

ART
D'OCCIDENT

DU MÊME AUTEUR

- Benvenuto Cellini, biographie critique*, Laurens, 1910.
- Raphaël*, Nilsson, 1926.
- G. B. Piranesi*, Laurens, 2^e éd., 1928, ouvrage couronné par l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres.
- Essai de catalogue raisonné de l'œuvre de G. B. Piranesi*, Laurens, 1918.
- Le Musée de Lyon : les peintures*, Laurens, 1918.
- Technique et Sentiment, études sur l'art moderne*, Laurens, 1919.
- La peinture au XIX^e siècle. Le retour à l'antique, le romantisme*, Laurens, 1927.
- La peinture, XIX^e et XX^e siècles, Du réalisme à nos jours*, Laurens, 1928.
- Art et Religion, L'art bouddhique*, Laurens, 1921.
- Hokousai*, Alcan, 2^e éd., 1925.
- Maîtres de l'estampe*, Laurens, 1930.
- Les Pierres de France*, Laurens, 2^e éd., 1928.
- L'art des sculpteurs romans, recherches sur l'histoire des formes*, Leroux, 1931.
- La civilisation en Occident du XI^e au milieu du XV^e siècle*, en collaboration avec H. Pirenne et G. Cohen, Les Presses Universitaires, 1933.
- Vie des Formes*, Leroux, 1934.
-

HENRI FOCILLON

Professeur à la Sorbonne

ART D'OCCIDENT

LE MOYEN AGE ROMAN ET GOTHIQUE

Avec 86 figures dans le texte

et 63 planches hors texte



LIBRAIRIE ARMAND COLIN

103, BOULEVARD SAINT-MICHEL, PARIS

1938

*Tous droits de reproduction, de traduction et d'adaptation
réservés pour tous pays.*

Biblioteca Centrală
BUCUREȘTI
Cota 72718 Dublet
Inventar 526123.

B.C.U. Bucuresti



C526123

PRÉFACE

Le titre de cet ouvrage en indique le dessein. L'Europe occidentale a créé au cours du moyen âge sa culture propre. Elle s'est dégagée peu à peu des influences méditerranéennes, orientales et barbares. D'autres éléments sont intervenus, de nouvelles conditions de vie et surtout un esprit nouveau. Ainsi est née une civilisation originale qui s'est exprimée dans les monuments avec une telle vigueur que le souvenir en est resté mêlé pendant des siècles au destin de l'Occident. Nous avons cherché à décrire, non seulement les caractères essentiels de ces systèmes organiques que nous appelons des styles, mais la manière dont ils se sont faits et dont ils ont vécu, en suivant certains mouvements, — expériences, progression interne, fluctuations, échanges, expansion. Notre travail n'est donc ni une « initiation » ni un manuel d'archéologie, mais un livre d'histoire, c'est-à-dire une étude des relations qui, diverses selon les temps et selon les lieux, s'établissent entre les faits, les idées et les formes. Ces dernières ne sauraient être considérées comme un simple décor. Elles prennent part à l'activité historique, elles en donnent la courbe, qu'elles ont puissamment contribué à dessiner. L'art du moyen âge n'est ni une concrétion naturelle ni l'expression passive d'une société : dans une large mesure, il a fait le moyen âge même.

On trouvera dans ces pages, outre l'état de la recherche en général, le résultat de nos propres travaux sur certains mouvements et certaines périodes, — le XI^e siècle, la sculpture romane, la fin du moyen âge, — dont l'interprétation traditionnelle nous a paru sujette à révision. La controverse récente sur l'ogive ayant remis en question des principes fondamentaux, nous en avons présenté et discuté les données, en insistant aussi sur l'intérêt du premier art gothique et sur sa vitalité. Entre l'architecture, qui domine le moyen âge sans l'absorber, et les autres arts nous avons cherché les correspondances qui permettent de fixer, comme une haute expression de l'intelligence humaine, les règles d'une pensée monumentale et d'en écrire l'histoire. Peut-être fut-ce là notre principal souci, mais nous ne nous sommes pas moins efforcé de restituer, partout où on pouvait les saisir, les accords profonds de la vie.

A côté des travaux de nos savants confrères, nous avons tenu à mettre dans une juste lumière ceux des élèves que nous avons engagés sur le terrain de l'enquête positive, — d'abord dans notre pays, qui est au cœur de bien des problèmes. Mais il fallait aller plus loin, franchir les frontières, sous peine de mal interpréter des mouvements dont l'amplitude, dans les deux sens, les dépasse. En Transcaucasie,

en Irlande, en Angleterre, en Italie, en Espagne, en Europe centrale, l'analyse et la comparaison nous ont fait connaître des phénomènes et des événements qu'il était nécessaire de mettre en place et, si l'on peut dire, d'ajuster.

Un essai de cette nature est fait pour servir d'abord la recherche, ne serait-ce qu'en montrant la complexité des problèmes, jusque dans l'aménagement des notes et des références. On affaiblit les études historiques, et particulièrement les nôtres, en les parant d'un faux air de facilité. Une harmonie de surface ne concourt pas, bien au contraire, à l'intelligence du passé. Sans doute il est difficile de respecter la continuité des mouvements sans rien négliger de ces rapports, souvent ténus, de ces charnières multiples, dont la connaissance est très nécessaire. Nous nous y sommes essayé toutefois, avec un vif sentiment de reconnaissance pour tous ceux qui nous ont précédé.

Nous avons donné une première forme à notre pensée, dans une collection dirigée par un maître profondément regretté, Gustave Glotz. En saluant sa mémoire avec un affectueux respect, nous remercions les éditeurs de cette collection, qui ont soutenu nos études avec l'intelligence la plus libérale. La maison qui a bien voulu accueillir la présente publication et lui donner ses soins n'a pas une moindre part à notre gratitude.

H. F.

INTRODUCTION

Chacun des chapitres de notre civilisation a son socle géographique et son paysage. Ils s'éveillent et s'éclairent successivement, comme les divers aspects d'un grand site parcouru par la lumière. Au Midi de l'Europe l'antiquité classique donna la substance et le contour de son humanité. C'est autour de la Méditerranée que la Grèce et Rome ont conçu et fait prévaloir des principes politiques, une perspective de la pensée, une image de l'homme qui ont acquis une valeur universelle. Les origines du christianisme sont orientales et méditerranéennes : il eut d'abord le ton de la culture hellénistique, puis celui des communautés d'Asie. Byzance reçut et maintint cet héritage, mêlé aux apports de l'Iran et des nomades, sur un territoire jadis immense, resserré peu à peu. Cependant, avec les invasions, l'Occident de l'Europe accueillait dans les débris de la structure impériale un autre état de l'homme et d'autres formes qui semblaient remonter du fond des premiers âges. Il travaillait avec obscurité à trouver un équilibre entre ces données contraires. Le vaste empire rustique fondé par Charlemagne est encore empli de ces traditions si anciennes, d'un poids immobile, malgré sa puissante obsession du passé romain. Elles restent mêlées pour toujours à la vie profonde du moyen âge. Mais, à partir du XI^e siècle, on voit se constituer avec une force continue un ordre nouveau. Sur les terres du couchant, au cœur des pays qui ont une façade sur l'Atlantique, les fondateurs de systèmes politiques stables, les constructeurs de villes, les grands corps de l'Église, utilisant un peuplement plus riche, créent des types d'organisation et des types humains encore inédits. Par le refoulement et la conversion, ils les étendent au Nord et au Centre de l'Europe ; par les croisades, à Byzance même et à l'Asie. Cette force d'expansion expose l'Occident à des contacts, à des pénétrations. Nous le verrons, il fait sa matière propre de ce qu'il reçoit. Le moyen âge est l'expression occidentale de la civilisation européenne.

L'homme de cette période, défini par un système social et par une activité intellectuelle, resterait à moitié dans l'ombre, s'il n'était encore présent et debout parmi nous, dans les pierres des monuments. Ce ne sont pas les documents complémentaires de son histoire : il y est tout entier. L'architecte, l'imagier et le peintre sont unis au philosophe et au poète, et tous concourent à élever une sorte de cité de l'esprit, dont les fondations reposent sur les assises de la vie historique. La *Divine Comédie* est une cathédrale. Ce sont les « sommes » qui ont permis de déchiffrer les images. Le théâtre religieux et la décoration peinte

ou sculptée ont échangé leurs ressources. Cette puissance de cohésion entre les divers ordres de la recherche et de l'invention est le trait des grandes époques.

Nulle autre n'a bâti des monuments plus nombreux et plus vastes. Sans doute l'Asie hellénistique et la Rome impériale sont remarquables par l'audace et par l'énormité des constructions. Mais les profils d'églises et de châteaux dont l'Occident médiéval hérisse l'horizon sont si pressés, si hardis, si savamment combinés dans leurs parties, leurs volumes sont si spacieux et si hauts, l'équilibre qui les maintient est si robuste, enfin la distribution des masses et la poétique des effets leur assurent un tel élan que nous serions tentés de voir en eux l'œuvre d'une race plus grande et plus forte que la nôtre, si le respect de l'échelle humaine n'y subordonnait pas l'ampleur des proportions et si ces monuments colossaux n'obéissaient pas d'abord à l'esprit de mesure. La tendance au colossal qui, dans certaines civilisations, est un signe de dérèglement et de déclin, s'associe ici à la plus ferme raison. Du jour où cette dernière perd son empire, on peut dire que l'art du moyen âge prend fin. Mais au cours de ses grands siècles, et particulièrement le XII^e et le XIII^e, il a multiplié les expériences et les réussites et, à l'intérieur de plusieurs styles, établi des formes successives jusqu'au point de maturité harmonique où la beauté des solutions est valable, non seulement pour la particularité d'un milieu, mais pour tout un monde. C'est ainsi que se dressent, sur la place d'étroits villages, au centre de toutes petites villes, des édifices accomplis. Certaines régions rustiques sont comme jalonnées de chefs-d'œuvre.

L'architecture n'absorbe pas toutes les forces vives de l'art du moyen âge, mais elle les subordonne et les détermine. Ce caractère est essentiel. La loi du primat technique, mise en lumière par Bréhier, s'exerce ici d'une manière incontestable. Les siècles qui suivent les invasions nous montrent le déclin de l'art de bâtir et le primat de la parure. La pierre, au contraire, est la matière du grand moyen âge. Même déguisée sous la polychromie, elle est non seulement la bâtisse, mais le décor incorporé à la structure. Les nécessités tectoniques définissent la forme romane, apparemment l'œuvre du songe et du caprice, mais en réalité stimulée et contenue à la fois par le mur où elle s'inscrit, à un emplacement choisi, le mur avec lequel elle fait corps. Le mur tend à s'évider dans la structure gothique, faite avant tout d'arcs, de nerfs et de piles, mais la forme sculptée reste monumentale et elle établit sur d'autres principes son accord avec l'architecture. Le cadre des miniatures du XIII^e siècle est cadre architectural. Le meuble est monument, et les formes combinées pour un juste équilibre des masses bâties se répercutent à titre d'ornement dans le décor du bois. Ainsi, même réduites, elles évoquent leur grandeur originelle et elles font paraître dans la délicatesse des travaux les plus précieux le souvenir des masses énormes pour lesquelles elles furent d'abord conçues.

Chaque technique subordonnée évolue en fonction de la technique principale, et si certains arts (comme l'émaillerie) tendent à se durcir sur certaines formules, favorisées par le goût et devenues pour certains ateliers comme des marques de fabrique, s'il y a, en d'autres termes, inégalité dans les mouvements, la puissante homogénéité des ensembles reste intacte. Elle rend légitime l'emploi de la notion de style, elle lui donne même toute sa force et nous permet de suivre avec netteté tous les aspects de ses modulations.

Ils sont innombrables. Même aux époques de stabilité comme les trente premières années du XIII^e siècle, où les types sont acquis et n'engendrent plus, pour un temps, que des variantes, il reste une vigueur expérimentale qui, selon les mêmes données, en appliquant les mêmes solutions, invente des partis différents et, à l'intérieur d'une même famille, obtient et imprime à chaque individu cette qualité qui le fait reconnaître entre tous et qui est le signe indiscutable de sa vie. Nous verrons que le principe même du traitement des masses, la travée ou la cellule, dont rien, sinon le programme général, ne limite les combinaisons, en extension et en hauteur, y est pour beaucoup, mais surtout susceptible de riches variations dans les mesures. La manière dont les constructeurs gothiques ont pu jouer des proportions à un moment donné et dans le même pays nous le démontre. Ce « jeu » n'est pas de virtuosité. Le calcul des effets découle toujours du calcul des forces. Du jour où ils cesseront d'être unis, l'art du moyen âge entrera en dissolution et, au moment même où il tentera ses plus grandes entreprises, il ne saura plus en lier les éléments.

Il n'est donc pas surprenant de voir l'art du moyen âge, dominé par l'architecture, en l'espèce par une vigoureuse logique constructive, par un raisonnement sur les rapports des forces et des formes, caractérisé par la tendance à l'universel. Il n'est pas l'expression particulière et limitée d'un groupe et d'un moment, il n'est pas l'épisode brillant et passager de l'histoire d'une culture. Certes, nous pouvons saisir les lieux et expliquer les circonstances qui ont favorisé la naissance et le développement de ses créations les plus originales. Mais elles se sont propagées dans les régions les plus diverses. L'architecture médiévale et les arts qui en dérivent constituent la langue commune à toute la chrétienté d'Occident, langue aux articulations souples, mais traduisant les mêmes connaissances, le même ordre intellectuel, dans un idiome intelligible à tous. La propagation européenne du style dit gothique, élaboré en moins de trois générations par les constructeurs de l'Ile-de-France, n'eût pas été possible, si elle n'avait pas fondé sa lumineuse autorité sur des qualités de cette nature. Nous aurons à étudier les diverses modalités de ce rayonnement et nous verrons comment cet universalisme ne se présente que rarement comme une règle despotique, passivement obéie et procédant par importations massives.

Même alors joue la variété des modèles, avec la liberté du choix. Même alors la différence des matières entraîne une certaine nouveauté des effets, et la qualité locale du traitement crée des inflexions inédites. Plus souvent l'art s'accorde avec le milieu où il s'implante, il en tire parti et on le voit, parfois après une élaboration assez lente, ressusciter et s'assimiler des éléments très anciens auxquels il ajoute une couleur originale et dont il se colore à son tour. Même dans la monotonie de l'art cistercien, il est possible de discerner des groupes localisés. Cette souplesse, ici relative et là plus féconde, est une des forces de l'universalisme médiéval, elle est le garant de sa vitalité. L'art roman nous en offre un autre exemple par la manière dont le type de la basilique de pèlerinage s'est répandu par voie de filiation le long des chemins de Saint-Jacques et de Saint-Michel, et par celle dont l'arrière-pays, avec ses matériaux, ses traditions et ses usages, interprète le modèle qui lui est offert et le programme qui lui est soumis. La sculpture romane considérée comme une dialectique de la forme a une valeur absolue et universelle, et c'est peut-être en elle que ce trait du génie médiéval est le plus manifeste, mais l'esprit des pays et des chantiers la manie ou, si l'on veut, la parle avec un accent particulier. Ces variantes idiomatiques confirment la solide unité de la langue et témoignent de son aptitude à la vie.

C'est que l'activité du moyen âge est double. Il est sédentaire et il est nomade, il est local et il est européen. Les villes, les terroirs, les États féodaux, les monarchies sont des milieux plus ou moins fixes, les routes du commerce et les voies empruntées par les pèlerins sont des milieux mouvants. L'Europe est aussi profondément mêlée à l'Europe, et sur une aire plus vaste, qu'aux temps où la paix romaine s'étendait sur la Méditerranée. Elle comprend aussi une humanité plus diversement composée. La matière historique dont son art est fait est un complexe d'une grande richesse, puisque, dans ses profondeurs, elle mêle aux débris de la civilisation antique des vestiges des cultures barbares et des apports de l'Orient. Par là elle saisit diverses faces de l'homme et elle ne cesse de s'y intéresser. Les caravanes, les croisades l'approchent incessamment de l'Asie et de l'Afrique. Dès le début du moyen âge, le développement de l'institution monastique avait répandu au loin et dans tous les sens les dépôts des plus vieilles civilisations, utilisés par la symbolique chrétienne, et mêlé dans les Iles Britanniques les songes des moines d'Égypte aux rêveries linéaires des Celtes. L'universalisme de l'art médiéval a sans doute été préparé par cette fusion, par un changement et par un enrichissement de ce que l'on pourrait appeler la « teneur humaine » de l'Européen. Il a été favorisé par le rythme incessant des échanges. Enfin il a trouvé son expression la plus haute et la plus intelligible dans cette forme supérieure de l'invention, l'architecture et la combinaison des images.

Cet art universaliste est un art encyclopédique. Tout étant en Dieu, il ne se refuse à rien. Il prend le tout de l'homme, depuis ce qu'il a d'apparemment bas jusqu'à ses extases, jusqu'à ses visions. Dès le XII^e siècle, et sans doute plus tôt, on dirait que la pensée chrétienne éprouve le besoin de posséder l'univers et de se posséder. Mais c'est le XIII^e siècle qui lui impose l'ordre des hiérarchies et qui distribue dans l'ordonnance des cathédrales comme dans les cadres des sommes théologiques l'immense diversité des créatures. L'art roman ne les avait aperçues qu'à travers un réseau d'ornement et sous des apparences monstrueuses. Il avait multiplié l'homme dans la bête et la bête dans l'animal impossible. Il avait suspendu à ses chapiteaux toute une série de captures chimériques et timbré le tympan des églises du sceau de l'Apocalypse. Mais ces êtres soumis à d'incessantes métamorphoses trahissent par leur profusion et par leur variété l'impatience d'une genèse qui, dans le dédale d'une stylistique abstraite, cherche à atteindre la vie. On dirait, non le monde créé, mais le rêve de Dieu à la veille de la création et l'ébauche terrible de son œuvre. C'est l'encyclopédie de l'imaginaire avant l'encyclopédie du vrai. Et de même que le monde roman associe à ses fictions un humanisme épique qui combine la fable et la vérité, l'humanisme gothique, qui renonce aux écritures chiffrées et qui contemple l'homme et le monde sans interposer une grille ouvragée entre la vue et l'objet, fait accueil aux merveilles d'une rêverie séculaire comme à d'antiques compagnons sans lesquels le tableau de la nature serait incomplet.

Cette notion d'un humanisme médiéval, telle qu'elle se dégage de l'étude des monuments, excède singulièrement, on le voit, toute définition qui voudrait la limiter à l'héritage plus ou moins précaire des cultures antiques. Il existe, certes, un humanisme des humanistes, mais il en existe un autre, plus large et, si l'on peut dire, plus authentique, parce qu'il demande infiniment moins à la tradition qu'à la vie. L'art du moyen âge nous fait connaître sa vaste conception de l'homme et de ses rapports avec l'univers. Il ne l'isole pas. Il le montre aux prises avec les exigences, les misères et les grandeurs de son destin. Il ne s'arrête pas à l'épanouissement de sa jeunesse, sauf quand il le couche sur la pierre des tombeaux. Il le prend à tout âge, dans toute condition, maniant l'outil, subissant ses maux. L'aveugle des parties hautes de Reims proclame la gloire de la justice de Dieu et la gloire de la patience humaine. A la douceur des Évangiles, à la majesté de la théologie, cet humanisme figuré ajoute la puissance de sa sympathie pour tout ce qui respire, une compassion, une cordialité, une bonhomie formidables. Il embrasse le tout, il met l'homme au centre, et cette image de Dieu est toute humanité. Ce mot acquiert ici la plénitude de son sens. L'admirable humanité de la statuaire grecque est incomplète. Elle se meut dans l'impérissable, elle est une affirmation si catégorique de l'homme qu'elle le voue à une sorte de solitude. Le moyen âge le baigne de

toutes parts dans le courant des êtres et des choses. Mais cette générosité n'est pas un ruissellement. Si près de la matière et de la chair, si captivé par toute aventure de la vie, si sensible, fût-ce au tendre repli d'une plante, cet art est esprit. Non seulement il honore les travaux de l'intelligence, non seulement il dédie la cathédrale de Laon aux arts libéraux, mais la règle qui préside à la répartition et à l'enchaînement des figures, en d'autres termes le style même de leur plan ordonnateur prend sa source dans une haute pensée. L'ordre des symétries et des correspondances, la loi des nombres, une sorte de musique des symboles organisent secrètement ces immenses encyclopédies de pierre. Sans doute nous avons là, je ne dis pas le témoignage d'un temps, mais, sous leur forme la plus complète et la mieux liée, l'histoire naturelle et l'histoire idéale de l'homme.

Art universel, art encyclopédique, créateur et propagateur d'un humanisme si large et si ferme, il n'est pas seulement l'expression supérieure du moyen âge, il lui donne sa signification organique, sa valeur de cycle dans la série des civilisations. Le terme par lequel on désigne cette époque porte encore l'empreinte du génie classique, tourné vers l'antiquité et, par là même, bien moins « moderne » que le moyen âge. Il n'est pas une transition entre deux âges qui se rejoignent au-dessus de lui, il n'est pas un âge intermédiaire, il se suffit. Le mot pourrait s'appliquer à la période qui s'étend des invasions à la fondation de l'empire carolingien. Et, de même qu'il n'est pas une transition entre l'antique et le moderne, il n'est pas un moyen terme entre les civilisations du Sud, du Nord et de l'Orient. La richesse et la diversité des apports qui se mêlent et s'entre-croisent dans ses substructions, leur provenance lointaine, parfois la vitalité qui assure leur résurrection ne doivent pas nous tromper sur ce point. Chaque génération de chercheurs est tentée de déplacer la tonique, et, dans son interprétation générale de l'histoire, pose l'accent sur la particularité de ses découvertes. La pensée qui ordonne, enchaîne et combine les éléments transmis par toutes les chrétientés collaborant avec un succès inégal à la même œuvre universelle, la pensée qui les soumet à l'architecture et qui conçoit cette technique comme un raisonnement sur les fonctions, c'est la pensée de l'Occident. C'est là, c'est en Occident qu'avec des matériaux anciens et lointains s'élaborent des formes nouvelles, qu'elles s'assemblent rigoureusement les unes avec les autres, qu'elles développent leurs possibilités, qu'elles engendrent les membres et les cadres qui leur sont nécessaires. C'est là que se définit, par l'enchaînement des expériences, une notion nouvelle des styles. C'est là enfin que grandit cette conception de l'homme sans laquelle le moyen âge nous demeurerait obscur et confus. L'analyse du rapport des parties dans un édifice chrétien d'Orient et dans une église occidentale, la comparaison des plans et de la mise en place du décor figuré révèlent des différences fondamentales, à

l'époque même où les relations et les accords semblent le plus étroits. Quant au génie du Nord inspirateur des cathédrales, cette doctrine née du romantisme, ressuscitée par la polémique, accrue de données nouvelles, n'est pas négligeable dans la mesure où elle nous fait retrouver dans le préambule du moyen âge un certain esprit des formes hérité de riches cultures protohistoriques. Mais, nous le verrons, ce qui sépare l'église de bois de l'église gothique, ce n'est pas seulement une différence de matière, c'est une différence de fonction, celle qui oppose l'étai à l'arc, ou, d'une façon plus large, c'est le principe d'un raisonnement.

Cette perspective générale ne doit pas nous dérober la complexité des problèmes que pose l'étude de l'art du moyen âge. Il plonge dans la vie historique, c'est-à-dire dans la diversité des temps et des lieux. Son développement n'est pas une croissance unilatérale, dont les divers stades seraient reliés par des transitions où le passé, par une progression sans heurt, ferait insensiblement place à l'avenir. Les styles ne se succèdent pas non plus comme des dynasties, par la mort des derniers mâles ou par leur éviction. Dans une période limitée et dans le même pays, des courants divers manifestent avec plus ou moins de force une activité parallèle. Dans la première moitié du XII^e siècle, selon que l'on se place au Nord ou au Sud de la Loire, l'on voit grandir deux systèmes, l'un en plein épanouissement classique : l'art roman, l'autre avec une vigueur et une précocité d'expériences qui, au bout de peu d'années, le mènent à ses décisions essentielles : l'art gothique. L'art roman persiste en Allemagne jusqu'au XIII^e siècle, plus tard encore en Italie et dans l'Espagne méditerranéenne. Le gothique du XII^e siècle, avec sa qualité robuste et son énergie primitive, survit au succès de la formule de l'âge suivant dans certaines églises françaises. Le gothique français classique importé en Angleterre y évolue rapidement vers le décor baroque, dont les éléments, nous revenant à leur tour pour s'implanter dans un fonds qui en contenait et qui en réprimait les germes, étouffent et dénaturent sous leur luxuriance la forme suprême de l'art médiéval, le style flamboyant. Pour saisir ces fortes nuances de la vie, il paraît d'abord légitime d'étudier, non des mouvements généraux, mais les siècles et les pays. Mais les créations de l'art, lorsqu'elles s'enchaînent dans de tels ensembles, portent en elles, jusque dans leurs variantes et leurs formes d'adaptation, le principe d'un développement qui ne doit être morcelé qu'avec prudence. Nous combinerons donc les deux méthodes. Cet élan progressif, ces expériences multipliées qui, sans doute, parfois avortent, mais dont les plus heureuses se complètent comme les membres d'une déduction, cette fermeté des grandes époques, puis ces crises de raffinement, enfin ces oublis et ces contresens du déclin, tous ces aspects d'une vie profonde ne sauraient se passer de l'espace et du temps ; ils constituent une sorte de logique, mais le temps même en presse

ou en retarde les termes et les conclusions, pensés par des groupes et par des maîtres divers. L'originalité de ces derniers est susceptible d'invention. Elle détermine dans les styles les plus homogènes un traitement libre et hardi de la formule, parfois même des mutations fondamentales. L'étude des influences prouve la liberté du choix. La généalogie des églises donne rarement naissance à de pures répliques : elle révèle souvent au contraire une remarquable souplesse d'interprétation.

Les modernes ont un tel besoin de la particularité biographique, ils entourent d'une si riche documentation anecdotique le récit des vies d'artistes que le roman, vrai ou faux, des grandes existences leur est devenu nécessaire. En présence d'œuvres non signées, ou dont les auteurs n'ont souvent laissé qu'un nom ou de brèves mentions dans les textes, nous sommes tentés de prendre cet anonymat pour l'impersonnalité et de considérer les monuments du moyen âge comme des produits de la nature, dont une méthode cristallographique suffirait à expliquer la genèse et la reproduction. Mais le moyen âge n'est pas un désert de pierre. L'homme y est partout présent, non seulement par sa figure, non seulement dans les puissances collectives qui le poussent et qui le soutiennent, mais par l'ardeur créatrice de sa pensée. Il ne porte pas le modèle de son église dans sa main, comme les donateurs, il ne se dresse pas, comme un héros fameux, à côté de son œuvre : il est tout en elle, mais il n'y disparaît pas, il s'y multiplie et il s'y agrandit. Parfois il lui imprime une telle marque, même aux hautes époques, qu'elle est parlante et physionomique comme un visage. La même langue sert à plusieurs familles d'esprits. Ces étonnants manieurs de forces, qui se mesurent avec des masses colossales, ne sont pas anéantis par leur réussite, ils ne sont pas les esclaves aveugles de la pesanteur et de l'énormité. Même quand leur nom n'est nulle part, toute l'église leur sert de signature. Ce serait une grave erreur de vouloir individualiser à tout prix et dans tous les cas des monuments qui sont riches de tant de recherches accumulées et dont la loi technique ne se prête pas non plus à la facilité sans cesse renouvelée de l'invention : mais l'erreur ne serait pas moindre d'en bannir la qualité personnelle et humaine.

Ainsi l'homme et le temps dans ses parcours divers, les données fixes : les milieux, et les données mouvantes : les échanges, collaborent avec la force interne des styles, qu'ils définissent, qu'ils accroissent, qu'ils précipitent, qu'ils colorent. C'est ce que nous montrera l'étude des arts en Occident, du XII^e au XV^e siècle. Mais il nous sera d'abord indispensable de connaître dans ses grandes lignes ce que fut le XI^e. C'est le socle du moyen âge, sa période d'élaboration. Il crée une première architecture romane étendue sur une aire considérable, il voit naître l'ogive appelée à prendre au siècle suivant tout son développement stylistique, enfin l'histoire de la sculpture romane serait radicalement faussée

si l'on ne tenait pas compte de ces cent années d'expériences, plus nombreuses et plus systématiques qu'on ne l'a cru jusqu'ici, et le style si nettement défini du début du XII^e siècle apparaîtrait comme inexplicable. Dès lors il nous sera possible de suivre le développement de l'art roman, puis celui de l'art gothique, en tenant compte de leurs synchronismes et de leurs échanges. L'étude de ce dernier, telle qu'elle a été conduite par les maîtres du XIX^e siècle, en a multiplié les charnières. On reste fondé à distinguer plusieurs périodes, mais leurs caractères doivent être cherchés dans des traits plus profonds que les indices purement extérieurs qui leur valurent leurs premières dénominations. Le grand art gothique du XII^e siècle utilise encore le plus souvent le programme et certains partis romans, mais en élaborant un type sans tribunes qui, joint à l'emploi systématique de l'arc-boutant, deviendra la formule classique de la première moitié du XIII^e. Alors le siècle des cathédrales dresse ces immenses systèmes de pierre, rigoureusement conçus et déduits, dont chacun est l'expression variée et savante de la même pensée, et qui, tous, sont peuplés d'un monde d'images égal à l'inépuisable diversité de la création. La seconde moitié de la même époque et le siècle suivant raffinent avec élégance, parfois avec sécheresse, sur les solutions acquises et qui ne laissent plus de place à l'invention ; la forme, dans l'art de l'imagier et dans l'art du peintre, est d'accord avec l'évolution de l'architecture, et le style même de la vie perd en grandeur ce qu'il acquiert de charme et de familiarité. L'enquête sur l'homme, qui se dégage à la fin du XII^e siècle de la conception ornementale de l'univers et de la plastique, renonce au type monumental pour s'intéresser à l'agrément et à l'accessoire. La vie profonde de la foi se reflète dans ces diverses figures. D'abord hantée de visions épiques, sous le rayonnement de l'Apocalypse, puis à la fois nourrie d'une riche substance théologique et empreinte de la sérénité des Évangiles, elle se nuance d'une sensibilité plus ardente, elle accueille les mouvements les plus passionnés de l'âme, et les mystiques la conduisent peu à peu au culte de la douleur et de la mort. L'ordre intellectuel défini par l'architecture fait place à une sorte de dramaturgie. La fin du moyen âge constitue une période à part. Il semble d'abord que l'art flamboyant soit la conséquence naturelle et nécessaire du principe gothique, mais il en est la déviation. Le rôle de l'architecture comme accent tonique de la civilisation est terminé en Occident, du moins pour cette époque. La peinture gothique, resserrée sur d'étroits espaces et combattue par l'éclat des verrières dans les cathédrales du Nord, trouve sur les murs d'Italie un vaste champ offert à des recherches et à des combinaisons nouvelles ; les ateliers toscans propagent au loin leurs précieuses icônes ; le goût de l'objet et la passion d'imager la vie se heurtent à la règle monumentale. Enfin les ateliers des Pays-Bas méridionaux découvrent des ressources qui n'ont pas seulement la valeur d'un raffinement technique, mais qui imposent

à l'Europe une conception nouvelle de la forme, de l'espace et de la couleur. Elles enveloppent d'une lumière chaude et mystérieuse les dernières pensées du moyen âge, mais elles approfondissent l'horizon derrière lui, elles s'emparent d'un monde plus vaste et plus transparent. C'est le début d'un autre âge de la civilisation.

BIBLIOGRAPHIE

- OUVRAGES GÉNÉRAUX. — *Répertoire d'art et d'archéologie*, publié sous la direction de M. Aubert, Paris, 1911 et années suiv. ; J. Calmette, R. Crousset et J. J. Gruber, *Atlas historique, II, Le moyen âge*, Paris, 1936 ; L. Courajod, *Leçons professées à l'École du Louvre, 1887-1891*, 3 vol., Paris, 1899-1903 ; *Histoire de l'art* publiée sous la direction d'André Michel, t. I-III, Paris, 1905 et suiv. ; *Histoire universelle de l'art* publiée sous la direction de M. Aubert, t. I, Paris, 1932 ; R. Hamann, *Geschichte der Kunst*, Berlin, 1933 ; H. Pirenne, G. Cohen, H. Focillon, *La civilisation occidentale au moyen âge*, Paris, 1934 ; L. Réau, *L'art primitif, l'art médiéval* (Histoire universelle des Arts, t. II), Paris, 1934 ; L. Bréhier, *L'art chrétien*, 2^e éd., Paris, 1928 ; Dehio et Bezold, *Die kirchliche Baukunst des Abendlandes*, 2 vol., 5 rec. de planches, Stuttgart, 1901 ; A. Choisy, *Histoire de l'architecture*, 2 vol., Paris, 1899 ; F. Benoît, *L'architecture, l'Occident médiéval*, 2 vol., Paris, 1933-1934 ; Dom Leclercq et Dom Cabrol, *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, Paris, 1907-1933 ; Dom Cottineau, *Répertoire des abbayes et prieurés de l'ordre de Saint Benoît*, Mâcon, en cours de publication ; Dom Berlière, *L'ordre monastique des origines au XIII^e siècle*, 2^e éd., Maredsous, 1921 ; S. Reinach, *Répertoire de peintures du moyen âge et de la Renaissance*, Paris, 1905-1922 ; W. Molsdorf, *Christliche Symbolik der mittelalterlichen Kunst*, Leipzig, 1926 ; Künstele, *Ikongraphie der christlichen Kunst*, Fribourg-en-Brisgau, 1928 ; R. van Marle, *L'iconographie de l'art profane au moyen âge et à la Renaissance*, 2 vol., La Haye, 1932 ; Ch.-V. Langlois, *La connaissance de la nature et du monde au moyen âge*, Paris, 1911 ; E. Gilson, *La philosophie au moyen âge*, 2 vol., Paris, 1922.
- Lasteyrie et Vidier, *Bibliographie générale des travaux historiques et archéologiques publiés par les sociétés savantes de la France*, Paris, 1904-1914 ; A. de Caumont, *Abécédaire d'archéologie française*, Caen, 1850 et 1870 ; Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*, 10 vol., Paris, 1867-1873 ; C. Enlart, *Manuel d'archéologie française*, nouv. éd., 4 vol., Paris, 1919 et suiv. ; J. Brutaïls, *Précis d'archéologie du moyen âge*, Paris, 1908 ; *Les églises de France, répertoire historique et archéologique*, sous la direction de M. Aubert et J. Verrier, Paris, 1932 et suiv. ; V. Mortet et P. Deschamps, *Recueil de textes relatifs à l'histoire de l'architecture, XI^e-XIII^e siècles*, 2 vol., Paris, 1911-1929 ; R. Schneider, *L'art français. Moyen âge, Renaissance*, Paris, 1922 ; L. Réau et G. Cohen, *L'art du moyen âge et la civilisation française*, Paris, 1935 ; P. Vitry et G. Brière, *Documents de sculpture française du moyen âge*, Paris, 1904 ; P. Vitry, *La sculpture du moyen âge au musée du Louvre*, Paris, 1934. — A. Venturi, *Storia dell' arte italiana*, t. I-VII, Milan, 1901 et suiv. ; P. Toesca, *Storia dell' arte italiana, I. Il medioevo*, Turin, 1927 ; D'Ancona, Cattaneo et Wittigens, *L'arte italiana, I. Dalle origini alla fine del Trecento ; II. Il Rinascimento*, Florence, 2 vol., 1931 ; R. van Marle, *The development of the Italian schools of painting*, 15 vol., La Haye, 1923-1934. — V. Lamperez y Romea, *Historia de la arquitectura cristiana española en la edad media*, 2^e éd., 3 vol., Madrid, 1930, et *Arquitectura civil española*, Madrid, 1922 ; A. Calzada, *Historia de la arquitectura en España*, Barcelone, 1928 ; A. L. Mayer, *Mittelalterliche Plastik in Spanien*, Munich, 1922, et *Geschichte der Spanischen Malerei*, 2^e éd., Leipzig, 1922 ; G. Rouchès, *La peinture espagnole, le moyen âge*, Paris, 1932 ; Tatlock, Tyler, etc., *Spanish Art*, Burlington Magazine Monographs, II, Londres, 1927. — *Germania sacra*, sous la direction d'E. Beitz, F. Lohmann et A. Wrede, Augsburg, Cologne et Vienne, en cours de publication ; Dehio, *Geschichte der deutschen Kunst*, I et II, Berlin, 1923-1927, et *Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler*, 5 vol., Berlin, 1920-1928 ; A. Stange, *Die Entwicklung der deutschen Plastik im Mittelalter*, Munich, 1923 ; C. Glaser, *Die alt-deutsche Malerei*, Munich, 1924, trad. fr., Bruxelles et Paris, 1931. — F. Bond, *English church architecture*, Londres, 1913 ; E. F. Prior, *Mediaeval architecture in England*, Cambridge, 1922 ; A. H. Thompson, *The cathedral churches in England*, Londres, 1925 ; E. F. Prior et A. Gardner, *An account of mediaeval figure-sculpture in England*, Londres, 1912 ; A. Gardner, *A handbook of English mediaeval sculpture*, Cambridge et New York, 1934. — P. Clemen, *Belgische Kunstdenkmäler*, Munich, 1923 ; F.-A.-J. Vermeulen, *Geschiedenis der Nederlandsche Bouwkunst*, 3 vol., La Haye, 1922-1929 ; Max J. Friedlaender, *Die Altniederländische Malerei*, I-VI, Berlin, 1924-1929.

LIVRE PREMIER

ORIENT ET OCCIDENT
L'ART ROMAN

CHAPITRE PREMIER

LES GRANDES EXPÉRIENCES — LE XI^e SIÈCLE

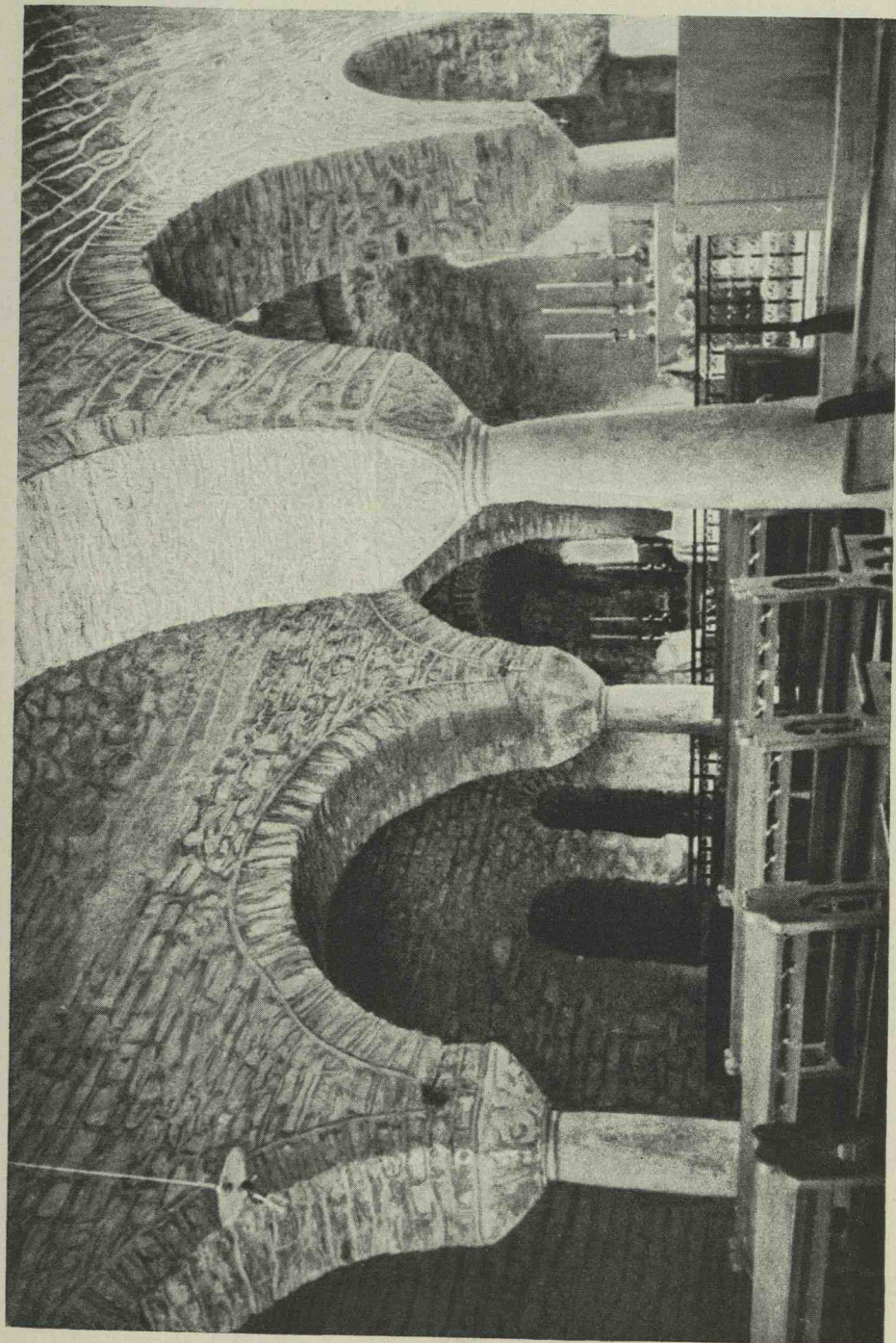
I

Les premiers temps du moyen âge posent les termes des diverses alternatives où il se trouve engagé. On peut se représenter son histoire comme le lent effort de l'Occident pour résoudre les puissantes contradictions qui apparaissent dès l'époque des invasions. Il semble alors que nous voyions aux prises deux humanités : l'une n'a cessé d'évoluer, au cours d'un long et glorieux cycle de civilisation, l'autre reste attachée aux règles les plus anciennes de la vie sociale et de la culture. L'une construit des villes en pierre et l'autre des habitats provisoires. L'une conçoit l'architecture comme un élément primordial de l'activité et respecte dans les formes plastiques l'image de la vie ; pour la seconde l'art est parure et consiste en combinaisons abstraites. Mais cette alternative n'est pas la seule. L'axe du monde méditerranéen tendait depuis longtemps à se déplacer. Un certain nombre de faits hâtent et stabilisent le mouvement : la paix de l'Église, c'est-à-dire la reconnaissance officielle d'une religion orientale, l'importance de la Jérusalem constantinienne, la fondation de l'empire d'Orient, Rome déchu en face de Byzance capitale et des vieilles cités hellénistiques toujours prospères, le prestige du grand empire sassanide, enfin l'Occident recouvert par les Barbares. Ce sont des Asiatiques qui propagent le christianisme, principalement dans les Gaules. C'est en Égypte que naît le monachisme, et c'est de là qu'il se répand, après avoir construit des monastères et des églises. La Syrie, l'Anatolie, la Transcaucasie, où le christianisme est reconnu depuis le III^e siècle, ont une vie religieuse intense, fortement colorée par le génie des milieux, et procèdent à des constructions très nombreuses sur des plans et selon des systèmes divers, adaptant à la technique hellénistique les formes séculaires de la Mésopotamie et de l'Iran. D'ailleurs les Barbares contribuent pour leur part à orientaliser l'Europe : leur art est dépositaire de thèmes orientaux moins évolués et qui s'étaient incorporés de longue date aux productions de la Tène ; par les steppes ils connaissent et propagent des apports plus lointains. Les progrès de l'Islam jusqu'aux Pyrénées, l'exode des

moines syriens pendant la querelle des images, les voyages des marchands et des pèlerins ajoutent successivement des éléments nouveaux. Ainsi se pose, dès les débuts du moyen âge, le problème : Orient ou Rome, qui ne se sépare pas du problème : culture méditerranéenne ou culture barbare. Les monuments de son histoire nous montrent comment, après avoir été tributaire des formes méditerranéennes, des formes barbares et des formes orientales, l'Occident reconstitue un équilibre à son profit, crée ses formes propres, une architecture, un humanisme et définit une civilisation.

La période qui suit les invasions et pendant laquelle se consolident les formations politiques nouvelles nous montre moins une rupture brusque et radicale avec la tradition antique qu'une sorte de déplacement des valeurs. Les villes renferment à l'abri de leurs murailles, sous la tutelle des évêques, des institutions héritées de l'empire, qui, dans certaines régions, dureront très tard. Mais le ton de la civilisation cesse d'être urbain. Il s'imprègne des habitudes rustiques et des formules des sociétés primitives. L'objet a désormais plus d'importance que le monument et le signe plus d'intérêt que la figure. Les nouveaux venus, même anciens clients de Rome et naguère associés à sa fortune, conservaient les pratiques des semi-nomades, la méfiance des villes, le goût de la parure, des combinaisons linéaires, symétriques et touffues. Dans les campagnes, leur vie domaniale était peu différente de celle de leurs ancêtres ; ils imposaient un mode nouveau de la propriété, un système juridique inédit, une conception particulière des rapports entre les hommes. Dans les villes mêmes, la désuétude des métiers, le resserrement des ressources et du négoce, tout amenait une sorte de restriction dans les formes générales de l'existence et dans la conduite de l'esprit. Une fois restituée aux pays une sécurité provisoire, la vie historique avait changé d'accent pour des siècles. Les monuments de Rome restaient debout : mais souvent ils avaient servi de carrière quand il avait fallu travailler aux remparts, et longtemps on les dépouilla de leurs colonnes pour l'ornement des basiliques¹. Quelques ateliers de sculpteurs funéraires étaient fidèles aux exemples des marbriers d'Italie, parce que cet art est celui qui se renouvelle avec le plus de lenteur et qui vit le plus longtemps sur la convention des formules : et pourtant plus nombreuses étaient les tombes grossières, historiées de figures abstraites et de signes géométriques. Les princes n'étaient pas défavorables à la conservation de l'ancienne culture, certains s'en faisaient gloire, mais ils l'abordaient de l'extérieur, et les tentatives les mieux intentionnées du pouvoir sur la vie de l'esprit restaient inefficaces, comme des caprices d'amateurs.

1. A Lyon, par exemple, les colonnes du temple d'Auguste, données à Saint-Martin d'Ainay. De même dans les cryptes (Jouarre, Grenoble) et dans les baptistères (Poitiers, Riez, Le Puy, etc.). Voir Enlart, *Manuel*, 2^e éd., I, p. 414, note 2, et p. 145.



Il n'est pas sûr que les invasions aient seulement précipité un déclin par ailleurs inévitable. L'art antique qui, sous la plupart de ses formes officielles à la fin de l'empire, apparaît exténué par l'académisme des copies, était susceptible de se renouveler par les apports régionaux : on en a la preuve en Gaule, par la vitalité du génie populaire et de ses meilleures aptitudes dans la petite sculpture ; on est fondé à la faire intervenir dans la genèse de l'art du moyen âge¹. D'autre part l'architecture, la plastique et les arts précieux de la période impériale n'étaient pas restés fermés aux influences qui, à partir du VI^e siècle, devinrent prépondérantes en Occident : Rome en avait eu la curiosité, toute son histoire, depuis sa première extension aux territoires de la civilisation hellénistique, la montre en contact avec l'Orient ; peut-être même, avant d'être à l'école de la Grèce, avait-elle reçu par l'Étrurie quelque empreinte plus ancienne et plus lointaine. Plus tard des marchands d'Asie portèrent sur ses rivages et dans ses provinces un christianisme d'une qualité particulière, une pacotille composite, les chefs-d'œuvre d'une orfèvrerie savante et certains thèmes d'ornement que l'on retrouve à la fois sur les linteaux des basiliques syriennes et sur les tombes des hypogées mérovingiens. Mais l'art romain incorporait avec force tous ces exotismes à sa matière propre, à son propre mouvement, comme au ciment de ses maçonneries, et, de toutes ces disparates, dans ses édifices colossaux, il constituait sa luxuriante et pesante unité.

Que l'on examine l'art des Goths d'Italie, celui des Wisigoths d'Espagne ou celui des Francs de la Gaule, ils apparaissent formés des mêmes éléments, ils présentent à peu de chose près les mêmes caractères. Les débris ou les copies durcies et desséchées de l'art antique y voisinent avec certains thèmes orientaux et avec le vocabulaire ornemental des nomades, parfois transcrit dans la pierre pour la décoration des monuments. Dans ces diversités malaisément combinées et qui constituent une mosaïque plutôt qu'un style s'incrudent des stéréotypes byzantins. Il nous est difficile d'évoquer une architecture qui nous est surtout connue par des textes. S'il faut en croire les chroniqueurs², elle était éclatante et hardie ; mais les cryptes de Jouarre et de Grenoble ne nous montrent qu'une pauvre technique et des programmes petits. Ce n'est pas là

1. Bréhier, *L'Art en France, des invasions barbares à l'époque romane*, p. 9. Exemples de survivances indigènes : le linteau en bâtière ou en dos d'âne, fréquent à l'époque romane en Auvergne et en Belgique ; les thèmes géométriques des mosaïques gallo-romaines ; dans la représentation de la figure humaine, le dieu à la bourse trouvé à Lezoux (Musée de Saint-Germain), les déesses-mères, le dieu au maillet, etc.

2. Sur la peinture, la mosaïque, les rehauts métalliques, les vitraux, voir, par exemple, Grégoire de Tours, *De Gloria Martyrum*, LII et LIX. Les noms des églises ont conservé parfois le souvenir de cette parure : aux exemples cités par Enlart, *Manuel*, I, p. 143, la Daurade à Toulouse, le sanctuaire des martyrs de la légion thébaine à Cologne, dit des Saints d'or, on peut ajouter Saint-Pierre au Ciel d'or, à Pavie.

qu'il faut chercher la tonique. La décadence de la pierre a pour contre-partie l'admirable développement des arts précieux. L'abolition ou la réduction schématique de l'image de l'homme est en accord avec la science et le foisonnement du décor abstrait. Voilà le point sensible. C'est là que se marque le véritable interrègne des deux humanismes. Une conception chiffrée de l'univers, qui se passe de la représentation des figures et qui même y répugne, ou qui tend à l'envelopper et à la dénaturer dans ses méandres, se substitue à une plastique qui est toute dominée par l'homme, qui se fonde sur la ressemblance et sur la vraisemblance des images. Quand nous étudierons les origines de la sculpture romane, nous aurons à voir quelle part l'Orient, le Nord et les cultures de la préhistoire eurent dans cet absolutisme géométrique, ce qu'il fut pour l'Islam et comment l'Occident le réintégra dans l'ordre monumental en l'associant à des formes vivantes. Il faut saisir en lui dès l'origine et dans son principe un élément novateur.

L'art carolingien modifia moins les éléments de ce complexe que leur dosage. La restauration de l'empire d'Occident, préparée par des clercs érudits qui saisirent l'occasion de ressusciter un titre et une formule auxquels s'attachaient tant de souvenirs de splendeur en récompensant les éclatants services rendus par une grande famille à la chrétienté, inclinait naturellement les esprits à se tourner vers les exemples de la Rome antique et à subir l'émulation de l'empire byzantin. Sur un fonds d'habitudes déjà plusieurs fois séculaires, dans le réseau d'un style composite, oriental et barbare, deux dominantes caractérisent l'art de cette période, le retour à la qualité monumentale, la renaissance de la figure humaine. L'une s'exerce non seulement dans l'art de bâtir, mais dans le développement cyclique de la grande peinture historique qui décorait les palais de la Moselle et du Rhin et même, comme on l'a récemment montré, dans la monture des cabochons combinés avec l'orfèvrerie¹, selon un système qui, par ailleurs, n'altère pas sensiblement les règles traditionnelles. Quant à l'image de l'homme, elle ne s'impose pas à la sculpture en pierre, et l'on en verra les raisons. Nous n'avons plus que d'incertains témoignages de la manière dont elle fut traitée par les fondeurs en bronze des ateliers d'Aix, mais elle abonde dans les manuscrits où certaines miniatures de présentation nous la montrent traitée avec l'ampleur de développement de la peinture monumentale. Cependant une vieille culture celtique, enrichie d'éléments orientaux, conservait et développait des figures d'un tout autre sens. Du VII^e au X^e siècle, les manuscrits irlandais nous font connaître, à travers leurs chiffres étranges, une rêverie profonde et une déconcertante logique, qui enveloppent l'être humain, la bête, la plante dans des replis d'entrelacs pareils au chaos d'une

1. J. Seligmann, *L'orfèvrerie carolingienne, son évolution*, Institut d'art et d'archéologie de l'Université de Paris, Travaux du groupe d'histoire de l'art, 1928, p. 137.

genèse¹. L'homme-palmette, l'homme-entrelacs, l'homme-spirale s'opposent à l'évangéliste en toge, au comte en chlamyde de cérémonie. Deux mondes s'affrontent, mais tendent à se pénétrer. L'art carolingien ressuscite pour un temps un humanisme d'intention, il a le mérite de montrer une fois encore l'image de l'homme sur le champ d'une page peinte et de dresser devant la chapelle palatine la statue équestre d'un empereur enlevée à la Ville Éternelle. Mais il ne préparait pas et n'assurait pas ainsi les destinées de l'art du moyen âge, il l'eût voué plutôt à la monotone récurrence de thèmes épuisés. Il y a un plus fécond avenir dans son contact avec le génie des combinaisons fantastiques où la figure de l'homme semble prise et paralysée, mais où elle multiplie en réalité ses expériences et contrôle, si l'on peut dire, son aptitude à l'étonnante diversité de la vie.

La construction carolingienne est remarquable par la variété des types et par la qualité technique. Des monuments comme la Basse-Œuvre de Beauvais restent fidèles au type courant de la basilique couverte en charpente, et longtemps, dans les pays du Nord et de l'Est, où le rayonnement de la cour de Charlemagne et de ses successeurs s'est directement fait sentir, ce parti résistera aux progrès du système roman, mais la sévère beauté du pignon décoré seulement d'une croix d'entrelacs, l'élégante géométrie de l'ornement qui court autour de la baie attestent un sens large des nus monumentaux et cette espèce de puissance murale qui définit immédiatement une grande architecture. Ailleurs, comme à Savenières, à Distré et au Lion d'Angers, les jeux d'appareil font chatoyer la muraille, parti dont les architectes romans d'Auvergne continueront la pratique. Mais tout un groupe de monuments de l'époque romane se rattache à la chapelle palatine d'Aix, inspirée elle-même de Saint-Vital de Ravenne. La réduction des seize pans extérieurs du bas-côté aux huit pans du chœur par l'insertion de voûtains triangulaires entre des travées carrées révèle une habileté dont on trouve d'autres preuves dans les voûtes d'arête des cryptes de la même époque : la tradition de la maçonnerie médiévale commence, avec celle d'une architecture qui, pendant près de deux siècles, sera architecture de maçons. Mais c'est un profil oriental que, sur le ciel du pays de Loire, dessine l'église de Germigny-les-Prés, bâtie dès le début du IX^e siècle par Théodulfe, abbé de Fleury, évêque d'Orléans. Exotique aussi, le plan outrepassé des absidioles, ainsi que la combinaison et l'équilibre des masses, quatre berceaux terminés par des culs-de-four et contre-butant une tour centrale coiffée d'une coupole, avec des chapelles carrées plus petites logées dans les bras de la croix. Théodulfe était d'origine espagnole. Le parti de son église se retrouve un peu plus tard dans l'Espagne du Nord, à San Miguel de Liño. L'une

1. Voir Westwood, *Les manuscrits anglo-saxons et irlandais*, Paris, 1868 ; la collection des *Fac-similes of national manuscripts of Ireland*, Dublin, 1874 ; H. Focillon, *L'art des sculpteurs romans*, p. 97, 102, 103.



et l'autre se rattachent sans doute à un prototype inconnu, inspiré lui-même d'un modèle de l'Orient, sans doute la cathédrale arménienne d'Etschmiadzin, reconstruite après 618.

Rome, Byzance, l'Asie se dressent à l'horizon de l'art carolingien, mais ne le définissent pas tout entier. Son architecture lègue à l'art roman des données plus originales et plus fécondes. C'est d'abord le parti des grandes églises bénédictines, Alet, Saint-Riquier, Saint-Gall, conçues d'après un programme colossal et faites pour accueillir tout un peuple de moines, églises à double abside et parfois à double transept, qui semblent constituées de deux édifices indépendants soudés par leur façade occidentale, si bien que le système est continu et en quelque sorte clos de toutes parts¹. C'est là le modèle des énormes basiliques romanes du Rhin, qui en continuent la tradition avec passivité et grandeur jusqu'à une époque tardive. Le parti des clochers incorporés à l'édifice et flanquant les deux côtés du chevet sera d'un usage plus étendu². Mais une nouveauté plus importante, appelée à modifier plus profondément le plan de la composition des masses, est léguée par l'art carolingien à l'art roman : un couloir qui prolonge les bas-côtés autour du sanctuaire et sur lequel s'ouvrent les chapelles absidales, — le déambulatoire à chapelles rayonnantes. Il apparaît dans les substructions de la basilique du trésorier Hervé, à Tours, dans la cathédrale bâtie à Clermont par l'évêque Étienne II³,

1. Le plan à deux absides opposées est d'origine antique (Rome, basilique Ulpia). On le retrouve dans l'architecture chrétienne de l'Afrique du Nord (basilique de Reparatus à Tébessa). A l'époque carolingienne, il est fréquent en Neustrie et en Austrasie : ruines de l'ancienne cathédrale d'Alet (Ille-et-Vilaine), cathédrale de Besançon (remaniements de 797-830), crypte du Bourget, Saint-Sauveur de Fulda (819, détruit), Sainte-Marie de Reichenau, etc. Effmann a démontré que Saint-Riquier, bâti par Angilbert de 793 à 798, n'avait pas la double abside (*Centula, Münster*, 1912). Les exemples les plus fameux de plan à double transept étaient, outre Fulda, ceux de Centula (Saint-Riquier, 793-798) et de la cathédrale de Cologne (v. 800). Saint-Gall, d'après le plan conservé à la bibliothèque du monastère, plan attribué à Eginhard et envoyé à l'abbé Gozpert vers 830, sans doute comme projet, aurait eu deux absides, mais, à la place de l'abside occidentale, on construisit un vestibule, dont l'étage supérieur renfermait une chapelle avec trois autels. Voir A. Hardegger, *Die alte Stiftskirche und die ehemaligen Klostergebäude in St. Gallen*, Zurich, 1917. — L'abside occidentale s'explique par le développement d'un culte nouveau (le tombeau de saint Boniface à Fulda). L'usage subsiste dans les chapelles placées à l'étage des porches. Voir J. Valléry-Radot, *Note sur les chapelles hautes dédiées à saint Michel*, Bulletin monumental, 1929 (Werden-sur-la-Ruhr, fin ix^e s. ; Saint-Benoît-sur-Loire, début xi^e s. ; cathédrale de Toul, fin xi^e s. ; Payerne, Romainmôtier, Cluny, Autun, Vézelay, etc.). La question est liée à celle des porches. Voir Reinhardt et Fels, *Études sur les églises-porches carolingiennes et leurs survivances à l'époque romane*, Bulletin monumental, 1933.

2. Sur le plan de Saint-Gall, les clochers ne sont pas accolés, mais reliés à l'abside par deux étroites galeries.

3. Il semble bien que ce soit le plus ancien exemple. Dufraisse, *Origine des églises de France*, 1688, p. 486, donne la date du 2 juin 946 pour la dédicace de la cathédrale. M. Bréhier en a découvert une confirmation dans le récit d'un moine de Mozat, à la suite d'un manuscrit de Grégoire de Tours, du x^e siècle (Bibl. de Clermont, ms. 145). De Clermont, le plan s'est répandu d'abord dans la région de la Loire, à Tours (994), à Nantes (992), au Mans (995), à Saint-Aignan d'Orléans. Pour cette dernière basilique, voir le recueil de textes de Mortet, p. 55 et 57, où sont cités l'*Építome* de la vie du roi Robert, par Helgaud, et l'*Histoire* de la translation des reliques de saint Euspice. Sur l'ensemble de la question, consulter Bréhier, *L'Art en France...*, p. 140.



Pl. II.

CLOCHER DE SAINT-MICHEL DE CUXA.

Phot. P. Lavedan.

dont la crypte et les chapelles sont rectangulaires, il est complet et intact au chœur de Notre-Dame-de-la-Couture au Mans. Nous saisissons là le programme et le parti des grandes églises de pèlerinage du XI^e et du XII^e siècle, avec la multiplicité de leurs autels-reliquaires et l'ampleur de leurs dégagements, et nous entrevoyons aussi la belle composition en couronne des masses de leur chevet, avec leur étagement progressif. D'autre part, si la nef de Saint-Philbert-de-Grandlieu remonte à la fin du IX^e siècle, c'est encore l'architecture carolingienne qui aurait substitué la pile composée à la pile cylindrique et à la pile quadrangulaire, combinaison d'une importance capitale, puisque son développement continu pendant deux siècles fait passer l'architecture du système mural, où les forces sont passives, à celui de l'architecture fonctionnelle, où chaque membre spécialisé agit en vue d'une fonction déterminée. Enfin l'art carolingien nous montre des édifices complètement voûtés, Aix et Germigny, sans compter les rez-de-chaussée des porches monumentaux. Ces derniers constituent des masses puissantes, avec un étage pourvu d'une élévation parfois complexe, voué au culte d'un saint ou à celui du Sauveur. Ils permettent l'accès de l'église par l'ouest. Cette création si personnelle annonce les vastes porches romans et, par le développement des tours, l'avenir de la façade harmonique.

Il semble que nous ayons désormais les éléments constitutifs de l'art roman et qu'il faille en reculer l'histoire, non pas seulement au XI^e siècle, mais à l'avènement des Carolingiens. Mais, quelle qu'ait été l'importance des fondations, quels que soient l'intérêt des expériences et l'avenir de leurs résultats, le problème de la couverture en pierre des grandes nefs basilicales reste intact, ainsi que les problèmes subsidiaires du contrebutement et de l'éclairage direct. C'est là le domaine propre de la recherche romane dès le XI^e siècle. De plus une différence essentielle sépare l'art roman de l'art carolingien : ce dernier n'incorpore pas à la pierre la décoration monumentale ; il continue le système du revêtement ou du placage, mosaïque, peinture, il emploie les matières de substitution, particulièrement le stuc. Les diverses techniques sont encore séparées, elles ne sont pas soumises au principe d'une ordonnance unique définie par l'architecture et raisonnée selon ses besoins. Ce n'est pas que les sculpteurs de cette époque aient été incapables de traiter les figures : la science que révèlent à cet égard de beaux et nombreux ivoires démontre indiscutablement le contraire. Mais le goût de la sculpture monumentale en pierre n'est pas encore réveillé en Occident, alors que dans certaines chrétientés d'Asie, notamment dans les églises transcausiennes, il donne déjà des figures importantes et de vastes ensembles¹. Un moyen âge surtout pictural, qui dissimule la pierre sous

1. Voir Baltrusaitis, *Études sur l'art médiéval en Géorgie et en Arménie*, Paris, 1929. Pour la Géorgie, les tympans de Djvari et d'Ateni (VII^e siècle), d'Ochque (IX^e s.) et de Koumourdo (946) ; pour l'Arménie, les stèles de Haritch (V^e-VI^e s.), les reliefs de Zouarthnotz (VII^e s.), etc.

une parure plate et brillante, qui suspend des ouvrages de stuc comme de précieux ex-voto contre la ligne des impostes ou qui en fait courir la dentelle molle et fragile sur les cordons et dans les ébrasements des baies, précède immédiatement un moyen âge qui s'exprime avec plénitude dans la pierre et qui reste constructeur jusque dans la plastique et la peinture.

Nous devons toutefois reconnaître que les ivoiriers carolingiens, dont les œuvres sont si variées de composition, de sentiment et de facture, précèdent parfois et préparent peut-être certaines expériences décisives de la sculpture monumentale de l'époque romane. Du moins ils nous laissent apercevoir deux principes qui, appliqués à la grande sculpture, lui donneront sa rigueur et son originalité : le principe de l'étroite adaptation au cadre, le principe de la composition ornementale des figures. Sur un peigne de Cologne, troué de rosaces et décoré de rinceaux au revers, les personnages sont distribués et courbés de manière à respecter et même à souligner les limites très accidentées et la forme toute particulière du champ où ils sont inscrits. D'autre part l'ivoire de la bibliothèque de Saint-Gall, attribué au fameux moine Tuotilo¹, présente dans la partie supérieure d'une Crucifixion des figures d'anges exactement combinées comme des tiges d'ornement : cet ornement se retrouve à l'état pur dans le registre de feuillages qui complète en haut la décoration de la plaque. Nous sommes en présence, non d'une rencontre fortuite, mais d'un procédé de style.

II

La connaissance de ces formes anciennes est nécessaire à l'étude du moyen âge proprement dit. De même que l'art du XII^e siècle n'est pas l'épanouissement brusque et soudain d'une culture au lendemain d'un âge grossier et barbare, de même le XI^e siècle n'est pas un réveil miraculeux. Il est incontestable qu'il inaugure une ère nouvelle de l'histoire de l'Occident, mais il est surabondamment démontré que la coupure de l'an mil est arbitraire, si on lui attribue une valeur absolue comme indice chronologique². Il serait plus juste, en donnant plus d'élasticité à la convention de la mesure séculaire, de la faire débiter avec

1. A. Goldschmidt, *Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der karolingischen und sächsischen Kaiser*, Berlin, 1914 et suiv., I, 163.

2. Voir Dom Plaines, *Les prétendues terreurs de l'an mil*, Revue des questions historiques, janvier 1893 ; R. Rosières, *Recherches critiques sur l'histoire religieuse en France*, p. 135, et *L'évolution de l'architecture religieuse en France*, p. 62 ; Revue critique, 1909, p. 117. — Il y a lieu de remarquer qu'aucun des conciles du X^e siècle ne s'est occupé du millénarisme, que les formules de découragement sur le "soir du monde" apparaissent dès le VII^e siècle et se prolongent jusqu'au XII^e, enfin que les passages des chroniques où il est question des terreurs se rapportent à diverses époques (909, 960, 992, 1010, 1032, 1095), mais aucune à l'an mil. Pour Lasteyrie, *L'architecture religieuse à l'époque romane*, p. 228, elles furent néanmoins un stimulant. Pour Choisy, *Histoire de l'architecture*, II, p. 139, elles achevèrent d'assourdir l'activité des constructeurs. Pour Enlart, *Manuel*, I, p. 218, note, il y a exagération dans les deux sens : il ne faut pas attribuer trop d'importance à cette croyance, il ne faut pas non plus la reléguer au nombre des légendes.

la seconde moitié du X^e siècle. Nous sommes encore à cet égard les prisonniers d'une conception schématique du temps historique. Cependant un concours particulier de circonstances donne aux premières années de ce siècle un intérêt qui ne frappe pas la seule imagination. Sans doute, il n'est pas question de restituer la plénitude de son sens et toute son autorité à la phrase fameuse de Raoul Glaber sur la « blanche robe d'églises » dont l'humanité, délivrée de ses épouvantes millénaristes, aurait, par gratitude, recouvert la terre. La terreur et la reconnaissance n'interviennent qu'accessoirement dans la genèse d'un style. En réalité, il y eut alors un nœud d'événements essentiels. Ils expliquent la métamorphose de l'Occident. D'abord la stabilisation des Barbares, leur admission dans la communauté chrétienne, leur volte-face. Les Hongrois convertis, retournés contre les envahisseurs venus des steppes, la constitution de la monarchie apostolique de Hongrie (1000) complètent, aux marches orientales de l'Europe, ce travail de fixation qu'avait commencé à l'Ouest la cession de la Normandie aux Scandinaves par le traité de Saint-Clair-sur-Epte (911). Si la conquête de la Sicile et de l'Angleterre montre que les Normands attachés à notre sol n'ont rien perdu de leur instinct d'aventure, du moins c'est à l'intérieur du système qu'il s'exerce désormais, et non comme un choc du dehors, non comme une brusque irruption du monde barbare. Après une période d'hésitation, et même avec des retours de leur ancienne humeur, ils ont accepté les cadres et les règles de la société féodale, et c'est vers le même temps que, de pirates, ils deviennent marchands.

