comme ne répondant plus au goût du public : elle ne subsiste que dans la tapisserie. La manufacture des Gobelins, créée en 1661 par Louis XIV, perpétue seule la tradition des grandes compositions décoratives. A leur place, deux genres absorbent la production artistique : la « fête galante » et le portrait. La vogue du second vient d'un procédé nouveau que le XVIII^e siècle a porté à son point de perfection : le pastel.



Fig. 427. — BOUCHAR-
DON : MATER DOLO-
ROSA. *Saint-Sulpice*.
Paris. (Cl. Giraudon.)



Fig. 428. — HOUDON :
SAINT BRUNO. *Sainte-
Marie des Anges, Rome*.
(Cl. Giraudon.)

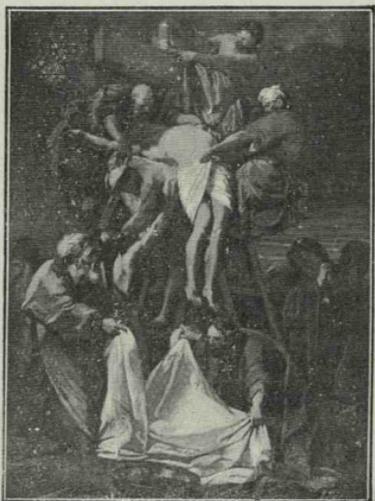


Fig. 429. — JOUVENET : LA DESCENTE DE CROIX. *Louvre, Paris.*
(Cl. Alinari.)

Cette peinture nouvelle, familière et sensuelle, d'un caractère opposé à celui du XVII^e siècle, puise à d'autres sources que lui. L'art versaillais s'inspirait de l'Italie, c'est-à-dire des peintres de Rome et de Bologne. L'art parisien demande des leçons aux Pays-Bas, c'est-à-dire à Rubens. Notre peinture doit à cette influence flamande de connaître enfin les prestiges du coloris, la séduction de la couleur, la beauté de la matière. C'est alors vraiment de la peinture. Une pléiade plus éblouissante encore que le groupe versaillais se groupe à Paris : Watteau, Chardin, La Tour, Boucher, de Troy, Rigaud, Largillière, Nattier, Drouais, Desportes, Oudry. Ils s'intitulent

Rubénistes, par opposition aux Poussinistes, car une grande querelle, analogue à celle des Anciens et des Modernes, a mis aux prises les tenants du dessin et les partisans de la couleur. Dans un tableau, le dessin est l'élément mâle et la couleur l'élément féminin. La séduction vient de la couleur. Le dessin parle surtout à l'esprit. Les Rubénistes triompheront, et malgré les querelles postérieures — celle d'Ingres et de Delacroix au début du XIX^e siècle — on se rendra compte de plus en plus qu'un tableau c'est d'abord de la peinture et la peinture surtout de la couleur.

A cette peinture si parfaite du XVIII^e siècle en France, l'art chrétien doit peu et ce peu répond mal à la nature des sujets. L'antique usage des Mays de Notre-Dame tombe en désuétude à partir de 1707. Les Mays de Saint-Germain-des-Prés qui leur succèdent, se réduisent à une dizaine de tableaux qui s'échelonnent de 1716 à 1721. Dans les églises, les grands espaces à couvrir se font rares. Il ne reste plus à décorer que la chapelle de Versailles et le dôme des Invalides : on les attribuera à La Fosse et à Coypel.

Charles de la Fosse (1636-1716), issu de l'école de Versailles, annonce les tendances nouvelles de l'école de Paris. C'est le trait d'union entre Lebrun et Watteau. Mansard lui avait confié la décoration

entière du dôme des Invalides, mais il n'en conserva que la coupole où il peignit *Saint Louis déposant sa couronne entre les mains du Christ*. Jouvenet, Coypel, Corneille et les frères Boullongne se partagèrent le reste de l'édifice. La fresque de La Fosse a un grand éclat de coloris. C'est la première fois en France que l'inspiration de Rubens se substitue, dans la peinture religieuse, à l'imitation des Bolonais et c'est par là que l'œuvre appartient au XVIII^e siècle.

Antoine Coypel (1661-1722) se sentait porté surtout vers la peinture décorative qu'il eut l'occasion de pratiquer au Palais Royal et à la Chancellerie d'Orléans. Sa dernière œuvre fut la décoration de la chapelle de Versailles en 1709. Il peignit à la voûte le *Père Eternel dans sa gloire*. Cette composition a l'avantage d'unifier l'architecture de la voûte, mais les anges-amours qui batifolent autour de Dieu le Père rappellent plus l'olympé païen que le ciel chrétien.

Jean Jouvenet (1644-1717) apparaît le mieux doué et le plus sincère des peintres religieux de cette période. Son art robuste mais hybride est un amalgame des Carrache et de Rubens. Cette double filiation se trahit même dans sa célèbre *Descente de croix* du Louvre. Les quatre grandes toiles qu'il peignit pour les bénédictins de Saint-Martin-des-Champs, aujourd'hui au Louvre, passent pour son chef-d'œuvre : la *Résurrection de Lazare*, la *Pêche miraculeuse*, les *Vendeurs du Temple*, le *Repas chez Simon*. Un tableau représentant une messe au maître-autel de Notre-Dame prouve qu'il était capable de simplicité recueillie dès qu'il sortait des grandes compositions que le goût du jour voulait théâtrales.

Jean Restout, son neveu (1692-1768), le continua. Les musées de Paris, de Tours et de Rouen possèdent de ses tableaux. Il compléta, aux Gobelins, la tenture du *Nouveau Testament*, commencée par son oncle, et décora un plafond à l'abbaye de Sainte-Geneviève devenue le lycée Henri IV.



Fig. 430. — F. BOUCHER : L'ADORATION DES BERGERS. Gravure du *Bréviaire de Paris*.



Fig. 431. — FAÇADE ACEBACHERIA DE SAINT - JACQUES DE COMPOSTELLE, Espagne.

Les Boullongne — Bon et Louis — choisis plusieurs fois pour peindre le May de Notre-Dame, collaborèrent à la décoration de la chapelle de Versailles et du dôme des Invalides. Malgré leur banalité, ils tiennent une grande place dans l'art académique de leur temps. Cet art, avec eux, est encore honnête. Santerre, leur disciple perverti, ne vit plus dans la Bible qu'un répertoire de sujets érotiques, Suzanne au bain par exemple, et peignit, en 1709, pour la chapelle de Versailles, une *Sainte Thérèse* berninesque qui scandalisa les dévots.

Largillière (1656-1746) est un grand portraitiste, et pratique, comme les Hollandais, le portrait collectif. L'*Ex-voto à sainte Geneviève*, au Petit-Palais de Paris, n'est que cela. Le vrai sujet est le groupe des donateurs qui posent dans une vaniteuse parade et c'est à peine si le haut du tableau précise l'intention religieuse.

Watteau (1684-1721), peintre voluptueux de fêtes galantes, n'était pas fait pour la peinture d'église et la *Sainte Geneviève* qu'on lui attribue à Saint-Médard compte peu dans son œuvre dont l'importance est considérable. C'est le grand inspirateur de l'école française au XVIII^e siècle. De lui à Boucher, la scène est occupée par des décorateurs : Jean-François de Troy, Jean-Baptiste Van Loo, François Lemoyne, Charles Coypel, Charles Natoire, Pierre Subleyras.

J.-F. de Troy a laissé un *Ex-voto* à Sainte-Geneviève, de 1726, qui est maintenant au Petit-Palais. F. Lemoyne a peint à Saint-Sulpice, dans la voûte de la chapelle de la Vierge, une *Assomption* qui fut entièrement détruite par un obus pendant le siège de Paris, en 1871, et qu'on a restaurée depuis lors. C'est un beau décor.

François Boucher (1703-1770), peintre favori de M^{me} de Pompadour, reçut, en 1736, la commande des gravures du Bréviaire de Paris.

La mièvrerie en est extrême et la mondanité s'y complique de rappels antiques. Boucher l'a illustré comme il eût fait d'un livre profane. Je n'en citerai que la scène de l'*Adoration des Bergers* que surplombe un Amour posé sur un nuage et dont le pâtre adorateur a l'air d'un des bergers d'Arcadie de Poussin. Une brebis le suit, mais le bœuf et l'âne ont été exclus comme indignes de la majesté du sujet. Boucher

obéit ici au précepte de Lebrun qui avait déjà décrété que la Nativité de Notre-Seigneur Jésus-Christ était une des scènes où il ne fallait pastenir compte des données historiques parce qu'elles manquaient de noblesse. La dignité, ainsi comprise, élimine toutes les autres qualités pittoresques d'ordre familier. A la fin du siècle, les peintures morales de Greuze (1726-1805), qui se réclament de la simplicité paysanne, apparaissent comme une réaction, mais celle-ci n'atteint les sujets religieux qu'avec Vien (1716-1809) qui rechercha le beau idéal de la statuaire antique et s'efforça d'introduire ce principe dans la peinture d'église. Son tableau de

Saint Denis, à l'église Saint-Roch, annonce la nouvelle esthétique qui triomphera avec David. L'ancienne a comme dernier représentant le fringant Fragonard dont les « galanteries » sont peintes avec le plus beau brio qu'ait jamais connu l'école française.

III. L'Espagne, au début du XVIII^e siècle, est en décadence. En architecture, règne un baroque extravagant auquel on donne le nom de « churriguéresque », du nom de l'architecte Churriguera. L'avènement, en 1700, sur le trône d'Espagne, d'un Bourbon élevé dans les splendeurs sévères de Versailles, devait amener une révolution artistique.

Philippe V, en 1734, appela, pour leur confier la construction du Palacio Real actuel, Philippe de Juvara et Jean-Baptiste Sacchetti. Ces deux architectes apportèrent à Madrid l'architecture composite dont Perrault en France et Fontana en Italie avaient été les innovateurs. Leur meilleur disciple espagnol fut, avec Juan de Villanueva, Ventura Rodriguez qui éleva la somptueuse chapelle de la Vierge del



Fig.432. — A.VILLABRILLE : CHEF DE SAINT PAUL. Musée de Valladolid, Espagne. (Cl. Lacoste.)

Pilar dans la cathédrale de Saragosse en 1753, la façade occidentale de la cathédrale de Pampelune en 1763 et la façade dite de l'Acabacheria de la cathédrale de Saint-Jacques de Compostelle en 1764. L'architecture de ces trois œuvres très diverses, l'une touffue, l'autre rigide, la troisième fantaisiste, est d'un artiste inégal qui ne sut pas fixer son style oscillant entre les différentes formules du baroque et du rococo.

Des artistes français, élèves de Coustou, appelés par la nouvelle dynastie, rénovèrent la sculpture comme les artistes italiens avaient rénové l'architecture. Les élégances mondaines qui en sortirent, sous la haute direction de l'Académie de San-Fernando, ne sont pourtant pas le meilleur de l'époque. Après des élèves sans originalité, comme Pascual de Mena, surgirent des tempéraments espagnols : Alonso Villabrille, Luis Salvador, Carmona et Francisco Salzillo, héritiers du savoureux réalisme des grands sculpteurs de l'âge d'or. Le *Chef de saint Paul* par Alonso Villabrille, au musée de Valladolid, si riche d'accent, apparaît comme une survivance du style de Montanès et de Cano. Le *Christ flagellé* de Carmona, au séminaire de Salamanque, est le meilleur exemple de ce sculpteur, d'esprit académique, exceptionnellement fécond, qui sculpta, dit-on, trois cents statues, la plupart destinées à des églises de Madrid et dont on ne cite aucune statue profane. Les *Pasos* de Salzillo, employés aux processions de Murcie,



Fig. 433. — SALZILLO : LE PORTEMENT DE LA CROIX. STATUE DE LA PROCESSION DU VENDREDI SAINT, A MURCIE, Espagne. (Cl. Hauser Y. Menet.)

se composent de trente-deux figures formant cinq groupes. Le *Nacimiento* ou crèche du même, au musée de la ville, a cinq cent cinquante-six figures dont cent quatre-vingt-quatre personnages et trois cent soixante-douze animaux. Tout cela est copié au naturel sur les Murciens de l'époque avec une vérité et une verve qui nous reposent des mièvreries conventionnelles de l'art officiel.

La peinture, elle aussi, fut réveillée de sa torpeur par deux étrangers, le Vénitien Tiepolo et l'Allemand Raphaël Mengs. Ce qui suivit pourtant compte peu. Il faut attendre la fin du siècle pour rencontrer un peintre de génie.

Goya (1746-1828) fut le sauveur de la peinture espagnole au moment où elle

s'enlisait dans la médiocrité. Il est, avec Velasquez, le plus grand peintre de l'Espagne. La modernité de sa facture, qui prélude à nos dernières recherches techniques, l'a fait classer tour à tour naturaliste et impressionniste, mais il suffit de voir en lui un précurseur de l'art moderne. Les tendances les plus opposées se rencontrent d'ailleurs dans ce génie à la fois sublime et trivial et l'homme mourut



Fig. 434. — GOYA : SAINT ANTOINE DE PADOUE RESSUSCITANT UN MORT. Coupole de San Antonio de la Florida, Madrid. (Cl. Moreno.)

chrétiennement à Bordeaux après une vie de libertaire. Ses fresques, ses tableaux et ses gravures forment une œuvre mêlée où sont représentés tous les genres : portrait, nature morte, peinture de genre ou de mœurs, décoration, satire, peinture religieuse. Ce naturaliste qui poussa aux dernières limites son amour du vrai et ne recula même pas devant l'obscène, est en effet aussi, à ses heures, un idéaliste, tourmenté par un désir de beauté, qui chercha dans la religion matière à inspiration. Il a donc laissé quelques tableaux de sujet chrétien et une décoration de chapelle. La critique courante, d'esprit janséniste, veut que tout cela soit profane parce qu'on y retrouve la vie ambiante, mais c'est la peur de l'art qui dicte ces jugements. Le *Saint Pierre* et le *Saint Paul* d'une collection particulière à Madrid, sont des figures bien populaires. La *Communion de San José de Calasanz*, à San Anton de Madrid, a la ferveur d'un Rembrandt. La *Sainte Famille* du musée du Prado est d'un naturalisme plus accentué que les madones de la Renaissance, mais n'est ni plus ni moins religieuse. On cite encore de lui un *Christ en croix* au Prado, un *Saint Bernardin* à San Francisco el Grande, un *Triomphe de la Vierge* à Notre-Dame del Pilar, un *Saint François Borgia* à la cathédrale de Valence. La perle est à San Antonio de la Florida dont Goya décora à fresque la coupole. Rien de plus charmant, d'un charme très mondain, que les chérubins au teint fardé, aux ailes et aux étoffes ocellées, qui papillonnent dans les pendentifs. Ce sont, dit-on, les portraits de comédiennes réputées. Dans la coupole

où l'on voit *Saint Antoine ressuscitant un mort*, des «manolas» véridiquement de leurs costumes pittoresques la scène du miracle : l'introduction de cet élément vivant dans un thème religieux est blâmée, mais la peinture lui doit d'être plaisante à l'œil par ses effets de couleur.

Le Portugal, absorbé dans le rayonnement des maîtres espagnols, est alors un peu déshérité. La Real Basilica de Coração de Jésus, à Lisbonne, plus connue sous le nom de Basilique de l'Estrella, est le seul monument intéressant de l'époque : elle fut terminée en 1778, par Matheus Vicente. En sculpture, la veine populaire se sauve dans les figurines des crèches de Noël que les artistes les plus renommés, Machado de Castro et Antonio Ferreira en tête, ne dédaignèrent pas de confectionner.

IV. Les Pays-Bas, au XVIII^e siècle, vivent de souvenirs et de reflets. En Hollande, la construction et la décoration des églises sont enrayées par le mouvement de la Réforme. Dans les pays flamands et wallons, l'action des communautés religieuses se manifeste abondamment. De grandes églises neuves s'élèvent, comme la cathédrale de Namur, d'un baroque ambitieux, par l'Italien Pizzoni, en 1751. Vers la même date, Saint-Pierre de Gand se complète d'un dôme et d'un narthex inspirés du Gésu et de Saint-Pierre de Rome. A cette

influence italienne succède l'imitation de l'art français de Versailles visible dans l'église des Bénédictines de Liège et dans celle des Visitandines de Mons. En 1776, Guimard élève à Bruxelles l'église Saint-Jacques-sur-Caudenberg, correcte basilique précédée d'une colonnade antique : c'est le goût néo-classique de Soufflot et de Chalgrin qui passe chez nos voisins.

La décoration intérieure des églises est d'un luxe ostentatoire et extravagant. Un des ensembles les plus typiques est le maître-autel de l'église de Ninove. Quand cette débauche de formes entrecoupées et de figures gesticulantes est calmée, ce sont des ensembles lourdement classiques qui apparaissent, comme la clôture du chœur de Saint-Bavon de Gand,



Fig. 435. — GOYA : LA SAINTE FAMILLE. Madrid, Prado. (Cl. Anderson.)

commencée en 1764. Un architecte se distingue des autres par son talent, c'est Dewez (1731-1812) qui éleva les grandes abbayes d'Orval et d'Heylissem. L'emploi de la brique et l'usage discret de la sculpture décorative donnent à ses œuvres un accent robuste et simple qui les distingue des morceaux surchargés et débordants où les autres architectes se complurent. Classique de goût, Dewez fut un des promoteurs du retour à l'antique qui marque la seconde moitié du XVIII^e siècle.

La sculpture flamande, influencée au XVII^e siècle par Rubens, demeure, après lui, un art coloré, pittoresque et mouvementé. Tandis qu'en Wallonie, la sculpture tombe rapidement dans un académisme banal, la sculpture des Flamands garde une saveur et un accent provenant de l'héritage rubénien. La verve de leur ciseau donne à cette œuvre, à défaut de pureté de style, un intérêt vivant. La sculpture d'église, généralement taillée dans le bois, est le domaine de prédilection de ces artistes : les chaires et les autels se couvrent de figures en ronde bosse plantureuses et agitées. Dans les chaires, les éléments architecturaux disparaissent pour faire place à des éléments naturalistes : arbres, rochers et draperies. La chaire de vérité à Notre-Dame d'Anvers, par Michel Verwoort, est supportée par des troncs d'arbres, et la chaire de Saint-Rombaut de Malines, par le même, s'orne d'une folle végétation. Dans les tombeaux, la composition est généralement plus ordonnée : le tombeau d'archevêque, par Verwoort, à Saint-Rombaut de Malines, s'apparente aux œuvres françaises. La réaction classique se produit avec Laurent Delvaux qui sculpta, vers 1745, l'énorme chaire de vérité à Saint-Bavon de Gand, et surtout avec Verschaffelt, l'auteur du tombeau de l'évêque Maximilien Van der Noot, dans la même église.



Fig. 436. — MAITRE - AUTEL DE L'ÉGLISE DE NINOVE, Belgique. (Cl. AVOUX.)



Fig. 437. — P. J. VERHAGEN : LA PRÉSENTATION AU TEMPLE. Musée de Gand, Belgique. (Cl. Bulloz.)

sa séduction. Il n'ajoute ni n'enlève rien à cette valeur, et quand nulle spiritualité ne le soutient, ce n'est plus qu'une futilité laborieuse. Les Hollandais ont connu cette ennuyeuse perfection d'une peinture qui n'est plus que de la peinture : leur école s'est éteinte par absence d'idées. En Belgique, l'école de Rubens meurt en même temps, parce que des redites stériles avaient épuisé la source venue d'Anvers. La réforme opérée par André Cornelis Lens correspond à notre *Davidisme* et lui est antérieure. Elle a sa source dans la science de l'esthétique élaborée alors par deux Allemands, Rafaël Mengs et Winckelmann, au nom de l'archéologie. Des notions philosophiques et historiques y remplacent les règles pratiques observées jusque-là et, par malheur, Lens n'avait pas, comme notre David, un instinct naturel et des facultés d'artiste pour corriger son fanatisme de théoricien. Un seul conserve le vieux génie du terroir : Verhagen, et c'est presque exclusivement un peintre religieux dont les œuvres sont encore mal connues. Sa *Présentation au Temple* du musée de Gand, en 1767, a un rythme, un éclat, une jubilation qu'on n'avait pas revus depuis Rubens. Il est loin cependant d'avoir recueilli tout l'héritage du maître. Il en a la pompe, le déploiement joyeux des costumes et des architectures, mais une pruderie maussade lui impose une peinture sévèrement habillée, comme au xv^e siècle. Ce rubénien attardé, dont son époque a un peu éteint le génie, est le dernier classique flamand.

La peinture dans les Pays-Bas, au xviii^e siècle, accuse une décadence plus complète encore que les deux autres arts. En Hollande, elle est morte de ses qualités mêmes, l'exactitude, la propreté, la minutie, vertus bourgeoises que Rembrandt avait méprisées mais auxquelles le public et les praticiens attachaient leur estime. Le fini est pourtant étranger à la valeur d'art d'un tableau qui tire d'ailleurs

V. L'école anglaise de peinture est la merveille du XVIII^e siècle. Dans le déclin ou l'étiollement général des écoles européennes, elle prend une place originale qu'elle doit à l'heureuse influence de Reynolds. Les théoriciens germaniques ne firent pas rage chez elle, et tandis que l'enseignement de Flaxmann demeurait stérile auprès des sculpteurs, les peintres anglais trouvaient dans les écrits de Reynolds le guide le plus intelligent. Cette école commence avec Hogarth, créateur d'une peinture de genre, non pas prêchante comme celle de Greuze, en France, mais observatrice des vices sociaux. Reynolds (1723-1792), peintre d'enfants et portraitiste de femmes, cherche la belle « matière », d'après ce précepte qu'il faut à la peinture une consistance nourrie « comme si les couleurs étaient faites de crème ou de fromage ». Il a laissé une œuvre religieuse. Ce n'est pas du *Samuel enfant en prière* à la National Gallery de Londres que je veux parler ; ni des *têtes d'anges*, au même musée, qui sont les portraits ailés d'Isabella Gordon ; ni même du *Saint Jean-Baptiste* de la collection Wallace ; mais des vitraux de la chapelle du collège d'Oxford, fenêtre ouest, représentant la *Nativité* et les *Vertus cardinales*. Ces vitraux furent exécutés par Jarvis, d'après les cartons de Reynolds, en 1779.

Gainsborough (1727-1788) et Lawrence (1769-1830) sont les deux grands noms de cette école, tous deux supérieurs par des dons innés qui font de ces portraitistes-paysagistes des peintres d'humanité. Les autres genres en Angleterre ont des noms moins brillants. L'art chrétien ne trouve à glaner quelque sujets religieux que dans la peinture de style ou d'histoire représentée alors par Benjamin West, Fuseli, Blake, mais le détail de leurs compositions historiques est négligeable.

L'architecture est loin d'offrir le même intérêt. Les monuments religieux du XVIII^e siècle ne diffèrent pas de ceux du XVII^e à son déclin et ce sont les mêmes éléments baroques qui en alimentent le dessin.



Fig. 438. — ÉGLISE DE LA COUR.
(Hofkirche), Dresde. Allemagne.
(Cl. Lévy-Neurdein.)



Fig. 439. — TEMPLE PROTESTANT
(Frauenkirche), Dresde, Allemagne.
(Cl. Lévy - Neurdein.)

A la fin du siècle, les quatre frères Adam introduisirent dans l'art anglais le style Adam qui est une adaptation des architectures grecque et pompéienne, analogue à notre style Empire. L'architecture anglaise, si froide et si lourde auparavant, a connu alors une ingéniosité et une élégance rares.

La sculpture, d'abord sans intérêt, se transforme brusquement, à partir de 1738, sous l'influence d'un excellent artiste français, Roubillac. Les plus belles œuvres de ce grand technicien sont rassemblées dans l'abbatiale de Westminster : les tombeaux de John, duc d'Argyl, et de sir Peter Warren en sont les plus remarquables. Une école locale en est sortie, fort

brillante, qui se termine avec John Flaxmann (1755-1826), charmant et délicat artiste qui mit à la mode le goût de l'antique, avec tout son raffinement mais aussi ses germes de décadence et de mort.

VI. L'Allemagne, à partir de 1715 environ, est sous l'influence de l'art français et celle-ci atteint son apogée au milieu du XVIII^e siècle.

Munich garde encore le goût italien en 1733-1740, quand les frères Asam, formés à Rome, élèvent la petite église Saint-Jean Népomucène qui est une bonbonnière rococo d'un style aussi dévergondé qu'une salle de spectacle. Après, l'italianisme bavarois cède le pas au goût français. L'architecture religieuse produit alors en Bavière des œuvres de grande valeur : les abbayes bénédictines de Weingarten, d'Ottobeuren, de Willingen, auxquelles correspondent, en Suisse, les abbayes d'Einsiedeln et de Saint-Gall.

Vienne doit à Fischer l'église votive Saint-Charles-Borromée, sur plan elliptique surmonté d'une coupole.

Dresde a deux églises rococo remarquables : l'une, protestante, la Frauenkirche ; l'autre, catholique, la Hofkirche.

L'église catholique, surmontée d'une tour pimpante, est d'un italien, Chiaveri. Le temple protestant, coiffé d'une coupole sévère,

a pour auteur un architecte saxon, Georg Bähr. L'opposition des deux religions éclate jusque dans l'esprit de leur architecture : aimablement accueillante ici, d'une froideur glaciale là.

Cet épanouissement de l'architecture n'a pas eu son pendant en sculpture et en peinture. La pauvreté de la sculpture allemande vient de sa subordination à l'architecture qui lui laissa seulement un rôle décoratif. Quant à l'éclipse de la peinture allemande, malgré le passage de Tiépolo et un courant français, elle est due à l'influence stérilisante des esthéticiens antiquomanes.

Winckelmann (1717-1768) fut leur principal porte-parole. Philosophe égaré dans la critique d'art, cet écrivain prussien à qui échappait totalement le sensualisme artistique des races méridionales, exposa systématiquement ses idées d'abord dans un Essai paru en 1755, puis dans une *Histoire de l'Art chez les Anciens*, parue en 1764. Celle-ci devait, en devenant l'évangile des nouvelles générations, fausser la production artistique durant un siècle. La doctrine allemande se formulait ainsi : « La beauté est une. Elle consiste dans une généralité typique. Cet idéal a été réalisé par l'art grec. La plastique seule ayant survécu, le peintre prendra modèle sur les statues anciennes. C'est le dessin et non la couleur qui fait le prix d'un tableau. » Au nom d'un art antique mal connu — car on ne connaissait alors que l'art gréco-romain de la décadence — et au nom d'un idéal aussi abstrait que distant qui ne peut alimenter qu'une théorie philosophique, Winckelmann proclamait donc trois dogmes néfastes à l'art : la suppression du caractère, l'imitation d'un autre art, la subordination de la couleur au dessin. Une « peinture littéraire », sans séduction ni solidité, devait naître de ce violent mouvement de réaction, dirigé en fait contre la France dont l'Allemagne ne secouait le joug artistique, pourtant doux et léger, que pour tomber sous celui plus dur de l'antiquité.

Raphaëls Mengs (1718-1779), juif saxon, fut le peintre de cette théorie, dont il ne tira qu'un insipide poncis.



Fig. 440. — REYNOLDS : SAMUEL ENFANT EN PRIÈRE. Londres, National Gallery. (Cl. Bulloz.)

VII. La Russie, jusque-là byzantine ou tout au moins orientale, adopte, au XVIII^e siècle, l'art classique de l'Europe. La fondation de Pétersbourg peut servir à séparer les deux périodes de son histoire. La période antépétroviennne, pendant laquelle la Russie n'est qu'une province de l'art byzantin, va de la conversion de Vladimir au christianisme en 988 à Pierre le Grand en 1703. La période pétroviennne suit la fondation de la nouvelle capitale et la Russie alors s'euro péanise.

En fait, la césure n'est pas aussi nette.

Dès le xv^e siècle, Moscou, qui se substitue aux anciennes capitales de l'art russe, Kiev, Vladimir, Novgorod, élabore un art national. C'est d'abord une architecture en bois et plus tard une architecture en pierre où l'on transpose les formes de la construction en bois. Les églises moscovites en bois du xv^e siècle ont disparu mais il en reste des imitations postérieures. Les églises en pierre qui les continuent ont un plan polygonal et un clocher conique en forme de pyramide. Ces églises pyramidales font place, au xvii^e siècle, à un type d'église à pyramides multiples, après quoi l'on revient au schéma traditionnel des églises à cinq coupoles où la pyramide ne surmonte plus que le porche. Puis, apparaissent des églises



Fig. 441. — GOYA : ANGES DE SAN ANTONIO DE LA FLORIDA.