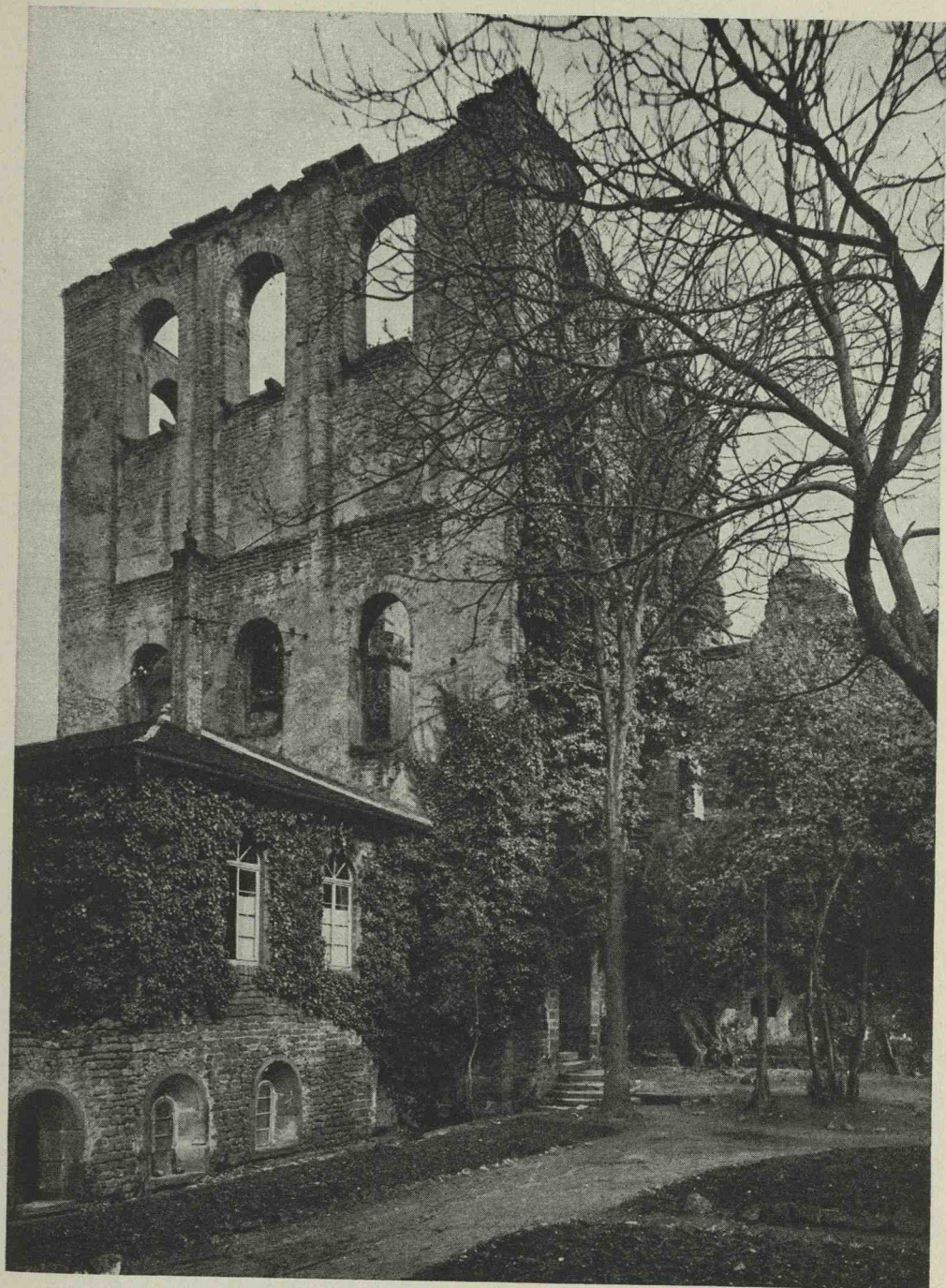
Les Arabes commencent leur recul. La reconquête de l'Espagne, inaugurée jadis par les chefs asturiens successeurs de Pélage, devient une des croisades de l'Occident, avant le grand mouvement de la fin du XI^e siècle qui doit installer en Syrie une monarchie de type occidental. Après la mort d'Al Mançour, le califat de Cordoue se disloque, s'émiette en principautés berbères, esclavones, andalouses, — les « royaumes de taïfas ». L'Espagne chrétienne est puissamment bâtie par des chefs qui, avec le concours de Cluny, la rattachent à l'Occident et qui, malgré les rivalités et les partages, définissent pour plusieurs siècles sa géographie politique, Sanche le Grand, « rex Iberorum », Ferdinand I^{er}, Alphonse VI, œuvre que couronne, en 1085, la prise de Tolède, l'antique capitale des Goths. Cependant les Pisans et les Génois nettoient la mer Tyrrhénienne. Les Sarrasins sont battus dans le détroit de Messine en 1005, ils perdent définitivement la Sardaigne en 1022, les Pisans débarquent à Bône en 1034. A l'autre extrémité du bassin de la Méditerranée, les princes Bagratides libèrent la Transcaucasie et jalonnent le chemin de leurs victoires sur l'Islam de monuments considérables où s'exprime la tradition d'un grand art monumental. Ces faits sont d'une importance capitale. Comme Pirenne l'a montré, la Méditerranée redevient, sinon un lac européen, du moins le

chemin naturel de la navigation et des échanges. Occident et Orient cessent d'être séparés. Le commerce de Byzance, de Venise, de Gênes, de Pise noue des réseaux plus serrés. Au Nord, dès la fin du X^e siècle, la Baltique jouait un rôle analogue et s'ouvrait au négoce des Flamands, qui laissaient des monnaies à l'effigie de leurs comtes en Prusse et jusqu'en Russie.

C'est à la même époque que se constituent en Occident deux formations politiques qui donnent une figure nouvelle à l'Europe chrétienne, le Saint-Empire romain germanique et la monarchie capétienne. Le Saxon Otton, d'abord roi d'Allemagne, est sacré empereur à Rome en 962. Ainsi se trouve ressaisie, dans des conditions toutes nouvelles, la dignité impériale jadis ressuscitée au profit de Charlemagne. D'autre part, Hugues Capet est élu roi de France en 987 et sa dynastie conservera la couronne sans interruption pendant plus de huit siècles. Il sort de la souche de ces seigneurs de Paris qui repoussèrent plus d'une fois les invasions scandinaves. Sa suzeraineté s'étend sur l'ancienne Francie occidentale, depuis la Flandre jusqu'au comté de Barcelone. Son domaine personnel, qui consiste surtout dans l'Ile-de-France, n'est pas, à beaucoup près, le plus considérable des États féodaux dont il est suzerain. Mais il est le roi, et toute sa lignée ne cessera de travailler à accroître la terre du roi.

Enfin, à l'intérieur d'une civilisation féodale et monastique, grandit avec un élan soudain une civilisation urbaine et marchande. L'accroissement de la population, le refoulement des Barbares, la liberté du trafic par mer, une stabilité politique relative contribuent à expliquer ce renouveau de la vie urbaine, interrompue dès le VIII^e siècle, et précaire dès l'époque antérieure. C'est sur un horizon rustique que se profilent les proportions colossales et fragiles de l'empire carolingien. Après lui commence à s'exercer la puissante attraction des villes sur les campagnes. Une classe grandit qui, avant l'ère des chartes et du mouvement communal, acquiert des sûretés, un mur, une *ferté* pour abriter ses biens, la garantie d'un droit nouveau pour régler des relations nouvelles, le « jus mercatorum ».

Telles sont les données de ce grand moment, telles sont les forces qui entrent en jeu. L'Église y ajoute les siennes, qui n'ont jamais été portées par de plus robustes épaules. Parmi les hommes nouveaux qui définissent le siècle, les moines d'Occident montrent d'énergiques figures. Les entreprises des grands abbés donnent le ton à toute une époque : à Montiérender, Adso, l'un des premiers réformateurs de Saint-Bénigne, constructeur de la basilique terminée par Bérenger et consacrée en 998 ; à Hildesheim, saint Bernward ; à Dijon, Guillaume de Volpiano ; à Ripoll, l'abbé Olíba ; à Fleury-sur-Loire, Gauzlin, bâtard de Hugues Capet, demi-frère du roi Robert ; à Saint-Germain-des-Prés, Morart. Entre 990 et 1030 environ vient au premier plan de l'histoire une lignée



Pl. III.

RUINES DE L'ÉGLISE DE LIMBOURG-EN-HARDT.

Phot. Staatl. Bildstelle.

Focillon. — *Art d'Occident.*

monastique de bâtisseurs d'églises, de prélats politiques et de réformateurs d'ordres, qui donnera Lanfranc, abbé de Saint-Étienne de Caen et primat d'Angleterre, et la dynastie des grands abbés de Cluny jusqu'à saint Hugues, fondateur de la troisième basilique, aujourd'hui détruite, merveille de la chrétienté. Il nous semble voir ces hautes figures debout à l'entrée du siècle comme les statues de pierre des Précurseurs au portail des églises.

Trouvons-nous la même qualité humaine chez les chefs politiques ? Dans quelle mesure leurs travaux ont-ils aidé à la naissance d'un grand art et à sa propagation ? Une fois encore, rappelons les traits généraux et les conditions de leur activité. Ils ont assis un pouvoir stable. Ils ont ouvert des territoires. Les premiers Capétiens furent de rudes hommes qui, appuyés sur l'Église, ne doivent pourtant pas, comme le roi Robert, être dissimulés dans les replis d'une tradition de clergie. Mais leur œuvre est encore débile, elle est née du principe féodal, leur pouvoir est lié à la possession du domaine, celui-ci est étroit, entrecoupé : la monarchie y ajoute un patrimoine de souvenirs, le prestige de ses fondateurs et l'autorité d'une magistrature morale, héritage lointain du principat latin. Elle acquiert peu à peu et, par la suite, elle développe chez ses rois, les moins doués comme les plus chevaleresques, l'instinct d'une politique dynastique, — politique d'avare, attentive aux alliances et aux héritages, qui, malgré des aventures comme la répudiation d'Éléonore d'Aquitaine, qui livra toute la France occidentale à l'Angleterre et fonda, pour cent ans, l'empire Plantagenet, finit par agrandir le domaine aux proportions du pays et par faire l'unité profonde d'un peuple. Il est vrai qu'en ce temps-là il s'agissait d'aller de Paris à Fleury sans combattre, et le sort de la monarchie était lié à la possession d'Étampes et de Montlhéry. Mais les anciens ducs de France n'entendaient pas finir comme les derniers Carolingiens, qu'ils avaient supplantés. Ils eurent toujours le sentiment superbe de la dignité dont ils étaient revêtus. Ils avaient de bonnes villes et de bonnes carrières. Dès la première moitié du XI^e siècle s'élevaient sur leurs terres des édifices considérables : à Paris Saint-Germain-des-Prés, à Orléans la cathédrale et Saint-Aignan, à Chartres la première cathédrale, à Reims le second Saint-Rémi.

Plus redoutables que les vassaux des enclaves étaient les grands États féodaux, cadres des provinces de l'art roman. L'un d'eux est extraordinaire par les circonstances de sa fondation, par la précocité et par l'harmonie de son développement, enfin par sa soudaine et considérable extension dans la seconde moitié du XI^e siècle. Nous avons vu la Normandie naître de la dernière invasion des Barbares en Gaule et de la faiblesse (ou de l'habileté) de Charles le Simple. Fixés sur notre sol, ces incessants écumeurs des côtes et des grandes vallées fluviales établissent dans leur vaste fief des institutions dont les contemporains louent la sagesse. Ils y bâtissent des châteaux et des églises dont le style rigou-

reusement défini s'étend à l'Angleterre conquise et y succède à l'art des constructeurs saxons. Les rois de la mer devenus seigneurs terriens restent capables de grandes aventures. Les fils de Tancrède de Hauteville chassent les Grecs du Sud de l'Italie, les Sarrasins de la Sicile et y font souche de rois. Le développement historique de leur culture composite les montre séduits par les raffinements de Byzance et de l'Islam, complaisants à la commémoration des investitures dans des tableaux de mosaïque comme au style impérial des portes de bronze qui ferment les mausolées et les églises, mais le génie normand laissera son empreinte dans les basiliques des Pouilles.

Bâtir était plus nécessaire encore aux chefs des petits États chrétiens confinés dans les replis des Pyrénées et dans les Asturies au IX^e siècle et qui commencent la reconquête: elle les mènera, vers la fin du XI^e, au cœur de l'Espagne. L'église et la forteresse sont les éléments de solidité d'une terre redevenue chrétienne. Le type orientalisant des monuments d'Oviédo fera place à des formes importées par la collaboration des ordres monastiques français, sans que s'efface jamais de l'architecture espagnole la trace des échanges avec l'Islam. Mais, si l'art est ici l'agent nécessaire de la civilisation d'Occident, l'Allemagne ottonienne, qui lui conserve cette fonction en organisant ses marches orientales, l'interprète aussi comme le signe par excellence de la majesté de l'empire. Dans sa politique et dans son art de bâtir, elle reprend les thèmes de la grandeur carolingienne, à laquelle elle donne plus de puissance et de richesse sévères. Enfin l'entrée des Hongrois dans la communauté européenne ouvre un champ nouveau à l'activité des constructeurs lombards, qui précèdent l'action cistercienne et la diffusion de l'architecture française, mêlée à quelques survivances italiennes et à des apports de l'Allemagne méridionale.

Mais la géographie politique et les desseins des organisateurs, s'ils aident à comprendre dans une certaine mesure l'ampleur d'un mouvement et même certains aspects de la répartition des formes, ne sauraient expliquer la genèse, les caractères et le succès de celles-ci. Il faut, néanmoins, en tenir compte, car c'est dans ces grands cadres qu'elles ont vécu, qu'elles ont utilisé cette nouveauté de contacts, de ressources matérielles et surtout de réserves humaines qui porte l'élan du siècle.

Il commence par travailler sur un académisme vieilli. Dès une époque ancienne, on voit paraître en Occident une architecture reconnaissable à l'emploi systématique des arcatures aveugles et des bandes plates, dites bandes lombardes, décor sobre et constant. On l'a longtemps appelée l'architecture lombarde, d'un terme conventionnel et restrictif, légitimé d'ailleurs par de nombreux exemples italiens et par ses premières applications, enfin par la célébrité européenne des constructeurs lombards, mais son territoire est beaucoup plus

vaste que la Lombardie. Ses origines sont vraisemblablement orientales. En l'appelant le premier art roman¹, M Puig i Cadafalch soulignait avec raison l'importance historique de ce style, son extension à une grande partie de l'Occident et sa place dans le développement artistique du moyen âge. Il y a lieu de remarquer que le « premier art roman » est surtout caractérisé par un décor extérieur et que la plupart des solutions constructives (sauf l'extension de la voûte aux grandes nefs) lui viennent de l'architecture carolingienne. Et d'autre part, le premier art roman est aussi un « second art roman », puisqu'il se prolonge pendant tout le XII^e siècle et même au delà. Enfin, si l'on se limite au XI^e siècle, il ne représente pas toute l'activité des constructeurs, ni même, peut-être, ce qu'elle a d'essentiel. C'est donc plutôt l'art roman de certaines régions que l'art roman d'une certaine époque. En lui conservant sa dénomination, retenons qu'elle a surtout une valeur géographique.

Son aire est en effet considérable et définie. Il s'étend à des milieux conservateurs qui l'ont maintenu longtemps, tandis que d'autres y substituaient de bonne heure des formes nouvelles. On le rencontre dans l'Italie du Nord et l'Italie centrale, en Catalogne, dans le Bas-Languedoc, en Provence; il remonte les vallées du Rhône et de la Saône, il se répand dans les pays du Rhin et dans l'Europe centrale; on le voit même reparaitre à la fin du moyen âge en territoire byzantin, dans les églises bâties par les princes moldaves. En Catalogne, ses monuments sont anciens, nombreux et bien groupés, ils forment série. Le temps les y a conservés dans leur pureté, avec leurs remarquables peintures murales. Ce pays avait déjà une histoire, un art y florissait à l'époque wisigothique, comme le montre le baptistère de Tarrasa. Plus tard, au temps de la splendeur de Tolède, cette petite chrétienté des marches joue un rôle intellectuel qui n'est pas moins important que sa mission politique dans la défense de l'Occident. Le contact avec l'Islam ne fut pas sans agir sur l'esprit des formes. L'art mozarabe², qui est originellement l'art des chrétiens en terre musulmane, est le plus ancien de ces vigoureux hybrides qui se développent dans la péninsule ibérique. Il avait précédé en Catalogne le premier art roman. Mais

1. On sait que le terme d'art " roman " est lui-même beaucoup plus ancien. Il évoque heureusement la coïncidence avec le développement des langues et des littératures romanes. On le doit à un archéologue normand, M. de Gerville, qui, dans une lettre à son ami Le Prévot, datée de décembre 1818, écrivait, à propos de certaines églises normandes : " Tout le monde convient que cette architecture, lourde et grossière, est l'*opus romanum* dénaturé ou successivement dégradé par nos rudes ancêtres. Alors aussi, de la langue latine, également estropiée, se faisait une langue romane.... " Le mot vaut mieux que la doctrine. Voir Docteur Gidon, *L'invention du terme d'architecture romane par Gerville* (1818), Bulletin de la Société des Antiquaires de Normandie, 1935.

2. Sur l'art et sur la culture mozarabes, outre le beau livre de Gomez Moreno, voir Puig i Cadafalch, *Le premier art roman*, ch. I, p. 11, notamment p. 28 et note (sur la formation intellectuelle de Gerbert d'Aurillac). Pour l'influence sur le nombre et la forme des absides, voir le même auteur, *ibid.*, p. 57, et W. M. Whitehill, *Liturgical influence on pre-romanesque apses in Spain*, Art Studies de Harvard, 1927, p. 151.

on le rencontre ailleurs en Espagne du Nord, dans la région comprise entre les Monts Cantabriques et le Duero, surtout dans le León. Il y donne des monuments que distingue l'emploi des arcs outrepassés dans les baies et dans le plan même des absides, parfois presque fermées, caractère qui, d'ailleurs, ne lui est pas particulier, puisqu'on en découvre plus d'un exemple antérieur dans les territoires wisigothiques. Comme à Cordoue, foyer de cette culture, les colonnes sont surmontées de chapiteaux d'un style sec et léger, traité dans la pierre

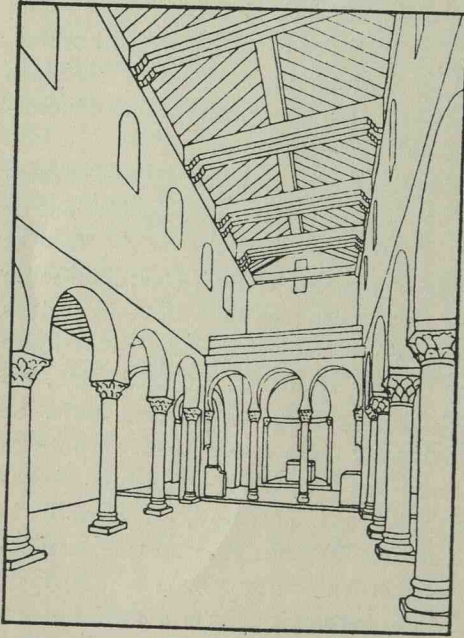


Fig. 1. — Nef de San Miguel d'Escalada.

D'après Gomez Moreno.

comme dans le bois. Conformément au rite de l'Église d'Orient, qui fut longtemps celui de toute la chrétienté, le chœur était caché aux fidèles par un voile suspendu à un portique. Enfin certaines églises mozarabes, comme San Miguel d'Escalada, ont une élégante galerie latérale, que l'on a prise parfois pour l'amorce ou le vestige d'un cloître, et qui évoque un *liwan* de mosquée. On retrouve cet art en Castille, par exemple à San Juan de Baudelio, dont le palmier de pierre abrite un cycle de peintures chrétiennes d'une grande beauté, mêlées à des scènes de chasse orientales. C'est d'un monastère mozarabe, Liebana, que se répandit en Occident le *Commentaire* de Beatus sur l'Apocalypse, où se nourrit le génie visionnaire de la grande sculpture du XII^e siècle et qui inspira d'abord les peintures de l'oratoire catalan de Fonollar¹. En Catalogne, les églises de Pedret, Marquet, Sant Féliu de Boada, Olerdola, Obiols appartiennent à l'art mozarabe, ainsi que l'une des plus considérables et des plus anciennes de tout ce cycle monu-

1. Les *Commentaires* de Beatus furent composés en 784 à Liebana, près de Santillane. Beatus est l'adversaire de l'adoptionnisme propagé par Elypandus, archevêque de Tolède. C'est sans doute dans le scriptorium de San Miguel d'Escalada qu'ils furent pour la première fois illustrés de miniatures par un certain Magius Arxipictor (New York, Morgan, 644 : en tout cas, ce Beatus est le plus ancien connu ; d'après l'inscription du f^o 293, il fut exécuté en 926 pour l'abbé Victor). Des copies en furent faites par Magius lui-même, par son élève Emeterius, par une femme peintre, Ende (975, cathédrale de Gérone), plus tard, au XI^e siècle (arch. de la Seu d'Urgell), etc. Le Beatus de Saint-Sever (Paris, Bibl. nat.) date de l'abbatit de Grégoire (1028-1072).



mental, Saint-Michel de Cuxa (Pyrénées-Orientales)¹. Les formes primitives du premier art roman succèdent à celui-ci, et l'on est tenté de penser que ces petites basiliques couvertes en charpente, sauf les absides et le chœur, et dépourvues de transept, représentent un aspect populaire, un aspect rustique de l'art carolingien, — d'autant plus que Sant Pere del Burgal a une abside occidentale. Mais il faut chercher d'autres modèles à l'extension de la voûte sur la nef, pratiquée dès la seconde moitié du XX^e siècle à Sainte-Marie d'Amer et à Sainte-Cécile de Montserrat, en tout cas datée de l'année 1009 à Saint-Martin du Canigou. L'introduction de la coupole à la croisée du transept inaugure le développement des grandes basiliques, avec Sainte-Marie de Ripoll (1032) et Sant Vicent de Cardona (1040)².

Cette architecture, dont la Catalogne permet de saisir les variations et les progrès

1. Voir Félix Hernandez, *San Miguel de Cuixa iglesia del ciclo mozarabe catalan*, Archivo español de Arte y Arqueologia, Madrid, 1932 ; J. Puig i Cadafalch et G. Gaillard, *L'église Saint-Michel de Cuxa*, Bulletin monumental, 1935. — Consacrée en 974, cette vieille fondation des comtes de Cerdagne fut reprise et agrandie par l'abbé Oliba. A la fin du x^e siècle, le doge de Venise, Pierre Orseolo, le constructeur de Saint-Marc, vint y terminer sa vie, en compagnie de saint Romuald, fondateur des Camaldules. C'est de Cuxa qu'Oliba envoya des moines construire Saint-Martin du Canigou. Le plan primitif comportait une nef avec bas-côtés précédée d'une travée en saillie (comme à Sainte-Cécile de Montserrat), un transept développé avec deux chapelles à chaque croisillon, très profondes, enfin un chevet carré, de la largeur de la nef, auquel Oliba en substitua un plus vaste, avec trois chapelles orientées. Tous les arcs du x^e siècle sont en fer à cheval sur le tracé arabe (diamètre supérieur à l'écartement des jambages, flèche égale à un rayon et demi). L'appareil des angles des murs et des piles est cordouan. Il faut noter l'emploi d'éléments monolithiques de caractère oriental : le linteau des ouvertures latérales du sanctuaire, l'arc qui couronne les fenêtres en meurtrière. — M. Puig i Cadafalch prépare actuellement la reconstitution de la charpente.

2. Voici, d'après Puig i Cadafalch, *Le premier art roman*, pass., comment se répartissent en Catalogne les types du premier art roman : 1^o Églises sans transept, à trois nefs, terminées par trois absides orientées, avec des arcades reposant sur des piles carrées et avec couverture en charpente : Sant Pere del Burgal, fin ix^e-début x^e s., avec abside occidentale, Sant Vicent d'Estamariu, Sant Climent et Santa Maria de Tahull, Santa Maria de Bohi, ces trois dernières datant du xii^e siècle et ayant des colonnes au lieu de piles ; ce premier type se retrouve en Savoie (Saint-Martin d'Aime) et dans la Meuse (Dugny) ; 2^o Églises voûtées, soit en berceau continu : Sainte-Cécile de Montserrat (x^e s.), Saint-Martin du Canigou (1009) ; soit en berceau à doubleaux : Sant Pere de Casseres (1010), Arles-sur-Tech (1046), Elne (1042-1068) ; 3^o Grandes basiliques à transept avec coupole à la croisée : Ripoll (1032), Sant Vicent de Cardona (1040), Sant Llorent del Munt (1066) ; ce type se retrouve en France à Saint-Vorles de Châtillon-sur-Seine (1000-1010), à Chapaize (1020), à Saint-Guilhem-le-Désert (1076), à Saint-Désiré de Lons-le-Saunier (après 1085), etc.

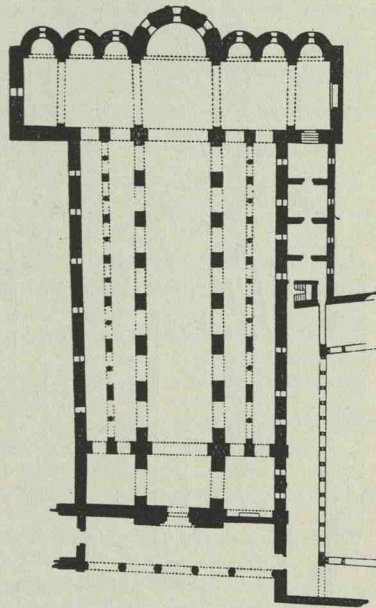


Fig. 2. — Plan de l'Église de Ripoll.
D'après Puig i Cadafalch, *Le premier art roman*, Laurens éd.

dans la constance d'un même décor extérieur, n'était ni moins remarquable ni moins ancienne dans ses autres foyers, unis entre eux de tout temps, surtout dans la région méditerranéenne, par un vaste courant d'échanges. Elle avait en Italie ses manifestations les plus antiques et ses monuments les plus nombreux, Bagnacavallo (VIII^e siècle ?), San Pietro d'Agliate (824-859), San Vincenzo del Prato et San Babila de Milan (1010), les églises de Côme. Dans

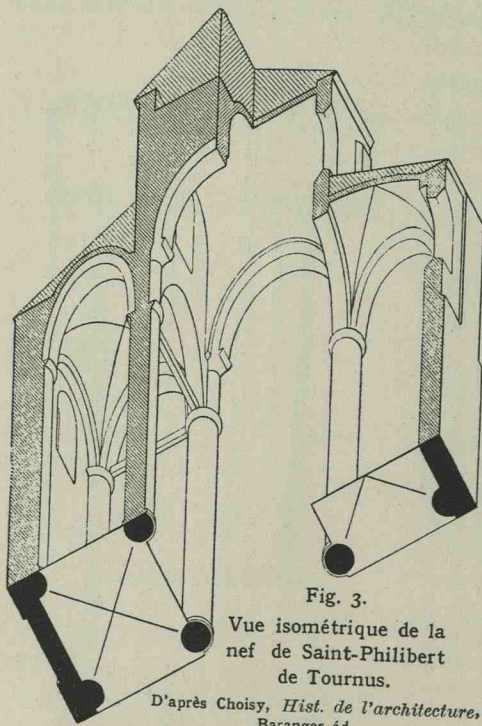


Fig. 3.

Vue isométrique de la nef de Saint-Philibert de Tournus.

D'après Choisy, *Hist. de l'architecture*, Baranger éd.

1. Saint-Vorles fut construit par Bruno de Roucy, évêque de Langres de 980 à 1035. Cette église est remarquable par son double transept qui marque l'un des points de renfert, en Bourgogne, de l'art carolingien et des formes méditerranéennes. Le transept occidental, moins saillant que le transept oriental, est visible seulement du dehors, au nord-ouest ; le croisillon sud a été ramené au niveau des combles des bas-côtés. Actuellement, la masse est dominée par un clocher, de construction postérieure, comme le petit porche qui la précède. A l'intérieur, ce transept est coupé d'étages et de chapelles. Il semble qu'il y ait là une formule intermédiaire entre transept occidental et narthex. La nef, très étroite et très haute, n'est éclairée aujourd'hui que par les fenêtres des bas-côtés. Les voûtes datent du XVII^e siècle, mais les voûtes d'arête des bas-côtés sont anciennes, ce que l'on ne saurait affirmer ni pour la coupole à la croisée ni pour les berceaux du grand transept. Les piles, composées d'un massif rectangulaire à demi-colonnes adossées sur chaque face, ne laissent apercevoir qu'un filet de dossier qui continue sur le mur de la nef où il monte comme pour recueillir une retombée que la réfection des voûtes rend impossible à déterminer. Les masses extérieures de l'abside ont été dénaturées par des adjonctions tardives.

le Bas-Languedoc, Saint-Guilhem-le-Désert, l'ancienne abbaye de Gellone, fondée par Guillaume d'Orange, et Saint-Martin-de-Londres lui appartiennent, de même qu'en Provence, et surtout en Bourgogne, des monuments dont la pureté de style n'exclut pas la qualité profondément originale. A Châtillon-sur-Seine, Saint-Vorles¹ peut être daté des environs de l'an 1000 : sur son tertre ombragé, la vieille église dessine un profil complexe, où les retouches et les adjonctions laissent néanmoins apercevoir les volumes et les pignons d'un double transept, pourvu, comme les murs de la nef, de sa chape de cintres légers et de pilastres plats. Le style des clochers carrés du Mâconnais est caractérisé par le même décor. Tournus, avec son narthex où sont employés quatre systèmes de voûtement, avec sa nef couverte de berceaux transversaux, son déambulatoire

à chapelles rayonnantes rectangulaires, ses masses hautes et solides, suffirait à définir puissamment un grand art monumental. A Saint-Bénigne de Dijon, élevé par l'abbé Guillaume de Volpiano (1007), à peu près à l'époque où s'achevait le narthex de Tournus¹, le vaisseau primitif à cinq nefs a fait place aux trois nefs gothiques du XIII^e siècle ; de la rotonde construite au-dessus des reliques de l'apôtre de la Bourgogne, il ne reste que la partie inférieure, la crypte actuelle, mais nous en connaissons les dispositions et la structure par une description attentive de Dom Plancher. Les tourelles d'escalier étaient décorées de bandes, le petit appareil régulier était celui du premier art roman dans la même région. La rotonde de Saint-Bénigne diffère surtout de la chapelle d'Aix en ce qu'elle n'est pas isolée, mais accolée à un vaisseau : de même les rotondes postérieures de Saint-Augustin de Canterbury (1066), de Neuvy, de Charroux, d'ailleurs étrangères au premier art roman². Dans le Jura, le groupe de Baumes-Messieurs, en Savoie Saint-Martin d'Aime, en Suisse Romainmô-

1. Il y a divergence entre les archéologues pour les dates de Tournus. Pour Virey, *Architecture romane dans l'ancien diocèse de Mâcon*, après la destruction par les Hongrois d'une église plus ancienne en 937, l'abbé Aimin (928-946) commença le chevet. L'abbé Hervé (946-970) et l'abbé Étienne (980) continuèrent les travaux, le rez-de-chaussée du narthex fut bâti avec les matériaux de l'église détruite, Étienne réunit le chevet et le narthex en élevant la nef. En 1007 ou 1008, un incendie n'épargna que le rez-de-chaussée du narthex et le sanctuaire. L'abbé Bernier (1008-1028) fit appel à un atelier lombard, qui couvrit la nef d'une charpente et les bas-côtés de voûtes d'arête. Une première consécration eut lieu en 1019. Les berceaux transversaux de la nef datent de la fin du XI^e siècle. Le chœur fut reconstruit, et consacré en 1120 par Calixte II. Pour Oursel, *Art roman de Bourgogne*, c'est à Étienne, grand bâtisseur, que l'on doit le déambulatoire à chapelles rayonnantes, élevé à l'imitation du déambulatoire de Clermont, pour abriter dignement les reliques de saint Valérien, alors un peu oublié et remis désormais en honneur. Le narthex ne serait pas antérieur au sanctuaire et aurait été construit sans interruption : les deux étapes ne présentent pas de différence spécifique (sauf le décalage des bandes). Achevé lors de l'incendie, il a résisté à cause de sa robuste maçonnerie, de caractère défensif. Les voûtes de la nef datent de l'abbé Pierre I^{er} (1066-1107), mais les doubleaux et les arcs diaphragmes existaient déjà. Ils furent seulement renforcés. Dans sa monographie récente, *Tournus*, 1936, H. Masson considère le rez-de-chaussée du narthex comme l'église primitive, bâtie par Aimin ; ce n'est que sous l'abbé Ardain (1028-1056) que cette église aurait été surmontée d'un étage et transformée en narthex.

2. Il n'est pas sûr qu'il faille rattacher ce parti à l'exemple syrien de Saint-Siméon Stylite, à Kalaat-Seman, où quatre basiliques rayonnent autour d'une cour centrale (Vallery-Radot, *Églises romanes*, p. 33). M. H. Perrault-Desaix, *Recherches sur Neuvy-Saint-Sépulcre et les monuments de plan ramassé*, Paris, 1931, p. 22, fait justement remarquer qu'il y a une différence entre un volume d'air et une masse bâtie. — En même temps que les rotondes jointes à une nef, les rotondes isolées se maintiennent (Saint-Léonard, Rieux-Minervoix). — La belle rotonde de Neuvy-Saint-Sépulcre est un cas. Raccordée malaisément à une église de fondation ancienne et très remaniée, elle ne fait pas corps avec elle. Quatre textes nous font connaître qu'une église du Saint-Sépulcre fut construite à Neuvy entre 1042 et 1046. Ils sont confirmés par une lettre de Grégoire VII en 1078. M. Deshoulières, *Bulletin de la Société des Antiquaires de France*, 1916, p. 190, et M. Jean Hubert, *Bulletin monumental*, 1931, p. 91, estiment que ces textes concernent, non la rotonde, mais l'église. L'analyse de la construction et du décor, reprise par Perrault-Desaix, *op. cit.*, confirme l'opinion de Viollet-le-Duc. La rotonde de Neuvy, dont les travaux furent d'ailleurs menés lentement, appartient au XI^e siècle. — Les chapelles des ordres chevaliers (octogones des Templiers à Laon, Paris, Londres, Thomar, etc.) ont eu pour modèles soit la mosquée d'Omar, soit des monuments funéraires. Le dodécagone de la Vera Cruz à Ségovie appartenait à l'ordre du Saint-Sépulcre, l'octogone de Montmorillon à l'ordre de l'Hôpital. V. Lambert, *L'église des Templiers de Laon et les chapelles de plan octogonal*, *Revue archéologique*, 1926.

tier¹ nous montrent la fermeté de cet art, sa constance dans les lieux les plus divers et à des époques différentes, mais en même temps les profondes différences de structure et de parti qu'il abrite.

Si nous essayons en effet de saisir les caractères intimes, derrière cette chape d'arcatures et de bandes, derrière le petit appareil de moellons équarris au marteau, nous voyons qu'ils sont plus complexes qu'on ne pourrait le croire au premier abord. Les plans sont très variés et ne semblent pas dépendre seulement de la diversité des programmes. Sans doute les petites ou moyennes églises ont le plan à absidioles orientées, mais c'est aussi le parti de certaines grandes églises où les bas-côtés du chœur se prolongent directement par les chapelles ; à Ripoll, sur le transept qui barre les cinq nefs, s'ouvrent directement six absidioles, groupées trois par trois, de part et d'autre de l'abside principale.

Le premier art roman adopte aussi certaines données, anciennes ou récentes, de l'architecture carolingienne : à Saint-Philibert de Tournus, le déambulatoire à chapelles rayonnantes, qui lui vient d'Auvergne, à Sant Pere del Burgal, l'abside occidentale, à Saint-Vorles de Châtillon-sur-Seine, le double transept, — non que ces deux dernières soient appelées à un grand avenir, au contraire, mais ce sont des marques d'origine, qui ne sauraient être portées au compte des influences méditerranéennes. La structure est également très diverse : églises de type carolingien couvertes en charpente, sauf aux absides et sur le chœur, avec ou sans collatéraux voûtés d'arête ; voûtes en berceau continu ou à doubleaux, portant soit sur des piles rectangulaires, soit sur des colonnes ; coupoles à la croisée du transept. Le trait le plus notable est la précocité des voûtes sur nef en Catalogne, sans doute à l'exemple de types orientaux. C'est à la même source lointaine que remonte un procédé de construction des arcades et des voûtes qui, au lieu de voussoirs rayonnants, emploie des éléments posés à plat selon la courbe du cintre et se touchant par leur tranche étroite, procédé dont l'origine est mésopotamienne et qui se retrouve en Transcaucasie dans des églises ainsi voûtées de dalles de pierre (Djvari). Les coupoles montées sur trompes d'angles viennent aussi de l'Asie. Les berceaux transversaux jetés sur la nef de Tournus à la fin du XI^e siècle évoquent les anciennes voûtes persanes ; ce système, imité à Mont-Saint-Vincent, avait d'ailleurs été déjà employé entre 979 et 1008, peut-être plus tôt, dans le narthex, qui semble récapituler tous les procédés de voûtement alors connus : au rez-de-chaussée, la

1. C'est un prieuré de Cluny, dont saint Odilon fit élever l'église entre 996 et 1028. Plus tard, sous le prier Étienne et sous l'impulsion de saint Hugues, entre 1080 et 1087, on remplaça la couverture en charpente de la vieille basilique par des voûtes en berceau continu qu'échancrent des lunettes. Cette remarquable expérience, qui répond à la fois à un besoin d'éclairage et à une nécessité d'équilibre, a été bien mise en lumière par Mlle S. Brodtbeck, *Les voûtes romanes de l'église de Romainmôtier*, Bulletin monumental, 1936.



nef principale est couverte d'une voûte d'arête en demi-cercle surhaussé, et flanquée de bas-côtés voûtés en berceaux transversaux ; à l'étage, c'est un berceau longitudinal, épaulé par les demi-berceaux des collatéraux. De même, à Saint-Bénigne de Dijon, l'architecte avait combiné le berceau annulaire, la voûte d'arête intercalée dans le berceau, le quart de cercle et la coupole.

Cet art riche de ressources et de solutions variées, cette technique qui adopte de plus en plus la pierre pour toutes les parties de l'édifice, tandis que l'Est et le Nord sont longs à renoncer à la couverture en charpente, c'est déjà un aspect essentiel du moyen âge. Par la sévère distribution des masses, par leurs volumes franchement accusés, le premier art roman offre un caractère d'imposante grandeur. Dans des sites de rocailles et de cailloux, il acquiert, par contraste, plus de rectitude encore. Une des plus antiques abbayes des montagnes, Sainte-Cécile de Montserrat, semble n'être là que pour imposer une forte pensée humaine à un paysage convulsif. Dans la solitude moins farouche d'une petite vallée pyrénéenne, à la descente du col de Puymorens, le chevet du monastère d'Oliba, Ripoll, développe avec une puissance triste les sept demi-cylindres de ses chapelles absidales, alignées comme les tours d'un silo contre le grand mur du transept. Mais aux rives de la Saône, en terre d'alluvions, dans le pays vert, le bloc n'est pas moins solide : il se présente à nous, non comme l'épure d'une élévation extérieure, doublée d'une élévation intérieure, dressées toutes deux sur l'épure d'un plan, en d'autres termes comme une juxtaposition de choses plates, mais comme des systèmes doués de poids et de densité, assis fortement sur la terre et s'inscrivant fortement dans l'espace. Tout y affirme le nombre, le rôle et le rapport des parties dans un ensemble à la fois homogène et complexe. Les murs épais reçoivent peu de percées. Leur surface nue accepte le plus sobre décor : les bandes verticales de faible saillie entre lesquelles courent, au niveau des corniches, les minces galeries d'arcatures aveugles. C'est là l'indice et comme la signature du premier art roman. Il se répète, avec de simples variantes de proportion, sur d'innombrables monuments. Cette dentelure légère souligne les rampants des pignons, dessine les étages, continue le long des façades latérales, fait le tour des absides, précise et décore la composition des clochers. Quelle est l'origine de ces épaississements du mur, dénommés bandes lombardes, et de cette sorte de métrique d'arcades qui en scande les intervalles ? Les arcs considérables bandés entre des contreforts, ou plutôt la masse murale évidée en arcades que montre à Ravenne le tombeau de Placidie en sont-ils le prototype ? En tout cas, avant le XI^e siècle, le système apparaît complètement formé à l'église de Bagnacavallo. La terre italienne, comme l'Allemagne, lui sera longtemps favorable. Il y deviendra plus aérien : les absides rhénanes recevront de Lombardie ce système évolué, les galeries sur colonnettes qui

allègent la masse murale. En Toscane, l'écart entre le mur et son décor d'arcades s'accroîtra si bien que le bloc de l'église paraîtra enveloppé du réseau d'un second mur ajouré. Mais au moment où nous l'étudions, bien loin de pouvoir soupçonner la future dissociation des parties, ce qui nous frappe dans la plastique architecturale du premier art roman, c'est la puissance et l'unité.

Cependant, comme nous l'avons fait pressentir, cet art méditerranéen, d'origine orientale, n'était pas la formule universelle de l'Occident. Dans une zone géographique différente et dans un autre climat moral, l'art carolingien subsistait, non à titre de faible survivance, mais avec une remarquable vigueur. Dans les Iles Britanniques, les Pays-Bas méridionaux, le Nord et le Nord-Est de la France, sur la Meuse, sur le Rhin, c'est-à-dire sur un territoire extrêmement vaste, l'art de bâtir, dans le dernier tiers du X^e siècle et la plus grande partie du XI^e, conservait les programmes et les techniques de l'empire. Il était plus ou moins atteint par les influences méridionales, plus ou moins nuancé par les traditions des milieux, mais il restait fidèle au principe de la couverture en charpente, aux vastes programmes des plans abbatiaux, à la structure des piles solides et carrées, des arcades à angle vif entaillant les murs des nefs avec une sobriété romaine. Le renouveau de la vitalité historique lui donnait, dans certaines régions, une force singulière.

Peut-on dire que, sans l'invasion normande, l'architecture anglo-saxonne aurait connu une ère de grandeur analogue à celle des pays du Rhin ? Nous la connaissons surtout par des églises de village, qui ne permettent pas, à beaucoup près, de la définir tout entière. Nous avons aussi, sur les grandes cathédrales disparues, des documents postérieurs, comme le sceau du chapitre de Chichester (XIV^e siècle) qui nous montre, dans la plantation des tours, un parti semblable à celui de Saint-Riquier, ou des descriptions contemporaines, comme celles d'Edme le Precentor pour la cathédrale de Canterbury (reprise à la fin du X^e siècle), de Wolstan pour Winchester (consacrée en 980), de Réginald de Durham pour la White Church de cette ville (consacrée en 999). Ces dates, si rapprochées, prouvent que, là aussi, il y eut une charnière chronologique importante. Le parti des autels occidentaux (Chichester, Abingdon), le nombre et l'importance des tours, parfois énormes, comme à la façade de la cathédrale d'Elmham, précisent les rapports de cette architecture avec l'art continental. A-t-elle été touchée par les influences méditerranéennes, et les arcatures décoratives lui ont-elles été transmises indirectement par le Rhin ? En tout cas, il semble bien qu'il y eut collusion avec des procédés locaux. Le panneautage très complexe qui décore la célèbre tour d'Earl's Barton, plus simple à Barton-on-Humber, a été rapproché du système du pan de bois. Mais il est curieux de voir, sur la face sud d'Earl's Barton, de minces pilastres surmontés de fûts robustes, d'une section beaucoup plus considérable, et capables de porter.

L'épaisseur des supports, pareils, dans certains porches, à des barriques, la beauté des nus intérieurs dans quelques nefs paroissiales, enfin une appréciable variété des tracés, qui admettent l'arc en anse de panier et l'arc en mitre, achèvent de donner à la bâtisse anglo-saxonne un accent particulier qui complète et qui colore sa définition.

Mais c'est en Germanie que se déploie la tradition architecturale de l'empire, avec la résurrection (962) d'un système politique confié de nouveau à des mains énergiques. C'est là que la construction, sur des programmes parfois considérables, apparaît le mieux comme le signe de l'autorité et de la grandeur. L'architecture ottonienne n'a pas ignoré le revêtement des arcatures et des bandes du premier art roman, mais elle maintient les vastes partis monumentaux carolingiens, que permet la légèreté relative des couvertures en charpente, et cette puissance murale, fortement maçonnée, fortement assise, qui semble conserver quelque chose de la grande édilité romaine. Au début du XI^e siècle, Saint-Michel de Hildesheim présente un double transept accolé à chaque bras d'une tourelle d'escalier, une tour à chaque croisée et, à l'intérieur, une sévère ordonnance d'arcades surmontées d'un mur nu et reposant sur des piles rectangulaires qui alternent avec deux colonnes. L'élévation de Gernode (961) est différente, non seulement par l'alternance, qui est ici d'une colonne et d'un pilier, mais surtout en ce qu'elle fait place, entre les supports et les fenêtres hautes, à une robuste galerie sur colonnettes, du plus large style monumental. Les grandes constructions de Conrad II, l'abbaye de Limbourg dans la Hardt, et la cathédrale de Spire, qui en résulte, avec ses proportions immenses et son élévation intérieure, d'une majesté massive, sont sans doute l'expression la plus haute du génie de cet art. La ruine et la solitude accroissent encore la grandeur impériale de Limbourg. Après son avènement (1024), Conrad l'établit sur un prolongement septentrional des Vosges, la crypte fut consacrée en 1035, le chœur en 1042. Le plan présente, avec deux absidioles, la particularité d'un chevet plat, — qui se retrouve plus tard en Alsace, à Murbach. La décoration architectonique et la modénature utilisent avec une fermeté puissante les données de l'époque et de la région : bases attiques, chapiteaux cubiques, chanfreins. Le trait le plus remarquable, et le plus rare, c'est le double étage de baies au chevet et au transept : plus encore, la manière dont l'élévation intérieure les unit les unes aux autres dans une composition vigoureuse, en encadrant les fenêtres basses de pilastres et d'arcades qui servent en quelque sorte d'appui au registre des fenêtres hautes, — principe développé par le constructeur de Spire.

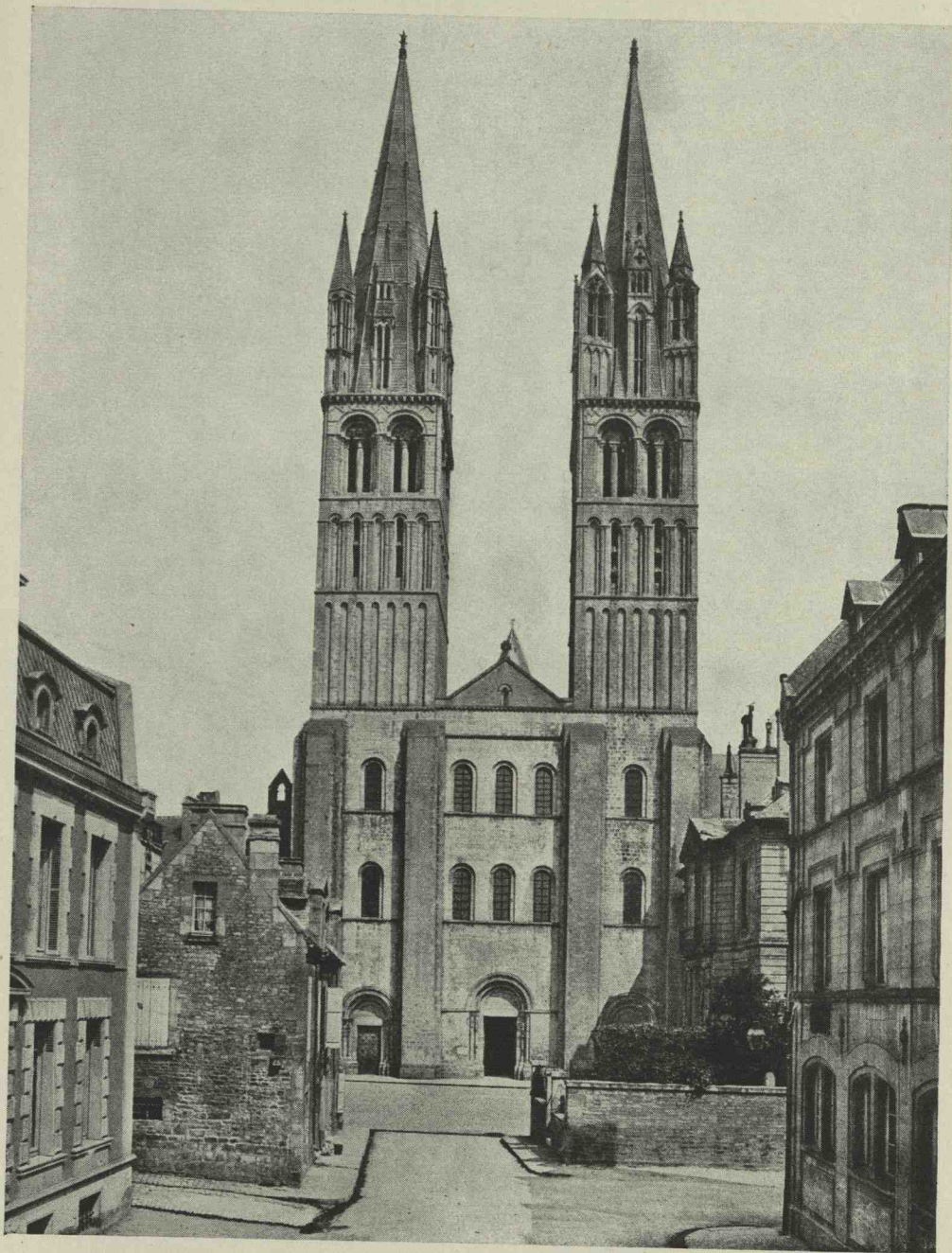
Le dôme de Spire exprime deux pensées successives, dont chacune correspond à la grandeur d'un dessein impérial et traduit l'audace d'une expérience créatrice. La cathédrale primitive, commencée par Conrad II vers 1030, consa-

créée par Henri III en 1061, conservait le parti de la charpente sur la nef et de la voûte d'arête sur les bas-côtés. Sa puissante originalité consiste dans l'extension des arcatures de Limbourg à toute la hauteur de la nef. Filant d'un trait depuis le pavé jusqu'au faite du mur, elles englobent les grandes arcades et les fenêtres hautes. Ainsi se trouve définie en Germanie une ordonnance colossale qui substitue à la superposition des étages, du type de Gernrode et de Hildesheim, une liaison systématique de leurs parties. D'autres innovations, d'un intérêt majeur, devaient suivre. A la fin du siècle, les désordres produits par des affouillements dus à l'infiltration des eaux du Rhin rendirent nécessaires de grands travaux, dont Henri IV, l'adversaire de Grégoire VII, élargit encore la portée en décidant de voûter la nef. On renforça les piles, on suréleva les murs, pour construire des voûtes d'arête de tracé elliptique sur plan carré (1082-1106). Mais les voûtes trop plates, exerçant une pression considérable et mal contrebutées, ne devaient pas résister à l'incendie de 1159¹.

On voit se développer ainsi une architecture qui, puisant à une tradition déjà ancienne, la renouvelle par des expériences : nous en trouverons une confirmation dans l'art des stucqueurs, des bronziers et des orfèvres, peut-être surtout dans la décoration des manuscrits. Pour l'architecture du moins, il en est de même dans le Nord-Est de la France, particulièrement en Champagne, aux marches de Lorraine, en terre capétienne, — pays pénétré d'esprit carolingien, peu éloigné des grands foyers de la Meuse, généralement réfractaire au système des arcatures et des bandes. Ce qu'il pouvait donner dès une haute époque, nous l'apercevons par ce qui nous reste des piles fasciculées de la nef de Saint-Rémi, à Reims, remontant à la campagne de 1005-1034. Nous avons encore debout des fondations importantes, comme l'église de Montiérender, commencée par l'abbé Adso et consacrée sous son successeur Bérenger (998), et surtout un prieuré de l'abbaye de Saint-Bénigne de Dijon, Vignory², dont

1. Voir S. Brodtbeck, *loc. cit.*, R. Kautzsch, *Der Dom zu Speier*, Städeljarhbuch, 1921, H. Reinhardt, *Die deutschen Kaiserdomes des XI. Jahrh.*, Basler Zeitschrift, 1934. — L'histoire de la voûte d'arête sur nef en Allemagne ne prend pas fin à Spire, puisqu'on la retrouve sur plan barlong à Maria-Laach, dont la construction s'étend de 1093 à 1156, mais où elle était prévue sans doute dès la fin du siècle, sous l'influence de la seconde campagne de Spire. Il y aurait lieu de chercher le rapport qui peut exister entre ces diverses expériences, le voûtement des églises normandes et celui du type dit "martinien", illustré par Vézelay.

2. Une charte de Roger de Vignory, publiée par d'Arbaumont, *Cartulaire de Saint-Étienne de Vignory*, Langres, 1882, nous apprend que l'église fut consacrée par Harduin, évêque de Langres à partir de 1050. D'autre part, l'abbé de Saint-Bénigne, Halinard, qui reçut la donation, mourut en 1052. Tout serait clair, si la chronique de Saint-Bénigne n'attribuait pas expressément la construction de l'édifice à Guy, père de Roger, ce qui contredirait la charte, si cette dernière ne se bornait à mentionner l'église comme *noviter aedificata*. L'étude archéologique permet de concilier les textes. Selon nous, le chœur est l'œuvre de Roger. Cette partie, entièrement voûtée, est en effet d'un style alors récent, notamment dans la structure des piles composées des travées droites et dans les chapiteaux du rond-point. Voir un exposé de nos vues, dans *L'église de Vignory, ses dates de construction*, Revue archéologique, juillet-septembre 1937 ; les études de F. Deshoulières, dans le Bulletin monumental, 1929, et dans *Au début de l'art roman*, p. 78.



Pl. VI.

CAEN. FAÇADE DE L'ÉGLISE DE L'ABBAYE-AUX-HOMMES.

Phot. Neurdein.

la nef fut construite par Guy I^{er}, seigneur et avoué du lieu, dans les premières années du XI^e siècle, et le chœur par son fils Roger (la consécration se place entre 1050 et 1052).

A Montiérender, sous la couverture en charpente, l'élévation est d'une beauté solide : les arcades montées sur des piles rectangulaires à impostes, les baies géminées d'anciennes tribunes comprises sous un arc de décharge, les fenêtres hautes. Mais l'église de l'antique abbaye du Der ne nous éloigne pas sensiblement du type traditionnel de la bâtisse carolingienne. La nef de Vignory présente une particularité remarquable : une claire-voie régnant au-dessus des grandes arcades, mais sans tribunes derrière elles et n'ayant pour but que d'alléger, d'étrésillonner et d'animer le mur. Un riche décor, plus gravé que sculpté, de caractère surtout géométrique, couvre les impostes des piles rectangulaires et les bagues des piles rondes qui alternent avec elles dans les travées orientales, ainsi que les chapiteaux de la claire-voie. Cet abrégé ne laisse qu'entrevoir la diversité des ressources et l'originalité du parti, dans une donnée qui reste celle de la vieille basilique charpentée.

Il existe donc dans l'architecture d'Occident, dès les débuts du XI^e siècle, une zone septentrionale qui, très inégalement pénétrée par l'apport typique du premier art roman, ses arcatures, reste profondément distincte de ce dernier et qui n'est pas non plus la survivance monotone et passive des formules carolingiennes. D'ailleurs, celles-ci subsistent sur une aire étendue, par exemple dans les absides occidentales, non seulement en Rhénanie ou en Catalogne, à Sant Pere del Burgal, mais en France, à Saint-Cyr de Nevers (1029) et à la cathédrale de Besançon.

C'est encore un trait carolingien que la plantation des tours de part et d'autre du chevet, à Saint-Germain-des-Prés (1005), à la cathédrale d'Auxerre (1030), à Morienvall (1050). Le narthex, si remarquable au XI^e siècle, à Tournus, à Lesterps (1040) et, en Auvergne, à Chamalières, à Manglieu, à Notre-Dame-du-Port, n'est sans doute, du moins dans son grand développement, avec chapelle à l'étage et amorce de tours, que la suite des églises-porches, dans les abbatices du X^e siècle.

Mais un fait beaucoup plus important domine cette grande époque. A la monotonie (du moins extérieure) de l'architecture « lombarde », le XI^e siècle commence à substituer en France la diversité de ces groupes régionaux que nous trouverons fermement constitués dès le début du XII^e, ainsi que la famille des églises de pèlerinage. Dans le Sud-Ouest s'élaborait de bonne heure un type d'église sans tribunes, aux nefs de hauteur presque égale, appelé à évoluer vers le parti de la grande salle décorée de colonnades. Il nous reste un XI^e siècle poitevin dont subsiste la majeure partie de Saint-Savin, ainsi que des vestiges considérables dans les églises de Poitiers. Saint-Hilaire-le-

Grand¹, bâti par l'architecte anglais Gautier Coorland et consacré en 1049, fut repris à la fin du siècle et plus tard encore, lorsque l'on jeta sur la nef une voûte à coupoles, mais le transept, le clocher nord, une partie du mur de l'abside, et peut-être les bas-côtés avec les murs de la nef, appartiennent aux campagnes les plus anciennes. L'Auvergne est à la fois un réduit et un foyer.

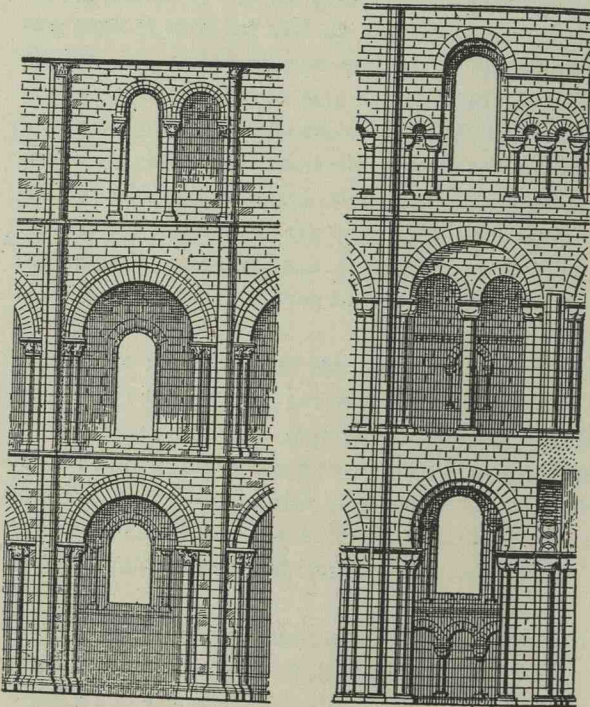


Fig. 4. — Travées de Saint-Étienne de Caen (à gauche) et de la cathédrale de Winchester (à droite) réduites à la même échelle.

D'après Ruprich-Robert.

Elle n'est atteinte ni par l'expansion des formes méditerranéennes ni par celle de l'art ottonien, tandis que la vallée de la Saône s'offre à la rencontre du premier art roman et des formes carolingiennes. La cathédrale d'Étienne II à Clermont donne le plus ancien exemple daté (946) de déambulatoire à chapelles rayonnantes. Celles-ci étaient de plan rectangulaire, d'un type archaïque et en nombre pair, caractères que l'on retrouve en Auvergne, mais qui se répandirent au dehors. La nef de Chamalières, dans son état primitif, peut remonter presque à la même époque, avec son petit

narthex surmonté d'une tribune et plus haut que l'église, ses piles barlongues

1. Saint-Hilaire fut reconstruit grâce aux libéralités d'Emma, épouse de Canut le Grand, roi d'Angleterre, puis de Guillaume Aigret, comte de Poitiers. Mlle E. Maillard, *Le problème de la reconstruction de Saint-Hilaire-le-Grand*, Bulletin de la Société des Antiquaires de l'Ouest, 1934, émet d'importantes suggestions au sujet des relations avec l'art normand. Fulbert (mort en 1028), trésorier de l'abbaye de Saint-Hilaire, constructeur de la première cathédrale de Chartres, qui dut beaucoup aux donations de Canut, fut sans doute le conseiller d'Emma pour la reconstruction de son monastère. Emma était une princesse normande, la fille du duc Richard I^{er}. D'autre part, Coorland devait connaître Bernay, fondé par la duchesse Judith (morte en 1017) et dont le duc Richard II confia l'achèvement à Guillaume de Volpiano. Le clocher à l'angle du croisillon nord et de la nef serait antérieur à la venue de Gautier, à qui appartiendraient les murs de la nef actuelle et les bas-côtés. L'alternance des piles est normande, mais l'absence de tribunes est caractéristique de l'art poitevin. Cf. les notices d'E. Lefèvre-Pontalis dans les Congrès de Poitiers et d'Angoulême.

plus tard flanquées de colonnes, ses modillons à copeaux de type cordouan. L'ancien chœur de l'église du Moutier à Thiers, rattachée à Cluny en 1011, détruite en 1882, comportait des tribunes voûtées en quart de cercle, élément fondamental de la structure auvergnate. Enfin la coupole à la croisée de Nérès, montée sur des trompes que traversent des linteaux destinés à permettre le passage du carré à l'octogone, définit avant 1078 un procédé qui deviendra commun en Auvergne au siècle suivant¹. Si l'on ajoute que les architectes arvernes ont pris une grande part à l'élaboration du type des routes de pèlerinage et que Conques, en Rouergue, entrepris au milieu du XI^e siècle sous l'abbatiat d'Odolric, en porte témoignage, on peut dire qu'on voit naître et se lier dans le centre de la France entre 950 et 1050 les données d'un art original.

La Bourgogne n'est-elle qu'un lieu de fusion et d'échanges, comme semble l'y vouer son destin de seuil géographique entre le Midi et le Nord-Est ? Elle donne de bonne heure des édifices comme Saint-Bénigne de Dijon et Saint-Philibert de Tournus. Mais, privilégiée par la puissance de la tradition et par l'autorité des apports médi-

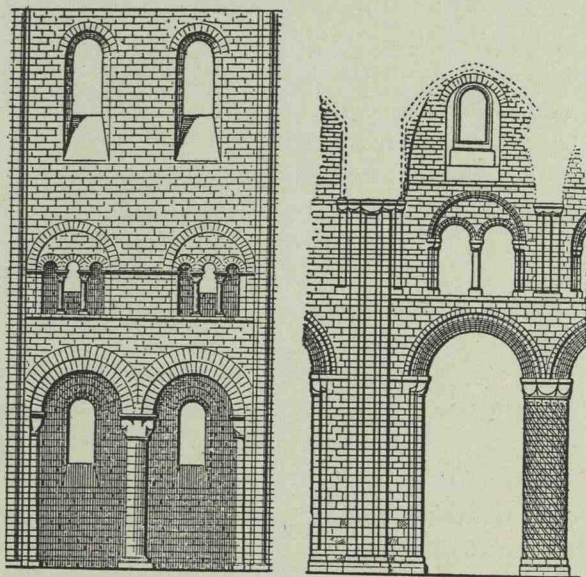


Fig. 5. — Travées de Jumièges (à gauche) et de Durham (à droite), réduites à la même échelle.

D'après Vallery-Radot, *Églises romanes*, Ren. du Livre édit.

terranéens, invente-t-elle dès ce moment des formes nouvelles pour l'Occident, prélude-t-elle au grand art roman bourguignon qui doit s'épanouir plus tard ? Le Cluny de saint Odon², construit entre 955 et 981, nous est connu par un passage de la Coutume de Farfa qui permet d'en interpréter les dispositions générales comme celles d'un des plus anciens exemples connus du plan dit bénédictin, avec chœur très développé et absidioles décroissantes. Mais il

1. Voir L. Bréhier, *Que faut-il entendre par le terme d'art roman auvergnat*, Bulletin archéologique du Ministère de l'instruction publique, 1930-1931.

2. Les fouilles récentes de K.-J. Conant ont permis de préciser quelques données. L'église aurait mesuré 60 mètres de long environ, et le transept, de 25 à 30. Dans l'abside et les absidioles on a pu localiser onze autels.

nous reste assez d'édifices pour apprécier la constance et l'ingéniosité avec lesquelles les constructeurs bourguignons du XI^e siècle ont cherché à résoudre le problème du voûtement associé à l'éclairage direct des nefs, en substituant divers systèmes aux charpentes primitives de leurs églises ou en les concevant voûtées dès le début. Nous savons comment ils ont fait porter aux vieilles murailles du premier art roman les berceaux transversaux de Tournus, les berceaux échancrés de Romainmôtier. Nous le verrons, c'est au même ordre de recherches qu'appartiennent la voûte en arc brisé de Cluny III, — qu'on la rattache à des antécédents locaux avec Virey ou au Mont-Cassin avec Conant, — ainsi que la voûte d'arête de Vézelay. Mais Saint-Étienne de Nevers (restitué à l'abbaye de Cluny en 1068) avait déjà donné la solution la plus hardie et la plus durable, en perçant des fenêtres hautes sous une voûte en berceau contreboutée par les quarts de cercle des tribunes : avec son ordonnance à trois étages, ses colonnes engagées qui, d'un élan, montent recevoir la retombée des doubleaux, avec sa pureté nue, la sobriété de ses arêtes vives, cette admirable église donne l'exemple et la mesure des belles proportions romanes. La galerie d'arcades du chevet est peut-être un vestige (très élaboré) du premier art roman : tout le reste lui échappe¹.

L'époque classique de l'art normand est celle de ses commencements mêmes². Jumièges date du milieu du XI^e siècle (1037-1067) et les églises de Caen ne sont postérieures que d'une génération : l'Abbaye-aux-Hommes, ou Saint-Étienne, l'Abbaye-aux-Dames, ou la Trinité. La fréquence des supports alternés et des tribunes, la couverture en charpente, parfois peut-être en voûtes d'arête et, avec précocité, sur branches d'ogive, autorisant dans tous les cas l'éclairage direct et la percée des hauts de mur (alors qu'à Cluny et à Saint-Étienne de Nevers, sous un berceau, c'est une audace), tels sont les caractères généraux de l'art normand : mais il admet les variations, qui sont le signe de sa vigueur. Dans le plan d'abord : à la Trinité comme à l'abbatiale de Bernay, le plan bénédictin à absidioles décroissantes, de chaque côté d'un chœur allongé ; un chevet à déambulatoire avec chapelles rayonnantes à Saint-Étienne, sans chapelles à Jumièges. De même dans les supports, sans alter-

1. Sur Saint-Étienne de Nevers, voir Deshoulières, *op. cit.*, p. 119-122.

2. Si l'on tient compte des édifices détruits aussi bien que des édifices conservés, la chronologie montre d'une manière pressante l'activité de la construction normande dans les deux premiers tiers du XI^e siècle. En voici le tableau abrégé, d'après E. Lambert, *Caen roman et gothique*, Caen, 1935 : pour les cathédrales, Avranches, commencée en 1015, remplacée à la fin du XI^e siècle ; Lisieux, commencée en 1035, consacrée en 1055 ; Rouen, commencée avant 1037, consacrée en 1063 ; Coutances, commencée vers 1030, consacrée en 1056, terminée en 1091 ; Bayeux, commencée avant 1049, consacrée avant 1077 ; Évreux, consacrée en 1076 ; — pour les grandes églises, Bernay, fondée vers 1013, terminée vers 1050 ; le Mont-Saint-Michel, commencé en 1023, terminé en 1034 ; Jumièges, 1037-1067 ; l'abbaye du Bec, commencée entre 1045 et 1065, consacrée en 1077 ; Saint-Étienne de Caen, commencée vers 1064, consacrée en 1077, et sa contemporaine, Saint-Vigor de Cérisy-la-Forêt, commencée vers le même temps, très avancée en 1083 ; Saint-Ouen de Rouen, commencée en 1066, consacrée en 1126.



nance à la Trinité et à Saint-Nicolas de Caen ; dans l'ordonnance, où la différence des partis engendre deux familles distinctes : l'ordonnance de Jumièges, caractérisée par la proportion décroissante des étages, se retrouve à Coutances, Bayeux, Durham, et Durham donne à son tour Lindisfarne, les travées orientales de Selby et Waltham Abbey, avec leurs piles énormes décorées d'ornements géométriques, leurs tribunes écrasées et leurs courtes fenêtres. La différence entre les étages est aussi notable que dans les églises où les tribunes sont remplacées par un triforium : Bernay, la Trinité de Caen, le Mont-Saint-Michel, Lessay. L'ordonnance de Saint-Étienne et de Cérisy-la-Forêt, caractérisée par l'égalité de hauteur des arcades et des tribunes, est celle de tout un groupe anglo-normand du XI^e siècle, les anciennes églises romanes de Winchester (commencée en 1079), Lincoln (1073-1092), Canterbury (1074-1089). N'est-ce pas le même principe qui joue dans l'art gothique du XII^e siècle en France, et n'aide-t-il pas à en comprendre les deux types : Sens, aux arcades hautes, comprimant les étages supérieurs, Laon et Paris, aux arcades plus basses, favorisant la multiplicité des étages égaux ? Ces différences sont également sensibles dans la couverture de certaines parties : à Jumièges, voûtes d'arête sur les bas-côtés et sur les tribunes ; dans l'état primitif de Saint-Étienne, voûtes d'arête sur les bas-côtés, voûte en quart de cercle sur les tribunes. Enfin à la façade de Jumièges, qui comporte déjà deux tours, beaucoup plus développées que les amorces de Tournus (et de Nevers), mais où fait saillie un corps qui n'est ni clocher-porche ni narthex et qui tient des deux, Saint-Étienne oppose le type de la façade harmonique, surmontée de deux tours : elles ne partent pas encore du sol, elles semblent posées sur l'énorme massif carré, mais elles se prolongent par d'épais contreforts qui en dessinent la souche et les premiers étages¹.

Si les différences entre Jumièges et Saint-Étienne de Caen, comme celles qui existent entre cette dernière église et la Trinité, peuvent être interprétées comme les signes d'une évolution, il faut convenir qu'elle est extrêmement rapide. D'ailleurs elle ne s'arrête pas à la fin du XI^e siècle. Aux premières formes de l'art roman de Normandie, nous en verrons succéder d'autres. Mais ce mouvement se poursuit sur des données générales très stables et fortement définies. L'art normand, avec ses variantes, est homogène sur le continent comme en Angleterre. Où s'est-il formé, pour partir avec un tel élan et pour donner, en si peu d'années, tant de monuments de premier ordre ? Guillaume de Volpiano et Lanfranc étaient lombards, mais on ne trouve ici rien de spéci-

1. Voir Vallery-Radot, *Églises romanes*, p. 97 ; J. Bilson, *La date de la construction de l'église abbatiale de Bernay*, Bulletin monumental, 1911, et *Les origines de l'architecture gothique*, Revue de l'art chrétien, 1901. — Notons que les tours jumelles à la façade sont prescrites par la coutume de Farfa ; voir Mortet, *Recueil de textes*, I, p. 135.

fièrement méditerranéen, aucune trace du premier art roman. Les chœurs de Bernay et de la Trinité évoquent le plan bénédictin de Cluny II. La charpente, les tribunes, l'alternance des piles, la plantation et le volume des tours, à la croisée du transept, de part et d'autre du chevet, enfin, dans les effets, une puissance sèche, une grandeur monotone rappellent l'art de la zone septentrionale et les partis carolingiens. On s'est plu jadis à retrouver dans l'audace de ces constructeurs l'héritage naturel de la charpenterie scandinave : nulle part on n'a mieux compris le sens, le poids et la fonction de la pierre. Quels qu'aient été les modèles et les sources, les rapports des parties ont changé, et ce rapport nouveau, ce nouvel ordre des mesures, des masses et des effets s'impose désormais à toute une partie de l'Occident.

Mais en Angleterre et dans l'Ile-de-France comme en Normandie, cet art reste l'art normand. La même époque a donné naissance dans d'autres territoires à un type que l'on peut appeler interrégional, sinon international.

Les églises qui, le long des routes de pèlerinage, accueillent les fidèles en marche vers Compostelle, appartiennent à un type à peu près constant fixé dès le XI^e siècle. Nous en analyserons plus tard les données dans les grandes basiliques achevées au début du XII^e, — le vaste programme, le chevet complexe, le berceau à doubleaux portant sur des colonnes qui descendent sans interruption jusqu'au sol, les tribunes voûtées en quart de cercle, l'éclairage indirect. Que leur prototype doive être cherché dans les églises détruites de Saint-Martin de Tours ou de Saint-Martial de Limoges (1025-1080), Sainte-Foy de Conques¹, que nous avons encore et qui peut être acceptée comme l'église commencée par l'abbé Odolric (1039-1065), les définit avec une largeur et une autorité remarquables. Ainsi, de toutes parts, nous avons, non des tentatives fragmentaires, mais un grand art. Le soir du XI^e siècle retentit de consécra-tions mémorables. Mêmes partielles, elles ont un sens. A la veille du départ pour la première croisade, lorsque l'Occident, longtemps ébranlé par les invasions, se met en marche pour envahir à son tour au nom du Christ et cède, autant qu'aux impulsions de la foi, à ce principe de mouvement qui explique tant d'aspects de sa vie historique, on peut dire que sa culture est organiquement constituée. Mais ce serait une erreur de perspective que de vouloir saisir le XI^e siècle uniquement dans les grandeurs de sa fin. Dès ses débuts et pendant

1. Le cartulaire de l'abbaye de Conques est formel : « Odolric basilicam ex maxima parte consumavit. » Voir le Recueil de Mortet, p. 50 et p. 105. Pour la discussion archéologique, voir Abbé Bouillet, *L'église et le trésor de Conques*, et Deshoulières, *Au début de l'art roman*, p. 133-134. — D'après Mâle, *Art religieux du XII^e siècle*, p. 298, Saint-Martin est la première des églises de ce type. La basilique de Tours, que l'auteur du *Guide des Pèlerins* vit au XII^e siècle et qu'il compare à Saint-Jacques de Compostelle, serait bien celle que fit construire le trésorier Hervé, de 997 à 1014. Il me paraît difficile d'admettre que, dans cette région, à cette époque, on ait lancé une voûte sur la grande nef. Il est plus probable que le premier Saint-Martin était analogue à la cathédrale d'Orléans, commencée entre 987 et 1003 et couverte d'une charpente.

tout son cours, des édifices considérables et des édifices originaux attestent sa force d'impulsion, son esprit de nouveauté, l'ampleur de ses entreprises : la crypte de Saint-Bénigne, vestige de la rotonde de l'abbé Guillaume, le porche de Saint-Benoît-sur-Loire, conçu par l'abbé Gauzlin pour servir d'exemple à toute la Gaule, sans doute commencé, sinon achevé par lui, Jumièges, Saint-Étienne de Caen. Aux rives de la Loire, dans le vieux diocèse de Théodulfe, devenu si profondément capétien, les piles énormes du porche de Saint-Benoît, avec leurs arcades au profil sévère, avec les chapiteaux d'Umbertus et de ses compagnons, portant neuf voûtes d'arête tracées sur un plan un peu gauchi, nous communiquent avec force toute la poésie d'un temps. Le sanctuaire est plus récent, et la nef ne fut terminée et couverte qu'au XIII^e siècle. Mais le chantier de la campagne décisive s'ouvrit dans le dernier tiers du XI^e, avant celui de Cluny : l'église, avec son double transept, en préfigure le plan colossal¹.

III

A cette architecture si forte il serait naturel de voir correspondre dans la sculpture monumentale un style aussi vigoureusement défini. Du moins pourrait-on s'y attendre. Mais les problèmes que pose l'élaboration du décor monumental sont complexes, et leurs données changent selon les lieux. Les traditions et les expériences n'ont pas les mêmes caractères dans les trois zones géographiques du XI^e siècle en Occident, et, dans certaines d'entre elles, les courants se superposent. Les régions proprement romanes, sur un nouvel afflux de formes d'outre-mer, venues surtout des communautés chrétiennes d'Orient, travaillent à mettre d'accord la besogne de l'imagier et celle du maçon. Mais il existe dans la zone septentrionale, et particulièrement sur le Rhin, une très grande sculpture, qui reste extérieure à la matière de l'architecture et aux cadres de la pierre bâtie. On dirait que l'Allemagne ottonienne tient avant tout à respecter la puissance des masses murales. Elle ouvrage le stuc, le bronze, les métaux précieux, l'ivoire avec une science admirable. Elle compose des « trésors » qui ajoutent à la beauté des édifices, mais qui ne s'y incorporent pas. D'autre part, au moment où la sculpture méridionale, sans doute par une adaptation calculée à l'architecture, s'attachait dans la plus grande partie de la France à un modelé mesuré, encore tributaire du graphique et du méplat, les fondeurs et les ivoiriers germaniques pratiquaient un art abondant en beaux volumes, d'un modelé gras. Ce trait est déjà très remarquable — et très nuancé — chez les fondeurs de Hildesheim. Ce qui nous frappe

1. Sur Saint-Benoît-sur-Loire, voir les monographies de J. Banchereau, Paris, 1930, et du chanoine Chenesseau, Paris, 1931, ainsi que la notice de Marcel Aubert, Congrès archéologique d'Orléans, 1931.

dans les portes de saint Bernward¹, c'est moins un certain rapport de composition et de parti avec des miniatures comme celles de la *Genèse* de Vienne qu'une sorte de perspective du modelé, — par exemple dans les terrains, où se marque une différence suggestive entre le relief des mottes qui entourent le départ des troncs d'arbre, et celui des herbages brefs qui se dessinent un peu plus loin, plus encore entre les divers volumes des figures, dont les têtes se détachent du fond et sont traitées franchement en ronde-bosse. Le même caractère n'est pas moins manifeste dans la fameuse colonne, diminutif de la Trajane, décorée d'une spirale de compositions très nourries : elle présente toute une échelle de valeurs qui va presque de la médaille au haut relief. La science est profonde, — dans la composition, d'un vif sentiment anecdotique, dans les nus (Baptême du Christ), dans les draperies, d'une séduisante qualité pittoresque. Quelle différence avec les bronzes des portes amalfitaines, importées plus tard de Byzance dans l'Italie méridionale ! Ainsi s'explique le succès du fondeur d'Augsbourg, qui répandait au loin ses portes elles-mêmes, en tirant des épreuves de ses reliefs. Cette diffusion ne s'étendait d'ailleurs pas aux autres contrées de la zone septentrionale France ou Grande-Bretagne².

En terre romane, que se passe-t-il ? Nous touchons ici l'un des points sensibles de l'histoire de l'art du moyen âge, une période et des milieux qu'il importerait particulièrement de bien connaître pour comprendre le développement ultérieur de la sculpture. Cette étude est nécessaire. Nous en avons naguère donné les grandes lignes³. Un corpus des reliefs figurés du XI^e siècle permettrait d'atteindre des résultats plus précis. Dès à présent, il apparaît que plusieurs arts se juxtaposent et entrent parfois en contact. Ce ne sont pas absolument des variantes locales, ni les étapes chronologiques d'une même série. Ce sont plutôt deux formes d'esprit. Il ne faut pas oublier le principe carolingien du

1. Bernward, né au milieu du x^e siècle, fut sacré évêque de Hildesheim en 993. Il avait eu pour maître Tangmar, doyen du chapitre, et l'impératrice Théophano l'avait choisi comme précepteur du jeune Otton III. Les *Annales de l'ordre de Saint Benoît*, où sa vie fut rédigée par Tangmar, le peignent comme un esprit encyclopédique, d'une activité inlassable, nourri non seulement dans l'étude des lettres, mais dans la pratique des arts " mécaniques ". Voyageur, architecte, ingénieur militaire, calligraphe, il suivait de près les travaux de ses bronziers et de ses orfèvres. « *Officina ubi diversi usus metalli fiebant circumiens singularum opera librabat* ». Il mourut en 1023.

2. Les Anglo-Saxons, avant la conquête normande, n'ont pas ignoré la sculpture en pierre. Les monuments sont difficiles à dater, mais la complexité des traditions et des apports laisse apercevoir les commencements d'une pensée originale, la création d'un type svelte que nous retrouverons plus tard. Dans le Nord, l'art de l'entrelacs persiste jusqu'à la fin de la première moitié du XI^e siècle. Au début de la même période, la Crucifixion de Stepney est inspirée d'un ivoire carolingien. Mais le Christ de Romsey, par la puissance plastique et par la justesse de l'étude, dépasse cette formule, et, sur le linteau de Southwell, le saint Michel combattant le dragon (peut-être installé sur un dessous ornemental) annonce l'avenir, dans ce pays, d'une forme maigre et charmante. Quant à la Résurrection de Lazare, de Chichester, si elle date bien du début du XI^e siècle, elle ne saurait être comparée, pour la science de l'exécution, la beauté des draperies, la rigoureuse pureté des figures, qu'aux chefs-d'œuvre de l'art ottonien, qui sans doute l'inspirèrent, si j'en crois, au-dessus des deux personnages de gauche, les dais architecturaux garnis d'arcatures.

3. *Art des sculpteurs romans*, p. 123.

placage ou de l'applique, qui, hérité d'une tradition plus ancienne et longtemps en vigueur dans des églises mosaïquées, peintes et stuguées, n'a pas disparu d'un seul coup. Au moment où se fait sentir le goût de figurer l'homme dans la pierre et de l'associer à la décoration monumentale, l'influence de ce principe s'exerce encore sur l'art tout jeune des imagiers, en même temps que l'influence directe et parfois despotique des modèles qu'ils pouvaient avoir sous les yeux et qui, soit dans la pierre même, soit plus souvent dans des matières différentes, même les plus éloignées des besoins de l'architecture, pouvaient guider leurs commencements. C'est ainsi que la première sculpture romane porte les traces manifestes de la copie, non des manuscrits seulement, mais des objets d'ivoire, de métal, de bois, de terre estampée, de stuc et aussi des étoffes¹. Un art d'applique, c'est-à-dire étranger à la structure, un art inspiré de ces modèles, c'est-à-dire le plus souvent transposé dans la pierre, mais non conçu pour elle : voilà un premier aspect de la sculpture au XI^e siècle. Cet art était susceptible de progrès : il eût pu les pousser aussi loin que possible, nous aurions eu plus tôt la sculpture gothique (dont certains mouvements et certains types se devinent déjà sur les registres superposés de quelques ivoires carolingiens²) ou la sculpture de la Renaissance, si l'étude des débris romains avait été plus systématique et plus attentive, mais nous n'aurions pas eu la sculpture proprement romane. Nous avons donné à cette sculpture le nom d'art des frises : et c'est en effet sur des frises qu'elle présente ses caractères typiques, ainsi que sur des panneaux isolés. Les cadres uniformément rectangulaires, comme ceux d'un grand nombre de reliefs antiques, peuvent être indifféremment suspendus, comme des tableaux d'applique, ou incrustés, comme des pièces rapportées, en un point quelconque de l'architecture, sans que leur style s'accorde avec leur destination, leur emplacement, leur fonction. Les reliefs ainsi conçus enveloppent les chevets d'un mince bandeau de figures, décorent les faces d'un clocher, se succèdent comme les éléments de la frise d'un temple autour des façades, timbrent un pignon. Il est vrai que certains exemples sont des remplois. Mais cette réserve, loin de diminuer la portée de nos observations, la confirme. Il est le plus souvent impossible de discerner la destination primitive, et cette recherche serait assez vaine. Beaucoup de ces reliefs remployés font bien là où ils sont. C'est dire qu'ils sont interchangeables. Ce caractère est en contradiction avec la règle fondamentale de la sculpture romane. Elle est conçue pour un emplacement et définie par un cadre. Il faut chercher d'autres éléments d'intérêt, sinon un autre principe stylistique, dans l'art des frises et des reliefs

1. Deschamps, *Étude sur la renaissance de la sculpture en France à l'époque romane*, en donne de nombreux exemples.

2. Entre autres la belle plaque portant l'histoire de Nathan et de David (Paris, Bibl. nationale, vers 870 ?). Voir Goldschmidt, *op. cit.*, I, 40 a.

d'applique : un sens narratif et même une certaine aptitude au mouvement dramatique dans les scènes de la vie de saint Eusice, sur la frise absidale de Selles-sur-Cher¹ ; sur les panneaux de Saint-Restitut² ; la variété d'une iconographie où des thèmes orientaux voisinent avec le schéma de compositions bibliques et avec des épisodes de fabliaux : la Sirène, thème inépuisable des futures combinaisons romanes, y paraît et même, par le repli de sa queue, elle tend à se conformer au cadre où elle est inscrite, mais seule, sans lien avec d'autres éléments, sur un fond largement visible, elle est là comme un témoin impersonnel, encore immobile et sans vie, de ces apports lointains auxquels la sculpture romane communiquera un don prodigieux de métamorphoses.

Il faut faire une place à part à une série de figures dont l'origine est ancienne et qui se retrouveront à diverses époques de l'art du moyen âge : les personnages sous arcade. C'est un héritage de la sculpture hellénistique, qui en fait grand usage, notamment dans un groupe de tombeaux, les sarcophages dits de Sidamara³. Peut-être n'était-ce que la réduction et la répétition du type monumental de la statue placée dans une niche. Entre deux pilastres ou deux colonnes, sous une arcade ou sous un fronton, chaque figure s'isole, même quand son attitude ou ses gestes dénotent qu'elle prend part à une action d'ensemble. Ce type, si opposé au beau style continu de l'art funéraire impérial, à ses mêlées tumultueuses et pléthoriques d'hommes et d'animaux, fut adopté pour toute une famille de sarcophages chrétiens, et c'est là sans doute que les sculpteurs du XI^e siècle en prirent les modèles, séduits par un procédé de composition commode pour des surfaces longues, par exemple les devants d'autel et les linteaux. Les antependia catalans peints ou sculptés conservèrent ce parti jusqu'à une époque tardive, et les linteaux à arcades sont nombreux pendant tout le XII^e siècle. On le retrouve utilisé sur certains chapiteaux de la belle époque romane. Mais il était plutôt le dépositaire d'un académisme figé qu'un principe de vie plastique. En emprisonnant la figure dans d'étroites limites, il la vouait à une solitude stérile. Il lui interdisait cette puissance dramatique qui obtient le mouvement par la continuité de la composition et par les relations étroites des parties. Il devait reprendre sur le tard son vrai sens, celui de ses origines, en réintégrant les arts funéraires et en affirmant sur les plates-tombes la solitude définitive des morts.

Mais l'art du XI^e siècle présente d'autres aspects, toute une série d'expériences qui ont puissamment contribué à former le style propre de la plastique

1. Voir Marcel Aubert, Congrès archéologique de Blois, 1926, p. 203.

2. Voir Émile Bonnet, Congrès archéologique d'Avignon, 1910, II, p. 251 ; Léon Maître, *La tour funéraire de Saint-Restitut*, Revue de l'art chrétien, 1906.

3. Voir Mendel, *Catalogue des sculptures du musée de Constantinople*, I, 1912 ; Rodenwald, *Römische Mitteilungen*, 1923-1924 ; Picard, *La sculpture antique, De Phidias à l'ère byzantine*, Paris, 1926, p. 460-463.



Pl. VIII.

NEF DE SAINT-ÉTIENNE DE NEVERS.

Phot. Neurdein.

Focillon. — *Art d'Occident.*

romane et à lui donner son caractère architectural. Ce mot doit avoir ici toute la force de son sens. Les cadres qu'offre à la décoration un édifice complexe ne sont pas des portions indifférentes de l'espace. Ils s'imposent à la forme vivante, qui ne saurait s'imposer à eux. La solution antique de la frise, suspendue à la muraille, apposée contre elle, la décroissance harmonique des personnages dans les frontons conviennent à un art défini par l'horizontalité des plates-bandes. Du jour où les cintres apparaissent, ils tendent à exercer une action particulière, ils déterminent des écoinçons à l'intérieur des cadres rectangulaires, la figure cherche à conformer son attitude à un milieu nouveau. Mais le respect méditerranéen des proportions, le culte de l'homme, mesure universelle, qui survit dans l'art romain, limitent étroitement toute recherche des sculpteurs en ce sens, ou plutôt ils la condamnent. Le génie antique avait même humanisé la bête dans des monstres comme le centaure. Longtemps il avait répugné, et d'une manière absolue, à faire intervenir la forme humaine ou la forme animale dans la décoration des chapiteaux, rompant ainsi avec la tradition orientale qui avait donné le chapiteau perse à taureaux adossés et le chapiteau hathorique égyptien, et se limitant pour sa part à des moulures, à des volutes et à la flore. Il sentait l'extrême difficulté, et même l'impossibilité d'associer harmonieusement et sans la déformer la figure humaine à la composition d'un tronc de pyramide ou d'un tronc de cône renversés. Elle y paraît parfois, au soir de la période impériale, et il est vrai que les monuments de Rome et ceux de la Gaule¹ nous en offrent plus d'un exemple : ce sont des masques, des bustes, des demi-figures et, quand la stature de l'homme est complète, elle se dresse sur un fond de feuillages gras et colorés qui accentuent sa maigreur, son aspect mince de figurine et auxquels elle reste étrangère par son mouvement. L'art du haut moyen âge au contraire, indifférent à la règle canonique des proportions et à la vraisemblance des images, avait multiplié les chiffres abstraits et commencé à y plier les diverses figures de la vie. L'humanisme carolingien des manuscrits et des ivoires s'exerçait commodément dans des pages et dans des plaques de forme rectangulaire : mais on a vu le peigne de Cologne et l'ivoire de Saint-Gall plier cet humanisme à la règle d'une ordonnance étrangère à l'équilibre des proportions humaines. C'est ce principe dont nous suivrons le développement dans l'histoire de la sculpture romane classique, et c'est ce développement même, par la richesse et par la rigueur de ses applications variées, qui nous permettra de remonter à ses sources avec sécurité.

Les témoignages qui, pour le XI^e siècle, doivent être retenus d'abord sont ceux que nous offrent les éléments des plus simples. Le bloc de pierre, la cellule murale, commence à *prendre* avec exactitude la forme figurée qui en épouse les

1. Espérandieu, *Recueil général des reliefs de la Gaule romaine*, Paris, 1907, I, 70, 293, 493, 529, III, 2905, etc.

limites. Elle est ainsi et le bloc et la figure. On peut suivre la progression de cet accord depuis les reliefs remployés du porche de Saint-Benoît-sur-Loire, ceux du mur nord de Selles-sur-Cher et la frise de Gravelle-Sainte-Honorine. La Normandie conserve d'autres exemples de cette technique appliquée à des panneaux, — les hommes rectangles de Saint-Georges-de-Boscherville. La règle des compositions touffues, ou plutôt pleines de toutes parts et bien serrées, ce que l'on a appelé l' « horreur » du vide qu'atteste la décoration des Barbares, se retrouve ici. Ce style est souvent (mais non pas toujours) favorisé par la taille en cuvette, qui épargne de vastes pleins, sertis d'ombres étroites, à l'intérieur d'une marge franchement accusée. Il traduit également l'habitude des compositions linéaires ou gravées : elle s'impose à une plastique qui n'a pas encore acquis la notion et surtout la pratique des volumes. Enfin l'on doit ajouter que cet art plat et fort, circonscrit, avare de reliefs et de rondeurs, est puissamment d'accord avec l'homogénéité et la compacité du mur, dont la sculpture romane ne s'évadera jamais pour envahir tumultueusement l'espace. Les chapiteaux posaient des problèmes plus complexes, à cause de leur forme dictée par leur fonction. Faire servir la figure à souligner et à soulager la fonction, c'est peut-être là le chef-d'œuvre de la sculpture romane. Au XI^e siècle, elle avait derrière elle la longue tradition du chapiteau à feuillages, amaigri, desséché par des ateliers secondaires ou bâtards. Il est admirable de voir les sculpteurs les plus anciens du porche de Saint-Benoît restituer à l'ordre corinthien sa générosité, sa grandeur monumentales, y insérer des figures qui, placées à l'axe des faces, substituant leur tête à la rosette décorative, pliant les genoux pour s'asseoir sur la première collerette d'acanthes, assument d'une manière catégorique une fonction architecturale. Le rôle de l'atlante, courbé sous l'angle du tailloir, fléchissant les jambes sur lesquelles il s'appuie des deux mains, apparaît nettement défini sur certains chapiteaux archaïques d'Auger, taillés dans l'arkose¹. Les formidables chapiteaux de Saint-Germain-des-Prés, au Musée de Cluny, résument les incertitudes et les premières recherches du début du siècle. Sous la diversité des modèles dont se sont inspirés les artistes s'esquisse déjà le souci d'un style monumental et de sa règle. L'un d'eux n'est qu'une frise incurvée pour envelopper la corbeille ; un autre adopte le parti des antependia à arcades, mais, sous l'angle du tailloir, la colonnette est oblique ; sur une face latérale, on voit revivre dans la pierre le bestiaire des steppes, un fauve monté sur sa proie et formant avec elle un groupe compact : cette puissance de synthèse qui mêle la vie à la vie et pétrit les individus pour en composer des espèces de monstres doubles est au cœur de la stylistique romane. Mais les chapiteaux de la crypte de Saint-Bénigne annoncent quelque

1. L. Bréhier, *L'homme dans la sculpture romane*, Paris, 1927

chose de plus que le conformisme architectural et la continuité synthétique des figures : ils nous montrent deux états de la même composition, l'état ornemental et l'état figuré, comme si, au seuil même d'un art, le sculpteur de l'abbé Guillaume avait voulu nous en révéler le secret et nous en livrer la clef. Le chiffre d'ornement et l'être humain sont superposables. De ce principe, une dialectique rigoureuse, restituée récemment¹, fera surgir un monde d'images. D'autres éléments de la construction, dans d'autres monuments du même siècle, offrent de remarquables exemples de la soumission de la figure humaine à l'ordonnance : un modillon de corniche, conservé au Musée des Antiquaires de l'Ouest², présente une sorte d'homme-copeau, replié et enroulé sur lui-même. Enfin, même sur les linteaux à arcades, nous voyons jouer la même loi qui commande la genèse romane des représentations figurées. De part et d'autre du Christ, les apôtres de Saint-Genis-des-Fontaines (1020) ont la tête étroitement prise et définie par les arcs qui les encadrent, et tout le profil de leur corps épouse celui des supports, chapiteaux, piles et bases. Un réseau ornemental de triangles, de spires, de cercles concentriques, qui évoquent la capricieuse géométrie des manuscrits irlandais, gaufre d'un guillochage singulier leurs vêtements et leurs membres qui disparaissent sous le labyrinthe de cette parure. Le style est identique dans d'autres monuments de la même région, même bien postérieurs, par exemple l'antependium d'Estერი de Cardos. Ainsi le IX^e siècle prépare et sur certains points définit déjà l'avenir d'une plastique monumentale commandée par l'architecture, tirant de sa contrainte même l'image expressive d'une vie nouvelle, abondante en monstres, féconde en métamorphoses, par la synthèse de figures évoluant sans cesse sur des schémas abstraits et sur des combinaisons d'ornement.

Il existe toutefois des groupes, des milieux, qui demeurent étrangers à ces recherches ou qui ne leur accordent qu'une place strictement mesurée. Au sud des Pyrénées, l'art mozarabe reste fidèle aux principes et à l'esprit du chapiteau cordouan, à sa flore ligneuse, à sa sécheresse raffinée, à un travail qui traite la pierre comme le bois et qui semble suspendre autour de la corbeille une résille légère, parfois barrée d'un étroit panneau en hauteur. Les maîtres mozarabes ont peut-être fourni leurs plus anciens modèles aux chapiteaux léonais. Leur rayonnement ne s'est pas limité à l'Espagne du Nord, puisqu'on le retrouve en Auvergne, dans le Velay et jusque sur la Loire moyenne, où il ne se confond pas avec l'art que nous appelons roman et dont nous venons d'esquisser la genèse. Mais, à l'opposé de ce foyer lointain, dans le Nord et l'Est de la France, se passent d'autres phénomènes encore. Ils s'écartent à la fois de la tradition mozarabe et de l'expérience romane. Ils nous montrent la constance (ou le réveil) du géo-

1. J. Baltrusaitis, *La stylistique ornementale dans la sculpture romane*, Paris, 1931.

2. H. Focillon, *L'art des sculpteurs romans*, p. 128, note.

métrisme barbare, de la pure tradition linéaire. A la plupart des chapiteaux de la claire-voie de Vignory, s'ils datent bien, comme je le pense, du début du XI^e siècle, il faut joindre d'importantes séries de l'Oise et de l'Aisne, dont Courajod discerna le premier l'importance, à La Croix, à Oulchy-le-Château, et ces étonnants chapiteaux de Morierval, décorés de crossettes et de spirales qui semblent faire revivre dans la pierre le répertoire de l'âge du bronze. Ce n'est pas que ces groupes soient absolument réfractaires à l'art des figures : les chapiteaux du sanctuaire de Vignory, dont l'un porte la copie d'une étoffe orientale, nous prouvent qu'au cours d'une seconde campagne, vers le milieu du XI^e siècle, les influences romanes se sont fait sentir dans la région, mais comme l'apport d'un autre style. Ainsi, dans la géographie artistique du XI^e siècle, dont nous n'apercevons encore que les traits généraux, s'esquissent trois zones qui ne sont d'ailleurs pas fermées les unes aux autres et dont les rapports restent à définir. Entre la parenthèse islamique et la parenthèse septentrionale, la zone moyenne, la plus étendue, la plus intense, est le domaine des grandes expériences romanes.

IV

Ces diverses remarques suffiraient à justifier la place que nous donnons au XI^e siècle dans l'histoire générale du moyen âge, spécialement comme introduction nécessaire et féconde au grand art roman classique. Mais on doit retenir encore que l'architecture caractérisée par l'emploi des arcatures et des bandes ne définit pas toutes les variétés du style monumental de ce temps. L'architecture « lombarde », le « premier art roman » appartient bien au XI^e siècle et se prolonge pendant le XII^e, mais l'art des grandes basiliques de pèlerinage, à chevet rayonnant et à tribunes, où le génie roman exprime avec plénitude toute sa maturité, commence, nous l'avons vu, au XI^e siècle, avec des édifices achevés plus tard, mais dont les autels reçurent leur consécration dans les dernières années de cette grande époque. Le programme, le plan et le parti en étaient dès lors arrêtés, certains d'entre eux étaient en pleine construction, quelques-uns achevés ou en voie de l'être. Sainte-Foy de Conques, Saint-Martial de Limoges, Saint-Sernin de Toulouse, comme Saint-Étienne de Nevers et Cluny, appartiennent ou se rattachent au XI^e siècle, dont le soir séculaire retentit de ces dates qui font époque dans l'histoire d'une civilisation et qui signifient ce que l'on peut appeler, avec Taine, un *moment*.

En même temps apparaît dans l'architecture un élément nouveau, dont la rapide évolution en France, dans la première moitié du XII^e siècle, est appelée à transformer radicalement le système constructif, arc de renfort bandé diagonalement sous les voûtes pour les soulager, l'ogive. L'emploi systématique de l'ogive, puis de l'arc-boutant, enfin de l'arc brisé substitué au plein cintre



Marburger Phot.
CATHÉDRALE DE HILDESHEIM : ÈVE ET SON PREMIER-NÉ.
Relief de la porte, bronze.



Pl. IX.
SAINTE-MARIE-DU-CAPITOLE, A COLOGNE : LE MONT DES OLIVIERS.
Relief de la porte, bois.

dans les baies (cette forme n'ayant, bien entendu, rien de commun avec l'ogive), constitue essentiellement l'art gothique. Mais le XI^e siècle n'en est encore qu'à l'emploi d'un procédé de construction et non à la définition d'un style. Déjà la voûte d'arête avait sur le berceau l'avantage de répartir et de localiser les poussées aux quatre angles de la travée. L'ogive simplifiait et consolidait la construction en soutenant la masse, en assurant l'indépendance et la légèreté des voûtains appareillés. Par le développement progressif de toutes ses possibilités, elle devait en définitive substituer au système mural homogène l'armature des arcs et des nerfs. C'est dans le dernier quart du XI^e siècle qu'on la rencontre pour la première fois dans l'Occident chrétien.

Elle y affecte des formes diverses. Elle est généralement rude, épaisse, à angle vif, bien qu'on lui trouve parfois aussi un profil arrondi, sans qu'il soit possible de localiser absolument l'ogive de section rectangulaire et l'ogive torique. Peut-être a-t-elle servi d'abord à renforcer des voûtes surmontées d'un étage, sous un porche, sous un clocher, avant d'être utilisée dans les nefs. Certaines ogives méridionales, Moissac, Saint-Guilhem-le-Désert, le donneraient à penser. Nous aurions ainsi une évolution analogue à celle de la voûte romane, employée d'abord dans les cryptes, dans les narthex, dans les galeries annulaires, avant de se développer dans de longs vaisseaux. Mais il n'est pas impossible non plus qu'elle ait reçu, dès ses débuts, à titre expérimental, des emplois simultanés et divers. Ce qui est sûr, c'est que dans le bas-côté de la cathédrale anglo-normande de Durham¹, daté avec certitude 1093-1104, elle se présente sous une forme qui révèle la maîtrise du procédé et qui suppose des expériences antérieures.

Quelles sont ses origines ? Quels sont les plus anciens monuments qui en soient pourvus ? Cette double question touche le point le plus délicat et le plus contesté de l'archéologie monumentale. Les Romains ont connu l'art d'armer les voûtes et les coupoles par des carcasses résistantes, mais noyées dans le blocage et concourant à la compacité du système : c'est le procédé du béton armé. Mais il leur est arrivé en outre d'appareiller à part les arêtes et de les profiler en saillie. Quelques exemples antiques, comme ceux du palais de la Trouille à Arles² et de la villa romaine des Sette Bassi, qui montre, sous une voûte d'arête, de vigoureuses nervures en forte saillie, peuvent faire croire que les architectes du moyen âge y ont pris, sinon des modèles, du moins d'utiles indices. Mais les intermédiaires font défaut. Peut-être les habiles constructeurs lombards, les *Commacini*, experts en engins et en pratiques³, ont-ils extrait

1. J. Bilson, *Durham cathedral, the chronology of its vaults*, *Archæological Journal*, LXXIX, p. 108, trad. dans le *Bulletin monumental*, 1930.

2. J. Formigé, *Bulletin monumental*, 1913.

3. Pour Monneret de Villard, *L'organizzazione industriale nell'Italia Longobarda*, Milan, 1919, le nom de *Commacini* viendrait, non de *Come*, mais de *machine*.

cet élément de la tradition romaine, en s'inspirant de monuments plus nombreux que ceux qui sont parvenus jusqu'à nous ? Certains savants (Dartein, Kingsley Porter) présumant que l'origine de l'ogive est lombarde et que, de

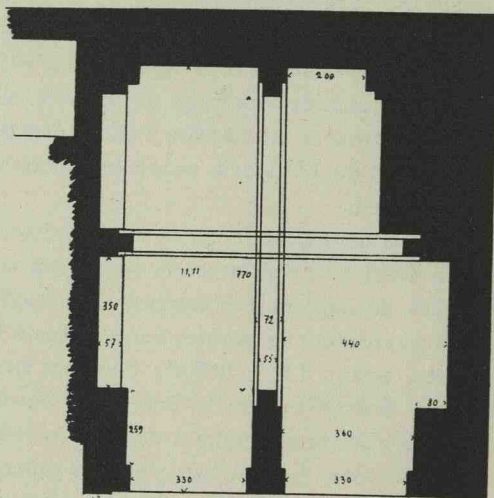


Fig. 6a. — Plan du mausolée d'Horomos Vank (Khojavank).

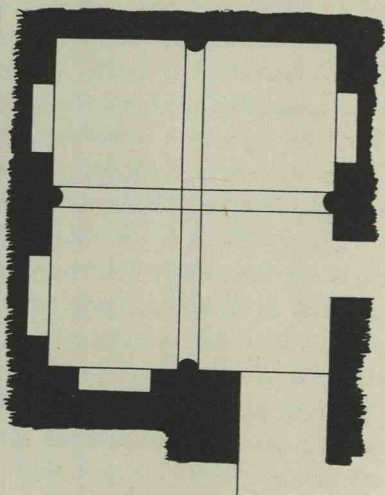


Fig. 6b. — Plan de la voûte de la tour septentrionale de la cathédrale de Bayeux.

D'après Baltusaitis, *Le problème de l'ogive et l'Arménie*. Leroux, éd.

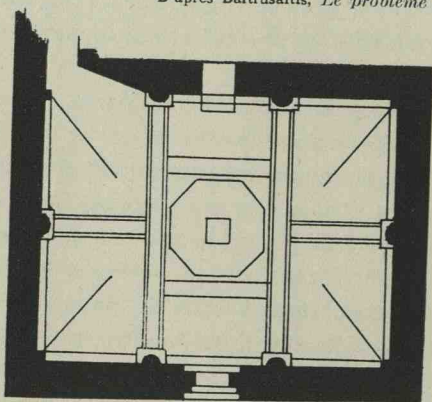


Fig. 7a. — Plan du porche d'Haradess.

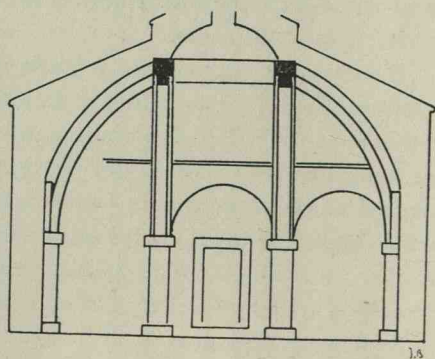


Fig. 7b. — Coupe du porche d'Haradess.

D'après Baltusaitis.

Lombardie, elle passa dans l'école anglo-normande. Saint-Nazaire de Milan (1093-1112), aujourd'hui disparu, était sans doute voûté d'ogive. Nous avons conservé Saint-Jacques de Corneto : la date de 1095 qui lui est assignée est vraisemblable sans être sûre. Sannazaro Sesia (1040-1060) montre des amorces

d'ogive, mais on ignore si elles remontent à la construction primitive. A Saint-Anastase d'Asti (1091), dans les églises d'Aurora (1095), de Rivolta d'Adda (1100), à Saint-Ambroise de Milan (début du XII^e siècle), il est incontestable que l'école lombarde présente des ogives précoces, d'une saillie vigoureuse, construites en petits matériaux ou en briques sous des voûtes d'arête sur plan carré ; et il n'en est pas moins certain que l'art italien n'en a tiré aucun parti. Les grandes expériences se sont faites ailleurs¹.

D'autre part l'Espagne musulmane nous montre à Tolède, dès le X^e siècle², des coupoles ou plutôt des coupolettes sous lesquelles sont bandées des nervures légères, combinées selon des figures géométriques variées. Mais les charmantes coupoles de la mosquée de Bib-al-Mardom sont d'un très faible diamètre et construites de matériaux légers. Les nerfs y ont moins une fonction portante qu'une valeur décorative. Elles ont pu néanmoins donner une suggestion aux architectes chrétiens au lendemain de la reconquête. Mais comment et sous quelle forme ce système délicat et complexe, bandé sous des voûtes de très médiocre diamètre, a-t-il pu être adapté à une structure pesante ? Il est vrai qu'il se retrouve dans certaines églises de la région pyrénéenne, à Oloron-Sainte-Marie, à l'Hôpital Saint-Blaise, et, en Espagne, à San Miguel d'Almazan, à Eunate, à Torrès del Rio. Mais cette famille constitue-t-elle un intermédiaire véritable, ou simplement un îlot de copies ? Il y aurait intérêt à étudier en outre les coupoles nervées de l'Ouest, qui peuvent être, à vrai dire, aussi bien une déviation de l'ogive classique, appliquée sans utilité à un voûtement de règle dans certaines régions (en d'autres termes, un phénomène de mode), que la reproduction de modèles plus anciens représentant un stade intermédiaire. Cette dernière hypothèse trouverait une confirmation dans les voûtes du type d'Avesnières, près de Laval, dont les joints perpendiculaires aux ogives rappellent l'appareil par assises annulaires des coupoles.

Mais il ne faut pas oublier que tout un groupe de monuments chrétiens d'Asie présente un emploi précoce de l'ogive dans la plénitude de sa fonction architecturale et robustement construite pour porter. Elle apparaît dès la fin du X^e siècle en Arménie, avec une sûreté qui prouve des expériences antérieures et qui ne permet pas de la confondre avec les nervures et les bandes

1. Voir A. Kingsley Porter, *Lombard architecture*, 3 vol. et pl., Newhaven, 1914-1916, et *Construction of gothic and Lombard vaults*, *ibid.*, 1911 ; Enlart, *Manuel*, II, p. 467, note 4, et *Avis au lecteur*, p. 932.

2. E. Lambert, *Les voûtes nervées hispano-musulmanes et leur influence possible sur l'art chrétien*, Hespéris, 1928, II, p. 147-175. — En 1932 furent exposées à Paris, au Musée Guimet, des photographies d'Arthur Upham Pope, montrant des voûtes nervées à la mosquée Djouma d'Ispahan, dans des parties qui peuvent dater des IX^e-XI^e siècles. Les nerfs s'y présentaient comme la partie saillante d'une armature épaisse noyée dans des voûtains de briques.

3. Voir E. Lambert, *Les églises octogonales d'Eunate et de Torrès del Rio*, Mémorial Henri Basset, II, p. 1.

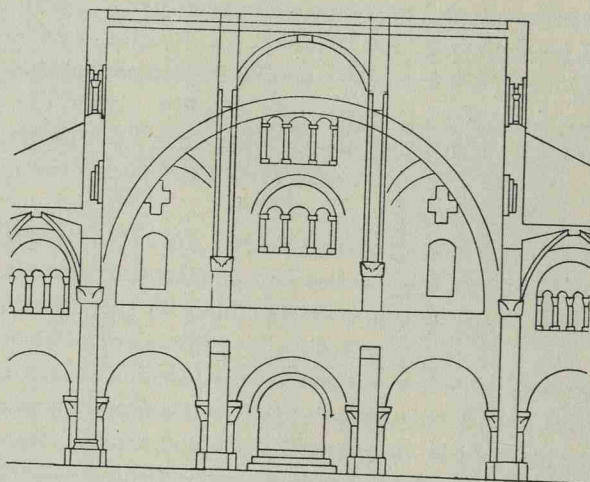


Fig. 8a. — Coupe du porche de San Evasio (Casale Monferrato).
D'après Baltrusaitis.

décoratives communes dans la même région à partir du VII^e siècle. Les récents travaux de M. Baltrusaitis¹ jettent sur cette question une vive lumière et montrent l'ogive arménienne appliquée à des programmes variés et savants : à la Chapelle du Berger, mausolée construit en dehors des fortifications d'Ani, six arcs, combinés avec des formerets, rayonnent autour d'une clef centrale et portent une sorte d'amorce de coupole coupée par un plafond ; au porche des Saints-Apôtres dans la même ville (vers 1072), la structure est plus vigoureuse et plus simple : un plafond qui, dans sa partie centrale, s'ouvre sur une coupole est porté par deux croisées d'ogive extradossées de murets ; dans une des chapelles de la nécropole dynastique de Khochavank, deux arcs puissants se croisent, non en diagonale, mais à angle droit, et viennent frapper au milieu des côtés du carré, comme sous la voûte du clocher nord de Bayeux ; dans la même localité, le système de couverture de la grande salle est plus complexe : la voûte sur plan carré est divisée en neuf compartiments par quatre nervures qui se croisent à angle droit, tantôt extradossées de murets, tantôt portant directement les vouîtains ; l'exemple le plus pur de ces combinaisons se trouve au porche de Hahpat, le plus hardi à Haradess. Dans ce groupe si homogène, nous voyons l'architecture déduire toutes les conséquences possibles d'un principe logiquement établi. C'est un système essentiellement constructif : c'est par là qu'il se distingue des combinaisons islami-

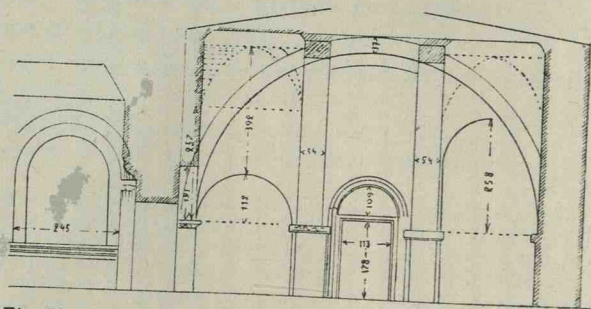


Fig. 8b. — Coupe de la salle d'Horomos Vank (Khochavank).
D'après Baltrusaitis.

1. J. Baltrusaitis, *Le problème de l'ogive et l'Arménie*, Paris, 1936.



Pl. X.

CHAPITEAU DE SAINT-GERMAIN-DES-PRÉS. Musée de Cluny, Paris.



Phot. L. Grodecki.
CHAPITEAU DE LA CRYPTÉ DE SAINT-BENIGNE DE DIJON.

ques du Maghreb, autant que par la différence d'échelle, d'esprit dans la composition et de matériaux.

Il est remarquable que les mêmes types de plans et les mêmes types de voûtes se retrouvent en Occident à la salle haute du clocher de Cormery, à la croisée du transept d'Aubiac, au premier étage du clocher de Saint-Ours, à Loches; que les mêmes ogives extradossées, dans un même parti de composition, aient été employées à la Trinité de Vendôme, à l'étage du porche de Moissac, à la Tour Saint-Aubin d'Angers, et surtout à la Tour Guinette d'Étampes et au porche de Saint-Mihiel. Enfin, en Lombardie, le narthex de Casale Monferrato (légèrement postérieur à l'église consacrée en 1107) est la réplique de la grande salle de Khochavank. Il n'est pas inutile de rappeler le rôle considérable de l'Arménie, la plus ancienne des chrétientés d'Orient, la plus entreprenante en bâtiments. Les rapports d'analogie et de ressemblance entre l'art arménien et l'art roman, confirmés par des relations historiques¹, sont si remarquables dans la plastique décorative qu'il n'y a pas d'in vraisemblance à admettre un accord dans le système constructif. L'influence d'un prototype arménien sur Germigny-les-Prés peut servir d'antécédent. Le recul simultané de l'Islam en Transcaucasie et en Espagne a favorisé une propagation.

Ainsi nous nous trouvons ramenés à notre point de départ, à l'un des grands phénomènes d'expansion qui caractérisent le XI^e siècle. Mais l'ogive arménienne (comme la nervure musulmane), transplantée en Occident, doit s'adapter aux principes et aux procédés d'un milieu tout différent de celui où elle est née. Appliquée dans sa terre d'origine à des édifices de plan central, à des salles rectangulaires ou carrées, faite pour porter à la fois des voûtes et des plafonds auxquels l'unissent des murets, combinée avec la coupole qui incurve certains départs de voûtes ou qui s'ouvre dans le compartiment du milieu, il lui faut désormais travailler avec la vieille voûte d'arête et s'accorder avec elle, dans des églises développées en longueur et de type basilical. Ce que l'Occident incorpore, c'est — en plus des imitations littérales — le principe d'un traitement personnel.

Devons-nous croire à un modèle unique ou à des expériences multiples et parallèles sur des modèles divers, à une filiation en ligne directe ou à un complexe ? Nous sommes très probablement en présence d'un de ces éléments orientaux qui ont si puissamment collaboré à la genèse de l'art du moyen âge chrétien et que nous retrouvons à la fois dans l'art de bâtir, dans la liturgie et dans l'iconographie. La généralisation de la coupole sur trompes à la croisée et de la voûte en pierre dès la première moitié du XI^e siècle ne représente qu'un

1. Au VI^e siècle, les voyages de Simon l'Arménien; au VII^e, la fondation d'un monastère arménien en Irlande; au X^e, la retraite de saint Grégoire, ancien évêque arménien de Nicopoli, à Pithiviers, dont l'église, fondée en 1080, demeure un lieu de pèlerinage à ses reliques et montre, à la croisée du transept, une coupole à ogives de type arménien; à la même époque, un manuel de conversation arméno-latine à la suite d'un manuscrit de saint Jérôme, etc. Voir Baltrusaitis, *op. cit.*, p. 65.

chapitre dans l'histoire d'un mouvement d'échanges commencé à la fin de l'empire, ralenti pendant le haut moyen âge et intensifié dès le début de la période romane. Nous aurons à voir comment en est sortie une pensée proprement occidentale. Dès à présent nous pouvons apprécier la grandeur du XI^e siècle et l'importance des acquisitions qu'il lègue au moyen âge tout entier. L'art roman et l'art gothique prennent en lui leur source et leur premier développement. Il est la féconde période expérimentale d'un temps qui s'exprime avec plénitude dans un double génie.

BIBLIOGRAPHIE

OUVRAGES GÉNÉRAUX. — L. Halphen, *Les Barbares*, Paris, 1928 ; L. Bréhier, *L'art en France, des invasions barbares à l'époque romane*, Paris, 1930 ; E. Mâle, *L'art allemand et l'art français du moyen âge*, Paris, 1917. — Arts barbares et influences orientales : Strzygowski, *Altai, Iran und Völkerwanderung*, Leipzig, 1917 ; Rostovtsev, *Iranians and Greeks in South Russia*, Londres, 1923 ; *The Animal style in South Russia and China*, Princeton monographs, 1929 ; G. Borovka, *Scythian Art*, Londres, 1928 ; B. Salin, *Die altgermanische Tierornamentik*, Stockholm, 1904 ; N. Aberg, *Nordische Ornamentik*, Leipzig, 1931 ; Barrière-Flavy, *Les industries des peuples de la Gaule*, Paris, 1901 ; Molinier, *Histoire générale des arts appliqués à l'industrie*, t. IV, Orfèvrerie, Paris, 1900 ; L. Bréhier, *Les colonies d'Orientaux en Occident au commencement du moyen âge*, *Byzantinische Zeitschrift*, 1903 ; J. Ebersolt, *Orient et Occident*, 2 vol., Paris, 1928.

LES MONUMENTS DU VI^e AU VIII^e SIÈCLE. — Leblant, *Les sarcophages chrétiens de la Gaule*, Paris, 1886 ; E. Michon, *Les sarcophages chrétiens dits de l'école d'Aquitaine*, Mélanges Schlumberger, 1924 ; Réthoré, *Les cryptes de Jouarre*, Paris, 1889 ; Reymond, *La chapelle Saint-Laurent à Grenoble*, Bulletin archéologique, 1893 ; R. P. Delacroix, *Étude sommaire du baptistère de Poitiers*, Poitiers, 1894 ; L. Bréhier, *Les Mosaïques mérovingiennes de Thiers*, Mélanges de la Faculté des Lettres de Clermont, 1910.

ART CAROLINGIEN. — A. Kleinclausz, *L'empire carolingien, ses origines et ses transformations*, Paris, 1902 ; Strzygowski, *Der Dom zu Aachen und seine Entstellung*, Leipzig, 1904 ; M. Aubert, *Aix-la-Chapelle*, Congrès archéologique de France, Rhénanie, 1922 ; E. Jeannez-Audra, *L'Église carolingienne de Germigny-les-Prés*, Institut d'art et d'archéologie de l'Université de Paris, Travaux du groupe d'histoire de l'art, 1928 ; W. Effmann, *Centula*, Munster in Westf., 1912 ; *Die Kirche der Abtei Corvey*, Paderborn, 1929 ; L. Bréhier, *L'origine des chevets à chapelles rayonnantes et la liturgie*, La vie et les arts liturgiques, 1921 ; De Bastard, *Peintures et ornements des manuscrits, La Bible de Charles le Chauve*, Paris, 1883 ; A. Boinet, *La miniature carolingienne, son origine, son développement*, Paris, 1913 ; Leitzchuch, *Geschichte der karolingischen Malerei*, 1894 ; A. K. Porter, *The tomb of Hincmar and Carolingian sculpture in France*, Burlington Magazine, 1927 ; Jacqueline Seligmann, *L'orfèvrerie carolingienne, son évolution*, Institut d'art et d'archéologie de l'Université de Paris, Travaux du groupe d'histoire de l'art, 1928 ; Roger Hinks, *Carolingian art, a study of early medieval painting and sculpture in Western Europe*, Londres, 1935.

L'ART AU XI^e SIÈCLE, LES PREMIÈRES FORMES DE L'ART ROMAN. — Rivoira, *Le origini dell'architettura lombarda*, Rome, t. I, 1901, t. II, 1907 ; De Truchis, études dans les Congrès archéologiques de France, Avallon, 1907, Avignon, 1909 ; Puig i Cadafalch, *L'aire géographique de l'architecture lombarde à la fin du XI^e s.*, Actes du X^e Congrès international d'histoire de l'art, Rome, 1912 ; *Le premier art roman*, Paris, 1928 ; *La Geografia i els origens del primer art romaní*, Mémoires de l'Institut d'études catalanes, III, Barcelone, 1930, trad. fr., Paris, 1935 ; F. Deshoulières, *L'architecture en Catalogne du IX^e au XII^e siècle*, Bulletin monumental, 1925 ; P. Verzone, *L'architettura romanica nel Novarese*, Novare, 1935 ; Gomez Moreno, *Iglesias mozarabes*, Madrid, 1919 ; W. M. Whitehill, *Tres iglesias del siglo XI en la provincia de Burgos*, Madrid, 1933 ; A. W. Clapham, *English romaneseque architecture before the Conquest*, Oxford, 1930 ; F. Deshoulières, *Au début de l'art roman, Les églises du XI^e siècle en France*, Paris, 1929, et *Éléments datés de l'art roman en France*, Paris, 1936 ; J. Virey, *L'architecture romane dans l'ancien diocèse de Mâcon*, Paris, 1892 ; M. Allemand, *Saint-Philibert de Tournus*, Institut d'art et d'archéologie de l'Université de Paris, Travaux du groupe d'histoire de l'art, 1928 ; P. Deschamps, *Étude sur la renaissance de la sculpture en France à l'époque romane*, Bulletin monumental, 1925.

CHAPITRE II

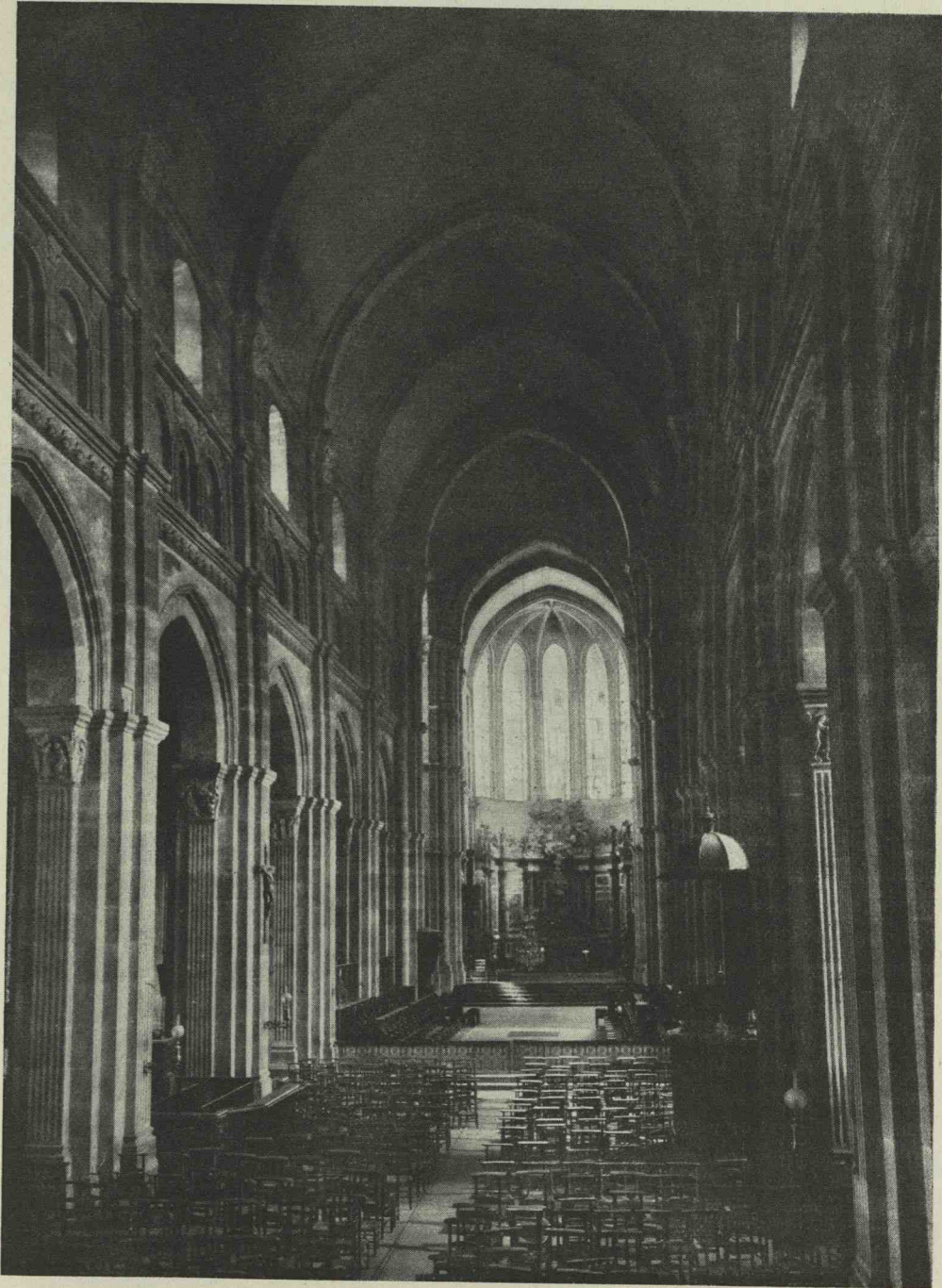
L'ÉGLISE ROMANE

I

L'art le plus homogène ne se définit que dans son développement. L'art roman, dès le XI^e siècle, adopte une forme nettement caractérisée, l'architecture reconnaissable à l'emploi systématique des galeries d'arcatures et des bandes plates, et, d'autre part, il élabore par des expériences nombreuses un style roman auquel on peut donner le nom de classique et dont le premier tiers du XII^e siècle est la grande époque. La fonction historique des monuments, l'ampleur des programmes, l'unité de la pensée traitée avec personnalité par les milieux régionaux, enfin l'abondance et la beauté d'une plastique décorative soumise à la loi de l'architecture même, tels sont les traits principaux de cet admirable moment d'équilibre où l'image de Dieu et l'image de l'homme, sculptées dans la pierre des églises, se mêlent aux plus singulières fictions de l'intelligence. Les plus anciens songes de l'Orient reprennent vie et recommencent à s'exprimer dans la combinaison des figures : mais l'ordonnance monumentale leur impose un caractère logique, une harmonie profonde qui sont l'expression même de l'Occident. Cet équilibre une fois acquis ne cède pas la place d'un seul coup ni par d'insidieuses transitions à des formes nouvelles. De même que la période expérimentale tente la mobilité et la diversité des recherches, pour aboutir à un principe stable et à la plus ferme intelligibilité, de même la période de déclin se traduit par des phénomènes de désorganisation, de durcissement, par l'oubli des règles internes. Nous verrons qu'il existe un art baroque roman, auquel il est permis de donner ce nom, car il désigne, non une période historique limitée, celle qui fait suite à la Renaissance, mais un état d'esprit dont les manifestations périodiques se retrouvent dans la vie de tous les styles. Il est caractérisé soit par la sécheresse académique et par la fabrication en série, soit par l'oubli des fonctions, par la profusion du décor, par des recherches désordonnées qui remettent en question la valeur des expériences acquises et l'autorité des règles fondamentales. Mais ces variations destruc-

tives, ces signes de fatigue, d'inintelligence, d'oubli confirment en quelque sorte *a posteriori* ou, si l'on veut, par l'absurde la valeur des principes dont ils sont l'altération ou le démenti. Ils font partie de la vitalité d'un art, ils la démontrent. Si nous nous contentions d'énumérer comme des données fixes les caractères de l'architecture et de la sculpture romanes, en oubliant qu'elles se sont développées de la fin du X^e siècle au début du XIII^e, et plus tard encore, non seulement nous ne saurions rendre compte de tous ses aspects, qui nous paraîtraient parfois contradictoires, mais nous ne saisirions pas le lien caché que l'ordre de la pensée et la vie du temps font courir de l'un à l'autre et qui unit leurs contradictions.

Étudié dans le dernier tiers du XI^e siècle et dans le premier tiers du XII^e, l'art roman apparaît comme une force en pleine vigueur. Il n'est pas l'expression passive d'un milieu et d'une époque. L'homme roman prend conscience de lui-même dans l'art roman. Le génie d'une grande pensée monumentale fixe l'accord d'une poétique et d'une technique, d'une spéculation et d'un langage. Plus que jamais l'esprit de la forme définit la forme de l'esprit. La maturité stylistique correspond à une maturité historique qui la favorise, par l'unité des desseins, l'audace des programmes, la richesse des ressources, la puissance morale des institutions, surtout l'institution urbaine et l'institution monastique. L'une et l'autre représentent avec force le double aspect du moyen âge, sédentaire et nomade, local et européen. Les villes, centres d'un territoire, pôles naturels d'attraction pour un pays, en drainent les forces, en concentrent les traditions et les expériences. Mais elles sont liées les unes aux autres par le négoce, par la communauté des statuts, née de l'imitation des chartes, — caractère dont nous aurons encore de remarquables confirmations à l'époque gothique et qui ne fut pas sans influence sur l'art bourguignon par exemple. Plus encore, l'institution monastique favorise l'interpénétration des milieux. Elle se propage au loin par les filiations. Les monastères ne sont pas seulement les asiles de chrétiens exemplaires, détachés du siècle, un milieu de méditation et de haute culture ou encore, selon l'esprit de leur première fondation, continué plus tard par les Cisterciens, des centres agricoles établis près d'un point d'eau, procédant au défrichement de contrées solitaires ; outre que, comme à l'époque carolingienne, ils ont l'ampleur de formations urbaines, avec leurs écoles, leurs ateliers d'art et d'industrie, leurs scribes, leurs forgerons, leurs orfèvres, leurs maçons, ils agissent puissamment sur les destinées temporelles du monde, ils superposent à la chrétienté un réseau étroitement serré, ils sont une force d'organisation, des foyers d'action. L'histoire du haut moyen âge ne se comprendrait que d'une manière très incomplète si on laissait de côté l'expansion du monachisme irlandais. A l'époque romane, le rôle politique et moral de Cluny est



considérable¹. C'est une monarchie, une monarchie de moines, appuyée sur l'esprit. L'abbé de Cluny, l'abbé des abbés, est un souverain. Son autorité morale s'exerce en dehors même du système dont il est la tête. Les plus grands furent des saints et des chefs. Leur communauté donne à l'Église plusieurs papes, de nombreux docteurs et quelques-unes de ces grandes figures qui, comme saint Odon, comme saint Hugues, résument et transfigurent par leurs vertus toute l'humanité d'un temps. Cluny, dit Émile Mâle, est ce qu'il y a de plus grand au moyen âge. Le développement moderne des ordres voués à la contemplation ou à la charité, leur position latérale dans l'action spirituelle, même si l'on fait place à la renaissance d'institutions plus exigeantes pour la vie de l'esprit, ne nous préparent pas à comprendre cet immense organisme sacerdotal, ses relations avec les rois, les empereurs et les papes, qu'il lui arriva d'accueillir et d'héberger dans les murs de sa principale maison. Ces grands abbés étaient des artistes, non comme des princes amis du faste et magnifiques en bâtiments, mais d'une manière plus profonde, plus essentielle. Ils chérissaient la musique au point d'admettre dans la décoration de leur église, sur les chapiteaux du sanctuaire, les figures symboliques des divers tons, ils aimaient la noblesse et la grandeur de la forme, même imprimées dans la chair périssable, et l'un d'eux loue l'un de ses prédécesseurs d'avoir été parfaitement beau. Dans l'histoire de l'art roman ils se dressent au premier plan, non sans doute comme les inventeurs d'une morphologie et d'un style dont les racines sont plus profondes, mais comme des organisateurs. Ce sont eux qui ont dessiné les cadres de son activité, ou du moins animé les routes le long desquelles se dressent ses plus importantes fondations.

Cluny a organisé les pèlerinages. Par là Cluny est l'âme de ce moyen âge mobile qui se déplace et se propage par ondes continues sur les chemins, vers Saint-Jacques de Compostelle et vers l'oratoire Saint-Michel du Mont Gargano².

1. E. Mâle, *L'art français et l'art allemand du moyen âge*, p. 93 et 94. — Grégoire VII, Urbain II, Pascal II étaient d'anciens moines de Cluny. Sur la constitution de Cluny, voir Mortet, *Note sur la date de rédaction des Coutumes de Farfa*, Mâcon, 1911.

2. Le *Livre de Saint-Jacques*, écrit après 1139 pour aider les pèlerins et dont un bel exemplaire est conservé à la bibliothèque du chapitre de Compostelle, a été selon toute vraisemblance composé par les moines de Cluny. Voir Bédier, *Légendes épiques*, III, p. 75 ; E. Mâle, *L'Art religieux du XII^e siècle en France*, p. 291 et notes 3 et 4. Le IV^e Livre du Codex de Compostelle a été publié par le P. Fita, Paris, 1882. Pour compléter la restitution des routes, voir Lavergne, *Les chemins de Saint-Jacques en Gascogne*, Bordeaux, 1887 ; Dufourcet, *Les voies romaines et les chemins de Saint-Jacques*, Congrès archéologique de Dax et Bayonne, 1888 ; Abbé Daux, *Le pèlerinage de Saint-Jacques de Compostelle*, Paris, 1898, indiqués par Mâle, *op. cit.*, p. 289, note, et Ginot, *Les chemins de Saint-Jacques en Poitou*, Poitiers, 1912. — Le rôle des routes de pèlerinage dans l'histoire de l'art monumental a été mis en lumière pour la première fois par l'historien de Conques et de Sainte-Foy, l'abbé Bouillet, dans les Mémoires de la Société des Antiquaires de France, 1892, p. 117. — La Via Tolosana unissait la Provence au Languedoc et, venant d'Arles, passait le Somport après avoir traversé Saint-Gilles du Gard et Toulouse. La route d'Auvergne avait pour étapes Le Puy, Conques, Moissac. Une troisième route reliait la Bourgogne à l'Aquitaine, de Vézelay à Saint-Léonard et à Périgueux. Enfin la quatrième, partie de Tours, traversait le Poitou et la Saintonge et, de Bordeaux, allait rejoindre les deux précédentes à Roncevaux, où elles fran-

Ce n'est pas dire, loin de là, que l'art roman est tout clunisien, qu'il faille chercher à Cluny même l'origine historique de ses principales manifestations, ni même qu'il dépende rigoureusement du tracé de ces vastes parcours. Nous l'avons dit, la route traverse des pays divers, elle progresse vers des cieux étrangers, à l'homme en marche elle mêle le sédentaire ; si elle permet la propagation des types, elle attire à elle les forces et les traditions qui, de part et d'autre, résident sur ses bords et tendent à l'investir, à la pénétrer, à grossir son flot. En favorisant, aux étapes, le rayonnement des chansons de geste¹, elle a mêlé le moyen âge au moyen âge. Des saints locaux elle fit des saints d'Occident, et, en assurant la transmission lointaine des images, elle enrichit la langue universelle de l'iconographie. La voie romaine est l'instrument de pénétration de Rome. L'action des routes de pèlerinage est à double sens. Peut-être elle contribue à l'unité de l'art roman, mais elle lui interdit la monotonie.

II

Au moment d'étudier l'architecture qui prend place dans ce système, il importe plus que jamais d'avoir présentes à l'esprit les données essentielles de l'art de bâtir. Un édifice est plan, structure, combinaison des masses, répartition des effets. L'architecte est, à la fois et plus ou moins, géomètre, mécanicien, sculpteur et peintre, — géomètre dans l'interprétation par le plan de l'aire spaciale, mécanicien par la solution du problème de l'équilibre, sculpteur dans l'agencement plastique des volumes, peintre par le traitement de la matière et de la lumière. Chaque catégorie de talents et chaque période d'un style mettent l'accent sur l'une de ces parties de l'art, l'accord parfait est donné par les grandes époques. Le plan a une valeur essentiellement sociologique, car il est la figure même du programme et sa traduction graphique. Le rapport des proportions n'indique pas seulement l'esprit d'un art, mais les besoins auxquels il répond : la couronne de chapelles qui rayonnent autour de l'abside n'a pas seulement une valeur harmonique, elle répond aux nécessités d'un culte, et le déambula-

chissaient les Pyrénées. Les unes et les autres cheminent de sanctuaire en sanctuaire. — Quant aux routes de pèlerinage qui menaient de France en Italie, après avoir franchi les Alpes au Grand-Saint-Bernard ou au Mont Cenis, elles rejoignaient la Voie Émilienne par Modène, puis la Voie Cassienne à Arezzo et atteignaient Rome par Viterbe. Les influences et les échanges se propagent le long des chemins de Saint-Michel comme le long des chemins de Saint-Jacques. Sur les rapports de Sant'Antimo de Toscane et de Conques, voir Vallery-Radot, *Églises romanes*, p. 178, et, sur les rapports de Saint-Michel de Cluse et du Puy, *id.*, *ibid.*, p. 176, 177, et l'étude d'E. de Dienne, Congrès archéologique du Puy, 1904.

1. On sait que, pour Gaston Paris, les chansons de geste sont l'aboutissement d'un travail séculaire, tandis que, pour J. Bédier, *Les légendes épiques*, 2^e éd., Paris, 1914-1921, elles sont nées des pèlerinages. On doit être attentif aux observations de G. Cohen, *La civilisation occidentale au moyen âge*, p. 211, portant, d'une part, sur l'importance de la géographie et des abbayes septentrionales dans nos poèmes et, de l'autre, sur la continuité d'une tradition poétique attestée par un texte du IX^e siècle comme la Chanson de Saint-Faron de Meaux.

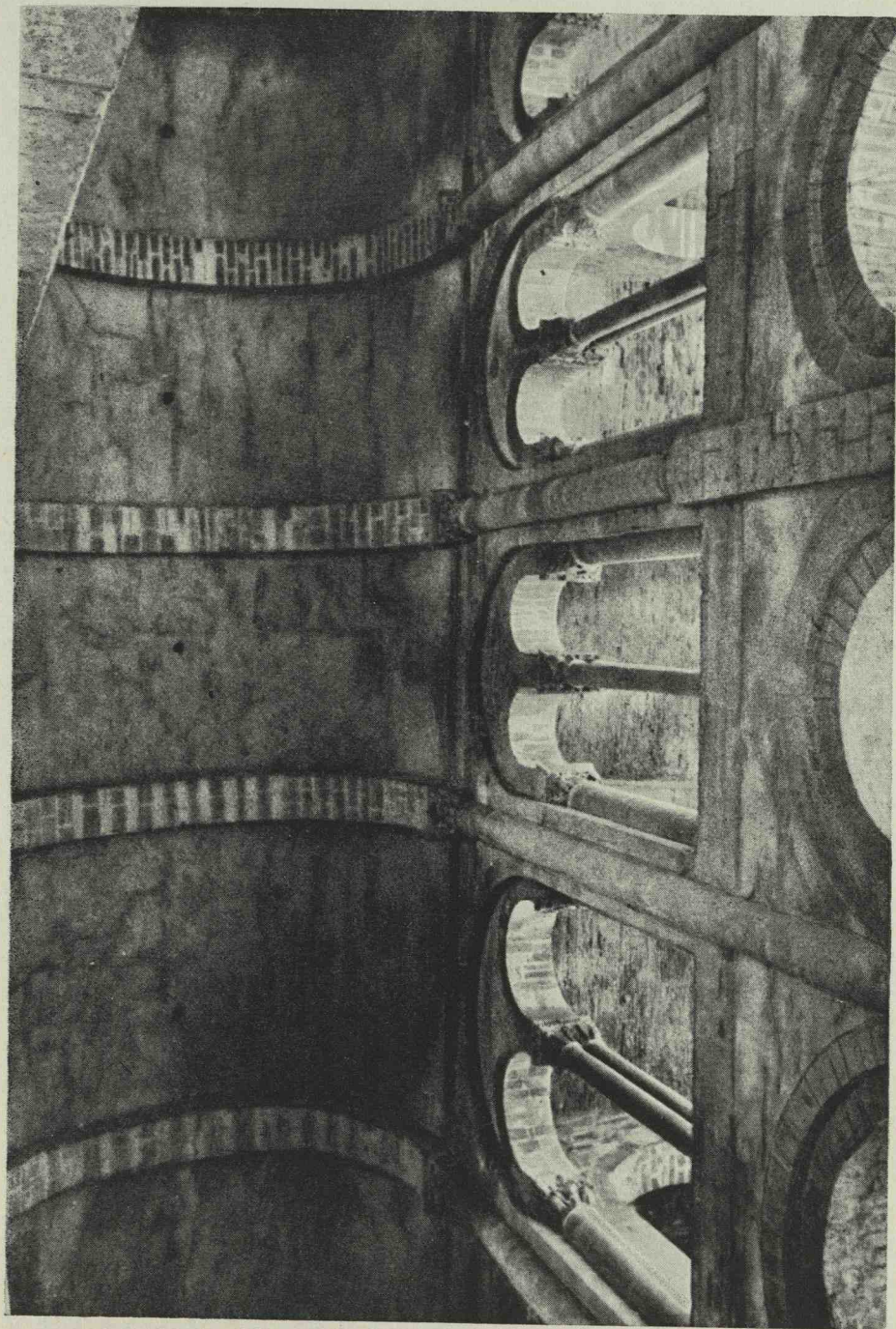
toire arrondi est un procédé de dégagement. Pour l'œil habitué par la connaissance des monuments à la réalisation du plan dans l'espace, le plan suggère beaucoup plus, et même laisse apercevoir les solutions constructives. Mais il faut prendre garde qu'un édifice n'est pas une élévation indifférente sur un plan défini et que l'analogie entre deux plans n'entraîne pas nécessairement et dans tous les cas l'analogie entre les masses bâties. Bien que le plan soit en quelque sorte le socle abstrait de ces dernières, elles ont une valeur propre, essentielle, surtout dans un art de belles masses, comme l'architecture romane du XII^e siècle. Elles concourent à l'équilibre, je ne dis pas l'harmonie optique, mais la résistance aux poussées, et, s'échelonnant par progression décroissante, par saillies plus ou moins prononcées, elles superposent aux rapports de la géométrie plane un ordre de rapports monumentaux sans lesquels il n'y aurait pas d'architecture, mais une figure sur le sol analogue à un parterre. Il est nécessaire, surtout dans les études romanes, de s'exercer à considérer un édifice comme une collection de solides et à mesurer leurs relations. On y est d'autant plus fondé que, dans l'art d'Occident, du moins à cette époque, les masses vues de l'extérieur donnent toujours la distribution intérieure des parties et leurs rapports dans les trois dimensions, si bien que leur examen permet d'en déduire le plan, l'inverse n'étant pas possible. Un exemple entre autres fera saisir le bien-fondé de ces remarques : un transept est peu lisible sur un plan, lorsque ses croisillons ne font pas saillie sur les bas-côtés. Enfin le profil d'un édifice, cette valeur significative entre toutes, ne saurait s'expliquer que par la combinaison des masses.