à étages empruntées à la tradition ukrainienne, laquelle fournit aussi les éléments d'une décoration baroque. Les églises de ces diverses catégories se trouvent toutes dans la région de Moscou.

La Russie avait donc abouti à une sorte de baroque moscovite quand la ville neuve de Pétersbourg offrit un terrain libre à la pénétration des étrangers. Cette pénétration commence en 1714 quand Domenico Trezzini élève l'église de la Forteresse que surmonte une flèche dorée mince comme une aiguille. Trezzini, originaire de Lugano, venait du Danemark : son architecture, comme l'art danois du xvii^e siècle, n'est qu'une ramification de la Renaissance hollandaise. Cette première influence hollando-germanique fait bientôt place à une influence

française, et c'est un Italien venu de Paris, Rastrelli, qui l'inaugure, en donnant le modèle du couvent Smolny, puis en construisant Saint-André de Kiev. Le classicisme date du règne de Catherine II, sous lequel Vallin de la Mothe élève le majestueux Palais de l'Académie des Beaux-Arts, Falconet la statue équestre de Pierre le Grand, Quarenghi la magnifique colonnade du Palais Alexandre. Des palais, l'art classique passe aux églises de la nouvelle capitale. Bien qu'exécutée au XIX^e siècle, de 1819 à 1858, la cathédrale de Saint-Isaac se rattache à cette italianisation de l'art russe parce qu'un premier plan fut élaboré par Rinaldi, sous Catherine II, au XVIII^e siècle.

La sculpture, représentée d'abord uniquement par des étrangers, suscite quelques artistes indigènes à la fin du siècle, mais elle ne trouve à se manifester chrétiennement que dans quelques monuments funéraires des cimetières parce que l'église orthodoxe la prohibe dans les églises. La substitution de la manière « franque » à la manière grecque, déjà commencée au XVII^e siècle, s'accélère sous Pierre le Grand et Catherine II. Elle amène la laïcisation de la peinture russe et la décadence de la peinture d'icônes remplacée par la peinture de portrait. Des peintres français, Lorrain et Lagrenée, enseignent alors à l'Académie du Nord, fondée en 1758, et d'autres se succèdent à la Cour : Tocqué, Le Prince, Roslin, Perronneau, Doyen, M^{me} Vigée-Lebrun. Parmi les peintres russes formés à leur école, ou à leur exemple, deux ont un accent per-



sonnel : Levitski (1735 - 1822) et Borovikovski (1757-1825). Le second, élève de l'Italien Lampi, se voua, par mysticisme, à la décoration de l'iconostase de Notre-Dame de Kazan, de 1804 à 1808 et manqua de se faire moine. (Fig. 410 à 442.)

Fig. 1442. — EGLISE DE BASILE
LE BIENHEUREUX, Moscou, Russie.



Fig. 443. — H. FLANDRIN : LES CONFESSEURS. *Saint-Vincent de Paul, Paris.*
(Cl. Bulloz.)

VINGT-TROISIÈME LEÇON

L'ART AU XIX^e SIÈCLE

Le XIX^e siècle n'a pas un art qui lui soit propre. Siècle d'archéologues et de théoriciens, il a employé toutes les formules du passé. A la fin seulement, il a amorcé l'art moderne dont il avait fixé la théorie. Aussi son histoire diffère-t-elle de celle des siècles antérieurs. Au lieu que ceux-ci présentaient une suite d'œuvres se déroulant avec la régularité d'un phénomène naturel, le XIX^e siècle offre au regard un chaos de manifestations contradictoires. C'est que toute tradition est rompue et que l'individu, avec son instinct, se substitue à la doctrine d'école. Les courants multiples qui le divisent prennent une certaine unité du fait d'être une réaction commune contre le lourd classicisme transmis par le XVIII^e siècle. Cette réaction s'est développée dans les cadres du romantisme, du naturalisme, de l'impressionnisme, opposant l'esprit d'invention au traditionalisme des conservateurs. L'époque est riche en personnalités et l'on raisonne pertinemment sur l'art, mais la divergence des idées aggravant l'opposition des tempéraments, le vent de liberté qui souffle dans les ateliers rivaux accentue, jusqu'à l'incohérence, la multiplicité des recherches et la variété des transformations. Dans cette bataille artistique livrée au nom de dogmes contradictoires, la France tient le premier rang. C'est de Paris que nous aurons la vue la plus nette de l'évolution des arts.

I. L'architecture française, de 1790 à 1825, est classique, au sens où l'entendait Winckelmann, mais l'archéologie progressant, on découvre une antiquité multiple, romaine, grecque, égyptienne, on constate des divergences de module contraires à l'enseignement de Vitruve, et cela dérouté les théoriciens. Au choc des idées qui en résultent, la doctrine classique s'émiette. Elle connaît des dissidents et elle a des adversaires. Percier et Fontaine, auteurs de l'arc de triomphe du Carrousel, à Paris, prônent la Renaissance florentine et veulent être de leur temps. Durand, professeur à l'École polytechnique, se pose en constructeur et enseigne une doctrine rationaliste d'après laquelle un monument doit s'inspirer d'abord de l'utilité et de la logique, sans s'arrêter à une beauté formaliste qui n'est, dit-il, qu'une illusion, car le Beau n'est que le résultat de nos habitudes visuelles. Crocy conserve le goût de la grâce, et bâtit la bourse de Nantes, survivance du XVIII^e siècle. Chalgrin élève l'Arc de l'Étoile, quatre fois haut comme ceux de Rome, où souffle un vent de romantisme.



Fig. 444. — CANOVA : TOMBEAU DE CLÉMENT XIV. *Eglise des Saints-Apôtres, Rome.* (Cl. Alinari.)

Ces oppositions d'écoles se retrouvent dans l'architecture religieuse. La Madeleine de Paris, achevée par Vignon, après le décret de 1806 qui la dédiait à la grande Armée, a la forme d'un temple périptère grec. La gaine extérieure n'a d'ailleurs pas de rapport avec l'intérieur, couvert de coupes surbaissées et terminé par une abside à voûte hémisphérique. Ce monument napoléonien ne devait redevenir église qu'en 1816. L'incertitude de sa destination aura pesé sur sa conception. La chapelle expiatoire de Louis XVI, élevée par Fontaine, de 1816 à 1826, est une construction expressive et logique qui veut être de son temps, en rajeunissant un vocabulaire ancien. Notre-Dame de Lorette, commencée en 1823 par Le Bas, et Saint-Vincent de Paul, bâtie, de 1824 à 1844, par Lepère et Hittorf, sont des basiliques latines de la Rome chrétienne.

De Louis-Philippe à Napoléon III, 1825-1850, le rationalisme de Durand se répand, mais l'accord cesse quand il s'agit de faire un choix de formes. Chacun a sa solution. Hittorf découvre la polychromie des édifices grecs et il essaie, en 1844, à Saint-Vincent de Paul, des revêtements de couleur qui furent enlevés en 1861. Les jeunes prônent, au nom de la raison, une architecture dite « romantique », dont Léon Vaudoyer résume ainsi les principes, en 1831 : « C'est une architecture qui veut remonter aux vrais principes, qui veut que toute forme soit donnée par la raison et le besoin, qui veut se soumettre à la nature des matériaux, qui veut enfin mettre cet art en harmonie avec le siècle. » Nous ne parlons pas autrement aujourd'hui. Mais c'est là un rationalisme verbal, auquel les œuvres ne sont pas fidèles et qui montre seulement le caractère artificiel du système classique. Aussi n'engendra-t-il que des éclectiques, les chefs de la nouvelle école classique : Duc, Labrousse, Duban, Vaudoyer. Labrousse fait preuve de modernité, à la bibliothèque Sainte-Genève, en 1843 ; il y emploie le fer et subordonne le décor à la construction. Vaudoyer, après avoir restauré l'ancien prieuré de Saint-Martin-des-Champs converti en Conservatoire des Arts et Métiers, commence, en 1855, la cathédrale de Marseille qu'il avait composée avec des souvenirs. Les églises romaines, byzantines, médiévales, florentines, s'y retrouvent et l'appareil polychrome se réclame des découvertes de Hittorf.

Mais déjà des rationalistes plus intransigeants s'opposent à ces logiciens timides dont ils reprennent les théories pour en tirer des

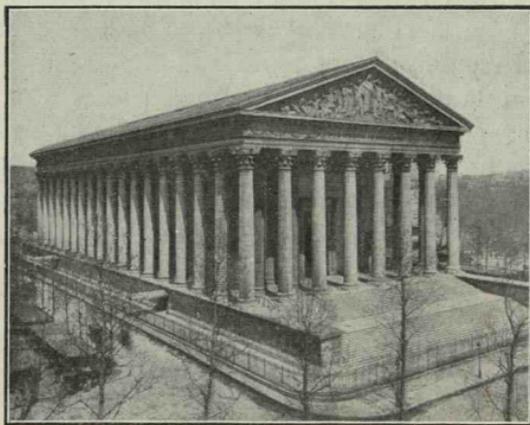


Fig. 445. — LA MADELEINE, Paris.
(Cl. Lévy-Neurdein.)

conséquences plus radicales. Lassus et Viollet-le-Duc viennent en tête. On les appela les « gothiques », parce qu'ils prétendaient trouver les modèles d'une architecture logique, non plus à l'étranger et dans l'antiquité mais dans notre France médiévale. Le raisonnement formulé par Lassus paraissait irréfutable : « Un style ne saurait exister sans unité et sans continuité. Or,

l'architecture gothique est notre architecture nationale. Donc, les architectes doivent imiter l'art du XIII^e siècle.» La logique sert à tout prouver.

Le premier monument où se manifeste ce retour au gothique est Sainte-Clotilde de Paris, commencée par Gau, en 1845. Sec et étriqué, il n'est guère qu'une collection de paradigmes, une sorte de morphologie. Lassus, restaurateur de Saint-Germain l'Auxerrois, entreprit de bâtir dans le même esprit, en 1854, Saint-Jean-Baptiste de Belleville et Saint-Nicolas de Nantes.

Ces néo-gothiques qui, après trois siècles d'incompréhension, apprenaient à aimer le moyen âge, avaient eu des prédécesseurs : Chateaubriand, Victor Hugo, Arcisse de Caumont, Guizot, Augustin Thierry, Vitet, Prosper Mérimée. Le mouvement romantique, commencé par les littérateurs, les poètes, les archéologues, les historiens, avait déjà amené la réhabilitation du gothique mais on le connaissait mal. Les classiques cependant résistaient. Encore en 1846, Beulé et Baltard reprochaient à cette architecture d'être « ignorante, fragile, peu adaptée à nos mœurs, sans proportions ». O fragilité des impressions visuelles !

Viollet-le-Duc (1813-1879) apportait à l'appui du gothicisme une rare science technique qui se manifesta en des écrits et des travaux d'art.

La restauration de l'église de Vézelay, que lui avait valu la recommandation de Mérimée, marque ses débuts. Depuis, la Commission des Monuments historiques, fondée en 1837, lui confia la plupart de ses grands travaux. Viollet-le-Duc, soutenu par la faveur de Napoléon III, put ainsi restaurer la Sainte-Chapelle et Notre-Dame de Paris, en collaboration avec Lassus, puis, seul, les cathédrales d'Amiens, de Chartres, de Reims, de Troyes, de Clermont, de Narbonne, et l'abbatiale de Saint-Denis. Il y déploya beaucoup d'art et de science et ces

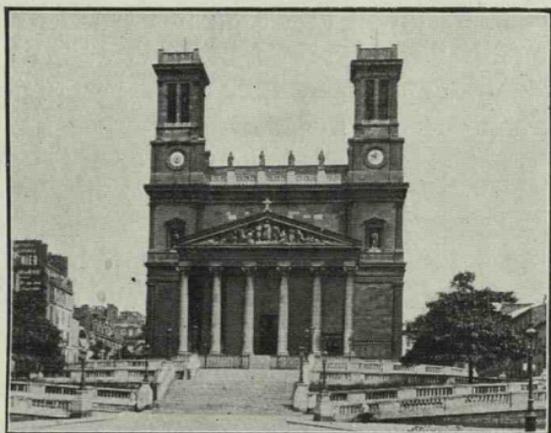


Fig. 446. — SAINT-VINCENT DE PAUL, Paris.
(Cl. Arch. Phot.)

chantiers furent l'école où nos artisans réapprirent leur métier, mais le radicalisme de sa conception l'entraîna à supprimer des œuvres intéressantes anciennes, de la période classique, tels que autels et buffets d'orgues, sous prétexte de ramener les monuments à leur pureté primitive. Le *Dictionnaire raisonné de l'Architecture française du XI^e au XVI^e siècle*, paru de 1854 à 1868, illustré de sa main, montra à tous, avec une clarté conquérante, la science des maîtres gothiques, la logique de leurs constructions, la raison de leur système de proportions basé sur l'échelle humaine, la beauté de leur sculpture intimement liée à la structure et à l'appareil. L'ouvrage n'a pas vieilli. Quelques dates sont à changer, des généralisations sont à corriger, mais l'explication technique demeure, définitive. Son œuvre d'artiste est plus restreinte et moins significative. En trois églises, un monument funéraire qui est une petite chapelle, et quelques sacristies des cathédrales qu'il avait restaurées, Viollet-le-Duc essaya de réaliser cette architecture nationale néo-gothique qu'il voulait substituer aux pastiches gréco-romains de l'école classique. Saint-Gimer de Carcassonne en 1852, l'église d'Aillant-sur-Tholon (Yonne) en 1864, l'église de Saint-Denis en 1865, et le tombeau du duc de Morny au Père-Lachaise en 1866, sont ses œuvres personnelles. On y constate son manque d'imagination. Archéologue

général, Viollet-le-Duc manquait de puissance créatrice. A son école, les architectes diocésains, dont il était devenu le chef en 1848, quand on fonda la *Commission des édifices religieux*, n'ont guère fait que substituer une archéologie à une autre et la passion du moyen âge leur a fait commettre contre le XVIII^e siècle autant d'excès que l'amour du classique en avait inspiré autrefois aux chanoines contre le moyen âge.

Après 1850, sous Napoléon III, le classicisme sévère disparaît. Il devient éclectique et accueillant, d'exclusif qu'il était auparavant. Tout le passé artistique est admis et l'on n'excommunie plus aucune époque, mais on fixe les convenances



Fig. 447. — LA TRINITÉ, Paris.
(Cl. Arch. Phot.)

de chaque style. Le roman et « l'ogival » conviennent aux églises, la Renaissance aux hôtels particuliers, le Louis XIII aux hôtels de ville, le Louis XIV aux casernes, le classique aux théâtres. Ainsi s'établit l'habitude de bâtir dans un style ancien — faute de quoi on est censé ne pas avoir de style — et d'avoir pour chaque catégorie un style attitré. Cela dispensait de tout effort d'imagination et les domaines de l'art étaient bien délimités. Une église avait le devoir, tout comme un « manoir » de châtelain, d'être gothique, à moins que la paroisse ne fut mondaine, auquel cas l'église avait le droit d'être Renaissance. Que de luttes il faudra pour changer cette mentalité d'élève et obtenir que l'archéologie n'étouffe plus l'art !

Ceci explique que Ballu, à la Trinité de Paris en 1861, se soit inspiré de la Renaissance, mais le même architecte, à Saint-Ambroise, en 1867, a adopté le roman pendant que Magnie à Saint-Bernard de Paris en 1858 et Morey à Saint-Evre de Nancy en 1864, s'en tenaient au gothique.

Le Louvre de Lefuel et l'Opéra de Garnier sont les œuvres les plus caractéristiques de l'école classique sous Napoléon III. Malgré leur mérite et le luxe de leur exécution, elles apparaissent comme un recueil de citations. C'est de l'éclectisme pareil à celui de nos églises, puisé seulement à d'autres sources.

L'industrie cependant commençait à transformer l'architecture, plus sérieusement que les théories. Depuis 1840, les usines livraient des fers en double T et les poutrelles permettaient des portées plus grandes que les poutres de bois. Les architectes de l'école rationaliste virent le parti qu'on en pouvait tirer. Baltard, en 1854, fit accepter un projet de reconstruction des Halles Centrales de Paris tout en fer. Il y employa ce matériau nouveau, en se souvenant des modèles classiques ou gothiques. Ce mélange de traditionalisme et d'indépendance se retrouve à Saint-Augustin, bâti par le même architecte en 1866. Malgré son

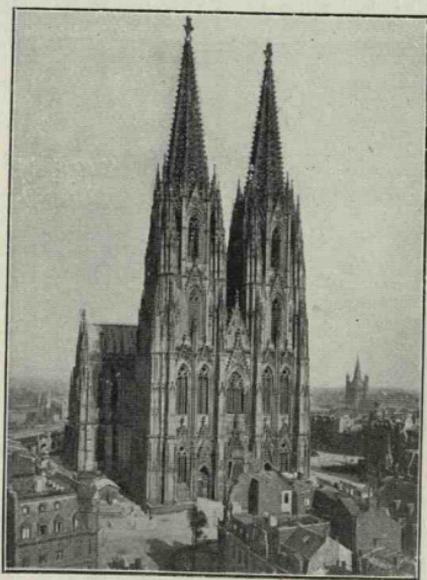


Fig. 448. — FAÇADE DE LA CATHÉ-
DRALE DE COLOGNE, Allemagne.
(Cl. Lévy-Neurdein.)

imperfection, l'élan était donné et Viollet-le-Duc s'en fit le défenseur dans ses *Entretiens sur l'Architecture*, constituant dès lors la théorie qui sera à la base de l'art moderne. Boileau à Saint-Eugène en 1854, Héret à l'église de Ménilmontant en 1866, essayèrent aussi d'établir un rapport entre le système industriel du fer et le système gothique.

Un éclectisme moyenâgeux entraînait d'ailleurs les architectes à préférer le roman, moins caractérisé et par suite plus apte à subir une modernisation. De leurs essais combinés avec l'exemple de Viollet-le-Duc allait sortir un style plus original. Vaudremer à Saint-Pierre de Montrouge, en 1862, se souvient des églises byzantines de Sicile mais c'est un constructeur qui souligne l'appareil. On retrouve les mêmes qualités à Notre-Dame d'Auteuil en 1873 et à l'église grecque de la rue Bizet en 1890, où Vaudremer s'est contenté d'un faible vocabulaire décoratif. Abadie, en 1873, commence le Sacré-Cœur de Montmartre : c'est un monument romano-byzantin qui rappelle Saint-Front de Périgueux restauré par cet architecte, mais celui-ci prêchait au moins le bon exemple en tirant toute la décoration de la construction. L'intérieur de la basilique du Sacré-Cœur est mal éclairé, par la faute d'archaïques fenêtres, mais la silhouette extérieure est bien comprise.

Harmonisé avec la colline qu'il couronne d'une imposante architecture, le monument offre au regard, avec ses blanches coupoles et son campanile, un ensemble harmonieux.

Bossan, dans la région lyonnaise, fait revivre un néo-roman très personnel. De ses vingt églises, quatre au moins sont intéressantes : la chapelle dominicaine d'Oullins (Rhône) en 1860, Sainte-Philomène d'Ars (Ain) en 1862, Saint-François-Régis de la Louvesc (Ardèche) en 1865, la chapelle des Dominicains de Marseille en 1869. Elles eurent comme couronnement artistique la basilique de Fourvière à Lyon, en 1872. Le Rosaire de Lourdes, par Hardy, s'y apparente :



Fig. 449. — SAINTE-CLOTILDE, Paris.
(Cl. Giraudon.)

c'est une rotonde à plan tréflé couverte d'une calotte sphérique trouée à sa base d'une rangée d'oculi. Mal décorée, elle est bien construite.

A la fin du siècle, on avait ainsi abouti à un style moderne vaguement renouvelé du moyen âge où la personnalité se faisait jour à travers un éclectisme très libre, et cela n'empêchait pas la survivance classique.

Celle-ci s'affirmait en 1897, à la chapelle du Bazar de la Charité, par Guilbert, dans un style Louis XVI.

La modernité traditionnelle, par contre, inspirait de nombreuses églises : Notre-Dame de France à Jérusalem, par le P. Étienne Boubet en 1892, Sainte-Clotilde de Reims, par A. Gosset en 1898, Notre-Dame-de-Salut à Paris, par A. Fabre et A. Perrière, en 1898. Le gothicisme archéologique se retrouvait encore dans d'autres : Notre-Dame-de-la-Treille à Lille, par Leroy, Saint-Étienne de Niort et le Carmel de Bethléem, par Boutaud. Ces églises du moins étaient sérieusement exécutées, avec des matériaux honnêtes, mais le courant, fort médiocre, comprenait surtout des constructions en simili-plâtre où l'on employait les plus mauvaises pratiques.

Déjà cependant, à cette date, les premiers exemples d'architecture moderne en matériaux nouveaux apparaissaient. En 1894, A. de Baudot avait employé le ciment armé pour Saint-Jean de Montmartre, et dans ses conférences du Trocadéro, cet élève de Viollet-le-Duc prêchait la nécessité de donner au fer et au ciment des formes rationnelles, contrairement aux classiques qui voulaient bien admettre ces nouveaux matériaux mais en les pliant aux formules anciennes.

La lutte devenait dès lors très vive entre les novateurs et les architectes officiels de l'École des beaux-arts. L'Exposition de 1889 avait semblé le triomphe des nouvelles tendances, mais l'Exposition de 1900 marqua un recul. Le grand Palais des Champs-Élysées et le Pont Alexandre montrèrent qu'on n'avait pas compris l'exemple de la

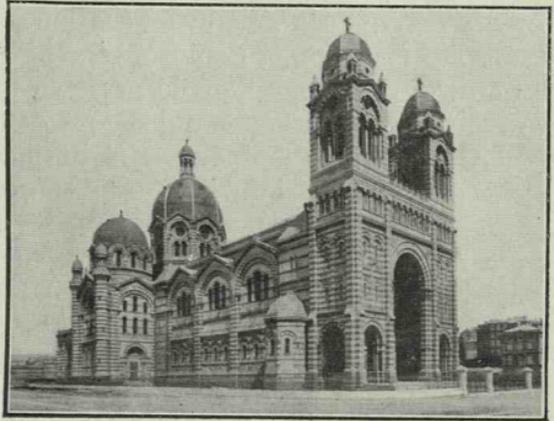


Fig. 450. — LA CATHÉDRALE DE MARSEILLE.
(Cl. Champagne.)

Tour Eiffel, ni de la Galerie des Machines et des pavillons de Formigé. L'esprit d'invention et l'esprit de tradition dressés l'un contre l'autre, les artistes qui vivent dans le passé en lutte contre ceux qui rêvent d'avenir : tel est le drame qui se joue depuis dans notre architecture.

La sculpture, entraînée par la Révolution vers l'idéal antique, a moins subi que la peinture le contre-coup des événements postérieurs, parce qu'elle se prêtait moins qu'elle à l'expression de l'idée romantique. Alors que la peinture s'émancipe au contact de la réalité contemporaine, la sculpture de l'Empire et de la Restauration demeure un art froid mais harmonieux, en attendant de sombrer dans le pur académisme. L'influence de Canova y contribua plus que toute autre. Ce Vénitien d'origine, romain de formation, vint à Paris en 1802 et 1810. Il y fit école. Les formules canoviennes se retrouvent d'ailleurs partout en Europe, aussi bien dans les productions du danois Thorvaldsen, de l'anglais Flaxman, du belge Kessels, de l'allemand Danneker, que de Bosio surnommé le Canova français et de Pradier, l'auteur des douze Victoires, dressées comme des sentinelles, autour du sarcophage de Napoléon I^{er} à l'église du Dôme des Invalides. L'infiltration romantique ne se manifeste que chez David d'Angers, qualifié de Phidias par Hugo, mais qui n'est qu'un artiste intermédiaire,

hésitant entre la sagesse classique et la fougue romantique. Au fronton du Panthéon, il a, pour plaire aux modernes, montré dans leur costume réel les personnages de l'époque. Rude et Barye sont les vrais romantiques.

Rude reste pour la postérité le sculpteur de l'Arc de Triomphe. Sa part y est pourtant réduite au *Départ des volontaires de 1792*. Le parti pris de son éducation classique lui a fait transposer les soldats de l'an II en guerriers antiques, mais le peuple, malgré l'absurdité des costumes, a compris l'allégorie et l'a baptisée la *Marseillaise*. Le souffle d'épopée qui anime cette composition ardente et l'élan de la



Fig. 451. — INTÉRIEUR DE SAINT-AUGUSTIN, Paris. (Cl. Lévy-Neurdein.)

figure de la Patrie criant son terrible appel aux armes font oublier l'anachronisme de la figuration. A côté, le *Triomphe* de Cortot paraît glacial. Preuve que dans une œuvre, la valeur d'art est indépendante de la conception du sujet.

Quelques œuvres rapprochent de nous ce grand sculpteur : l'émouvante statue funéraire de Cavaignac, au cimetière Montmartre, le *Calvaire* dramatique de Saint-Vincent de Paul (1852), le *Baptême du Christ* à la Madeleine de Paris.

Barye, animalier de génie, s'est inspiré de l'antique pour une série de statuette de bronze, mais la robustesse de cet art, très près de la nature, s'oppose à la fadeur des modèles figés que produisaient alors les ateliers classiques.

Après 1850, Bonnassieux, E. Guillaume, Chapu, Paul Dubois représentent l'art officiel. L'art religieux doit à Bonnassieux la statue en bronze de Notre-Dame de France au Puy, coulée avec les canons de Sébastopol ; à Guillaume le buste de Mgr Darboy ; à Chapu la *Jeanne d'Arc* à Domremy maintenant au Louvre, les deux statues de saint Louis de Gonzague et de saint Jean à l'église Saint-Étienne-du-Mont ; à Dubois le tombeau de Lamoricière à la cathédrale de Nantes. Ce tombeau, avec ses quatre statues allégoriques, s'apparente à la Renaissance, très en vogue un moment à l'École où des néo-florentins comme Antonin Mercié, Falguière et Frémiet coudoyaient Marqueste et Coutan, représentants de la sculpture académique. Frémiet, doué d'un incontestable don d'évocation historique, a fait preuve dans ses restitutions, comme la *Jeanne d'Arc* de la place des Pyramides, à Paris, d'une force réaliste qui le rapproche des romantiques. Carpeaux vient en tête de ceux-ci. Entre les deux, les néo-gothiques, Michel Pascal et Geoffroy-Dechaume, collaborateurs de Viollet-le-Duc, pour la sculpture des cathédrales restaurées, ne s'élèvent guère au-dessus de l'honnête pastiche. Delaplanche, Falguière, Injalbert, Puech forment



Fig. 452. — N.-D. DE FOURVIÈRE, Lyon. (Cl. Lévy-Neurdein.)

la suite de Carpeaux où se mêlent des influences diverses. La *Sainte Agnès* et la *Vierge au lis* de Delaplanche, le *Tarcisius* de Falguière, au musée du Luxembourg, témoignent d'une inspiration et d'une recherche devenues de plus en plus rares dans notre sculpture religieuse.

A côté de ce classicisme transformé, la fin du XIX^e siècle a connu un double courant adverse : le naturalisme, avec Dalou suivi de Alfred Boucher, Camille Lefèvre, Alexandre Charpentier, Moreau Vauthier, Hippolyte Lefebvre, Constantin Meunier en Belgique ; l'impressionnisme avec Rodin (1840-1917).

Camille Lefèvre est l'auteur d'une charmante statue de Madone dite *Mater amabilis*, éditée chez Poussielgue Rusand en 1900. Hippolyte Lefebvre a laissé plusieurs effigies épiscopales destinées à des monuments funéraires, entre autres le *Cardinal Richard*, à la crypte de Montmartre et le *Christ* monumental de l'église de Breteuil.

Rodin (1840-1917), maître isolé plus que chef d'école, fut un modèle génial. Une vie frémissante anime ses ébauches les plus sommaires où les formes sont plus suggérées que réalisées par le modelé. Celui-ci est de nature impressionniste, c'est-à-dire qu'il est d'ordre visuel et non tactile. Seul, un jeu de trous et de bosses donne l'impression de la forme. Rodin sculpte comme Monet peint. Son œuvre est maintenant réunie à l'hôtel Biron, devenu musée Rodin, et à Meudon. La *Porte de l'Enfer* dont le *Penseur* ou « l'Homme s'éveillant à la pensée » devait occuper le centre, en est le principal morceau.

L'école de peinture française est la seule grande école du XIX^e siècle et le monde entier en est tributaire. Elle s'est développée en quatre périodes : le *classicisme* de David et de son école (1785-1824) ; le *romantisme* de Delacroix (1824-1848) ; le *réalisme* de Courbet (1848-1870) ; l'*impressionnisme* de Manet et de Monet (1870-1900).