Les problèmes de structure et d'équilibre, si importants dans des édifices voûtés, hauts, vastes, complexes comme ceux de l'époque romane, se rattachent principalement à l'emploi de la couverture en pierre, mais non pas forcément ni dans tous les cas, puisque de hauts murs coiffés de charpente ont besoin, eux aussi, d'être maintenus, quoique d'une manière moins pressante, et que l'art roman, dans le nord et le nord-ouest de la France, sans parler d'autres régions, nous en présente des exemples, fidèles à l'esprit et au style de leur temps par le plan, les masses, les effets. Un édifice n'est pas taillé, évidé dans un monolithe, mais *construit*, c'est-à-dire composé d'éléments assemblés, selon des règles qui nous montrent dans l'architecte un interprète de la pesanteur. Les Grecs ne l'ont considérée que verticalement. Les maîtres du moyen âge ont eu à résoudre dans le plus grand nombre de cas le problème des composantes obliques et du contre-butement, et, par un raisonnement admirable, ils se sont progressivement appliqués à spécialiser chaque membre selon sa fonction, à lui donner la forme la plus convenable et qui la fit le mieux comprendre. C'est par là que leur architecture est proprement un art de penser, les Grecs ayant adopté une fois pour toutes la solution simple des piédroits et des plates-bandes

et ne s'étant intéressés qu'à des variations mélodiques sur les mesures.

L'architecte interprète de la pesanteur est également interprète de la lumière par la façon dont il calcule et combine les effets. Il ne faut pas restreindre cette question aux problèmes de l'éclairage : ils ont une importance capitale, et nous les verrons liés aux problèmes de la structure et de l'équilibre et, durant tout le cours du moyen âge, leurs solutions évoluer d'accord avec les solutions constructives. Mais l'étude des effets ne s'y limite pas. Elle concerne le rapport des vides et des pleins, des ombres et des clairs, et peut-être surtout du nu et du décor. Enfin l'architecture n'est pas épure ou photographie : elle est réalisée dans la matière. On sent immédiatement combien l'importance et la particularité de cette notion se répercutent dans tous les traitements. Elle intéresse la structure d'une manière fondamentale, car les diverses sortes de matériaux comportent leur loi intime et leurs exigences, qui s'imposent aux fonctions, à l'appareil et qui resserrent ou permettent l'extension des programmes. De plus, la matière est épiderme et couleur et, par là, elle contribue avec charme, avec puissance, à la vie d'un art qui n'est pas seulement conçu pour l'analyse technique et pour l'anatomie, mais pour le contentement de la vue. Elle joue dans les rapports que nous venons d'évoquer et qui, donnant tantôt la prédominance aux pleins, aux vastes surfaces lumineuses, à l'économie architecturale du décor, tantôt l'assurant aux vides, à l'équivoque du clair-obscur, à la profusion des parties sculptées, crée, avec le même vocabulaire de formes, des syntaxes, des langues et des poétiques différentes.

L'esprit isole ces éléments, mais l'on ne doit jamais perdre de vue qu'ils vivent ensemble, que c'est leur étroit concours, non leur juxtaposition, qui fait l'architecture. On aperçoit déjà les relations étroites qui unissent le plan à la structure, le plan aux masses, les masses à l'équilibre, les masses aux effets. Ce que nous appelons le « parti » d'un architecte dans un monument, c'est une pensée synthétique. Même à l'origine, même comme vision rapide du tout, cette pensée embrasse la diversité des parties. Sans doute, je le répète, le génie d'une école, d'un milieu, d'un maître s'attache avec plus d'intérêt à l'une d'elles. Il y a des constructeurs, il y a des décorateurs. Mais un monument du moyen âge est un accord de forces vives qui se pénètrent, s'accroissent, se limitent, se modulent, se définissent mutuellement. Nous en aurons des preuves saisissantes, lorsque nous assisterons au travail de l'ogive, grandissant d'abord avec gaucherie dans l'ombre des basiliques romanes, enfantant peu à peu les membres secondaires qui lui sont utiles, s'élevant avec une légèreté croissante à des hauteurs qui deviennent énormes, faisant enfin éclater de toutes parts la vieille bâtisse et requérant un monde de formes nouvelles. Le rapport des masses et les divers rapports qui qualifient les effets sont changés de fond en comble, du pavement jusqu'au faitage et dans toutes les dimensions de l'ar-



Pl. XII.

VOUTE DE SAINTE-FOY DE CONQUES.

Phot. S. Brodtbeck.

chitecture. Ainsi un édifice est un système qui vit de toutes parts. Et ce qui est vrai pour l'ossature gothique des arcs et des nerfs ne l'est pas moins pour la masse romane des voûtes compactes et des gros murs. C'est ce que nous démontrera un examen plus attentif. Nous sommes contraints d'en sérier les éléments, mais nous ne devons jamais oublier que ces éléments sont fonction les uns des autres et, en analysant les variétés régionales de l'architecture romane, remarquables témoignages de sa vigueur historique, nous verrons que ce qui les distingue les unes des autres, ce sont moins des indices de surface, si l'on peut dire, ou des particularités de détail, que des modifications dans le rapport des parties. Elles sont à cet égard des variétés dialectales, au même titre que les divers idiomes romans.

Le programme de la basilique romane est celui d'une sorte de reliquaire immense, mais ouvert à tous. L'église monastique de ce temps est à la fois l'église des moines et l'église des pèlerins. Elle abrite les corps saints et attire la dévotion des fidèles. Les reliques fameuses, les miracles qui se font près d'elles, les pieux récits qui les entourent, le culte qui en exalte les vertus, les mérites que la prière s'acquiert auprès d'elles, toute cette ferveur spirituelle explique la prospérité des grandes abbayes, elle permet l'ampleur des fondations qui

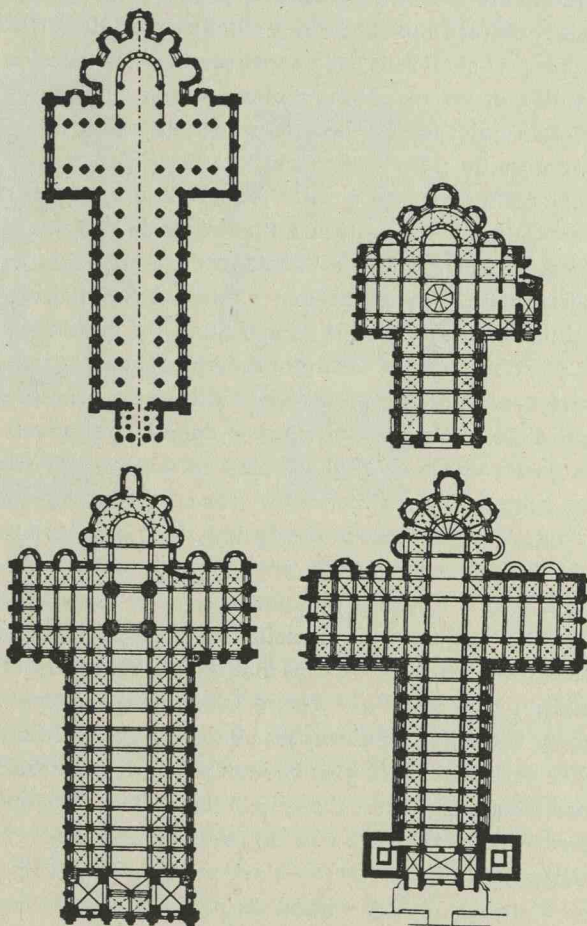


Fig. 9. — Plans de Saint-Martial de Limoges (en haut, à gauche), de Sainte-Foy de Conques (en haut, à droite), de Saint-Sernin de Toulouse (en bas, à gauche), et de Saint-Jacques de Compostelle (en bas, à droite), réduits à la même échelle.

lui sont nécessaires. Comme dans les progrès des cités, ce sont les besoins qui font naître les ressources. Le plan des églises de pèlerinage semble dessiné par les foules immenses qui les parcourent, par l'ordre de leur marche et de leurs stations, par leurs points d'arrêt et leur écoulement. Parfois un vaste narthex, souvenir de l'antique église des catéchumènes, précède l'église et lui sert de vestibule, église lui-même, avec sa nef principale, ses nefs secondaires et son étage. L'église proprement dite est à trois et parfois à cinq nefs. Elle prend ainsi la multitude qui s'y presse et lui impose un ordre, en creusant dans cette matière mouvante des sillons parallèles. Un transept simple ou double, sur lequel s'ouvrent des chapelles orientées, dessine sur le plan deux ou quatre saillies, et les croisillons monumentaux ont les proportions d'une église transversale qui s'insère dans la principale église. Mais ils n'interrompent pas le parcours du pèlerin. Offrant à la foule des accès et des sorties secondaires, ils appartiennent aussi à cette topographie architecturale du pèlerinage qui permet un parcours continu à l'intérieur de l'édifice, depuis la façade occidentale jusqu'aux chapelles de l'abside et des chapelles de l'abside jusqu'à la façade occidentale. Parfois même, comme à Saint-Sernin de Toulouse, le bas-côté ininterrompu enveloppe les croisillons, se prolonge contre le chœur, tourne avec le déambulatoire et fait retour. Le long sanctuaire favorise le développement des cérémonies. Mais c'est le chevet qui, en plan comme en élévation, dans la pensée qui dicte le programme comme dans le traitement des masses, est sans doute la partie vitale de l'église. C'est là que sont distribuées les chapelles abritant les reliques des saints, outre celles qui sont conservées, le cas échéant, dans la crypte, comme dans le martyrium de la basilique primitive. Le plus souvent les absidioles sont groupées en collerette autour du déambulatoire, parti dont nous avons noté les premiers exemples dans la seconde moitié du X^e siècle : c'est celui qui assure la meilleure circulation. Mais toute une famille d'églises échelonne les absides en les maintenant orientées, selon une progression décroissante : c'est celui qui assure la meilleure présentation, en ouvrant parallèlement les unes aux autres les chapelles sur le chœur et les croisillons. On donne à ce parti le nom de plan bénédictin ou de plan berrichon, bien qu'il ne se limite pas à cette province. L'exemple de Châteaumeillant est peut-être le plus caractéristique et le plus beau. Le parti des chapelles rayonnantes prévalut, et l'art roman qui l'avait reçu de l'art carolingien devait le léguer à l'art gothique.

Cette exacte adaptation du plan au programme est remarquable. Un autre trait est à mettre en lumière : la lisibilité des parties. Chacune d'elles est conçue, non seulement pour remplir une fonction, mais elle la définit avec force à l'extérieur comme à l'intérieur du plan. C'est ici que l'Orient « roman », j'entends celui qui présente le plus d'analogies avec l'art roman proprement dit, se sépare de l'Occident. Sans doute certains éléments se retrouvent à une

époque ancienne dans les chrétientés orientales, la disposition générale des nefs syriennes du Hauran, et même le bas-côté continu, employé dans la basilique nilotique de Saint-Ménas, et c'est ici le lieu de rappeler que le plan carolingien à double abside opposée est celui de certains édifices romains de l'Afrique du Nord. Mais quels que soient l'importance et l'intérêt de ces éléments (et nous en trouverons bien d'autres dans l'étude des masses et de la plastique architecturale), l'évolution ultérieure de l'architecture en Asie Mineure, notamment en Transcaucasie, du IX^e au XII^e siècle, révèle une tendance caractéristique à impliquer deux plans l'un dans l'autre, le parti ramassé des rotondes ou des

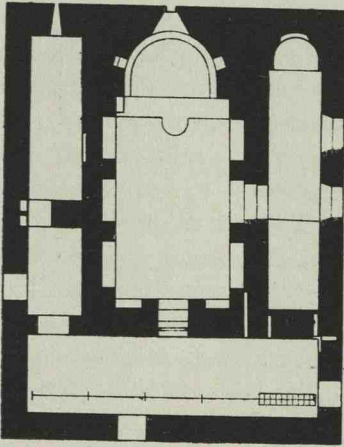


Fig. 10. — Plan de la basilique d'Ouphli-Tziké.

D'après Ebralidze, 1911.

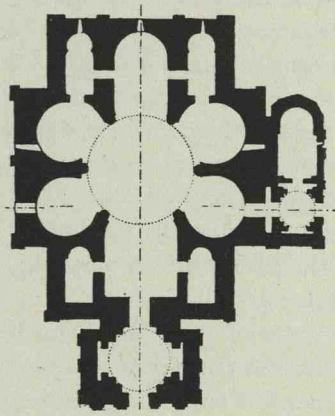


Fig. 11. — Plan de l'église de Nicorzmindá.

D'après Amiranochvili et Baltrusaitis.

quatrefeuilles dans le parti allongé des basiliques, et, d'une façon plus générale, à dissimuler le plan intérieur dans un plan extérieur qui ne l'épouse pas, à l'aide d'énormes maçonneries intercalaires, si bien qu'un édifice apparemment rond ou carré cache derrière ses murs un quatrefeuilles encore compliqué par des lobes secondaires. Une sorte de génie de la cachette semble en avoir multiplié et dérobé les replis à plaisir. Deux formes d'esprit s'opposent. De même pour l'art musulman. Le plan des mosquées est, on le sait, caractérisé par la juxtaposition de nombreuses nefs, égales en longueur et en largeur. En isolant un de ces étroits éléments, le portique transversal sur lequel ils débouchent et qu'il n'est guère possible d'appeler un transept, enfin la saillie infime du mirhab, on obtient une sorte d'extrait filiforme du plan basilical : mais cette opération de l'esprit, qui aboutit à un monstre architectural, n'est pas d'accord avec la réalité. C'est dans le principe d'une extension indéterminée, d'une répétition dont

la monotonie collabore à la grandeur, que réside l'originalité de ces immenses salles et de leurs colonnades indéfinies. L'équilibre, les masses et même le décor obéissent, eux aussi, à d'autres lois.

Le développement et l'organisation du plan basilical sont caractéristiques dans l'architecture romane, mais le plan ramassé, imité d'anciens monuments funéraires, adopté par l'art chrétien pour des chapelles dynastiques et des baptistères, connu avec l'art roman un renouveau de vitalité par l'imitation de la rotonde constantinienne du Saint-Sépulcre¹. La chapelle palatine d'Aix se rattachait sans doute au type funéraire dont étaient sortis tous ces édifices, mais par l'intermédiaire de Saint-Vital de Ravenne. Elle avait inspiré à son tour des monuments du même genre, à Nimègue, à Ottmarsheim (1045), à Mettlach. La rotonde que bâtit à Dijon, dès le début du XI^e siècle, l'abbé de Saint-Bénigne nous a montré l'originalité d'un parti monumental qui associe le plan circulaire au plan basilical. Neuvy, construit au retour d'un pèlerinage d'Eudes de Déols en Terre Sainte, et les édifices de la même famille prouvent la puissante obsession exercée avant les croisades par le tombeau du Christ. On bâtit des rotondes dans toute l'Europe (Prague, Sainte-Croix et Sainte-Marie de Vyscherad), et la croisée du transept de Ferrière-en-Gâtinais, voûtée d'ogive, est encore un portique annulaire. Mais ce plan appartient plutôt au passé de l'art roman.

De même le plan triconque ou tréflé, que l'on peut considérer (sans expliquer ainsi son origine²) comme un quatrefeuilles sans son lobe inférieur, remplacé par une nef. Les églises à chevet sans absidioles et dont les croisillons sont arrondis dessinent une autre figure. C'est un parti plus fréquent en Rhénanie qu'ailleurs, il conservera quelque vigueur dans le territoire de l'expansion carolingienne immédiate, et nous retrouverons le transept arrondi dans quelques monuments gothiques du XII^e siècle. Les églises de pèlerinage ne pouvaient l'adopter sans se murer d'une ceinture continue. Elles avaient besoin de la multiplicité des accès, comme elles avaient besoin de la multiplicité des chapelles et de leur bonne distribution. Le plan du sanctuaire et du chevet tel qu'il avait été défini à Tours dans la basilique d'Hervé, à Clermont dans la cathédrale d'Étienne II, à Saint-Philibert de Tournus donnait satisfaction à leur exigence primordiale.

La structure des voûtes et des supports répond à ces vastes programmes que nous fait connaître d'abord le géométral des plans. Le XI^e siècle avait expérimenté les principales solutions de la couverture en pierre ; le XII^e siècle

1. Sur la complexité du développement et sur les discussions auxquelles elle peut prêter, cf. *supra*, n. 2, p. 29.

2. Remarquons toutefois que le plan de la crypte Saint-Laurent, à Grenoble, où le lobe "inférieur" du quatrefeuilles est séparé des trois autres par une travée, montre le passage du quatrefeuilles au plan tréflé.

leur donne une rigueur classique, une portée plus audacieuse sur des nefs plus larges, et il emploie un nouveau tracé du berceau. Il délaisse le procédé des voûtes transversales, que l'art gothique reprendra dans certains bas-côtés, sans doute comme moyen de contre-butement : l'église cistercienne de Fontenay, un petit groupe de la Champagne méridionale. La règle est le berceau, avec ou sans doubleaux, dans les nefs principales, et l'arête dans les nefs secondaires, où elle résista longtemps aux progrès de l'ogive, par exemple dans l'art cistercien. Mais l'architecte de Spire, celui de Maria-Laach, les constructeurs bourguignons, et peut-être les normands, ont lancé des voûtes d'arête au-dessus des grandes nefs, pour mettre à profit une répartition des poussées qui permettait de hausser le mur sous la lunette, d'y pratiquer des percées théoriquement moins dangereuses que sous une voûte à poussée continue et d'assurer aussi l'éclairage direct. Ils ont également employé le berceau brisé, dont le tracé est obtenu par deux arcs ayant chacun son centre et qui viennent frapper l'un contre l'autre à la brisure sans interposition d'une clef (sauf dans quelques exemples musulmans où elle est un non-sens). De distance en distance, à l'aplomb des doubleaux, les contreforts épaulent les murs. Le système est complété par l'armature des piles, dont la composition est en quelque sorte articulée.

Dans les anciens types de la première basilique, le mur est porté par des colonnes que rejoint une plate-bande horizontale. Puis il s'échancre en arcades, et ce sont alors tantôt des colonnes qui le supportent, tantôt des piles rectangulaires qui sont le mur lui-même, montant du sol sans interruption jusqu'à la couverture. Le premier indice d'une évolution des supports nous est donné par la section cruciforme de ces fragments de mur : le bloc quadrangulaire se décompose en quelque sorte en quatre pilastres, dont deux reçoivent les rouleaux des arcades et deux autres montent recevoir certains éléments de la couverture. En combinant la colonne avec la pile rectangulaire ou cruciforme, le moyen âge adoptait un type de support d'une originalité profonde et, par voie de conséquence, une architecture toute fonctionnelle. Les parties ne sont pas indépendantes, mais elles sont spécialisées, et chacune, selon son rôle, concourt au travail d'ensemble. Par le support, le doubleau de la voûte est lié au mur qui s'épaissit pour le recevoir et le conduire au sol. Chaque travée, chaque cellule de la nef, fortement rythmée, se répercute dans les travées des nefs latérales. Quel noble et ferme langage, scandé par une métrique ! A Saint-Sernin, les colonnes engagées montent d'un jet jusqu'aux retombées, et la perspective du vaisseau se développe comme une suite de strophes composées sur la même mesure, tandis que le dossieret nu conserve aux supports leur sévère et robuste valeur murale du côté de l'arcade. La pile poitevine resserre contre le noyau les éléments qui sont ailleurs plus ou moins dissociés, mais elle en dessine avec vigueur la section en quatrefeuilles. L'art bourguignon clunisien

creuse les pilastres de cannelures à l'antique, son ordonnance est analogue à la superposition des ordres, il l'interrompt ou plutôt il la souligne à chaque étage par la corniche, offrant ainsi aux yeux toute la quadrature de l'élévation, en hauteur et en longueur. Mais la continuité rythmique est nuancée, en Normandie, en Allemagne, par l'alternance des temps forts et des temps faibles¹. La maîtresse pile est composée d'éléments plus robustes ou plus nombreux, la pile secondaire est plus faible et plus simple. Cette différence de la forme répond à une inégalité dans le travail. Pour des églises couvertes en bois, elle peut s'expliquer par le fait que la maîtresse pile porte une maîtresse pièce de la charpente, tandis que l'autre reçoit un entrain plus léger. Elle a pour conséquence de rompre l'unité de la travée, doublée dans la nef principale, et à laquelle correspondent désormais deux travées de bas-côté. Elle fait chatoyer la perspective des vaisseaux. C'est sur des supports alternés et dans des travées doubles, dont le plan se rapproche du carré, que s'établiront les premières grandes voûtes gothiques, traversées par un doubleau secondaire que recueille la pile faible et qui, joint aux ogives, coupe la voûte non en quatre quartiers, mais en six voûtains, d'où son nom de sexpartite.

Mais des formes aussi réfléchies, cet accord du support et de la voûte suffiraient-ils, même avec l'expédient des contreforts, à garantir l'équilibre dans ces vastes systèmes ? C'est ici que l'on voit combien sont liées les diverses notions dont le tout définit cet art. La répartition des masses a part à l'équilibre. Les absidioles épaulent le chevet, la nef est contre-butée par les bas-côtés. Tantôt ceux-ci n'occupent que le rez-de-chaussée, tantôt ils sont surmontés d'un étage de tribunes. Pour obvier à la résistance précaire du mur de la nef au-dessus des bas-côtés dans les églises sans tribunes, les constructeurs poitevins haussent les nefs latérales à la hauteur d'imposte du principal vaisseau et couvrent toute l'église d'un toit unique. Dans les églises de pèlerinage et en Auvergne, les tribunes opposent leur propre masse à la poussée de la maîtresse voûte du côté de la nef, et quant à leur poussée vers l'extérieur, le péril en est atténué par la faible élévation du mur. Cet équilibre n'est efficace qu'avec l'éclairage indirect. Si l'on hausse la nef bien au-dessus des tribunes pour admettre des percées dans l'intervalle, deux cas se présentent : ou bien, voûtées d'arête, les tribunes restent inutiles au butement ; ou bien, voûtées en quart de cercle, elles peuvent présenter un inconvénient, car la poussée de la maîtresse voûte et la poussée des voûtes secondaires s'exerçant en des points différents, le mur, pris entre ces forces contraires et qui s'opposent sans s'annuler, offre

1. Sur l'origine de l'alternance des supports, dont les exemples anciens sont donnés par Saint-Démétrius de Salonique (v^e s.), par la basilique de Rusafa, dans la région d'Édesse (avant le vii^e s.), par Gernrode (961), par l'église des Saints-Félix-et-Fortunat à Vicence (985), voir Mâle, *Art allemand et art français du moyen âge*, p. 71-73.

une moindre résistance¹. Ainsi s'explique l'économie des basiliques éclairées seulement par les fenêtres basses et par les fenêtres des tribunes. Ces dernières ont donc une triple fonction, qui ne s'aperçoit pas dans le plan, mais qui répond à la fois à l'esprit d'un programme, à la nécessité de l'équilibre et à la distribution de la lumière. Malgré l'étroitesse et la parcimonie des accès, on a peine à admettre qu'elles soient de simples galeries de circulation ; constituant une sorte d'église supérieure, faisant parfois le tour complet de la nef, elles sont faites pour admettre une foule dans leurs spacieuses travées. Les chapiteaux qui décorent leurs colonnes comportent un enseignement qui n'a pas été conçu pour la solitude. L'église de pèlerinage n'accueille pas seulement les fidèles sur son pavé. Elle admet la vie humaine et la prière dans ses hauteurs. Ces belles masses à jour, qu'il nous est loisible de nous représenter peuplées, au moins les jours de fêtes solennelles, on vient de voir qu'elles sont aussi des garants d'équilibre et des propagatrices de lumière. L'Auvergne les voûte d'une manière qui explique leur fonction constructive, en reprenant ce demi-berceau ou quart de cercle qui contre-butait déjà la coupole de la rotonde, à Saint-Bénigne de Dijon. Sa forme même annonce l'avenir de l'arc-boutant. L'a-t-il préparé ? Peut-être est-ce une vue théorique que d'identifier ce dernier

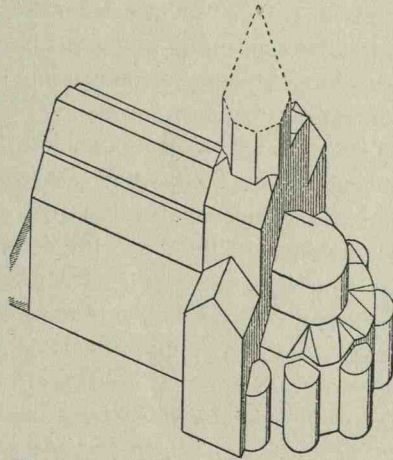


Fig. 12. — Schéma d'une combinaison de masses romanes.

D'après Choisy, *Hist. de l'architecture*, Baranger éd.

à une section ou, si l'on veut, à une tranche de voûte en quart de rond. Mais cette vue est logique, et il est vrai que dans les deux cas la même forme résout le même problème. La tribune d'Auvergne est remarquable par ce vigoureux élément de structure, la tribune normande par sa beauté comme composition architecturale, par l'heureuse proportion de ses baies, par sa survivance dans l'art gothique du XII^e siècle, où les cathédrales de Laon et de Paris adaptent l'ogive au vieux système monumental défini par l'alternance des supports et par le double étage des bas-côtés.

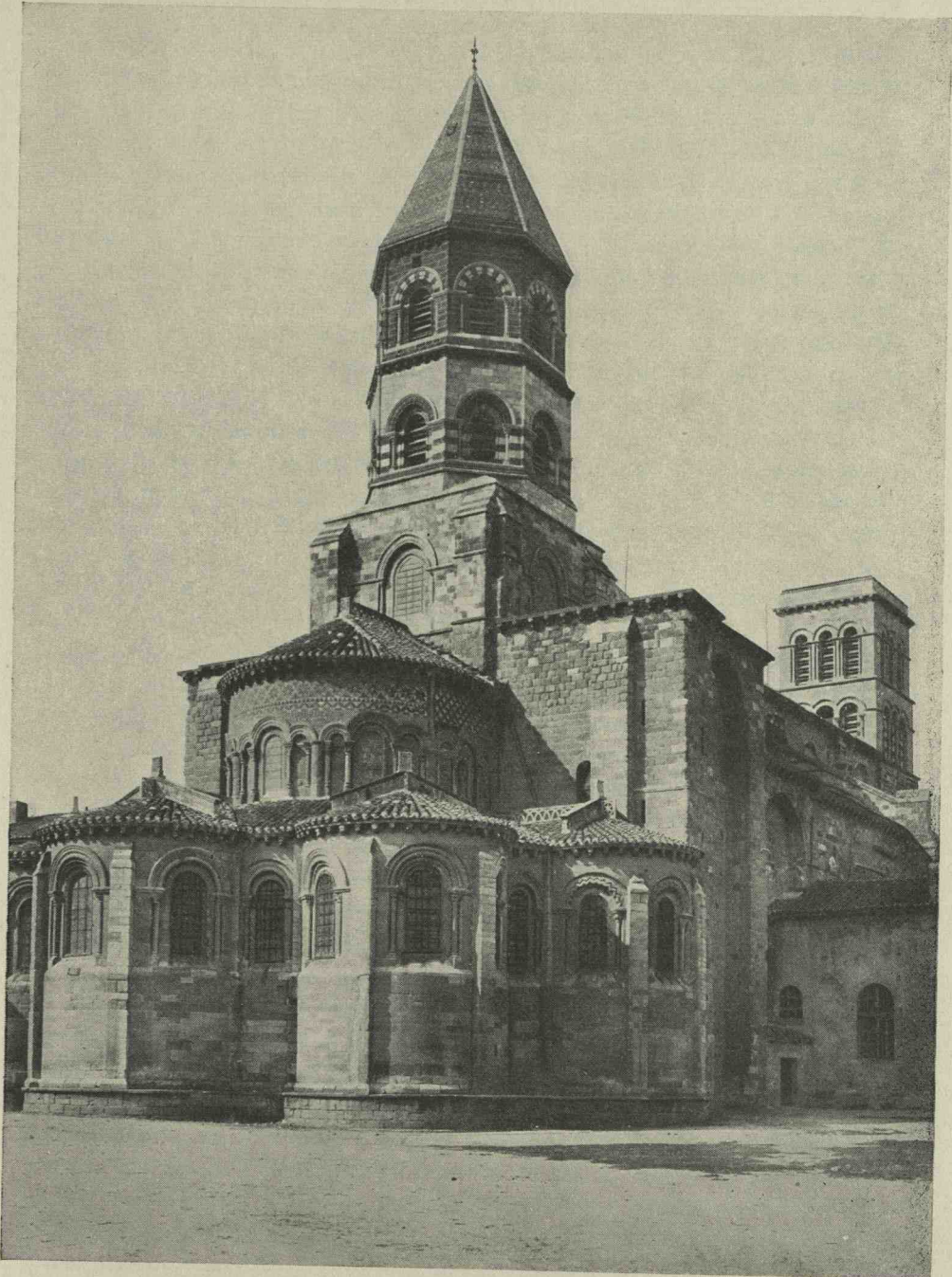
Les masses, dont on vient de voir le rôle dans l'équilibre des parties et dans la résistance aux poussées, ont aussi une valeur plastique. L'architecture

1. Remarquons qu'à l'étage du narthex de Tournus, dans la nef de Saint-Étienne de Nevers, dans l'art normand, nous avons des quarts de cercle surmontés de murs qui admettent des percées et qui résistent depuis des siècles. D'après H. Masson, dans son étude sur Tournus, citée plus haut, il suffisait de traiter la partie supérieure de l'église comme une nef unique et de bien l'asseoir sur les piles.

romane du XI^e siècle est combinaison de volumes, au même titre que le premier art roman, mais avec des moyens plus variés et plus savants. C'est encore au chevet de l'église, et au dehors, qu'il faut nous placer pour saisir ces rapports et cette progression dont les maîtres d'Auvergne ont donné constamment de si beaux exemples. Du toit des chapelles au toit du chevet et de là au niveau supérieur du massif rectangulaire¹ qui porte la lanterne, pour finir par la pointe de la flèche, la vue est conduite dans une sorte d'ascension dont chaque degré de pierre est mesure de l'espace. La large couronne des absidioles donne sa complexité, sa perspective arrondie au socle où cet élan prend son point de départ. La combinaison des volumes circulaires, des volumes rectangulaires, des polyèdres et de la pyramide atteint sans doute dans cette province sa perfection, et cette forme classique une fois acquise se répète avec une rigueur dont de nombreux monuments, même secondaires, portent l'empreinte, si bien qu'il est peu de « groupes » ou d'« écoles » aussi homogènes. Les masses normandes se comportent autrement : elles admettent, elles aussi, la tour-lanterne à la rencontre de la nef et du transept, mais la création de la façade harmonique, définie par les deux tours occidentales qui serrent le pignon, est appelée à un avenir et à une diffusion plus considérables. Les volumes rectangulaires dominent, avec les beffrois carrés. La lanterne normande ne se présente pas comme une composition légère destinée à couronner la croisée par un profil amorti. La masse a, malgré les baies, quelque chose de militaire. Le poids qu'elle semble faire peser sur les reins de l'église sans les écraser, son autorité trapue, la rudesse avec laquelle elle s'insère dans la structure, sans l'intervention du socle auvergnat, ces traits ont survécu à l'art roman dans de nombreux édifices gothiques d'Angleterre et de Normandie, avec d'autres moyens qui assuraient une exécution non pas plus solide, mais plus savante et plus économe de ses forces. La lanterne de Coutances, vantée en plein âge classique, mais par un libre esprit de technicien, Vauban, en est l'exemple le plus célèbre. Au chevet normand, on voit tantôt le déambulatoire, avec ou sans chapelles, tantôt une haute abside percée d'un triple étage de fenêtres, disposition peut-être héritée d'un parti ottonien et qui se retrouve dans l'art gothique, à la belle chapelle du croisillon nord de Laon, puis à Notre-Dame de Dijon.

La composition des masses à la façade avait été traitée au cours de l'époque précédente de plusieurs manières, et elle l'était encore. Souvent, dans les petites et les moyennes églises, on se contentait d'un pignon, c'est-à-dire d'un mur masquant l'intérieur et donnant une sorte de coupe de la nef. Épaulé

1. D'après Enlart, *Manuel*, I, p. 228, note, ce massif rectangulaire barlong qui sert de socle aux lanternes auvergnates est la persistance d'un dispositif carolingien visible sur le dessin de l'ancien Saint-Riquier (fig. 59). Mais à Saint-Riquier les lanternons superposés sont montés sur une base annulaire.



de part et d'autre de cette dernière par des contreforts qui soulignent la distribution, parfois parcouru de corniches qui font sentir les étages, percé d'une ou de plusieurs baies et, dans l'Ouest et le Sud-Ouest, décoré de galeries d'arcatures, c'est déjà, sur un parti très simple, une composition d'architecture. Ce sont surtout les constructeurs du Poitou et de la Saintonge qui ont tiré parti des arcatures et des arcades ; le système à arcatures multiples est plutôt saintongeais, mais, à Poitiers même, Notre-Dame-la-Grande est ainsi conçue ; le système des grandes arcades est plutôt poitevin, mais la Charente l'a souvent employé. La façade de la cathédrale d'Angoulême est une superposition de registres d'arcades. La plupart du temps les grandes lignes du pignon sont respectées et même, dans certains cas, comme à Saint-Jouin-de-Marnes, un jeu d'appareil, arrêté par une corniche ou par une frise en bandeau, accentue le pignon et le fait chatoyer. Le pignon reste également bien défini, lorsqu'il est serré entre d'étroites tourelles d'escalier coiffées d'une imbrication de pierre, dont les proportions n'excèdent pas celles des belles piles fasciculées que les Charentais ont aimé à placer aux angles des façades. Mais il arrive aussi, comme à Échillais, que le pignon soit remplacé par un mur rectangulaire décoré d'arcatures et que la façade se présente comme un écran posé devant l'église et presque comme un hors-d'œuvre.

Nous sommes ainsi amené à parler d'autres procédés qui, dès une époque ancienne de l'histoire de l'art roman, ont traité cette partie de l'édifice comme une valeur indépendante. Le type du clocher-porche est le plus simple et celui qui, dans certaines conditions, s'est imposé le plus longtemps. Il ramène notre pensée aux siècles où le clocher était campanile et se dressait à quelque distance de l'église. Nous avons des exemples de nefs dont la construction a progressé vers un clocher plus ancien (Saint-Savin-sur-Gartempe). Il est vrai que ce clocher était sans doute déjà clocher-porche. Beaucoup de ces clochers conservaient leur proportion normale et n'étaient remarquables que par leur plantation : par exemple celui de Saint-Martin-d'Ainay, à Lyon, malheureusement gâté par la restauration de l'architecte Pollet qui, au lieu de respecter la saillie, l'a noyée entre deux chapelles latérales. Mais certains se sont développés avec une telle puissance qu'ils absorbent toute la façade et sont la façade même, comme à l'église limousine du Dorat et à l'église tourangelle de Cunault.

Nous avons eu à signaler l'importance du porche, né de l'église-porche carolingienne, dans beaucoup d'édifices du XI^e siècle. Tantôt ils se rattachent, comme une variété plus ample, au type du clocher de façade. Tantôt ils composent des espèces de portiques, soit ouverts, comme à Saint-Benoît-sur-Loire, et portés sur des colonnes, soit bâtis sur de fortes masses murales percées de baies, comme à Ébreuil. Tantôt ils ont les dimensions d'églises annexes, précédant la nef. Tournus en avait donné le mémorable exemple. A travers le

temps, les Bourguignons restèrent fidèles à ce parti. Le narthex de Vézelay, le porche gothique de Cluny et, sur un programme plus limité, ceux de Semur et de Notre-Dame de Dijon montrent leur constance à cet égard. Tournus esquissait une composition harmonique par des amorces de tours qui dépassent à peine le niveau supérieur du narthex. Mais c'est à Saint-Étienne de Caen que le parti se précise avec une autorité monumentale. Sans doute les tours ne jaillissent pas du sol et ne dessinent pas non plus de saillie sur le mur. Elles semblent plantées sur le bloc de la façade, dont elles constituent seulement l'étage supérieur. Mais le profil est défini avec netteté, et pour des siècles. Tandis que la façade de Jumièges bute contre un clocher-porche, celle-ci se développe entre deux masses audacieuses et au-dessous d'elles avec une majesté massive. Enfin les tours cessent d'être posées sur le bloc mural, elles l'encadrent, en descendant jusqu'au sol où elles prennent souche. Les cathédrales gothiques du XII^e siècle en Ile-de-France reçoivent de Normandie cette belle composition des masses, elle se maintient au XIII^e siècle, elle y définit la physionomie de l'église, elle appartient au moyen âge tout entier, elle est une de ses figures, un de ses visages essentiels. La Normandie l'a-t-elle élaborée de son propre fonds ? En a-t-elle reçu l'exemple de la façade syrienne de Tourmanin ? Le rapprochement de cette dernière et de l'église de Pontorson a pu le faire croire, et prendrait place ainsi dans toute une série de rapports entre l'art syrien et l'art roman, comme les colonnes montées à l'abside de Saint-Siméon d'Antioche, qui se retrouvent dans les absides clunisiennes. Mais les différences sont sensibles entre Tourmanin et Pontorson, qui d'ailleurs est un cas. Et d'autre part les divers stades d'une évolution interne dans le traitement des masses, en Normandie et dans d'autres régions de l'Occident, sont trop manifestes pour que la part de la recherche doive être éliminée par celle de la copie.

Nous voudrions faire sentir dans cette puissante vie des formes une force mieux liée et plus entraînante que le dénombrement des particularités archéologiques, cette logique qui tire parti des circonstances des temps et des lieux et qui devient ainsi vie historique. L'étude des effets comme interprétation de la lumière et de la matière, comme relation du mur nu et du mur décoré, nous montrera également, à travers leurs variations mêmes, l'autorité d'un style fidèle aux grands partis muraux et respectueux de leurs assises, même quand il les déguise sous la profusion des arcatures, qui ne les entament ni ne les percent, ou sous la polychromie des jeux d'appareil, qui ne les font pas chanceler. Le décor lui-même est mur. Il n'excède pas cette dure limite qu'impose la nécessité du bloc monumental. Ses remous les plus fougueux sont soumis à une discipline qui lui interdit de hérissier l'église de gestes et de volutes et de se disperser avec fracas dans l'espace. C'est à l'intérieur du mur, par une perspective d'exécution savamment calculée, que le relief étage les artifices d'une

troisième dimension. Et de même qu'il est fonction de la masse murale, qu'il image sans l'émettre, il est commandé par l'architecture, qui en détermine l'emplacement, l'ordonnance et le style. Les églises de certains groupes, bâties dans une matière tendre et facile au ciseau, admettent la richesse et, sur le tard, la surcharge du décor et recherchent des effets plus picturaux que proprement plastiques, les jeux du clair-obscur, des ombres feintes : c'est le cas du Sud-Ouest. D'autres, d'une matière plus résistante et, selon le terme technique, plus fière à l'outil, sont parcimonieuses et presque nues. Aulnay est guilloché de reliefs. Saint-Paul d'Issoire se dresse avec aridité et sa façade semble, non paroi, mais surface d'un volume plein. Les églises normandes bannissent presque complètement la figure, au profit d'un vocabulaire ornemental géométrique, tandis que le Languedoc et la Bourgogne ressuscitent avec violence les songes et les passions de l'homme à travers le drame des Évangiles et la vision apocalyptique du Dernier Jour. Mais la sobriété et la luxuriance ont, dans tous les cas, leurs effets définis par la masse murale. L'analyse de la sculpture, non comme ensemble de pièces de musée, mais comme partie organique d'un tout, confirmera cette loi. Lorsqu'il y contrevient, cet art se défait, et les mêmes indices de dégénérescence affectent le style du décor et les membres de l'architecture.

III

Il nous est possible désormais d'envisager les variétés locales en place et sur leur sol, et de tracer la géographie de l'art roman dans ses lignes générales. Elle s'esquisse déjà dans notre analyse technique, qu'il n'était pas possible de conduire sans faire appel aux données concrètes des milieux. Mais un pareil tableau, cette sorte de vue panoramique des diversités d'un même style, n'a de valeur positive qu'à trois conditions : il doit tenir compte des alluvions déposées en terre romane par la succession des temps depuis la fin du X^e siècle, alluvions dont la valeur et la durée ne sont pas partout les mêmes ; il faut éviter d'autre part, en se servant du terme conventionnel d'écoles, de les considérer comme des circonscriptions limitées par les frontières des grands États féodaux ; enfin, à l'intérieur de ces groupes, le principe de la filiation explique la généalogie des églises et précise la notion d'influence ; nous l'avons vu s'exercer au loin et propager les données essentielles d'un type, en escortant les pèlerinages : il s'exerce également dans des milieux définis, dont les plus homogènes donnent naissance à plusieurs courants. La Normandie de Caen n'est pas la Normandie de Jumièges. L'art bourguignon issu de Vézelay n'est pas l'art issu de Cluny. L'unité de l'Auvergne est plus compacte, mais le groupe du Velay est tout à fait à part. Le Midi, longtemps fidèle à la tradition du premier art roman, continue ou ressuscite la modénature et parfois la masse et les proportions du temple

antique. De même toute localisation absolue est impossible : l'art poitevin et l'art saintongeais échangent leurs types, le Limousin a donné son nom à une catégorie de clochers qui se retrouve dans la vallée du Rhône. La localisation acquiert de la force, quand elle se fonde, comme celle des coupoles d'Aquitaine, sur une donnée géologique : la bande d'excellents matériaux de surface qui va du Périgord à l'Angoumois et que Vidal de La Blache, le premier, avait montrée jalonnée de forteresses. Ces réserves faites, il reste que cet art universel est un art local, et c'est là le double principe de sa grandeur. Il cherche partout à varier les applications de ses règles, mais ces variations mêmes tendent à la plus large intelligibilité, à la réalisation d'un modèle ou de plusieurs qui suscitent une imitation sans passivité.

La grande Bourgogne romane est double, et même triple, si l'on tient compte du XI^e siècle, abondant en entreprises considérables, Saint-Bénigne de Dijon, Saint-Philibert de Tournus, type exemplaire du premier art roman par la composition et la décoration architectonique des masses, mais d'une originalité hardie par ses voûtements, sans parler des églises du Mâconnais et de la région de Châtillon-sur-Seine, où Saint-Vorles dresse ses volumes solides et sévères, sa coupole à la croisée, ses supports amortis sans chapiteaux, ses murs extérieurs scandés par la métrique des arcades et des bandes. Le rayonnement du deuxième Cluny¹, encore sensible dans le plan de certaines églises bourguignonnes, s'était exercé au loin, particulièrement en Allemagne et en Suisse. Nous avons vu, d'autre part, l'intérêt porté par les constructeurs bourguignons, dès le XI^e siècle, au problème de l'éclairage direct des nefs voûtées. Il se retrouve dans les deux grandes familles d'édifices bâtis dans la région au cours de l'époque suivante, l'une issue du troisième Cluny, l'autre représentée par Vézelay.

Ce serait commettre une erreur que de faire aboutir à la basilique de saint Hugues² toute l'expérience romane de l'âge précédent, comme d'en faire

1. Saint-Pierre le Vieux, achevé par saint Odon et consacré en 991, fut enrichi par saint Odilon. Pour Dehio, I, p. 273, cette église fut démolie pour faire place à la basilique de saint Hugues. Pour Virey, *Congrès du millénaire de Cluny*, 1910, et Congrès archéologique de Moulins et Nevers, 1913, un plan du XVII^e siècle en montre encore des vestiges. Pour Mettler, *Die zweite Kirche in Cluni...*, *Zeitschrift für Geschichte der Architektur*, 1909, l'abbatiale d'Hirsau, construite après l'introduction des coutumes clunisiennes, aurait reproduit Saint-Pierre le Vieux et engendré tout un groupe, auquel appartient notamment l'église de Paulinzella. Voir Mâle, *Art et artistes du moyen âge*, p. 167. Nous avons mentionné plus haut, p. 2, n. 37, la description donnée par la Coutume de Farfa et les premiers résultats des fouilles de Conant. Ajoutons qu'à Romainmôtier, à Saint-Fortunat de Charlieu, à Anzy-le-Duc, le chœur rappelle le plan « bénédictin » du deuxième Cluny : les collatéraux de la nef prolongés, à travers le transept, par les bas-côtés du sanctuaire.

2. Outre le Congrès du millénaire de Cluny, voir la monographie de J. Virey, Paris, 1927 ; C. Oursel, *L'art roman de Bourgogne*, p. 57 sqq. ; K. Conant, *La chapelle Saint-Gabriel à Cluny*, *Bulletin monumental*, 1928 ; *Les fouilles de Cluny*, *ibid.*, 1929. — Les travaux du troisième Cluny furent commencés en 1088 ; une première consécration par Urbain II eut lieu en 1096 ; une seconde, par Pierre, évêque de Pampelune, mort en 1115, suivit, à une date indéterminée ; la nef était sans doute achevée avant 1125.



dépendre tout l'avenir. Mais les faibles restes que nous en avons conservés, les textes qui nous renseignent sur elle et surtout les églises ses filles nous font comprendre l'émerveillement des contemporains. Pour l'énormité du programme, elle ne se pouvait comparer qu'à Spire, dont elle diffèrait d'ailleurs profondément. Cinq nefs, des tours nombreuses et considérables, un double transept oriental n'en étaient pas les données les plus caractéristiques, mais la nouveauté du berceau brisé sur une nef lumineuse, l'élégante audace d'une élévation à trois étages sans le renfort de tribunes, la noble composition des pilastres et des colonnettes qui rappelle l'antique, — comme le dessin de la galerie, comme l'ampleur de certains volumes intérieurs pareils à des thermes. Vézelay est tout autre.

Sur un promontoire d'un dessin plus rude que le paysage mollement vallonné où se dressait encore au début du XIX^e siècle la métropole clunisienne, la Madeleine¹, construite dans une commune de bourgeoisie batailleuse née du pèlerinage, développe un programme plus mesuré, mais conçu avec grandeur et qui, limitant les étages à deux, évite de dégager dangereusement les parties hautes. Rien n'intervient entre les grandes arcades et les fenêtres, ni la tribune

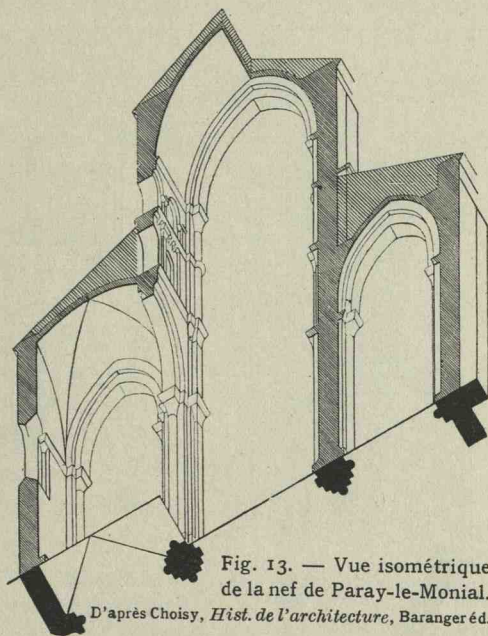


Fig. 13. — Vue isométrique de la nef de Paray-le-Monial.

D'après Choisy, *Hist. de l'architecture*, Baranger éd.

1. Pour Oursel, *Art roman de Bourgogne*, p. 116, et pour Porée, *Vézelay*, p. 14, l'abbé Artaud (1096-1106) aurait construit une grande partie de l'église, consacrée en 1104 et achevée vers 1110 ; l'incendie de la ville en 1120 n'aurait pas eu de conséquences dans l'histoire du monument ; l'« *ecclesia peregrinorum* », considérée traditionnellement comme le narthex, fut consacrée en 1132. Pour Lasteyrie, *Architecture religieuse à l'époque romane*, p. 425, et pour Vallery-Radot, *Églises romanes*, p. 89, la nef aurait été reconstruite après l'incendie, ce que tendraient à confirmer les différences de style entre certains chapiteaux de l'ancienne nef, utilisés dans les deux travées voisines du transept, et ceux des autres travées. D'après F. Salet, *La Madeleine de Vézelay et ses dates de construction*, Bulletin monumental, 1936, l'église du XI^e siècle était l'édifice consacré en 878 et remanié. L'affluence des pèlerins, considérable à partir de 1050, amena l'abbé Artaud à entreprendre une vaste église, dont le chœur et le transept furent consacrés en 1104. Les travaux furent interrompus par la mort d'Artaud en 1106. Ce que détruisit l'incendie de 1120, c'est la vieille nef carolingienne couverte d'une charpente. L'abbé Renaud de Semur, « *reparator monasterii* », aurait rasé la nef incendiée et reconstruit la nef actuelle, achevée entre 1135 et 1140, le narthex (qui n'est pas l'« *ecclesia peregrinorum* », comme on le croit traditionnellement) ayant été terminé vers 1150 : la consécration de la chapelle Saint-Michel dans la tribune orientale du narthex se place entre 1145 et 1151 ; l'ogive de la voûte date de cette époque.

de Saint-Étienne de Nevers ni la galerie de Cluny. Là-dessus, une voûte d'arête, du type plat (qu'il fallut plus tard épauler d'arcs-boutants), reçue par de robustes piles composées. Un narthex à trois nefs donne accès aux trois nefs de l'église, et l'étage s'ouvre sur cette dernière par une tribune consacrée au culte de saint Michel et dont la voûte montre la plus ancienne expérience de l'ogive en Bourgogne. A Vézelay comme à Cluny, ce qui domine, malgré

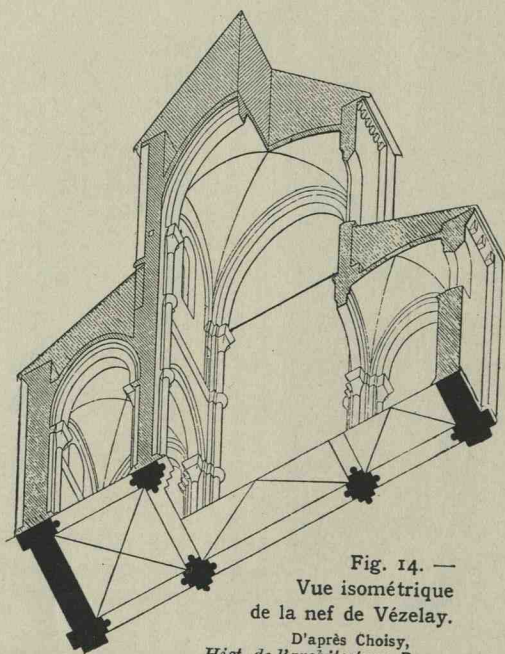


Fig. 14. —
Vue isométrique
de la nef de Vézelay.

D'après Choisy,
Hist. de l'architecture, Baranger éd.

la divergence des solutions, c'est le double souci des percées lumineuses et de la couverture en pierre. L'on a eu raison d'écrire que l'architecture bourguignonne était comme impatiente de la formule romane et qu'elle tendait à anticiper sur les solutions gothiques. La voûte d'ogive qui couvre la nef romane de Langres, le chœur gothique qui termine celle de Vézelay prennent dans les deux cas la valeur d'un achèvement logique. Ainsi se définit un art qui, tantôt sur le modèle de Cluny, tantôt sur celui de Vézelay, mais avec des échanges et des interférences qui prouvent la souplesse de la filiation, multiplie au XII^e siècle les monuments de premier ordre. Les

colonnes bandées contre les contreforts des absidioles et amorties par un talus supérieur, les beaux pilastres plats cannelés à l'antique, les bandes horizontales qui soulignent les étages sont des éléments caractéristiques, d'origine clunisienne, de cette magnifique langue de pierre, complétée par une plastique décorative qui présente des exemples accomplis des trois âges de la sculpture romane, depuis les plus anciens chapiteaux du chœur de Cluny, antérieurs aux chapiteaux des Arts Libéraux et de la Musique, jusqu'au dernier atelier de Charlieu. La basilique de Paray-le-Monial¹, Saint-Lazare d'Autun, Saint-Andoche de Saulieu, Notre-Dame de Beaune, la cathédrale de Langres, Saint-Hilaire de Semur-en-Brionnais, enfin, en Angleterre, les restes du prieuré clunisien de Saint-Pancrace de Lewes,

1. Voir J. Virey, *Paray-le-Monial et les églises du Brionnais*, Paris, 1926. Le chœur était sans doute construit avant 1109.

montrent l'importance de la filiation de Cluny¹. Les données de Vézelay reparaissent, d'autre part, à Saint-Lazare d'Avallon², ainsi que dans les églises de Pontaubert et d'Anzy-le-Duc³.

Nous avons trop insisté sur les caractères constructifs particuliers de l'Auvergne, notamment le contre-butement par le quart de cercle des tribunes, les deux étages, l'éclairage indirect, pour y insister désormais, sinon pour rappeler une constance stylistique qui justifie assez bien, en ce qui concerne cette province, la notion et le terme même d'école. Elle conserve des traits archaïques, le berceau lisse, les piles plates. Après avoir été l'un des foyers qui alimentèrent la résistance celtique, l'un des milieux où les anciennes traditions de la Gaule survécurent, en s'y mêlant aux apports des envahisseurs, ses familles sénatoriales donnèrent des hommes de mérite à la latinité et à l'Église, elle devint terre romaine, et, bien des siècles après la chute de l'empire, elle en mêlait le souvenir à son iconographie, avec les génies des vendanges et le personnage du sacrificateur. Dès le milieu du X^e siècle, Étienne II adoptait pour sa cathédrale le parti du déambulatoire à chapelles rayonnantes et faisait exécuter en or une Vierge reliquaire qui servit sans doute de modèle à de nombreuses Vierges de bois du même type que nous retrouverons transposées dans la pierre des tympans, dans un groupe d'églises septentrionales de la seconde moitié du XII^e siècle.

La grande basilique de Conques, en Rouergue, étageant ses masses austères dans une solitude calcinée de soleil, Conques, avec son tympan aux linteaux en bâtière, les merveilles de son trésor, son idole de sainte Foy, chef-d'œuvre barbare, montre les rapports étroits qui unissent les basiliques de pèlerinage et l'architecture auvergnate. Aux caractères généraux qui distinguent cette

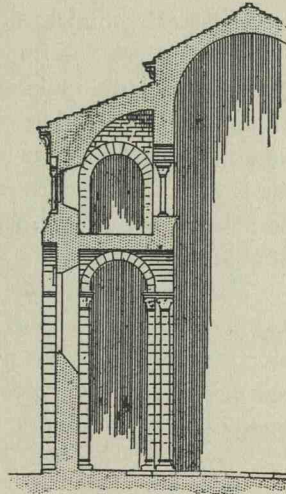


Fig. 15.
Coupe de Saint-Paul d'Issoire.
D'après Dehio et Bezold.

1. Voir Vallery-Radot, *Églises romanes*, p. 80 sqq.

2. Voir De Truchis, Congrès archéologique d'Avallon, 1907.

3. Le plan du chœur d'Anzy-le-Duc, avec ses bas-côtés prolongeant les collatéraux de la nef, a été longtemps considéré comme unique en Bourgogne, mais Vallery-Radot, *Les analogies des églises Saint-Fortunat de Charlieu et d'Anzy-le-Duc*, Bulletin monumental, 1929, a montré qu'il était presque superposable à celui de Saint-Fortunat et qu'ils dérivèrent l'un et l'autre du deuxième Cluny. Cette observation amène à des réserves sur certains aspects de la théorie « martinienne » d'Oursel. On peut admettre que le type de Vézelay appartient au diocèse d'Autun, qu'il s'est manifesté pour la première fois dans cette ville, à l'abbaye de Saint-Martin, dont dépendaient Anzy-le-Duc, Bragny-en-Charolais et Saint-Martin d'Avallon. Mais doit-on en chercher l'origine dans l'antagonisme de l'évêque Norgaud et de Cluny ? En tout cas, Renaud de Semur, « reparator » de Vézelay, était neveu de saint Hugues, et c'est à Cluny qu'il fut enterré.

dernière s'ajoutent des particularités qui achèvent de donner ses inflexions originales à cet idiome monumental : la sombre couleur des matériaux volcaniques, pierre de Volvic, arkose, qui prolongent la nature du sol dans la structure des églises. Souvent l'architecte tire parti de leur diversité pour combiner des jeux d'appareil, comme à l'abside de Notre-Dame-du-Port, à Clermont, comme au cloître de la cathédrale du Puy. Le linteau à double rampant, dit linteau auvergnat, dont la limite supérieure s'infléchit de part et d'autre, nous montre dans le traitement des figures qui le décorent un des exemples élémentaires du conformisme architectural de la sculpture romane. L'art de l'Auvergne imprime avec force la règle d'un style dans des édifices d'une monotonie puissante, Saint-Saturnin, Saint-Nectaire, Orcival, Saint-Julien de Brioude. Son rayonnement, comme celui de tous les groupes homogènes, est sensible dans les régions limitrophes, par exemple le Berry, la vallée du Rhône, où il se heurte aux survivances du premier art roman, où il se combine avec l'influence bourguignonne dans l'église lyonnaise de Saint-Martin-d'Ainay.

Mais aux marches de l'Auvergne, dans le Limousin, dans le Velay, la même époque voit paraître des formations singulières, d'une inégale importance. Le clocher limousin¹ n'est pas la lanterne auvergnate : étayé au rez-de-chaussée par quatre robustes colonnes, il élève ses étages successivement carrés et octogonaux en retrait les uns sur les autres, en masquant la transition du carré à l'octogone par des gâbles très aigus. On le rencontre en Limousin, à Saint-Léonard, à Uzerche ; en Périgord, à Bergerac ; en Provence, à Valence ; dans le Velay, au Puy. Les archéologues lui ont donné successivement pour prototypes le clocher de Brantôme, ceux de Saint-Martial et de la cathédrale de Limoges, enfin celui du Puy. En tout cas, son appellation traditionnelle nous donne le lieu de sa plus grande fréquence plutôt que celui de ses origines. L'architecture du Velay présente un intérêt plus large, sinon par son expansion, fort limitée, du moins par les relations qu'elle évoque avec un milieu lointain et sans lesquelles il serait impossible d'expliquer ses caractères distinctifs. M. Mâle² a mis en lumière pour la première fois les rapports qui l'unissent à l'Islam et que le profil et la couleur de Notre-Dame du Puy rendent immédiatement sensibles. La célébrité en terre musulmane de ce pèlerinage chrétien confirme le rapprochement archéologique. Peut-être sera-t-il possible de prouver un jour que l'architecte du Puy a vu, dans leur pays d'origine et sur leur sol, les modèles

1. Voir R. Fage, *Le clocher limousin à l'époque romane*, Bulletin monumental, 1907 ; Vallery-Radot, *Églises romanes*, p. 143.

2. E. Mâle, *Les influences arabes dans l'art roman*, Revue des Deux Mondes, 1923 ; *La mosquée de Cordoue et les églises d'Auvergne et du Velay*, Revue de l'art ancien et moderne, 1911, et *Art et artistes du moyen âge*, p. 81. L'ouvrage récent d'A. Fikry, *L'art roman du Puy et les influences islamiques*, Paris, 1934, apporte à l'étude de la question des éléments nombreux et nouveaux.

dont il s'est incontestablement inspiré. La polychromie des assises ne suffirait pas à éveiller notre attention, car elle appartient au système des jeux d'appareil pratiqués par les architectes d'Auvergne, mais nulle part elle n'est plus conforme à certains partis musulmans. L'arc polylobé, que l'on retrouve partout, a ici toute sa pureté de tracé : il n'est pas, comme ailleurs, le vestige ajouré d'une composition fleuronée, mais un demi-cercle donné par le compas. L'inscription en caractères coufiques qui décore les portes semble d'abord appartenir, elle aussi, au fonds commun de ces apports orientaux largement diffusés qui sillonnent en quelque sorte tout le moyen âge, mais la beauté et la régularité du style trahit la copie : elle ajoute une sorte d'attestation de provenance directe aux autres preuves évidentes de l'influence islamique. Enfin le décor du Puy présente des analogies notables et précises avec le décor musulman. Mais c'est dans la structure que les relations sont sans doute le plus manifestes. Les coupoles du Puy ne sont ni les coupoles sur pendentifs d'Aquitaine, auxquelles elles ne se rattachent pas, ni les coupoles élevées à la croisée de tant de transepts. Leurs trompes forment des niches en cul-de-four, savamment appareillées, mais moins fonctionnelles que décoratives, conformément à un type répandu dans l'Espagne méridionale et plus loin encore.

Au cœur de l'Occident, et dans un site extraordinaire, hérissé de blocs erratiques, Notre-Dame du Puy et, sur une échelle beaucoup plus modeste et sur un autre programme, l'oratoire Saint-Michel d'Aiguilhe, dont le nom dit la position à la pointe effilée d'un rocher, Saint-Michel, avec son décor d'assises et de polylobes, installent, incrustent en quelque sorte dans un parti roman la technique et les combinaisons de l'art de l'Islam. Le phénomène est isolé, il n'en est que plus saisissant, dans son cadre géologique qui lui compose un paysage légendaire.

Au sud-est de ces montagnes, par delà l'horizon des Cévennes, la région méditerranéenne offre à l'art roman du XII^e siècle l'un de ses territoires les plus homogènes, la Provence. Par le Rhône, par le trafic syrien du port d'Arles, relié à Beyrouth par de très anciennes compagnies de naviculaires, elle était ouverte à l'Orient, d'où lui vint la foi nouvelle, le christianisme d'Asie, jusqu'à ses formes gnostiques, le christianisme d'Égypte propagé par les saints ascètes, fondateurs de ses premiers monastères. D'avoir été en Gaule la première terre

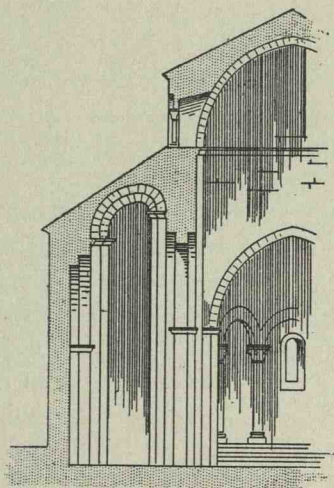
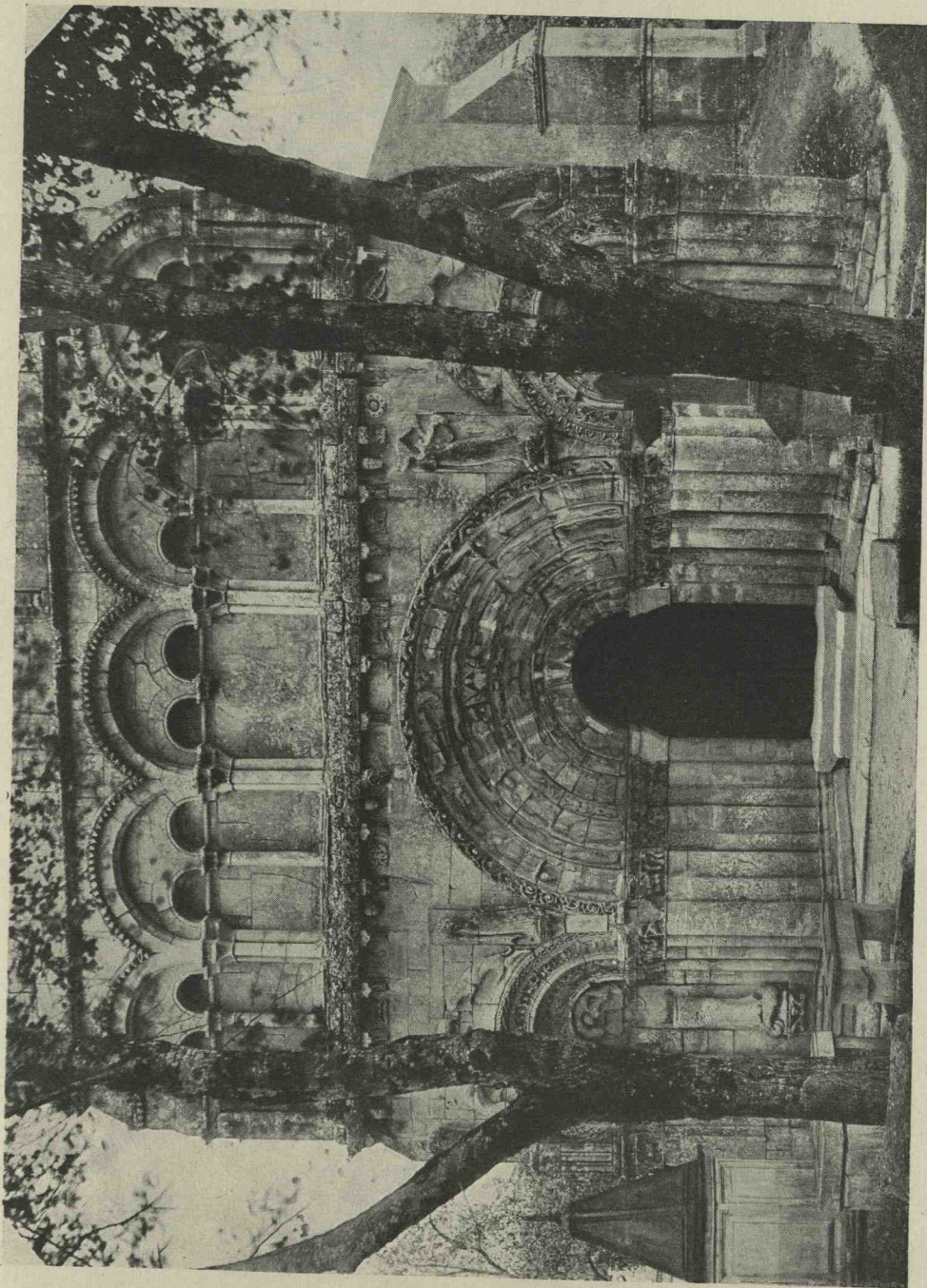


Fig. 16. — Coupe de la cathédrale de Vaison.

D'après Dehio et Bezold.

romaine, la *Provincia* par excellence, de conserver sur son sol tant de monuments de l'ancienne Rome, il lui restait une tonalité essentiellement latine, colorée d'élégance hellénistique. La tradition s'en maintint chez les sculpteurs de tombeaux au début du moyen âge. Mais le sarcophage d'Izarn, abbé de Saint-Victor de Marseille, représenté à visage découvert, avec une rudesse et une grandeur sauvages, tandis que le reste de son corps, sauf les pieds, est caché sous la pierre, trahit un génie plus âpre et, peut-être, l'influence de modèles coptes. Au XI^e siècle, des deux côtés du Rhône, jusque dans le recul des petites vallées latérales, aux pays de la Drôme, de l'Ardèche, la Provence accueillit et fit fleurir l'architecture des arcatures et des bandes, pour lesquelles elle garda un goût durable, confirmé et fortifié par ses relations avec l'art de la Lombardie, également manifestes dans l'iconographie. Mais l'architecture du XII^e siècle y adapta un traitement particulier, surtout dans la composition des masses et dans l'équilibre : nefs hautes, faiblement éclairées de percées directes, parfois au départ des voûtes (Vaison), épaulées par des collatéraux élevés, avec des toits de tuiles posées à la romaine sur l'extrados des berceaux. L'imitation des modèles antiques est remarquable dans la mouluration, si bien que la corniche d'un arc de triomphe ou d'une nymphée se trouve transportée presque telle quelle sur un mur d'église ; elle l'est également dans ces belles compositions de colonnes qui, à Saint-Trophime d'Arles, à Saint-Gilles du Gard, dessinent des portiques décorés de statues et portés par des socles d'une vigoureuse saillie. Des édifices plus petits sont rectangulaires et compacts comme la cella d'un temple antique. Ainsi se présente, entre deux cyprès, dans un enclos de vignes et d'oliviers maintenu par un podium de pierre rousse, l'église de Saint-Gabriel, solitaire et dorée, avec son portail d'une pureté charmante, un fronton triangulaire soutenu par des pilastres de faible relief. Ce réveil des formes classiques, qui précède de plusieurs siècles la Renaissance italienne, n'est d'ailleurs qu'un des modes de l'art roman, même dans la région méditerranéenne.

Le Midi languedocien n'est pas le Midi provençal. En lui s'unissent les grandes voies de Saint-Jacques, descendues du Nord et du Centre et qui utilisent les passes et les dépressions pyrénéennes. Depuis la Loire, à travers l'ouest de la Gaule, de Saint-Martin de Tours à Compostelle, de hautes églises jalonnent ces axes de la vie spirituelle. Elles mêlent avec force le Languedoc à la vie multiple de l'Occident. Elles propagent dans les deux sens le programme et le type de la basilique de pèlerinage. Elles joignent l'Aquitaine à l'Espagne dont les monts ne l'isolent pas : séparés par les crêtes, les versants sont unis par les vallées et par les cols de faitage. On a vu quel bloc forme la Catalogne jusqu'aux pays de l'Hérault, dans l'histoire du premier art roman. Dès la fin du XI^e siècle, l'impulsion de Cluny se fait sentir avec force des deux côtés des Pyrénées et



Pl. XV.

FAÇADE DE L'ÉGLISE DE CHADENAC.

Arch. Phot.

jusque dans la lointaine Galice. Aux petites églises asturiennes bandées de contreforts cannelés, aux sœurs cadettes de Germigny-les-Prés, aux fondations des rois d'Oviedo succèdent des abbayes et des basiliques considérables, dominées par Compostelle, terme des pèlerinages. Le programme, le plan, la composition d'ensemble, enfin, dans une mesure qu'il faudra doser et interpréter, le décor monumental montrent les liens étroits qui unissent Saint-Jacques et Saint-Sernin. J'ai donné les caractéristiques de cette dernière, mais il faut se la représenter sous son ciel, dans la matière rose de la brique, étalant en largeur la multiplicité de ses chapelles, au-dessus desquelles s'élance la haute tour-lanterne, avec ses pans vivement arrêtés et ses étages de baies, qui sert de modèle à de nombreux clochers du comté de Toulouse. Mais la plastique définit la grandeur du génie languedocien, plus encore qu'une architecture redevable, par ailleurs, de traits nombreux à l'Auvergne, à la Provence, aux survivances du premier art roman.

Jointes au Languedoc par la proximité de leurs confins ou par la pénétration des routes, le Périgord, la Gascogne et, plus haut, la Saintonge et le Poitou en sont profondément distincts dans l'architecture.

De Cahors à Angoulême, les églises aquitaines à coupoles dessinent sur le ciel des Gaules un profil oriental. Les volumes intérieurs, sous ces vastes calottes de pierre, entre des parois décorées d'arcatures, sont interprétés avec une puissance et une sobriété remarquables. Le parti de la coupole à la croisée s'étend ici à toute la couverture, comme au Puy, mais avec de notables différences de structure qui ne permettent pas de ranger cette dernière dans le même groupe. Les coupoles aquitaines ne sont pas byzantines non plus : elles sont construites en pierres, non en briques, et leurs pendentifs sont appareillés en tas de charge. Dans un pays où le type de la nef unique est très fréquent¹,

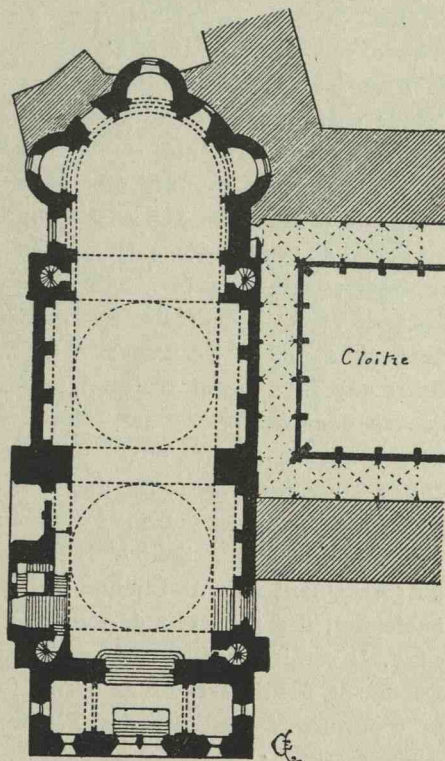


Fig. 17. — Plan de la cathédrale de Cahors.
D'après Corroyer, *L'architecture romane*, Quantin éd.

1. E. Lefèvre-Pontalis, *L'école du Périgord n'existe pas*, Bulletin monumental, 1923.

ce mode de voûtement, déjà expérimenté sous d'autres formes, soit dans les édifices de plan circulaire ou ramassé, soit à la croisée du transept, était le seul qui permit de couvrir de vastes espaces. La géologie¹, d'autre part, explique la répartition de ces églises sur une bande de matériaux de surface qui en occupe précisément le territoire, mais elle ne donne pas le secret de leur origine. Doit-on faire intervenir dans cette généalogie, outre un modèle oriental inconnu, une architecture populaire locale de huttes rondes, couvertes de coupes grossières, analogues aux cabanes signalées par Bertaux dans l'Italie méridionale ? Ce trait n'est pas négligeable. Il montre la pratique ancienne d'une structure, — dans la mesure où il est possible d'assigner une date à ces petits monuments. Mais les coupes des églises rustiques qui prennent place entre eux et les coupes monumentales sont probablement les copies de ces dernières. Quel en fut le prototype ? Trois monuments ont été successivement évoqués : Saint-Front de Périgueux², copié, comme Saint-Marc de Venise, sur l'église des Saints-Apôtres à Constantinople, la cathédrale de Cahors³ et, à Périgueux encore, l'église de Saint-Étienne-en-la-Cité⁴. Outre que Saint-Front, restauré, permet mal l'analyse, il est à peu près certain que sa construction est postérieure à l'incendie de 1120. La cathédrale de Cahors a été consacrée en 1119. Mais est-ce la consécration du sanctuaire ou de toute l'église ? De toutes façons Cahors eut une filiation importante, avec les églises à coupes pourvues d'un chœur à chapelles rayonnantes sans déambulatoire, Souillac, Solignac, Saint-Pierre d'Angoulême et Saint-Caprais d'Agen. Quant à Saint-Étienne de Périgueux (du moins par sa coupole la plus ancienne), il a pu servir de modèle à Saint-Avit-Sénieur, église antérieure à 1117. Il serait donc la souche de toute cette lignée, qui compte également Cognac et, à Fontevrault, la vieille fondation de Robert d'Arbrissel, devenue la sépulture dynastique des Plantagenets, une magnifique nef de quatre coupes.

Nous retrouvons les caractères habituels de la voûte romane dans les églises du Poitou et de la Saintonge, dont le type s'est répandu en Gascogne, sur les rives de la Gironde. Nous connaissons l'originalité de l'équilibre poitevin, garanti par les nefs latérales, la pile arrachée en quatre feuilles, la composition des grandes et des petites arcades sur les façades-pignons, serrées entre des lanter-

1. Vidal de La Blache, *Principes de géographie humaine*, p. 163.

2. F. de Verneilh, *L'architecture byzantine en France*, Paris, 1851, et *Les influences byzantines* lettre à M. Vitet, Paris, 1855. Cf. Marcel Aubert, *Notice sur Saint-Front*, Congrès archéologique de Périgueux, 1927.

3. R. Rey, *La cathédrale de Cahors et les origines de l'architecture à coupes d'Aquitaine*, Paris, 1929.

4. Marquis de Fayolle, *Notice sur Saint-Étienne*, Congrès archéologique de Périgueux, 1927, et Vallery-Radot, *Églises romanes*, p. 123.

nons à flèches imbriquées, montés sur piles fasciculées¹. A l'abside, les chapelles sont couronnées par une sorte de talus continu en maçonnerie, et souvent les assises inférieures y sont percées de baies au ras du sol. Mais ces caractères généraux et ces indices secondaires ne saisissent pas la puissance, la couleur et la variété d'un art qui grandit sur une terre abondante en monuments gallo-romains, dont il faut tenir compte, comme en Auvergne, et dont la grandeur passée de Saintes a laissé des vestiges : de là peut-être ce goût pour les belles colonnes à la façade, où elles conservent des proportions et un galbe antiques. Une ville comme Poitiers, du temple Saint-Jean et de l'hypogée de Mellebaude à Saint-Hilaire, nous donne toute l'histoire du premier moyen âge, à travers les temps mérovingiens, où elle abrita Radegonde et Fortunat, jusqu'au soir du XI^e siècle, qui y a laissé de fortes traces². Dans toute la région, l'art roman a multiplié les grandes œuvres : outre les admirables églises de Poitiers, Airvault, Chauvigny, Parthenay, Saint-Jouin, Saint-Savin, au berceau continu décoré d'une épopée de peintures. Les Charentes et la Vendée colorent d'un génie particulier la composition des masses et la plastique : Sainte-Marie-des-Dames et Saint-Eutrope, à Saintes, plus loin Aulnay, Châteauneuf, Pérignac, Pont-l'Abbé, Corme-Royal, Foussais, bien d'autres églises montrent la science et l'abondance progressive d'un décor où la part prise par les comtes de Poitiers à la croisade d'Espagne explique l'intervention d'éléments arabes, associés à une règle architectonique dont les effets sont remarquables, notamment dans le traitement des archivoltes. L'art du Sud-Ouest comme l'art de l'Auvergne a franchi ses limites régionales : on le rencontre, par exemple, intact et complet jusque dans le Berry³. Des thèmes purement géométriques, comme les bâtons brisés, se retrouvent à la fois dans son décor et dans celui des groupes du Nord,

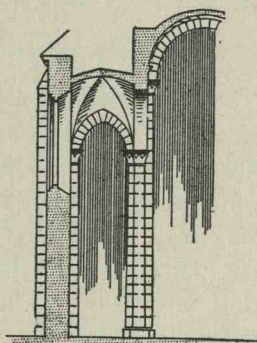


Fig. 18. — Coupe de
St-Pierre de Chauvigny
D'après Dehio et Bezold.

1. Outre Notre-Dame-la-Grande, « les flèches coniques à imbrications se retrouvent à Montierneuf, à Saint-Nicolas de Civray, ainsi qu'aux tourelles d'escalier de Saint-Pierre de Chauvigny et de Notre-Dame de Lusignan ». A. de la Bourlière, *Guide archéologique* du Congrès de Poitiers, 1903, p. 27. Elles sont fréquentes aussi dans l'Angoumois et le Périgord.

2. A Poitiers, la grande période d'activité se place, comme dans beaucoup d'autres régions, à la fin du XI^e siècle. Saint-Jean de Montierneuf fut consacré en 1096 par Urbain II, Sainte-Radegonde en 1099 ; c'est à la même époque que fut repris Saint-Hilaire-le-Grand.

3. Dans le sud-ouest du Berry, souvent même dans des églises à nef unique, les façades ont au rez-de-chaussée trois baies, dont deux fausses portes, disposition caractéristique en Poitou et en Saintonge. C'est le cas, par exemple, à Saint-Genès de Châteaumeillant, à La Berthenoux, à Fontgombaud, à Selles-sur-Cher. De plus, il arrive que la partie inférieure des contreforts de façade soit en forme de demi-colonne (Chouday, Fontgombaud, Paulnay). Voir Crozet, *L'art roman en Berry*, p. 148. — Enlart, *Manuel*, I, p. 227, donne d'autres exemples du rayonnement poitevin. On peut ajouter la façade espagnole de Sanguesa.

particulièrement la Normandie et l'Île-de-France. Ils appartiennent au fonds commun de ces régions, mais, tandis qu'ils sont prépondérants et, si l'on peut dire, à l'état pur dans ces deux dernières, la Saintonge et le Poitou s'en servent en outre pour d'étranges combinaisons de figures. Nul art n'a peut-être plus audacieusement travaillé sur la forme humaine pour la soumettre au cadre monumental, et en même temps nul art, au XII^e siècle, n'en a mieux respecté l'harmonie et les proportions, dans certains partis, comme celui des statues suspendues à la muraille. Enfin, c'est là que l'on peut suivre sur les plus nombreux exemples la manière dont la sculpture romane devient proprement baroque par l'oubli des fonctions, la luxuriance et les effets pittoresques.

IV

Voilà les foyers essentiels. Mais le domaine de la pensée romane s'étend plus loin dans la zone septentrionale et dans la zone méditerranéenne. En France, les pays situés au nord de la Loire et dans l'Est sont romans par la conception des masses et des effets, plus que par la couverture, souvent et longtemps fidèle à la charpente qui fut remplacée de bonne heure, en Normandie, par l'ogive. Ce ne serait qu'un paradoxe apparent de dire que l'architecture romane de ces régions est caractérisée par l'emploi de ce membre nouveau, puisqu'il commence par respecter l'économie générale de l'édifice, qu'il va bientôt, il est vrai, transformer d'une manière fondamentale. On ne doit pas oublier que la première application et les premiers progrès de l'ogive se font dans une période qui va de 1093, Durham, à 1144, consécration du chœur de Saint-Denis, c'est-à-dire dans l'âge d'or de l'art roman, auquel appartiennent encore, à bien des titres, les grandes cathédrales de la seconde moitié du XII^e siècle. L'école normande prend activement part, dès les débuts, à l'histoire du système ogival, mais ce sont les architectes du domaine royal qui en ont fait un style. Ainsi la succession pure ne suffit pas à expliquer le changement des formes. Le XI^e siècle présente presque synchroniquement le principe de toutes les ressources sur lesquelles a vécu le moyen âge. Elles se développent selon des mouvements inégaux.

La Normandie, dont nous avons vu la fermeté précoce dans la définition d'une grande architecture, en conserve les données principales, mais avec des modifications et des apports nouveaux. Le vieux pays des charpentes n'ignorait pas l'art de voûter en pierre, au moins certaines parties. Peut-être Saint-Étienne de Caen avait-il des voûtes d'arête lancées au-dessus du chœur, comme la Trinité et Saint-Nicolas. Mais la technique nouvelle de l'ogive devait rapidement substituer aux systèmes antérieurs l'armature à six branches dans la nef de Saint-Étienne et, dans celle de la Trinité, la combinaison dite « fausse sexpartite », ne comportant que quatre voûtains sur une croisée d'ogive, avec un dou-

bleau supplémentaire extradossé d'un diaphragme. Dès le premier tiers du XII^e siècle, l'ogive s'était répandue en Normandie¹, sans doute sous l'influence de la conquête de l'Angleterre, où les constructeurs l'avaient employée, non seulement à Durham, mais au transept de Winchester (1110) et sur les bas-côtés de Peterborough (vers 1120). Le traitement des parties hautes s'enrichissait de cette ingénieuse et belle composition de fenêtres comprenant deux couples de deux baies inégales, distribuées de part et d'autre du doubleau supplémentaire, sorte de portique aérien devant la galerie de circulation : ainsi le triforium se trouve superposé à la tribune, mais sa claire-voie coïncide avec les fenêtres supérieures. En même temps apparaissait le chapiteau à godrons et le style du décor géométrique acquérait plus de rigueur.

L'aire d'expansion de l'école normande est extrêmement étendue. Non seulement elle recouvre l'Ile-de-France, mais elle pénètre jusqu'en Champagne. Dès la conquête elle avait occupé l'Angleterre, où elle éleva de vastes églises à tribunes et à supports alternés, dominés à la croisée du transept par des beffrois énormes, et dont les façades harmoniques, étendues en largeur, s'inscrivent entre deux tours ; mais la façade de Lincoln, creusée de niches et d'arcades, est disposée comme un écran immense devant le corps de l'édifice. Elle y impose le plan à absides orientées, à Westminster, à Lincoln, à Durham, concurremment avec le déambulatoire à chapelles rayonnantes, à Winchester (1079), à Worcester (1084), à Norwich (1096). Le décor géométrique des chevrons et des bâtons brisés y revêt jusqu'au fût des colonnes massives. C'est une question de savoir si l'art saxon a uni quelque chose de ses ressources propres à une force aussi compacte, aussi nettement définie, favorisée dans son expansion par la politique des rois normands. Les Saxons n'ignoraient pas les vastes programmes, ni même les partis romans, comme le prouve le plan de l'ancienne abbaye de Westminster ; sous Édouard le Confesseur, l'autorité des nus, l'épaisseur des supports, la carrure des tours sont les éléments durables d'un style ; la science des grandes charpentes a laissé comme un dernier témoignage dans les parements muraux d'Earl's Barton. Les basiliques normandes qui se dressent en pays conquis et qui deviennent plus tôt qu'ailleurs gothiques par la voûte d'ogive font injustement oublier ces vestiges d'une culture ancienne. L'architecture nouvelle passe en Irlande, elle s'y juxtapose ou s'y associe aux formes traditionnelles de la vieille chrétienté celtique, la voûte de pierre en carène de barque renversée. Des monuments composites, où chaque génération semble avoir laissé sa trace, avec le souvenir de ses voyages lointains, voisinent avec les high-crosses historiées de reliefs et les antiques tours, très minces,

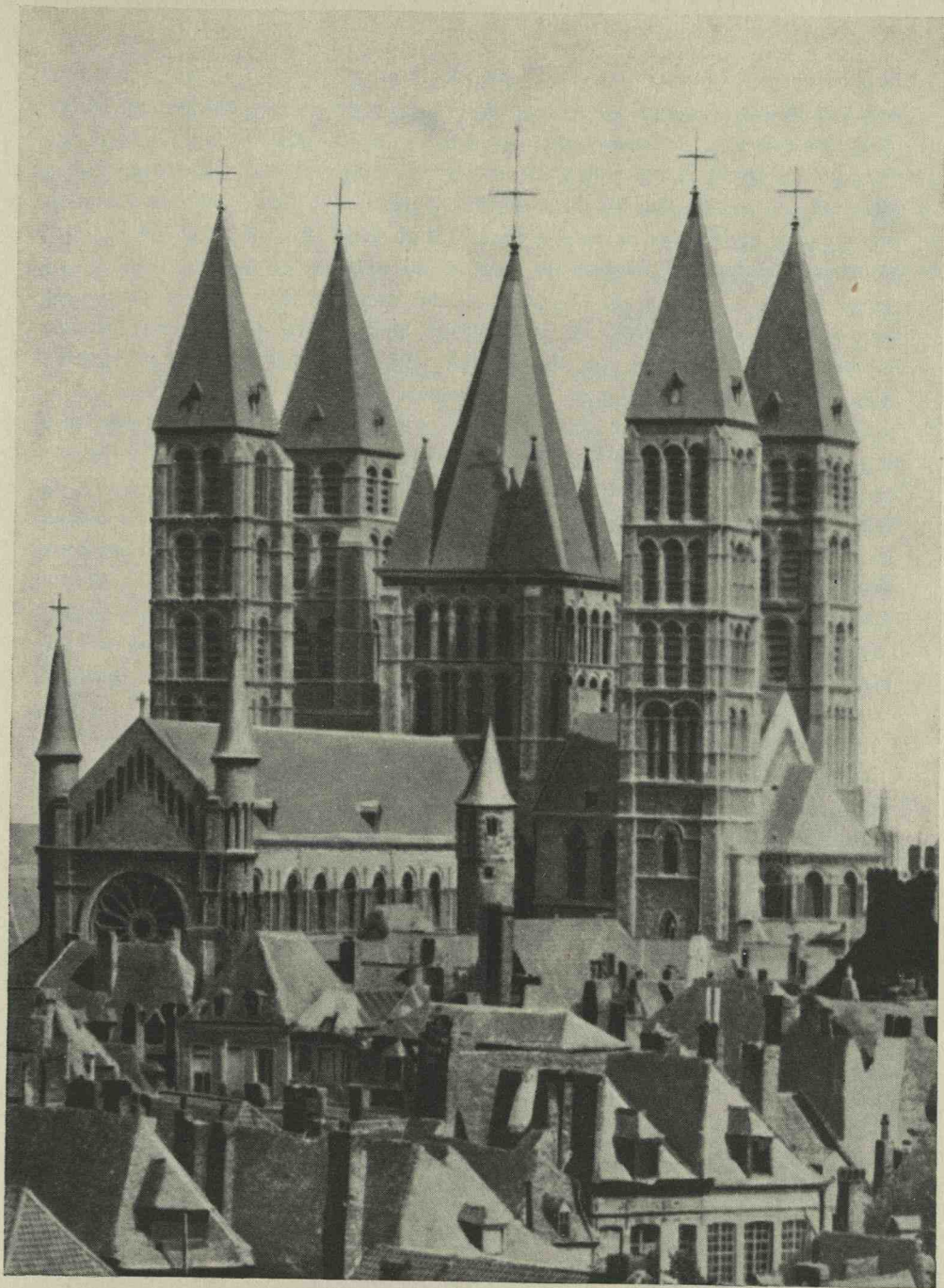
1. Salle capitulaire de l'abbaye de Jumièges (entre 1101 et 1109), clocher de Duclair, Saint-Paul de Rouen, peut-être le promenoir des moines au Mont-Saint-Michel (entre 1106 et 1136 ?), Montivilliers, Lessay, etc. Voir Lambert, *Caen roman et gothique*, pp. 34-35.

très hautes, pareilles à des troncs pétrifiés, dans les paysages solitaires. De même, en Scandinavie, Bergen, Stavanger et le transept de Trondjhem (1161) sont anglo-normands, tandis que des églises de bois comme celles de Borgund et de Fantoft évoquent, surtout par leur décor norse, une technique ancienne¹. Mais c'est à la Germanie que se rattache, en Suède, la cathédrale de Lund (1145).

Les relations qui unissent l'Angleterre et la Normandie au comté de Flandre et aux contrées voisines n'expliquent pas tous les aspects de l'art monumental qui se développe dans cette région au XI^e et au XII^e siècle. Dans cette grande zone septentrionale qui s'étend de la basse vallée de la Seine aux pays de la Meuse et du Rhin, elle a sa physionomie historique, modelée par l'énergie de son activité industrielle et marchande, maintenue et enrichie par ses villes solides qui trafiquent au loin, par ses abbayes puissantes et anciennes. Elle a ses matériaux particuliers, le grès jaunâtre où sont façonnés les moellons de Saint-Vincent de Soignies et de Braine-le-Comte, la pierre bleue de Tournai. Comme l'art des orfèvres de la Meuse et des sculpteurs de cuves baptismales, son architecture, placée entre les exemples normands et la tradition de l'empire, garde une inflexion forte. Elle eut de bonne heure des fondations importantes, comme le prouvent les parties les plus anciennes de Soignies : le chœur rectangulaire, le transept pourvu de chapelles carrées remontent peut-être au début du XI^e siècle. C'est du milieu du XII^e que date l'achèvement de la nef. Avec ses robustes arcades donnant sur des bas-côtés voûtés d'arête, avec ses tribunes dont les baies retombent sur des piliers rectangulaires surmontés d'une imposte, elle reporte notre pensée à des types septentrionaux comme Gernrode et Vignory ; par ses piles cylindriques alternant avec des piles composées que termine un talus, elle nous ramène à Jumièges². Mais vers le même temps, sur les chantiers de Tournai, se dressait une masse normande, rhénane

1. Le Danemark, converti au XI^e siècle, est partagé entre l'influence anglaise et l'influence allemande qui, dès une haute époque, traduisent, jusque dans le choix des matériaux, de profondes différences d'esprit. Le règne unificateur de Canut le Grand a sans doute favorisé les contacts avec l'Angleterre saxonne, contacts notables dans de petites églises de granit, couvertes en charpente et terminées par un cul-de-four. Plus tard on retrouve le parti normand de la façade entre deux tours (Tvege-Malrose) et le style typiquement anglais d'une famille de tympans (Ersted). Mais les évêques danois sont suffragants de l'archevêché de Brême. L'influence germanique a pour conséquences un certain dépouillement du style et l'emploi de matériaux étrangers (importation de tuf d'Andernach sur les chantiers de la cathédrale de Ribe, plus tard la brique). — Il faut signaler un groupe assez important d'églises rondes, maintenues soit par un pilier central (Bornholm), soit par quatre (Bjenede, Thorsager). Voir Bernard Fay, *L'art roman en Danemark*, Gazette des Beaux-Arts, 1936.

2. Voir Chanoine R. Maere, *Les églises de Chaussée-Notre-Dame et de Saint-Vincent de Soignies*, Mons et Frameries, 1930. Les tribunes, qui existaient aussi au transept de l'abbatiale de Floreffe, à Saint-Nicolas de Gand, ainsi que dans des églises aujourd'hui détruites, comme Saint-Donatien de Bruges, ne se retrouvent qu'au cheeur de Saint-Léonard de Léau et à Tournai. M. le chanoine Maere adopte l'hypothèse de G. Lanfry, *Fouilles et découvertes à Jumièges*, Bulletin monumental, 1928 : il n'est pas exclu que les piles de Jumièges aient porté des voûtes d'arête. De même à Soignies.



Pl. XVI.

CATHÉDRALE DE Tournai. LES CINQ CLOCHERS.

Phot. L'Édition belge.

et gothique à la fois, qui devait dominer un horizon singulièrement plus étendu et tout un groupe français, — par le plan du transept, par le système des tours. A ne considérer que les absides vigoureusement nervées des croisillons arrondis, on pourrait les croire du début du XII^e siècle. La nef, couverte en charpente, n'était pas terminée en 1140. Les quatre étages, parti ébauché en Angleterre à Tewkesbury¹, sont encore en retrait les uns sur les autres et s'écartent légèrement de la base au sommet. La plantation et la dimension des tours ne sont pas moins dignes de remarque. A la croisée du transept, un énorme beffroi carré, coiffé d'une flèche octogonale, semble, non s'élever dans les airs, mais peser sur l'église qui le porte sans fléchir. A l'extrémité de chaque croisillon montent deux clochers dont le faite est plus haut que celui du beffroi. Chacune des parties est une composition architecturale qui se suffit, chaque extrémité du transept est un vaste chevet serré entre ses tours. Mais le rapport qui les unit est plus saisissant encore. Les quatre clochers secondaires, dont la hauteur et le volume sont considérables, semblent se presser contre la masse de la lanterne, sur laquelle, à toute heure du jour, ils font courir l'une ou l'autre de leurs ombres colossales. Peut-être Cluny, avec une plantation différente, montrait-il un parti analogue. L'élan des cathédrales gothiques, lorsqu'elles se sont, comme Laon, puis Chartres, inspirées de Tournai, entraîne des formes plus aiguës et plus minces. L'art du Rhin, dans ses combinaisons démesurées, n'a pas cette puissance de jet.

Il est aussi compact dans l'espace qu'il l'est dans le temps. Entre l'art carolingien, l'art ottonien et l'art roman d'Allemagne, il n'y a pas solution de continuité. L'étude des plans et des masses nous montre l'attachement de la Germanie aux solutions carolingiennes, notamment dans la plantation des tours et dans les absides doubles, à Saint-Emmeran et à la cathédrale de Ratisbonne, à Augsbourg, à Bamberg, et surtout en Rhénanie, à Spire, à Mayence, à Worms, à Trèves. On ne doit d'ailleurs pas oublier que, malgré leur discontinuité, d'importantes recherches constructives ont été poursuivies dans les pays du Rhin, avec les voûtes d'arête jetées sur l'immense nef de Spire par l'architecte de Henri IV (1082-1106), avec celles de Mayence (avant 1137) et, sur plan barlong, celles de Maria-Laach. Mais la grandeur de l'art allemand réside dans la beauté des volumes et dans l'ampleur des programmes, non dans les solutions constructives. Les galeries d'arceaux et sans doute les chapiteaux cubiques (comme le plan triconque de Sainte-Marie-du-Capitole, à Cologne, repris plus tard aux Saints-Apôtres et au Grand-Saint-Martin de la même ville, comme à Saint-Quirin de Neuss) sont des apports lombards. En Alsace, sous la chape extérieure des arcatures et des bandes, sous des voûtes nervées d'ogives, Murbach (1155-1175), apparenté à Romainmôtier, à Rosheim, à Lautenbach,

1. J. Bony, Bulletin monumental, 1937.

garde le chevet plat de Hirsau, la plantation clunisienne des tours sur les bras

du transept, et surtout le double étage de fenêtres de Limbourg. Son chœur inspire celui de la cathédrale de Worms, qui lui est de peu postérieur¹. Ainsi, au seuil de l'âge gothique, survivent dans les plans, dans les percées et surtout dans l'ordre des masses les formules anciennes de l'Occident.

1. Voir E. Fels, *L'église abbatiale de Murbach*, Archives alsaciennes, 1929.

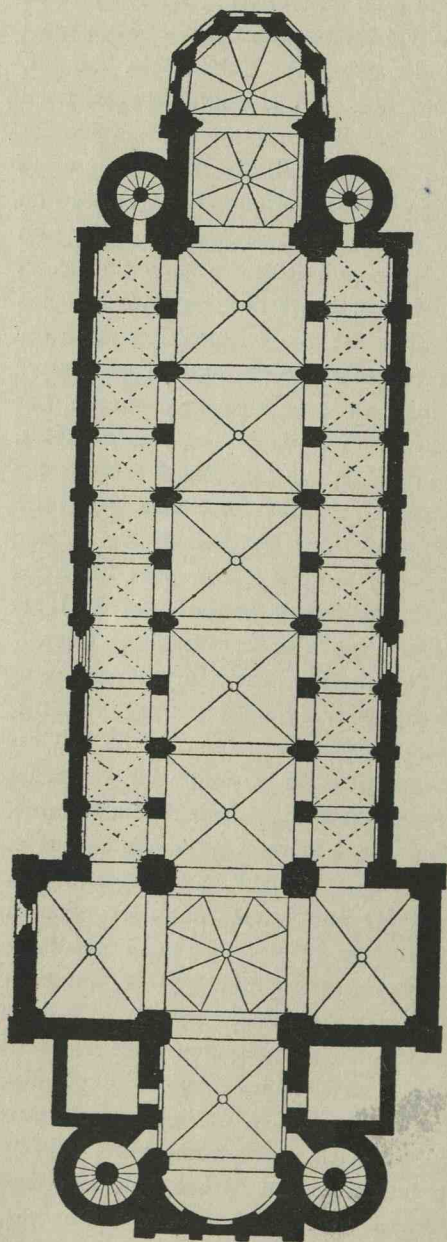


Fig. 19. — Plan de la cathédrale de Worms.
D'après Dehio et Bezold.

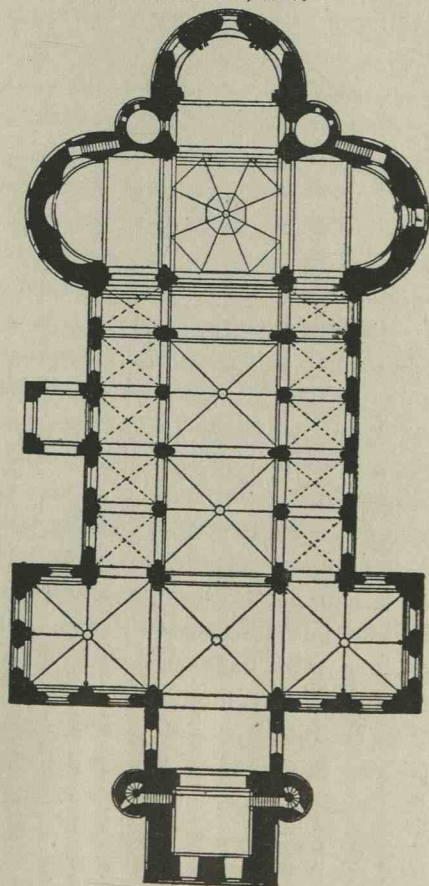


Fig. 20. — Plan des Saints-Apôtres, Cologne.
D'après Dehio et Bezold.

Les chapiteaux cubiques¹ se rencontrent, non seulement au cœur de l'Allemagne, mais dans les autres régions de l'Europe centrale et en Normandie même. La demi-sphère renversée, équarrie en quatre faces rectangulaires, n'a pas le caractère organique des chapiteaux issus du corinthien, dont toutes les parties désignent clairement les fonctions, collerettes, volutes d'angle, médaillons centraux, et commandent la distribution du décor. Il n'est plus guère possible d'admettre que le génie des charpentiers du Nord ait extrait d'un billot de bois la forme du chapiteau cubique, mais il est vrai que l'art germanique lui doit en partie sa puissance, sa sécheresse, sa monotonie, et que cette forme n'appartient pas au même ordre que celles sur lesquelles s'exerça de préférence le génie de l'Occident. En Allemagne comme en Italie, l'architecture romane évolue avec une extrême lenteur. L'art gothique n'y fut jamais que tardif et d'importation.

Telle est la perspective géographique dans les cadres de laquelle prennent place les monuments. En Bourgogne et au sud de la Loire, la France travaille avec variété sur des formes nouvelles ou déjà élaborées au XI^e siècle et qui, dès cette époque, se distinguaient nettement du premier art roman et de l'art impérial ; au Nord, dans l'aire anglo-normande, on adopte rapidement l'ogive, sur des nefs du type de Jumièges ou du type de Caen, tandis que l'Allemagne continue avec grandeur une tradition qui se renouvelle peu et qui s'ouvre très tard à l'expansion de la voûte nervée. Que se passe-t-il dans les pays méditerranéens ? L'Occident leur est redevable d'expériences multiples. Ils ont été les intermédiaires des influences orientales, qu'ils furent les premiers à connaître. L'Espagne a donné l'art asturien, l'art mozarabe, les formes catalanes du premier art roman. La Lombardie a joué un rôle d'initiatrice dans le traitement des arcatures et des bandes et, si elle est restée longtemps attachée à la couverture en charpente, elle montre aussi des ogives très anciennes. Au Sud, l'Italie n'est pas moins active. Sous Desiderius, le Mont-Cassin est, au XI^e siècle, l'un des centres de la chrétienté². De l'église détruite, nous ne connaissons plus

1. Sur les variétés du chapiteau cubique, voir Enlart, *Manuel*, I, p. 394 ; Durand, *Églises des Vosges*, p. 33 ; Lasteyrie, *Architecture religieuse en France à l'époque romane*, p. 611, qui donne cette bonne définition théorique : une masse sphérique coupée par deux plans horizontaux à hauteur de l'astragale et du tailloir, et par quatre plans verticaux correspondant aux quatre faces du tailloir. On rencontre parfois quatre et même douze petits chapiteaux cubiques accolés en haut d'un support, par exemple en Alsace, à Rosheim et à Marmoutier. Cf. les piles du bas-côté sud de Durham.

2. Voir Henry M. Willard, *A project for the graphic reconstruction of the romanesque abbey at Monte Cassino*, Speculum, 1936. D'après Conant, l'église de Desiderius (1058-1087) serait une source directe ou indirecte de Cluny III. Le plan comprenait une nef avec deux collatéraux, un transept saillant, un chevet avec trois chapelles orientées. Elle était précédée d'un atrium dont la façade occidentale formant portique était flanquée de deux tours, l'une dédiée à saint Pierre et l'autre à saint Michel. Au sud, un grand cloître, bordé à l'est par le logis du chapitre, à l'ouest par le réfectoire, au sud par le dortoir. Cf. Léon d'Ostie, *Chronica monasterii Cassinensis*, dans les *Monumenta Germaniae historica*, SS. VII, p. 716 ; J. von Schlosser, *Die abendländische Klosteranlage des früheren Mittelalters*, Vienne, 1889, pp. 220-213 ; A. Jalin-Rusconi, *Monte Cassino*, Bergame, 1929.

que la description de Léon d'Ostie et les dessins de San Gallo : c'est assez pour que nous nous demandions si elle n'a pas exercé une influence sur le Cluny de saint Hugues. Que produisent au XII^e siècle ces vieilles terres fécondes ? Cette Espagne à demi arabe, cette Italie prise entre Venise byzantine et l'étonnant complexe sicilien, inventent-elles encore ? Selon quelles voies ? Et dans quelle

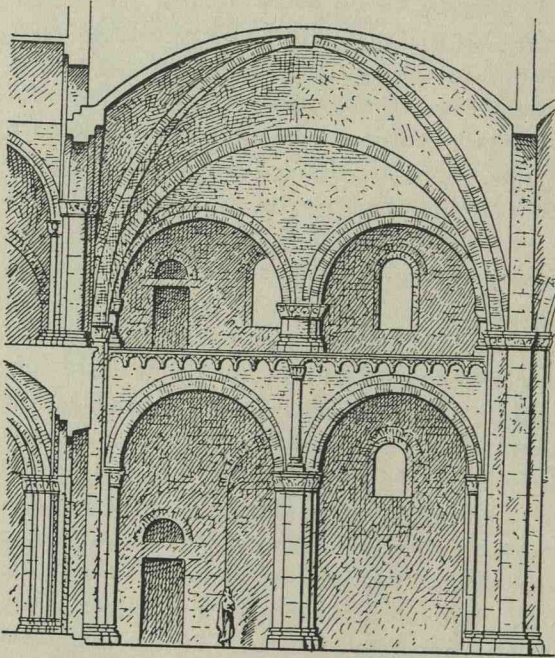


Fig. 21. — Coupe longitudinale de Saint-Ambroise de Milan.

D'après Corroyer, *L'architecture romane*, Quantin éd.

mesure sont-elles Occident ? Leur position historique n'est pas la même : l'Espagne est terre de croisade, comme l'Orient latin ; les données de l'histoire et de la culture italiennes sont toutes différentes.

Il y a d'abord le poids des grandes traditions. Jamais le souvenir de l'architecture antique n'a été complètement oublié. Il ne suffit pas de dire que les Toscans restent fidèles au plan basilical. En réalité leur délicat génie linéaire se contente de volumes très simples et très anciens, qui peuvent se ramener à la basilique-boîte des Latins. Au delà des Alpes, la synthèse des parties est un fait acquis depuis longtemps,

la chapelle baptismale et le clocher sont incorporés à l'édifice, le plan rectangulaire et le plan central se sont unis pour donner naissance aux absides à chapelles rayonnantes et aux belles compositions des chevets étagés. La Toscane conserve le campanile et le baptistère isolés ; dans toute l'Italie, les chapelles en collerette sur un déambulatoire sont extrêmement rares. Ces maîtres tiennent moins à travailler les masses que les surfaces. Ils panneautent les murs et revêtent les façades de placages polychromes, comme à la Badia de Fiesole et à San Miniato al Monte, trait profondément étranger à l'Occident qui, toujours, *avoua* la noble maçonnerie. Souvent le temple survit dans l'église. A Rome, au milieu du XII^e siècle, Sainte-Marie du Transtévère (1140-1148) montre des colonnes aux chapiteaux ioniques portant des archi-

traves, sous un plafond lambrissé, sur un pavement de marbres multicolores. Même dans une nef voûtée d'ogive comme celle de Saint-Ambroise, à Milan, avec ses tribunes, avec l'alternance de ses piles savantes, l'interprétation de l'espace et le traitement des masses sont plus latins que romans¹. La forme romane se heurtait encore au vieux style lombard, le premier art roman produisait toujours des œuvres excellentes, non seulement dans le Nord, dans le pays de Côme, mais au cœur même du territoire romain. Ainsi se dresse, à Tivoli, au-dessus des jardins de la villa d'Este et du bronze vert de leurs feuillages, une abside cylindrique, pareille à une tour de briques roses, décorée avec une pureté graphique d'arceaux légers et de bandes sans épaisseur. Dans le Midi et à l'Est, le second âge d'or byzantin opposait à l'art roman une tradition éclatante. Les princes normands de Sicile, qui, combattant les empereurs de Byzance, rencontraient comme adversaires des hommes de leur race, enrôlés dans la garde varangienne, vivaient dans des palais et dans des églises où l'art de l'Islam et l'art de Constantinople mêlaient leurs prestiges. Mais l'Italie du Nord et l'Italie centrale étaient traversées par les chemins de Saint-Michel, comme la France l'était par les chemins de Saint-Jacques : ils étaient l'axe de l'iconographie, ils répandaient jusqu'à Modène le récit figuré des chevaleries d'Arthur. Dans le val de Suse, Saint-Michel de Cluse a encore l'escalier monumental qui, jadis, à la cathédrale du Puy, débouchait dans le chœur. Les rares déambulatoires à chapelles rayonnantes, à Saint-Anthime, en Toscane, à Venouse, en Basilicate, sont situés sur des routes de pèlerins. L'architecture n'en restait pas moins fidèle à des partis plus anciens, qu'elle traitait d'ailleurs avec grandeur et nouveauté, par exemple par le développement des galeries devenues portiques, enveloppant les masses d'un réseau de colonnettes et d'arcades, masquant ainsi d'un écran léger la pauvreté des pignons. C'est le trait de l'art pisan, dont l'influence s'étend au loin. En plein territoire byzantin, on la retrouve à Bénévent, à Siponto (consacré en 1117), et Saint-Nicolas de Bari²

1. Les temps faibles sont constitués par une colonne surmontée d'une colonnette. C'est un type de superposition d'origine syrienne, qui se retrouve dans la nef de Tournus. — La fondation du monastère remonte à 789. C'est sous l'abbé Anspert, en 859, qu'auraient été construites l'abside et les absidioles, le chœur datant du XI^e siècle. Porter et Toesca attribuent la nef, y compris les ogives, à la fin du même siècle : c'est à l'occasion de sa reconstruction qu'auraient été découverts, en 1098, les corps de saint Gervais et de saint Protas. Cette chronologie est combattue par Biscara, Lasteurie et Frankl, pour qui tous les grands remaniements des églises italiennes sont postérieurs au tremblement de terre de 1117. Pour Rivoira et pour Cattaneo, la nef de Saint-Ambroise est du début du XII^e siècle.

2. L'importance de Saint-Nicolas de Bari a été bien vue par Porter, mais il ne faut pas en faire la source d'un type international. L'invention des reliques de saint Nicolas date de 1087. L'afflux des pèlerins amena la construction d'une grande église. Le chantier était en activité en 1089. Une consécration eut lieu en 1105, mais l'église n'était pas terminée en 1132. Dès 1098, un concile avait pu se réunir « in ecclesia ». Le plan comprend une nef charpentée flanquée de collatéraux voûtés d'arête, un transept sur lequel s'ouvrent une abside et deux absidioles de faible saillie, plus tard enrobé dans un mur rectangulaire. L'élévation est à trois étages, — les grandes arcades, en arc brisé, portant sur des colonnes, un étage de tribunes à trois baies surmontées d'un arc de décharge, les fenêtres hautes, rares et petites. L'épaulement de la nef par les tribunes ne rappelle que de loin le butement de Saint-Étienne de Nevers. Il

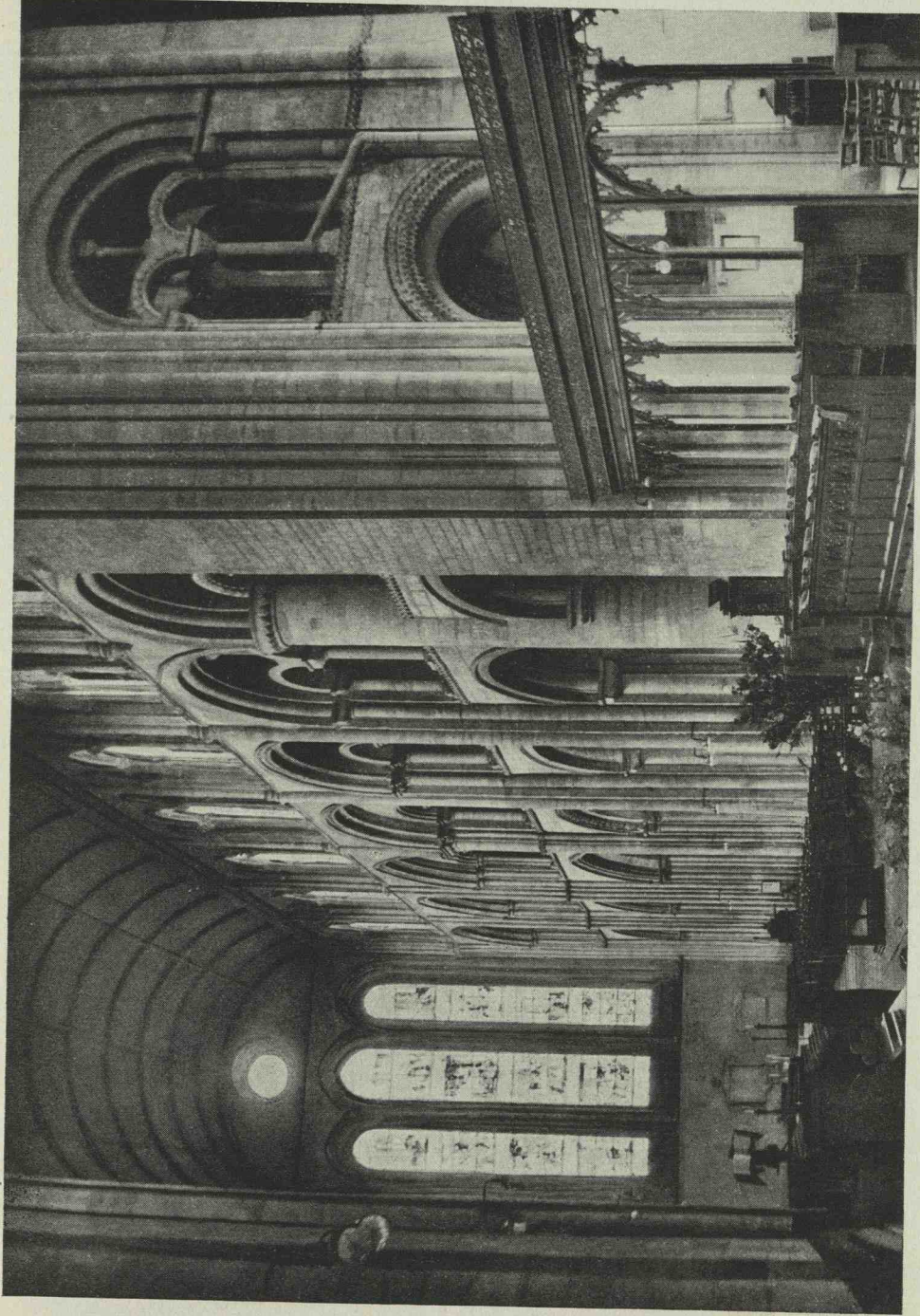
(1089 - après 1132) rappelle à cet égard, comme par son élévation intérieure, la cathédrale de Modène (commencée en 1099).

Cette profonde diversité, succédant à la vieille unité lombarde, correspond sans doute à des différences de plan historique et d'horizon spirituel, tandis que les écoles romanes en France, avec leurs caractères bien prononcés, sont les variations d'une pensée unique. Les types nettement définis se répandent au loin ; ils aident à l'organisation des terres conquises, auxquelles ils donnent la forme et l'empreinte. C'est ce que montre l'Espagne romane, pays de croisade. Peut-être cette fonction historique continue qui, après la prise de Grenade, devait s'exercer dans le Nouveau Monde, fut-elle l'éducatrice de son génie. Par là, elle se distingue radicalement de l'Italie, absorbée dans la lutte de deux politiques universalistes, la querelle du Sacerdoce et de l'Empire. C'est en Espagne, non en Terre Sainte, que se fait, par replis séculaires, le grand recul de l'Islam, sans que l'Islam cesse d'agir sur la culture et le destin même de la race. On a vu combien lui était ouvert l'art des petites chrétientés des montagnes, remarquable par la diversité des partis, par la science du voûtement en pierre. Sauf en Catalogne, ce n'est pas vers l'Italie, mais vers l'Andalousie, puis vers la France que regarde l'Espagne. L'art mozarabe lui fut une barrière contre le premier art roman et les importations méditerranéennes. Il est un premier accord, un premier équilibre entre la culture musulmane et la culture d'Occident. Digne et capable de durer, en le supposant étendu à de vastes programmes, il fut recouvert par des apports français. En établissant les clunisiens à San Juan de la Peña, Sanche le Grand orientait la péninsule vers des destinées nouvelles. Elle devint le plus vaste champ d'action de Cluny¹, et le plus intense. L'organisation du réseau routier vers le vieux pèlerinage de Galice n'est qu'un aspect de ce travail, comme Compostelle n'est qu'un aspect de l'architecture romane espagnole. Dès les débuts du XI^e siècle², c'est un Français, l'évêque Pons,

n'y a pas d'autres supports que les colonnes des grandes arcades. Entre les tribunes et jusqu'à la charpente, le mur est nu. Si l'on compare ce système à celui des églises françaises, armées de supports qui filent du pavement jusqu'au faite, Saint-Nicolas de Bari paraît inorganique. La façade occidentale, large et basse, n'est pas du type harmonique, malgré les deux tours qui l'encadrent : la tour sud est seule à l'aplomb du mur ; la tour nord, plus ancienne, fait une forte saillie. Sur les campagnes de construction, voir Krautheimer, *San Nicola in Bari und die Apulische Architektur des 12. Jahrhunderts*, Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, 1934.

1. Quelques faits et quelques dates suffiront à le montrer : en 1008, la réforme clunisienne est introduite à Ripoll par Oliba ; en 1025, à San Juan de la Peña par son disciple Paterno ; en 1030 à San Millan de Suso, dans la haute vallée de l'Èbre ; en 1032 et 1033, à Oña et à Cardona, en Castille. Au milieu du siècle, les monastères espagnols commencent à se rattacher à des filiales françaises de Cluny : en Catalogne, Camprodon est rattaché à Moissac, Ripoll à Saint-Victor de Marseille. Voir P. Guinard, in *Histoire du moyen âge*, coll. Glotz, IV, livre II, *La péninsule ibérique*, p. 301.

2. G. Gaillard a bien mis au point la chronologie de cette période, dans son étude sur *Les commencements de l'art roman en Espagne*, Bulletin hispanique, 1935, dont nous avons adopté les conclusions. Cf. M. Gomez Moreno, *El arte romanico español*, Madrid, 1934, dont les positions sont plus « nationales », et L. Torres Balbas, *El arte de la alta edad media y del periodo romanico en España*, dans l'*Historia del Arte*, Barcelone, 1934.



Phot. W. A. Call.

ABBAYE DE ROMSEY. VUE DU CHŒUR.

Pl. XVII.

qui relevait l'église de Palencia et faisait construire la crypte où, à des caractères asturiens, s'associa le parti roman de l'abside. La cathédrale de Jaca, fondée dans la capitale par Ramire, roi d'Aragon, porte les traces de reprises dans ses piles alternées et dans son appareil. Aux voûtes d'arête des bas-côtés correspondaient sur la nef des voûtes dont on ne peut aujourd'hui définir le caractère, mais les nervures de la coupole à la croisée sont encore mozarabes. En cours de travaux en 1063, elle n'était pas terminée en 1094. Jaca est au débouché du Somport. C'est encore sur le « chemin français » que se trouve située, en Castille, une église un peu plus tardive, d'une plus grande unité, Saint-Martin de Fromista : les trois nefs, de hauteur presque égale, appartiennent au type français du Sud-Ouest. Enfin, au terme de la route des pèlerins, les architectes de Saint-Jacques de Compostelle, entrepris en 1075, terminé pour le gros œuvre en 1122, élevaient à l'extrémité de la lointaine Galice une église qui, si elle n'est pas la fille de sa contemporaine, Saint-Sernin, est l'héritière directe des basiliques françaises de pèlerinage, Sainte-Foy de Conques, commencée du temps d'Odolric (1030-1065), Saint-Martial de Limoges, consacré en 1095. Elle en reproduit avec exactitude tous les traits. Saint-Isidore de León est plus complexe. L'église actuelle avait été précédée par un édifice plus ancien dont le narthex avait reçu, dès le début, une destination funéraire (vers 1065) : c'est le Panthéon des Rois, agrandi vers la fin du XI^e siècle ; avec ses piles robustes, il appartient à la série bien connue de nos porches, mais les beaux chapiteaux qui les surmontent et qui en constituent l'élément le plus original dérivent en partie de types mozarabes. L'église qui y fait suite et qui succéda à la première fut consacrée en 1149 : elle avait été d'abord conçue sans transept et pour une couverture en charpente. Voilà les monuments anciens et illustres, témoins d'influences qui ne sauraient plus être niées et qui, à partir du règne d'Alphonse VI (1072-1109), se répandent dans toute l'Espagne chrétienne. C'est vers le même temps que l'évêché de Compostelle est rétabli par Raymond de Bourgogne, comte de Galice. Sur de nombreux monuments espagnols, l'art roman atteste son origine : déjà Fromista nous a montré une combinaison poitevine ; les façades du Sud-Ouest, à arcatures multiples, ne font pas défaut, et le quart de cercle auvergnat se retrouve à la cathédrale de Lugo. L'originalité créatrice de l'Espagne s'exerce dans d'autres régions de l'art monumental, et sur de nouveaux accords avec l'Islam. Et il faut ajouter aussi que, bien souvent, le traitement des formes romanes est coloré par l'instinct local : nous en aurons bien des preuves dans la sculpture. La tonalité hispanique en architecture est plus sensible encore dans les formes tardives, comme si elles finissaient par s'assimiler, comme si elles étaient reconquises par le milieu.

A l'autre extrémité du monde chrétien, il se passait quelque chose d'ana-

logue, avec les mêmes données, mais sur un sol bien différent. Le royaume latin de Jérusalem est une monarchie féodale, de type français, transportée telle quelle dans l'Orient méditerranéen. Les constructeurs politiques, les bâtisseurs de châteaux et d'églises procèdent comme des colonisateurs. Non que la vie puissante des milieux ne les rende perméables à des échanges¹, non qu'ils n'aient acquis — par exemple dans l'architecture militaire² — des connaissances toutes nouvelles, mais les principes et les prototypes, ils les ont apportés avec eux³. Si le transept est rare et toujours peu saillant, si le chevet se compose le plus souvent d'une abside entre deux absidioles orientées, en d'autres termes si les programmes sont simples, la structure reproduit les solutions de la Bourgogne, avec le berceau brisé clunisien à Saint-Jean de Beyrouth, à Notre-Dame de Tortose, à la cathédrale de Djebel, avec la voûte d'arête sur la nef à Saint-Pierre de Gaza, à Sainte-Anne et à Sainte-Marie-Latine de Jérusalem. Les retombées des doubleaux se font parfois sur des colonnes en encorbellement ou sur des consoles, ce qui nous reporte encore à des types bourguignons. Ici, c'est un portail poitevin, et là un portail de la seconde moitié du XII^e siècle dans la France du Nord. Aux lieux mêmes d'où partirent tant d'influences, Occident et Orient se retrouvent face à face par un étrange retour. Toutefois nous n'avons là rien de semblable à la monotone expansion d'une architecture industrielle. L'art roman en pleine vitalité est capable d'inflexions et de nuances. Sur cette vieille terre syrienne, l'empâtement rectangulaire des absides, par exemple à Saint-Jérémie, à Saint-Pierre de Jérusalem, nous en offre, entre autres, une preuve. Cet art roman de Terre Sainte se comporte comme les autres groupes français.

Ainsi la géographie de l'art roman au XII^e siècle est à la fois répartition et mouvement. Elle combine les forces sédentaires de milieux définis par les traditions, la vie politique et morale, les ressources, les matériaux, avec la

1. Voir par exemple ce passage de Foucher de Chartres (1125), chapelain de Baudouin I^{er} : « Dieu a transformé l'Occident en Orient, celui qui habitait Reims ou Chartres se voit citoyen de Tyr ou d'Antioche.... Tel d'entre nous possède déjà dans ce pays des maisons et des serviteurs, tel autre a épousé une femme indigène, une Syrienne, ou même une Sarrasine qui a reçu la grâce du baptême.... La confiance rapproche les races les plus éloignées.... Le pèlerin est resté en Terre Sainte et est devenu l'un de ses habitants. De jour en jour nos parents viennent nous rejoindre. Ceux qui étaient pauvres en leur pays, ici Dieu les a faits riches. Pourquoi retournerait-il en Occident, celui qui a trouvé l'Orient si favorable ? »

2. Voir G. Rey, *Étude sur les monuments de l'architecture militaire des Croisés en Syrie et dans l'île de Chypre*, Paris, 1871 ; Van Berchem, *Voyage en Syrie*, 2 vol., Paris, 1913-1915 ; P. Deschamps, *Les châteaux des Croisés en Terre Sainte*, I. *Le Crac des Chevaliers*, 1 vol., rec. de pl., Paris, 1934.

3. Le Saint-Sépulcre est un monument de caractère exceptionnel. La vieille rotonde constantinienne avait été reconstruite de 1010 à 1048, avec des chapelles et des tribunes. D'après Enlart, les Croisés en firent une abside, face à laquelle ils en bâtirent une autre, pourvue d'un déambulatoire et de trois chapelles rayonnantes. Entre les deux s'éleva un transept avec un narthex. L'église est voûtée d'arête, avec berceaux à pénétrations dans le déambulatoire. Voir P. P. Vincent et Abel, *Jérusalem, recherches de topographie, d'archéologie et d'histoire*, Paris, 1914-1926 ; C. Enlart, *Les monuments des Croisés dans le royaume de Jérusalem, architecture religieuse et civile*, Paris, 1925-1928.

puissance active des modèles et des influences. Les mouvements eux-mêmes sont de plusieurs sortes : filiation directe ou filiation lointaine, copies locales déterminant des groupes homogènes, propagation au long des routes d'un programme et d'un type. Enfin les apports d'autres civilisations insèrent dans la matière romane des formes nées sous d'autres cieux, elles s'y adaptent plus ou moins, mais elles sont toujours reconnaissables et distinctes, elles ne sont pas élément caractéristique et fondamental du grand style des constructeurs occidentaux. L'Islam, au X^e siècle, avait marqué de son empreinte l'art mozarabe : aux mêmes lieux, il donnera l'art mudéjar ; dans les églises du Velay, il laisse des traces aussi décisives, mais son action profonde ne s'étend pas plus loin. Byzance et Chypre inspirent les coupoles d'Aquitaine. Mais l'architecture romane, dont les origines montrent la collaboration des formes orientales et des formes chrétiennes classiques, n'est ni orientale ni romaine, elle est l'expression d'une pensée d'Occident.

BIBLIOGRAPHIE

- J. Quicherat, *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, t. II, Paris, 1886 ; R. de Lasteyrie, *L'architecture religieuse en France à l'époque romane*, 2^e éd., Paris, 1929 ; C. Martin, *L'art roman en France*, Paris, 1909 ; M. Aubert, *L'art français à l'époque romane*, 3 vol. parus, Paris, 1930-1933 ; Vallery-Radot, *Églises romanes, filiations et échanges d'influences*, Paris, 1931 ; C. Oursel, *L'art roman de Bourgogne*, Dijon, 1928 ; L. Micheli, *Vézelay et Avallon*, Paris, 1932 ; H. Revoil, *L'architecture romane du Midi de la France*, 3 vol., Paris, 1873 ; Labande, *Études d'histoire et d'archéologie romanes, Provence et Bas-Languedoc*, Paris, 1902 ; W. Rabaud, *Arles*, Paris, 1932 ; M. et C. Dickson, *Les églises romanes de l'ancien diocèse de Chalon (Cluny et sa région)*, Mâcon, 1935 ; A. de Rochemonteix, *Les églises romanes de la Haute-Auvergne*, Paris, 1902 ; N. Thiollier, *L'architecture religieuse à l'époque romane dans l'ancien diocèse du Puy*, Le Puy, 1902 ; A. Fikry, *L'art roman du Puy et les influences islamiques*, Paris, 1934 ; Deshoulières, *Les églises romanes du Berry*, Bulletin monumental, 1909 et 1922 ; R. Crozet, *L'art roman en Berry*, Paris, 1932 ; J.-A. Brutails, *Les vieilles églises de la Gironde*, Bordeaux, 1912 ; R. Rey, *La cathédrale de Cahors et les origines de l'architecture à coupoles d'Aquitaine*, Paris, 1925 ; C. Enlart, *Les églises à coupoles d'Aquitaine et de Chypre*, Gazette des Beaux-Arts, 1926 ; J. George et Guérin-Boutaud, *Les églises romanes de l'ancien diocèse d'Angoulême*, Paris, 1928 ; Abbé Plat, *La Touraine, berceau des églises romanes du Sud-Ouest*, Bulletin monumental, 1913 ; Ruprich-Robert, *L'architecture normande aux XI^e et XII^e siècles*, 2 vol., Paris, 1884 ; G. Huard, *L'art en Normandie*, Paris, 1928 ; C. Enlart, *Monuments religieux de l'architecture romane et de transition dans la région picarde*, Paris, 1895 ; E. Lefèvre-Pontalis, *L'architecture religieuse dans l'ancien diocèse de Soissons au XI^e et au XII^e siècle*, 2 vol., Paris, 1894-1898 ; G. Durand, *Églises romanes des Vosges*, Paris, 1913. — E. Bertaux, *L'art dans l'Italie méridionale*, Paris, 1904 ; A. K. Porter, *Lombard architecture*, 3 vol. et pl., Newhaven, 1918 ; C. Enlart, *L'art roman en Italie*, Paris, 1923 ; C. Ricci, *Romanische Baukunst in Italien*, Stuttgart, 1925 ; Menendez Pidal, *España del Cid*, 2 vol., Madrid, 1929 (trad. franç. inédite par P. Guinard et G. Gaillard) ; M. Gomez Moreno, *El arte romanico español*, Madrid, 1934 (Cf. G. Gaillard, *Les commencements de l'art roman en Espagne*, Bulletin hispanique, 1935) ; K. J. Conant, *The early architectural history of the cathedral of Santiago de Compostela*, Cambridge, Harvard University Press, 1926 ; Puig i Cadafalch, A. de Falguera, Goday y Casals, *L'arquitectura romanica a Catalunya*, 3 vol., Barcelone, 1909-1918 ; A. W. Clapham, *English romanesque architecture after the Conquest*, Oxford, 1934 ; P. Frankl, *Die frühmittelalterliche und romanische Baukunst*, Potsdam, 1926 ; L. Réau, *Cologne*, Paris, 1908 ; R. Kautsch, *Die romanischen Dome am Rhein*, Leipzig, 1922 ; H. Weigert, *Die Kaiserdome am Mittelrhein*, Spire, Mayence et Worms, 1933 ; Chanoine J. Warichez, *La cathédrale de Tournai*, 2 vol., Bruxelles, 1934 ; L. Gal, *L'architecture religieuse en Hongrie du IX^e au XIII^e siècle*, Paris, 1929 ; P. Francastel, *L'art roman de Pologne*, Actes du Congrès d'histoire de l'art de 1936 ; J. Roosval, *Die Steinmeister Gotlands...*, Stockholm, 1918 ; De Vogüé, *Les églises de Terre-Sainte*, Paris, 1860 ; Enlart, *Les monuments des Croisés dans le royaume de Jérusalem*, Paris, 1925-1928.

CHAPITRE III

LE DÉCOR ROMAN

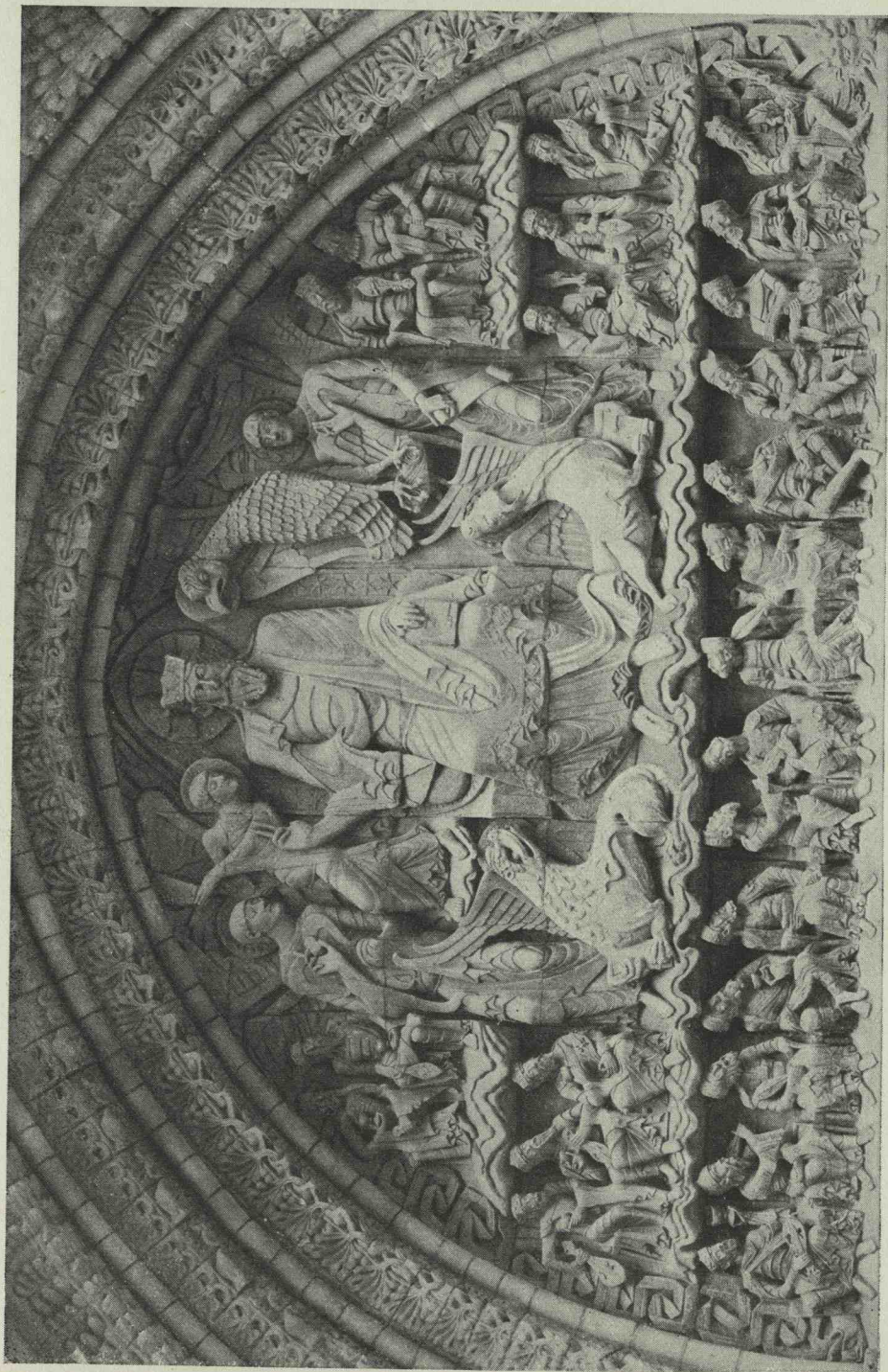
I

C'est le même esprit qui nous est révélé par l'histoire de la sculpture. Et pourtant, comme elle nous apparaît d'abord lointaine ! Ce songe étrange, qui s'enlace si mystérieusement à la pierre, qui fait courir à la surface des édifices des caprices souvent indéchiffrables et pareils aux signes d'une langue perdue, est-il donc de nous ? Un tel abîme, dans la conception du monde, de l'homme et de la vie, nous sépare-t-il de nos ancêtres ? Nous nous reconnaissons dans la sculpture gothique, nous y retrouvons notre humanité ; elle est notre contemporaine encore, et presque notre voisine, bien plus que la sculpture de la Renaissance, fondée dans son principe sur la résurrection d'un passé pour lequel nous ne pouvons plus éprouver qu'une admiration et une amitié intellectuelles. Les images dont le vaste déploiement emplit les cathédrales éveillent en nous une sorte de parenté du cœur, nous y accédons sans contrainte, et même, à beaucoup d'égards, elles sont comme la mémoire figurée de notre vie ancienne, la nôtre, celle de nos villes et de nos faubourgs, celle de nos campagnes. Nous pouvons nommer les bêtes, les plantes, et les saints à visages d'artisans qui décorent les portails sont de la même race d'hommes que nos pères. L'art roman nous déconcerte de toutes parts dans la composition et le sentiment des images. Il abonde en monstres, en visions, en écritures abstraites. Il nous paraît d'abord bien plus ancien que l'âge dont il est pourtant l'expression fidèle et que l'architecture à laquelle il se conforme si étroitement.

Interrogeons-le d'abord comme système de signes avant de l'interpréter comme système de formes. Chaque art est deux fois un langage, — par les fables qu'il a choisies, par le tour qu'il leur imprime. L'iconographie jette une puissante lumière sur la vie de l'esprit. Elle n'est pas une collection de symboles, un vocabulaire, une clef : la nouveauté des études de M. Mâle¹ est d'avoir élargi son horizon et montré jusqu'où s'enfonçaient ses perspectives, non seulement historiques, mais morales, dans le plus riche et le plus ample

1. *L'art religieux du XII^e siècle en France*, chap. I, IV.

tableau de la vie spirituelle du passé. L'iconographie romane est épique. Elle donne au Dieu fait homme et à l'homme image de Dieu des proportions surhumaines, parfois même une figure étrangère à l'humanité. Elle les entoure d'un cortège de monstres qui les enlacent dans leurs replis. Elle choisit pour la commenter et pour la présenter au peuple comme un avertissement terrible la page la plus extraordinaire de la Bible. L'histoire des derniers jours du monde, prédite en traits de feu par un inspiré plein du souffle de la Bible juive, l'emplit d'une majestueuse terreur. Le voyant suscite les visionnaires. Les fidèles qui entrent dans l'église n'y sont pas accueillis par le Christ évangélique des trumeaux du XIII^e siècle : il faut qu'ils défilent sous le tympan du Jugement Dernier, comme s'ils allaient eux-mêmes entendre leur sentence de la bouche du Juge inflexible. A La Lande de Cubzac, le glaive de la parole jaillit des lèvres du Christ apocalyptique, qui tient en main le livre fermé des sept sceaux, près du candélabre symbolique. Sous une forme moins étrange, seul ou entre deux anges qui semblent soutenir et aviver le halo de flammes où il réside, c'est encore le Dieu de l'Apocalypse qui figure sur les vieux tympan aragonais, à Corneilla-de-Conflent en Roussillon, à Mauriac en Auvergne, pour finir, dans la seconde moitié du XII^e siècle, par se répéter avec une profusion monotone, accompagné du tétramorphe évangélique, au-dessus de nombreux portails de la France septentrionale. Mais c'est sur les tympan languedociens de la première moitié du siècle que le thème se développe avec toute l'ampleur de l'épopée. Le Christ juge, qui fonde son royaume sur l'anéantissement de l'univers et sur le châtement des pécheurs, sort du mystère des temps révolus comme une apparition surgie soudain aux yeux des fidèles épouvantés. Il est entouré de formes convulsives, accompagné des vingt-quatre Vieillards, porteurs de lampes et de violes. A Beaulieu, il a derrière lui la croix de son supplice et de la rédemption des hommes. Mais même lorsqu'il est le Christ de la Pentecôte, donnant leur mission aux Apôtres, comme à Vézelay, il est encore un dieu terrible. Le monarque oriental de Moissac est le seigneur d'un monde auquel n'appartiennent plus le Bon Pasteur des catacombes, le Christ de Psamathia, toutes ces figures de la chrétienté hellénistique qui associent encore le divin à la beauté harmonieuse et à la jeunesse de l'homme. On pourrait croire qu'à travers le commentaire illustré de Beatus qui lui sert de guide dans les détours de cette Divine Comédie de pierre, l'Apocalypse romane tressaille encore des terreurs du millénarisme. L'Orient respire dans ces figures étranges, dans cette conception redoutable du maître des jours. Et pourtant le même génie épique, les mêmes disproportions légendaires, la même surhumanité caractérisent à la même époque, souvent aux mêmes lieux, les grandes gestes chevaleresques enfantées par la mémoire et par l'imagination des peuples d'Occident. Le Dieu des imagiers et les héros des poètes décorent le même horizon de la pensée :



la théologie visionnaire de Scot Érigène, si elle n'inspire pas directement l'iconographie, aide à en comprendre le climat intellectuel. L'unité de ce temps n'est pas faite d'emprunts composites : il les accueille parce qu'ils lui conviennent, et nous verrons comment il les élabore.