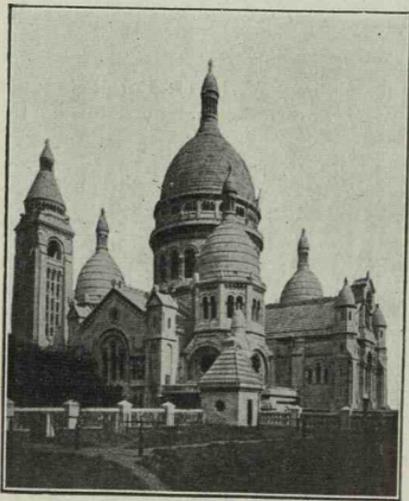


Fig. 453. — LA BASILIQUE DU SACRÉ-CŒUR A MONTMARTRE, Paris.
(Cl. B.-P.)

Le classicisme davidien, suivi par Girodet, Gérard et Gros, qui soumettait la peinture à l'imitation des bas-reliefs antiques, aurait eu des effets désastreux sans la réaction instinctive de ses partisans. David portraitiste, devant le modèle vivant, oublie lui-même ses propres théories et comme c'est un beau peintre que son métier rattache au XVIII^e siècle, la sensibilité de son œil le sauve du sectarisme de son cerveau. Le *Sacre* est l'œuvre d'un grand compositeur.

Trois peintres contemporains échappent à cette école : un attardé qui continue le XVIII^e siècle, Prud'hon ; un dissident, Ingres ; un précurseur du réalisme, Géricault. L'*Assomption* de Prud'hon, destinée à la chapelle des Tuileries, est maintenant au Louvre, à côté d'un *Christ en croix*. C'est très corrégien, comme esprit.

Ingres (1780-1867), après avoir été d'abord un davidien, un peu en marge des autres qui le suspectaient de « gothicisme » ou de « primitivisme », vécut dix-huit ans en Italie. A son retour, en 1824, les classiques que l'exil de David avait désarmés, le mirent à leur tête pour marcher à l'assaut du romantisme, et il crut de bonne foi défendre l'art classique contre Delacroix. L'hostilité entre ces deux grands artistes vient de l'opposition de leurs tempéraments. Dessinateur subtil, artiste d'une sérénité froide, Ingres, à qui le sens de la couleur faisait défaut, ne comprenait pas la sensibilité vibrante et l'imagination riche de son adversaire plus peintre que lui. Son culte pour Raphaël tournait au fanatisme. L'influence de l'école romaine pénètre trop visiblement ses œuvres religieuses : le *Vœu de Louis XIII*, à la cathédrale de Montauban ; la *Vierge à l'hostie*, au Louvre ; le *Martyre de saint Symphorien* à la cathédrale d'Autun, qui sont des pastiches de Raphaël. Ingres redevient lui-même, c'est-à-dire un admirable artiste dans les portraits et les figures isolées. Celles-ci sont bien supérieures à ses grandes compositions où il manifeste quelque gêne à ordonner

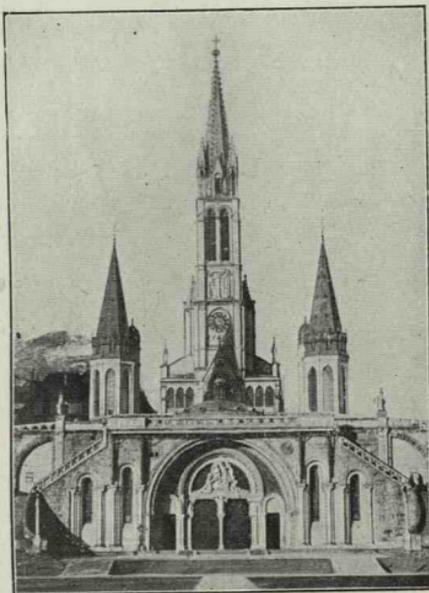


Fig. 454. — LE ROSAIRE DE LOURDES
(Cl. Manuel.)

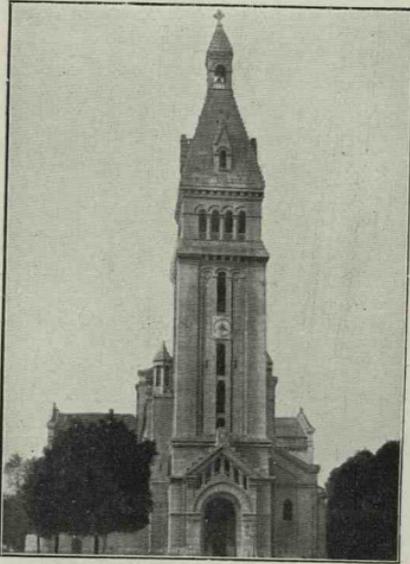


Fig. 455. — SAINT-PIERRE DE MONT-ROUGE, Paris. (Cl. Ollivier.)

de vastes ensembles, par exemple à l'Age d'or du château de Dampierre. L'une d'elles, cependant, a été une leçon de décoration monumentale : l'*Apothéose d'Homère*, au Louvre, malgré son coloris qui n'est que du coloriage. On constate la même impuissance de peintre dans les vitraux de Saint-Ferdinand de Neuilly et dans ceux de la chapelle de Dreux qui furent exécutés en 1842 d'après ses cartons.

L'école romantique, contre laquelle luttait Ingres, était entrée en scène avec le *Salon* de 1824 où les peintres anglais, Lawrence, Constable, Bonington, avaient exposé à côté de Delacroix.

L'école anglaise fut une révélation pour ceux de nos peintres qui avaient résisté à l'intoxication du pseudo-classicisme. Ils y apprirent à devenir des paysagistes et des orientalistes, en somme des peintres vivants dont les ciels d'Orient et les fraîches verdures d'Occident allaient éclaircir la palette et exalter le coloris.

Delacroix (1798-1863) est à la tête de l'école romantique, mais c'est là un classement un peu factice. Admirable coloriste à une époque où la peinture française anémiée tournait à la grisaille, il a fait revivre le beau métier de Véronèse et de Rubens. Il s'apparente aux grands Vénitiens et fut comme eux un grand compositeur. Son dessin dynamique, traducteur du mouvement, s'oppose à celui d'Ingres établi d'après les lois de la statique. Un voyage en Angleterre en 1825 et un voyage au Maroc en 1832 eurent un effet considérable sur le développement de son génie. Malgré la séduction de ses toiles de chevalet, ses peintures décoratives demeurent la partie essentielle de son œuvre. car il était décorateur de vocation. Deux de ces compositions murales appartiennent à l'art religieux : la *Lutte de Jacob avec l'Ange* et *Héliodore chassé du Temple*. Elles décorent une chapelle de l'église Saint-Sulpice, à Paris. Ces grandes pages colorées ne font qu'accuser l'anémie des productions de l'école adverse. Quelques

tableaux religieux leur font suite : le *Saint Sébastien* de Nantua, le *Christ au jardin des Oliviers*, à l'église Saint-Paul, la *Vierge de Pitié* à l'église Saint-Denis, Paris. Le fait que son plafond du Louvre, à la Galerie d'Apollon (*Apollon et le serpent Pithon*) fasse corps avec une architecture et un décor du grand siècle, prouve le caractère foncièrement classique de son art.

Entre Ingres et Delacroix, Delaroche et Chassériau font figure d'éclectiques intermédiaires, mais ce que ce terme comporte de médiocrité ne se rapporte qu'à Delaroche car Chassériau, malgré le caractère hybride de son art, manifesta les dons les plus rares en essayant une synthèse des deux maîtres

rivaux. Malgré son tempérament païen, il participa aux commandes de peinture religieuse qui venaient alors des églises de Paris. Il décora ainsi à Saint-Merry la chapelle de Sainte-Marie l'Égyptienne, à Saint-Roch la chapelle des fonts baptismaux, à Saint-Philippe du Roule l'abside qu'il orna d'une émouvante *Déposition de Croix*.

Les fresques de l'ancienne Cour des comptes (Gare d'Orléans) dont un morceau (*La Paix*) a été renvoyé au Louvre, annoncent nettement Puvis de Chavannes qui lui doit beaucoup.

L'atelier d'Ingres fut celui qui bénéficia le plus de cette renaissance, un peu factice, de notre peinture religieuse sous le règne de Louis-Philippe. Les élèves d'Ingres décorèrent alors la plupart des églises de la capitale. Amaury Duval, Mottez, Brémond et Hippolyte Flandrin méritent seuls une mention. Ils se rattachaient, comme tendances, à un

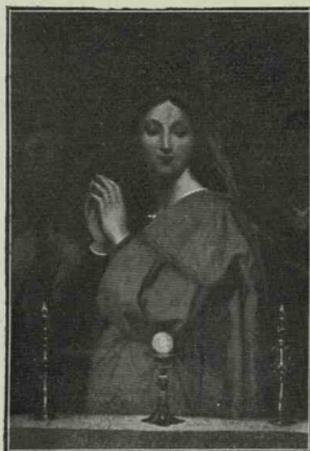


Fig. 456. — INGRES : LA VIERGE A L'HOSTIE. Louvre, Paris. (Cl. Bulloz.)



Fig. 457. — DELACROIX : HÉLIODORE CHASSÉ DU TEMPLE. *Saint-Sulpice*, Paris. (Cl. Giraudon.)

groupe de peintres mystiques, Orsel, Périn, Ary Scheffer, pendant français des Préraphaélites anglais et des Nazaréens allemands. Flan-drin seul a survécu. Il décora successivement la chapelle Saint-Jean à Saint-Séverin en 1840, la nef de Saint-Vincent de Paul en 1849, le chœur et la nef de Saint-Germain des Prés en 1856. On ne peut méconnaître à l'auteur le sens des masses, mais un ascétisme maussade gâte ses peintures où l'étude du modèle vivant soigneusement drapé va jusqu'à la fatigue. Ses décorations exécutées à la cire ont tenu, mais les fresques de Mottez à Saint-Germain l'Auxerrois et à Saint-Sulpice

ainsi que celles de Brémond à l'église de la Villette, n'ont pas résisté au climat parisien. Peut-être d'ailleurs n'étaient-elles pas techniquement irréprochables. Pourtant, Mottez, qui s'était initié à la fresque en Italie, avait traduit le *Livre des Peintres* de Cennino Cennini.

Tout cela, complété par nos admirables paysagistes, Corot et Théodore Rousseau, ne faisait que préparer le grand décorateur du siècle, Puvis de



Fig. 458. — CHASSÉRIAU : SAINTE MARIE L'ÉGYP-TIENNE, SA CONVERSION. *Saint-Merry, Paris.*
(Cl. B.-P.)

Chavannes. Le réalisme et l'impressionisme l'avaient précédé. Triomphant en 1848, le réalisme était une réaction contre les excès du romantisme. Daumier, Millet, Courbet, son chef incontesté, en sont les personnalités dominantes, devant lesquelles s'effacent maintenant les gloires académiques de l'époque, Chenavard, Baudry, Couture, Henner, Cabanel, Bouguereau, Chaplin, Meissonier, Gérôme. Ces artistes n'en ont pas moins fait des œuvres intéressantes : le *Christ en croix* de Henner, la *Vierge consolatrice*, au musée du Luxembourg, de Bouguereau. Bouguereau a peint quelques chapelles : à Sainte-Clotilde en 1856, à Saint-Augustin en 1862, à Saint-Vincent de Paul en 1885. Benouville est l'auteur de *Saint François bénissant Assise* qui est au Louvre. Corot a peint un *Baptême du Christ* à Saint-Nicolas du Chardonnet, Paris.

L'impressionisme vint corriger ce que cette peinture d'atelier, bitumineuse et sombre, avait de scolaire et de prosaïque. On aspirait à une peinture plus claire, plus aérée, plus instantanée. Le mot dont on l'a baptisée ne signifie rien. Il reste que les impressionnistes voulaient remplacer le jour factice et froid de l'atelier par l'éclairage en plein air. D'où le nom de plein-airisme. Cette peinture claire amena la coloration des ombres et, plus tard, la division du ton. C'est-à-dire qu'au lieu de mélanger deux couleurs primaires sur la palette pour obtenir un composé secondaire, on juxtaposa sur la toile les deux tons séparés, laissant au recul le soin de réaliser le mélange optique sur la rétine du spectateur. Cette pratique nouvelle se réclamait des théories de Chevreul sur les couleurs du prisme. Manet, Degas, Renoir, à des titres divers, appartiennent à l'histoire de ce mouvement que Pissarro, Sisley, Berthe Morizot ont codifié et dont le grand paysagiste Claude Monet a été le poète.

Malgré quelques chefs-d'œuvre, l'école impressionniste aboutit à un art *acéphale*, c'est-à-dire sans pensée ni

style, qui se contentait de noter des sensations. Une réaction était inévitable. Elle ne vint pas des peintres académiques de la troisième République : Jean-Paul Laurens, Benjamin Constant, Cormon, Luc-Olivier Mer-son, Roll, Bastien-Lepage, Jules Breton, Carolus Duran, Léon Bonnat, simple prolongement du réalisme de Courbet et de Millet. C'est autour de Puvis que se groupèrent les jeunes en réaction contre l'impressionisme.

Puvis de Chavannes (1824-1898) a réintroduit dans la peinture française le sens du rythme, de l'ordonnance monumentale, de la poésie décorative.



Fig. 549. — DELA-PLANCHE : LA VIERGE AU LYS. Musée du Luxembourg, Paris. (Cl. Giraudon.)



Fig. 460. — FRÉMIET : STATUE DE JEANNE D'ARC, Paris. (Cl. Giraudon.)

Venu en un temps où les réalistes ne voyaient pas plus loin qu'une bonne prose et les impressionnistes qu'une notation rapide, il eut à lutter contre une incompréhension tenace qui lui reprochait l'anémie de son coloris et la faiblesse de ses modelés. Il est de fait que sa peinture est à l'encontre de la peinture de chevalet et que chaque morceau ne vaut que comme une note d'accompagnement. L'ensemble, qui compte seul, fait corps avec l'architecture et se présente comme une orchestration de taches de couleur qui ne visent pas au rendu individuel des objets. C'est de la peinture murale, exécutée sur des toiles marouflées.

Puvis en avait puisé le goût et l'intelligence en Italie, en étudiant les décorations pompéiennes et les fresques de Giotto à l'Arena de Padoue. Benozzo Gozzoli est le compositeur ancien qui l'influença le plus. Ses débuts remontent à 1860, date des premières décorations du musée d'Amiens. Le Panthéon, ancienne église désaffectée, a eu ses dernières œuvres en 1898. Entre deux, se placent les ensembles du musée de Rouen, du musée de Marseille, de l'hôtel de ville de Poitiers, du musée de Lyon, de la bibliothèque de Boston en Amérique, de l'hôtel de ville et de la Sorbonne à Paris. Faute d'églises — et ceci n'est pas à notre louange — Puvis n'a pu aborder les thèmes chrétiens que dans le musée de Lyon avec l'*Inspiration chrétienne* et dans le Panthéon. Le plus ancien ensemble, dans la nef, retrace l'*Enfance de sainte Geneviève*, et le plus récent, dans le chœur, la fin de la vie de la sainte. Le Panthéon se trouve être ainsi le musée de notre art religieux moderne. Puvis y voisine avec Bonnat, Jean-Paul Laurens, Galland, Lévy, Maillot, Blanc, Hébert, Lenepveu, Cabanel, Delaunay, Despouy, Humbert, Detaille. Sa supériorité éclate aux yeux. Sur ces treize concurrents, combien qui n'étaient pas faits pour un travail de ce genre! Leur choix même était une erreur des directeurs.



Fig. 461. — FALGUIÈRE : SAINT VINCENT DE PAUL. Panthéon, Paris.
(Cl. Arch. Phot.)

Aux visions poétiques de Puvis s'opposent les œuvres d'inspiration archéologique ou actuelle, comme la *Vie de Notre Seigneur* de Tissot, la *Montée au Calvaire* de Béraud, le *Jésus chez les travailleurs* de F. von Uhde.

Cinq autres artistes sont à noter comme ayant exercé sur la génération suivante une influence égale à celle de Puvis : Gustave Moreau qui avait une facture d'orfèvre et valut surtout comme éducateur ; Odilon Redon dont l'art suggestif émeut la sensibilité par le seul sortilège des accords de couleur, un peu comme la musique d'un poème de Mallarmé ; Cézanne qui nous a réappris la couleur dense ; Gauguin, préoccupé de synthèse décorative, ce qui est proprement le symbolisme inauguré par Puvis ; Van Gogh, hollandais d'origine, dont la peinture a la richesse des émaux cloisonnés. Un isolé, Carrière (1849-1906), est le plus grand intimiste de sa génération. Ses *Maternités* ont, dans l'ombre qui les enveloppe, un relief sculptural. L'une de ces *Maternités* est une œuvre chrétienne, sublime : la Vierge désespérée aux pieds du *Christ en croix*, au musée du Luxembourg.

II. L'Italie, au XIX^e siècle, cessé d'être l'éducatrice de l'Europe. Elle n'a plus rien à dire du moment où l'on abandonne la discipline classique. Une évolution, parallèle à la nôtre, détermine chez elle trois phases : le pseudo-classicisme, la réaction nationale, la modernisation.

En sculpture seulement, l'Italie conserve, un moment encore, la régence artistique, mais c'est pour prêcher le classicisme de Winckelmann repris et banalisé par Milizia. Canova (1757-1822) devint, à leur école, le créateur de cette sculpture néo-antique rêvée par ces théoriciens qui n'avaient jamais mis la main à la pâte. Il fut leur victime. C'était un artiste merveilleusement doué dont le tempérament voluptueux apparaît dans les œuvres mythologiques et qui lutta toute sa vie contre son propre instinct pour demeurer fidèle à une foi erronée. Chaque fois que son naturalisme inconscient l'emporte, il redevient grand sculpteur ; quand il obéit à la théorie en cours, son œuvre n'est plus que de l'antique édulcoré. Les monuments funéraires tiennent une grande place dans sa production et parmi ceux-ci, les tombeaux pontificaux :



Fig. 462. — PUVIS DE CHAVANNES : SAINT GERMAIN ET SAINTE GENEVIÈVE. Panthéon, Paris.
(Cl. Harlingue.)

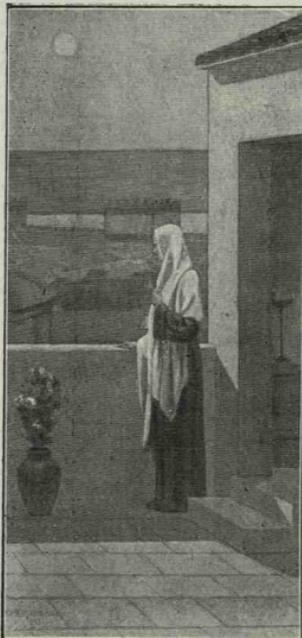


Fig. 463. — PUVIS DE CHAVANNES : SAINTE GENEVIÈVE VEILLANT SUR PARIS. Panthéon, Paris. (Cl. Harlingue.)

celui de Clément XIV, à l'église des Saints-Apôtres, celui de Clément XIII, à Saint-Pierre de Rome. Plus que la *Foi* du premier et que les lions du second, les statues exactes des papes, qu'il n'a pu travestir à l'antique, prouvent sa maîtrise.

Ce classicisme stérilisant se retrouve à Florence chez Bartolini, à Bologne chez Baruzzi, à Venise chez Zandomenighi, à Gênes chez Nicola Traverso, à Milan chez Franchi et Pacetti.

Le naturalisme pourtant était dans l'air et déjà le théoricien antiquisant Cicognara avait esquissé un mouvement de retour à l'art national italien.

L'unification de l'Italie, après 1870, fait sentir ses effets. Le régionalisme disparaît et la glorification des héros du Risorgimento amène la création d'œuvres de plein air où la sculpture reprend sa vigueur d'antan : monument de Garibaldi à Rome, par E. Gallo ; monument du roi Humbert à Rome et du duc d'Aoste à Turin, par D. Calandra ; monument Verdi à Parme, par E. Ximenès ; monument des Martyrs, à Naples, par Lista ; statue de Victor-Emmanuel à Bologne, par Monteverde. Parmi tout cela, quelques œuvres religieuses sont à citer : *l'Ange de la mort* du tombeau Oneto au cimetière de Gênes, par G. Monteverde ; le *Christ* de L. Bistolfi, au musée principal de Turin.

L'architecture italienne est tout d'abord antiquisante avec Valadier qui aménagea la place du Peuple et la promenade du Pincio à Rome, férue de classicisme avec Stern qui édifia le Braccio nuovo au musée du Vatican. Après 1825, la reconstruction de Saint-Paul hors les murs, détruit en 1823, par un incendie, ramena les architectes à l'archéologie chrétienne. Léon XII confia à Belli la direction de cette entreprise qui devait durer trente et un ans. Le plan ancien fut conservé mais une magnificence excessive remplaça la sobre simplicité de la basilique primitive. A Naples, pendant ce temps, le roi Ferdinand I^{er} fait élever par Bianchi l'église Saint-François-de-Paule : c'est une copie du

Panthéon encadrée d'une colonnade à la Bernin. Plus intéressants, sont le dôme de San-Gaudenzio et la façade de la cathédrale à Novare, par Antonelli, en 1860 ; la façade de la cathédrale de Florence, par Fabris, en 1875 ; les portiques qui encadrent le cimetière du Staglieno, à Gênes.

Après 1870, l'Urbanisme renouvelle l'architecture comme la sculpture. La construction la plus marquante est le monument à Victor-Emmanuel II, par Sacconi, à Rome, commencé en 1885, qui traduit les aspirations de la troisième Italie. Il a été inauguré en 1911. Le changement de régime n'a pas affecté l'architecture religieuse. Depuis 1870, plus de trente églises ont été bâties à Rome. On y constate, comme en France, le retour éclectique aux formes du passé. Saint-Joachim, de R. Inghini, est de style byzantin et Saint-Camille-de-Lellis, par T. Passarelli, est inspiré de l'architecture du moyen âge.

À Naples, vers 1870, le principal architecte est E. Alvino, spécialisé dans l'architecture religieuse, soit pour des restaurations comme celle de la cathédrale d'Amalfi, soit pour des constructions nouvelles comme la cathédrale de Cerignola inspirée de la Renaissance florentine. Castrucci l'a continué en s'inspirant des églises romanes. Tous les hommes de cette génération — Alemagna et Boito en Lombardie, Ceppi et Alfredo d'Andrade dans le Piémont — ont eu la superstition des styles anciens. Avec Carlo Promis, Mella et Ceppi, ils jouèrent en Italie le rôle de nos gothicisants et de nos éclectiques, en élevant des monuments qui se rattachaient à une tradition préférée : le *Sacré-Cœur de Jésus* à Turin, *Notre-Dame-du-Salut* à Borgo Vittoria. L'affranchissement commence à la génération suivante avec Luca Beltrami.

La peinture en Italie, au XIX^e siècle, a été tour à tour académique, romantique, modernisante, impressionniste, mais il lui a manqué nos grands chefs de file. Les classiques, Appiani, Borghesi, Benvenuti, Carnuccini, Agricola, Landi, sont des Davidiens de second rang. Le romantisme de Hayez, Cornienti, Carnevali, Faruffini, Molmenti, est



Fig. 464. — CARRIÈRE : LE CHRIST ET LA VIERGE. Musée du Luxembourg, Paris. (Cl. Bulloz.)

très modéré. A cette seconde phase se rattachent les solennels tableaux d'église exécutés à Rome par Consoni, Gagliardi, Fracassini surtout qui décora de fresques la basilique de Saint-Laurent hors les murs.

Les premiers essais modernes remontent au milieu du siècle. Vers 1850, des peintres florentins prirent le nom de « tachistes » (macchiaioli) : ce n'est pas tout à fait l'impressionnisme français. Boldini, parisien d'adoption, a exposé longtemps dans nos Salons des portraits mondains exécutés conformément à ce tachisme italien qui est plutôt une facture endiablée. La modernité de Crémone à Milan et de Favretto à Venise rappelle, l'une celle de Wistler, l'autre celle de l'Espagnol Fortuny : c'est un rajeunissement de l'œil et de la facture. Le Napolitain Morelli fut un moment le peintre national de l'Italie. Sa modernité est dans le pittoresque de la mise en scène et la liberté de sa facture très habile, mais ce n'est pas un novateur. A partir de 1870, il devint un peintre de tableaux religieux : *Les Maries au Calvaire*, au musée de Naples ; la *Déposition de la Croix*, au musée de Rome. L'*Assomption* qu'il peignit, en 1869, au plafond de la chapelle royale de Naples est d'une virtuosité qui rappelle Tiepolo. En Lombardie, Barabino est l'auteur d'une célèbre Madone inlassablement reproduite, exposée à Venise, en 1887, sous le titre de *Quasi oliva speciosa in campis* : c'est d'un art superficiel comme les innombrables tableaux qu'il peignit pour les églises de Ligurie.

L'impressionnisme français, transformé, fut introduit en Italie par Grubicy et ce procédé nouveau servit grandement le génie de Segantini, véritable initiateur de la peinture moderne italienne. Il s'apparente d'abord à notre Millet, à qui il donne la réplique en exposant, en 1882, un *Ave Maria* qui est la reprise de l'*Angelus* du Louvre. L'attrait de la montagne fit ensuite de lui le peintre des sommets neigeux, le poète des montagnes. Fixé dans les Alpes, il s'attacha à ce royaume de la lumière et du silence, où des lacs luisent comme des émeraudes, traduisant les immensités désertes et la vie des bergers rustiques.

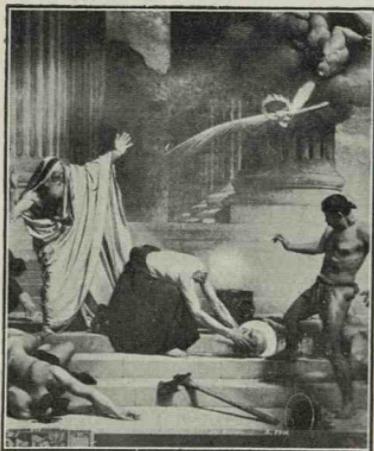


Fig. 465. — BONNAT : LE MARTYRE DE SAINT DENIS. Panthéon, Paris. (Cl. Lévy-Neurdein.)

Son divisionnisme devient une sorte de broderie ou de tissage des couleurs disposées par stries et filaments parallèles. La poésie qu'il a su extraire des Alpes est admirable quand il ne la gâte pas par des figures symboliques. Né en 1858, il mourut en 1899, à une altitude de trois mille mètres. Previati (1852-1920) se rattache à Segantini dont il emprunta le procédé divisionniste. Il a appliqué ce curieux métier à la peinture religieuse. Dans ses Madones et ses tableaux de la vie du Christ, la couleur se spiritualise jusqu'à n'être plus que de la lumière. C'est un art de visionnaire. Le musée de Milan

a plusieurs de ses œuvres religieuses. Cette modernité n'empêche pas l'académisme et le romantisme de s'attarder au bord du Tibre. Le Siennois Maccari (1840-1911), à Rome, est classique comme un Gérôme, avec plus de robustesse, et au Vatican, c'est un Allemand, Ludovic Seitz, formé à l'école des Nazaréens, qui décore, sous Léon XIII, la galerie des Candélabres. Dans la Suisse italienne, le Ticinois Ciséri peint l'*Ensevelissement du Christ*, la *Madone del Sasso* à Locarno et le *Christ devant Pilate* du musée de Rome à la façon de J.-P. Laurens.



Fig. 466. — PAUL BOREL : LE MIRACLE DES SAINTES ESPÈCES. Chapelle des Dominicains, Oullins, Rhône. (Cl. Thiollier.)

III. L'Espagne, au XIX^e siècle, n'a eu que de médiocres architectes. Là aussi, c'est le triomphe des archéologues. Entre l'antique, dont la faveur diminue peu à peu, et la Renaissance à laquelle on revient un moment, règnent longtemps le roman et le gothique, le mauresque et le mudéjar. Restaurations et pastiches se succèdent, parmi lesquels quelques rares bons exemples : la *Basilique d'Atocha* à Madrid, de style romano-byzantin, devenue le Panthéon espagnol ; et l'église *San-Fermin de los Navarros*, à Madrid, de style mudéjar, par Velasco et Jimenez Cirera.

La statuaire espagnole, vers le deuxième quart du siècle, commence à sortir des palais et des églises pour s'installer sur les places publiques

et dans les rues des villes. Cette cure de grand air l'a guérie des pastiches gréco-romains que l'Académie imposait depuis trente ans. Désormais on s'inspirera des réalités de la vie, mais ce ne sera pas sans résistance. Le premier qui s'affirma nettement avec le talent d'un maître, est Ricardo Bellver y Ramon. Il excella dans la sculpture religieuse comme en témoignent, à Madrid, son bas-relief de la *Mort de sainte Inès*, sa *Vierge au Rosaire* dans l'église de San-José, son *Saint André* à San-Francisco-el-Grande, et son *Tombeau du Cardinal Siliceo*, à Tolède. Quérol, auteur du *Tombeau de Canovas del Castillo*,



Fig. 467. — ECOLE DE BEURON : PIETA. Mont-Cassin, Italie. (Cl. Alinari.)

et Melida, auteur du *Cénotaphe de Christophe Colomb* à la cathédrale de Séville, ont réintroduit le sentiment national dans la statuaire que le pseudo-classicisme avait vidée de toute saveur locale. On leur sait presque gré de leurs défauts eux-mêmes qui du moins ont le goût du terroir.

La peinture espagnole, au XIX^e siècle, après la disparition de Goya, retombe dans la médiocrité. On peut cependant citer Lopez dont l'art académique mérite le respect, Lucas qui a profité de la leçon naturaliste de Goya et l'imite, José de Madrago qui est un pur Davidien, José Gutiérrez de la Véga et Carlos Haes qui sont des romantiques, Eduardo Rosalés qui inaugure, en 1864, avec le *Testament d'Isabelle la Catholique* (musée de Madrid), l'École historique où brilleront Fortuny d'abord, puis Pradilla, Carbonero, Munoz Degrain. Avec ceux-ci, nous entrons dans le XX^e siècle. Une qualité soutient cet art de narrateur, facilement insupportable : le riche coloris par quoi se sauve toujours l'école espagnole. L'orientalisme de Fortuny y a contribué.

IV. L'architecture allemande, dans la première moitié du XIX^e siècle, est tributaire des modèles français. A Berlin et à Munich, qui prennent dès lors la tête du mouvement, le classicisme qui règne, avec Schinkel et Kleuze, est une importation parisienne de l'Empire. Par contre, deux architectes allemands, Gau et Hittorf, fixés à Paris, ont pris part

au mouvement néo-gothique commencé en Allemagne quand on voulut, en 1815, terminer la cathédrale de Cologne. On comprend dès lors que Gau, pour élever Sainte-Clotilde, à Paris, soit allé se documenter à Cologne et non à Amiens. Le romantisme n'ayant fait que multiplier les modèles anciens, l'architecture est restée, jusqu'à la fin, empêtrée dans un éclectisme indéci, malgré les protestations des plus clairvoyants, comme ce Gotfried Semper qui écrivait en 1860 :

« Nos villes sont des mosaïques d'édifices de tous les pays et de toutes les époques, tant et si bien que nous ne saurons plus à quel siècle nous appartenons. »

La dernière forme qu'a prise cette manie archéologique est le style vieill-allemand (*altdeutsch*), d'un archaïsme pittoresque, qui a suivi la guerre franco-prussienne de 1870, comme un résultat du nationalisme.



Fig. 469. — BURNE JONES : LE SAUVEUR DU MONDE. Mosaïque de l'église américaine, Rome. (Cl. Alinari.)

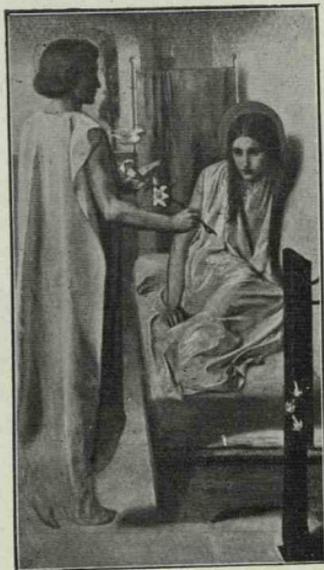


Fig. 468. — ROSSETTI : L'ANNONCIATION. Galerie Nationale, Londres. (Cl. Anderson.)

La sculpture a suivi une évolution parallèle. Dans la seconde moitié du siècle, à côté de l'art officiel de Begas, il y a un art indépendant représenté par Adolf Hildebrand et Max Klinger, mais c'est le monument de Bismarck, à Hambourg, par Hugo Lederer, d'une rudesse teutonique, qui est le plus représentatif des nouvelles tendances.

En peinture, l'académisme prit une forme particulière, avec la confrérie des *Nazaréens*, groupés à Rome, en 1816, dans le couvent abandonné de San-Isidoro, autour de Cornelius. Celui-ci rentra en Allemagne, en 1818, pour diriger successivement les académies de Dusseldorf, de Munich et de Berlin. Overbeck le remplaça à Rome.

Répudiant l'acquis des siècles depuis Raphaël, les disciples de Cornelius se réclamaient des Giottesques, faisant passer le sentiment avant l'exécution, et ne voyaient le salut que dans la peinture à fresque. La peinture incolore et littéraire, sortie de là, est une aberration. Goethe pouvait écrire avec raison que pour la première fois dans l'histoire de l'art, les artistes marchaient à reculons. Sauf lui, les écrivains allemands célébrèrent ces œuvres « lourdes de pensées, riches de sens et pleines d'âme », disaient-ils, oubliant que le principal mérite du peintre est d'assembler des couleurs et de dessiner des formes pour le plaisir des yeux. Les fresques de la casa Bartholdy, à Rome, transportées au musée de Berlin, et celles de la villa Massimi, sont le principal de cette production collective, à laquelle collaborèrent Cornelius, Overbeck, Schnoor et Fuhrich.

Un revirement se produit à l'époque romantique, en faveur de la couleur proscrite, mais il n'amène que les « grandes machines » historiques de Kaulbach, Lessing, Piloty.

De petits maîtres locaux sauvent cependant cette misère par leur production extra-académique. Enfin, après 1850, les fortes personnalités arrivent : Feuerbach et Marées, Menzel et Leibl, Klinger et Liebermann. Ceux-là méritent une place dans l'histoire de la peinture européenne. Max Klinger a peint un *Christ dans l'Olympe* (musée de Vienne), où il associe la sculpture polychrome à la peinture, en encadrant son tableau de hauts-reliefs polychromés. On sent dans cette œuvre, malgré sa beauté, plus de réflexion savante que de spontanéité. Leibl est le maître incontesté du réalisme allemand. Les *Trois Femmes*

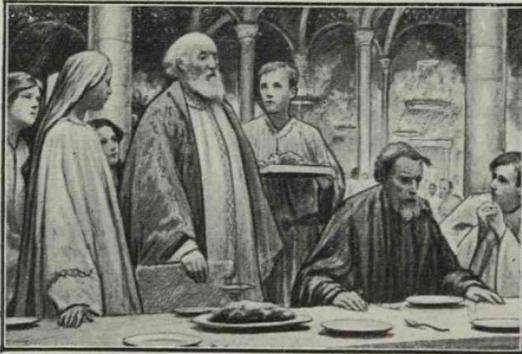


Fig. 470. — E. BURNAND : LES INVITÉS AUX NOCES. Illustration des *Paraboles*. (Berger-Levrault.)

à l'église, du musée de Hambourg, en 1881, sont dignes de Holbein pour leur vérité et l'exécution du détail. Le dernier peintre allemand du siècle est Lenbach : il eut le grand défaut de s'inspirer plus des musées que de la vie, au point de vouloir imiter la patine du temps.

L'école bénédictine de Beuron, fondée en 1870, par Pierre Lenz, devenu

Fr. Didier, se rattache par ses origines à l'école des Nazaréens, car Lenz sortait de l'académie de Munich. Intéressante à ses débuts, comme une manifestation d'art strictement monacal, à cause du talent personnel de Didier Lenz, cette école, qui a essaimé au Mont-Cassin en Italie, et à Maredsous en Belgique, a fini par sombrer dans la géométrie et l'esprit de système.

V. L'Angleterre, au XIX^e siècle, a eu comme nous une architecture un peu chaotique. Le style classique reste longtemps le style officiel, mais à côté survit le gothique anglais traditionnel. Entre 1840 et 1850, a lieu une pénétration des styles étrangers : italien, byzantin, etc. C'est dans ce dernier que Bentley a érigé la cathédrale catholique de Westminster qui apparaît comme une réussite accidentelle au milieu de pastiches prétentieux.

John Bentley (1839-1902) a commencé par bâtir à Londres une série d'églises catholiques. C'est en 1894 que le cardinal Vaughan lui confia l'érection de la cathédrale, demandant qu'elle fût de style byzantin avec une nef ininterrompue jusqu'au maître-autel. L'architecte alla étudier les édifices romans du Milanais dont son œuvre est toute inspirée. Une haute tour la domine : c'est un campanile en brique et pierre dont le couronnement seul est décoré. Pas de façade, mais un simple porche. L'intérieur surtout s'impose à l'admiration : c'est une nef énorme, voûtée de quatre coupes aplaties, d'une structure qui fait penser au *Santo* de Padoue. Même avec ses murs en briques, avant leur revêtement de mosaïques, elle faisait grand effet. Tout au bout s'élève le ciborium, semblable à celui de Saint-Ambroise de Milan. On l'a orné de marbres précieux, au XX^e siècle.

La sculpture manque d'intérêt par suite du formalisme qui lui fait adopter les formules de Canova et de Thorvaldsen. C'est un Français, Dalou, venu en Angleterre en 1871, qui a réveillé les sculpteurs

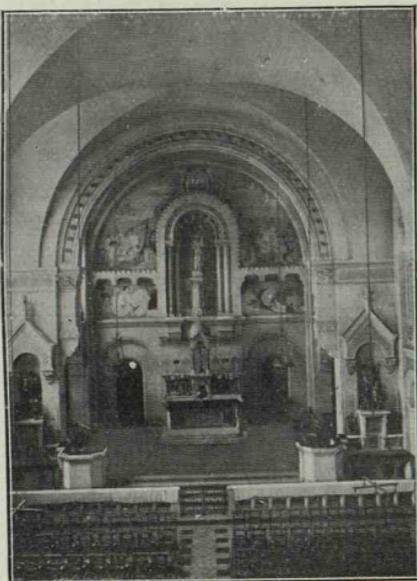


Fig. 471. — CHAPELLE DE N.-D. DE SALUT, Paris. (Cl. B.-P.)

anglais de leur torpeur, mais son enseignement n'a fructifié qu'au xx^e siècle. Deux noms célèbres sont seulement à enregistrer avant lui : Chantrey et Watts.

L'histoire de la peinture est plus riche, car l'Angleterre a eu une brillante école de paysagistes, et des préraphaélites intéressants.

Turner, Bonington et Constable sont les grands paysagistes anglais du XIX^e siècle. Nous avons vu plus haut leur influence sur l'école française, au Salon de 1824. Celle de Turner s'est étendue sur nos

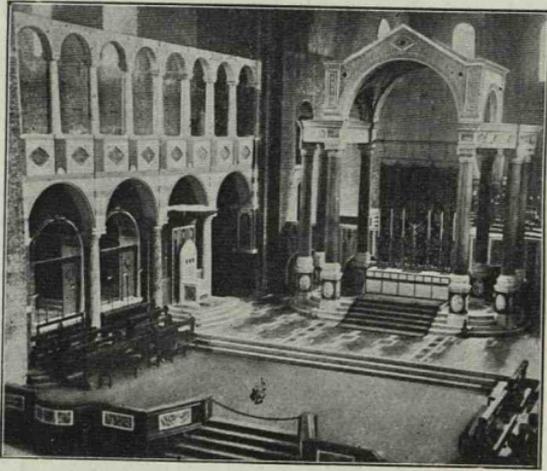


Fig. 472. — EGLISE DE WESTMINSTER, Londres.
(Cl. World's.)

impressionnistes. La période la plus géniale de son œuvre va de 1815 à 1830. Il y atteint une pureté d'atmosphère et une luminosité surprenantes. La palette n'est plus alors chargée que de trois couleurs : jaune, rouge et bleu. L'ordonnance de ses toiles est classique, mais l'eau de la Tamise ou de la mer y coule dans un poudroïement d'or et les ciels sont éblouissants.

La confrérie préraphaélite fut fondée, en 1848, par Rossetti, auquel se joignirent Hunt et Millais. Burne-Jones, leur cadet, devait en être le plus brillant représentant. La doctrine du préraphaélisme tenait toute en cette idée qu'il fallait remonter à l'art du xv^e siècle italien et copier naïvement la nature à la manière des Primitifs parce que l'académisme de l'École, issu de Raphaël, avait tué toute spontanéité par sa science scolaire. Les œuvres d'art très finies qui résultèrent de ces principes, semblaient peintes avec un pinceau de miniaturiste. Elles plurent au public anglais porté par goût à un moyen âge modernisé. Un critique d'art fanatique du quattrocento italien et du gothique français, Ruskin, se fit le défenseur de l'école nouvelle et codifia la théorie. C'est en 1850 que Rossetti peignit son *Annonciation* (galerie Tate, Londres), composition singulière qui fit scandale. *La Lumière du Monde* de Hunt, un peu postérieure, fut par contre

promenée en triomphe avant d'être placée dans la cathédrale Saint-Paul de Londres. L'œuvre est chargée d'intentions symboliques qui ne suppléent pas à la lourdeur du style et à l'hostilité des couleurs. Millais dépasse pour le talent ses confrères dont il finit par se séparer quand il eut compris que leur doctrine force le peintre à céder le pas au littérateur. Son *Atelier de saint Joseph* et sa *Mort d'Ophélie*, l'un de 1850, l'autre de 1852, tous deux à la galerie Tate, de Londres, également peints à la loupe, témoignent de sa double compréhension, chrétienne et païenne. Il s'adonna plus tard à une peinture large et c'est de là que datent ses excellents portraits.

Burne Jones (1833-1898) a été le décorateur du groupe. Il dessina des cartons de vitraux pour la cathédrale d'Oxford, des cartons de mosaïque pour l'église américaine de Rome, des illustrations pour le *Paradis terrestre* de Morris. Mythes grecs et légendes chrétiennes lui fournirent également matière à des compositions pleines de grâce et d'harmonie, d'une mélancolie raffinée, comme *Le Roi Cophétas et la Pauvre*, *l'Escalier d'or*, *les Jours de la Création*, *le Calvaire*.

Georges Watts, malgré le caractère symbolique de ses sujets, n'appartient pas à ce groupe. La réaction contre cette peinture minutieuse, d'aspect peu agréable, fut l'œuvre de l'Américain Wistler (1834-1903) qui conquit le public anglais à des méthodes nouvelles issues de l'impressionnisme français. L'académisme n'en continue pas moins avec Leighton et Alma-Tadema.

VI. La Suisse n'a joué un rôle actif dans l'art européen que dans la seconde moitié du siècle. L'architecte Moser a construit les églises de Zug, de Saint-Paul à Bâle, de Saint-Paul à Berne, qui sont bien adaptées aux exigences modernes tout en se rattachant à des modèles anciens. En sculpture, l'ère moderne commence avec Kissling, mais c'est Rodo de Niederhausern qui l'incarne le mieux. Son *Jérémie*, au musée de Genève, est une œuvre marquante. La peinture reflète la nature composite de ce pays. Eugène Burnand, de la Suisse romande, a transcrit avec émotion les *Paraboles* de l'Évangile, mais de façon



Fig. 473. — LEIBL : FEMMES A L'ÉGLISE. Musée de Hambourg, Allemagne. (Cl. Franz Rompel.)

photographique. Le musée du Luxembourg a son tableau : *Les Disciples*. Carlos Schwab a fait sa carrière à Paris où sa manière mystique, évocatrice d'un monde irréel, a influencé chez nous le début du xx^e siècle. Böklin et Hodler sont des Germains, le second surtout, dont la figure puissante domine le xix^e siècle, mais la Suisse n'a pas compris ce décorateur original à qui elle a préféré des médiocrités pour orner ses monuments. Ciseri appartient à l'Italie.

VII. En Russie, au début du xix^e siècle, s'élèvent deux monuments religieux, tous deux à Pétersbourg : la cathédrale de Kazan, par Voronikhine, en 1801, la cathédrale Saint-Isaac, par Ricard de Montferrand, en 1819. Le premier est un pastiche mesquin de Saint-Pierre de Rome et dans le second l'architecte a combiné ce même Saint-Pierre avec Saint-Paul de Londres et le Panthéon parisien. A l'intérieur, les revêtements de marbres précieux et de mosaïques lui donnent une grande magnificence, mais elle est rendue inutile par le mauvais éclairage de la nef que Bruni a décorée dans le goût fade des Nazaréens allemands. Le réveil d'art national qui se produit plus tard est plus intéressant. Il se produit aussi bien dans les pays scandinaves que dans les pays slaves. Un long apprentissage à l'école du monde latin l'avait précédé.

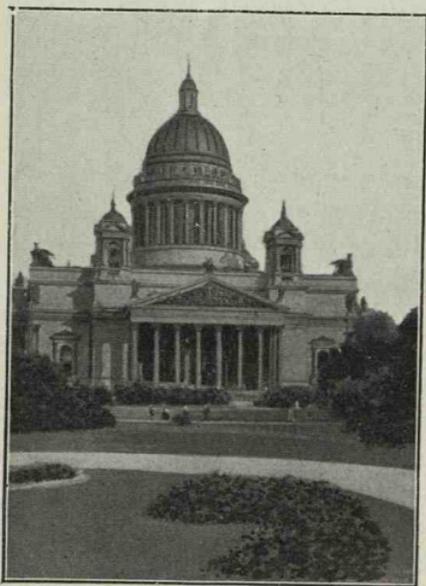
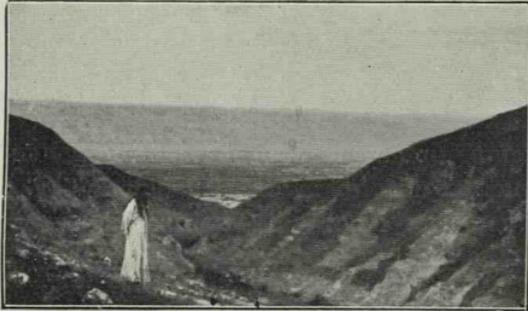


Fig. 474. — CATHÉDRALE SAINT-ISAAC, Pétrograd. (Cl. Champagne.)

A partir de ce moment, Scandinaves et Slaves prennent conscience d'eux-mêmes. En Suède, le peintre Anders Zorn a acquis une réputation mondiale. En Russie, Nicolas Gay a essayé de créer un Christ russe, en opposition au type nazaréen d'Ivanof, mais cette peinture religieuse, inspirée par les écrits de Tolstoï, n'a abouti qu'à une impasse. Dans le tableau de la *Crucifixion*, par Gay, le Christ est un moujik souffreteux et le bon larron un esclave stupide. On comprit qu'il fallait revenir aux traditions byzantines si l'on voulait faire œuvre utile. Vasnetsov se voua à cette tâche et sa décoration de l'église Saint-Vladimir de Kiev, en 1885, fit croire un moment qu'il avait atteint le

but mais le caractère artificiel de l'œuvre apparut bientôt. Nesterov, plus heureux, a traduit l'âme puérile des pèlerins russes et l'ascétisme candide des nonnes orthodoxes, avec la candeur d'un Fra Angelico. Le problème d'un art religieux russe, à la fois traditionnel et moderne, apparaît toujours sans solution. Répine, Sourikov et Verechaguine ont eu moins de peine à révolutionner la peinture profane parce que là la vie



ambiante
suffisait à les
soutenir dans
leur tentative
d'art. (Fig.
443 à 475.)

Fig. 475. — VERECHTCHAGUINE : LE CHRIST AU
DÉSERT. Musée de Moscou. (Cl. Braun.)



Fig. 476. -- ALFRED GILBERT : ECCE HOMO. Retable de Saint-Albans, Angleterre.

VINGT-QUATRIÈME LEÇON

L'ART CONTEMPORAIN

Les tendances modernisantes que nous avons vues se faire jour au cours du XIX^e siècle, ont eu leur plein effet en ces dernières années. D'abord excessives et divergentes, elles se sont assagies et unifiées. Dès maintenant, à côté de survivances et de bizarreries également négligeables, un témoignage artistique existe de notre génération en des œuvres qui reflètent le goût propre de notre époque. C'est elles qui constituent notre art moderne et c'est donc à elles que nous nous intéresserons.

La modernité est une expression momentanée de tous les temps. Vivante pour les contemporains, elle ne représente plus aux générations suivantes qu'un passé défunt. La vie qui la soutient lui vient d'un certain rapport entre l'œuvre d'art et l'homme, et ce rapport disparaît avec le temps. Notre esthétique est donc à base de relativisme. Le XX^e siècle a fait triompher cette conception qui sépare nettement l'art vivant de l'archéologie morte. Aucune des formes anciennes ne nous est étrangère et toutes les expressions du passé nous sont sympathiques parce que nous avons appris à les comprendre et à les aimer, mais un peu d'indifférence se mêle à notre admiration car l'estime cesse là où commence l'imitation. Nous ne confondons plus le style avec les styles, la tradition avec les formules d'école, et l'art nous apparaît en

fonction de la vie. Si l'unité d'autrefois, brisée par l'éclectisme du XIX^e siècle, doit reparaître, c'est à cet esprit, renouvelé des belles époques, qu'elle le devra.

Un parallélisme étroit relie les œuvres d'architecture, de peinture, de sculpture, de musique et de poésie, car les mots, les sons, les formes et les couleurs se répondent. La parenté actuelle vient de ce qu'elles sont également teintées d'impressionnisme et de symbolisme, avec ce que ce dernier comporte de réaction contre le premier. La transposition décorative est à la base de tout notre art moderne, qu'il s'agisse d'un relief ou d'un tableau, d'un quatuor ou d'un sonnet. Comme le peintre isole les couleurs claires, éliminant les ombres opaques, le musicien libère les sonorités en une sorte de palpitation continue où s'ordonnent les timbres. « De la musique avant toute chose », dit le poète, cependant que le peintre cherche des couleurs chantantes et le musicien des symphonies colorées en lieu et place de la ligne ou de la mélodie qui est le dessin musical. Se contentant de notations brèves et faites d'assonances, le poète suit une syntaxe nouvelle : sa phrase devient dynamique, de statique qu'elle était auparavant et elle obéit dès lors à un mouvement intérieur qui la fait rebondir sur elle-même, exactement comme, dans le dessin, les arabesques s'engendrent les unes les autres. L'architecture n'échappe pas à cette atmosphère spirituelle et participe à sa qualité. Nos cubes de ciment armé où le dessin est réduit à un jeu de vides et de pleins et qui se décorent de beaux matériaux, sont un équivalent et à cette construction géométrique correspond une sculpture architecturale, taillée par plans, où la réalité se transpose en des masses volontaires, ordonnées selon un certain rythme.

Wagner, Verlaine, Puvis de Chavannes, sont à l'origine de cette poésie nouvelle que Debussy, Mallarmé, Maurice Denis, Bourdelle en réaction contre Rodin, Auguste Perret réalisateur des théories

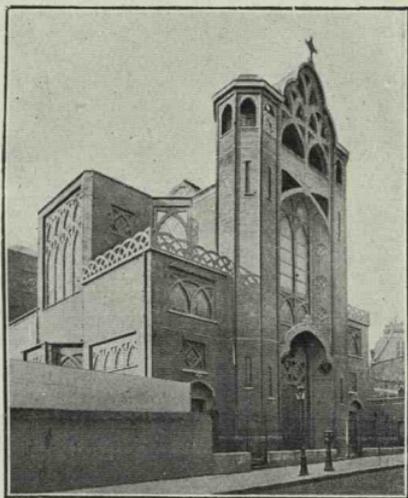


Fig. 477. — EGLISE SAINT-JEAN DE MONTMARTRE, Paris. (Cl. B.-P.)

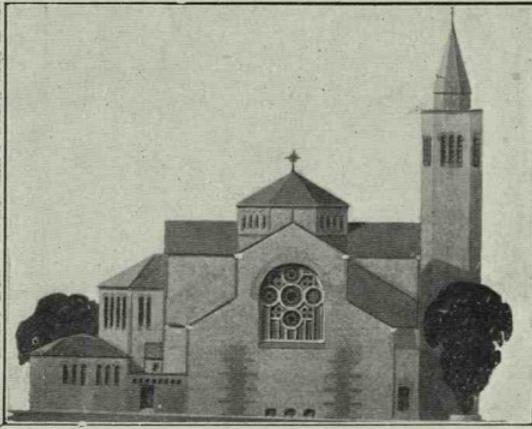


Fig. 478. — EGLISE SAINT-LOUIS,
Vincennes, Seine.

trouvant ainsi sa pureté foncière. Il y a une peinture pure comme il y a une poésie pure. Le sortilège qui émane de l'une comme de l'autre vient d'une certaine musique — musique de couleurs ou musique de mots — indépendante du sens ici, du sujet là et qui suggestionne l'âme avant toute compréhension. L'art moderne rejoint de la sorte l'art des cathédrales où tel vitrail est d'abord une harmonie suggestive de couleurs avant d'être un *arbre de Jessé*, par exemple. Tel tableau moderne est de même un jeu de taches colorées avant d'être une *Nativité* ou une *Annonciation*. C'est ce jeu qu'il faut apprendre à lire si l'on veut comprendre les œuvres d'art.

Pour cela, le goût naturel ne suffit pas, car la sensibilité a besoin d'être éduquée. Il faut apprendre à voir l'art moderne. Les résistances à son égard viennent d'une méconnaissance des conditions où se réalise une œuvre d'art. Imbus d'une technique ancienne, d'un goût mort et d'une esthétique périmée, les gens aux yeux hostiles n'instituent un procès à son endroit que parce qu'ils ne sentent ni ne voient comme les artistes. La vision de ceux-ci a changé ; leur technique a évolué ; leur goût s'est modifié ; le public au contraire en est resté aux formes et au sentiment d'autrefois. D'où un défaut de compréhension qui amène la mécontente.

On argue du passé, mais on ne sait pas assez la tyrannie de l'œil : pour le profane, c'est le déjà vu qui est le beau. Ce déjà vu sert à tracer des règles que l'on oppose aux novateurs, mais la philosophie grecque qui regardait l'artiste comme « la règle vivante de l'art », a déjà établi

d'A.deBaudot, ont étendue ou transformée. Partout, la couleur au lieu de la ligne, des taches et non du dessin, la décoration en place de la réalité. Un même souci de transposition pénètre les œuvres au point de les rendre fraternelles, tellement que le vocabulaire de l'une passe à l'autre, et pourtant chaque art devient de plus en plus dépendant de ses moyens d'expression, re-

le peu de valeur des pratiques courantes quand la volonté d'un génie les remplace par d'autres de son invention.

Le divorce actuel entre l'artiste et le public vient de ce que ce dernier, par suite des Salons annuels et de la montée démocratique, s'est progressivement élargi, englobant des éléments mal informés. Autrefois, le public, c'était une élite : le roi, le pape, les évêques, les abbés, les amateurs. On ne travaillait pas pour les vilains mais pour les mécènes que la richesse prédisposait à comprendre le jeu de l'art. Aujourd'hui, le public, c'est tout le monde : alors on ne se comprend plus. L'entente ne se fera que par une éducation du public.

Dans l'évolution moderne, la France tient le premier rang. Héritier de Florence et de Rome, c'est Paris maintenant qui est l'Athènes du monde. Les autres pays ne nous en montreront que le reflet.

La rénovation a commencé par les petits objets. C'est des arts décoratifs qu'est venue la renaissance actuelle. Des bijoux, des vases, du fer forgé, des vitraux, du mobilier, des étoffes, l'esprit nouveau a gagné l'architecture, la sculpture, la peinture, ce que l'on nomme le grand art par opposition à l'art industriel. Déjà, en 1889, Grasset stylisait la plante dans l'esprit du moyen âge tandis que Bracquemond et Bing s'inspiraient de l'art japonais. Ces deux influences aboutirent à l'école de Nancy, Gallé, Majorelle, Prouvé. Des architectes comme Plumet et Semelrshem, des peintres comme Bellery - Desfontaines, des sculpteurs comme Charpentier et Dampt, étendirent le système à toute décoration.