Les récits évangéliques, ceux de la vie des saints et surtout le tableau du monde sont touchés de la même étrangeté, et de nombreux détails trahissent aussi des origines lointaines. Evans a montré récemment que le thème de l'Adoration des Rois remontait à la plus haute antiquité, et l'on doit noter que, sur les monuments sumériens, elle est accompagnée de l'étoile annonciatrice. En Syrie, en Mésopotamie, en Transcaucasie, en Égypte, les chrétientés orientales avaient recueilli un héritage iconographique plusieurs fois millénaire, elles avaient inventé à leur tour et défini pour longtemps des espèces de stéréotypes qui fixèrent les images. Le cycle de la Nativité, le cycle de la Passion et les Paraboles, ces trois chapitres essentiels de l'iconographie évangélique, abondent en traits orientaux dont on peut suivre l'histoire et la diffusion jusqu'à l'âge roman, depuis la chaire de Maximien et les ampoules de Monza. Le drame byzantin *Christos Paskon*¹, dont l'influence est attestée par de nombreux manuscrits, propagea la mise en scène de la Résurrection et les divers épisodes du Tombeau. Les prophètes annonciateurs du Christ renaissaient de l'Orient de la Bible et s'inséraient dans des formes orientales encore plus anciennes. Daniel debout entre les lions qui lui lèchent les pieds, c'est le Gilgamesh dompteur de fauves de l'art assyrien. Un tissu oriental de Saint-Maurice d'Agaune, dans le Valais, sanctuaire national des Burgondes, montre comment, dès le haut moyen âge, ces thèmes ont pu s'introduire en Occident et y être revêtus d'une signification chrétienne, avant de décorer un chapiteau roman. Ainsi nous retrouvons les figures de la Bible et des Évangiles mêlées étroitement aux plus anciennes images de l'Asie, et, quand elles sont d'origine plus récente, c'est bien souvent encore l'Orient qui les a combinées et fixées. De là une tonalité exotique incontestable dans le choix et le traitement des sujets.

Mais ce caractère de l'iconographie romane nous frappe plus fortement encore, quand nous considérons le nombre et l'étrangeté des monstres qui la peuplent. L'homme même perd son identité et, soumis à la loi des métamorphoses qui, sans cesse, crée, défait et reconstruit cet univers, il y devient monstre à son tour. Même quand elle respecte la vraisemblance, la vie animale y est d'une déconcertante richesse. Le bestiaire des steppes, qu'ont répandu les invasions, les animaux d'Asie, dont les manuscrits du groupe wisigothique comme le *Sacramentaire* de Gellone sont remplis et qui reparaissent, souvent copiés d'après les ivoires arabes, répandent dans les églises la ménagerie, le « paradis » d'un monarque oriental. Mais saisis par cette puissance cachée qui répétrit et

1. Voir V. Cottas, *Le théâtre à Byzance*, Paris, 1931, et *Le drame Christos Paskon*, Paris, 1931.

configure selon ses besoins les êtres vivants et leur confère une vie multiple, plus mouvante, plus ardente que la vraie vie, les créatures se dédoublent, s'unissent, acquièrent deux têtes sur un seul corps, deux corps pour une tête unique, s'étreignent, se dévorent, pour renaître une fois de plus, dans une mêlée, dans un tumulte indéchiffrables. Quel nom donner, quel sens précis attribuer à ces fictions, qui semblent appartenir au caprice ou au délire d'un rêveur solitaire et qui, cependant, se retrouvent dans tout l'art roman, comme les figures d'un vaste songe collectif ? Quelles vertus, quels péchés incarnent-elles ? Parfois on croit saisir ces symboles, mais ils se dérobent aussitôt dans l'inanité monstrueuse des combinaisons.

Tels sont les caractères généraux de cette iconographie. Elle est riche d'apports orientaux. Elle est épique et tératologique. Elle nous donne l'épopée de Dieu, l'épopée de la fin du monde et l'épopée du chaos. N'y a-t-il pas une contradiction singulière entre l'ordre des églises et ce tumulte d'images, entre les règles d'un art de bâtir dont nous nous sommes attaché à montrer la puissance, la stabilité, la qualité raisonnée, et les règles d'une iconographie qui, entre la transfiguration de Dieu et la déformation des créatures, ne connaît guère de moyen terme, enfin entre un art monumental dominé par une conception du plan et des masses qui n'appartient qu'à l'Occident et une iconographie qui a puisé en Orient la plupart de ses richesses ? Seule l'étude des formes peut nous permettre de résoudre cette contradiction apparente ; elle nous aidera également à doser les influences à leur juste mesure, et même elle nous fera connaître un profond accord de pensée entre la technique du décorateur roman et la technique intellectuelle de son temps.

II

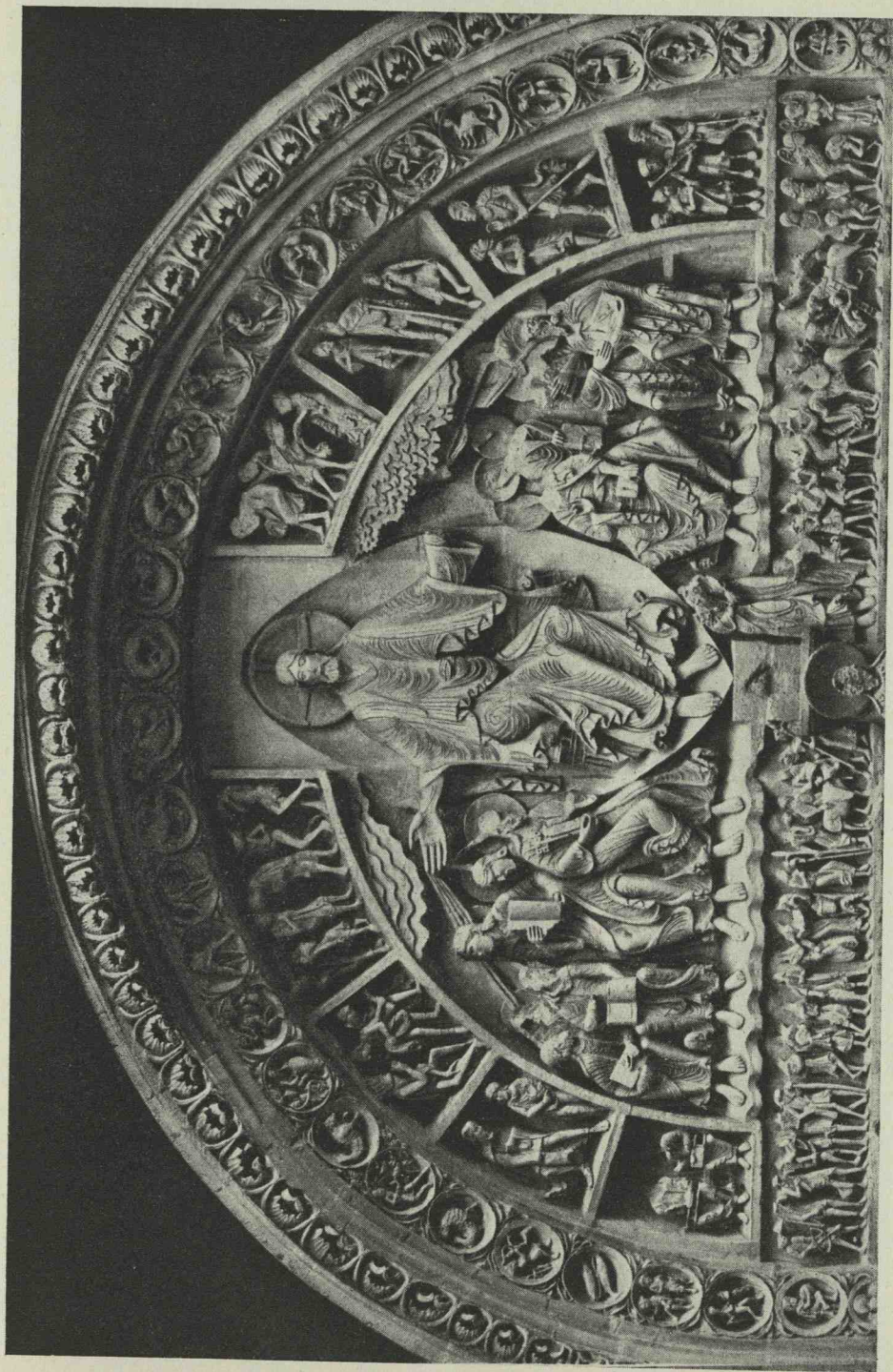
Cette technique a un double caractère : elle est architecturale, en ce sens qu'elle soumet les figures aux cadres où elles doivent prendre place ; elle est ornementale, en ce sens qu'elle les dessine et les combine sur des schémas d'ornement. L'étude sommaire des expériences poursuivies au cours du XI^e siècle nous a déjà permis d'entrevoir quelques-unes des premières applications de ces principes et comment, s'opposant aux formes académiques de l'art antique, favorisées d'autre part par l'expansion en Europe d'un répertoire abstrait, elles tendaient à substituer à la vraisemblance des images leur juste adaptation à un cadre, à remplacer l'harmonie et les proportions de la vie par l'harmonie et les proportions d'une ordonnance. Les formes de l'architecture et les formes de la vie étant données, quel accord peut-il s'établir entre elles ? L'architecture romane ne propose pas au décorateur des emplacements quelconques, et ces emplacements ont une figure et une fonction nettement définies. Le génie de cet art est d'avoir associé la sculpture aux fonctions. En adoptant une fois pour

toutes le système des frises, en vigueur au XI^e siècle, et parallèle à des recherches plus hardies, il eût renoncé à son originalité essentielle. Il pouvait aussi faire ruisseler indifféremment la sculpture sur la surface des murailles et même lui conférer, d'accord avec ces masses fortes et sévères, une réelle beauté monumentale : mais la sculpture *dans* l'architecture et *par* l'architecture exigeait une économie bien plus rigoureuse. Où se loge-t-elle, dans une église du XII^e siècle ? Aux chapiteaux, aux tympan, aux archivoltes. Certes elle ne renonce ni aux frises ni aux arcades, mais son développement dépend d'une contrainte plus despotique exercée par des cadres peu faits pour recevoir l'image de la vie. Et voici qu'ils s'en emparent. Ils lui communiquent une ardeur inconnue, ils lui imposent un mouvement, une mimique, une dramaturgie. Pour entrer dans l'ordonnance de la pierre, l'homme est forcé de s'incurver, de s'arc-bouter, d'allonger ou de rétrécir ses membres, de devenir géant ou de devenir nain. Il sauve son identité au prix de déformations et de ruptures d'équilibre, il reste homme, mais dans une matière plastique qui se soumet, non au caprice d'une pensée ironique, mais aux nécessités d'un ordre qui le dépasse.

Les chapiteaux de Saint-Benoît-sur-Loire nous ont fait connaître de remarquables exemples du passage du chapiteau corinthien (qui jamais ne fut traité avec plus de largeur) au chapiteau figuré. La solidité et la complexité de ces puissantes compositions d'architecture servirent en quelque sorte de socle et de support aux décorateurs romans. Ils respectèrent le gabarit de l'épannelage, les collerettes, les volutes d'angle, les médaillons, mais en y incorporant peu à peu l'homme, la bête, des compositions à figures multiples. L'art roman devait faire « parler » l'église, satisfaire aux besoins d'une riche iconographie et en même temps la mettre en place sans affaiblir les masses monumentales et leurs fonctions. Il s'agissait de monter au sommet d'une colonne, sans les faire paraître maigres et petits, non pas une ou deux figures faciles à axer ou à affronter, le Christ en gloire, sainte Anne et sainte Élisabeth, Adam et Ève, mais les personnages plus nombreux de la Nativité, de la Fuite en Égypte, de la Cène. C'est dans le cadre du chapiteau corinthien, il ne faut pas l'oublier, qu'il commença à combiner l'homme et que, le prenant dans l'agrément successif de la narration, dans la dispersion d'effets d'un conte, il le maria à l'architecture, le groupa en collerette, lui assigna sa fonction d'atlante. Les disproportions et les flexions que ce traitement fait subir à l'organisme vivant lui prêtent une éloquence inattendue. Lié dans toutes ses parties au bloc de pierre et lié par la continuité des mouvements aux figures qui l'accompagnent, le prolongent et le multiplient, il engendre des systèmes compacts, dont rien ne peut être isolé sans que soit ruinée la massive unité du tout. A la narration dénouée des frises succède la force complexe du drame, son élan composé, sa mimique accentuée par la déformation. Mais ce conformisme ne s'exerce pas

uniquement dans le cadre du chapiteau corinthien. Le chapiteau cubique, quand il accueille la décoration figurée, la soumet au même principe. De même le chapiteau en tronc de pyramide renversé, et, quand les chapiteaux surmontent des colonnes jumelées ou très voisines, il arrive que le lien d'une composition homogène de l'une à l'autre masse entraîne des applications inattendues, mais logiques, de la règle de l'ordonnance.

Les archivoltes posaient un problème analogue, mais sur d'autres données. Comment placer l'image de l'homme et, d'une façon plus générale, l'image de la vie dans ces voussures demi-circulaires arrondies autour du tympan ? L'art poitevin se distingue par la richesse et par la rectitude des solutions. On dirait qu'il veut compenser par la beauté du traitement de ces parties l'absence du tympan au-dessus des baies, car, le plus souvent, il renonce à ce vaste tableau de pierre, où les ateliers languedociens ont fait apparaître la vision suprême de l'Apocalypse. Tantôt il suit le sens du rayon, tantôt il épouse la courbe de l'arc. Dans le premier cas, chaque claveau est traité comme un tout, prend la figure ou l'ornement qu'il serre de toutes parts, porteurs d'offrandes se succédant comme une procession qui monte et redescend après avoir franchi la clef, têtes de chevaux, grilles ornementales ouvragées dans la pierre comme dans l'ivoire ou la feronnerie. Dans le second cas, la figure occupe plusieurs claveaux, elle s'infléchit avec l'arc et, soit que son corps franchisse la clef supérieure, soit que les têtes de deux corps symétriques s'y rencontrent et s'y affrontent, l'être vivant devient une courbe de l'architecture, la voussure elle-même. Le Sud-Ouest tout entier est riche de ces figurations surprenantes. L'iconographie des Vertus et des Vices, dont la source est dans la vieille *Psychomachie* de Prudence, s'y déploie avec une harmonie étrange : on entre dans l'église en passant sous un arceau de Vertus triomphantes. A Aulnay, l'une d'elles nous offre sans doute le plus bel exemple de conformisme architectural de tout l'art roman : c'est un guerrier qui disparaît presque entièrement derrière son haut bouclier, dont l'arête prolonge avec rigueur l'arête de la moulure, de profil rectangulaire, et donne ainsi un homme-moulure. A Castelvieilh (Gironde), les profils sont arrondis, les figures ne sont pas des assises et des voussures, l'exécution a quelque chose de rude et de populaire, mais la flexion, la fonction et l'effet sont analogues. Parfois, l'image de l'homme essaie d'échapper dans une certaine mesure à cette servitude. Au lieu d'obéir à la gravitation vers le centre, au lieu de suivre le parcours de la courbe, elle est tangente à cette dernière, selon un angle qui ne varie guère. Au creux du portail, elle dresse et penche successivement sa haute stature où le ventre fait une saillie légère, ponctuée entre le haut des jambes par un accent d'ombre. Mais cette demi-liberté, qui donne satisfaction à l'instinct statuaire des Poitevins, est combattue par la règle architecturale qui définit, ici comme ailleurs, les aspects essentiels de la sculpture romane.



La composition d'un tympan n'est pas déterminée par une vague symétrie. Il est à la fois déploiement et concentration. Sa partie inférieure, la plus large, se développe presque avec les mêmes proportions que le linteau sur lequel elle repose. Le segment supérieur se resserre. La flèche de l'arc les unit l'une à l'autre, ainsi que les rayons partis du centre. Il semble que la composition en éventail soit la plus propice et la plus harmonique, mais les sculpteurs romans ne s'y sont pas, loin de là, limités. Tantôt ils la compliquent par l'insertion d'un fronton triangulaire, non pas dessiné par des saillies de moulures, mais reconnaissable à la progression des têtes vers l'axe central et souligné, comme à Vézelay, par les rayons de feu qui partent des mains du Christ, ou, dans des ensembles moins riches, donné par le mouvement des anges qui portent la mandorle et qui s'inclinent devant la gloire de Dieu. Tantôt ils panneautent le demi-cercle, qu'ils ramènent ainsi, avec intervention de triangles curvilignes, à un ensemble de cadres rectangulaires, comme à Cahors et à Carennac. Tantôt la composition s'épanouit comme une fleur, comme une palmette, dont les lobes sont des figures vivantes. La fonction des monstres est de se plier à tous ces besoins, mais l'homme même s'y conforme. Par une sorte de perspective morphologique qui correspond à une perspective hiérarchique, mais qui lui est antérieure dans l'ordre de la logique et de la structure, et qui est aussi plus pressante, les témoins, les acteurs de ces scènes formidables, les assistants au trône céleste, grandissent à mesure qu'ils s'approchent de Dieu, seul et central dans toute la hauteur du tympan.

Les Apôtres, les Vieillards siégeant au linteau, les morts qui se réveillent de leur funèbre sommeil et qui déjà, comme à Autun, fléchissent d'épouvante sous la griffe des démons, semblent devoir se comporter plus librement dans leur cadre rectangulaire, qui est celui de la frise. Mais le linteau auvergnat, introduit à Conques dans la composition du tympan même, pèse sur eux et diminue progressivement leur stature sous son double rampant. Enfin certains panneaux rectangulaires qui décorent les trumeaux et les piédroits nous révèlent un des aspects les plus curieux de cette technique. Le principe d'une exacte conformité au cadre, appliqué d'une manière absolue, donne (nous en avons de nombreux exemples) des êtres rigoureusement définis par des figures géométriques, des hommes-cercles, comme le charmant baladin qui fait la roue à la clef de l'archivolte de Vézelay, au sommet du zodiaque, des hommes-losanges, des hommes-rectangles. Mais cette dernière figure, définie une fois pour toutes, ne saurait satisfaire ni les besoins multiples de l'iconographie, qui requiert d'autres héros que ces témoins massifs, ni surtout cette inquiétude du mouvement dont l'art roman est tout emplí. Au principe du conformisme continu se substitue ici la règle des plus nombreux contacts. Du coude, de l'épaule, du genou, du talon, le corps, dont les diverses parties sont établies sur des axes multiples,

presse la limite du cadre où il est inscrit et dessine de cette manière toute une série de triangles. Ainsi naît une famille de figures qui, sur les masses stables

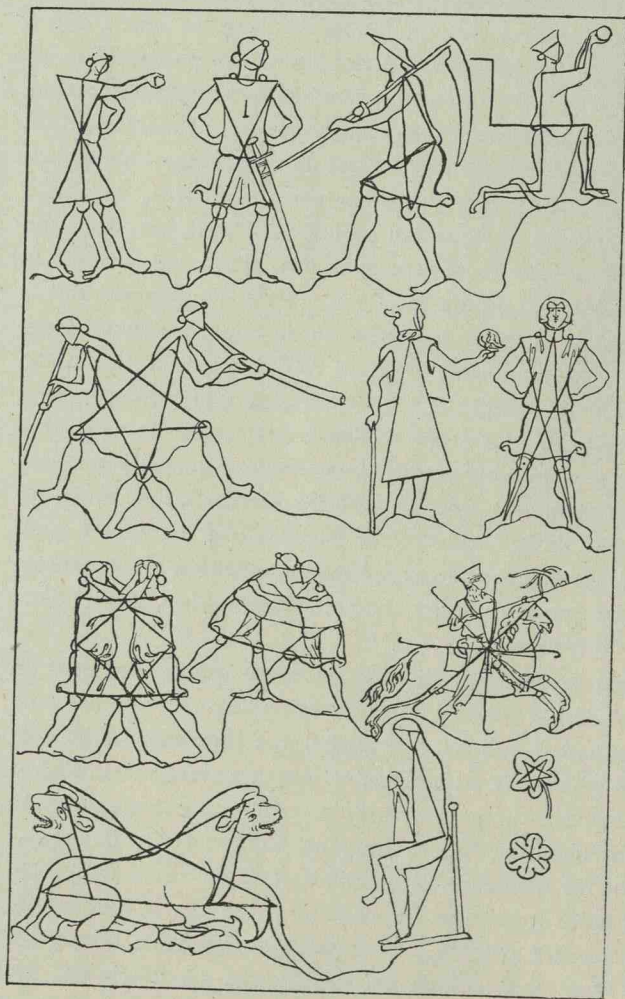


Fig. 22. — Villard de Honnecourt : Schémas géométriques pour la composition des figures.

D'après Hahnloser, *Villard de Honnecourt*, Ant. Schroll et Co., éd.

et pesantes de l'architecture romane, font courir, dans leur immobilité même, une mobilité éternelle, et cette sculpture commandée par les lois d'un puissant équilibre se présente comme une suite continue d'expériences sur le mouvement. Peut-être a-t-elle reçu de modèles orientaux ce thème des jambes croisées, dont les exemples classiques nous sont donnés par les figures du zodiaque et par les Apôtres du Musée de Toulouse. Mais elle a multiplié les flexions, créé ces types auxquels nous avons donné les noms conventionnels de danseur, de grimpeur et de nageur. Le prophète de Souillac, saint Paul et Jérémie, sur les faces latérales du trumeau de Moissac, ont leurs mouvements définis par un rythme de danse ; les Apôtres sculptés de part et d'autre du portail semblent se hisser dans

un couloir de montagne ; l'Ève d'Autun, appuyée du coude et du genou, s'avance sur la terre comme si elle nageait dans les eaux, — figure charmante, la plus féminine peut-être, la plus insidieuse de cette grande époque. Les damnés d'Autun plient les genoux et, même lorsque Dieu et les Apôtres sont

représentés siégeant dans leur gloire et dans la majesté de leur mission, ils se meuvent avec violence.

Ces vues pourraient paraître à un observateur superficiel une interprétation purement ingénieuse, et ce réseau géométrique superposé après coup pour les besoins d'un système. Mais l'album de Villard de Honnecourt¹ nous en donne, *a posteriori*, une confirmation éclatante. Le maître d'œuvre picard, dont le recueil atteste la vaste curiosité, nourrie par des expériences multiples et par des voyages en terre étrangère, a retrouvé au XIII^e siècle quelques aspects de cet « art perdu » dont les sculpteurs de son temps avaient oublié les règles et dont on ne croit pas surprendre de traces après lui. En insistant sur l'intérêt de ce qu'il appelle l'« art de jométrie », en donnant le secret de trianguler les figures, il confirme la valeur historique des procédés que nous avons analysés, leur authenticité, leur caractère systématique.

Le conformisme architectural et l'emploi des schémas géométriques, s'ils sont bien les caractères fondamentaux de la technique romane, ne suffiraient pas à rendre compte de tous ses aspects. Cette plastique essentiellement monumentale est combinée pour des emplacements définis, pour des cadres qui lui imposent une ordonnance et un mouvement, elle est ornementale aussi, elle établit ou plutôt elle modèle l'image de la vie sur des compositions d'ornement.

L'homme, la bête, le monstre ne sont pas seulement volutes, médaillons, moulures, masse bâtie, fonction, ils ne s'associent pas seulement les uns aux autres selon les grandes lignes d'un réseau géométrique, ils sont rinceaux et palmettes. Des recherches récentes², dont le point de départ fut donné par la juxtaposition d'un ornement à l'état pur et d'une composition figurée qui en répétait avec fidélité les lignes directrices, comme si l'imagier avait voulu laisser à côté de son œuvre la clef qui permet de la comprendre, ont révélé le prodigieux « des-

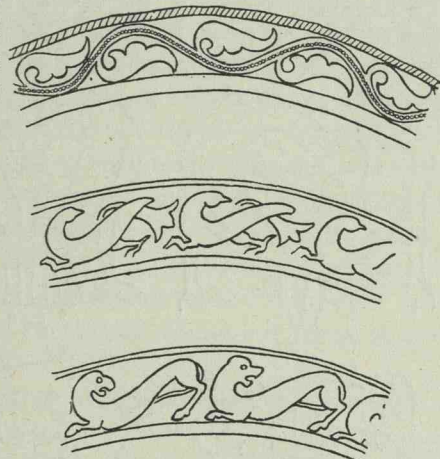


Fig. 23. — Le rinceau, variations.
De haut en bas : Saint-Michel-de-Cuxa ;
Angoulême ; Saint-Amand-de-Boixe.

D'après Baltrusaitis, *La stylistique ornementale*,
Leroux éd.

1. Bibliothèque Nationale, ms. fr. 19 093. Publié pour la première fois par Lassus et Darcel (1858), puis par H. Omont, dans la collection d'albums en phototypie du département des manuscrits, enfin par Hans R. Hahnloser, Vienne, 1935.

2. Baltrusaitis, *La stylistique ornementale dans la sculpture romane*, III, ch. VII, p. 273, L'animal (genèse des monstres) ; VIII, Le personnage, p. 301. La méthode suivie dans ce remarquable travail renouvelle toutes les données du sujet.

sous » ornemental de la sculpture romane. De plus, si l'on considère l'ornement, non pas comme un vocabulaire stable, non comme un inerte répertoire de formules, mais comme une dialectique ou comme un développement multiple dont les parties découlent les unes des autres, la dialectique de la sculpture figurée répète, dans son

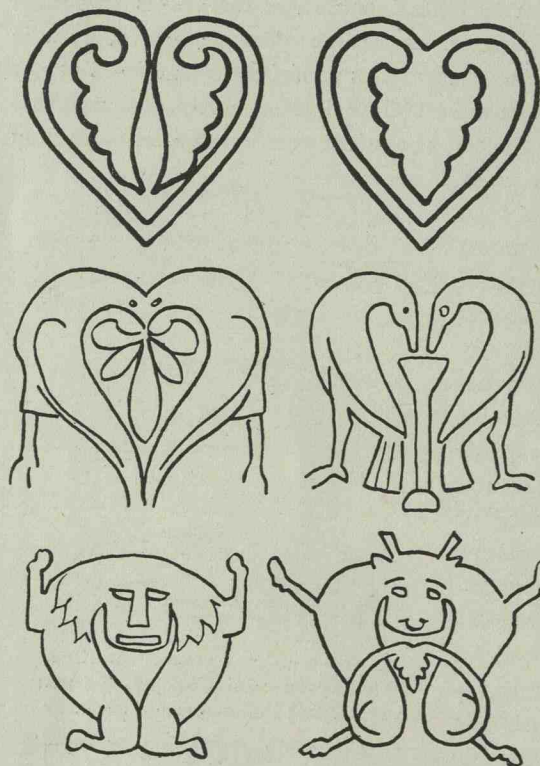


Fig. 24. — La palmette, variations.

En haut: Palmettes. Au centre: à gauche, Lescure; à droite, La Charité-sur-Loire. En bas: à gauche, Saint-Ambroise de Milan; à droite, Lichères.

D'après Baltrusaitis.

mouvement et dans sa multiplicité, la dialectique ornementale. Trois motifs primaires, le rinceau, l'as de cœur, comportant ou non une palmette, le motif constitué par deux rinceaux adossés de part et d'autre d'un axe engendrent des variations ornementales nombreuses, dont la forme et les rapports réciproques se retrouvent dans la forme et les rapports d'un grand nombre de thèmes figurés de la sculpture romane. S'il ne s'agissait d'expliquer de cette manière que le rythme des symétries par affrontement et par adossement, ou la genèse des monstres bicéphales ou à corps double, nous n'aurions là qu'une trace d'habitudes très générales et fort répandues : encore faudrait-il y prendre garde, puisque l'art européen y renonce après le XII^e siècle. Mais c'est tout un

système, c'est une immense variété de formes qui se justifient par la dialectique ornementale. Une vie inépuisable, étrangère à la vie animale, plus riche, plus chatoyante, mais aussi fortement organisée, prend sa source et puise ses diversités dans des chiffres abstraits, elle module ses variations selon leurs variations mêmes. Des thèmes connus dès une haute antiquité, comme la sirène marine à queue double, entrent dans ce règne de la matière formelle, non comme des apports arbitrairement incrustés, non comme les témoins inertes des influences, mais parce que, jadis, ils naquirent eux aussi

d'une pensée ornementale, parce qu'ils en ont encore l'aspect et l'aptitude à la vie, et ils se prêtent à leur tour au jeu des métamorphoses. Dans le cadre où ce jeu s'exerce, et qui le contraint de partout, il enchaîne les mouvements, ne laisse en suspens aucun geste, assure l'enlacement et la pénétration des parties, si bien que chaque bloc ornemental devenu image et figure est comme un petit monde clos, bien serré, compact, qui porte en lui sa propre loi. Les compositions vastes et complexes des tympanes sont, bien souvent, la forme épanouie, diversifiée, mais régulière et soumise, d'un thème ornemental dont le parcours en dirige et en colore tous les épisodes. L'épopée du Dernier Jour, l'Adoration des Rois, tous ces récits, toutes ces visions dessinent sur la pierre des églises une sorte de flore mystérieuse, les signes d'un langage secret qui ajoute à la poésie de leur sens. Ainsi la technique de la sculpture romane nous révèle une poétique et une psychologie. L'instinct et la science du jeu dialectique dans les figures sont d'accord avec la dialectique dans la forme de la pensée. Il n'est pas indifférent de noter que, sur ce point, la scolastique du temps et la décoration des églises sont également dominées par la philosophie de l'abstraction, et que ces puristes d'une logique désintéressée combinent, les uns et les autres, d'élégants méandres formels. Mais, tandis que le dialecticien se perd dans le dédale de combinaisons vaines, l'imagier, collaborant avec l'architecte, crée un monde, prolonge l'homme au delà de ses limites, donne une forme et une figure à toutes les audaces de ses songes.

En insistant sur ces caractères, nous ne dégageons pas l'esthétique d'un art, nous le définissons pour l'archéologie et pour l'histoire. L'architecture ne saurait être abordée et comprise que dans le détail de ses formes, et c'est également par l'analyse des formes que nous saisissons la sculpture. Les données que nous venons d'établir nous aideront à préciser, sinon à résoudre les problèmes d'ordre historique posés par le développement de la sculpture romane. Il fallait d'abord la définir, ou plutôt la saisir au moment où elle se définit elle-même avec unité, après les expériences déjà significatives du XI^e siècle. Il est possible désormais de poser la question des sources. Même très sommaire, cette étude fera connaître toute une série de traitements analogues à ceux de la stylistique romane et qui pourtant s'en distinguent. Mesurer ces rapports et cet écart précisera encore l'originalité de cette dernière.

III

L'art des chrétientés orientales, l'Islam, l'Irlande, l'art carolingien interviennent par des accords et des rapports fort inégaux dans l'étude de ces origines. Les uns et les autres sont des complexes ou, si l'on veut, des tentatives d'équilibre entre des forces et des éléments divers. Les chrétientés orientales nous sollicitent d'abord pour bien des raisons, dont la première est la constance,

l'intérêt des relations de certaines d'entre elles avec l'Occident. La Syrie a donné au haut moyen âge quelques-uns de ces thèmes élémentaires, comme la rosace, qui se sont incrustés, mais comme des corps étrangers, dans son pauvre répertoire ornemental ; j'ai signalé plus haut les fortes analogies dans la composition et le traitement des masses entre les grandes basiliques syriennes en pierre et certaines églises romanes ; enfin les monuments de la Palestine constantinienne se dressent pendant des siècles à l'horizon de l'Occident, non seulement comme le terme du plus saint des pèlerinages, mais comme des modèles, et le Saint-Sépulcre a engendré par voie directe ou indirecte toute une famille de rotondes. Dès une haute époque, la chrétienté d'Égypte rayonne au loin par la diffusion du monachisme ; le parti du bas-côté continu, remarquable dans certaines basiliques de pèlerinage, apparaît bien plus tôt dans les monastères de la vallée du Nil ; les variations sur l'entrelacs y sont limitées, mais d'une fermeté pour ainsi dire classique, et c'est peut-être d'Égypte qu'elles furent transmises à l'art des Lombards ; mais à une époque plus ancienne, encore fortement imprégnée par le génie hellénistique, l'art copte tentait une combinaison des formes vivantes et des formes abstraites ; les ruines d'Ahnâs¹ les présentent côte à côte, l'évolution du décor du bois et du décor des tissus montre le dessèchement progressif et la réduction à la régularité géométrique de la riche flore alexandrine, premier ornement des pastorales chrétiennes ; la figure de l'homme, longtemps fidèle aux exemples de la peinture et de la mosaïque gréco-romaines de basse époque, y devient schématique et décorative, sinon ornementale, en s'enveloppant par exemple de bandelettes enlacées qui tendent à la réduire à l'entrelacs.

Peut-être faut-il prêter plus d'attention aux chrétientés d'Asie, à l'art de l'Arménie et de la Géorgie². C'est sans doute en Arménie que le christianisme fut, pour la première fois, religion d'État. Voisine de l'ancien empire sassanide, cette région lui dut incontestablement une émulation et des modèles, le goût de

1. Voir Monneret de Villard, *La scultura aa Ahnâs, note sull'origine dell'arte copta*, Milan, 1923.

2. Voir Baltrusaitis, *Études sur l'art médiéval en Géorgie et en Arménie*, ch. III, p. 43 ; IV, p. 69. — Dans un de ses derniers ouvrages, *Art sumérien, art roman*, Paris, 1935, le même auteur fait connaître, non seulement des rapports frappants et nouveaux entre l'Occident médiéval et le vieil Orient asiatique, en rapprochant à maintes reprises des cachets sumériens et des reliefs de nos églises, mais l'identité du raisonnement morphologique qui, à tant de siècles de distance et sur des territoires si éloignés, en fit naître et en développa la dialectique. En d'autres termes, les influences ne se sont pas exercées par voie d'apports bruts dans une mosaïque hétérogène, mais comme l'éveil et la reconstitution d'une même pensée. C'est l'exemple typique de l'accord. Dans ce courant d'échanges, le rôle de l'Arménie fut d'agrandir à l'échelle monumentale et d'incorporer à la pierre les figurines de la glyptique, de la bijouterie et de la céramique. L'Occident les fit partie intégrante de l'architecture à laquelle il les lia par une règle. Parmi les rapprochements les plus curieux, voir p. 21, fig. 8, détail d'une empreinte de Suse, Louvre, et décor d'un chapiteau de Moissac ; p. 22, fig. 10, détail d'une empreinte de Kerkouk et relief de Saint-Michel de Pavie ; p. 52, fig. 32, détail du devant de harpe, Tombe du Roi, Our, et détail d'un chapiteau de l'ancienne cathédrale de Nantes (l'âne qui vielle) ; p. 53, fig. 33, détail d'une empreinte de cylindre cappadocien du Louvre et la Vierge du tympan de Neuilly-en-Donjon, etc.

la grande sculpture appliquée à la décoration monumentale, dont les reliefs rupestres, commémorant l'investiture des princes, lui montraient des exemples colossaux, où la puissance plastique et le respect de la figure humaine s'associaient à une symétrie rigoureuse et à des partis ornementaux de détail, surtout dans le traitement des animaux ; d'autre part, avant Byzance et l'Occident, l'Arménie connaissait les étoffes sassanides, cette faune et cette flore réduites à un schématisme accentué par la technique du tissage, et donnant une monotone vigueur, dans ses médaillons les plus compliqués, au thème de l'affrontement et de l'adossement des deux côtés d'un axe, le pyrée, l'arbre de vie, le héros Gilgamesh transformé. Mais sur son sol même elle trouvait les vestiges de civilisations millénaires qui lui offraient un répertoire abstrait, notamment l'entrelacs, dont la Géorgie et l'Arménie, avec des procédés différents, firent grand usage pour la décoration de leurs églises. On ne doit pas oublier non plus que la Transcaucasie est dans l'aire d'expansion des anciennes cultures de la Mésopotamie et de l'Iran, dont les chasseurs de lions et les dompteurs de taureaux avaient créé un style animal sans doute remarquable par la vigueur naturaliste et par le sentiment de la vie, mais où la musculature est soulignée et dégagée comme une valeur ornementale. Et c'est à une stylistique ornementale plus rigoureuse et plus complexe, mais en suivant des partis analogues, parfois même en répétant les vieilles formes assyriennes, qu'obéit la sculpture monumentale d'Arménie et de Géorgie. Elle est ornement et elle est monument, mais est-elle architecture ? C'est ici qu'apparaissent les différences qui séparent cet art de l'art roman : indifférence aux fonctions dans la sculpture comme dans l'architecture, cette dernière employant les boules, par exemple, pour les bases et les chapiteaux, et posant l'appui des fenêtres, dont elle développe avec énormité les tableaux, sur des colonnes absurdelement horizontales. A Akhtamar, les figures colossales semblent ruisseler sur la façade. Romane par la plénitude des masses, l'attraction du cadre, le rythme ornemental, la sculpture transcaucasienne vagabonde dans l'édifice, et par là elle est asiatique. Pourtant il est impossible d'interpréter comme une pure coïncidence des analogies aussi frappantes que celle qui unit la figure sculptée dans la trompe de Conques et des figures arméniennes du même style, placées au même endroit, tout à fait exceptionnelles en Occident¹. L'inscription arménienne² tracée autour du petit jongleur du Musée de Lyon, provenant d'une voussure de Saint-Pierre-le-Puellier à Bourges, renforce l'idée de relations historiques. Nous les avons

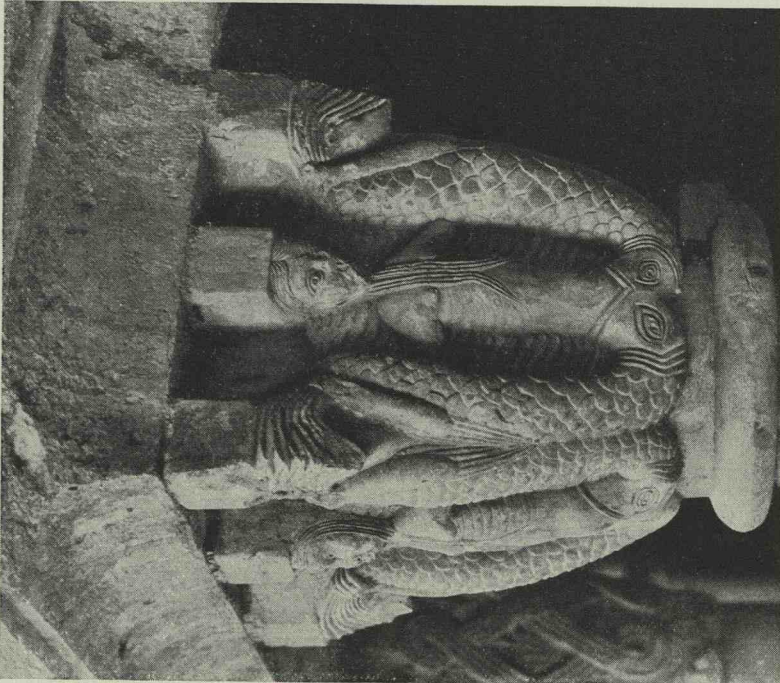
1. Baltrusaitis, *Études*, pl. 140, Coumourodo, trompe de la coupole (964), et pl. 141, Conques, Sainte-Foy, trompe de la coupole.

2. D'après la lecture qu'a bien voulu nous en faire M. Marr.-Longpérier, *Revue archéologique*, 1846, p. 702, croit à « une imitation de l'épigraphie arabe » et rapproche l'archivolte de Bourges du cofret de la cathédrale de Bayeux. Cf. Spencer Smith, *Précis d'une dissertation sur un monument arabe du moyen âge en Normandie*, Caen, 1828.

esquissées à propos de l'ogive arménienne. Les grands pèlerinages d'Occident ont attiré les fidèles de Transcaucasie ; avant les relations entre les croisés et les barons arméniens de Cilicie, des pèlerins de Terre Sainte ont pu visiter les églises bâties par les princes géorgiens au lendemain et suivant les étapes de la reconquête sur l'Islam.

L'art musulman était aux frontières de l'art roman, non seulement dans le royaume franc de Jérusalem, mais en Espagne, où il avait marqué de son influence directe cette forme composite, l'art mozarabe, et dans la France du Sud et du Sud-Ouest, où la coupole nervée d'Oloron-Sainte-Marie reproduit les coupoles de Tolède, où certains portails de la Vendée, de la Saintonge et du Poitou sont dentelés et filigranés comme des stucs de mosquée, où maints chapiteaux abritent une faune exotique ; on a vu que Notre-Dame du Puy lui était redevable de plus d'éléments encore. Mais quelle part précise a-t-il eue à l'élaboration de la sculpture monumentale en Occident ? Sans doute il transportait avec lui beaucoup de thèmes de ce vaste répertoire commun où le génie du vieil Orient se combine avec des survivances hellénistiques altérées, sorte de *κοίτη*, méditerranéenne charriée depuis des siècles par le commerce et par les invasions. Mais un style n'est pas seulement vocabulaire, il est langue articulée, il est traitement de la matière, adaptation plus ou moins heureuse aux principes généraux de l'architecture. Deux traits importants sont à retenir : le géométrisme et le traitement filigrané de la plastique. Le géométrisme se rattache à une tendance plus générale, le goût des combinaisons abstraites, dont nous avons vu l'empire sur toutes les forces nomades que le déclin et la chute de l'empire précipitèrent sur l'Occident, les Barbares des invasions, les Normands, les Arabes. Ces derniers en avaient-ils l'instinct naturel, exclusif des formes vivantes et confirmé par une interdiction coranique¹ ? Aux lieux où s'étendit leur domination, et d'abord dans les divers territoires de la culture hellénistique, ils recueillirent un héritage, ils acceptèrent des figures de la vie. Mais il est vrai qu'ils les soumirent à des conditions particulières, qu'ils les isolèrent par l'analyse, qu'ils précisèrent avec rigueur, dans leurs arêtes et leurs contours, tout ce qui pouvait les ramener à des figures vides et régulières. En même temps le goût oriental de la cachette, qui dérobe le commencement et la fin dans la sinuosité des replis, les amenait à concevoir l'ornement comme une sorte de labyrinthe, où la vue est à la fois abusée et conduite par la répétition, la symétrie et l'enchevêtrement. Les progrès des mathématiques conduisaient les polygonistes du Caire à d'étonnantes virtuosités géométriques. La transposition ornementale des écritures, à la fois mises en valeur et rendues méconnaissables, est un autre aspect, fort important, de la psychologie et du style.

1. Sur la question de l'interdiction des images, voir l'important chapitre qui lui est consacré par G. Wiet, dans *Les mosquées du Caire*, par L. Hauteceur et G. Wiet, Paris, 1932, 1^{re} partie, X, p. 163.



Pl. XX. SIRÈNES. CHAPITEAU DE SAINT-PIERRE-DE-CALLIGANS, A GÉRONE. Arxiv, Mas.



Arch. Phot. LE PREMIER TON DU PLAIN-CHANT. CHAPITEAU DE CLUNY. Musée Ochier, à Cluny.

Que certains procédés de mesure et de partage de l'espace, découverts et exposés dans les *Perspectives* arabes, aient été connus, à titre de pratiques de chantier, par les ateliers du Nord de l'Espagne et du Midi de la France, on peut l'admettre. Les recettes que Villard de Honnecourt mit en forme plus tard pouvaient être, dès la fin du XI^e siècle, en vigueur chez des artistes formés indirectement à l'« art de jométrie » par les grands géomètres du temps. Ainsi, comme mathématiciens et comme ornemanistes, les Arabes ont pensé comme les Romans certaines régions de la vie des formes. Taillant la matière du décor en graveurs et en orfèvres de filigrane, plutôt qu'en sculpteurs, il respectent la surface, contre laquelle ils suspendent un réseau aérien, ou plutôt ils semblent insérer leurs compositions entre deux plans également infranchissables, le plan de l'ombre et le plan de la lumière, le fond uni, visible en noir, à travers la dentelle d'un décor uni ou faiblement ondulé. Les arrachements du relief, sur la façade du palais palestinien de Mschatta¹ (Musée de Berlin), montrent le fond ponctué d'une résille par le travail de l'outil. La sculpture romane, elle aussi, renonce souvent aux irruptions des volumes, aux fortes saillies, aux trouées, elle se contient et se limite à l'ordre de la muraille, et, dans le Sud-Ouest, particulièrement dans certains claveaux d'archivolte, elle semble écrire son dessin, où les noirs sont resserrés et vigoureux, sur un fond de velours. Mais l'art roman a besoin de l'image de l'homme et du tumulte de la vie. S'il adopte une géométrie pour ordonner ses combinaisons, elle n'est jamais vide et, de son union avec la forme humaine et la forme animale, ces dernières sortent agrandies, multipliées, accrues en puissance mimique et en qualité expressive.

L'Irlande² ne vivait pas exclusivement sur un fonds celtique. Elle avait reçu des moines d'Égypte des éléments iconographiques et certains caractères de style. Il est difficile de discerner ce qu'elle doit aux incursions scandinaves et de mesurer les apports respectifs des deux cultures. Enfin les sculpteurs de ses étonnantes croix de pierre n'ignoraient peut-être pas les ivoires carolingiens. Mais, quelle que soit la complexité des sources, la logique de l'art irlandais n'appartient qu'à lui, et ses créations comptent parmi les plus originales, non seulement du moyen âge, mais de tous les temps. C'est sans doute dans les manuscrits que ce génie singulier s'est exprimé avec le plus de richesse et d'intensité. Certes, il y a des variétés d'écoles, et même de mains, le livre de Dimma, par exemple, est bien différent du livre de Kells, et le livre de Kells lui-même n'est pas homogène : il est probable qu'il est l'œuvre de plusieurs

1. Voir Tristram, *The land of Moab*, Londres, 1874 ; Strzygowski et Schulz, *Mschatta*, Berlin, 1904 ; Herzfeld, *Die Genesis der Islam. Kunst und das Mschatta-Problem*, Der Islam, Strasbourg, 1910.

2. Voir H. S. Crawford, *Handbook of carved ornament from Irish monuments of the Christian period*, Dublin, 1926 ; Vallery-Radot, *La sculpture française du XII^e siècle et les influences irlandaises*, Revue de l'Art, 1924 ; Françoise Henry, *La sculpture irlandaise dans les douze premiers siècles de l'ère chrétienne*, Paris, 1933, à rapprocher de Baltrusaitis, *Stylistique ornementale*, Paris, 1931.

maîtres travaillant au soir d'une évolution assez longue. Mais peu d'arts sont mieux définis et plus catégoriques comme expression d'une vie intérieure. A la spirale, à l'entrelacs, il soumet les figures de la vie, avec une logique dissimulée qui semble d'abord caprice pur. Comme l'art musulman et, à de certains égards, comme l'art roman, il repose sur une discipline à involution, qui, au lieu de décrire et de narrer, enveloppe les unes dans les autres ses combinaisons, en dissimulant avec astuce leur commencement et leur fin. La composition des formes y est essentiellement ornementale, mais les motifs sur lesquels elle s'établit de préférence ne coïncident pas avec ceux qui servent d'armature à la sculpture romane, dont pourtant elle se rapproche souvent et qu'elle semble préparer. Ce n'était pas une hypothèse gratuite qui amenait Viollet-le-Duc¹ à reproduire un bandeau manuscrit de style irlandais dans son étude sur la sculpture romane, mais un pressentiment éclairé par l'intelligence de la forme. L'expérience irlandaise est d'autant plus importante dans l'histoire des origines de la sculpture romane que l'Irlande et le continent, aux IX^e et X^e siècles, sont reliés par des rapports historiques bien connus qui intéressent non seulement l'expansion du monachisme, mais les caractères et le développement de l'art carolingien. Déjà l'ivoire de Tuotilo nous donne accès à la stylisation romane. Mais il y aurait lieu de reprendre l'étude des manuscrits continentaux de cette période, notamment d'après les canons d'évangéliques : ces beaux portiques nous montreraient un premier exercice, plus libre, moins asservi aux rigueurs de la matière, de la décoration d'architecture, et l'on y retrouverait, mêlés à des souvenirs classiques et à des éléments lointains, le songe et l'ébauche de partis romans.

Ainsi se présente à nous, dans ses données générales, le tableau des divers arts dont l'esprit est d'accord avec celui de la sculpture romane et qui l'ont incontestablement préparée, — mais nous nous sommes attaché, en ne déguisant rien des affinités et des influences, à faire sentir les nuances et même l'écart. L'art roman n'a pas, bien loin de là, inventé le style ornemental. Sans doute même ne l'a-t-il pas appliqué le premier à la décoration des édifices. Mais il lui donna ses fortes assises, en l'associant aux fonctions : par là, il n'est pas monumental seulement, il est architecture. C'est ce privilège qui le distingue essentiellement de l'art des chrétientés orientales, même quand la Transcaucasie, dans des conditions analogues à celles où se développe la culture romane, par exemple le contact avec l'Islam, construit de grands et savants édifices de pierre, où des combinaisons abstraites servent de support à une sculpture figurée.

Mais une pareille étude, même abrégée, serait bien incomplète, si l'on n'y réservait pas une place à ces ressources du génie local, à ces exemples du passé,

1. *Dictionnaire de l'architecture*, art. *Sculpture*, t. VIII, p. 186.

à ces traditions qui, dans chaque milieu roman, ont aidé, sinon à élaborer le style de la sculpture, du moins à lui donner une tonalité. L'Espagne n'avait-elle pas une vieille sculpture ibérique, et la Gaule, mêlé à l'art gallo-romain, un art populaire qui, dans des proportions courtes et rustautes, insère une puissante grimace de la vie ? Bréhier¹ signale l'intérêt de ces derniers monuments. Il y voit avec raison l'indice d'un réveil régional, sinon d'une renaissance ethnique, et comme une forme ancestrale de l'art du moyen âge.

D'autre part la Provence, l'Italie étaient encore des musées d'antiques. Les Normands, installés sur notre sol, y conservaient leur goût pour le décor purement abstrait, dont le répertoire géométrique de leurs monuments assure la survivance dans la pierre, tandis que les Poitevins et les Sain-tongeais, d'ailleurs fidèles au génie d'un style qu'ils ont contribué à fonder et dont ils ont laissé de si beaux exemples, conti-

nent à aimer la plastique pour elle-même, l'image de l'homme dans sa vraisemblance harmonieuse et robuste, dressent, sous leurs grandes arcades, la statue équestre de Constantin et, au nu des murailles, des statues de saints. Mais ces nuances de la vie historique laissent intacte l'unité de la définition.

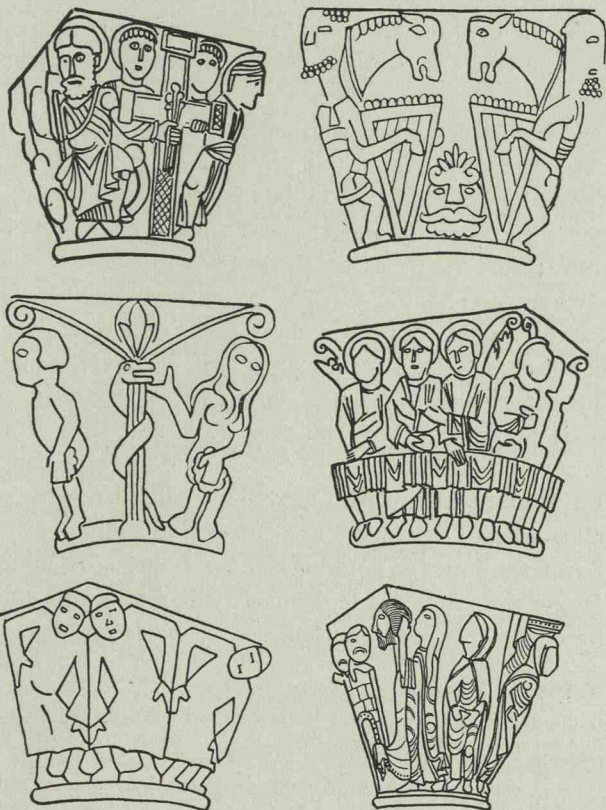


Fig. 25. — Chapiteaux. En haut : à gauche, Saint-Nectaire ; à droite, Brioude. Au centre : à gauche, Lescar ; à droite, Issoire. En bas : à gauche, Modène ; à droite, Vézelay.

D'après Baltrusaitis.

1. *L'Art en France, des invasions barbares à l'époque romane*, p. 9.

IV

Où ce style s'est-il manifesté pour la première fois en Occident, et à quelle époque ? L'étude du XI^e siècle élargit la portée de ces deux questions et recule dans le temps les données de la seconde. Nous ne devons plus considérer les premières années du XII^e siècle comme le point de départ d'un mouvement *ex nihilo* et d'une brusque renaissance. Que le génie de certains maîtres, s'exerçant dans des milieux privilégiés, ait donné une forme supérieure, une qualité accomplie à des recherches qui se poursuivaient dès longtemps, ce n'est pas contestable. Mais l'on commettrait dans l'étude de la sculpture, si on la faisait débiter avec le siècle, une erreur aussi grave qu'en adoptant pour le « nouveau » de l'architecture la date fatidique de l'an mil. Il faut également prendre garde qu'un art ne meurt pas d'un seul coup pour laisser la place libre à un autre ; l'art des frises ne s'efface pas radicalement et pour toujours devant le style roman : Saint-Paul-lès-Dax et Saint-Paul de Varax nous prouvent le contraire. Ces réserves faites, dans quelle région de l'Occident la sculpture romane commence-t-elle à produire ses chefs-d'œuvre, — j'entends, non des morceaux qui correspondent à notre conception moderne du goût, à notre idée du beau, mais des ensembles qui puissent être interprétés comme l'expression consciente et régulière d'une pensée ? Est-ce en Bourgogne, en Espagne, en Languedoc ? La Bourgogne¹, c'est Cluny, la tradition de ses saints abbés, la puissance d'un ordre, l'ampleur d'une conception monumentale. C'est de Cluny que part l'organisation des pèlerinages. La Bourgogne monastique antérieure à saint Hugues montre, dès le début du XI^e siècle, son aptitude à la grandeur par la hardiesse et la nouveauté de ses entreprises. Après saint Hugues, elle donne à

1. Sur le problème Bourgogne-Languedoc, voir, outre les ouvrages de Kingsley Porter sur l'architecture lombarde et sur la sculpture romane des routes de pèlerinage, ses articles, *Les débuts de la sculpture romane*, Gazette des Beaux-Arts, 1919 ; *La sculpture du XII^e siècle en Bourgogne*, *ibid.*, 1920 ; — P. Deschamps, *La sculpture romane en Lombardie d'après Kingsley Porter*, Le moyen âge, 1919 ; *La sculpture romane en Bourgogne*, Gazette des Beaux-Arts, 1922 ; — E. Mâle, *L'architecture et la sculpture romane en Lombardie, à propos d'un livre récent*, *ibid.*, 1918 ; — Abbé Terret, *Saulieu*, Autun, 1919 ; *La cathédrale Saint-Lazare d'Autun*, Mémoires de la Société Éduenne, XLIII, 1919 ; *La sculpture bourguignonne aux XII^e et XIII^e siècles*, I. Cluny, II. Autun, 3 vol., 1914-1915. — Oursel, *L'art roman de Bourgogne*, ch. V, résume les positions et appuie la doctrine de Kingsley Porter sur les origines bourguignonnes ; cf. réponse de Deschamps, *La sculpture romane en Languedoc et en Bourgogne*, Revue archéologique, 1914, qui soutient la doctrine traditionnelle des origines languedociennes, et, du même auteur, *Les chapiteaux de Cluny*, Revue de l'Art, 1931. — Les théories et les chronologies en-présence peuvent être résumées ainsi : pour Kingsley Porter, tout part de Cluny, et non de Moissac et de Toulouse ; les chapiteaux du déambulatoire de Cluny ont été exécutés entre 1089 et 1095 ; les sculptures les plus anciennes de Saint-Fortunat de Charlieu en 1094 ; la majeure partie des chapiteaux de la nef de Cluny avant 1109, date de la mort de saint Hugues ; les chapiteaux de la nef de Vézelay entre 1104 et 1120 ; les chapiteaux de Saulieu vers 1119 ; les chapiteaux d'Autun entre 1120 et 1132 ; le tympan de Cluny (détruit) en 1113 : il aurait servi de modèle aux tympans de Vézelay et d'Autun, 1132 ; Moissac et ses dérivés seraient postérieurs. — Pour Deschamps, le linteau et le tympan de Saint-Fortunat de Charlieu sont bien contemporains de l'église consacrée en 1094 ; il faut distinguer, dans la série des chapiteaux de Cluny, deux groupes : a) les chapiteaux des huit colonnes de l'hémicycle ; b) trois chapiteaux provenant d'une autre partie de l'édifice, d'un style plus ancien, se rattachant à l'art des chapiteaux de Saint-Benoît-sur-Loire,

la sculpture des pages mémorables, le tympan de Vézelay, le tympan d'Autun. Les monuments antiques sont nombreux sur son sol, et elle s'en inspire. Les ateliers clunisiens, d'où sortirent tant de manuscrits, n'ont-ils pas été aussi des ateliers de sculpteurs travaillant à la décoration de la basilique ? A ce faisceau de présomptions s'ajoute le témoignage des chapiteaux conservés au Musée Ochier. Ils surmontaient les colonnes du chœur. Sont-ils contemporains de la consécration ? S'il en est ainsi, l'art roman a débuté en Bourgogne par sa décadence. Ou plutôt, la précocité du développement stylistique, même si l'on fait intervenir un génie d'exception (tout est possible), y est difficilement explicable. Quelle que soit la date qu'on leur assigne, ils ne sont pas ou ne sont plus romans, par leur désaccord exceptionnel et radical avec les chapiteaux antérieurs ou contemporains. Les élégantes figures des tons du plain-chant et des Arts Libéraux, isolés dans des médaillons d'applique, ne font pas corps avec la masse monumentale, elles ne tiennent à rien, elles valent par elles-mêmes, comme des « morceaux » traités pour le morceau, avec des raffinements d'outil. Ce sont des objets d'art. Des chapiteaux voisins, appartenant eux aussi à la décoration du sanctuaire, portant les figures d'Adam et d'Ève et le sacrifice d'Abraham, doivent au contraire être retenus comme des œuvres contemporaines de saint Hugues. Ils se rattachent à la série des expériences poursuivies pendant tout le XI^e siècle en Bourgogne et ailleurs.

L'Espagne¹, c'est Compostelle, terme des pèlerinages, foyer spirituel, vaste chantier où les sculpteurs travaillent à la Porte des Orfèvres et aux chapiteaux de la nef. Et, en deçà de la grande basilique galicienne, au cours de périodes plus anciennes, une série de fondations et d'expériences dont il faut tenir compte et qui intéressent l'histoire de la plastique dans la péninsule, — le grand art ibérique, qui n'est pas le balbutiement d'une race primitive, mais l'expression réfléchie d'une culture puissante et raffinée, l'art asturien, qui donne, avec le style tubulaire, une interprétation personnelle de la forme, l'art

antérieurs à 1108, et de Saint-Martin-d'Ainay, à Lyon, consacré en 1107 ; ce groupe *b* serait seul contemporain de saint Hugues, mort en 1109 ; un long intervalle sépare les deux groupes ; le groupe *a* est trop parfait pour dater du temps de saint Hugues, l'exécution se place entre 1122 et 1156, sous l'abbé Pierre le Vénéral, dont certaines lettres font connaître le désir d'embellir l'église et dont nous savons le goût pour la musique (chapiteaux des tons du plain-chant) ; la sculpture de Saulieu date de 1119, celle de la nef de Vézelay de 1120-1138, celle d'Autun de 1132-1147. — Pour Oursel, l'argument du " trop parfait " se retourne contre la sculpture languedocienne ; Pierre le Vénéral ne fut pas le seul abbé clunisien qui chérit la musique ; de plus, c'est du temps de son abbatiat que saint Bernard réagit contre l'art " monstrueux " de Cluny (Apologie à Guillaume de Saint-Thierry, 1124) ; enfin les chapiteaux de Saulieu valent ceux du déambulatoire de Cluny, et tout le monde s'accorde à les placer en 1119. Si l'on admet que la consécration de Cluny en 1095 a eu lieu dans un chœur complet, avec les chapiteaux en place, ils ne peuvent avoir été sculptés après la pose, la face supérieure portant les traces d'un travail que l'outil n'aurait pu exécuter sous la maçonnerie. Dans cette savante controverse, il ne manque qu'un élément : une analyse stylistique. Voir notre ouvrage *L'art des sculpteurs romans*, p. 152.

1. Voir Porter, *Romanesque sculpture in Spain*, coll. Panthéon, 1930, et c.-r. de Gaillard, Bulletin monumental, 1931. — Les reliefs du chœur à Saint-Sernin, ceux du cloître à Moissac datent des dernières années du XI^e siècle ; les tympans de Moissac et de Saint-Sernin, des vingt premières du XII^e.

islamique qui, par ses chapiteaux voilés d'une découpe de pierre et surtout par ses ivoires où des bêtes de chasse se poursuivent à travers des forêts de rinceaux, a rayonné sur l'Espagne chrétienne et sur la France du Sud-Ouest. Ces antécédents comptent. Il est possible d'en retrouver la trace et l'empreinte. Ont-ils formé la sculpture romane espagnole, et la sculpture romane tout entière sort-elle des chantiers de Galice, de Castille et de León ? Que la sculpture catalane ait été précoce, c'est ce que prouvent les linteaux de Saint-Genis-des-Fontaines et de Saint-André de Sorède : mais nous savons que la Catalogne est à part et que, malgré les apports mozarabes, elle est une marche de la France romane, qu'elle est liée au Languedoc et à la Provence, qu'elle fut une terre d'élection pour le système des églises voûtées, revêtues d'arcatures et de bandes, et que ce style ne pénétra jamais dans le Nord-Ouest de l'Espagne. D'autre part, si nous nous rappelons que l'architecture romane proprement dite a littéralement recouvert l'Espagne non catalane et que, depuis Sanche I^{er} jusqu'aux grandes fondations de la fin du XI^e siècle, les moines français, de San Juan de la Peña à Sahagun, ont constamment travaillé avec les princes, si l'on admet enfin qu'un style architectural entraîne plus ou moins avec lui son style décoratif, le moins que l'on puisse dire, c'est que les données du problème sont complexes. D'autre part, les « hispanistes » et les historiens espagnols sont trop portés à méconnaître la série d'expériences bien enchaînées par lesquelles la France du XI^e siècle définit peu à peu, comme nous l'avons montré, un art monumental dans toutes ses parties, où la sculpture est l'expression d'une pensée architecturale, — l'un des principes de la culture d'Occident. Bien moins qu'une contestation nationale, c'est un débat sur l'ordre des pensées. Qu'elles qu'en soient les conclusions, elles ne sauraient rien retirer à la puissance et à l'originalité de la sculpture romane espagnole.

Mais il faut voir les monuments, leur place dans l'histoire, leur style. A León, le Panthéon des Rois est tout ce qui nous reste de l'église construite par Doña Sancha et par Ferdinand I^{er}, consacrée en 1063. C'est un massif occidental, du type de ces porches à étage issus de l'art carolingien, dont la France du XI^e siècle nous montre des exemples, à Tournus, à Saint-Benoît, à Lesterps. Dès le début celui-ci eut une destination funéraire, conformément à une tradition hispanique très ancienne. Dans l'ombre de cette antique nécropole royale, sous les voûtes d'arête de ses trois nefs basses, se développe une sculpture dont les origines se rattachent, du moins pour une part, aux monastères mozarabes voisins. L'acanthé corinthienne, les fleurons, les palmettes, les larges feuilles y combinent diverses compositions qui suivent les règles de la stylistique ornementale et qui, même, finissent par y soumettre la figure. La plupart de ces chapiteaux nous font connaître un atelier homogène travaillant vers 1070. L'église qui fait suite à ce narthex fut entreprise par l'infante Urraca

et consacrée en 1149. Dans l'ample décoration sculptée qu'elle comporte coexistent plusieurs âges de l'art roman. Au portail principal, les étonnantes statues de saint Isidore et de saint Pelayo ont une richesse de substance, une plénitude volumineuse, une autorité qui les distinguent de l'art toulousain, plus profilé. Avec leurs grosses joues, leurs épaisses chevelures, leurs tuniques bourrelées de plis (celle de saint Isidore évoque, en l'amplifiant, la tuyauterie asturienne), les vieux saints espagnols, sur les têtes de taureaux qui leur servent de consoles, sont pareils à des dieux de peuplade. La cathédrale aragonaise de Jaca, en cours de construction dès 1063, année de la mort du roi Ramire, son fondateur, mais achevée très lentement, et tout un groupe d'églises auquel appartiennent Santa Cruz de la Seros, Huesca, Fromista, font sentir la verdeur d'un art qui, dès une haute époque, sur un fonds local, poursuit des expériences parallèles à celles des milieux français, avec lesquels il eut d'ailleurs des contacts¹.

Ainsi le drame ne se joue pas exclusivement à Compostelle. Silos, en Castille, est aussi l'un des points sensibles de la controverse². Saint Dominique s'y établit en 1041. Il y fit construire. Il y fut enseveli. Sur le tailloir d'un chapiteau du cloître, une inscription reproduit une partie de son épitaphe, — mais c'est une inscription commémorative, destinée à rappeler l'emplacement de la sépulture dans le cloître (1073-1076), avant le transfert du corps dans l'église. En 1088 fut consacrée une construction nouvelle, entreprise sous l'impulsion des grands chantiers, alors en pleine activité, des basiliques de Compostelle, de Sahagun, de León et d'Arlanza. Au milieu du XII^e siècle, on travaillait encore au cloître.

Outre huit reliefs sur les quatre piles d'angle, la décoration comporte de nombreux chapiteaux. Certains de ces derniers montrent des traces d'influences arabes, mais la plupart d'entre eux, par les procédés de composition, la qualité raffinée des surfaces, la virtuosité des évidements, trahissent une époque basse ; ceux qui représentent des scènes de la vie du Christ ont des caractères gothiques. Quant aux reliefs, il est probable que le même atelier en a exécuté cinq et peut-être six : la Crucifixion, la Pentecôte, l'Ascension, l'Incrédulité de saint Thomas, le Christ à Emmaüs, le Christ au tombeau. Ce dernier pourrait

1. Voir G. Gaillard, *Les débuts de la sculpture romane espagnole* (sous presse).

2. Voir E. Bertaux, *Santo Domingo de Silos*, Gazette des Beaux-Arts, 1906 (les chapiteaux seraient de 1075 ; les reliefs, postérieurs) ; Porter, *Spain or Toulouse*, Art Bulletin, 1924 (l'ensemble serait du XI^e siècle) ; P. Deschamps, *Notes sur la sculpture romane en Languedoc et dans le Nord de l'Espagne*, Bulletin monumental, 1928 (l'inscription est commémorative, non contemporaine) ; Baron Verhaegen, *Silos*, Gazette des Beaux-Arts, 1931 ; G. Gaillard, *L'église et le cloître de Silos*, Bulletin monumental, 1932, reprend l'histoire de la construction : c'est l'abbé Fortunius qui agrandit les parties orientales de l'église, saint Dominique n'ayant fait que réparer l'église pré-romane, de type asturien. Cf. Dom Marius Férotin, *Histoire de l'abbaye de Silos*, Paris, 1897 ; Dom Roulin, *Les églises de l'abbaye de Silos et les cloîtres de l'abbaye de Silos*, Revue de l'Art chrétien, 1908-1910 ; J. Pérez de Urbel, *El claustro de Silos*, Burgos, 1930.

être légèrement postérieur : le Christ sur la dalle funèbre et les soldats endormis montrent la sûreté de la stylistique romane pleinement développée, et la figure de l'ange, par contre, n'appartient même plus à cet art. Quant aux reliefs de l'Annonciation et de l'Arbre de Jessé, on ne conteste plus leur date tardive.

Mais la première série est bien remarquable. Le type y est assez constant, — bras raides et courts, genoux placés trop bas, pieds croisés sous des tuniques ajustées, presque collantes. Le terrain est parfois symbolisé par une juxtaposition de mottes arrondies, pareilles à des fruits et gravées d'une sorte de pli ornemental qui s'incurve comme une brève volute. Dans la Pentecôte et l'In-

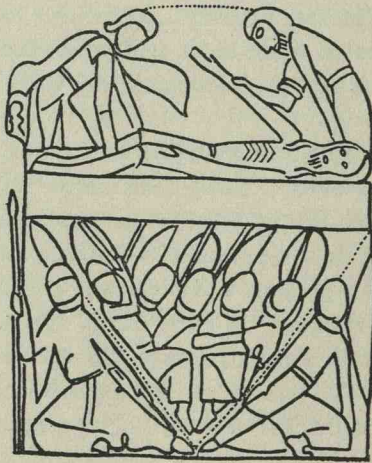


Fig. 26. — Le Christ au tombeau, Silos.

D'après Baltrusaitis.

crédulité de saint Thomas, les personnages sont nombreux, pressés les uns contre les autres, alignés par files parallèles en hauteur; de profonds canaux d'ombre départagent ces grappes humaines; le modelé de chaque corps est calme et solide : le rapport avec Moissac et Toulouse est manifeste. Le Christ à Emmaüs est d'une étrange beauté. Il ne va pas à la rencontre des disciples : il les quitte, les dominant de sa haute taille et tournant vers eux sa tête de jeune monarque d'Orient, au nez long et fin, aux joues lisses, à la barbe annelée de mèches parallèles. Sa démarche, pareille à celle des Apôtres de Toulouse, progresse sur un léger mouvement de danse. Il suffit de regarder l'exécution nerveuse des pieds pour se convaincre qu'il ne s'agit pas d'une

œuvre du XI^e siècle. Dans les écoinçons de l'Incrédulité de saint Thomas sont représentés, avec des figures anecdotiques, ces édicules à colonnettes et à toiture imbriquée qui apparaissent nombreux à une époque tardive dans la sculpture romane d'Espagne. Peut-être ces reliefs sont-ils contemporains de la seconde génération languedocienne. En tout cas le secret de la composition des tympan ou, d'une manière générale, leur enchaînement et leur mobilité calculée ne sauraient naître de la juxtaposition de ces sortes de figures, quelque savantes, quelque émouvantes qu'elles soient. Les statues disparates suspendues au-dessus de la Porte des Orfèvres à Compostelle, débris d'une décoration ancienne, ne les laissent pas prévoir non plus, et les tympan semblent un panneautage accidentel de fragments de frise.