I. L'histoire de l'architecture moderne, en France, commence avec l'Exposition de 1900. A côté des survivances classiques du Grand Palais et du Petit Palais des Champs-Élysées qui marquaient un recul, elle révéla au public le « modern-style ». Il y avait de l'outrance et trop de fantaisie dans cette conception pittoresque qui nous venait de Bruxelles où Hankar et Horta

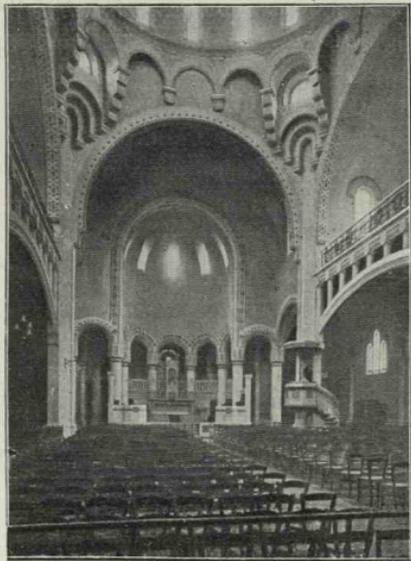


Fig. 479. — EGLISE SAINT-DOMINIQUE, Paris. (Cl. Chevojon.)

l'avaient imaginée. Appliquée par H. Guimard à des maisons particulières comme le Castel Béranger, aux entrées du métropolitain, au patronage Lacordaire et à sa chapelle, elle fut éphémère. Mais la question était posée. Ce n'est qu'après 1910 qu'arrivent les réponses valables et celles-ci sont dépendantes d'une nouvelle technique, le ciment armé.

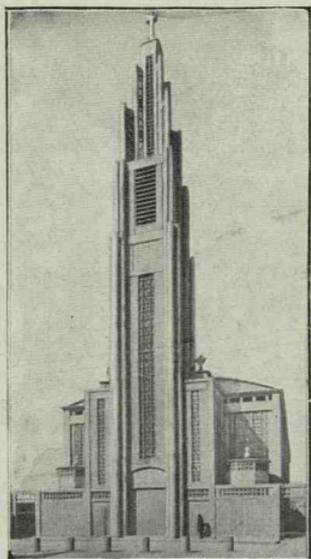


Fig. 480. — EGLISE DU
RAINCY, *Seine-et-Oise.*
(Cl. Chevojon.)

L'invention du ciment armé remonte au milieu du XIX^e siècle. Lambot-Miraval dans le Var, en 1845, Monier à Boulogne-sur-Seine, en 1850, firent les premiers essais. Ils consistaient en articles d'horticulteur, caisses, rochers, bancs, rampes, barques. Les Allemands s'en emparèrent pour les maisons. Au système Hennebique qui traitait le ciment armé en éléments juxtaposés — ce qui amena des accidents — succéda le système Cottencin basé sur le monolithisme et l'homogénéité de la matière. Des ponts, des halls, des hangars de gare, des ateliers d'usine furent les premières applications du système, mais ce n'étaient que des essais utilitaires, sans ambitions artistiques.

L'église Saint-Jean de Montmartre, à Paris, par A. de Baudot, en 1894, fut le premier édifice construit de cette manière. L'auteur était un élève de Viollet-le-Duc qui prêchait alors, au Trocadéro, dans des conférences passionnées, la doctrine rationaliste de son maître. Le plan de son église comprend une nef, deux bas-côtés sur lesquels s'ouvrent deux chapelles latérales et que surmontent des tribunes, un chœur carré. Des piliers, entre lesquels sont tendus des arcs, soutiennent les tribunes, constituant une armature dont le remplissage est fait de briques ou de vitraux. L'esprit est gothique si la réalisation est moderne. Seuls des cabochons de verre incrustés décorent le ciment qui apparaît nu aux arcs, aux piliers, aux murs, à la voûte. Celle-ci présente une série de sections bombées, sillonnées d'épines croisées, arêtes saillantes de 007 qui augmentent la résistance ; et elle forme avec ses reins une terrasse qui en suit les ondulations. L'aspect général est ingrat ; la multiplicité des arcs en forme de planches

découpées, est un illogisme ; la décoration n'est pas heureuse ; la couverture a des inconvénients ; mais le principe posé était fécond.

La technique du ciment armé exige que toute forme architecturale, pile ou poutre, soit d'abord réalisée schématiquement par un coffrage en bois, armé intérieurement de tiges de fer, dans lequel on coule du ciment ou pur ou mêlé de sable, ce qui le transforme en béton. Quand cette matière a durci, on retire le coffrage ayant servi de moule, et le résultat est une concrétion rigide d'une extrême solidité. Les avantages sont nombreux : économie, légèreté, absence de poussées obliques qui dispense de tout contrebutement, possibilité d'obtenir de grandes portées en supprimant les supports. Le fer, qui a tant d'inconvénients quand il est employé seul, donne au composé sa force de résistance et le ciment, en habillant le fer, lui donne une forme architecturale. Une pareille technique entraîne certaines conséquences en dehors desquelles le système perd une part de ses avantages. Les coffrages doivent être réalisables sur place ; on doit procéder par lignes droites, verticales ou horizontales ; et la construction doit monter sans interruption de façon à constituer un monolithe. L'arc apparaît comme une complication étrangère à l'esprit du système. Logiquement, le ciment armé aboutit à un art de charpenterie.

En attendant une compréhension plus raisonnée, la nouvelle technique redonna aux architectes le goût de la simplicité, l'amour des nus, le sens des masses. A la conception pittoresque où l'ornement abondait, succédait un parti pris purement architectonique qui s'adressait à la raison et non au sentiment, qui intéressait l'œil par un jeu de vides et de pleins sur des surfaces planes ou de saillies et de retraits, non par des membres d'architecture. Le cube devenait la forme maîtresse.

Le ciment armé fut employé nu dans les constructions industrielles : usines, garages, magasins. Les aciéries de Caen et les hangars d'aviation d'Orly, par l'ingénieur Freyssinet, sont, avec le stade de

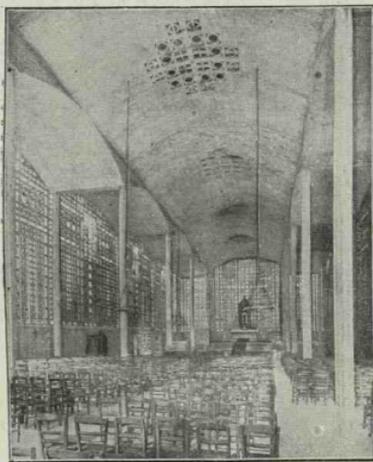


Fig. 481.— INTÉRIEUR DE L'ÉGLISE
DU RAINCY, *Seine-et-Oise*.
(Cl. Chevojon.)

Lyon, par Tony Garnier, les œuvres les plus remarquables : elles valent par leur puissance élégante. Dans les édifices publics ou privés, au contraire, on chercha à l'orne. L'armature de ciment armé y disparaît sous un revêtement. Au théâtre des Champs-Élysées, à Paris, en 1912, les frères Perret plaquèrent des dalles de marbre sur la façade. D'autres eurent recours à des matériaux colorés, tels que le grès cérame et la lave émaillée.

Une dizaine d'églises doivent au ciment armé une part plus ou moins grande de leur nouveauté. Pour certaines, ce n'est qu'un moyen d'exécution sans conséquence « formelle ». A la cathédrale d'Oran (Algérie) les plans de Ballu ont été exécutés en béton armé sans que cela paraisse. Il n'en paraît guère plus à Saint-Joseph des Épinettes, de Paris, par Thomas. Les églises du Pecq et du Vésinet (Seine) ont des formes gothiques en dépit du nouveau matériau. A Saint-Louis de Vincennes, en 1914, Droz et Marrast se sont servis du béton armé pour l'ossature seulement. Celle-ci est formée de huit piles et de quatre arcs de vingt-trois mètres de portée qui se croisent. Une coupole en charpente couvre le monument dont les murs ont été exécutés en pierre meulière et briques. L'aspect est assez traditionnel, malgré la décoration, pour qu'on ait pu la classer romano-byzantine.

Saint-Dominique de Paris, par Gaudibert, en 1921, tire surtout son caractère du détail de l'ornementation et du mobilier. Le plan

est une croix grecque surmontée d'une coupole romane sur trompes contrebutée par quatre voûtes en berceau plein cintre. La coupole est en ciment armé mais les voûtes en berceau sont en briques creuses et dans les murs partiellement en briques, la pierre taillée intervient au cadre des portes et des fenêtres ainsi qu'aux angles, à côté de pierres moulées ou blocs artificiels employés dans la décoration des arcs. Le béton armé a servi à constituer la charpente qui comprend trente-deux piles reliées par des poutres. Cela fait un vaste étré sillonnement qui disparaît, noyé dans d'autres



Fig. 482. — INTÉRIEUR DE SAINT-CHRISTOPHE DE JAVEL, Paris. (Cl. Besnard.)

matériaux. Le ciment armé n'est visible à l'intérieur que dans les arcs surbaissés des trois tribunes, mais on le devine à la légèreté des supports qui séparent les quatre nefs.

Plus franche et plus significative est Notre-Dame du Raincy (Seine-et-Oise) par les frères Perret, en 1922. C'est la première église entièrement bâtie en béton armé, avec les conséquences artistiques qu'entraîne le procédé. Elle fera date dans l'histoire de notre architecture.

Auguste Perret, né à Bruxelles, de parents bourguignons, en 1874, formé à l'école des Beaux-Arts de Paris dans l'atelier de Guadet, a été préparé à son rôle actuel par l'apprentissage pratique du métier d'entrepreneur. Les règles actuelles interdisent le cumul de cette charge avec le rôle d'architecte, cumul qui était de règle au moyen âge. Une mentalité d'ingénieur corrige chez cet artiste l'esprit formaliste des professionnels, et des travaux industriels, comme le garage Ponthieu et le théâtre des Champs-Élysées, lui ont appris le maniement des matériaux modernes. Notre-Dame du Raincy est une application religieuse des procédés industriels courants.

Dans cette église, le béton armé a tout fourni : colonnes, voûtes, murs du soubassement, encadrement des fenêtres, clocher, balustrades, mobilier. Tout est béton apparent, nu et brut sans revêtement. D'où une certaine rudesse ; mais rien n'interdit de l'orne quand on le pourra, et en attendant, les verrières des murs entièrement ajourés la corrigent. Le vaisseau a 56 mètres de long sur 20 de large. Dix colonnes de 11 mètres de haut sur 0 m. 43 de diamètre supportent les voûtes surbaissées. Une terrasse, reliée aux voûtes par des tenons, les recouvre. Au devant s'élève un clocher de 43 mètres. Tout cela n'a demandé qu'un an et 600.000 francs. Un seul moule, sorte de fût cannelé, a donné toutes les formes architecturales, c'est-à-dire les colonnes rondes cannelées, section idéale d'une pièce chargée debout. Le treillis des *claustra* que remplissent des verres colorés, a été obtenu par deux moules, à l'aspect de dalles ajourées, indéfiniment répétés, comme un élément géométrique. L'économie vient de ce parti qui a diminué la main-d'œuvre jusqu'à l'extrême limite. Le clocher

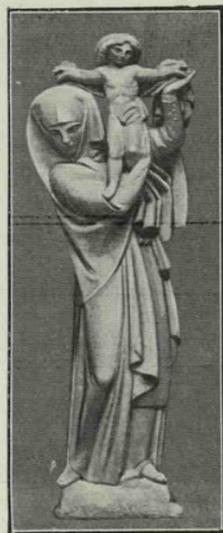


Fig. 483. — BOURDELLE : LA VIERGE A L'OFFRANDE, Niederbruck, Alsace. (Cl. Harlingue.)



Fig. 484. — R. DE VILLIERS : SAINTE GENEVIÈVE. (Cl. Art. Cath.)

lui-même n'est qu'une combinaison des colonnes intérieures qu'on a accouplées quatre par quatre, formant avec ces poteaux des faisceaux de colonnes. Trois ressauts successifs aboutissent à la croix terminale. C'est une sorte de télescope dont les pièces s'emmanchent comme des tubulures de différents grandeurs.

Une variante de cette construction existe à l'église Sainte-Thérèse de Montmagny (S.-et-O.) et une amplification grandiose, avec un clocher de 150 mètres, a été exposée au concours de l'église Sainte-Jeanne-d'Arc, à Paris, en 1926.

Un long atavisme visuel empêche le public, même celui des architectes, de comprendre cette vision nouvelle qui trouble nos habitudes. Il faut être artiste-né pour ne pas en être choqué au premier abord. L'emploi des mêmes matériaux durant plusieurs millénaires a conduit à des dimensions, des volumes, des proportions, auxquels nos yeux sont habitués. Tout l'art ancien est basé sur l'emploi

de la pierretaillée. Romains, gothiques, renaissants, classiques, n'ont fait que superposer de la même manière un appareil de pierre ou de brique. On a varié les combinaisons, on a changé la toilette, mais si la partie formaliste a évolué, l'esprit constructif, au fond, est resté le même. On est victime encore de cette habitude ancestrale quand sur un enduit plâtré ou un mur de ciment, on imite de faux joints de pierre. Cette envie déraisonnable de morceler ce qui est monolithe ou d'évoquer la pierre de taille sur ce qui est brique plâtrée ou meulière crépie, est un réflexe instinctif venu des vieilles méthodes. Cette même habitude des yeux indispose contre les formes logiques du ciment armé, beaucoup moins compréhensible que le fer apparent, parce que l'œil ne saisit pas la constitution intime de cette matière qui participe à la fois de la maçonnerie et de la construction métallique. Mais il faut que la raison rallie



Fig. 485. — R. DE VILLIERS : SAINT JOSEPH. (Cl. Art. Cath.)

l'œil à cette nouvelle esthétique : le maintien formaliste des anciennes formules en face de cette construction rationnelle constitue une sorte de pharisaïsme artistique. On ne compte que sur l'accoutumance pour en triompher.

Il y a des églises plus récentes en ciment armé : l'église de Rethel (Ardennes) par Glaize, en 1925 ; Saint-Léon de Paris, par Brunet, en 1926 ; Saint-Christophe de Javel, à Paris, par Ch.-H. Besnard, en 1927. Elles sont moins significatives que celle de Perret au Raincy.

A Rethel, le ciment armé s'accompagne d'autres matériaux à l'extérieur ; au dedans, la voûte d'arêtes qui couvre la nef et les colonnes, bien qu'exécutées en ciment, gardent à l'église un aspect ancien ; celle-ci ne témoigne de notre nouvelle esthétique que par l'aspect cubique de ses autels, par son décor peint ou sculpté. Un texte inscrit au-dessus de la verrière du chœur souligne l'intention artistique : *Cantate Domino canticum novum*. Ce cantique nouveau qu'il nous faut chanter en nous inspirant de

notre sensibilité propre, c'est tout le programme de l'art chrétien moderne.

Saint-Léon est en apparence une construction en briques. La nef couverte de berceaux transversaux, les collatéraux voûtés en coupoles plates, les murs, tout est en briques sauf les piliers octogonaux dont le fût est mosaïqué et que surmonte un chapiteau de pierre.

En réalité, c'est une construction en ciment armé à laquelle la brique sert de complément ou d'habillement. L'ossature en ciment part du sol avec les piliers, monte à travers les chapiteaux jusqu'au sommet, emmanchée en route des arcs doubleaux de la voûte, contrebutée sur les bas-côtés par des arcs-boutants noyés dans les combles des collatéraux, surmontée au sommet par les poutres de la charpente des combles. Les arcs en briques ne sont qu'un coffrage des arcs en ciment et l'on comprend alors que la portée en soit de seize mètres ; les chapiteaux de pierre ne sont qu'un encorbellement



Fig. 486. — VIGOUREUX :
ST CHRISTOPHE
Bas-relief de
Saint-Christophe de Javel,
Paris.
(Cl. B.-P.)



Fig. 487. — MOISENET : ST JOSEPH.
Silithe polychrome,
N.-D. de Salut, Paris.
(Cl. B.-P.)

formé de deux feuillures. Toute cette ossature, si elle avait été avoué, eût fait une œuvre intéressante, mais un manteau de briques, disposées avec art, la recouvre. Si le résultat est agréable à voir, le parti manque de franchise et la dépense s'en trouve doublée.

A Saint-Christophe de Javel, Ch.-H. Besnard, aidé de l'entrepreneur Lossier, a pris le parti de monter son église avec des pièces moulées d'avance, en les soudant ensemble au ciment armé. Cette opération de soudure donne une certaine homogénéité à cet assemblage de piliers et d'arcs sans cependant lui assurer la solidité infrangible d'un vrai monolithe monté d'un coup. Les piles, de plan cruciforme dans leur milieu, ont une base et un chapiteau de plan rectangulaire, ornés de fleurs. Les arcs des bas-côtés, surbaissés, sont d'une seule pièce. Ceux de la nef, en tiers point, ont des claveaux séparés mais posés sur un premier arc monolithe. Des évidements les décorent. Malgré leur modernité, ces formes accusent une évidente parenté avec le gothique flamboyant. Cela se voit surtout aux rosaces de la nef. Piliers, arcs et rosaces ont une richesse de détail qui a exigé des armatures compliquées et des moules coûteux. Le résultat, rapetissé par un dessin trop cherché, évoque plus le travail du ciseau que celui du moule. Très étudiée et séduisante, cette construction



Fig. 488. — CHARLIER :
LA VIERGE DE LA PIERRE-
QUI-VIRE.

apparaît plus comme une fantaisie personnelle que comme une amorce d'avenir. Les qualités anciennes qu'elle a voulu garder, l'écartent du courant actuel qui dérive d'un autre esprit, plus simple, plus grand, plus économique.

II. Les sculpteurs du XX^e siècle, au sortir du naturalisme et de l'impressionnisme de leurs aînés, ont tendu à la recherche des qualités architecturales qui faisaient défaut aux plus beaux morceaux de Rodin. Ce retour au style est une réaction contre les précédentes œuvres dont le rendu exact ou la sensibilité frémissante s'accommodaient mal d'un rôle architectonique. Des figures simples comme la *Jeanne d'Arc* de Paul Dubois à Reims, le *Sacré Cœur* de Gustave Michel à la façade de la basilique de Montmartre, le *Saint Jean* d'Alfred Lenoir

au musée du Luxembourg, les *Anges* de la coupole de Montmartre, par Dampy, témoignent déjà de cette tendance qui s'est surtout exprimée dans le *Monument aux morts* du cimetière du Père-Lachaise, à Paris, en 1899, par Bartholomé. Au centre, le couple humain s'enfonce dans la nuit du tombeau, laissant à droite et à gauche de la porte symbolique les représentants de l'humanité douloureuse. Au-dessus, un génie consolateur étend ses bras miséricordieux. Un monument funéraire — le tombeau de sa femme — au cimetière de Bouillant (Oise) l'avait précédé. Là, c'est un Christ en croix qui surmonte le groupe de deux figures modernes enlacées dans un baiser suprême, et nous comprenons qu'une grande douleur — la mort de sa femme — fut à l'origine de l'œuvre du grand sculpteur, empreinte d'une si poignante mélancolie, Celle-ci, après le monument du Père-Lachaise, trouva à s'exprimer dans de nombreux tombeaux, entre autres, celui d'Henri Meilhac au cimetière Montmartre.

Landowski et Bouchard sont les auteurs du *Monument de la Réforme*, à Genève, en 1913. Ces quatre figures sévères, aux robes à plis droits, représentant Calvin, Farel, Bèze et Knox, ont une allure de cariatides. Un souci exceptionnel d'ordonnance monumentale y apparaît ; leur parti pris d'équilibre et de stylisation s'impose ; et leur grand sentiment religieux pénètre tout le groupe. A l'Exposition des Arts décoratifs de 1925, Landowski a exposé un projet de monument, *Le Héros*, qui fait une part à la conception chrétienne. Le *Mur du Christ* y fait pendant au *Mur de Prométhée* et entre deux, le *Cantique du Soleil*, complété par un beau groupe de *Saint François et Sainte Claire*, rappelle l'épopée franciscaine. Landowski est également l'auteur du Christ de vingt-sept mètres, que l'architecte da Silva Costa a fait exécuter, en 1927, à Rio de Janeiro (Brésil), en ciment métallisé, sur une falaise du port, et de la Sainte Geneviève du pont de la Tournelle à Paris, 1928.

Antoine Bourdelle, né à Montauban en 1861, est actuellement le plus grand représentant de cette tendance. Il n'est pas exagéré de parler de génie. Élève de Rodin, qui ne le comprit naturellement pas,



Fig.489.— CHARLIER :
MONUMENT AUX MORTS
D'UZA, Landes.

Bourdelle a renoué la tradition des sculpteurs romans et, par delà ce primitivisme occidental, l'archaïsme grec des sculpteurs d'Égine. Ce retour aux origines de l'art n'est qu'une réaction antiscolaire instinctive pour retrouver la saveur spontanée de l'art jeune que n'a pas encore gâté la science d'école. C'est un archaïsme conscient, mais consubstantiel à l'artiste dont l'œuvre garde sa spontanéité sans rien d'artificiel, parce que ce maître est assez fort pour le recréer. Il provient



Fig. 490.— CHARLIER : SAINT LOUIS. Monument aux morts d'Uza, Landes. (Cl. Charlier.)

d'ailleurs de ce que l'artiste pense ou imagine les formes d'après le matériau employé : pierre ou bronze, non d'après la chair vivante. C'est une transposition d'architecte-sculpteur et ce double titre traduit bien sa personnalité d'artiste. Cet esprit l'a amené à concevoir la sculpture monumentale, non plus comme un tableau mouvant, à la manière de Rude ou de Carpeaux, mais comme un bas-relief essentiellement plat, à la façon des tympan romans. C'est ainsi qu'il a donné aux sculptures de la façade du théâtre des Champs-Élysées, à Paris, l'aspect de dalles encastrées. Ses recherches hiératiques ont commencé par des figures isolées, inspirées de l'antiquité grecque : *Héraklès* archer et le *Centaure* mourant. Puis sont venus les grands monuments publics : le monument du général Alvéar à Buenos-Aires, en 1913 ; la frise de l'Opéra de Marseille en 1924 ; l'*Athéna* du monument élevé à l'embouchure de la Gironde, en 1926, en l'honneur des armées américaines ; le monument Mickievicz ou *Épopée* polonaise,

en 1927, pour la place de l'Alma, à Paris. En tout cela, le caractère d'archaïsme provient d'une parenté d'esprit, non d'une influence lointaine et s'accompagne d'une préoccupation architecturale qui l'engendre. On jugera d'après cela ses deux statues religieuses : la *Jeanne d'Arc*, de 1920, pour une église de la Marne et la *Vierge d'Alsace*, de 1922, pour le ballon de Niederbruck.

Despiou et Maillol ont, comme Bourdelle, ce style spontanément monumental où la simplicité écarte toute virtuosité, et de plus jeunes, comme Poisson, le continuent en lui donnant un accent nouveau. Le *Monument aux Morts*, du Havre, par Poisson, et celui de Tours, par

Gaumont, marquent un stade nouveau dans notre évolution. Dardé, avec le *Faune* en 1920, a fait concevoir les plus grandes espérances : sa *Jeanne d'Arc*, à Montpellier, est une vivante apparition de l'héroïne bergère.

Ce tableau de notre sculpture ne serait pas complet si nous n'y faisons pas une place à la production commerciale. Sauf quelques cas isolés, nos éditeurs religieux n'ont pas compris leur rôle : il en est résulté une production courante d'une extrême faiblesse



Fig. 491. — BESNARD : LA MISÈRE HUMAINE. Hôpital de Berck, Pas-de-Calais. (Cl. Besnard.)

qu'avilit encore une vulgaire polychromie. Cette banalité a naturellement amené, en guise de protestation, l'effort admirable d'excellents artistes, comme Charlier, J. Bernard, Fernand Py, F. Bouffez, Boutrolle, G. Saupique, qui ont pratiqué la taille directe ou prôné l'exemplaire original unique.

Le *Sacré Cœur* de Charlier, à Saint-Julien-des-Landes (Vendée) ; la *Vierge de la Pierre-qui-Vire* et la *Jeanne d'Arc* du même, en 1922 ; le *Saint Michel* de F. Py ; la *Vierge* de Boutrolle, à l'église de Vincennes ; la *Prière* de J. Bernard, sont d'admirables œuvres. Les espoirs de demain, pourtant, ne sont pas seulement là.

Dans notre siècle de machinisme et de vie chère, l'édition mécanique est une nécessité sociale. On ne la prône pas ici pour elle-même, de préférence à la création directe, mais pour son avantage économique. La machine est aveugle, sans doute, mais elle est obéissante et il appartient à l'artiste de la diriger. L'éditeur ne supprime pas l'artiste : il modifie seulement son rôle. De tailleur de pierre et de marbrier, le sculpteur redevient modelleur et fondeur, comme aux plus belles époques. Le moule avachit les formes, je le sais, mais cela peut se corriger par des retouches à la main.

Si nos éditeurs publiaient, au lieu de modèles quelconques, les belles œuvres des maîtres contemporains, on ne voit pas le mal du système et l'on devine l'excellence du résultat. C'est pour obéir à une préoccupation de ce genre que L. Rouart a fondé « l'Art catholique » où l'imagerie imprimée se complète de sculpture moulée.



Fig. 492. — G. DESVALLIÈRES : LE CALVAIRE. *Fragment de décoration de la chapelle de Saint-Privat, Gard.* (Cl. Vizzavona.)

Le *Saint Joseph* et la *Sainte Geneviève* de R. de Villiers sont des exemples capables de rallier le public le plus difficile à l'idée de séries.

L'excellence de la matière doit s'allier à la beauté du modèle pour amener une œuvre parfaite. Le plâtre est un mauvais matériau depuis longtemps dépassé. L'invention de la pierre moulée a ouvert des possibilités nouvelles. Au lieu d'une matière friable, sans accent et superficiellement colorée, nous disposons maintenant d'un beau et solide matériau artificiel, coloré dans la masse, qui a l'aspect des plus belles pierres. Et comme il supporte la retouche au ciseau, l'objection de l'amollissement des formes tombe.

Il existe plusieurs procédés de pierre liquide moulée. Le plus parfait est celui de la silithe, inventé à Auteuil, en 1924, par le chimiste Mordan, et perfectionné depuis, par Georges Serraz qui en dirige l'exploitation. L'emploi de ciments colorés l'avait précédé, mais ce n'était qu'une étape intermédiaire entre le plâtre et la silithe. Pour celle-ci, la poussière de calcaire ou de marbre est la matière employée, mais on la mélange de terres de couleur comme la terre de Sienne et l'invention principale est le liquide incolore qui sert d'agglomérant.

M. Georges Serraz a ainsi exécuté les œuvres d'excellents sculpteurs et, d'après ses propres modèles, un gisant, une dalle funéraire ornée du portrait de la fondatrice d'une congrégation franciscaine à Saint-Brieuc, enfin une gigantesque statue du *Sacré Cœur*, de sept mètres de haut, dans l'île de Madère, à Carajao. Il y a, à la chapelle de Notre-Dame de Salut, Paris, deux statues exécutées avec cette matière : un *Saint Joseph* et un *Saint Antoine de Padoue*.

Ce procédé ouvre des voies nouvelles à la sculpture. Nous marchons à la statuaire moulée, complément de l'architecture en ciment, réalisée elle aussi avec des coffrages ou moules. Le regretter serait inutile et dangereux, car l'artiste doit suivre l'évolution économique, dominée actuellement par le machinisme, et s'y adapter. Qu'il délaisse le maillet et le ciseau pour le moule : il y a là aussi un beau métier à exercer. C'est un phénomène comparable à celui qui amena le remplacement de la calligraphie par l'imprimerie, de la miniature par la gravure, de la gravure directe par la photographie et la photogravure.

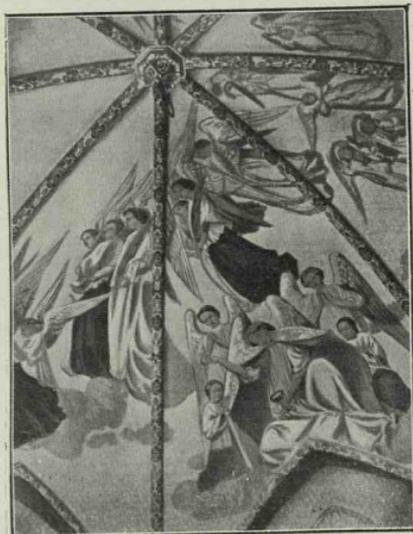


Fig. 493. — MAURICE DENIS : ANGES.
Voûte de l'église du Vésinet,
Seine-et-Oise.

Dans la grande sculpture monumentale, l'emploi des ciments de couleur, d'un usage courant, permet déjà des réalisations intéressantes. On colore le ciment à l'aide de couleurs minérales ; on obtient ainsi le ciment bleu avec du bleu de Prusse ; du ciment brun avec de la terre d'ombre ; du ciment noir avec du noir de fumée ; du ciment vert avec de l'oxyde de chrome et du bleu d'outremer ; du ciment rose avec de l'oxyde de fer ; du ciment blanc avec de la chaux et du sable. Une expérience remarquable vient d'être faite en 1927 ; c'est le *Saint Christophe* de 8 m. 50 de haut, en bas-relief moulé, sur la façade de l'église Saint-Christophe de Javel, Paris, XV^e. Le modèle, créé par le sculpteur Vigoureux, est traité par plans comme dans la statuaire égyptienne ; il est tout à fait significatif de nos tendances architecturales.

III. La peinture est celui des trois arts qui a donné, au XX^e siècle, les plus beaux résultats. En général, la réaction contre l'impressionnisme se poursuit et au lieu de simples photographes, de prosateurs exacts, de notateurs d'effets de lumière, nous trouvons des « peintres d'idées », des poètes, des « constructeurs ».

L'impressionnisme combattu se transforme d'ailleurs lui-même et devient le néo-impressionnisme. Seurat l'avait inventé en 1886. Il eut comme adeptes, dans la suite, Pissarro, Signac, Cross, Luce et le Belge

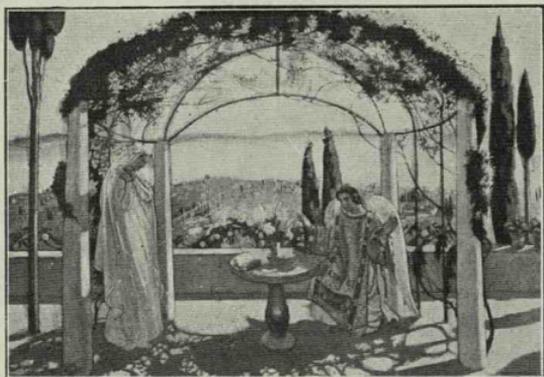


Fig. 494. — M. DENIS : L'ANNONCIATION. Collection Pérate. (Cl. Lib. de Fr.)

Van Rysselberghe. Ce qui le caractérise, c'est le divisionnisme, technique rigoureusement scientifique qui est habituellement mais pas nécessairement une touche en forme de point dite pointillisme. Ce curieux métier se retrouve, uni à la recherche du rythme, de la composition et de la poésie, chez Jacques Blanche, Ernest Laurent, Aman Jean, Le

Sidaner, auteurs de paysages, portraits, panneaux décoratifs, d'un art précieux et raffiné.

Le grand décorateur, Henri Martin, n'a fait qu'appliquer à la peinture monumentale ce procédé lumineux et éclatant. *Sérénité*, au musée du Luxembourg, exposée au Salon de 1898, fut l'utilisation décorative des recherches des néo-impressionnistes. Après, sont venues les décorations de la mairie de Marseille, de l'hôtel de ville de Paris, du Capitole de Toulouse, où tel panneau, les *Faucheurs*, est un chef-d'œuvre.

La peinture éclatante d'Henri Martin est une réaction coloriste contre le gris effacé des puvistes, comme Victor Koos, imitateurs bornés du maître disparu. Deux autres peintres ont personnifié cette réaction : Humbert et Besnard. Humbert a peint au Panthéon, en 1893, une œuvre spécifiquement religieuse : *l'Idée de Dieu*. Albert Besnard a décoré, en 1898, la chapelle de l'hôpital Cazin, à Berck (Pas-de-Calais), en guise d'*ex-voto* reconnaissant pour la guérison d'un de ses fils. Les grands thèmes de la naissance, de la maladie, de la mort, y sont traités avec une gravité émue. Le rêve de la Cité future y fait suite au tableau des douleurs humaines et l'image du Christ plane sur chacune des évocations, comme le rappel d'un prototype. C'est l'œuvre d'un grand poète lyrique : des travaux plus glorieux à l'école de Pharmacie, à l'hôtel de ville, à la Sorbonne, au Petit-Palais, ne doivent pas la faire oublier. L'art de Besnard est sensuel autant que cérébral et l'intelligence se pare chez lui d'un beau métier, digne de Rubens. Les grands portraits de Benoît XV et du cardinal Mercier, pendant la guerre, en ont été les dernières manifestations religieuses.

La génération suivante est celle de Matisse, Roussel, Vuillard, Bonnard, Maurice Denis, George Desvallières. Les deux derniers nous appartiennent : ils ont été chez nous les restaurateurs de l'art religieux.

Maurice Denis, né à Granville, en 1870, se rattache à cette école de Pont-Aven où Gauguin, en 1888, avait rallié quelques amis en marche comme lui vers un art de symbole et de synthèse. Par réaction contre le néo-impersonnalisme, cette école, qualifiée tour à tour de synthétiste, de symboliste, de néo-traditionniste, voulut « substituer à la vérité littérale un symbolisme de couleurs et de lignes et constituer une synthèse picturale de valeurs symphoniques ». Le nouveau groupe conservait encore la gamme impressionniste des tons purs, mais c'était moins pour sa luminosité naturaliste que pour sa valeur décorative et musicale. Hanté par cette idée qui cadrait avec son tempérament, Maurice Denis devait, abandonnant le tableau de chevalet qui ne lui convenait guère, aboutir à des synthèses décoratives faites pour de larges surfaces murales. Son œuvre est d'un décorateur et d'un poète plus que d'un peintre. Elle a donné à la technique de notre époque une vie spirituelle et rétabli la hiérarchie des sujets méconnue des purs techniciens.

La décoration de la chapelle Sainte-Croix, au Vésinet (Seine-et-Oise), fut son premier grand ouvrage, en 1899 : les morceaux en sont maintenant à Paris, au musée des Arts décoratifs. Des anges et des enfants de chœur encadrent l'autel que surmonte une croix portée par des anges. C'est une glorification du sacrifice de la messe. Il y a là une fraîcheur d'imagination pleine de séduction. La décoration des deux chapelles absidales de l'église paroissiale du Vésinet, dédiées l'une au Sacré Cœur, l'autre à la Vierge, furent exécutées l'année suivante, en 1900. Elle couvre les voûtes et les murs. Un Sacré Cœur et une Madone y forment le centre de cortèges d'anges qui se déroulent dans les voûtains. La chapelle du Sacré Cœur, d'une somptuosité automnale où les rouges dominent, s'oppose à la



Fig. 495. — M. DENIS : LE SACRÉ CŒUR. Collection Rouart, Paris. (Cl. Arch. Cath.)

chapelle de la Vierge toute blanche et fleurie comme une vision printanière. Le symbolisme des couleurs y est très apparent et le dessin le plus spontané y supporte les tons les plus purs. L'artiste ne fera jamais mieux.

Il était facile, d'après ce début, préparé par le *Saint Hubert* de D. Cochin, en 1897, de deviner la qualité rare de la sensibilité religieuse de cet artiste. Encore une fois, comme pour Puvis, l'incom-

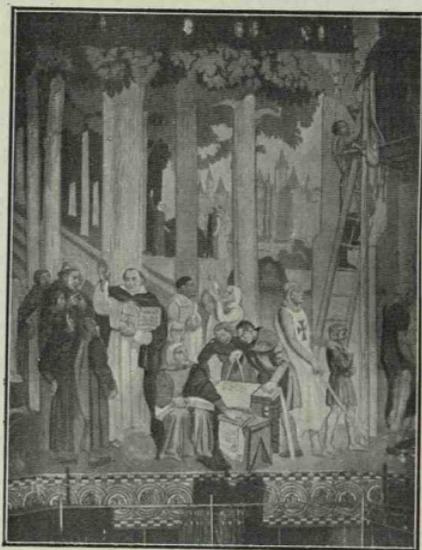


Fig. 496. — M. DENIS : LE SIÈCLE DE ST LOUIS. Fragment. *Saint-Louis de Vincennes, Seine.* (Cl. Lib. de Fr.)

préhension empêcha ce grand talent de porter des fruits catholiques. La suite des œuvres est profane : *l'Eternel Eté*, pour l'hôtel de M. de Mutzenbecker, à Wiesbaden, en 1905 ; *Terre Latine*, pour le salon de M. Rouché, en 1907 ; *l'Eternel Printemps*, pour la salle à manger de M. Gabriel Thomas, à Bellevue, en 1908 ; *l'Histoire de Psyché*, pour l'hôtel de M. Morossof, à Moscou, en 1909 ; *Soir Florentin*, pour l'hôtel de M. Stern, en 1910 ; *l'Age d'or*, pour l'hôtel du prince de Wagram, à Paris, en 1912 ; *Histoire de la Musique*, au théâtre des Champs-Élysées, à Paris, en 1913. Puis viennent quelques décorations d'églises dont la principale est à l'étranger :

chœur de Saint-Paul de Genève, en 1916 ; église de Gagny (Seine-et-Oise), en 1920 ; chœur de Saint-Louis de Vincennes, en 1927. L'artiste décore alors sa propre chapelle à Saint-Germain-en-Laye, cependant que la Ville de Paris lui confie une coupole du Petit Palais, où il retrace une Histoire de l'Art français. De nombreux tableaux de chevalet lui permettent d'exploiter quand même la veine catholique : *l'Annonciation*, sujet traité une douzaine de fois, dont un exemple au musée du Luxembourg, en 1912, réplique de celle de M. Pacquement ; *la Descente de croix*, à la collection Rouart, en 1901 ; *Notre-Dame de l'Ecole*, au musée de Bruxelles, en 1903 ; *la Vocation des Apôtres*, à la collection G. Thomas, en 1905 ; *le Christ aux enfants*, à la collection G. Thomas, en 1910 ; *les Pèlerins d'Emmaüs*, à la collection Pacquement, en 1920 ; et plus de cent autres.

George Desvallières né à Paris, en 1861, est venu tard à l'art religieux, sous l'influence de Léon Bloy. Il est plus peintre que Maurice Denis et l'on ne saurait imaginer entre les deux un plus saisissant contraste. L'art de Denis est un art intellectuel, à la fois sensuel et mystique, régi par un clair cerveau, auquel conviennent la douceur et la tendresse idylliques, et cet art est servi par un métier direct, d'ordre ornemental, qui pare la surface d'une écriture colorée lisible à distance. L'art de Desvallières est un art âpre et violent, dominé par une passion mal contenue, auquel ne plaisent que la douleur, le repentir, un physique sans attraits et qui s'exprime par une facture tourmentée, riche de couleurs sourdes, souvent peu lisible faute d'être suffisamment écrit, avec de beaux dessous modelés en bleu que recouvrent des glacis transparents à la façon des anciens. Cette rudesse a quelquefois choqué, comme a déplu parfois la candeur consciemment ingénue de Denis, mais la faute en est à l'imagerie fade ou scolaire dont les yeux sont saturés depuis un siècle. On ne sait plus jouir d'un tempérament neuf. Comme œuvres, des tableaux de cheval

surtout : le *Christ à la colonne*, à la collection Denis, en 1910; le *Saint Sébastien*, à la collection Feuillard, en 1912; l'*Annonciation*, sujet traité trois fois, dont une à la collection Gras, en 1914; le *Sacré Cœur*, sujet traité trois fois, dont le meilleur exemple est celui de la collection Costa de Beauregard, en 1922; le *Bon Larron* ou *Kyrie Eleison*, à la Société Saint-Jean, en 1913; le *Drapeau du Sacré Cœur*, à la chapelle de Verneuil, en 1919; l'*Ex-voto à Jeanne d'Arc*, à la collection Rouart, en 1920; et quelques autres. Après la guerre, l'artiste a exécuté pour la chapelle du château de M. Rouché, à Saint-Privat (Gard), une grande décoration, d'un caractère émouvant. Au fond, le Père Éternel, entre l'épisode d'Adam et Ève chassés du Paradis et les héros de la guerre accueillis par Dieu. A gauche, le Calvaire, centre de l'histoire humaine évoquée en quelques traits. A droite, le drapeau du Sacré Cœur au milieu d'un champ de bataille. L'aspect général est tragique.

Une église a aussi de lui une décoration de plafond, mais c'est une église des États-Unis d'Amérique : Saint-Jean-Baptiste de Pawtucket, en 1926. L'*Ascension* en forme le principal morceau.



Fig. 497. — G. DESVALLIÈRES : ECCE HOMO.
(Cl. Druet.)

A la suite de ces deux protagonistes, des artistes catholiques, réunis en diverses sociétés, ont tenté de rénover notre peinture religieuse. La Société Saint-Jean est la Société-mère et les Ateliers d'Art sacré en sont la principale émanation. Quelques ensembles en sont sortis : la chapelle de l'École des Roches à Verneuil-sur-Avre, la chapelle du Sacré-Cœur à l'église des Aubiers, dans les Deux-Sèvres, le monument de Montmorency-Laval, à Montigny-sur-Avre, et à Saint-Germain-des-Prés de Paris, par Storez, Droz, Charlier, Valentine Reyre, Fernand Py ; l'église de Domèvre-sur-Verzonze (Meurthe-et-Moselle) et l'église de Contrexéville (Vosges), par Deville, Pauline Peugniez, Bouffiez, Couturier, Pierre Dubois, Marguerite Huré, Maurice Denis ; la décoration de Saint-Nicaise, à Reims, par Auburtin, Maurice Denis, Roger de Villiers, Lalique, Ernest Laurent, Jaulmes, Emma Thiollier, Jean Berque ; Sainte-Cécile de Paris, par les « Catholiques des Beaux-Arts ».

Hors de ces groupements, des artistes indépendants ont réalisé d'importantes décorations peintes : Plauzeau à Saint-Jean de Montmartre ; Barillet à Saint-Honoré d'Eylau, de Paris ; Simon à Notre-Dame du Travail de Paris ; Henri Marret à Saint-Louis de Vincennes ; Angel Zarraga à l'église de Suresnes (Seine) et à l'église de Rethel (Ardennes) ; André et Ivanna Lemaître à la chapelle du Refuge de Toulouse ; Marcel Lenoir à l'Institut Catholique de Toulouse ; Madeleine Grégoire au Sacré-Cœur de Dieppe (Seine-Inférieure). Les peintures de Marcel Lenoir, dont la science est gâtée par certaines bizarreries, sont, comme le *Chemin de la Croix* d'Henri Marret à l'église de Vincennes et le *Chemin de la Croix* de Madeleine Grégoire au Sacré-Cœur de Dieppe, exécutées sur un enduit frais avec des couleurs à l'eau : ce sont donc de véritables fresques. Le retour à ce beau métier si architectural, remonte déjà au siècle dernier, mais c'est M. Beau-douin qui l'a remis en honneur de



Fig. 498. — G. DESVALLIÈRES :
L'ANNONCIATION, 1911.
(Cl. Lib. de Fr.)

nos jours en le professant à l'École des Beaux-Arts. La décoration exécutée par lui, après l'Exposition de 1900, aux voûtes du promenoir intérieur du Petit Palais des Champs-Élysées, est à l'origine de nos modernes essais. Ceux-ci n'ont pas encore donné des résultats bien satisfaisants, soit que nous pratiquions mal la fresque, soit que les matières premières n'aient pas la pureté voulue, et l'on a tout à craindre du climat. Un exemple peu connu, bien que fort important, se trouve au théâtre des Champs-Élysées, dans le vestibule d'entrée ; le sculpteur Bourdelle, peintre à ses heures, y a peint à fresque les grands mythes païens : *Diane*, le *Centaure*, *Léda*, *Psyché*, *Pégase*, *Ganymède*, dans un style qui permet d'imaginer les fresques de Polygnote au portique d'Athènes. Maurice Denis a employé exceptionnellement ce procédé dans sa chapelle du Prieuré de Saint-Germain-en-Laye, mais ses dernières peintures à Vincennes sont l'essai d'une peinture à tempera, sur enduit sec, avec des couleurs Stic. Jusqu'à maintenant, le procédé classique de la toile peinte à l'huile et marouflée sur le mur demeure le plus sûr : on garde à la peinture un aspect mat en ne servant que d'essence.

Cette renaissance de la peinture religieuse a entraîné celle de nos arts décoratifs. Richard et Sabine Desvallières se sont fait un nom, l'un dans la ferronnerie en exécutant des tables de communion en fer forgé, l'autre dans la chasublerie avec des travaux de broderie. Victor Lhuer a tissé au métier de basse-lisse une chasuble pour l'Exposition de 1925. De grandes mosaïques ont été exécutées au Sacré-Cœur de Montmartre d'après les cartons de Luc-Olivier Merson et de Marcel Magne ; à Notre-Dame de Fourvière, d'après ceux de Lameire et de Decôte ; au Rosaire de Lourdes, d'après ceux de Maxence et de L. Fournier. Les noms de Decôte et de Magne sont de nouveau à citer pour les vitraux des basiliques de Fourvière et de Montmartre.

L'art du vitrail, auquel le ciment armé donne maintenant les plus larges espaces, est en pleine renaissance. En plus des verres antiques,



Fig. 499. — M. DENIS : MARIE AU PIED DE LA CROIX. Vitrail de N.-D. du Raincy, Seine-et-Oise. (Cl. Huré.)

retrouvés par Appert, le peintre verrier moderne dispose de verres nouveaux, de fabrication récente, bosselés, veinés, craquelés, marbrés, rayés, granités, irisés, opalins, qui permettent les effets les plus variés. Tous sont colorés dans la masse mais avec des inégalités qui font jouer la lumière, et l'artiste vient encore augmenter ce jeu en filtrant les rayons du soleil qu'il laisse plus ou moins passer à travers ses vernis. Sur ce complément de peinture — qu'il ne faut pas confondre avec les carreaux peints en tableau du siècle dernier — nos artistes diffèrent



Fig. 500. — V. LHUER : CHASUBLE TISSÉE AU MÉTIER, Exposition de 1925. (Cl. B.-P.)

de sentiment. Les uns en prêchent la nécessité et les autres l'abandon. Il semble qu'une mosaïque de verres purs ne convienne qu'à des vitraux d'appartement placés immédiatement sous le regard et que des vitraux d'église, haut placés, ont besoin d'être soutenus par un travail de pinceau sous peine d'être vidés par le soleil. Là où l'on s'accorde, c'est pour garder aux verrières leur aspect de mosaïque très morcelée, pour faire jouer au plomb le rôle des lignes du dessin. Barillet et Lechevallier en ont exécuté de remarquables à Notre-Dame de Montligeon (Orne); Gruber à Saint-Christophe de Javel, Paris; Mauméjean à la chapelle des Orphelins

d'Auteuil. Le plus bel ensemble est à l'église du Raincy : les cartons sont de Maurice Denis, mais l'exécution est de Marguerite Huré et les deux noms sont à citer car il s'agit ici d'une collaboration comprenant une part d'interprétation.

La parfaite exécution de Marguerite Huré s'accompagne d'une invention : la mise en plomb de carreaux réguliers de dix centimètres qui a l'avantage d'économiser le verre et de supprimer trois opérations coûteuses : le calibrage, la coupe des papiers, la mise en plomb provisoire. M^{lle} Huré a, par ailleurs, exécuté des vitraux de sa composition, entre autres à l'église de Coray (Finistère) et à Elisabethville.

Nos artistes ont rénové aussi l'art du livre illustré en le parant d'images ou noires ou en couleurs, avec une fantaisie décorative qui s'éloigne du concept sévère mis à la mode par les historiens archéologues du siècle dernier. Aussi les a-t-on en général peu compris. Les travaux de Maurice Denis, interprétés par le grand graveur Beltrand, sont les plus fameux : *Imitation de Jésus-Christ*, en 1903 ;

Sagesse, de Verlaine, en 1911 ; les *Fioretti*, en 1913 ; *Saint Dominique* de Lacordaire, en 1919 ; le *Frère Genièvre*, en 1920 ; *Sainte Thérèse*, de Claudel, en 1921 ; *Histoire religieuse de la France*, par G. Goyau, en 1921. Des images de piété, de première communion et d'ordination, complètent cet effort que Ch. Bisson a le mieux continué en illustrant les *Poésies religieuses* de Verlaine, le *Credo* et la *Femme pauvre*, de Léon Bloy.

IV. Les pays étrangers n'offrent pas, pour le renouveau d'art chrétien, un ensemble de manifestations comparable à celui de la France.

L'Italie est la plus pauvre ou la plus en retard, mais son *risorgimento* national cache sans doute des surprises, toujours possibles avec cette race d'artistes-nés, amoureux des *cose polite e benfatte*. Le pavillon de la section italienne, à l'Exposition des Arts décoratifs de 1925, par Armando Brasini Roux et Paolo Rossi, contenait de beaux morceaux.

L'Espagne vaut surtout par ses peintres. En architecture, l'église de la *Sagrada Familia*, à Barcelone, par Antonio Gaudi, est une œuvre exceptionnelle que la mort de son auteur condamne à demeurer inachevée. Et c'est une œuvre bizarre où l'on retrouve, modernisées, les étrangetés de l'art manuelin, mêlées à des souvenirs orientaux, mais du moins cette étourdissante fantaisie a-t-elle les traits instinctifs de la race. Seulement, elle est sans lendemain. Des villas modernes, en ciment armé, montrent que la rénovation se fera dans un autre sens. Cette rénovation s'est déjà produite en peinture et c'est Sorolla (1863-1924) qui l'a amorcée. Le premier de sa génération, il a triomphé de son éducation académique pour se livrer aux inspirations du génie local. A sa suite, Rusiñol et Mir ont chanté la terre natale, ses jardins embaumés et ses âpres montagnes. Zuloaga a groupé autour de lui les jeunes : Benito, Mezquita, Chicharro, les deux frères Zubiaurre. Ceux-là, grands coloristes, peignent avec vérité la rude population ibérique. Ils ne dédaignent pas les tableaux religieux. Zuloaga a peint

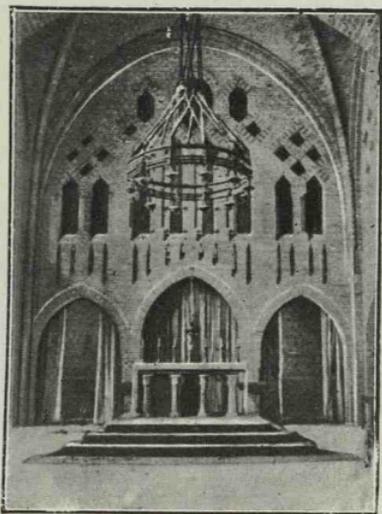


Fig. 501. — DOM BELLOT : EGLISE DE L'ABBAYE D'OOSTERHOUT, (Hollande.)

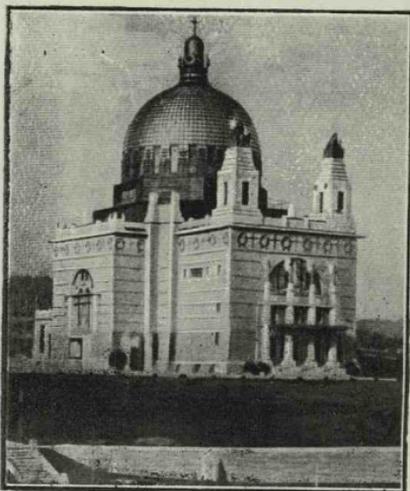


Fig. 502. — EGLISE DE L'ASSISTANCE PUBLIQUE, A VIENNE, Autriche.

religieuse qui ait été exécuté en Espagne est la décoration murale de la cathédrale de Vich, par José-Maria Sert, né à Barcelone en 1876. L'ensemble de l'abside a été exposé à Paris, en 1926. A droite et à gauche de quatre figures d'apôtres ou évangélistes (Pierre et Paul, Jean, Luc) formant trois panneaux, se développe l'*Hommage de de l'Orient* et l'*Hommage de l'Occident*. C'est une sorte d'Épiphanie mondiale. Des éléphants amènent les Orientaux et des galères déversent les croyants d'Occident. La vision est grandiose mais gâtée par la lourdeur des nus et la monotonie du coloris.

L'Allemagne est la plus avancée dans le maniement du ciment armé qui a pris chez elle une forme particulière dite style munichois, bien différent de notre style français. Un grand air de nouveauté perce déjà dans l'église de l'Assistance publique, à Vienne (Autriche), par Otto Wagner, simple chapelle recouverte d'une coupole et décorée intérieurement de peintures.

La Suisse romande s'apparente à la France. En 1919, il s'est fondé, à Genève, une société qui a pour but de développer l'art religieux en le faisant collaborer à l'action de la liturgie catholique. Sous le nom de *Groupe de Saint-Luc et de Saint-Maurice*, elle a réuni des artistes, dont les œuvres décorent déjà quelques églises : Saint-Paul de Genève, Notre-Dame de Genève, l'église de Vésenaz, la chapelle de

un Calvaire, où le Christ sanglant est entouré d'Espagnols authentiques vêtus de la grande cape et les Zurbiaurre ont parfois rappelé les dévotions de leur pays. Mais le gros de la production chrétienne, au XX^e siècle, en Espagne, a été le fait de Menendez Pidal. Peintre exclusivement religieux, cet artiste probe se réclame de la tradition de Velasquez, à la façon de notre Carolus Duran. C'est donc de l'art académique mais d'une assez bonne tenue pour lui avoir mérité l'estime des modernisants. Son tableau *Yo soy* (je suis) est célèbre en Espagne : c'est une sorte de « Christ au prétoire ». Le dernier grand travail de peinture

la Prévôté à Martigny, la chapelle votive de Sommentier, Saint-Paul de Lucerne.

Le peintre-verrier Marcel Poncet, le peintre Cingria, le peintre Georges de Traz (écrivain d'art sous le nom de François Fosca), le sculpteur Baud, les architectes Guyonnet et Dumas, le graveur sur bois Henry Bischoff, le chasublier Stierlin, y ont collaboré à côté de Maurice Denis pour les deux premières, et Marcet Poncet est devenu, à cette occasion, le gendre du peintre français. Une certaine étrangeté de formes déconcerte dans les œuvres de Cingria mais leur caractère génial l'excuse à la réflexion.

La Belgique est plus enlisée que la France dans la tradition archéologique, en ce qui concerne l'architecture religieuse. L'école de Saint-Luc, très estimée sur ce point, y fait encore la loi. Une originalité nouvelle perce cependant dans la basilique du Sacré-Cœur, en construction à Bruxelles, par Albert Van Hoffel, et dans l'église de Bleharies par Lacoste, en 1926, qui est en béton armé avec accompagnement de moellons, de briques et de grès cérame à l'extérieur. Mais l'architecture civile est plus avancée ; Bruxelles a une rue cubiste.

La sculpture, depuis que le grand Constantin Meunier, émule de Rodin, a disparu, est surtout représentée par le Flamand Georges Minne dont le métier volontairement fruste dégage à peine, d'une matière volontairement pauvre, des *Pietas* déjetées et des Madones pathétiques. L'art nouveau s'essaie surtout dans la peinture. Il s'y laisse pénétrer par l'influence française dans le sud, qui est une extension spirituelle de la France, mais dans le nord, c'est la grande tradition mystico-naturaliste des Van Eyck qui soutient les peintres, dont le vague à l'âme, mêlé de religiosité, diffère notablement de la délicate sensualité française, corrigée par la finesse et l'esprit. Par suite de cette tendance, il est parfois malaisé de dire si telles œuvres de James



Fig. 503. — IGNACIO ZULOAGA : LE CHRIST SANGLANT. (Cl. Vizzavona.)

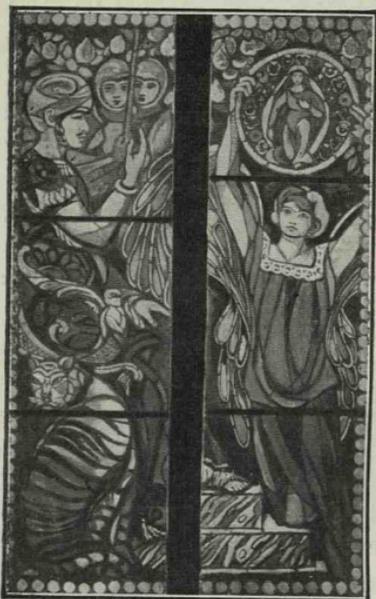


Fig. 504. — CINGRIA : VITRAIL DE NOTRE-DAME DE GENÈVE, Suisse.

reproduit par un éditeur. Dans la partie wallonne, à Liège notamment, vit le souvenir du pieux Auguste Donnay, qui fit accepter la leçon de Puvis avec son *Triptyque d'Hastières*, et sa *Madone* du musée de Bruxelles ; et des artistes de goût y pratiquent un art tout de mesure : Joseph Falloise, Léon Pringels qui a décoré l'église de Trooz, Alfred Martin qui a décoré l'église de Saint-Denis à Liège, René Lesuisse. L'école de Saint-Luc, en progrès, découvre la nature et imite Maurice Denis. A l'abbaye de Maredsous, foyer d'art bénédictin, des ateliers spéciaux renouvellent l'orfèvrerie et le mobilier d'église.