Mais n'est-ce pas faire jouer avec trop de rigueur le principe du conformisme stylistique ? Il est sûr qu'il y a là une humanité forte et nouvelle, qui

porte en elle une passion étrange, le mystère d'une vie profonde; il y a aussi la substance de la chair. La porteuse de crâne de Compostelle, qui se retrouve, monstrueusement déformée, naine à tête énorme, sur une console de la Porte Miégevillie, à Saint-Sernin, est à la fois humaine, féminine, avec ses cheveux épars, le modelé souple et presque coulant de son corps, et inhumaine par l'intensité fixe et terrible de l'expression comme par la légende dont elle est la figure. L'art n'est pas tout entier dans une ordonnance, il est aussi dans cette substance-là. Des deux côtés des Pyrénées, reliés par les chemins des pèlerinages, les ateliers de Galice et les ateliers du Languedoc ont certainement collaboré, sans qu'il soit possible de mesurer toujours leur part respective. En tout cas, c'est le second atelier de Moissac qui, vers 1115, orchestre pour la première fois dans la pierre, avec une ampleur et selon un ordre qui définissent désormais tout un art, la formidable cantate de l'Apocalypse, sur un thème commenté par un moine dans un couvent d'Espagne. Mais quelle distance, et pour la forme et pour l'inspiration, sépare les figurines des manuscrits, tracées à la pointe du calame, vivement enluminées et toujours graphiques, et les acteurs du drame surhumain taillés dans la pierre! La suggestion du modelé par les plis ornementaux, le bouillonnement rythmé du bas des robes, toutes ces arabesques qui courent comme une écriture à la surface

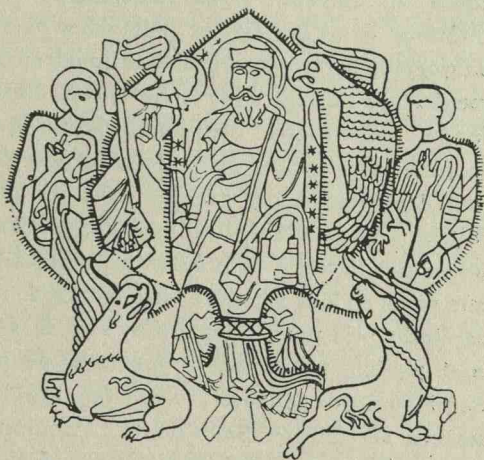


Fig. 27. — Composition ornementale du tympan de Moissac.

D'après Baltrusaitis.

des corps, en Languedoc comme en Bourgogne et dans toutes les régions où vit le génie roman, c'est moins le vestige du dessin d'un modèle sur des corps qui ont acquis leur poids et leur mesure qu'une sorte de remous extérieur de l'ordre secret qui en combine les parties.

Dans cette définition d'un style, l'Auvergne, le Poitou, la Saintonge ont un rôle plein d'intérêt; pourtant ni le Poitou ni l'Auvergne (sauf à Conques, qui se rattache au groupe auvergnat) n'ont combiné de ces vastes tympanes qui résument en l'amplifiant la pensée romane. Ce n'est pas que les artistes aquitains n'aient exécuté des sculptures dans la partie supérieure des fausses baies, caractéristiques du décor architectural de leurs façades, en Angoumois, en Poitou, en Saintonge. Ils ont également pratiqué des tympanes de forme rare,

en croissant de lune (Lichères, Champagne-Mouton) ou composés de deux arcs géminés (Vouvant). Enfin il ne faut pas omettre quelques tympan proprement dits, groupés aux environs d'Angoulême, et dont le plus célèbre est celui de Saint-Michel d'Entraygues, portant le combat de l'archange et du monstre (après 1137). Mais ce sont des œuvres tardives, et certaines d'entre elles, comme le tympan de Champniers (après 1150) où le sentiment anecdotique joue dans l'interprétation du tétramorphe, échappent à l'art roman¹. Ce n'est pas là, malgré la fierté de certains exemples, que résident les qualités essentielles. Mais l'analyse technique nous a montré avec quelle maîtrise les artistes du Sud-Ouest ont arqué la figure d'archivolte ou l'ont massée dans le cadre du claveau. Nous connaissons aussi la richesse d'un modelé tout intérieur dans les églises poitevines et saintongeaises, modelé qui procède en quelque sorte par suggestion linéaire, en combinant le labyrinthe de l'ornement et de l'image avec le fin réseau d'une ombre continue, resserrée et profonde. Saint-Pierre d'Aulnay, Sainte-Marie-des-Dames à Saintes, Corme-Royal, Pont-l'Abbé, Rétaud en offrent de beaux exemples. Et, d'autre part, dans les personnages groupés sous des arcades ou suspendus au nu des murailles (Châteauneuf-sur-Charente, Matha), l'art du Sud-Ouest annonce une plastique nouvelle et prépare les voies à l'art gothique. Les cavaliers foulant aux pieds de leur monture les ennemis de l'Église, inspirés soit du Marc-Aurèle capitolin pris pour Constantin, soit de quelque modèle romain de la Gaule, sont parfois un simple « morceau de mur sculpté » (Parthenay-le-Vieux, Saint-Jouin-de-Marnes), — parfois aussi ils ont l'aplomb et la plénitude de statues véritables². Sans doute la sculpture romane du Poitou n'a pas été imperméable aux influences languedociennes : certaines figures de Vertus dressées dans les archivoltés, non plus arquées ou enclavées, mais tangentes à l'arc, ont les proportions et le plissé particulier à Toulouse et à Moissac. D'autre part, l'Espagne musulmane, pendant la croisade de reconquête, a fait intervenir dans l'iconographie et dans le style même des touches reconnaissables d'influence orientale : les grands lions qui bondissent autour du portail de Chadenac proviennent peut-être d'un ivoire arabe à scène de chasse, mais leur course obéit à la courbe de l'arc, dont elle répète le tracé. Sans sortir des limites de cette région, il serait possible d'écrire l'histoire d'un développement continu et varié, depuis les plus anciennes sculptures de Saint-Hilaire de Poitiers, depuis l'homme-modillon du Musée des Antiquaires de l'Ouest, jusqu'à la période baroque.

1. Voir Tony Sauvel, *Tympan de l'Angoumois*, Bulletin monumental, 1936.

2. La théorie "baronniale", d'après laquelle ces statues représentaient des seigneurs de la région, bienfaiteurs des églises, est aujourd'hui écartée. Cf. Mâle, *L'art religieux du XII^e siècle en France*, p. 248, et T. Sauvel, *Les hauts-reliefs romans de Surgères*, Revue de Saintonge et d'Aunis, 1936. Exceptionnellement, à Surgères, il y a deux cavaliers, de part et d'autre de la baie centrale.

L'Auvergne est ancienne dans la sculpture, par les plaques de Thiers et de Saint-Alyre, par les chapiteaux de Chamalières. Au XI^e siècle, Guinamond, moine de La Chaise-Dieu, est fameux au loin par ses œuvres d'architecture et de sculpture. C'est en Auvergne que nous trouvons quelques-uns des plus vieux exemples de ces figures d'atlantes qui accusent fortement la fonction architecturale du chapiteau. Et il est vrai que certains ateliers auvergnats furent sans doute les plus puissants ordonnateurs de ces beaux blocs figurés. Les hommes, les bêtes, les monstres se serrent avec énergie les uns contre les autres et font corps avec la corbeille. L'art de maître Robert, à Notre-Dame-du-Port, vers 1130, est compact et vigoureusement plastique. A Saint-Julien de Brioude, à Saint-Nectaire et, plus tard, à Notre-Dame d'Orcival, à Besse-en-Chandesse, les chapiteaux sont plus concentrés, plus farouches et peut-être plus savants que dans les autres groupes. Mais le maître du chapiteau des Saintes Femmes, à Mozat, répand sur ses belles figures une plus sereine lumière. Les maîtres d'Auvergne sont également sculpteurs de linteaux, et, sous le double rampant qui en caractérise le cadre, ils taillent des figures d'une épaisseur massive ; la compacité de la composition rappelle plutôt le style des sarcophages que la géométrie languedocienne (Mozat, Le Chambon, Thuret). Mais à Notre-Dame du Puy, à côté des chapiteaux à feuillages de modèle gallo-romain et de quelques chapiteaux figurés romans, l'Islam a marqué son empreinte dans une sculpture qui revêt d'une chape ornementale ajourée un épannelage islamique, et, sur les portes de bois décorées de reliefs figurés méplats, court une inscription coufique¹. L'influence mozarabe s'est d'ailleurs fait sentir dans la Basse-Auvergne, non seulement par le modillon à copeaux, mais par des chapiteaux ouvragés à la manière cordouane, dont on retrouve le type jusque sur la Loire.

Ainsi collaborent à la genèse du style roman les ateliers hispano-languedociens, ceux de la Bourgogne, de l'Auvergne, du Poitou et de la Saintonge, et sa puissante unité s'en trouve diversement colorée. L'art normand est loin de demeurer étranger à ces métamorphoses : bien au contraire, il montre des applications rigoureuses du style ornemental dans des compositions de tympan sans iconographie, où des bêtes affrontées, combinées avec des rinceaux d'entrelacs, dessinent une palmette, comme à Wordwell et à Knook, en accord étroit avec deux tympan de Beauvais, celui de Saint-Étienne et celui de l'ancienne église Saint-Gilles ; le thème de Wyndford Eagle se retrouve en France, à Villesalem, — exemples, entre beaucoup d'autres, de ces rapports qui unissent la Normandie au domaine royal et à la France de l'Ouest. Quant aux monstres

1. On retrouve la même technique à La Voûte-Chilhac, à Blesle, à Chamalières-sur-Loire. — Dans son important compte rendu de l'ouvrage d'A. Fikry, *Journal des Savants*, 1936, L. Bréhier note la fréquence, au Puy, de l'Adoration de l'Agneau, thème qui provient de l'Espagne mozarabe, où il figure sur des tympan et dans des manuscrits de l'Apocalypse. Il est rare dans les provinces voisines.

qui décorent les écoinçons de la cathédrale de Bayeux, leur analogie avec certaines formes de l'Asie orientale est frappante. Leur place dans l'architecture, choisie simplement pour l'effet, aussi bien que leur style propre, fait penser à un apport plutôt qu'à une élaboration. C'est, d'autre part, une question de savoir si, dans le Nord de la France et en Belgique, une manière ancienne ne se perpétue pas, dans les cuves baptismales par exemple, à côté des formes proprement romanes.

L'Allemagne est peu touchée par ces dernières. La grandeur de sa plastique réside dans les stucs et dans les bronzes, et non dans la sculpture monumentale : les ateliers ottoniens en avaient recueilli la tradition, ininterrompue depuis la période carolingienne et qu'ils transmirent au XIII^e siècle. La sculpture en pierre donne un art composite, qui se colore de tradition

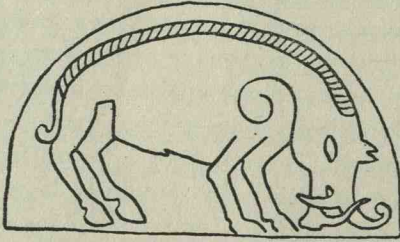


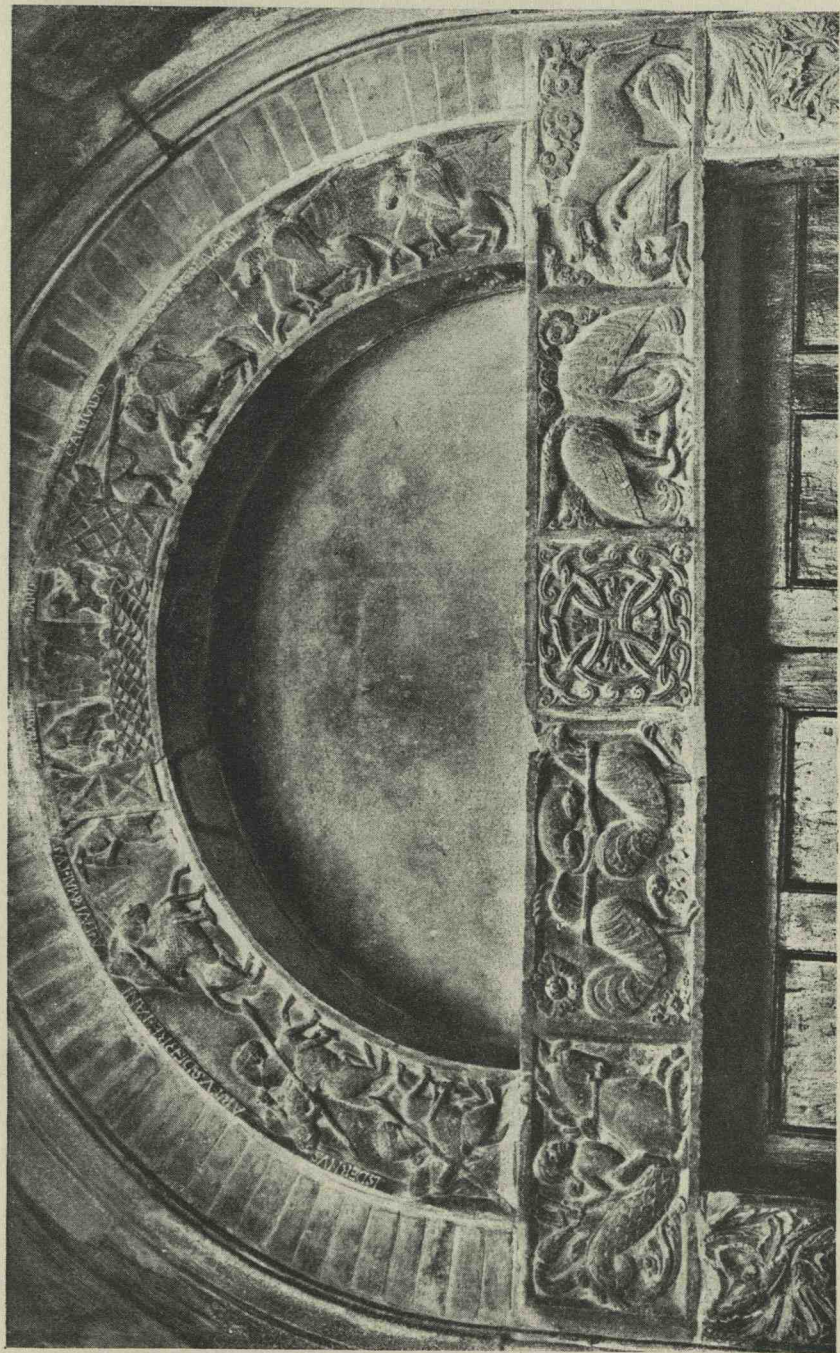
Fig. 28. — Tympan d'Ipswich.
D'après Baltrusaitis.



Fig. 29. — Tympan de Knook.
D'après Baltrusaitis.

antique dans la vallée du Rhin, d'influences bourguignonnes à Bâle, d'apports lombards en Alsace et dans une bonne partie de l'Allemagne. Les belles figures (tardives) du chœur de Bamberg montrent un art romain vu par un maître romain. Mais la colossale Déposition de Croix d'Extern, près de Dettmold, taillée en plein rocher, évoque une sorte d'art romain des cavernes. Dans cette vieille tradition impériale d'une part, et, de l'autre, dans cette rudesse d'énormité réside sans doute un instinct plus authentique que dans les apports de l'Ouest et du Sud. Pourtant il y avait dans l'étonnante rêverie de pierre de Saint-Michel de Pavie cet état pur et suraigu des combinaisons ornementales, une richesse de vitalité et une qualité énigmatique auxquelles la Germanie était profondément sensible. L'Italie se propageait en suivant le tracé des voies romaines, par les passes des Alpes, à travers l'ancien royaume d'Arles¹. Elle installait les lions porteurs de colonnes sous des porches de type lombard, à Reichenau et à

1. René Jullian a mis en lumière ces parcours et ces apports : *Le portail d'Andlau et l'expansion de la sculpture lombarde en Alsace à l'époque romane*, Mélanges de l'École de Rome, 1930. Sainte Richarde, fondatrice d'Andlau, avait voyagé en Italie, ainsi que ses amis. L'un d'eux, Liutward, fut évêque de Verceil. — Le linteau (Adam et Eve) est plus ou moins inspiré de la Genèse de Modène. Le tympan est plus alsacien par l'iconographie : le Christ remettant le livre à saint Paul et les clefs à saint Pierre, sujet qui se retrouve à Marienheim et à Sigolsheim, mais la composition rappelle le tympan de Nonantola.



Salzbourg. De Borgo San Donnino, la scène de l'Enlèvement d'Alexandre devait passer à Bâle, à Fribourg-en-Brisgau, à Remagen, et les médaillons à l'antique de Ferrare se retrouvent à Oberpleiss. La sculpture alsacienne incruste dans ses façades sévères de nombreux éléments du Sud. Murbach, Rosheim et surtout Andlau semblent refléter, mais sans unité, comme par morceaux, Saint-Ambroise de Milan, Saint-Zénon de Vérone, la cathédrale de Modène. Influences peu homogènes, mal assimilées, mais qui, sur une des grandes voies de l'Occident, continuent les antiques voyages des maçons et des architectes lombards.

D'autres régions ont pris une part importante et singulière à l'histoire de ce mouvement qui, dans les formes, intéresse si profondément la vie de l'esprit. Nous ne croyons plus que la Provence soit à l'origine de la sculpture des portails du Nord dans la seconde moitié du XII^e siècle, ni qu'elle représente la permanence d'une tradition antique. Elle offre au contraire une remarquable complexité d'aspects. De bonne heure, si nous ajoutons foi à la réputation des ateliers de Saint-Ruf en Avignon, dont rien ne subsiste, elle eut des sculpteurs réputés. Mais l'art des frises a laissé des vestiges associés à la première architecture romane à Saint-Restitut et à Cruas. C'est d'ailleurs le même style et la même technique qui caractérisent le tympan de la charmante église de Saint-Gabriel, ainsi que le relief encastré sous le fronton triangulaire : nul contraste plus vif que celui de cette architecture et de cette plastique. Un archaïsme roman maintient en Provence l'art du XI^e siècle. Et, d'autre part, sur le cours moyen du Rhône, à Vienne, à Valence, dans l'aire immédiate de l'expansion bourguignonne, une sculpture beaucoup plus savante plie aux règles de la stylistique romane jusqu'aux souvenirs de l'art romain, d'ailleurs rares et peu sensibles. Mais Saint-Gilles du Gard et Saint-Trophime d'Arles développent des ensembles considérables qui représentent trois époques de la sculpture provençale au XII^e siècle. Saint-Gilles, avec sa belle colonnade en hors-d'œuvre, fut commencé en 1116, mais on présume que les sculptures sont postérieures¹, et les tympan plus tardifs encore. Dans l'ombre lumineuse du portique, entre les piles et les architraves qui leur composent des espèces de niches rectangulaires,

1. Deux inscriptions funéraires de 1142 ont été relevées dans le mur occidental de la crypte, mur construit pour porter la façade sculptée. Voir R. de Lasteyrie, *Études sur la sculpture française au moyen âge*, Monuments Piot, t. VIII, 1902, pp. 96-102. Meyer Schapiro, *New documents on Saint-Gilles*, Art Bulletin, déc. 1935, remarque qu'il est difficile de s'appuyer sur cette date, rien ne prouvant que les inscriptions aient été placées dans le mur immédiatement après la construction et immédiatement avant l'exécution des sculptures. Il a trouvé, d'autre part, trois inscriptions funéraires de personnages morts en 1129, d'après l'obituaire de Saint-Gilles. On est donc fondé à reculer la date des reliefs. — La chronologie de Saint-Gilles a subi d'amples oscillations. Pour R. Hamann, *Geschichte der Kunst*, Berlin, 1933, et Burlington Magazine, 1934, pp. 26-29, les travaux de l'église auraient commencé vers 1096. Pour A. Fliche, *Aigues-Mortes et Saint-Gilles*, Paris, 1925, p. 75, les sculptures dateraient de la première moitié du XIII^e siècle. — Sauf pour les tympan, rien ne s'oppose à ce que la décoration de Saint-Gilles remonte à la fin du premier tiers du XII^e siècle.

les figures de Saint-Gilles se présentent dans un emplacement romain, — mais elles ne sont ni romaines ni essentiellement romanes : indépendantes de l'architecture, où elles ne jouent qu'un rôle décoratif, — et c'est ce qu'elles ont de plus « antique », — elles portent les marques de l'influence languedocienne, comme les statues de Saint-Denis, qu'elles n'ont pas inspirées et auxquelles elles se rattachent peut-être. Mais des différences profondes et presque irréductibles les séparent des statues-colonnes, notamment dans le traitement des ombres, qui sont vues comme par un peintre, avec richesse et profondeur, tandis qu'un sobre modelé ornemental laisse tout leur plein aux figures de Chartres et d'Étampes. En tout cas, le tympan portant le Christ dans le tétramorphe appartient à l'iconographie de la seconde moitié du XII^e siècle. On le retrouve à Saint-Trophime, dont la façade est encore plus récente ; le cloître est daté 1180 par l'inscription du pilier nord-ouest ; les chapiteaux sont d'ailleurs d'un art roman très évolué, maître de toutes ses ressources.

Nous ne pouvons mesurer toute l'importance des rapports entre la Provence et l'Italie : ils sont frappants dans l'iconographie, ils apparaissent dans le style même. De cette large expansion des formes méridionales, l'Allemagne, l'Alsace nous ont déjà montré bien des exemples. L'Italie est d'ailleurs aussi diverse en sculpture qu'en architecture au cours de la période romane. Elle est byzantine, elle est antiquisante dans le Sud, où nous verrons l'art de la Capoue impériale inspirer les commencements de Nicolas Pisano. En Toscane, la polychromie combat la plastique, qui se concentre sur les linteaux à Pistoie (1166-1167) et à Lucques, et qui donne un ensemble plus riche et plus noble au portail du baptistère de Pise, face à la cathédrale. C'est en Lombardie que nous avons une sculpture proprement romane, parfois d'une remarquable énergie stylistique. Le premier aspect (et sans doute le plus curieux) en est donné par les églises de Pavie, Saint-Pierre-au-ciel-d'or (1132) et Saint-Michel, avec une luxuriance, une vitalité, une richesse qui sentent, non la « grossièreté » des origines, mais la fièvre d'une manière. Le monstre et l'ornement s'y étreignent dans les mêmes replis. Les grands portails de Maître Guglielmo et de Maître Niccolo sont d'une inspiration différente. Abrisés sous des porches légers dont les fines colonnettes reposent sur le dos de deux lions accroupis, ils admettent, de part et d'autre de la baie, sur la façade, des reliefs encastés à même le mur, rappelant encore (comme le portail catalan de Ripoll) le placage et l'ex-voto. Ce goût d'imager les surfaces en largeur restera longtemps acquis à l'art italien. On en a un bel exemple à San Zeno de Vérone, où la vieille porte de bronze, qui perpétue l'art de ces fondeurs allemands dont la réputation et les travaux s'élevaient jusqu'à Novgorod, est flanquée d'un décor d'arcades et de bandes plates entre lesquelles s'étagent les reliefs de maître Guglielmo et de maître Niccolo. Le premier de ces deux artistes est également l'auteur du grand portail de Mo-

dène, et c'est surtout à la cathédrale de Vérone, à Plaisance et à Ferrare (1135?) qu'il faut étudier le second : le type de ses portails évoque à de certains égards notre art de la transition, avec ses statues de prophètes qu'accompagnent celles des vieux paladins Olivier et Roland. C'est à Modène (non au porche de Guglielmo, mais au portail qui s'ouvre près du campanile) que figurent les chevaleries d'Arthur, accompagnant les épisodes de Renart. Si les reliefs de façade, dans des formes rudes et courtes, avec un sentiment large, évoquent l'art des frises du XI^e siècle et quelques souvenirs des sarcophages antiques (génie funéraire de Modène), les chapiteaux lombards montrent dans toute leur pureté les combinaisons de la stylistique romane (cloître de Sant' Orso, à Aoste, 1133).

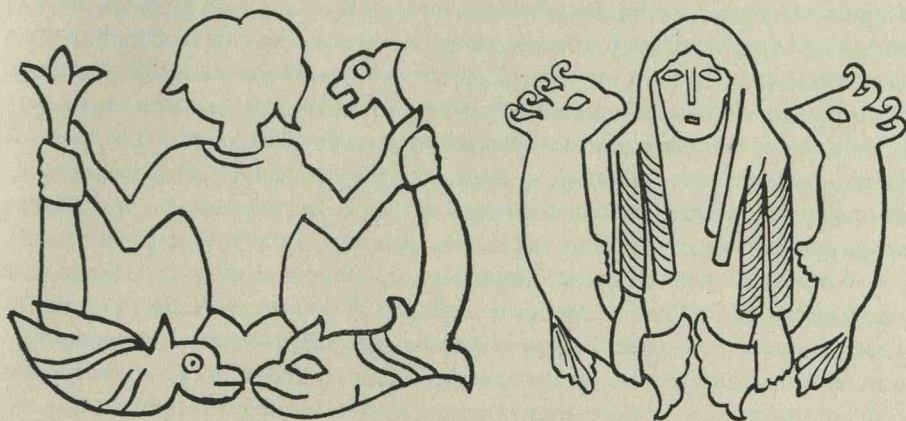


Fig. 30. — Bas-reliefs de Parme (à gauche) et Modène (à droite).

D'après Baltrusaitis.

Mais les nus de Modène, d'une jeunesse délicate, y font intervenir une poésie tout humaine. A la cathédrale de Parme (1178), au baptistère de la même ville (1196), à Borgo San Donnino, Benedetto Antelami développe une iconographie abondante et savante, d'inspiration gothique, des formes traitées d'abord avec une sorte d'inflexibilité, puis plus souples, d'un beau poids et d'une noble qualité monumentale. La Descente de Croix¹ de la cathédrale de Parme, encadrée dans le mur méridional du transept, est d'une étrange roideur. Elle semble renchéir sur des formules de composition plus vieilles d'un demi-siècle. Le groupe de gauche, comme s'il était soumis à une attraction magnétique, penche d'un bloc, sans fléchir, dans le même sens que Joseph d'Arimathe tenant Jésus à bras le corps. Les ailes des anges, rigoureusement horizontales, pro-

1. C'est le fragment d'un ambon auquel appartenaient également un autre relief représentant le Christ en gloire et trois chapiteaux. Ces derniers ont été contestés. D'après R. Jullian, *Les fragments de l'ambon de Benedetto Antelami à Parme*, Mélanges de l'École de Rome, 1929, ils seraient d'un maître très voisin d'Antelami, mais d'un sentiment plus aimable et plus facile.

longent les bras de la croix. Les figures du Soleil et de la Lune timbrent comme des cabochons le registre supérieur de cette scène dont l'épure semble avoir été tracée à la règle. Mais à droite le partage des vêtements du supplicé est une anecdote d'un sentiment déjà gothique. Cet art à deux faces est plus voisin de la Provence que de Modène. Son unité réside dans le calme du modelé, dans le plein des volumes. Mais des œuvres comme les prophètes assis et comme le Salomon et la reine de Saba du baptistère n'appartiennent plus, ni par la date, ni par le style, à l'art roman.

L'intérêt de ces foyers périphériques qui, de l'Angleterre à la Lombardie, en passant par le Nord de la France, la Belgique, la Rhénanie, enveloppent d'une sorte de *border* les ateliers de la France du Centre et du Sud-Ouest et ceux de l'Espagne du Nord, c'est de nous présenter, outre l'expansion d'un style bien défini dont l'accord avec l'architecture est le principe essentiel, des traditions plus anciennes mêlées à la précocité d'un autre art : en terre anglo-normande, le vocabulaire et parfois les combinaisons de l'Europe du Nord, avec des traces d'apports plus lointains ; à l'Est, des formes et des techniques carolingiennes ; dans le Midi méditerranéen et en Italie, la résistance de la première sculpture romane et quelques souvenirs antiques ; enfin l'Ile-de-France crée, dès le milieu du XII^e siècle, un thème iconographique et un style monumental nouveaux dont l'influence s'étend au loin, en Provence, en Italie et même en Espagne, où le portail de Sanguesa montre des statues-colonnes dressées sous une façade saintongeaise. De l'art roman à l'art gothique, il n'y a pas succession chronologique. Le fait caractéristique, c'est qu'un foyer secondaire devient le foyer principal.

L'analyse technique de la sculpture romane, l'étude du problème de ses origines et celle de ses premières manifestations au XII^e siècle, c'est-à-dire au moment où, riche des acquisitions du XI^e, elle atteint sa plénitude et sa fermeté classiques, nous ont déjà fait connaître ses variétés selon les lieux. Il nous reste à indiquer en peu de mots comment elle évolue et comment elle finit. Plusieurs caractères, plus ou moins précoces, mais rarement isolés, signalent son déclin : la profusion, l'oubli des fonctions, la recherche des effets pittoresques, le goût de l'anecdote, le dessèchement. En se répandant avec une abondance qui méconnaît la discipline de l'architecture et qui envahit les membres pour lesquels il est peu fait, ou dont il déguise et affaiblit le rôle, le décor échappe à la sévérité de la règle qui le maintenait à des emplacements et dans des cadres déterminés. Le guillochage des colonnettes, notamment dans le Sud-Ouest, en est un premier exemple, confirmé par le traitement des colonnes courtes qui servent de socles dans certains portails bourguignons. La recherche des effets l'accompagne dans la composition et le modelé des formes proprement plastiques, ou plutôt nous en voyons là une des applications élémentaires. Une

résille d'ombres ondulantes, une ponctuation d'accents trop nombreux et trop chatoyants compromettent l'aplomb et l'unité de la masse monumentale. Les églises du Poitou et de la Saintonge ont favorisé, par la matière relativement tendre dont elles sont faites, ces jeux de l'outil qui s'abandonne à l'impulsion de la virtuosité, et en même temps un illusionnisme optique qui substitue au plein et au compact de la sculpture, même ornementale dans son principe, des valeurs, des artifices et presque des touches de peintre. L'ombre n'est plus la projection naturelle des corps éclairés, une progression calculée vers la lumière, mais une zone arbitrairement creusée derrière eux. Le goût de l'anecdote, du détail, de la vraisemblance pittoresque, de la fidélité à l'objet, la note spirituelle, amusée, dans la représentation de l'accessoire, prennent le pas sur l'ordre des hiérarchies et détendent, affaiblissent la qualité du style. Le besoin de conter, l'intérêt pour les « vérités » du détail sont ici d'accord avec l'instinct populaire ; ils sont aux prises avec une règle plus exigeante. La Bourgogne, par les chapiteaux de la nef de Vézelay, nous donne à cet égard un exemple de la manière dont une grande école sait associer les contraires, en faisant intervenir la familiarité de la vie, l'image des travaux rustiques dans l'économie d'un style qui n'en est pas altéré. Mais c'est là, si l'on peut dire, la fissure par laquelle se montre au jour et déjà commence à croître le génie de l'art gothique¹.

Mais si, d'une part, le style se défait ou tend à se défaire par l'effet de ces recherches et de ces curiosités, il tend aussi, dans les régions où il évolue moins vite, à se maintenir en se durcissant. Les règles dont nous avons noté les caractères et constaté l'efficacité ne se présentent pas, dans le premier tiers ou même dans la première moitié du XII^e siècle, comme une sorte de code dont la rigoureuse logique s'applique inflexiblement à tous les cas et donne la solution de tous les problèmes. Il ne faut pas perdre de vue que la vie y a part : la sculpture romane, fondée sur une pensée architecturale et sur une composition d'ornement, n'est pas une sculpture sèche. Mais elle le devient, par excès de sûreté des formules, par une conséquence nécessaire du travail en série et de la fabrication industrielle. Aux lieux où elle devait se survivre le plus longtemps, en Catalogne, le cloître de la cathédrale de Gérone et, non loin de Barcelone, celui

1. On a d'intéressants exemples du processus baroque jusqu'en Basse-Auvergne, au chevet de Saint-Pierre de Blesle, à la limite du Cantal. Les chapiteaux en furent exécutés entre 1150 et 1180, peut-être par les disciples des artistes qui, une génération plus tôt, travaillaient aux chapelles méridionales de la même église et au cloître de Lavaudieu. Cette sculpture n'est pas sans rapport avec celle des grands ateliers catalans de Galligans, d'Elne, d'Estany, qui, vers le même temps, fidèles à l'antique tradition romane, vivace dans ces régions, lui donnaient pourtant un accent si nouveau. On retrouve les caractères du deuxième atelier de Blesle au chevet de Saint-Julien de Brioude et à l'église de Chanteuges. M. Bréhier, qui nous a fait connaître cette série, pense qu'il y eut là développement d'une école locale. Mais le phénomène est d'ordre général. Les chapiteaux de la Quintaine et de la Nature féconde, avec leurs figures en encorbellement projetées en avant du fût, leurs masses évidées et refouillées, sont typiquement baroques. La même différence est notable entre les chapiteaux du chevet de Brioude et les autres chapiteaux de la même église. Voir Bréhier, *Les chapiteaux de Saint-Pierre de Blesle*, Almanach de Brioude, 1929.

de Sant Cugat del Valles¹ nous font en quelque sorte assister à plusieurs phénomènes qui permettent de classer et de dater les séries de chapiteaux : non seulement, à l'époque la plus tardive, des élégances et des recherches de détail dans des compositions dénouées, qui n'ont plus pour principe que l'agrément narratif, mais d'abord, dans le pur décor d'ornement, la maigreur des volumes, le profil aigrement découpé des silhouettes, la sécheresse friable des tiges, dont le diamètre diminue. La loi de la constance des types, qui, en fixant et rétrécissant l'invention, finit par appauvrir tous les styles, répand partout les mêmes modèles, les mêmes gabarits. Un curieux cas de déviation des fonctions et des formes accompagne à Sant Cugat ces marques de dégénérescence, mais il se retrouve dans de très nombreux chapiteaux de la seconde moitié du XII^e siècle : les volutes, transformées en crochets et en atlantes par l'art roman, deviennent des sortes de clefs pendantes, aux quatre angles du tailloir. Elles ne portent plus, elles aggravent la poussée. Ces fragiles édicules, suspendus comme des stalactites, apparaissent comme le démenti catégorique opposé à la logique architecturale de la sculpture romane par le génie baroque de son déclin.

Mais le monde des formes qu'elle a inventées conserve la silhouette et la vie mimique qu'il doit aux cadres où il naquit, même lorsque ces cadres sont rompus. C'est une syntaxe qui a créé son vocabulaire, et le vocabulaire survit à la syntaxe. Le crépuscule de l'art roman est plein de ces formes aberrantes, enfantées jadis par la vigueur de ses songes. L'art gothique en recueille quelques-unes, dont la vitalité se transforme et s'affaiblit : les monstres deviennent les grotesques. Les images énigmatiques des bases de Sens et du Portail des Libraires, à Rouen, sont bien moins les témoins d'une verve de caprice que les vestiges d'un art qui a perdu son actualité. La fin du moyen âge lui verra reprendre — avec une sorte de force explosive — toute sa virulence. Au moment où le système gothique tend à se défaire, les monstres se réveillent et fourmillent de nouveau dans la pierre, dans le bois, sur le parchemin. Et c'est une question de savoir si ce phénomène singulier est proprement un « réveil » ou l'expression, plus intense, d'une sourde continuité.

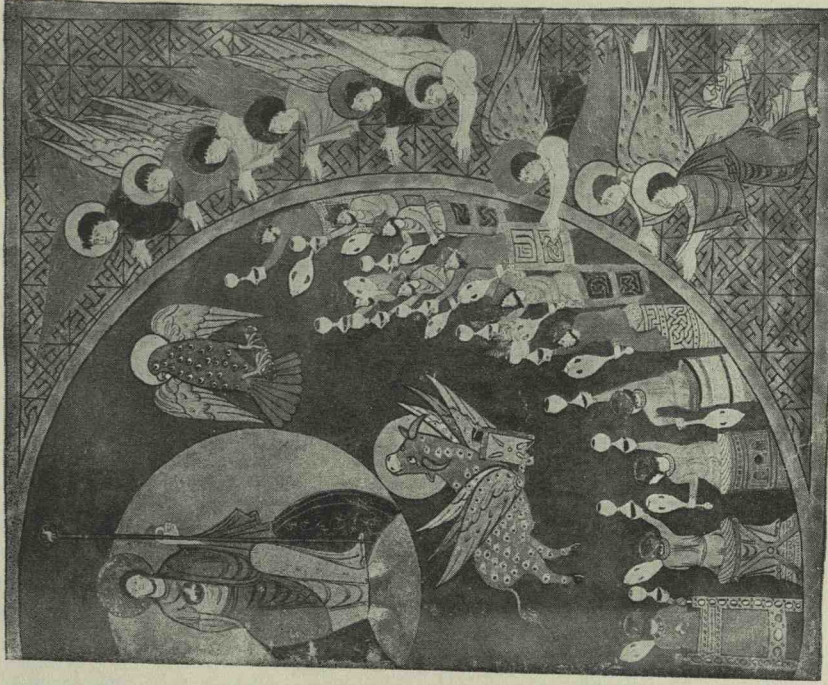
V

L'architecture romane propage ainsi sa loi dans la sculpture qui la décore. Nulle époque, nul style n'ont pensé avec plus d'unité les relations nécessaires de la pierre bâtie et de la pierre sculptée. Mais les combinaisons de l'ombre et de

1. Voir Baltrusaitis, *Les chapiteaux du cloître de Sant Cugat del Valles*, Paris, 1931. — Au principe d'une évolution interne s'ajoute, dans certains cas, le jeu des influences extérieures. Les chantiers de Lérida et d'Agramunt sont en rapport avec les chantiers toulousains de basse époque. Les apports mauresques (qui sont déjà sensibles dans certains chapiteaux de la même région au XI^e siècle) sont notables au cloître d'Estany, où l'on retrouve les thèmes de la céramique de Paterna (conférence de J. Puig i Cadafalch, Institut d'art et d'archéologie de l'Université de Paris, février 1933).



Pl. XXII.



LA VISION DE SAINT JEAN. APOCALYPSE DE SAINT-SEVER.

Phot. Cathala frères.

la lumière ne sont pas les seules à donner aux monuments la vie de la couleur. L'église romane utilise la polychromie pour la sculpture et fait accueil à la peinture murale. L'étude de la première de ces deux questions est rendue difficile par l'extrême rareté et par le délabrement des exemples. Ces couches légères, qui revêtaient la pierre d'un mince épiderme de ton, ont presque complètement disparu, mais les traces qui, çà et là, en subsistent, attestent l'intérêt d'une pratique dont les Anciens avaient fait grand usage, sans qu'il nous soit possible d'en préciser le rôle et la portée au XII^e siècle. La polychromie était-elle employée à titre de rehauts, par exemple pour « enlever » les reliefs sur les fonds et pour leur donner plus d'accent ? On aurait peine à croire que des maîtres si entendus dans l'interprétation architecturale et plastique de l'espace et, comme nous le verrons, si sensibles aux valeurs optiques de la peinture, aient ainsi risqué de désorganiser un système aussi savamment établi. Plus probablement la polychromie de la sculpture fut à leurs yeux une parure, du même ordre que la polychromie des assises et les jeux d'appareil. Mais il est possible aussi que, la faisant intervenir dans les procédés de la composition ornementale, ils en aient tiré parti soit pour préciser, soit pour feindre certains effets et certains mouvements.

Nous pourrions mieux juger de la peinture murale. L'importance de cette dernière confirme les suggestions que font naître les vestiges de la polychromie proprement dite et donne à penser que l'accord s'établissait par cette dernière entre l'architecture, la plastique et la décoration peinte. Ce grand moyen âge de pierre est aussi un moyen âge de peintres, et, bien que les verrières se soient surtout développées avec l'ampleur des percées gothiques, la coloration des vitraux collabore à l'harmonie du tout. Nous devons nous représenter les basiliques romanes, non dans l'état de majestueuse aridité où les âges les ont réduites et où nous les aimons, mais avec un luxe de couleur qui va, selon les cas, de quelques touches de polychromie à l'ampleur des grands cycles narratifs peints sur les murs ou sur les tissus historiés. Dès une époque ancienne, l'art roman faisait contribuer à la décoration des monuments religieux et des palais les tissus à personnages, tapisseries ou broderies, qui continuaient la grande peinture historique. Nous en avons un mémorable exemple, cette « telle (toile) du Conquest d'Angleterre », attribuée par la tradition à la reine Mathilde et que l'on tendait, le jour de la Saint-Jean, dans la cathédrale de Bayeux. Chef-d'œuvre singulier, où le bestiaire oriental, réduit à quelques thèmes, escorte en deux bandes parallèles le récit des chevaleries féodales et des navigations normandes¹. Il nous

1. Le trésor de l'abbaye de Saint-Denis aurait jadis conservé une broderie de la reine Berthe, rappelant la gloire de sa famille. Gonorre, femme de Richard I^{er}, est célébrée dans le *Roman de Rou* pour son habileté dans cet art. La duchesse de Northumberland avait offert à la cathédrale d'Ely une broderie commémorant les exploits de son mari. L'appartement d'Adèle, fille du Conquérant, était décoré de tentures à sujets bibliques et historiques. Voir Levé, *La Tapisserie de Bayeux*, Paris, 1919.

faut aussi, par un effort de pensée, retirer des musées et des trésors, pour les restituer à la vie de l'église, les tissus liturgiques timbrés encore des médaillons et des symboles de l'Orient, les châsses émaillées par les maîtres de Limoges et les maîtres de la Meuse, en forme de chefs, de bras, de coffrets et de monuments, où les reliques des saints sont offertes à la vénération des fidèles. Le trésor de Conques, avec sainte Foy tout en or, toute raide sur son trône, fulgurante de bijoux comme les roues d'yeux de l'Apocalypse, avec l'A de Charlemagne, avec la châsse de Pépin d'Aquitaine, resplendit dans la solitude : nous devons le voir rayonner au-dessus des têtes penchées, comme aux jours où deux écoliers de Chartres, venus au grand pèlerinage du Rouergue, étaient scandalisés par la ferveur d'idolâtrie d'une foule méridionale adorant les images.

Orfèvrerie, enluminure, peinture murale sont liées, et plus ou moins sous la dépendance de l'architecture. Souvent le peintre de manuscrits est un orfèvre de l'enluminure, et l'orfèvre un enlumineur de métaux, non seulement en vertu de vagues analogies, comme le rôle de l'or en peinture, mais pour des raisons plus précises, qui nous montrent au surplus qu'il serait vain de considérer un de ces arts comme la source de tous les autres, mais qu'il y eut constamment échange de leurs ressources. Les grandes initiales des alphabets zoomorphiques mérovingiens sont intérieurement cloisonnées de barrettes qui les fragmentent comme des compartiments d'émaux. Certaines pleines pages des manuscrits de style irlandais sont composées comme un arrangement de plaques émaillées. L'art ottonien nous montre un frappant exemple de ces échanges dans l'Évangélaire de saint Bernward (trésor de la cathédrale de Hildesheim) : les trois rois de l'Adoration sont compartimentés par de larges rubans ourlés d'un filet clair pareil au trait du cloisonné. D'ailleurs le principe du graphisme est le même dans les deux techniques : le trait noir du dessin, dans la miniature, circonscrit et maintient la région du ton, comme le trait d'or de la cloison ou du champlévé¹ maintient l'émail. On peut en dire autant

p. 7. — La tapisserie, ou plutôt la broderie de la reine Mathilde, a plus de 70 mètres de long sur 0 m. 50 de haut. Elle est composée de huit pièces de toile réunies par de fines coutures. Les laines sont de huit tons : trois bleus, deux verts, un rouge, un jaune chamois, un gris tourterelle. Les diverses parties, entre lesquelles on constate certaines différences, notamment dans les proportions des figures, ont peut-être été commencées en même temps par des équipes différentes. Selon certains auteurs, la broderie aurait été commandée et dirigée, non par la femme du Conquérant, mais par une autre Mathilde, fille de Henri I^{er}, roi d'Angleterre et femme de l'empereur Henri V, morte en 1167. Pour d'autres, elle serait due à Odon, évêque de Bayeux, demi-frère de Guillaume. Voir Émile Travers, Congrès archéologique de 1908, p. 182.

1. Le caractère le plus remarquable des émaux d'Occident, c'est la substitution du champlévé au cloisonné. Au lieu d'un mince fil de métal soudé au fond, c'est le fond même qui affleure. L'émail est incorporé à la matière de l'objet, le dessin est plus vigoureux. C'est à Conques, en Rouergue, après 1107, sous l'abbé Boniface, que s'est faite sans doute cette révolution technique. Les domaines de l'abbaye de Saint-Martial de Limoges s'étendaient jusqu'à cette région. Nous ignorons si elle possédait un atelier d'orfèvres. Son influence s'est exercée, grâce à ses manuscrits, par la légende de son saint patron, notamment par l'épisode de sainte Valérie décapitée, portant son chef à saint Martial. On trouve des traces de cette influence jusque dans la sculpture romane du Roussillon. Nous ignorons également



Pl. XXIII.

LE PSALMISTE. PEINTURE DE LA CRYPTÉ DE TAVANT.

Arch. Phot.

du vitrail, — manuscrit par le réseau des plombs, émail par la matière colorée.

L'ordre de l'architecture romane domine les arts du décor. Cette règle est évidemment nuancée selon les cas, mais elle s'impose à l'orfèvrerie même. Quand l'orfèvre n'est pas sculpteur d'idoles, de membres ou de chefs, il est architecte de reliquaires. Il donne aux châsses la forme d'une chapelle décorée d'arcades et couverte d'un toit à double rampant ; les boîtes à hosties sont de petites tours rondes coiffées d'un toit exactement conique. Les maîtres de Cologne ont développé avec magnificence le thème de la basilique en croix grecque, surmontée d'une coupole¹. Ainsi s'installe dans l'église une autre église plus petite, qui n'est pas forcément du même type, mais qui toujours est architecture, comme un microcosme emboîté dans le vaste univers. C'est un sens analogue qu'il faut attribuer aux architectures décoratives des manuscrits, des dais sculptés dans la pierre ou dans l'ivoire, des arcades et des piliers évidés dans le bois des meubles. Mais cet accord par la réduction et l'imitation n'est qu'une des formes d'une entente plus large. Elle s'exerce avec une harmonie caractéristique dans la peinture murale. La peinture de manuscrits n'y échappe pas non plus. Comme les reliquaires, la plupart d'entre eux sont conçus pour l'espace de l'église. Ils appartiennent au même ordre de grandeur. Ils font partie du mobilier liturgique, ils ont la taille et le format qu'il faut pour être tenus par de fortes mains, ou placés sur de hauts pupitres devant lesquels l'homme se tient debout, entre des colonnes massives, sous des voûtes immenses. Le parchemin qui porte les images a le ton d'un mur et semble les encadrer d'une large bordure de pierre. Les figures qui les décorent ont souvent l'ampleur, la dignité, la force paisible qui conviennent à des murailles. Peut-être y furent-elles copiées ? Mais l'unité d'un style ne nous oblige pas à recourir à cette hypothèse. L'art ottonien nous offre ainsi dans ses manuscrits des exemples de grandes peintures historiques : l'Otton II du *Registrum Gregorii* (Chantilly), l'Otton III de l'Évangélaire de Bamberg (Munich), pesant, colossal et tranquille, le couronnement de

s'il y eut un atelier à l'abbaye de Grandmont, dont le fameux autel, détruit à la Révolution, nous est connu par des fragments dispersés entre le Louvre, le Musée de Cluny et le trésor d'Orense, en Galice. A la fin du XII^e siècle, les dauradiers et les argentiers laïques remplacent les ateliers des abbayes. Le commerce des « œuvres de Limoges » s'étend à toute l'Europe. La production industrielle exerce sur le style une influence régressive : figures d'applique exécutées en série, juxtaposition au lieu de composition, retour au personnage sous arcade. Voir Lavedan, *Léonard Limousin et les émailleurs français*, Paris, 1913, p. 16 ; J.-J. Marquet de Vasselot, *Les émaux limousins à fond vermiculé*, Revue archéologique, 1905, et, sur l'évolution ultérieure de cet art, les belles études du même auteur, Gazette des Beaux-Arts, 1904, 1911, etc., ainsi que sa *Bibliographie de l'orfèvrerie et de l'émaillerie françaises*, Paris, 1925.

1. Par exemple, le reliquaire du trésor des Guelfes, exposé à Berlin en 1930, n° 22 du Catalogue (1175). Le plan est en croix grecque. Chaque bras de la croix est terminé par un fronton, sous lequel un cintre surbaissé couronne une scène des Évangiles. Au centre s'élève la coupole, dont chaque côte forme à son extrémité inférieure une sorte de niche sous laquelle est assise une figure. Sur le tambour sont représentés le Christ et les douze apôtres. Les prophètes, disposés sous des arcades, occupent la partie inférieure du reliquaire. Voir W. A. Neumann, *Der Reliquienschatz des Hauses Braunschweig-Lünebourg*, Vienne, 1921, n° 23, et O. von Falke, R. Schmidt, G. Swarzenski, *Der Welfenschatz*, Frankfurt-sur-le-Mein, 1930.

Henri II entre saint Ulrich et saint Emmeran, dans le Sacramentaire de Henri II (Munich). Un accord stylistique analogue, plus précis et plus frappant encore, peut être remarqué plus tard, sur un autre plan, dans une tout autre région. Pendant la seconde moitié du XI^e siècle, dans l'Italie méridionale, l'art du Mont-Cassin, tout en conservant un abondant répertoire de monstres, semble s'être attaché à décanter la peinture de son surcroît de richesses, à la filtrer, à l'amener à une noble qualité linéaire. La même évolution se fait sentir dans la peinture monumentale, surtout dans les ateliers romains, avec le maître dit des « Translations » d'Anagni, le grand artiste du second cycle de Saint-Clément, et aussi avec le maître du triptyque de la cathédrale de Tivoli¹. A leur tour, les grandes Bibles de l'Italie centrale obéissent à cette règle d'une économie délicate, d'une poésie avant tout graphique dont, à la même époque, mais plus étroitement fidèles au style du Mont-Cassin, certains manuscrits exécutés au couvent de Saint-Georges, à Lucques², nous montrent des exemples accomplis. Rien de plus éloigné de la richesse et de la violence des groupes ottoniens, même quand l'art méridional illustre les proses abondantes et colorées des rouleaux d'*Exultet*³. L'Orient mozarabe de Beatus appartient à un climat de l'esprit encore plus lointain, avec ses visions des sept églises de l'Apocalypse, de la grande prostituée de Babylone et des derniers jours du monde. L'Angleterre saxonne reste attachée au style vif, aigu, pittoresque du Psautier d'Utrecht, et l'Angleterre normande, dans la seconde moitié du XII^e siècle, dégage des compositions touffues et du génie fantastique de l'école de Winchester un style maigre et violent, une forme longue et contournée qui se mêlèrent plus tard à l'art gothique.

Mais il est un domaine où la peinture de manuscrits est naturellement appelée à exercer une influence sur la peinture murale : l'iconographie. Elle en est en quelque sorte le champ d'expériences et le grand laboratoire. C'est là que l'imagination créatrice trouve la plus vaste carrière et les instruments les plus dociles. Ni l'or ni l'ivoire ni la pierre ni la matière murale n'offrent la ductilité du parchemin et du calame. De la pure forme ornementale l'image naît. Elle peuple un monde de figures, elle anime l'abstrait. Sans se lasser, elle crée des formes dont certaines n'ont que cette occasion de paraître. D'autres se répandent partout. Nul véhicule d'influences plus propice et plus rapide que

1. Voir P. Toesca, *Miniature romane dei secoli XI et XII, Bibbie miniate*, Revista del R. Istituto d'Archeologia e Storia dell'Arte, 1929. Un groupe de manuscrits exécutés à Rome ou dans les environs, notamment l'Évangélaire E. 16 de la Vallicelliana, présente à la fois des rapports avec l'art du Mont-Cassin (*Vita S. Benedicti*, Vat. lat. 1202), avec les peintures de Saint-Clément, d'Anagni et de Tivoli. — La belle qualité linéaire se retrouve dans un autre groupe de Bibles, B. de Sainte-Cécile au Transtévère (Vat. cod. barb. lat. 587), B. de Santa Maria della Rotonda (Vat. lat. 1258), etc., qui évoluent vers un faire plus plastique, dominant dans les fresques de Saint-Jean-Porte-Latine (v. 1191).

2. Morgan Library, M. 737. Cf. *ibid.* M. 492, évangélaire latin de l'Italie du Nord.

3. Voir E. Bertaux, *Iconographie comparée des rouleaux d'Exultet*, Paris, 1909.

les manuscrits. Les moines voyageurs les emportent avec eux. Au cœur de l'Europe, les « peregrini Scotti » de l'âge précédent propageaient l'art d'Irlande et de Northumbrie dans les ateliers de Saint-Gall et de Reichenau¹. En léguant des manuscrits à l'abbaye de Weingarten, Judith, comtesse de Flandre, nièce d'Édouard le Confesseur, y faisait naître une école². La diffusion des *Beatus* en Aquitaine et jusqu'aux rives de la Loire (à Saint-Benoît) y portait une iconographie éclatante et nouvelle. Du scriptorium de Saint-Martial de Limoges sortaient des images dont l'action s'exerçait non seulement sur le domaine immédiat de l'émaillerie limousine, mais sur l'art du Languedoc et du Roussillon. Les thèmes chers aux manuscrits clunisiens se retrouvent sur un territoire plus étendu que le Mâconnais.

L'histoire de la peinture monumentale est associée étroitement à celle des commencements de l'Église. Elle est toute la décoration des catacombes, où persiste avec humilité, dans l'ombre éternelle des caveaux, la gaie peinture alexandrine, avec ses oiseaux, ses pampres, ses semis de fleurettes, ses paysages romanesques, et où se détachent quelques symboles dont le sens est voilé par la discipline du mystère, quelques scènes bibliques ou évangéliques, des portraits funéraires et les premiers thèmes de l'iconographie des sacrements. Les peintures de Sainte-Marie-Antique, sur le Forum, montrent combien cet art s'est enrichi d'images et de figures trois siècles après la reconnaissance du christianisme, surtout sous l'influence des papes grecs, grâce à ces chrétientés d'Orient qui avaient déjà, dans les grands monastères du Nil, commencé à dresser sur les murailles peintes la majesté des hiérarchies théologiques, Dieu, les saints, les abbés exemplaires. La double conséquence de la querelle des images fut de provoquer le retour aux thèmes pastoraux et de favoriser la peinture profane au détriment de l'iconographie sacrée et, d'autre part, de répandre sur l'Occident les moines peintres persécutés, qui apportaient des rives orientales de la Méditerranée, avec des éléments et des types que l'on retrouve dans le vieil Évangélaire de Rabula, composé par un moine de ce nom, au couvent de Zagba sur l'Euphrate, une violence dramatique, un instinct de conter avec vivacité et de commenter par les images comme par des gestes, qui imprègnent profondément la peinture. Nous retrouverons cet accent dans certains cycles de fresques qui se développent parallèlement à l'art byzantin de Toscane et à l'art pontifical romain, lorsque nous étudierons les origines du giottisme. Dans les royaumes barbares, et particulièrement dans la Gaule mérovingienne, les chroniqueurs et les poètes nous apprennent que les églises étaient décorées de peintures. Nous

1. Voir G. Micheli, *Recherches sur les manuscrits irlandais décorés de Saint-Gall et de Reichenau*, Revue archéologique, 1936.

2. Évangélaire latins de Thorney Abbey (Morgan 708) et de New Minster (M. 709). Le chef-d'œuvre de l'école de Weingarten est le Missel de Berthold (début du XIII^e s., M. 710).

devinons d'après les textes l'intérêt des cycles historiques dans les palais carolingiens du Rhin. Concurrément avec la mosaïque, dont Byzance inspirait la technique, il est probable qu'il y eut à la même époque un développement parallèle de la peinture sacrée, sans doute sous l'impulsion des maîtres qui, dans de nombreux ateliers monastiques, décoraient de chefs-d'œuvre les manuscrits.

A l'époque romane, nous pouvons saisir tout son développement. Sous la voûte, à l'intrados des arcs, au droit des murailles, le peintre compartimente ses compositions comme les pleines pages ou les bandeaux d'un livre. Au cul-de-four, au tympan, dans les écoinçons entre les arcades, il collabore avec l'architecte, il ordonne les figures selon l'emplacement qu'elles occupent. Il n'apparaît pas que la technique ornementale ait suscité, maintenu et développé la forme : la peinture avait derrière elle une tradition, la sculpture avait dû se faire ses procédés. Mais l'ordre des symétries, s'il demeurait étranger à la narration des frises peintes, se retrouvait dans l'harmonie des tympanes, et le style des plis, en bouillonné, en éventail, en coquille, en spirale, était un style d'ornement. Par un autre caractère plus général, la peinture romane est encore fonction de l'architecture. Elle respecte le plein des parois, elle ne creuse pas l'espace derrière les personnages, elle l'annule, soit par l'unité d'un fond sombre, soit par une alternance de bandes décoratives, et les personnages eux-mêmes sont plats, composés d'une large marqueterie de tons unis, séparés par un trait régulier et foncé. Ces hautes figures solennelles semblent découpées, puis rejointes dans leurs parties, comme des feuilles de verre sur le patron d'un vitrail. Mais la matière dont elles sont faites n'est pas très différente du mur même : c'est celle d'un enduit, simple ou complexe, tantôt la détrempe, terre colorée délayée dans l'eau, tantôt une succession de couches qui jouent l'une sous l'autre et qui donnent au ton le brillant d'un glacis. La *Schedula diversarum artium*, du moine Théophile¹, nous fait connaître la composition de la palette, le choix des couleurs selon qu'il s'agit du visage, des mains, des vêtements, de la terre, des arbres, et les conventions du pinceau qui soulignent de traits graphiques l'articulation des membres et le mouvement des plis. Précieux témoignage sur les formules d'un art, sur ses recettes de métier, mais qui ne doit pas nous déguiser la subtilité des maîtres et la variété des traitements. Viollet-le-Duc remarque qu'ils ne juxtaposent pas directement deux tons de la même intensité, mais qu'ils font intervenir entre

1. Publiée par le Comte de Lescaplier, Paris, 1845. Voir E. Berger, *Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der Maltechnik*, Munich, 1897, t. III ; W. Theobald, *Technik des Kunsthandwerks im zehnten Jahrhundert*, *Theophilus Presbyter, Schedula diversarum artium...*, Berlin, 1935 ; D. V. Thompson, *The Schedula of Theophilus Presbyter*, *Speculum*, 1932, et *The materials of mediæval painting*, Londres, 1936 ; E. Mâle, *La peinture murale en France*, dans *l'Histoire de l'art* d'André Michel, t. I, 2^e partie. L'analyse de la peinture "à la grecque" a été conduite d'une manière exhaustive par F. Mercier dans son étude sur *La Peinture clunysienne*, Paris, 1932.

eux une zone de valeur plus paisible pour équilibrer l'harmonie. On peut noter aussi que, dans certaines bandes de méandres composés de replis, ils créent, par l'alternance du clair et du foncé, une sorte de perspective tonale qui, sans imposer l'illusion despotique de la troisième dimension, laisse intacte l'unité murale. Peut-être des procédés analogues appliqués à la polychromie de la sculpture apportaient-ils la contribution d'un effet au style ornemental.

Nous avons évoqué les peintures romanes de Catalogne¹ et les peintures mozarabes de San Baudelio², en Castille. Les premières sont importantes par leur nombre, par leur ancienneté, par leurs relations avec l'Apocalypse de Beatus, par cette brillante et légère vivacité de couleur qui, à une époque plus haute, distinguait déjà les manuscrits du groupe wisigothique ; elles montrent l'importance de la décoration peinte (et de la polychromie) dans le premier art roman ; détachées des murailles, bon nombre d'entre elles font aujourd'hui du Musée de Barcelone le centre où l'on peut étudier systématiquement cette grande école. Les autres décoraient les murs et la tribune d'une chapelle dont un pilier central supporte et ramifie la voûte ; des scènes évangéliques, d'une grande et originale richesse, influencées par l'art français, avec d'étonnantes natures mortes et des figures qui respirent l'autorité d'un grand style, sont accompagnées de scènes de chasse orientales et de figures d'animaux d'une remarquable puissance synthétique. Mais si, par le mélange des influences et par les apports musulmans, elles appartiennent à l'art roman, du moins à l'un de ses aspects latéraux les plus curieux, elles sont probablement assez tardives.

Comme en architecture, la France est admirable par la diversité des groupes, mais leur géographie n'est pas la même que celle de l'architecture et celle de la sculpture. On peut les répartir en deux régions : l'une qui comprend surtout la Bourgogne et une partie de l'Auvergne, est celle des peintures « brillantes » à fond sombre ; l'autre, qui s'étend de la Loire au Languedoc, sur les provinces de l'Ouest, est celle des peintures mates à fond clair. Mais cette division ne laisse pas apercevoir la profonde originalité des milieux. Si le premier groupe paraît plus cohérent, le second abonde en ateliers très divers et qui ne se soumettent

1. Outre les travaux de Gudiol, voir Folch i Torrès, *Catalogue de la section romane du musée de Barcelone*, B., 1926, et Puig i Cadafalch, *op. cit.*, p. 147. — La décoration la plus simple imite un appareil de pierre de taille. A l'abside se trouvent représentés tantôt le Pantocrator, entouré de séraphins et des symboles des Évangélistes (Sant Miquel d'Angulastres, Sant Climent de Tahull, Esterrí de Cardos), tantôt la Vierge entourée d'archanges (Santa Maria de Tahull, Santa Maria d'Aneu). A Saint-Martin de Fonollar, en Cerdagne, l'ensemble est plus complet : à la voûte, Dieu entre les anges et les symboles des Évangélistes ; sur le mur du fond, la Vierge en prière ; au-dessous, sur deux registres superposés, les vingt-quatre Vieillards de l'Apocalypse, l'Annonciation et l'Adoration des Mages. Parfois la peinture se développe dans toute l'église (Sant Climent et Santa Maria de Tahull) et même, dans d'autres régions du premier art roman, à l'extérieur (Lombardie, Suisse et, plus tard, Moldavie). Le premier art roman est un art de coloristes. Le mobilier liturgique, — antependia, prédelles, ciboria, — les pavements, les tapis, les tentures contribuent à l'effet.

2. Publiées par W. S. Cook, *Art Bulletin*, vol. VII, I, 1930.

pas à la monotonie d'une formule. Non seulement la peinture s'y déploie dans quelques grandes églises, mais très souvent elle décore de petites paroissiales, des prieurés perdus dans les campagnes, des cryptes étroites où se répand la vie mystérieuse des images. La Bourgogne avait une pratique ancienne de cet art, attestée par les restes carolingiens récemment découverts dans la crypte d'Auxerre. Cluny comportait une décoration peinte d'une ampleur considérable, le colossal Christ en majesté de l'abside. C'est sur les murs du petit prieuré de Berzé-la-Ville qu'il est encore possible d'étudier, d'après de beaux exemples, le style et la technique de la peinture clunisienne, les ressources de ses dessous et la manière dont le style narratif s'y combine avec le style monumental. La Majesté du cul-de-four, les saints qui, comme sur un linteau sculpté, mais suivant la courbe de l'abside, servent de piédestal humain à la gloire du Seigneur, enfin les scènes dramatiques qui, de part et d'autre, encadrent l'ensemble ont à la fois la fermeté de l'assiette et la vivacité du mouvement. Le ton est souvent riche et hardi, par exemple le pourpre violacé. La superposition des enduits, conforme à la technique grecque, le type byzantin de certains visages, à l'ovale allongé, aux grands yeux fixes, à la bouche étroite sous un nez mince, enfin la présence, dans le registre inférieur de l'abside, de plusieurs saints de l'hagiographie orientale, comme saint Abdon et saint Senen, précisent le courant d'influence qui a pu s'exercer, sans préjudice d'autres traditions, sur les ateliers clunisiens. Cet art n'est pas limité à la Bourgogne, puisque les peintures du Puy et de Brioude, établies sur une technique analogue, nous montrent de grandes figures sévères s'enlevant sur un ciel nocturne. Peut-être est-il descendu plus bas encore, en Dauphiné, à l'abbaye de Saint-Chef.

Les peintures de l'Ouest sont plus blondes. Les dominantes sont l'ocre jaune, l'ocre rouge, le noir et le blanc, avec quelques touches de cinabre pour les chairs. Les verts sont plus rares. Le bleu est généralement réservé pour les vêtements du Christ. Le ton doit sa matité à l'emploi des terres et à la pratique de la détrempe. Souvent, derrière les figures, de grandes bandes alternées dessinent une limite qui interdit à la vue de quitter le mur et de chercher au delà l'illusion d'un espace creux. C'est le Poitou qui donne l'ensemble le plus vaste, avec les peintures de Saint-Savin-sur-Gartempe. L'église, construite en plusieurs campagnes, comme le prouve la différence des piliers, en quatrefeuilles dans les travées occidentales, monocylindriques pour tout le reste, est voûtée à dessein, sur la grande partie de la nef, d'un berceau continu sans doubleaux, conçu pour recevoir une décoration peinte. La Bible s'y déploie avec une majesté familière dans des compartiments qui se suivent de part et d'autre de la ligne des clefs. Dieu créant le monde lance d'une impulsion de la main les astres dans le ciel ; la vie contemporaine, avec les gestes éternels du travail et de la guerre, acquiert une grandeur épique dans les divers épisodes de la Genèse, le passage de la mer



Pl. XXIV.

Phot. Moreau et C^{ie}.

PLAQUE DE GEOFFROY PLANTAGENET. ÉMAIL CHAMPLEVÉ.

Musée du Mans.

Rouge, la construction de la Tour de Babel. Les deux Majestés du Christ, la Vierge portière au-dessus de la baie d'entrée, les scènes apocalyptiques du porche, les épisodes de la vie des saints dans la crypte complètent ce cycle extraordinaire. Nombreuses sont les églises de la même région, qui sont historiées de peinture elles aussi, — à Poitiers même, le Temple Saint-Jean, dont la décoration est de plusieurs époques et qui nous montre des figures aux pieds croisés, dans un mouvement de danse, comme dans la plastique languedocienne. Le style de la peinture romane s'y prolonge au delà de ses limites chronologiques : la Vierge de Montmorillon, avec le mariage mystique de sainte Catherine, est probablement du XIII^e siècle. Phénomène de constance, analogue à celui qui, à la même époque, maintient le style roman dans les émaux limousins et dans certains types de la sculpture en ivoire, la Vierge en majesté par exemple, comme si l'image de Dieu, en peinture et dans les arts précieux, avait la fixité d'un sceau.

Mais l'intensité du sentiment dramatique renouvelle les formes dans certains épisodes où la vie humaine agit avec violence. En Berry, l'église de Vicq, avec ses personnages aux tuniques à la fois raides et mouvantes, composées d'un éventail de longs plis coniques que déplacent la marche et le geste, — dans la vallée du Loir, Montoire, Artins, Poncé, Saint-Jacques-des-Guérets et, dans des régions voisines, bien d'autres églises, montrent la vigueur avec laquelle ce style aborde la vie des formes, s'en empare et lui confère, selon les lieux, une extraordinaire personnalité. Un ensemble récemment découvert, celui de la crypte de Tavant¹ près de l'Ile-Bouchard, en Indre-et-Loire, nous donne peut-être le dernier mot de cette force d'inspiration qui, loin de s'asservir à la littéralité d'une formule, renouvelle un art sur des thèmes et avec des apports anciens. Comme le Jonas de Saint-Savin qui, les bras étendus et le corps droit, occupe avec empire l'écoinçon où il est représenté, certaines figures, atlantes, orants, porteurs de lampadaires, peintes entre les arcades basses, sont en quelque manière des interprètes, des servants de l'architecture. Elles portent la tunique courte, les braies collantes des miniatures carolingiennes. D'autres, vêtues avec une magnificence orientale, sont aussi dessinées avec une plus capricieuse liberté, elles rappellent ces êtres étranges, à demi humains, à demi ornements, qui sont pris dans le filet des entrelacs irlandais. Une femme, qu'une lance perce de part en part, ondule sur des flexions d'une richesse et d'une harmonie admirables. Sans doute elle est le vestige d'une psychomachie poitevine, tandis qu'une Descente du Christ aux limbes, d'une composition à la fois compacte et mouvante, appartient à une région plus ancienne de l'iconographie. Peintes sur fond blanc, avec une ardeur de touche qui écarte l'idée de tout patron minutieusement calqué, comme elles sont singulières, au fond de leur souterrain, dans

1. Publié par Melville Weber, *Art Studies*, 1926.

cette campagne de Touraine ! Le génie roman donne ici la mesure de sa vie poétique et de cette force intérieure qui, de tant d'apports séculaires et du contact de tant de civilisations, dégage, dans une architecture raisonnée, dans une plastique qui est encore architecture, enfin dans les variations de la peinture monumentale, un art à la fois homogène et vivant, simultanément défini par les règles d'un style, par l'activité des milieux historiques et par le génie des ateliers.

BIBLIOGRAPHIE

- SCULPTURE : E. Mâle, *L'art religieux du XII^e siècle en France*, 3^e éd., Paris, 1928 ; R. de Lasteyrie, *Études sur la sculpture française au moyen âge*, Monuments Piot, VIII, 1902 ; A. K. Porter, *Romanesque sculpture of the pilgrimage roads*, 10 vol., Boston, 1923 ; P. Deschamps, *La sculpture française à l'époque romane*, Paris, 1930 ; J. Baltrusaitis, *La stylistique ornementale dans la sculpture romane*, Paris, 1931, et *Art sumérien, art roman*, Paris, 1934 ; H. Focillon, *L'art des sculpteurs romans*, Paris, 1931 ; L. Lefrançois-Pillion, *Les sculpteurs français du XII^e siècle*, Paris, 1931 ; A. Rey, *La sculpture romane languedocienne*, Toulouse et Paris, 1936 ; R. Bernheimer, *Romanische Tierplastik und die Ursprünge ihrer Motive*, Munich, 1931 (Cf. Baltrusaitis, compte rendu, *Revue de l'Art*, 1933) ; Richard H.-L. Hamann, *Das Lazarusgrab in Autun*, Marburg, 1935 ; A. K. Porter, *Spanish Romanesque sculpture*, Paris, 1928 (Cf. Gaillard, *Bulletin monumental*, 1930, et E. Lambert, *Revue critique*, 1931) ; Beenken, *Romanische Skulptur in Deutschland*, Leipzig, 1924 ; E. Panofski, *Die deutsche Plastik des elften bis dreizehnten Jahrhunderts*, 2 vol., Munich, 1924 ; Goldschmidt, *Die deutschen Bronzethüren des frühen Mittelalters*, Marburg, 1926 ; Prior et Gardner, *English mediaeval figure-sculpture*, Londres, 1904-1905 ; M. Devigne, *La sculpture mosane du XII^e au XVI^e s.*, Bruxelles et Paris, 1932.
- PEINTURE, ARTS DÉCORATIFS : Ph. Lauer, *Les enluminures romanes des manuscrits de la Bibliothèque Nationale*, Paris, 1927 ; Gélis-Didot et Lafillée, *La peinture décorative en France*, 2 vol., Paris, 1890 ; F. Mercier, *Les primitifs français, La peinture clunysienne*, Paris, 1932 ; L. Giron, *Les peintures murales du département de la Haute-Loire du XI^e au XVIII^e siècle*, Paris, 1911 ; E. Maillard, *L'église de Saint-Savin*, Paris, 1926 ; Chanoine Urseau, *La peinture décorative en Anjou du XII^e au XVIII^e siècle*, Angers, 1920 ; Swarzenski, *Die Regensburger Buchmalerei des X. und XI. Jahrhunderts*, Leipzig, 1901 ; *Vorgotische Miniaturen*, Leipzig, 1927 ; P. Clemen, *Die romanische Monumental Malerei in den Rheinländern*, Düsseldorf, 1916 ; H. Karlinger, *Die hochromanische Wand-Malerei in Regensburg*, Monaco, 1920 ; F. X. Kraus, *Die Wandgemälde der S. Georgskirche zu Oberzell auf der Reichenau*, Fribourg, 1844 ; P. d'Ancona, *La miniature italienne du X^e au XVI^e siècle*, Paris-Bruxelles, 1925 ; *Paleografia artistica di Montecassino*, 4 vol., Montecassino, 1872-1877 ; R. van Marle, *La peinture romaine au moyen âge*, Strasbourg, 1921 ; Wilpert, *Die römischen Mosaiken und Malereien von IV. bis XII. Jahrhundert*, Fribourg, 1917 ; P. Toesca, *La pittura e la miniatura nella Lombardia*, Milan, 1912 ; W. Neuss, *Die Apokalypse des Hl. Johannes in der altspanischen und althristlichen Bibel-Illustration : das Problem der Beatus Handschriften*, Munster, 1931 ; J. Gudiol i Cunill, *La pintura mig-eva Catalana*, Barcelone, 1927 ; E. G. Millar, *La miniature anglaise*, Paris, 1926 ; J. Marquet de Vasselot, *Bibliographie de l'orfèvrerie et de l'émaillerie françaises*, Paris, 1925 ; F. de Lasteyrie, *Histoire de l'orfèvrerie*, Paris, 1875 ; O. von Falke et H. Frauberger, *Deutsche Schmelzarbeiten des Mittelalters*, Francfort-sur-le-Mein, 1904 ; O. von Falke, *Geschichte des Kunstgewerbes*, Berlin, 1907 ; H. d'Hennezel, *Histoire du décor textile*, 3 vol., Lyon, 1928 ; G. Migeon, *Les arts du tissu*, Paris, 1929.