La Hollande a des architectes qui sont passés maîtres dans l'art de manier la brique. Celle-ci est le matériau national et les constructeurs en tirent des effets surprenants. Cuypers, au début du siècle, a donné ainsi une physionomie neuve à la cathédrale Saint-Bavon de Harlem, bien que la masse rappelle encore le moyen âge. Plus récemment, Krophaller à Sainte-Rita d'Amsterdam, à Saint-Pascal Baylon de La Haye et à l'église de Beverwijk, en 1914 ; M. de Becker à Notre-Dame de la Paix d'Amsterdam ; J. et P. Cuypers aux deux églises Saint-Anto-nius de Scheveningue et de Rotterdam, ont accentué la note moderne.

Ensor, Léon Frédéric, Delaunois, G. Van de Woestyne, chargées de ce mysticisme particulier, sont de l'art chrétien. Il faut à celui-ci une certaine contrainte iconographique et une sensibilité plus sociale qu'individuelle pour qu'il s'épanouisse. Le sentiment religieux déborde donc le domaine confessionnel, mais celui-ci compte des représentants dignes d'être retenus : Jacob Smits, qui a traduit une vision campinoise de l'Évangile ; Émile Thysebaert, beau coloriste qui a décoré remarquablement plusieurs églises ; Albert Servaes, très contesté, dont le *Chemin de la Croix*, exposé en 1920, fit scandale dans les milieux ecclésiastiques par son macabre réalisme et s'attira une condamnation romaine quand il fut malencontreusement

Un bénédictin français, Dom Bellot, s'y est révélé lui aussi un virtuose de la brique en élevant, à l'abbaye d'Oosterhout, une église et des bâtiments conventuels où des formules, pourtant anciennes, comme l'arc en mitre et les arcs croisés, donnent lieu à des combinaisons imprévues. Ces construc-



Fig. 505. — ELISABETH CHAPLIN : L'ANNONCIATION. Notre-Dame de Salut, Paris. (Cl. B.-P.)

tions monastiques font suite à celles de l'abbaye de l'île de Wight, en Angleterre. Dom Bellot bâtit, en ce moment, en collaboration avec M. Storez, l'église de Comines (Nord), commencée en 1925 : la brique y sert à habiller une ossature en ciment armé.

L'Angleterre nous intéresse surtout par un de ses sculpteurs : Alfred Gilbert. Le monument de la reine Victoria à Winchester et le tombeau du duc de Clarence à Windsor l'ont mis à la tête des sculpteurs contemporains. Le *Saint Georges* du tombeau du duc de Clarence a la grâce nerveuse d'un Benvenuto Cellini. Le retable de la cathédrale de Saint-Albans, daté de 1901, par sa couleur raffinée évoque aussi un art d'orfèvre. C'est un haut relief polychromé, en pierres diverses incrustées de nacre, qui figure un *Ecce homo* entre deux anges. Il occupe la partie inférieure d'un retable ancien, de style perpendiculaire, garni d'une rangée de niches. Dans les ailes des anges, le plumage est fait d'écaillés d'huîtres nacrées.

On aimerait à citer ici des travaux religieux de l'Amérique du Nord, pays neuf entré depuis peu dans l'histoire de l'art, mais si ses ingénieurs ont toutes les audaces, ses architectes se laissent arrêter par la timidité. Les grands buildings de New-York, comme le Metropolitan et le Woolworth, ont des airs de cathédrales géantes. Un placage de marbre y recouvre une ossature métallique, d'acier ou de ciment armé. Ce revêtement est d'autant plus beau, plus expressif, qu'il est plus nu. Le rappel des formes gothiques dans les couronnements rapetisse ces masses imposantes. C'est là le vice des constructeurs américains chez qui la science ne s'accompagne pas d'imagination. Ils en sont encore où nous en étions nous-mêmes quand nous imitions les Grecs et les Romains. Ils se mettent à l'école de la vieille Europe pour habiller leurs

créations qui pourtant devraient faire fi de si vieilles parures. On n'a donc à enregistrer que des imitations classiques ou moyenâgeuses. En 1927, fut exposé à Paris l'ensemble du chœur de la cathédrale de New-York, comprenant le maître-autel, la chaire à prêcher et la table de communion. La partie architecturale, en marbre blanc, reproduit des formes classiques, commandées par le style de l'église, mais sur cette base amorphe se superpose un riche décor. D'abord, un travail d'orfèvrerie, en cuivre ciselé par M. de Becker : crucifix de l'autel, statues de la Vierge et de saint Jean, bas-reliefs représentant l'*Annonciation*, la *Nativité* et le *Couronnement de la Vierge*, porte du tabernacle ornée d'un Christ, panneaux de la chaire figurant les Évangélistes, ornements appliqués. C'est un travail d'inspiration ancienne mais qui fait excuser son manque de modernité par la perfection de l'exécution. La modernité est ici seulement dans le fer forgé, porte de la table de communion et rampe d'escalier de la chaire, exécutées par le grand ferronnier parisien, Brandt. Avec lui, nous rentrons en France.

V. Les œuvres que nous venons de passer en revue, appartiennent, sauf quelques exemples, à la génération née aux environs de 1870, qui commença de produire vers 1900 et donne en ce moment les dernières preuves de son activité. Ces œuvres ne vont pas sans quelques faiblesses mais elles sont assez représentatives pour être retenues. Une nouvelle génération monte qui se réclame d'autres disciplines.

L'architecture prend une allure de plus en plus scientifique et mécanique où la raison technique et le souci pratique remplacent le sentiment. Il s'ensuit que l'ornement pittoresque disparaît pour faire place à une pure géométrie. Des masses rectangulaires, de grands

mus, des vides vitrés qui laissent passer le plus possible d'air et de lumière, voilà comment nous voyons aujourd'hui. Cette vision est nettement influencée par le machinisme ambiant : la machine suggère la netteté de ses gabarits à la construction.

L'église Sainte-Jeanne d'Arc, à Nice, commencée



Fig. 506. — A. ET I. LEMAÎTRE : VIERGE ET SAINTS. Décoration de l'église de Meudon, S.-et-O. (Cl. Poplin.)

en 1927 par Droz, est déjà significative. Tout entière en ciment armé, elle est de plan ovale. Trois coupoles ellipsoïdes la recouvrent qui se couvrent l'une l'autre. Des carreaux vernissés en protégeront l'extrados contre le soleil. On peut regretter les coupoles mais le clocher est un rajeunissement heureux de la formule des Perret au Raincy. Il s'élève

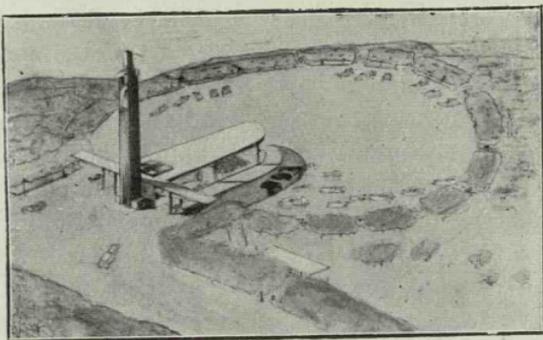


Fig. 507. — CHAPELLE ST-CHRISTOPHE DE L'AUTODROME DE MONTLHÉRY, *Seine-et-Oise*. (Cl. M. Vaux.)

sur dix points d'appui disposés en pentagone, desquels montent dix fermes ajourées qui se compénètrent à leur sommet pour former une terminaison.

Il y a plus significatif encore. En juillet 1927, on a inauguré, à Paris, dans le quartier d'Auteuil, la rue Mallet-Stevens, du nom de son architecte, dont les six maisons, qui sont des ateliers d'artistes, sont la première application des enseignements de l'Exposition des Arts décoratifs en 1925. Des raisons de confort et d'hygiène ont tout commandé dans l'ordonnance et la distribution de ces cubes de ciment, surmontés de terrasses et teintés, auxquels la mémoire archéologique n'a rien fourni. L'urbanisme futur est peut-être en germe dans ce moderne essai. On y sent d'ailleurs l'influence de notre Afrique du Nord et le souvenir de la maison arabe, au moins dans le jeu des volumes.

L'Institut d'Art et d'Archéologie, par Bigot, rue Michelet, Paris, VI^e, avère aussi une influence orientale, plus spécialement celle de Venise. On pense au Palais des Doges en voyant cette façade en briques rouges où ce petit matériau, employé avec ingéniosité, suffit à former des colonnes engagées, avec base et chapiteau, à décorer les nus de quadrillés en losanges, et à couronner l'édifice de crêtes découpées. Mais l'intérieur est une ossature en poutres de ciment armé, relevant de la charpenterie, à laquelle le parement extérieur en briques ne sert que de vêtement. Cette solution de corriger par un habillage l'aspect ingrat du béton armé est séduisante.

Une application religieuse de cet esprit existe déjà : c'est la chapelle Saint-Christophe des autodromes de Montlhéry (Seine-et-Oise), et de

Miramas (B.-du-R.), par l'architecte Bernard et les deux frères sculpteurs Martel. En cours d'exécution, elle sera élevée en 1928. Chapelle de plein air, elle est abritée par un plafond de ciment armé en forme de T, qui évoque l'idée d'un avion et n'est soutenu que par quelques poutres de béton armé. Derrière l'autel, se dresse une tour rectangulaire de vingt-sept mètres de haut qui n'est autre chose qu'une statue gigantesque de saint Christophe portant l'Enfant-Jésus, réduite à des formes géométriques. On voit là le résultat que peut donner le cubisme dans la sculpture monumentale. Il engendre un idéalisme nouveau auquel le naturalisme anthropomorphique devra céder la place. Le Saint Christophe de Martel n'est pas une statue : c'est une forme construite qui évoque le Saint protecteur.

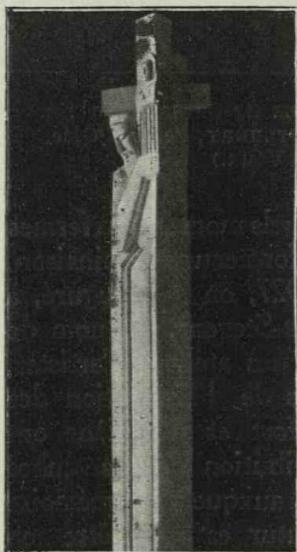


Fig. 508. — J. MARTEL :
TOUR DE SAINT-CHRIS-
TOPHE DE L'AUTODROME
DE MONTLHÉRY, Seine-et-
Oise. (Cl. Vaux.)

Nos jeunes peintres sont en réaction contre le symbolisme de leurs aînés et ce que ceux-ci gardaient encore de l'impressionnisme. Ils veulent des masses bien construites et de solides réalisations. Cela est surtout le fait des peintres de tableaux de chevalet : Segonzac, Utrillo, Vlaminck, Othon Friesz, Kisling, qui font suite à l'Espagnol Picasso et au Hollandais Van Dongen, mais la décoration elle-même s'en ressent. Les décors de Jaulmes (salle d'honneur du Grand Palais à l'Exposition de 1925, panneau du Petit Palais, rideau du théâtre de Lyon) n'ont plus la luminosité et le système d'ombres colorées chers à Maurice Denis. A leur place, de substantielles harmonies et des formes amplifiées, ennoblies jusqu'à rappeler l'antique. On ne se contente plus de décorer agréablement. On veut être peintre. La jeune école peint mieux que la précédente. Dans leurs peintures décoratives de l'église de Meudon (arch. Droz), en 1927, André et Ivanna Lemaitre font preuve d'une sensibilité picturale qui ne perd plus de vue la qualité des objets représentés. M^{lle} Chaplin a décoré de même en peintre la chapelle de Notre-Dame de Salut à Paris, en 1926-1927.

Un envol d'anges y surmonte une *Annonciation* et une *Nativité*, encadrant une *Vierge* en pierre, souriante, du XIII^e siècle. L'ensemble

forme un décor joyeux, une sorte de fête céleste, bien dans l'esprit de la madone gothique, qui n'est que la transcription littérale de la châtelaine royale transformée en *Mater amabilis* des litanies. Une heureuse distribution des bleus, des blancs et des rouges donne à cette peinture, vaguement botticellesque, un aspect frais et chantant. Au Salon de 1927, il y avait de même un *Saint Martin*, de P.-A. Laurens, destiné à l'église de Follainville (Seine-et-Oise), qui gardait une vertu décorative tout en ayant la solidité d'un tableau de chevalet. Là est le nœud du problème actuel. On veut une peinture qui décore tout en demeurant de la peinture au lieu de n'être plus qu'une ornementation plate, comme au temps de Mucha, vers 1900, et même depuis.

Notre art contemporain, précisément parce qu'il est vivant, est donc en train d'évoluer et de là vient la peine qu'on a à le définir. C'est le moment de nous défendre du dogmatisme qui suit tout effort accompli. On a noté, en musique, la défaveur attachée aux Debussystes, que le maître d'ailleurs réprouvait. Il faut en dire autant des imitateurs de Maurice Denis et de George Desvallières, de ceux qui voudraient réduire en formules l'art de Bourdelle et de Perret. Je ne prêche pas le mimétisme parce qu'il n'a jamais rien produit de bon et que toute école périt par la répétition.

On aurait mal compris cette dernière leçon si, après s'être guéri des pastiches anciens, aussi bien classiques que moyenâgeux, on transformait les maîtres contemporains en exemplaires définitifs. Ce livre n'aura atteint son but que s'il arrive à faire comprendre et aimer, à la lumière de l'art d'autrefois et d'aujourd'hui, l'art vivant de demain. (Fig. 476 à 508.)

FIN

INDEX DES ILLUSTRATIONS

- Aix-la-Chapelle, 83.
 Albi, cathédrale, 138.
 Alzano maggiore, chaire, 358.
 Amiens, cathédrale, 146, 147, 148, 161, 165.
 Angelico (Fra), 240, 241.
 Angoulême, cathédrale, 96.
 Antioche (Calice d'), 22.
 Apt, autel, 108. Châsse, 192.
 Arta, 252.
 Athènes, Saint-Théodore, 64.
 Athos (Mont), 256, 258, 260.
 Bâle (autel de), 120.
 Barocci, 309.
 Batalha, 202.
 Beauvais, cathédrale, 150.
 Belem, 203.
 Bellechose (H.), 216.
 Bellini (Jean), 246.
 Bénévent (Italie), 123.
 Bernin, 326.
 Berruguete (Pedro), 227.
 Besnard, 427.
 Bethléem, basilique, 32.
 Beuron (Ecole de), 406.
 Bonnat, 404.
 Bontemps (Pierre), 285.
 Borel (Paul), 405.
 Bosch (Jérôme), 295.
 Botticelli (Uffizzi), 245.
 Bouchardon, 353, 369.
 Boucher, 371.
 Bourdelle, 421.
 Bourges, 157, 180, 182, 289.
 Bouts (Thierry), 214.
 Brescia (Coffret de), 25.
 Bridan, 368.
 Bristol, 193.
 Broeghel, 317.
 Bruxelles, 342.
 Burgos, cathédrale, 169, 199, 200. Saint-Nicolas, 202. Musée, 201.
 Burnand (Eugène), 408.
 Burne (Jones), 407.
 Caen, 100, 281.
 Cano (Alonso), 337.
 Canova, 385.
 Cantorbéry, 154.
 Caravage, 310.
 Carrache (Annibal), 309.
 Carrière, 403.
 Cassin (Mont), peinture, 406.
 Châlons, 135.
 Chaplin (Elisabeth), 441.
 Charlemagne (Dalmatique de), 260.
 Charlier, 424, 425, 426.
 Charles-Quint, tombeau, 315. Christ, 337.
 Charlieu, 113.
 Chartres, 132, 133, 134, 144, 145, 159, 162, 178, 179, 368. Voile de la Vierge, 73.
 Chassériau, 398.
 Cingria, 440.
 Clermont-Ferrand, N.-D. du Port, 93, 110, 117.
 Cluny (Chapiteau de), 114.
 Cologne, 151, 389.
 Colombe (Michel), 284.
 Compostelle, Saint-Jacques, 102, 372.
 Conques, Statue de Sainte-Foy, 115.
 Constantinople, Sainte-Sophie, 50, 56, 57, 58. SS. Serge et Bacchus, 65. Kahrié-Djami, 249, 258.
 Corbeil (Rois de), 158.
 Corrège, 276.
 Cousin (Jean), 288.
 Cravant, 82.
 Daphni, 76.
 Delacroix, 397.
 Delaplanche, 399.
 Denis (Maurice), 429, 430, 431, 432, 435.
 Desvallières (George), 428, 433, 434.
 Dominiquin, 305.
 Donatello, 234, 235, 236.
 Dresde, 379, 380.
 Duccio, 185.
 Dürer (Albert), 296, 297.
 Durham, 106.
 Escorial, chapelle, 315.
 Espagnols (Primitifs), 224, 225.
 Evreux, chasse de Saint Taurin, 183.
 Eyck (Van), 209, 210, 211.
 Fabriano (G. da), 239.
 Falguière, 400.
 Famagouste, 155.
 Ferrando de l'A., 292.

- Flandrin (H.), 384.
 Flémalle (Le Maître de), 215.
 Florence, baptistère, 172, 184. Cathédrale, 230. Musée National, 121. Or San Michele, 171.
 Fouquet, 219.
 Foy (Sainte), 115.
 Frémiet, 399.
- Gênes, Annunziata, 324.
 Genève, vitrail, 440.
 Germigny-des-Prés, 82.
 Ghiberti, 232.
 Ghirlandajo, 246.
 Gilbert (Alfred), 414.
 Giotto, 187, 188, 189.
 Gonçalves (Nuno), 226.
 Goya, 375, 376, 382.
 Gozzoli (Benozzo), 244.
 Gratchanitsa, 253.
 Greco, 316.
 Grenade, 291.
 Grünevald, 298.
 Guerchin, 327.
- Hippolyte (Saint), 15.
 Holbein, 280.
 Hortus deliciarum, 176.
 Houdon, 369.
- Ingres, 397.
 Ivoire carolingien, 86.
- Jérusalem, Saint-Sépulcre, 27, 105.
 Jouarre, 81.
 Jouvenet, 370.
 Jumièges, 99.
- Kiev, mosaïque, 77.
 Krouchevats, 254.
- Laach, abbatale, 104.
 Lambert (Saint), 205.
 Laon, 140.
 Lebrun, 334.
 Lecce, 357.
- Leibl, 411.
 Lemaître (A. et I.), 442.
 Lemoine (J.-B.), 367.
 Le Sueur (Eustache), 332, 349.
 Lhuer (Victor), 436.
- Liège, Saint-Jacques, 205.
 Liget (Le), chapelle, 126.
 Ligier-Richier, 283.
 Limbourg (Pol de), 220.
 Limoges, miniature, 132.
 Email, 137.
 Lincoln, cathédrale, 170.
 Lippi (Filippo), 242.
 Lippo di Memmo, 190.
 Lochner (Stephan), 228.
 Londres. Ivoire du British Museum, 79. Saint-Paul, 347.
 Lourdes, Rosaire, 395.
 Luini (Bernardino), 268.
 Lyon, cathédrale, 181. Fourvière, 393.
- Mantegna, 247.
 Mantoue, Saint-André, 231.
 Marseille, cathédrale, 391.
 Martel (Joël), 444.
 Martial (Bible de Saint), 132.
 Masaccio, 237.
 Mazarin (Tombeau de), 330.
 Memling, 212, 213.
 Michel-Ange, 262, 264, 265, 266, 267, 273, 274, 275.
 Mignard, 335.
 Milan, coffret, 23. Ivoire, 24. Saint Ambroise, 84, 85, 101. Cathédrale, 204.
 Miastra, 251, 257, 259.
 Moissac, 112, 118.
 Moissenet, 423.
 Monreale, 79.
 Montañès, 336.
 Monthéry, autodrome, 443.
 Montmorillon, chapelle, 125.
 Montoire, chapelle, 124.
 Moscou, église, 383.
 Moulins (Le Maître de), 218. Bible de Souvigny, 131.
 Murillo, 340, 341.
- Nantes, tombeau, 284.
 Naples, tombeau, 172.
- Narbonne, madone, 166. Parement, 191.
 Ninove, autel, 377.
 Nuremberg, 169, 294.
- Olivet (Vierge d'), 286.
 Oosterhout, abbaye, 437.
 Orcagna, tabernacle, 171.
- Palerme, chapelle palatine, 63. La Martorana, 78.
 Parenzo, basilique, 55.
 Paris, Notre-Dame, 141, 159, 160, 161, 173. Sainte-Chapelle, 142, 163. Bibliothèque Nationale, 66, 74, 86, 87, 88, 89, 130, 176, 177. Saint-Eustache, 282. Saint-Étienne-du-Mont, 290, 312, 313. Saint-Gervais, 314. Chapelle des Invalides, 329. Saint-Sulpice, 365. Val-de-Grâce, 329. Panthéon, 364. Saint-Philippe du Roule, 366. La Madeleine, 386. La Trinité, 388. Sainte-Clotilde, 390. Saint-Vincent-de-Paul, 387. Saint-Augustin, 392. Saint-Pierre de Montrouge, 396. Sacré-Cœur, 394. Saint-Jean de Montmartre, 415. N.-D.-de-Salut, 409. Saint-Dominique, 417. Saint-Christophe, 420.
- Paul (Saint), médaille, 22.
 Pavié, Chartreuse, 233.
 Périgueux, Saint-Front, 92.
 Pérugin, 248.
 Pétrograd, Saint-Isaac, 411.
 Pierre (Saint), médaille, 22. Statue, 31.
 Pieta d'Avignon, 217.
 Pilon (Germain), 286.
 Pinturicchio, 248.
 Pisanello, 243.
 Pisano (Andrea), 172.
 Pisano (Nicolas), 170.
 Pise, baptistère et cathédrale, 156. Chaire, 170.

- Poitiers, baptistère, 80, 128. Cathédrale, 136, 149. N.-D. la Grande, 98.
- Pot (Tombeau de Philippe), 195.
- Poussin, 333.
- Pozzo (Père), 328.
- Puis de Chavannes, 401, 402.
- Puy (Le), cathédrale, 97, 128, 222.
- Qalb-Louzé, 51.
- Queirolo, 362.
- Raincy (Le), église, 418, 419.
- Raphaël, 270, 271, 272.
- Ravenne, Saint-Apollinaire in classe, 35, 72. Saint-Apollinaire neuf, 36, 68. Tombeau de Galla Placidia, 53, 67. Saint-Vital, 59, 67. Baptistère, 69. Archevêché, 70.
- Reims Cathédrale, 143, 165. Calice de saint Rémi, 167.
- Rembrandt, 345, 346, 351.
- Reynolds, 381.
- Ribera, 338.
- Riez, baptistère, 81.
- Riom, vierge du Marthuret, 198.
- Ripoll, portail, 119.
- Robbia (della), Luca, 236.
- Robbia (della), Andrea, 238.
- Rome. Catacombes, 1 à 13, 26. Sainte-Agnès, 321. Sainte-Agnès hors les murs, 45. Saint-Clément, 28, 34. Saint-Charles aux quatre fontaines, 322. Sainte-Consistance, 36, 37, 42. SS. Cosme et Damien, 44. Saint-Étienne le rond, 38. Le Gesù, 301, 302, 323. Saint-Ignace, 328. Saint-Jean de Latran, 28, 39. Musée du Latran, 14 à 21. Saint-Pierre, 31, 262, 263, 301, 318, 319, 320. Saint-Paul hors les murs, 29, 30, 43. S. Maria antiqua, 46. S. Maria in dominica, 48. Sainte-Marie Majeure, 33, 49, 303, 304, 355. Sainte-Marie des Anges, 356. S. Maria de l'Orto, 348. San Marco, 48. Sainte-Praxède, 47. La Madeleine, 354. Sainte-Pudentienne, 40, 41. Sainte-Sabine, porte, 71. Vatican, 22, 260.
- Rossetti, 407.
- Rosso, 287.
- Rouen, cathédrale, 195. Saint Maclou, 207.
- Rubens, 343, 344, 352.
- Rue, église, 194.
- Saint-Chef, fresque, 129.
- Saint-Denis, tombeaux, 164, 285.
- Saint-Gilles, portail, 109, 117.
- Saint-Guilhem-du-Désert, sarcophage, 90. Église, 107.
- Saint-Lô, vitrail, 223.
- Saint-Mihiel, sépulcre, 283.
- Saint-Savin, église, 95. Fresque, 127.
- Salonique, Saint - Demétrius, 54. Ambon, 72.
- Saints Apôtres, 250.
- Salut (Statue de N.-D. de), 163.
- Salzillo, 374.
- Senlis, cathédrale, 162.
- Sens, cathédrale, 139, 221.
- Sienna, cathédrale, 155.
- Signorelli, 229.
- Simone di Martino, 175, 190.
- Sluter (Claus), 196.
- Sodoma, 268.
- Soissons (Évangéliste de), 89.
- Solesmes, sépulcre, 197.
- Souillac, 116, 118.
- Souvigny (Bible de), 131.
- Strasbourg, cathédrale, 166.
- Taurin (Châsse de saint), 183.
- Thomar (Portugal), couvent, 203.
- Tiepolo, 362.
- Tintoret, 306, 307.
- Titien, 277, 278, 279.
- Tolède, cathédrale, 153, 168.
- Torrigiani, 293.
- Torriti (Jacopo), 186.
- Toulouse, Saint-Sernin, 94. Musée, 174.
- Tourmanin, 52.
- Tournai, cathédrale, 103.
- Troyes, Saint-Urbain, 152.
- Turin, la Superga, 360.
- Ulm, cathédrale, 206.
- Valle, 361.
- Velasquez, 339, 350.
- Venise, Saint-Marc, 60, 61, 62, 75, 89, 91, 122, 255. Saint-Georges, 311. La Salute, 325. Les Gesuiti, 359.
- Verechtchaguine, 413.
- Verhagen, 378.
- Vérone, cathédrale, 122.
- Véronèse, 299, 300.
- Verrocchio, 245.
- Versailles, chapelle, 363.
- Vézelay, La Madeleine, 94, 111, 114, 119.
- Vienne (Autriche), cathédrale, 208. Église, 438.
- Vierge (Voile de la), 73.
- Vigoureux, 423.
- Villabrilie, 373.
- Villiers (Robert de), 422.
- Vincennes, Saint-Louis, 416.
- Vinci (Léonard de), 261, 269.
- Volterre (Daniel de), 308.
- Vouet (Simon), 331.
- Werve (Claus de), 197.
- Westminster, cathédrale, 410.
- Weyden (Van der), 214.
- Zuloaga, 439.

INDEX DES MATIÈRES

- A et Ω , 42.
 A de Charlemagne, 123.
 Abbaye, 101.
 Abbeville, 195.
 Abgar, 189.
 Abou-Mina, 54.
 Achéropites, 73.
 Adam (les), 365, 366, 380.
 Aerschot, 208.
 Aertsen (Pieter), 317.
 Agde, 99.
 Agen, 148.
 Aillant-sur-Tholon, 388.
 Airvault, 98.
 Aix-en-Provence, 101.
 Aix-la-Chapelle, 85, 122.
 Alberti, 231, 235.
 Albi, 147, 148, 195, 204.
 Algarde, 322.
 Alzano Maggiore, 355.
 Amalfi, 116.
 Amadeo, 237.
 Ambazac, 133.
 Amiens, 136, 144, 195.
 Ammann (Jost), 295.
 Anet, 282.
 Angelico (Fra), 238.
 Angers, 146.
 Angoulême, 98, 114.
 Anguier, 330.
 Aniane, 112.
 Antelami, 119.
 Antioche, calice, 25. Ro-
 tonde, 38.
 Aoste, 118.
 Aristote, 164, 300.
 Arles, 18, 101, 114.
 Ars, 390.
 Arta, 250.
 Assise, 151, 183, 184.
 Athènes, 52, 62.
 Athos, 64, 251, 260.
 Auch, 285.
 Autun, 100, 113, 225.
 Auxerre, 146.
 Avallon, 100.
 Avignon, 100, 328.
 Avila, 122.
 Baciccia (Le), 325.
 Bagaouat (El), 66.
 Bâle, 122, 153.
 Baldovinetti, 241.
 Bamberg, 168.
 Barabino, 404.
 Barcelone, 188, 437.
 Bari, 116.
 Baroche, 307.
 Bartholomé, 425.
 Bartolommeo (Fra), 276.
 Barton-sur-Humber, 88.
 Bataille (Nicolas), 228.
 Batalha, 154, 199, 289.
 Bayeux, 145.
 Beaulieu, 99, 111.
 Beatus, 125.
 Beaumetz (Jean de), 215.
 Beaune, 100.
 Beauneveu (André), 215.
 Beauvais, 87, 144, 195,
 226, 285, 364.
 Belem, 199, 289.
 Bellechose, 215.
 Bellver y Ramon (R.), 406.
 Bellini, 245.
 Beltraffis, 271.
 Bénévent, (Creuse), 99.
 Bénévent (Italie), 116.
 Bénisson-Dieu (La), 111.
 Bentley (John), 409.
 Bergame, 232.
 Bernin, 320, 322.
 Berruguete, 287, 288.
 Besançon, 105.
 Besnard (A.), 430.
 Bethléem, basilique, 30,
 54, 55, 66. Carmel, 391.
 Beverley, 151.
 Beuron (École de), 408.
 Beyrouth, 104.
 Béziers, 148.
 Binbirkilissé, 57, 58.
 Bishophill, junior, 88.
 Bleharies, 439.
 Blondel, 327.
 Blutenbourg, 293.
 Boarhunt, 88.
 Bois-le-Duc, 196.
 Bologne (Jean), 310.
 Bologne, 319.
 Bonn, 149.
 Bonnassieux, 393.
 Bontemps (Pierre), 283.
 Bordeaux, 148, 158.
 Borgoña (Juan de), 287.
 Borman (Jan), 207, 208.
 Borovikovski, 383.
 Borromini, 321.
 Bosch, 296.
 Bosham, 88.
 Bosra, 58.
 Botticelli (Sandro Fili-
 pepi), 242.
 Bouchard, 425.
 Bouchardon, 365.
 Boucher, 372.
 Bouguereau, 398.

- Boullongne (Les), 372.
 Bourdelle, 425, 435.
 Bourdichon, 225.
 Bourdin, 329.
 Bourges, 148, 178, 285.
 Bouts (Thierry), 218.
 Bradford-sur-Avon, 88.
 Bramante, 263.
 Bremond, 397.
 Brescia, 25, 232.
 Brioude, 97.
 Bristol, 196.
 Broederlam, 207, 215.
 Brœucq (J. de), 297.
 Brou, 196.
 Brueghel, 317.
 Brunelleschi, 230.
 Bruxelles, 149, 439.
 Burgos, 154, 169, 198.
 Burnand, 412.
 Burne-Jones, 410, 411.
 Caen, 96, 145, 281, 362.
 Cahors, 98, 112, 148.
 Calabrése (Le), 326.
 Callot, 337.
 Calvaires bretons, 313.
 Cambrai, 105.
 Campagna, 322.
 Cano (Alonso), 340, 342.
 Canossa, 116.
 Canova, 401.
 Canterbury, 88, 89, 150.
 Capoue, 128.
 Caravage (M. - A. Ameghino), 308.
 Carcassonne, Saint-Nazaire, 148. Saint-Gimer, 388.
 Carmona, 374.
 Carpaccio, 245.
 Carrache (Les), 307.
 Carrière, 401.
 Cassaba, 60.
 Castagno, 240.
 Castelnau-le-Lez, 99.
 Castilho (João de), 289.
 Castoria, 57.
 Castro (Juan Sanchez de), 223.
 Cavaillon, 101.
 Cavallini, 183.
 Cefalu, 72, 73.
 Cellini (Benvenuto), 269.
 Cennino Cennini, 187.
 Chaalis, 362.
 Chaise-Dieu (La), 148.
 Châlons (Simon de), 284.
 Chamalières, 87, 97, 110.
 Champagne (Ph. de), 336.
 Chaplin (Elisabeth), 444.
 Chapu, 393.
 Charité-sur-Loire (La), 111.
 Charlemagne, 89. Dalmatique, 76, 258.
 Charlier, 427.
 Charlieu, 114.
 Chartres, 76, 131, 144, 281, 369. Vierge noire, 115. Voile de la Vierge, 76.
 Chassériau, 397.
 Chateameillant, 99.
 Chelles, 82.
 Chiaravalle, 107.
 Chios, 72.
 Chypre, 63, 98, 200.
 Cimabué, 173, 183.
 Cirauqui, 170.
 Ciséri, 405.
 Cividale, 90.
 Civitale, 235.
 Clermont-Ferrand, 97, 110, 148.
 Cluny, 99, 102, 113.
 Coïmbre, 103.
 Colmar, 293.
 Cologne, 82, 105, 149, 168, 407.
 Colombe (Michel), 282.
 Côte, 232.
 Compostelle, 103, 169, 374.
 Conches, 285.
 Coninxloo (G. de), 317.
 Conques, 82, 91, 110, 115, 122.
 Constantinople, Sainte-Sophie, 60, 63, 64, 71, 78. Eglises, 54 à 59, 60 à 62, 250. Kahrié-Djami, 255.
 Cordoba (Pedro de), 223.
 Cordonnier (Jean), 284.
 Cornelius, 407.
 Corot, 398.
 Corrège (Antonio Allegri), 277.
 Cortone (Pierre de), 325.
 Cousin (Jean), 284.
 Coutances, 145.
 Coxcie (Van), 211, 297.
 Coypel, 371.
 Coysevox, 332.
 Cravant, 81.
 Crivelli, 244.
 Cruas, 99.
 Cunault, 98.
 Damas, 54.
 Dampst, 425.
 Danses macabres, 220.
 Daouléh, 57.
 Daphni, 58, 59, 72.
 Dardé, 427.
 David (Gérard), 218.
 David (Louis), 395.
 Deir-el-Abiad, 58.
 Deir-el-Ahmar, 58.
 Delacroix, 396.
 Delaplanche, 394.
 Delaroche, 397.
 Delphes, 52.
 Denis (Maurice), 431, 436.
 Denis (pseudo), 70.
 Denis de Fournas, 260.
 Desvallières, 433.
 Dewez, 377.
 Digne, 101, 106.
 Dijon, 146, 195, 203, 207.
 Distre, 81.
 Djebeil, 104.
 Dolci (Carlo), 326.
 Dominique, 283.
 Dominique (Le), 309.
 Donatello, 233.
 Dresde, 380.
 Dubois (Paul), 393, 424.
 Duccio, 186.
 Duccio (A. di), 235.
 Duquesnoy (Les), 344.
 Dürer (Albert), 290.
 Durham, 107.
 Dyck (Van), 347.
 Egeri (Carl von), 295.
 Elne, 106, 112.
 Éloi (Saint), 82.
 Elsheimer, 293.
 Ely, 107.
 Engelbrechtsen, 296.
 Escorial, 314.
 Etschmiadzin, 63.
 Eu, 326.
 Evreux, 190, 195.

Exeter, 107, 151, 167.
Eyck (Van), 211, 216, 222.
Ezra, 57.

Fabliaux, 164.
Fabriano (G. da), 239.
Faidherbe, 344.
Falconet, 367.
Falguière, 394.
Famagouste, 155.
Feriana, 23.
Fernandez, 223, 224.
Ferrando, 286.
Ferrare, 106, 118.
Ferrari (G.), 271.
Firouz-Abad, 58.
Flamenco (Juan), 223.
Flandras (Juan de), 223.
Flandrin, 398.
Flaxmann, 380.
Flémalle (Maître de), 217.
Florence (André de), 187.
Florence, 118, 187, 191,
230, 265, 403.
Florentin (Nicolas le), 222.
Floris (Frans), 317.
Fontana, 303.
Fontenay, 102.
Fontevrault, 111.
Forli (Melozzo da), 243.
Forment (Damian), 288.
Foscari, 237.
Fossanova, 107, 151.
Fosse (Ch. de la), 370.
Foucquet (Jean), 225.
Fountains - Abbey, 107,
151.
Fracassini, 404.
Franceschi (P. dei), 243.
Francken (Ambroise), 317.
Freiberg, 168.
Frémiet, 393.
Fréminet, 313.
Fresque, 4, 126, 180.
Friskney, 221.
Froment (Nicolas), 225.
Fuga, 356.
Fulda, 105.

Gainsborough, 379.
Gagliardi, 404.
Galilei, 356.
Gallego (Fernando), 223.
Gand, 149, 377.

Gand (Juste de), 218.
Gay (Nicolas), 412.
Gaza, 104, 155.
Gênes, 151.
Genève, 153.
Germigny-des-Prés, 86,
90.
Gessenberg, 105.
Ghiberti, 232.
Ghirlandajo, 241.
Gilbert (Alfred), 441.
Gimel, 133.
Giordano (Luca), 326.
Giorgione, 278.
Giotto, 185.
Girardon, 331.
Gobelins, 369.
Goës (H. Vander), 218.
Gonçalvès (Nono), 224.
Goujon (Jean), 283.
Goya, 374.
Gozzoli (Benozzo), 241.
Grado, 33.
Grand-Andély, 282.
Greco (Le), 315.
Grenoble, 38.
Groppoli, 118.
Grünewald, 291.
Guarini, 322.
Guerchin (Le), 324.
Guide (Le), 324.
Guido de Côme, 120.

Haarlem, 149.
Haïdra, 34.
Hals (Frans), 348.
Henner, 398.
Herrera, 314.
Holbein, 292.
Houdon, 367.
Humbert, 430.
Huy, 166.
Hyères, 106.

Iconoclasm, 70 à 73.
Ingelheim, 90.
Indaco, 287.
Ingelheim, 90.
Inglès (Jorge), 222.
Ingres, 395.
Inigo (Jones), 350.
Isaura, 58.
Issoire, 97.
Jacomart Baço, 222.

Jérusalem, Saint-Sépulcre,
30, 41, 52, à 56, 103,
155. Mosquées, 104,
115. N.-D. de France,
391.
Jouarre, 80, 81.
Jouvet, 371.
Jumièges, 96.
Juste (Les), 282.

Kalat-Séman, 55.
Kariath el Enab, 104.
Kazan, 383.
Kiev, 71.
Kissling, 412.
Klosternenbourg, 105.
Kodscha-Kalessi, 61.
Koutais, 63.
Koyoundjik, 58.
Krafft, 293.
Krukenberg, 105.

Laach, 105.
Lamta, 23.
Landowski, 425.
Langres, 146.
Laon, 144, 145.
Lapais, 155.
Largillière, 372.
Laurens, (J.-P.), 400.
Laurens, (P. A.) 445.
Lausanne, 153.
Lavandieu, 110.
Lawrence, 379.
Lebrun, 338.
Lecce, 357.
Lefebvre (H.), 394.
Lefèvre (V.), 394.
Leibl, 408.
Lemaître (A. et I.), 434,
444.
Lemoine, 364.
Léon (Espagne), 103, 154,
169, 188.
Lestocart, 329.
Leyde (Stèle de), 25.
Liège, 149.
Liesborn (Maître de), 220.
Lille, N.-D. de la Treille,
391.
Limbourg (Pol de), 216.
Limoges, Saint-Martial,
99. Emaux, 133, 191. Ca-
thédrale, 148.

- Lincoln, 167.
 Lippi (Filippo), 240.
 Lisbonne, 376.
 Lisieux, 145.
 Lochner (Stephan), 219.
 Lombardes (églises), 105.
 Londres, 351.
 Lorenzetti, 187.
 Lourdes, 390.
 Louvain, 196.
 Louvesc (La), 390.
 Lucques, 107. Saint Voult, 136.
 Luini (B.), 271.
 Lund, 108.
 Lyon, cathédrale, 148.
 Ainay, 113. Fourvières, 390.
 Macaire (Saint), 58.
 Madère, 200.
 Maderna, 322.
 Maderne, 319.
 Magdebourg, 149, 167.
 Maguelonne, 99, 112.
 Majano (G. da), 231, 235.
 Malines, 149, 377.
 Mans (Le), 98, 362.
 Mansard, 327.
 Mantegna, 244.
 Mantegazza, 237.
 Mantoue, 231.
 Marcillat (G. de), 285.
 Marchiori, 359.
 Marseille, S.-Victor, 147.
 Cathédrale, 386. Chapelle, 390.
 Martellange, 312.
 Martin (Henri), 430.
 Masaccio, 238.
 Masolino, 238.
 Matsys (Quentin), 296.
 Maulbronn, 149.
 Mays de Notre-Dame, 337, 370.
 Mayence, 104, 149.
 Memling, 218.
 Mengs (Raphaël), 381.
 Ména (Pedro de), 341.
 Menendez Pidal, 438.
 Merbaka, 62.
 Messine (A. de), 244.
 Mexique, 200.
 Michel-Ange, 264, 266, 274.
 Michelozzo, 230.
 Mignard, 338.
 Milan, 25, 26, 88. Saint-Ambroise, 90, 91, 107, 122. Cathédrale, 197.
 Minne (Georges), 439.
 Mistra, 250, 255.
 Modène, 106, 118.
 Moissac, 99, 111.
 Monreale, 72, 117.
 Mons, 196.
 Montañès, 340.
 Montauti, 358.
 Mont-Cassin, 116.
 Monthéry, 443.
 Montmajour, 101, 328.
 Montmorillon, 127.
 Montoire, 127.
 Montorsolo, 268.
 Montpellier, 148.
 Mont-Saint-Michel, 195.
 Monza, 78, 82.
 Morales, 315.
 Morelli, 404.
 Moscou, 253, 258, 382.
 Mostaert, 296.
 Mottez (H.), 398.
 Moulins, 225, 227.
 Mozae, 133.
 Mozat, 97.
 Munich, 294, 352, 380.
 Murillo, 342.
 Myra, 59.
 Mystères, 209.
 Nain (les Le), 336.
 Nancy, cathédrale, 91, 362. Saint-Evre, 389.
 Nantes, Saint-Nicolas, 387.
 Naples, 40, 44, 97, 117, 173, 190.
 Naplouse, 104.
 Naranjo, 89.
 Narbonne, 148, 165, 214.
 Nauplie, 62.
 Naumbourg, 168.
 Nazaréens, 407.
 Neuchatel, 153.
 Neuvy Saint-Sépulcre, 94.
 Nevers, 100, 105, 111, 146, 326.
 Nexon, 190.
 Nice, 442.
 Nicosie, 155.
 Ninove, 376.
 Niort, 391.
 Nivelles, 190.
 Nôle, 34.
 Noyon, 105, 144.
 Nuremberg, 168, 197, 220, 293.
 Obazine, 99.
 Ochrida, 57.
 Olympie, 52.
 Orcagna, 173, 187.
 Orcival, 97.
 Ordonez, (B.), 288.
 Orfèverrie, 78, 91, 189, 200.
 Orléansville, 34.
 Orléans, 313.
 Orley (Van), 296.
 Orviété, 153, 173.
 Oosterhout, 441.
 Oullins, 390.
 Overbeck, 407.
 Oviédo, 89.
 Pajou, 367.
 Palerme, 58, 72, 107, 117.
 Palladio, 303.
 Panéas, 14.
 Paray-le-Monial, 100, 111.
 Parenzo, 33, 66.
 Paris, Notre-Dame, 144, 157, 161, 177. Louvre, 214. Sainte-Chapelle, 144, 177. Saint-Germain-l'Auxerrois, 38, 387. Saint-Germain-des-Prés, 96. Saint-Eustache, 281, 312. Saint-Etienne-du-Mont, 285, 312. Saint-Nicolas-des-Champs, 282. Chapelle des Carmes, 312. Saint-Paul-Saint-Louis, 312, 326. Saint-Gervais, 285, 312. Val-de-Grâce, 323, 326, 330. Invalides, 328. Saint-Sulpice, 327, 363, 366. Panthéon, 363. Saint-Philippe du Roule, 364. La Madeleine, 363, 385. Chapelle de Louis XVI, 385. Sainte-Clotilde,

387. La Trinité, 389.
 Saint-Ambroise, 389.
 N.-D. de Lorette, 385.
 Saint Vincent-de-Paul, 385.
 Saint-Augustin, 389.
 Sacré-Cœur, 390.
 Saint-Pierre de Mont-rouge, 390. N.-D. de Salut, 391, 428, 444.
 Saint-Jean de Montmartre, 418. N.-D. d'Auteuil, 390. Saint-Dominique, 420. Saint-Léon, 423. St-Christophe, 424, 429. Musée de Cluny, 133, 163. Église de la Sorbonne, 326. Saint-Louis d'Antin, 364. Saint-Roch, 365, 367.
 Parme, 106, 119.
 Parmesan (Le), 306.
 Pavie, 106, 118, 232, 237.
 Payerne, 105.
 Perrault, 327.
 Perret (Auguste), 421.
 Périgueux, 98, 99.
 Perpignan, 148.
 Perréal (Jean), 225.
 Pérugin (Pietro Vannucci dit le), 247.
 Pesellino, 241.
 Petersborough, 107.
 Petrograd, 382.
 Petrus Christus, 217.
 Philibert de l'Orme, 282.
 Pierre (Saint), 15, 24.
 Pigalle, 366.
 Pilon (Germain), 283.
 Pinturicchio (Bernardino Biagio ou Betto), 247.
 Pisanello, 243.
 Pisano (Les), 171, 173.
 Pise, 106, 118.
 Pistoie, 107, 118.
 Poblet, 153.
 Podgoritz (Coupe de), 26.
 Poitiers, baptistère, 80, 127. N.-D. la Grande, 98, 114. Montierneuf, 98. Saint-Hilaire, 98. Cathédrale, 146. Ste-Radegonde, 178.
 Pollojuolo, 236, 242.
 Porta (G. della), 302, 303.
 Portel, 165.
 Pombus (Pierre), 317.
 Poussin, 334.
 Pozzo (Père), 321, 325.
 Prague, 150.
 Préraphaélites, 410.
 Previati, 405.
 Primaticc (Le), 283.
 Prudhon, 395.
 Pucelle (Jean), 176.
 Puget (Pierre), 332.
 Puissalicon, 106.
 Puy de Chavannes, 399.
 Puy (Le), 94, 98, 99, 110, 127.
 Qalb Louzé, 55.
 Quarton (Enguerrand), 224.
 Queirolo, 360.
 Quercia (J. della), 233.
 Raincy (Le), 421, 436.
 Raphaël Santi ou Sanzio, 264, 271.
 Ratisbonne, 197.
 Ravenne, baptistère des orthodoxes, 38, 57, 67.
 Baptistère des Ariens, 68. Saint-Apollinaire in classe, 32, 68. Saint-Apollinaire neuf, 32, 69.
 Saint-Vital, 38, 57, 69, 86. Tombeau de Galla Placidia, 38, 59, 67.
 Sarcophage, 23. Palais archiepiscopal, 70. Cathédrale, chaire, 77.
 Raymond Vincent, 284.
 Reims, cathédrale, 146. Saint-Clotilde, 391.
 Rembrandt, 348.
 Rethel, 423.
 Restout, 371.
 Reynolds, 379.
 Rhodes, 200.
 Ribera, 341.
 Ribe (Danemark), 108.
 Riccio (A.), 265.
 Richier (Ligier), 283.
 Riez, 38, 80.
 Riga, 150.
 Riom, 97, 204.
 Ripoll, 121, 122.
 Rivière (Gilles), 310.
 Rizzo (A.), 237.
 Robbia (della), 235.
 Rochelle (La), 362.
 Rodez, 148.
 Rodin, 394.
 Roeskilde, 151, 295.
 Rois (Statues des), 159.
 Romain (Giulio Pippi dit Jules), 264, 265, 274, 306.
 Romano (C.), 237.
 Rome, Catacombes, 1, 26. basilique, 14, 27, 39, 118, 172, 181, 303, 356, 402. Saint-Pierre du Vatican, 33, 42, 263, 302, 319, 320. Sainte-Sabine, 77. Le Gesù, 302, 321. Saint-Ignace, 319. La Madeleine, 355. S. M. de l'Orto, 355. S. M. des Anges, 356.
 Rossellino, 235.
 Rouéha, 55.
 Roubillac, 380.
 Rouen, 145, 146, 195, 227, 282, 312.
 Rossetti, 410.
 Roses d'Or, 191.
 Rosso, 283.
 Royat, 97.
 Rubens, 345.
 Rude, 392.
 Rue, 195.
 Ruremonde, 105.
 Roysdael, 348.
 Sacchi (Andrea), 325.
 Saint-Alban (Angleterre), 107.
 Saint-Benoit-sur-Loire (Loiret), 111.
 Saint-Bertrand-de-Comminges (Hte-Garonne), 112.
 Saint-Denis (Seine), 129, 144.
 Saint-Gabriel (B.-du-R.), 101, 114.
 Saint-Gall (Suisse), 89.
 Saint-Germain-en-Laye (S.-et-O.), 144.
 Saint-Genner (Oise), 163.

- Saint-Gilles (Gard), 100, 104, 114.
 Saint-Guilhem-du-Désert (Hérault), 87, 112.
 Saint - Leu d'Esserent (Oise), 96.
 Saint-Luc (Grèce), 58, 72.
 Saintes-Maries-de-la-Mer (B.-du-R.), 101, 135.
 Saint - Martin-du-Canigou (Pyr.-Or.), 106.
 Saint - Martin-de-Londres (Hérault), 99, 106.
 Saint - Maur-de-Glanfeuil (Maine-et-Loire), 87.
 Saintes (Charente-Inf.), 98, 114.
 Saint-Omer (P.-de-C.), 135, 327.
 Saint-Paul Trois-Châteaux (Drôme), 100.
 Saint - Pierre - de - Rêdes (Hérault), 106.
 Saint - Philbert-de-Grand-lieu (Loire-Inf.), 87.
 Saint-Pons (Hérault), 99, 112.
 Saint - Rambert-sur-Loire (Loire), 110.
 Saint-Restitut (Drôme), 101.
 Saint-Riquier (Somme), 87.
 Saint-Savin (Vienne), 98, 126.
 Salerne, 116, 122.
 Salonique, 54, 57, 59, 61, 66, 77, 250.
 Salisbury, 150.
 Salut (Statue de N.-D. de), 161.
 Salut (Notre-Dame-de), Italie, 403.
 Salzillo, 374.
 San-Gallo, 264, 265, 302.
 Sansovino, A., 266.
 Sansovino, J., 264, 266, 268.
 Saqqara, 54.
 Saragosse, 374.
 Sarrazin, 329.
 Sarto (A. del), 276.
 Sassoferato, 325.
 Saulieu, 100.
 Sébaste, 155.
 Seest (Conrad de), 220.
 Séz, 145.
 Segantini, 404.
 Ségovie, 103.
 Sénanque, 102.
 Senlis, 144.
 Sens, 146.
 Sérignon, 56.
 Serrés, 56.
 Servandoni, 363.
 Servistan, 58.
 Settignano (D. da), 235.
 Séville, 198.
 Sfax, 23.
 Sienna, 105, 151.
 Siciliano, 358.
 Signorelli, 246.
 Siloë (Diego de), 289.
 Silos, 122.
 Siméon Stylite (Saint), 55.
 Simone di Martino, 186.
 Sinaï, 66.
 Slotz, 359, 365.
 Sluter (Claus), 202.
 Sodoma (G. A. Bazzi, dit), 271.
 Soissons, 105.
 Solario (A.), 271.
 Solesmes, 204.
 Solimène, 360.
 Soria (Espagne), 103.
 Soueida, 55.
 Souillac, 111.
 Southwell (Angleterre), 107.
 Spalato, 38.
 Spagna (Le), 247.
 Spire, 105.
 Spinazzi, 360.
 Stimmer (Tobias), 295.
 Stoss (Veit), 293.
 Strasbourg, 168, 362.
 Sueur (Eustache le), 335.
 Suèvres, 81.
 Suger, 135.
 Tabarka, 23.
 Taddeo Gaddi, 187.
 Tafka, 55.
 Tapisserie, 228.
 Tebessa, 34.
 Téniers, 347.
 Thérouanne, 96.
 Thomar (Portugal), 199.
 Thoruhill, 351.
 Thoronet (Le), 102.
 Tiepolo, 360.
 Tizirt, 34.
 Tilloloy, 281.
 Tipasa, 34.
 Tintoret, 305.
 Titien (Vecelli), 278.
 Tivoli, 36.
 Tolède, 89, 154, 198.
 Tortose, 104, 155.
 Toulouse, la Daurade. 83. Saint-Sernin, 99, 111, 112. Cathédrale, 147. Jacobins, 148.
 Tournai, 105, 148.
 Tours, 82, 85.
 Torrigiani, 287, 293.
 Torriti, 184.
 Traini, 187.
 Traü (Dalmatie), 150.
 Trébizonde, 250.
 Trèves, 149.
 Troja, 116.
 Trondhiem (Norvège), 108, 151.
 Troy (Jean de), 372.
 Troyes, 146, 178.
 Tuotilo, 122.
 Turin, Saint-Suaire, 209. La Superga, 357. Eglises, 322, 403.
 Ucello (Paolo), 240.
 Ulm, 149, 197.
 Vaison, 101.
 Valentin, 336.
 Valdès Léal, 343.
 Valle, 358.
 Valmagne, 148.
 Van Loo (J.-B.), 372.
 Vanvitelli, 356.
 Vasari, 306.
 Vau (Le), 327.
 Velasco, 224.
 Velasquez, 343.
 Vendramin, 337.
 Venise, Saint-Marc, 61, 64, 72, 77, 78, 88, 116. E. des Frari, 153. Palais ducal, 173. La Salute, 321. E. des Jésuites, 358. Tombeaux des Doges, 237. Eglises, 231, 265, 359.
 Venius Otto, 317.
 Verbrüggen (H.), 344.
 Verdun, 105.

- Verechtchogaine, 413.
Verhagen, 378.
Vermeer de Delft, 348.
Vermejo (Bartolomé), 223.
Vérone, 106, 116, 118, 153.
Véronèse (Paolo Calari, dit), 299, 303.
Verrocchio, 236, 242.
Versailles, Château, 328, 330, 362, 365. Saint-Louis, 367. Cathédrale, 362.
Vézelay, 100, 113, 146, 387.
Vézzolano, 119.
Viborg (Danemark), 108.
Vich, 438.
Vien, 373.
Vic (Indre), 127.
Villatte (Pierre), 224.
Vienne (Isère), 81.
Vienne (Autriche), 150, 197.
Vierge, V. noires, 115.
Tunique de la V., 137.
Voile de la V., 76. V. de Saint-Luc, 73. V. de Miséricorde, 220. V. Nodigitria, 259.
Vieux-Pont-en-Ange, 81.
Vignole, 302.
Villabrille, 374.
Villers, 149.
Vincennes, 420.
Vinci (Léonard de), 269.
Vischer (Peter), 293.
Vladimir, 253, 256, 259.
Violet-le-Duc, 387.
Volterre (Daniel de), 299, 306.
Volturne, 90.
Vorut (Simon), 333, 334.
Vriendt (Corneille de), 297.
Watts (C.), 411.
Watteau, 372.
Wells, 150, 166.
Westminster-Abbey, 150, 167, 196.
Westminster, cathédrale, 409.
Weyden (R. van der), 217.
Winchester, 221.
Winckelmann, 381.
Witz (Conrad), 220.
Worcester, 167.
Worms, 105, 149, 168.
Wren, 351.
York, 150.
Ypres, 149.
Zamora, 103.
Zuloaga, 437.
Zurbaran, 343.
Zurich, 105.

TABLE DES LEÇONS

I. Les peintures des Catacombes	1
II. La sculpture des premiers siècles.....	14
III. Les basiliques latines	27
IV. Les mosaïques romaines	39
V. L'architecture byzantine	50
VI. Les arts décoratifs byzantins	66
VII. L'art mérovingien et carolingien.....	80
VIII. L'architecture romane	92
IX. La sculpture romane	109
X. La peinture romane.....	124
IX. L'architecture gothique	138
XII. La sculpture gothique	157
XIII. La peinture gothique	175
XIV. Le style flamboyant et la sculpture au xv ^e siècle	193
XV. La peinture au xv ^e siècle.....	209
XVI. L'art italien du xv ^e siècle	229
XVII. La fin de l'art byzantin	249
XVIII. La Renaissance italienne.....	261
XIX. L'expansion de la Renaissance en Europe	280
XX. La formation de l'art classique	299
XXI. L'art du xvii ^e siècle.....	318
XXII. L'art du xviii ^e siècle	353
XXIII. L'art au xix ^e siècle	384
XXIV. L'art contemporain	414

VERIFICAT
2007

VERIFICAT
1987

VERIFICAT
2017

- Imprimerie des
Orphelins Apprentis



40, rue La Fontaine
- PARIS (XVI) -

2022 27