LIVRE SECOND

L'ART GOTHIQUE

CHAPITRE PREMIER

LE PREMIER ART GOTHIQUE

I

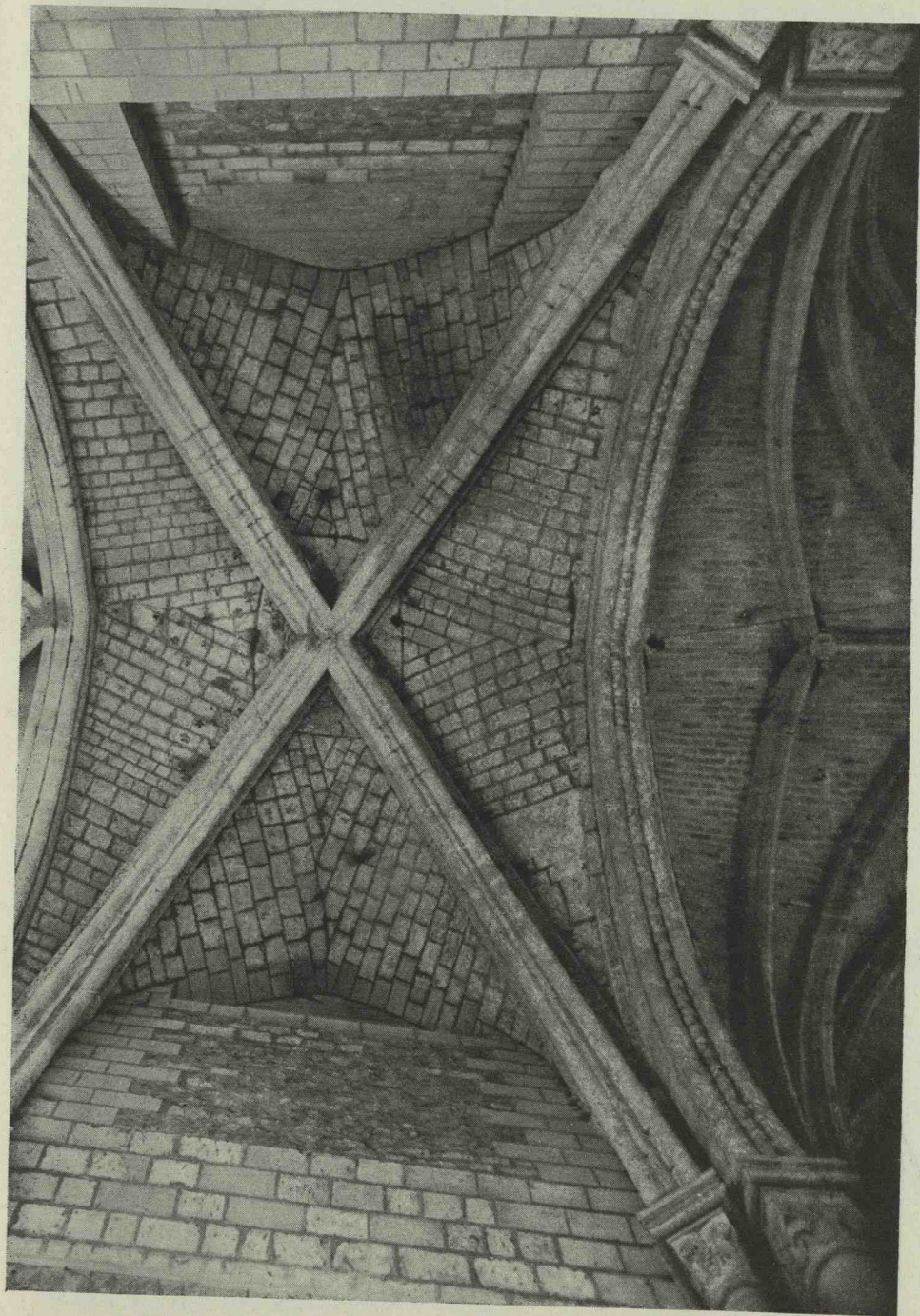
Dès les débuts du XII^e siècle, on voit paraître en France, dans le Midi, en Anjou, au nord de la Loire, et particulièrement dans le domaine royal des Capétiens, un nouveau membre de l'architecture qui, par un enchaînement rigoureux de conséquences, suscite la création des diverses pièces et des divers procédés qui lui sont nécessaires pour engendrer un art de bâtir et un style. Ce développement porte en lui-même une beauté logique qui a permis de le comparer au développement d'un théorème. Tout ce qui sort de l'ogive, en peu d'années, en moins de deux générations, révèle en effet la constance, la continuité et la vigueur d'un raisonnement. Elle se présente pour la première fois ailleurs que dans la région parisienne, et plus tôt. Toutefois c'est là qu'aux mains des constructeurs elle va jusqu'au bout des conclusions qu'elle implique et que, d'expédient de renfort, elle devient génératrice de tout un art. Mais cette rigueur entraînant est faite d'expériences combinées. Pour bien comprendre l'art gothique du XII^e siècle, il faut lui conserver cette qualité vivante qu'est la qualité expérimentale. On peut dire que le XII^e siècle est la grande époque des expériences gothiques, comme le XI^e est celui des grandes expériences romanes, et, comme ce dernier, il aboutit à une forme nettement définie, un art encore roman par les masses et, dans une certaine mesure, par l'équilibre, gothique par la structure. La première moitié du XIII^e siècle ira plus loin dans l'application systématique des principes et, rompant d'une manière définitive avec le type roman des grandes églises à tribunes, amènera à la conclusion nécessaire les conséquences de l'ogive; l'art rayonnant raffindra sur les solutions; à la fin du moyen âge, l'art flamboyant en oubliera le sens et en méconnaîtra les fonctions.

D'où vient l'ogive? Nous avons vu précédemment quelles vastes avenues cette question offre à la recherche et aux hypothèses. Si la coupole nervée des Arabes a pu en suggérer le principe aux constructeurs chrétiens, la théorie¹,

1. Exposée par E. Corroyer, *L'architecture romane*, Bibliothèque de l'enseignement des Beaux-Arts, Paris, s. d.

aujourd'hui condamnée, selon laquelle il faudrait faire place aux coupoles de l'Ouest dans l'histoire de ses origines, théorie d'ailleurs fondée sur une assimilation inexacte de la fonction de l'ogive et de la fonction du pendentif, reprendrait de l'intérêt. On en trouve des amorces et des témoins sporadiques en Lombardie à une époque ancienne. Elle est précoce en Normandie et en Angleterre. Sous ses formes archaïques, elle est de section épaisse et de profil simple. Il est possible qu'elle ait d'abord surtout servi, non à la couverture des nefs et des déambulatoires, mais comme renfort sous des coupoles (Quimperlé), sous des étages (clocher nord de Bayeux), sous des porches, dans des cryptes. L'ogive sous porche de Moissac et quelques ogives méridionales du même genre appartiennent à cette famille. Mais son avenir est ailleurs, il réside dans les voûtes des nefs principales et des bas-côtés. De là l'importance de Durham. L'origine immédiate, sinon l'origine lointaine, est anglo-normande. Elle vint en France, c'est-à-dire en Ile-de-France, avec le système de l'alternance, avec celui des tribunes, avec le répertoire du décor géométrique, et cette concordance est confirmation. S'il est vrai qu'elle fut tentée ailleurs, c'est de Normandie qu'elle passa dans le Domaine pour y déterminer un style qui, à son tour, sortit de son berceau pour se répandre au loin.

L'histoire aide à comprendre pourquoi elle a trouvé dans la région parisienne une terre d'élection et comment le lieu des grandes innovations s'est trouvé reporté au Nord. L'Ile-de-France n'avait pas encore eu son art roman défini, ou, si l'on veut, son école ; elle restait généralement fidèle à des partis anciens, à la couverture en charpente, aux piles épaisses supportant des arcades à angle vif ; son art roman, ce fut l'art gothique. Elle passa, presque sans transition, d'une forme archaïque, dès lors devancée de loin en Bourgogne et en Languedoc, à une forme jeune et nouvelle qui, rapidement, les devança toutes. Ce mouvement synchronique est capital. Si on le néglige, on risque d'interpréter dangereusement les relations de l'art roman et de l'art gothique, et la signification romane des débuts de ce dernier. En d'autres termes, sur ce terrain où il se développa si vite et avec une si ferme audace de pensée, une de ses forces essentielles fut de n'avoir pas à évincer une forme classique, expression homogène d'un milieu. Il ne succédait pas. D'autre part, ses expériences avaient lieu dans une région resserrée, ayant l'ancien comté de Clermont pour centre et, pour rayons, les vallées des petits affluents de l'Oise et de l'Aisne ; elles s'y répercutaient les unes dans les autres, ayant à la fois le privilège des milieux étroits et compacts, et celui de se faire sur la terre du roi. Nous avons évoqué les commencements obscurs et la politique acharnée de la dynastie. Mais elle est née du consentement de l'Église, elle est favorable à ses fondations ; dans les premières luttes de son unité domaniale, elle s'appuie sur les gens des paroisses, et la bienveillance qu'elle témoigne aux communes (d'ailleurs fort



Pl. XXV.

CHŒUR DE L'ÉGLISE DE MORIENVAL : VOUTE DE LA PARTIE DROITE.

Phot. H. Ferrault-Desaix.

inégal de la part de ces féodaux) est un levier de sa politique. Or le développement de l'art gothique est lié à un phénomène urbain. Certes, la ferveur spirituelle des pèlerinages ne déserte pas le Nord au XII^e siècle, et nous verrons comment la première ogive française est liée à un transfert de reliques. Mais l'art gothique s'exprime avant tout par les cathédrales, et, s'il est vrai qu'il y eut de grandes cathédrales romanes comme il y eut de grandes abbayes gothiques, il ne faut pas méconnaître cette sorte de déplacement d'axe qui place dans les cités les fondations les plus importantes. En convenir ne nous entraîne pas à ressusciter la théorie « municipale » de Viollet-le-Duc. Dès lors, il est important de savoir si les villes où se dressent les églises sont populeuses, riches de ressources, si des routes sûres y conduisent sur les chantiers les matériaux extraits de bonnes carrières. Le peuple a part dans ces œuvres immenses, il vient de loin, il se répand sur les chemins pour apporter ses dons. Le peuple de la ville aussi. Mais on n'oubliera pas que le premier chapitre de l'histoire de l'art gothique commence et finit par deux abbayes : Morienvall, Saint-Denis. Ses origines monastiques le rattachent à l'art roman, et les plus puissants propagateurs de l'ogive dans le reste de l'Europe furent les moines cisterciens.

Il grandit et s'accroît avec la force capétienne, dans des villes denses, sous un épiscopat actif. Dans le concours de circonstances qui le favorisent, il y a plus : la qualité d'un esprit qui, mieux qu'ailleurs, sut raisonner et développer ses possibles. Comment ne pas tenir compte d'un génie qui fut toujours prompt à déduire ? Ces artisans raisonneurs atteignent le registre épique, mais par l'audace d'un calcul de forces et par l'enchaînement rapide et bien lié des expériences. L'art gothique, longtemps interprété comme un mystère et comme un tumulte, repose sur une pensée d'ordre et de clarté et sur une ingéniosité dans la combinaison qui sont les traits caractéristiques d'un milieu. Sans doute tout son avenir est contenu dans cette proposition qu'est l'ogive, avec la répartition des poussées, la fragmentation de la voûte, l'indépendance des parties, — mais il fallait l'en dégager. Les Bourguignons, impatientes d'un système qu'ils cherchaient à alléger par le berceau brisé et par la voûte d'arête, n'en étaient pas incapables, ils furent des premiers à utiliser l'ogive, mais, aussi conservateurs que novateurs, attachés à la grandeur de leur art roman, dans leurs échanges avec le type français, ils ont reçu les décisions essentielles.

C'est en terre normande qu'il faut chercher les premières manifestations de l'ogive française à la fin du XI^e siècle et au commencement du XII^e : Durham et les églises anglaises contemporaines voûtées d'ogives¹ supposent

1. Les dates ne sont pas admises sans discussion. Voir Lasteyrie, *Architecture religieuse en France à l'époque gothique*, p. 31, relatives aux voûtes de Durham, de Winchester (après 1107), de Peterborough (1118), de Gloucester (entre 1100 et 1120), etc.

des expériences plus anciennes. Mais c'est dans la région de Paris, dans les vallons retirés des pays de l'Oise et de l'Aisne¹, où coulent d'étroites rivières dans une solitude de forêts, que les exemples sont le plus nombreux, et surtout qu'ils annoncent le développement d'un style. L'étude classique de Lefèvre-Pontalis sur l'architecture religieuse dans l'ancien diocèse de Soissons et les nombreuses monographies qui la complètent en ont fixé les principaux éléments. Pour cette région, d'un si riche avenir, Morienval est au début². Jadis Dagobert y fonda une abbaye de femmes. A la fin du XI^e siècle, c'est une belle église romane, avec une abside flanquée d'absidioles orientées et accolée de deux clochers, solide dans ses masses : l'introduction de l'ogive n'en modifia ni les caractères extérieurs ni le profil. En 1122, le transfert des reliques de saint Annobert fut sans doute la cause d'une transformation du chevet et du sanctuaire³. En Ile-de-France, c'est d'abord dans le déambulatoire tournant que se montre, avec une rude simplicité, le nouvel organe de structure qui va devenir principe d'un style. Ainsi les maçons inconnus qui, pour la première fois, bandèrent des ogives à Morienval et dans les églises de ce pays sont à l'origine de nos cathédrales. Ici le large boudin, de faible portée, retombe sur des chapiteaux de type normand, taillés avec une pauvreté sévère. Il laisse fortement saillir le tailloir. Il a le caractère d'un artifice de chantier, appliqué avec prudence à un programme limité. Mais le principe est posé : à la voûte compacte se substitue la voûte articulée. L'ogive chemine, en quelque sorte, dans les églises de la région. On peut dire que, dès le début, elle aborde le point sensible, et c'est également dans la partie tournante que le constructeur de Saint-Denis (1137-1144) donnera son chef-d'œuvre. Mais l'importance de ce dernier monument ne doit pas nous dissimuler l'intérêt des expériences qui le précèdent, l'accompagnent ou lui sont de peu postérieures, — les parties les plus anciennes de Saint-Étienne de Beauvais⁴, Saint-Martin-des-Champs⁵ et Saint-Pierre de Montmartre (1137-1147) à Paris, le rond-point Saint-Maclou de Pontoise et le porche de Saint-Leu-d'Esserent (v. 1150); dans le Vexin, cette marche longtemps

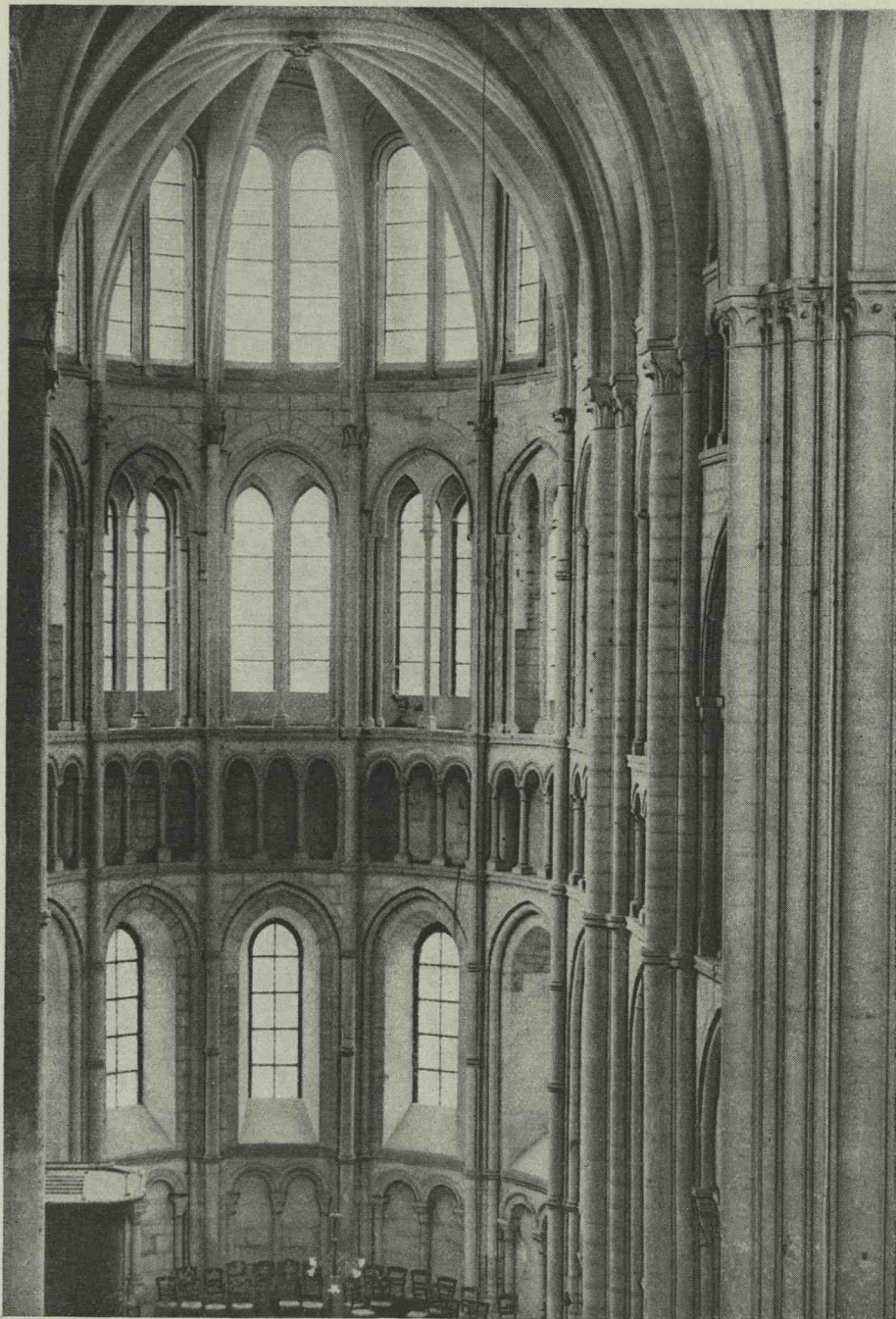
1. C'est là le cœur, mais l'Ile-de-France est plus étendue. Elle comprenait le Gâtinais, le Hurepoix, la Brie, le Mantois, le Vexin français, le Beauvaisis, le Valois, le Noyonnais, le Soissonnais, le Laonnais et le Parisis. Voir Auguste Longnon, *Mémoires de la Société de l'histoire de Paris*, I, p. 1, et Lasteyrie, *L'architecture religieuse en France à l'époque gothique*, I, p. 7.

2. L'ogive sous clocher d'Auvers, près de Clermont-en-Beauvaisis, attribuée parfois au XI^e siècle, a été relancée après coup. L'ogive du bas-côté sud de Rhuis est difficile à dater.

3. Sur la chronologie respective des ogives du déambulatoire et de celles du chœur, voir la notice de Brutails, *Congrès archéologique de Beauvais*, 1905, et les articles de Lefèvre-Pontalis et Bilson dans le *Bulletin monumental*, 1908 et 1909.

4. Le bas-côté sud, exempt de remaniements (mais récemment restauré), construit vers 1130, et même, selon certains auteurs, entre 1110 et 1120, par analogie avec Saint-Lucien de Beauvais, aujourd'hui détruit, d'ailleurs non voûté, et supposé construit de 1090 à 1109.

5. D'après Lefèvre-Pontalis, *Congrès archéologique de Paris*, 1919, p. 106, le chevet de Saint-Martin-des-Champs aurait été construit par l'abbé Hugues I^{er} (1130-1142).



Pl. XXVI.

Phot. Gindrat, communiquée par M. Ch. Seymour.

CATHÉDRALE DE NOYON, CROISILLON MÉRIDIONAL.

disputée entre les rois normands et les Capétiens, Saint-Germer-de-Fly (où survit une sorte de transept occidental), l'église de La Villeterte, avec ses chapiteaux romans d'une vigueur rustique¹. Les constructeurs commencent à y étudier les divers problèmes posés par l'ogive et concernant sa fonction, son tracé, ses compléments.

Quelle est la vraie fonction de l'ogive? Est-elle portante? Soutient-elle, soulage-t-elle la voûte? Est-elle un membre essentiel ou bien un simple organe de renfort? Ou même n'est-elle qu'un couvre-joint de la voûte d'arête, et son

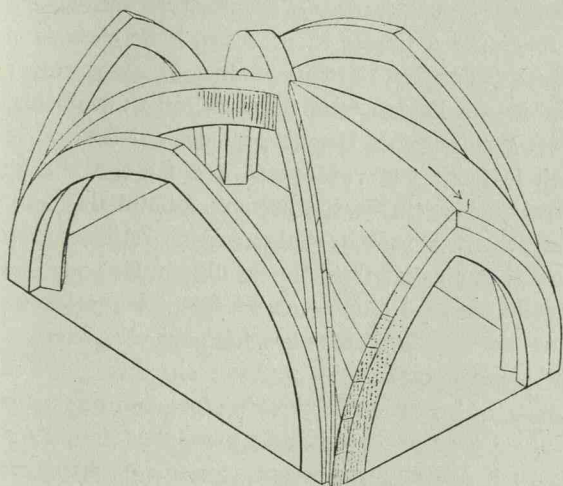


Fig. 31. — Schéma de la croisée d'ogives.

D'après Choisy, *Hist. de l'architecture*, Baranger éd.

vaste développement n'att-il qu'une valeur purement plastique, en continuant dans les parties hautes, sous les voûtes, le dessin et le modelé des piles, dans un système où les poussées sont déjà réparties aux angles de la travée par les arêtes et où la couverture de pierre peut tenir sans elle? Pour Viollet-le-Duc, pour Choisy, l'ogive porte, et de ce fait découle par un enchaînement nécessaire toute la structure gothique, qui se comporte comme un raisonnement.

Pour des auteurs plus

récents et surtout pour M. Pol Abraham, qui donne à sa critique une rigueur incisive, l'ogive ne porte pas, l'arc-boutant n'épaule pas non plus. Tout le système est plastique pure et tend à imposer à la vue une sorte d'illusion sur le rôle réel des piles composées et des nervures².

1. Ces églises sont de date incécise. La belle église de Saint-Germer, d'après Lasteyrie, *op. cit.*, p. 17, aurait été reconstruite à la suite d'un don de reliques en 1132, mais elle est d'une admirable fermeté, et certainement postérieure à Saint-Denis. L'église de Chars, réduction à des mesures rustiques du type des grandes cathédrales du Domaine, est plus tardive encore. D'après Enlart, *Monuments religieux de la région picarde*, p. 11 et 132, Notre-Dame d'Airaines et l'église de Luchaux, en Picardie, datent des années 1140-1150.

2. Les travaux récents où ce problème est évoqué et discuté sont les suivants : V. Sabouret, *L'évolution de la voûte romane du milieu du XI^e siècle au début du XII^e*, Le Génie Civil, 1934 ; Pol Abraham, *Viollet-le-Duc et le rationalisme médiéval*, Paris, 1934, résumé dans un article du Bulletin Monumental de la même année, sous le même titre ; du même auteur, *Nouvelle explication de l'architecture religieuse gothique*, Gazette des Beaux-Arts, 1934 ; Marcel Aubert, *Les plus anciennes croisées d'ogives, leur rôle dans la construction*, Paris, 1934 ; H. Focillon, *Le problème de l'ogive*, Bulletin de l'Office international des Instituts d'archéologie et d'histoire de l'art, 1935, étude à laquelle P. Abraham a répondu la même année dans le même périodique ; H. Masson, *Le rationalisme dans l'architecture du moyen âge*, Bulletin monumental, 1935.

Dans ce débat, qui n'est pas d'archéologie pure, mais qui intéresse au premier chef la définition d'une pensée, nous devons être particulièrement attentifs à l'histoire des formes en même temps qu'à leur analyse technique. Les premières expériences de l'ogive proprement dite nous montrent qu'elle fut incontestablement conçue pour porter. Solide, épaisse, bien appareillée, l'ogive arménienne, système organique et complet, porte tantôt de lourds berceaux de pierre, tantôt, directement, le départ coupoliforme de voûtes complexes, et, par l'intermédiaire de murets, des plafonds dallés. Cette technique, où les fonctions sont hors de doute, se retrouve en Occident avec pureté, dans l'architecture militaire à Étampes, dans l'architecture religieuse à Casale Monferrato. Mais c'est dans des exemples bien plus nombreux que l'on voit l'architecte de nos pays employer soit l'ogive extradossée de murets, soit l'ogive retombant au milieu des côtés, et non aux angles de la travée. Pendant une longue période, qui dépasse le temps des origines, partout où le poids des voûtes est accru d'une charge supplémentaire, sous les porches, sous les clochers, à Bayeux, à Saint-Guilhem, à Moissac, elle intervient pour porter. A la tour Saint-Aubin d'Angers, son rôle est si peu de l'ordre décoratif et plastique qu'elle est dissimulée sous une coupole. Les vieilles ogives lombardes, où s'unissent peut-être les exemples orientaux et la tradition antique, portent des voûtes bombées sur plan carré.

Voilà, réduit à ses éléments fondamentaux, un premier chapitre que l'on ne doit jamais oublier. L'ogive est une invention de maçon. C'est comme organe de structure qu'elle fut pensée, — avec des possibilités plastiques dont l'Arménie a tiré un remarquable parti, — et c'est comme organe de structure qu'elle s'est rapidement propagée. Mais, si l'ogive orientale a contribué avec d'autres leçons et d'autres expériences à répandre ou à susciter un mode nouveau de voûtement, elle n'a transporté l'ensemble très original de son système qu'à titre assez exceptionnel dans nos pays. Elle s'y heurtait à une conception architecturale qui aime mieux développer les édifices que de les concentrer et d'en ramasser les parties, à une technique puissante et ancienne, celle de la voûte d'arête. Cette dernière présente théoriquement tous les avantages de la voûte d'ogive, en répartissant les poussées aux quatre angles de la travée, qu'il suffit d'épauler, et en permettant, par la percée de fenêtres sous les lunettes des voûtains latéraux, d'assurer aux nefs l'éclairage direct sans compromettre la solidité des murs. Il était donc naturel de se demander si la voûte d'ogive n'est pas simplement une voûte d'arête-décorée de nervures.

Il en est ainsi pour les adversaires de la thèse de Viollet-le-Duc. L'ogive, selon eux, est un élément plastique, — ayant aussi pour but de suggérer une structure illusoire. Elle ne porte pas plus que le doubleau. Elle est essentiellement inutile, puisque l'arête, lieu des pressions diagonales, constitue déjà une sorte d'arc virtuel. Elle ne peut pas non plus être interprétée comme un organe

roidisseur, pendant le tassement des voûtains, sans que soit contredit le principe fondamental de la résistance des matériaux¹. Il suffit de comparer la minceur de sa section à l'épaisseur, souvent énorme, des voûtes pour comprendre qu'elle ne saurait les porter. C'est ce que démontrent au surplus les ruines de la guerre dans des édifices où les voûtes soumises à des chocs violents sont restées en place, tandis que tombaient leurs ogives. On concède pourtant que ces dernières n'ont pas été inutiles dans la construction, en permettant à l'architecte de concrétiser ses tracés, d'avoir en pierre l'épure de ses voûtes, à une époque où la stéréotomie est de pure pratique et où l'on ne dispose que d'une géométrie de chantier.

Remarquons-le d'abord, cette concession est fort importante. Il y a là plus qu'une commodité, mais une garantie d'avenir pour les systèmes de pénétration, très divers, inventés par les gothiques, voûtes en V du déambulatoire de Notre-Dame de Paris, travées triangulaires du Mans et de Tolède, travées trapézoïdes, voûtement commun des chapelles et du déambulatoire, du type de Soissons et de Bayonne, et même, dès une époque plus ancienne, voûtement à cinq branches des chapelles de Saint-Denis. Mais ces résultats pouvaient être obtenus avec des cintres en bois. Pourquoi le surcroît de soins et de dépenses imposé par des cintres en pierre? Ces arcs, ces nerfs qui les constituent n'avaient-ils pas d'autres avantages que leur utilité graphique, rendant aisée la construction de voûtes difficiles? Et d'abord, on ne saurait les assimiler à des doubleaux, lancés sous une région que l'on peut dire quelconque, puisque, dans la voûte romane en berceau, les retombées sont continues. Le doubleau roman, qui scande les travées, est placé en un lieu indifférent et perpendiculairement à l'axe, tandis que l'ogive l'est en diagonale et sous une région critique. Critique, puisque c'est le lieu des pressions essentielles, si bien que l'on doit reconnaître dans l'arête un arc incorporé, un arc virtuel. Mais, s'il en est ainsi, n'y eut-il que des convenances de pur agrément entre deux arcs de même direction, de même portée, de même tracé et dont l'un n'est que l'affirmation solide de l'autre? Que l'arc diagonal spontané soit devenu l'arc diagonal raisonné, le fait est considérable. L'ogive donne du corps, de l'évidence et surtout de la force au lieu des grandes pressions, suivant une évolution dont le terme moyen fut sans doute l'ogive à queue, qui pénètre l'arête pour travailler avec elle.

1. Le principe fondamental de la résistance des matériaux est celui de la conservation des sections planes. Voir Abraham, *Viollet-le-Duc et le rationalisme médiéval*, p. 48. " Dans une section homogène comme celle qui comprend à la fois la nervure et la voûte, les efforts varient d'une façon continue, la nervure et la voûte subissent des sollicitations du même ordre, et la première ne saurait prendre une partie de la charge au détriment de l'autre. D'ailleurs voûte et nervure sont bâties avec le même mortier et la limite des efforts admissibles pour l'un comme pour l'autre est donnée par la résistance à l'écrasement de ce mortier. " Mais il n'y a ni synchronisme ni égalité de travail au tassement pour la nervure et la voûte. L'arc étant construit avant les voûtains, le mortier y est pris et le tassement terminé plus tôt. Enfin les matériaux, l'appareil et l'exécution ne sont pas les mêmes.

Quant aux phénomènes de tassement et de roidissement, qui mettent en lumière une autre fonction structurale de l'ogive, ils peuvent se résumer ainsi : l'ogive tasse moins que les voûtains, elle forme dans le corps de la voûte un élément roidisseur qui prend une partie de la charge et la convertit en poussée. C'est que les matériaux ne sont pas les mêmes dans la voûte et dans les nerfs : ces derniers sont plus résistants, mieux appareillés et comportent un moindre jeu. L'objection de l'épaisseur des voûtes par rapport à la minceur (relative) des ogives (comme à Reims, cathédrale épaisse entre toutes) n'est valable que si le poids spécifique des matériaux est toujours fonction de leur abondance. Dans une vieille église romane comme Saint-Martin du Canigou, les voûtes formidables reposent sur un quillage de colonnes qui paraissent proportionnellement très insuffisantes. Doit-on en conclure que ces colonnes ne portent pas ? Enfin, si des ogives se sont décollées de voûtes restées intactes, combien n'avons-nous pas d'exemples d'ogives intactes malgré l'effondrement des voûtes ?

Mais il nous faut encore recourir aux données de l'histoire. Si la voûte d'arête présentait les mêmes avantages techniques que la voûte d'ogive, pourquoi est-elle si rare sur les grandes nefs, en dehors de certains groupes comme celui des églises martinienues, du type de Vézelay, et des premières voûtes normandes, qui restent hypothétiques ? Et si l'ogive est avant tout plastique, si elle est uniquement destinée à prolonger dans la couverture le dessin des piles, pourquoi fut-elle adoptée et propagée avec tant d'ampleur par les constructeurs les plus rebelles aux effets décoratifs, les plus soucieux de conserver aux piles elles-mêmes leur valeur murale, les Cisterciens ?

Ainsi la notion d'ogive portante, justifiée par l'étude des premiers monuments auxquels elle s'applique, conserve sa valeur dans le système gothique proprement dit. La doctrine de Viollet-le-Duc n'est pas une pure vue de l'esprit. Mais dire qu'il est une dialectique, c'est reconnaître implicitement qu'il se modèle sur le développement des formes, car l'architecture est dialectique par l'accord progressif et par le jeu mesuré des parties. Cette dialectique ne réside pas dans la région inconditionnée du raisonnement. Elle se meut et elle se fait dans l'histoire par voie d'expérience. Elle enfante et rejette des monstres peu viables, qui témoignent à la fois de la libre abondance de ses recherches et de la fermeté de son dessein. Même avec des erreurs de calcul, ou plutôt d'estimation, c'est bien dans ces voies qu'a travaillé l'architecte du moyen âge. Et, si l'on admet que la rigueur du système s'est peut-être défaite un peu plus tôt que l'on ne le croit d'ordinaire, il a pensé la cathédrale comme l'a pensée Viollet-le-Duc.

Mais il ne l'a pas pensée seulement. Elle n'est pas épure et déduction. Elle est un ordre intellectuel, mais elle s'adresse à la vue, et c'est aussi pour être vue que l'ogive a été lancée sous les voûtes. A un système apparemment



compact, équilibré par sa masse et son poids, elle substitue l'évidence d'une complexité nerveuse, des rapports d'ombres et de lumières qui tendront de plus en plus à la qualité graphique. L'architecture linéaire du style rayonnant est en germe à Saint-Denis, à Laon et à Noyon. Méconnaître la part des données plastiques — et même des effets d'illusion — serait commettre une erreur aussi grave que de définir un édifice d'après son seul plan. L'ogive est valeur constructive, structurale et optique.

Le problème du tracé n'est pas moins important que celui de la fonction proprement dite : il a été exposé avec autorité sous tous ses aspects par John Bilson. On peut le présenter comme la question des rapports du doubleau et de l'ogive, au point de vue de la hauteur des clefs, sur une travée de plan carré. Si les deux arcs, le doubleau et l'ogive, sont deux demi-circonférences, le doubleau élevé sur la largeur de la travée donne un cintre plus petit que l'ogive élevée sur la diagonale, cette dernière étant plus grande qu'un côté du carré. En d'autres termes, à l'inégalité des diamètres correspond l'inégalité des cintres. Dans ce cas, la voûte bombe, elle fait dôme, avec une différence dans le niveau des clefs qui peut être considérable, et qui l'est dans les premières voûtes d'ogive, mais plus encore dans ces voûtes dites domicales qu'ont adoptées les constructeurs angevins et qui caractérisent leur architecture. Pour obtenir l'égalité de niveau des clefs, pour ôter à la perspective des nefs l'aspect d'une succession de calottes, interrompues et déprimées par la succession des doubleaux, il fallait ou surhausser les doubleaux ou surbaisser l'ogive, c'est-à-dire lui donner le tracé d'un segment. L'évolution s'est faite de la voûte domicale à la voûte segmentale, et plus tard du plan carré au plan barlong.

Quant au problème des membres complémentaires, il aboutit très vite à la solution du formeret, plus lentement, et par une curieuse progression, à celle de l'arc-boutant. Le rôle du formeret est, non seulement d'assurer d'une façon harmonique la rencontre des voûtes et des murs latéraux qui les reçoivent, mais de décharger ces derniers en recueillant sur ses reins une partie du poids du voûtain. Le formeret est une sorte de doubleau latéral. Ni l'un ni l'autre ne sont indispensables. Nous avons de nombreux exemples de berceau continu, et même des voûtes d'arête sans doubleaux (bas-côtés de Saint-Savin). On ne doit donc pas s'étonner de voir la voûte d'ogive à ses débuts « fonctionner » sans formeret. Mais cette décharge une fois acquise, le mur perd de son importance et devient cloison. Dès lors il accueille les percées, qui ne compromettent plus l'équilibre, jusqu'au jour où l'architecte de Chartres, allant jusqu'au bout de la logique, supprime les murs des parties hautes qu'il remplace par des fenestragés immenses ayant précisément le formeret pour archivolté.

L'arc-boutant n'était pas non plus immédiatement nécessaire. Il fut exigé

par la hauteur des nefs et par l'ampleur des percées. Son emploi systématique est tardif. L'équilibre des églises à ogive est d'abord l'équilibre roman : les tribunes, les contreforts plus ou moins épais, à ressauts plus ou moins nombreux. Les tribunes voûtées d'ogive opposaient un système d'arcs latéraux à celui des arcs de la nef, solution analogue à celle du demi-berceau auvergnat, mais plus complexe, exigeant dans les parties hautes une grande solidité et des jours avars. Pourtant on sentit de bonne heure que les points sensibles, ceux où s'exercent les grandes poussées, demandaient à être particulièrement contrebutés et que les arcs des tribunes ne suffisaient pas¹. On les compléta d'abord par des murs boutants, dissimulés sous les combles et percés d'une porte pour assurer la communication. Laon, où Bœswilwald les a retrouvés, l'abbaye cistercienne de Pontigny, Notre-Dame de Paris avaient ainsi une ébauche de butement assuré par des éperons. Mais un mur appareillé d'assises horizontales ne travaille pas de la même manière qu'un arc. Le génie ne fut pas de faire jaillir l'arc-boutant au-dessus des toitures, où il est encore caché, comme à Durham, à Saint-Évremond de Creil (église détruite), que de le concevoir comme un arc. Dès lors la structure est complète. L'arc-boutant s'élève avec les nefs, il frappe à la rencontre des poussées, du moins il la cherche empiriquement, il dédouble ses volées, il les réunit, comme à Chartres, par des rayons qui les étré sillonnent ; pour parer au boucllement au-dessous du point d'impact une colonne en délit épauale et roidit le mur. Alors se développent ces vastes et singulières combinaisons d'appuis extérieurs recueillis à leur tour et butés par d'énormes culées, et les nefs des cathédrales sont enveloppées d'une sorte de volume secondaire, ou plutôt d'une cage, qui accentue simultanément les obliques et les verticales.

Mais c'est là le terme classique d'un développement technique qui possède toutes ses ressources. L'enchaînement des conséquences est si naturel et si rapide que, même si l'on veut se limiter à l'exposé des premières recherches, la pensée en devance le parcours et les étapes, et se trouve nécessairement conduite à embrasser le tout. Pour comprendre l'architecture gothique du XII^e siècle, pour saisir ce qui la distingue de l'âge suivant, il faut nous refuser à prévoir et nous limiter. S'il est vrai que, dans ses plus hautes créations, à Laon, à Noyon par exemple, ses solutions constructives préfigurent un avenir, elle reste romane par le sentiment des masses, par le rôle des murs, par l'équilibre, enfin par la conception des travées et des supports. En adaptant l'ogive à ces données, elle avait, avant le milieu du siècle, créé un chef-d'œuvre à Saint-Denis.

1. Dans les tribunes de Saint-Germer, un arc en quart de cercle, portant sur l'extrados un muret, contre-bute les poussées des voûtes.

II

Saint-Martin-des-Champs et Saint-Denis sont contemporains, mais, tandis que la première de ces églises trahit, par l'extrême irrégularité du plan et l'inutile variété des combinaisons d'ogives, soit des conditions de terrain défavorables, soit un manque de rigueur dans la pensée, la seconde, malgré les réfections de Pierre de Montereau, révèle l'autorité et l'originalité d'un talent qui, des fonctions de l'ogive, fit sortir un parti proprement architectural. La nef, le transept, c'est le beau style rayonnant du temple de saint Louis, l'église à trois étages partout ajourée de baies, remplaçant la vieille église qui, sans doute, comportait des tribunes, mais le narthex et surtout le chœur, antérieurs de plus de cent années (les travaux ont été commencés dans l'été de 1129), ont une signification plus forte. Les chapelles rayonnantes ne prononcent qu'une faible saillie sur l'abside, et les colonnes monostyles qui les précèdent constituent autour du chevet une sorte de galerie secondaire qui double le déambulatoire et ses travées en trapèze. Deux fenêtres s'ouvrent dans chacune d'elles, de part et d'autre d'une ogive supplémentaire : de la clef de la croisée part en effet une cinquième branche qui retombe sur une console entre les baies. La substitution de colonnes à des murs paraît avoir eu pour objet de bien dégager les verrières, dont l'ogive supplémentaire permettait le dédoublement. Ainsi le problème de l'éclairage, longtemps conditionné par le mur, trouve dans le traitement de la structure une de ses solutions les plus heureuses. La rapidité avec laquelle elle se propagea montre à la fois son importance et l'ascendant du modèle dont on s'inspirait. Elle devint classique. La retrouver en terre ibérique, à Carboeiro, comme l'a fait M. Lambert, c'est mesurer la portée de cette expansion. Mais le printemps de l'art gothique présente ici d'autres vertus : la beauté des espaces, amples et bien distribués, l'élégance des proportions et, jusque dans les profils, une sorte de jeunesse sévère¹.

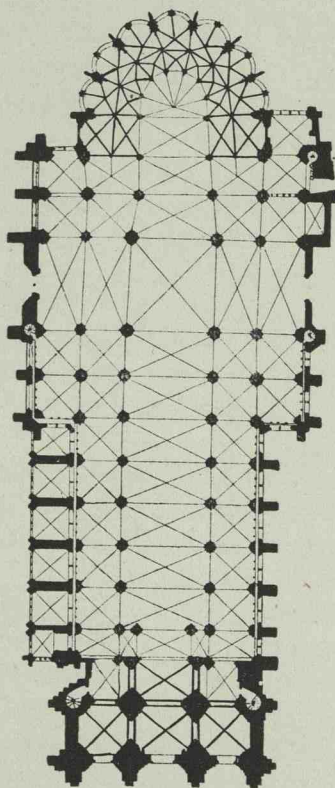


Fig. 32. — Plan de Saint-Denis.

D'après Lasteyrie, *L'archit. rel. gothique*, Aug. Picard éd.

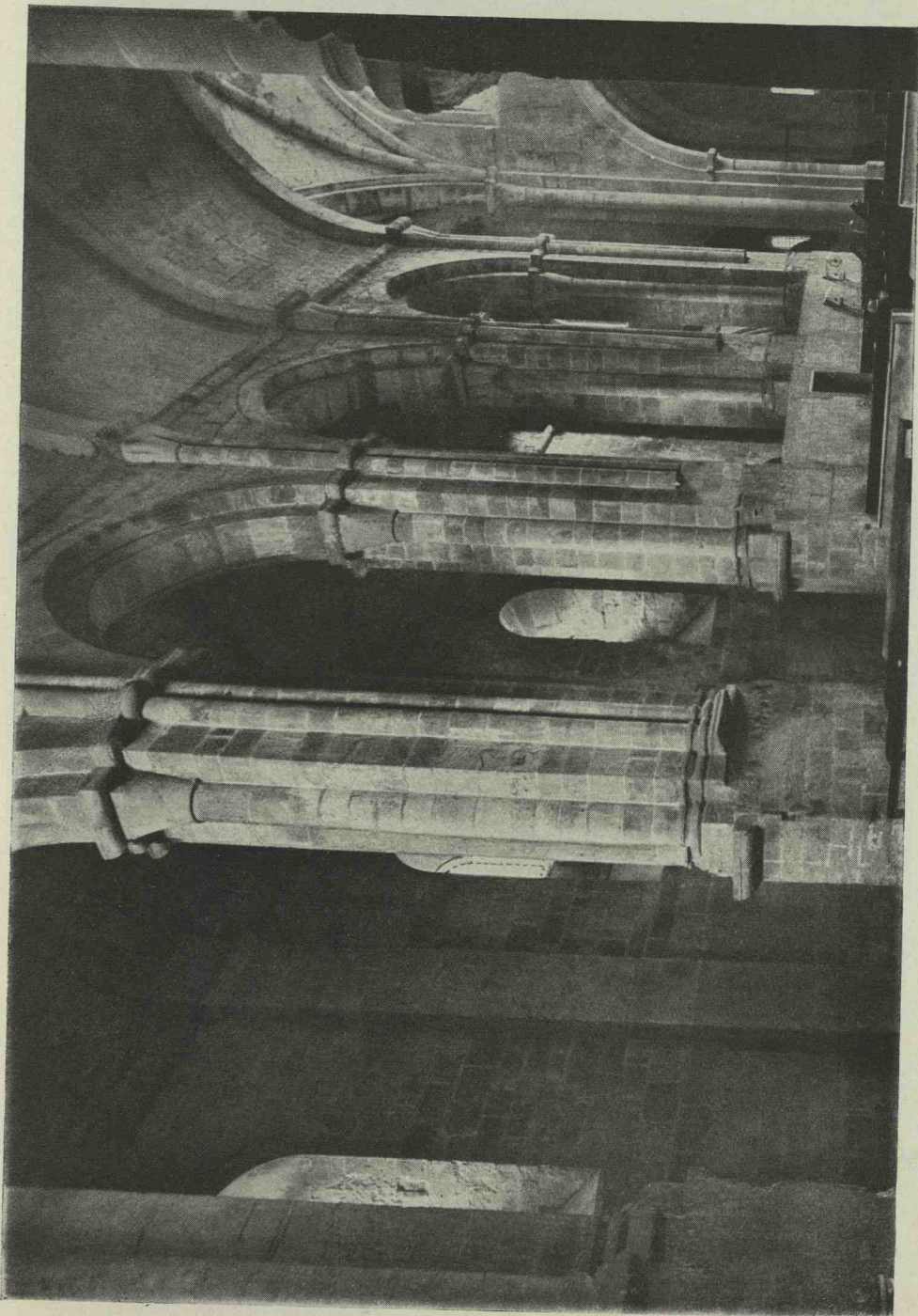
1. Il est difficile de mesurer les réfections du XIII^e siècle dans le déambulatoire. Les colonnes paraissent fragiles, surtout si elles devaient porter des tribunes. Mais les chapiteaux qui les surmontent sem-

Saint-Denis n'est pas seulement un chef-d'œuvre. C'est un fait, considérable dans l'histoire de la civilisation médiévale, et c'est un homme. Nous ne connaissons pas le grand artiste qui l'a élevé, mais celui qui l'a conçu, animé de son souffle et de la poésie de sa vie, nous l'avons tout entier. Suger, abbé de Saint-Denis¹, ministre de Louis VII, n'appartient plus à ces régions de l'épopée et de la sainteté, où nous apparaissaient les grands abbés du Midi et de la Bourgogne, au XI^e siècle et au début du XII^e. Il est debout dans la vie historique, où il se meut avec toute son humanité, mais, d'être ainsi visible de toutes parts et mêlé aux détails de l'action, il ne perd rien de sa grandeur. Ce seigneur dans son église est un bûcheron dans sa forêt, ami des beaux arbres, qu'il va choisir, et des belles colonnes, qu'il fait venir de très loin. Il y a quelque chose de rustique dans la vigueur de ses entreprises, mais son ardent enthousiasme pour son œuvre crée autour d'elle la ferveur, les concours, le rayonnement qui lui sont nécessaires. Suger est le chef des architectes, des imagiers, des orfèvres et des peintres. Sa pensée aspire perpétuellement à la puissance et à la nouveauté de la forme. Ses vers, inspirés et médiocres, le peignent dans son agitation et son humilité, mais ils ne contentent pas son besoin d'action. Elle se répand sur l'iconographie, où il laisse une forte trace. Peut-être a-t-il pensé ce thème des Précurseurs, qui décore les plus beaux portails du moyen âge. Il dicte ses intentions à ses orfèvres de Lotharingie, dont l'atelier a pour chef Godefroy de Claire. Dans la France du Nord, rien de pareil ne s'était vu, depuis les jours où, cent années plus tôt, Gauzlin entreprenait de faire de Fleury-sur-Loire l'exemple de toute la Gaule. Gauzlin fut interrompu dans son entreprise. Suger mena la sienne à son terme et, pour laisser un témoignage de ses efforts et de leur récompense, il écrivit le *Liber de consecratione ecclesiae*. En 1144, Louis VII, Éléonore d'Aquitaine, les seigneurs et les prélats de France assistent à la cérémonie solennelle. Ce n'est pas un épisode dans des annales d'abbaye, un moment rapide des fastes dynastiques : c'est une grande date dans une grande époque.

Vers le même temps et peu d'années plus tard, commencent à s'élever dans le Domaine ces vastes églises à tribunes, définies par leur élévation à quatre étages, depuis les arcades du rez-de-chaussée jusqu'aux fenêtres hautes. Elles inaugurent et caractérisent le premier âge des cathédrales gothiques. L'unité de parti est fondamentale à travers les variétés. L'église acquiert des dimensions considérables, elle s'élève à de grandes hauteurs, mais elle reste une superposition de parties, fortement écrites, ayant chacune la même valeur. Au-dessus

blent bien appartenir au XII^e siècle, et ils s'adaptent exactement aux fûts. Les dernières chapelles du rond-point, au nord et au sud, comportent au lieu de baies une vaste composition du XII^e siècle qui est celle d'un portail plutôt qu'une décoration intérieure, trait insolite à cette place, sauf s'il s'agit d'un ancien accès. — M. S. Crosby, de Yale University, prépare sur Saint-Denis la monographie qui nous manque, et que précèdent les beaux travaux de M. Levillain sur l'église carolingienne et la crypte.

1. Sur le rôle de Suger, voir Mâle, *Art religieux du XII^e siècle en France*, ch. V, p. 151.



Pl. XXVIII.

NEF DE L'ÉGLISE DE FONTFROIDE.

Arch. P'hot.

des arcades s'ouvrent les baies des tribunes surmontées d'un arc de décharge, puis les ajours qui aèrent les combles, galeries sur colonnettes ou oculi, enfin les fenêtres supérieures, étroitement percées, presque perdues entre les retombeées. La perspective des nefs développe l'horizontalité de ces quatre zones, interrompues sans être contrariées par les piles alternées qui soutiennent les voûtes sexpartites. Dans tout un groupe, la différence des piles fortes et des piles

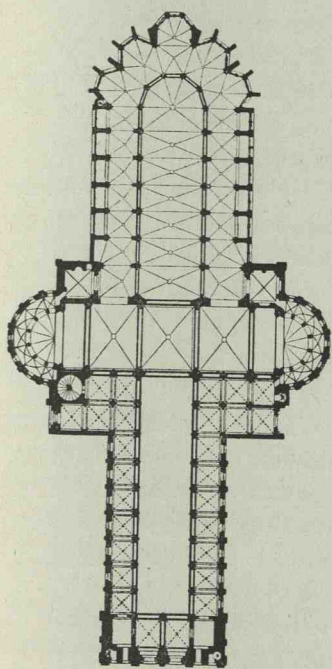


Fig. 33. — Plan de la cathédrale de Tournai.

D'après Dehio et Bezold.

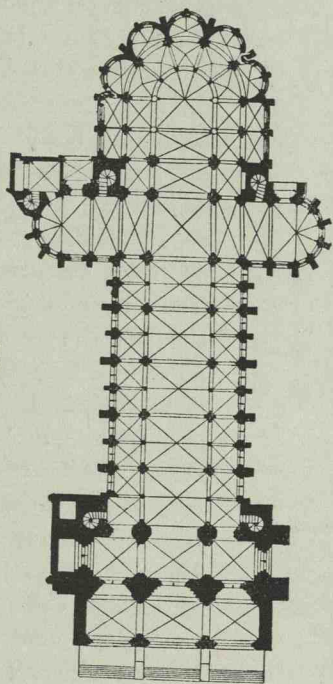


Fig. 34. — Plan de la cathédrale de Noyon.

Congrès arch., 1905, Aug. Picard éd.

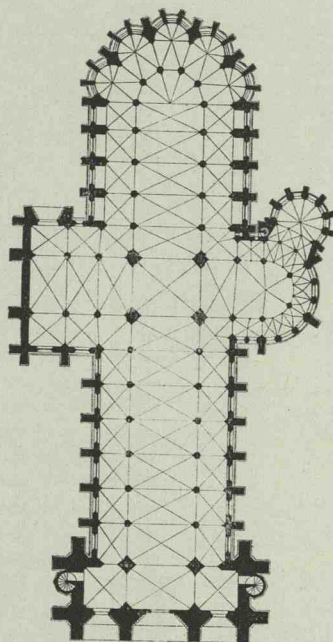


Fig. 35. — Plan de la cathédrale de Soissons.

D'après Dehio et Bezold.

faibles cesse au tailloir des colonnes qui séparent les arcades, colonnes monostyles, toutes semblables entre elles. C'est cette notion des étages multiples que le XIII^e siècle doit abolir, sur l'exemple de Chartres, au profit des fenêtres hautes étendues à toute la surface comprise entre les piles et sous les formerets, au profit des grandes arcades haussées au niveau supérieur des anciennes tribunes, en ne laissant subsister entre les arcades et les fenêtres qu'un mince triforium, appelé à être absorbé par ces dernières. Les églises étagées du XII^e siècle ne semblent possibles qu'avec des dimensions considérables, à cause de la multiplicité des ouvertures : pourtant, dans le Vexin, une église de

village, Chars, et, en Champagne, le chœur de la vieille abbatiale de Montierender nous montrent des réductions fidèles et complètes des grandes cathédrales à tribunes.

Ce caractère, remarquable par sa constance, non pas dans toute l'architecture du XII^e siècle, mais dans nombre d'édifices de premier rang, n'empêche pas la variété dans la conception du plan et dans la composition des masses. Cer-

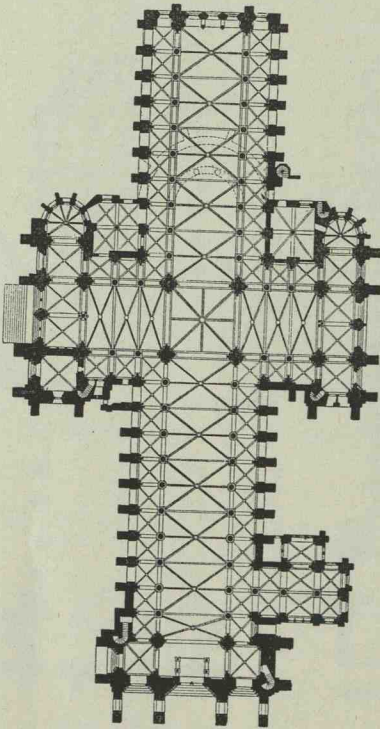


Fig. 36. — Plan
de la cathédrale de Laon.
D'après Dehio et Bezold.

tains chevets n'ont pas de chapelles rayonnantes. Tantôt le transept prononce une forte saillie et se termine selon la règle par un mur plat ; tantôt ses extrémités sont arrondies ; tantôt il ne dessine pas de saillie et n'est sensible qu'en hauteur ; tantôt il est absent, et rien n'interrompt la vue depuis l'entrée jusqu'au chœur. L'église continue, qui absorbe ses chapelles et son transept, comme Notre-Dame de Paris, s'oppose au type complexe, qui les projette au dehors. La plantation des clochers, dont la façade romane de Normandie a donné la formule principale, peut comporter à l'extrémité des croisillons des tours supplémentaires qui composent des façades latérales. Et l'on retrouve aussi dans de petites et de moyennes églises le parti carolingien du clocher contre le chevet.

Noyon¹, dont le transept a les croisillons arrondis, et, une génération plus tard, Soissons, qui n'a conservé cette forme que dans le croisillon méridional, d'autres églises formant groupe avec celles-ci et qui n'ont pas toutes survécu, Cambrai, Notre-Dame de Valenciennes, Saint-Lucien de Beauvais, Chaalis, et principalement Tournai, se rattachent par la Belgique à une forme carolingienne. Parti légué par les églises closes des grandes communautés monastiques, admirable, sans avenir, auquel le génie du XIII^e siècle, développant le thème de la façade latérale, substituera le triple accès ouvert dans un mur plat, sous un

1. Les reliques de saint Éloi furent transférées à Noyon en 1157. Mais dans quelle cathédrale, l'ancienne ou la nouvelle ? Le chœur de cette dernière était vraisemblablement peu avancé. Le rond-point présente de grandes analogies, déjà signalées par Choisy et Lefèvre-Pontalis, avec celui de Saint-Germain-des-Prés (1163). — M. Ch. Seymour, de Yale University, prépare une nouvelle monographie de la cathédrale de Noyon. Nous lui devons plus d'une remarque.

triple porche surmonté d'une rose, entre deux tours. La composition du croisillon méridional de Soissons, par le rapport des parties, par l'élégante structure des piles, est elle aussi pleine d'intérêt. Le maître qui l'a conçue¹ combina le parti d'un hémicycle avec l'ordonnance d'une nef, et la chapelle ronde à étage qui lui est annexée et qui, sur le plan, semble pure excroissance, ajoute encore à la complexité des effets.

S'il est légitime de rapprocher le plan aux croisillons arrondis du plan triconque et de ne pas négliger les églises colonaises, Sainte-Marie-du-Capitole, les Saints-Apôtres, le Grand-Saint-Martin, il y a lieu de noter une différence très importante : le plan triconque est une concentration, le transept arrondi est un développement. Le plan triconque, ou triflé, est une composition de demi-cercles tangents, que le transept arrondi détache les uns des autres en y insérant un chœur profond et les deux bras d'une vaste nef transversale. Ceci nous amène à penser que le plan d'une église allemande du XIII^e siècle, qui présente également les croisillons arrondis, Sainte-Élisabeth de Marbourg, si elle doit une suggestion aux types de Cologne, se rattache plus étroitement au groupe dont nous venons de parler et qui lui est antérieur. Au surplus la structure des églises françaises de cette catégorie révèle une originalité profonde, notamment à la cathédrale de Noyon. Comme au déambulatoire de Saint-Denis, mais sur un programme plus complexe, comme à Laon, mais sur les données d'un plan différent, nous voyons s'y affirmer, dès ses débuts, le caractère nerveux de l'architecture gothique française. Plus encore, dans le transept de Noyon, un remarquable système de compensation. Deux passages superposés, au niveau du second et du troisième étage de fenêtres, l'un intérieur, l'autre extérieur, se font équilibre.

L'architecte de Laon, au contraire, dessine carrément le transept, avec une forte saillie, avec des proportions considérables, auxquelles répondirent plus tard celles du sanctuaire, d'abord terminé par un chevet arrondi, sans doute à chapelles rayonnantes, auquel fut substitué plus tard un chevet plat. Nulle part peut-être le développement de cette grande architecture gothique du XII^e siècle

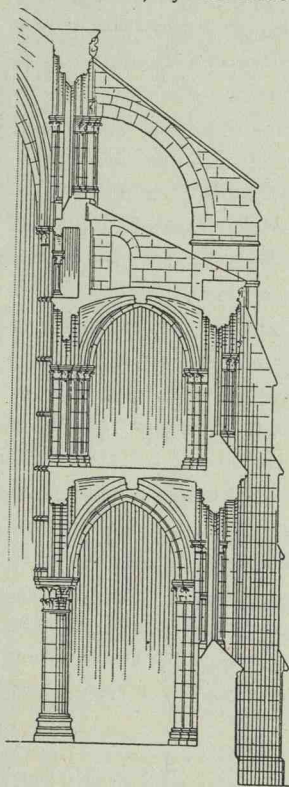


Fig. 37. — Coupe de la cathédrale de Laon.

D'après Dehio et Bezold.

1. Sous l'épiscopat de Nivelon de Chérisy (1177-1207).

n'atteint à cette ampleur et, dans la nef et le transept, à cette unité sévère. D'ailleurs la multiplicité des arcades, des claires-voies et des baies y devance le parti des grands évidements gothiques. Les continuateurs des premières campagnes, en ouvrant à la façade un porche profond, modèle des porches latéraux de Chartres, en dressant ces tours dont Villard de Honnecourt tenait à emporter le dessin dans ses voyages, en hissant dans les baies des parties hautes des bœufs de pierre, le col tendu au-dessus des toits de la ville vers l'horizon des campagnes, n'altéraient pas, loin de là, le caractère d'un monument qui nous permet de mesurer, non seulement des dimensions d'architecture, mais une dimension d'humanité. Sur sa vieille acropole, l'une des places fortes des derniers Carolingiens, le profil de l'église a quelque chose de militaire. Ses sept tours la haussent dans le ciel, — et ce sont presque des tours encore que ces hautes chapelles des croisillons, percées, comme le transept de Noyon, de registres superposés de fenêtres et qui sont appelées à faire école au loin. L'exemple de la composition des masses vint de Tournai : cette cathédrale, nous l'avons vu, appartient à deux âges. Le plan, la plantation des tours dessinaient le thème majestueux de l'église à multiples clochers qui, de Laon, domine l'avenir des cathédrales françaises. Le constructeur de Chartres doit l'incorporer à l'art du XIII^e siècle, en lui donnant une autorité classique.

Tel est le double sens de la cathédrale de Laon : elle réalise avec plénitude la pensée du XII^e siècle, elle prépare un développement futur. Mais l'ombre des tours de Laon ne doit pas noyer la grandeur de Notre-Dame de Paris ; elles sont à peu près contemporaines ; toutefois, la fondation de Laon (1157)¹ précéderait celle de Notre-Dame (1163)². Comme la charmante collégiale de Mantes³, avec laquelle elle présente plus d'un trait de parenté, Paris appartient au type continu : dans son plan original, le faible transept ne

1. Cette date est une hypothèse fondée sur une bulle d'Alexandre III. L'évêque Gautier de Mortagne (1155-1174) aurait commencé et achevé la construction. Voir Quicherat, *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, p. 173-174. Cf. L. Broche, *La cathédrale de Laon* (Petites monographies), Lasteurie, *L'architecture religieuse en France à l'époque gothique*, I, p. 41, et surtout Lambert, *La cathédrale de Laon*, *Gazette des Beaux-Arts*, 1927. — Il faut ajouter à ces églises la cathédrale de Senlis, commencée vers 1155, terminée pour la partie orientale vers 1167 et consacrée en 1191 ; l'église Saint-Rémi de Reims, reconstruite par l'abbé Pierre de Celles (1162-1181) et remarquable par les deux colonnettes formant portique à l'entrée des chapelles rayonnantes et recevant les ogives des travées carrées du déambulatoire, qui alternent avec des voûtains triangulaires ; Notre-Dame-en-Vaux, à Châlons-sur-Marne, dont le chœur, analogue à celui de Saint-Rémi, se rattache au type de la travée de Noyon et de Laon.

2. La première pierre aurait été posée par le pape Alexandre III lors de son séjour à Paris en 1163. Voir M. Aubert, *Notre-Dame de Paris*, p. 30. Le chœur était terminé en 1177, consacré en 1182, et la nef à peu près achevée à la mort de Maurice de Sully en 1196. La façade et les tours furent commencées au début du XIII^e siècle. Ces dernières étaient terminées en 1245-1250. Voir Mortet, *L'âge des tours de Notre-Dame de Paris*, *Bulletin monumental*, 1903. Le transept fut allongé d'une travée à chaque croisillon par Jean de Chelles à partir de 1258, travail continué par Pierre de Montereau. Pierre de Chelles est sans doute l'auteur des chapelles de l'abside, construites de 1296 à 1320.

3. Voir André Rhein, *La collégiale de Mantes*, Paris, 1933. M. Jean Bony doit faire paraître une monographie nouvelle du même édifice.

faisait pas saillie. Cette unité, confirmée par l'absence de chapelles rayonnantes, resserre en quelque sorte l'immense système des cinq nefs. L'alternance des piles qui supportent la voûte sexpartite, alternance dissimulée au rez-de-chaussée de la nef par les belles colonnes monostyles des arcades, se retrouve dans les colonnes qui séparent l'une de l'autre les nefs latérales, celles des temps forts étant roidies par des colonnettes en délit qui entourent le fût de la pile. Le voûtement en V du déambulatoire n'est pas moins remarquable comme témoignage de la liberté avec laquelle ces maîtres interprètent la fonction, avant la fixité des solutions classiques. On en retrouve une preuve dans le voûtement des tribunes qui bascule du côté de la nef, pour prendre plus de jour au-dessus des bas-côtés¹. Enfin, avec ses 32 m. 50 sous voûte, Paris inaugure l'âge colossal : ses contemporaines n'en ont que 24 en moyenne. Une dynastie de grandes églises se rattache à Notre-Dame, et non seulement celles qu'Anthyme Saint-Paul fait entrer dans le groupe singulièrement dénommé l'école intime. Mais plus qu'Arcueil, Beaumont ou Mouzon², des cathédrales comme celles de Bourges et du Mans montrent avec Paris de puissantes relations. Nous verrons néanmoins à quel point elles s'en écartent et même s'y opposent, et comment les indices archéologiques ne suffisent pas à définir l'architecture.

Telles sont ces grandes églises à tribunes, dont la forte unité de style admet, on vient de le voir, des variétés dans le plan, dans la structure et dans la composition des masses. L'ensemble est homogène et vaut en soi. Si on les décompose, on discerne ce qu'elles ont pu donner à l'âge suivant. Si on envisage au contraire cet art comme un tout, on voit qu'il s'oppose à l'art du XIII^e siècle, caractérisé par un développement de toutes les parties de la structure qui entraîne l'aération des masses, et, dans la conception des étages, par l'abandon de la vieille

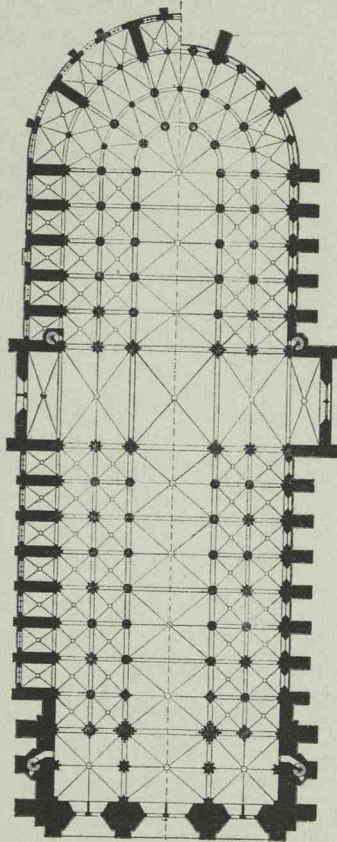


Fig. 38. — Plan de Notre-Dame de Paris.

D'après Dehio et Bezold.

1. M. Aubert, *Notre-Dame de Paris*, p. 112.

2. Outre Mantes et Beaumont-sur-Oise, le triforium de Notre-Dame de Paris se retrouve à Saint-Leu-d'Esserent et à Moret.

cellule romane, la tribune. Mais, dès le XII^e siècle, il faut noter que quelques grandes églises ont renoncé à elle et qu'à cet égard elles annoncent et préparent le parti de Chartres. L'année même où l'on pose la première pierre de Notre-Dame de Paris, on consacre le nouveau chœur de Saint-Germain-des-Prés qui fait suite à la nef du XI^e siècle¹: conçu d'après le plan de Saint-Denis, il n'a, au-dessus des grandes arcades, qu'une galerie, plus tard entaillée par le développement des fenêtres hautes, dont on baissa l'appui, en sacrifiant les arcatures jumelées, remplacées par un linteau. La cathédrale de Sens² a été entreprise bien avant cette date, dans le second tiers du siècle, aux confins du Domaine, de la Champagne et de la Bourgogne, dont elle traduisait peut-être l'impatience, lisible dans les expériences romanes de structure ; de même que les constructeurs anglo-normands de l'école de Jumièges, qui haussaient les grandes arcades au détriment des tribunes, l'architecte de Sens, sur un plan de type continu, donnait de la hauteur aux bas-côtés et ne laissait subsister entre eux et les fenêtres hautes, perdues sous les voûtes, refaites plus tard, qu'une mince galerie. Ses supports aux colonnes doubles sont un autre trait d'originalité, mais, plus encore, cette simplification des étages qui, entraînant des conséquences progressives, finira par donner aux bas-côtés le caractère de vraies nefs latérales et par vider complètement entre les piles toute la zone supérieure de l'église.

III

Cependant, la Bourgogne inspirait une architecture appelée à une évolution moins rapide et moins variée, mais dont l'expansion fut considérable et qui porta au loin la voûte d'ogive : l'architecture cistercienne. Sa signification n'est pas régionale. Elle dépasse même l'intérêt des grandes innovations techniques. Elle est l'expression d'un phénomène historique considérable, d'une sorte de changement de front. Mais elle prend racine dans un pays, comme l'homme même qui a pensé tout ce mouvement. Bourguignonne par l'emploi des porches, par le profil des congés, par les retombées sur culots, par l'emploi précoce du système ogival, dont nous avons relevé un témoignage ancien au narthex de Vézelay et qui se développa peut-être avant Saint-Denis, sur les données d'un vaste

1. C'est le pape Alexandre III qui préside aux deux cérémonies. Au XVII^e siècle, on agrandit les fenêtres du chœur, en supprimant la moitié supérieure du triforium. Voir E. Lefèvre-Pontalis, *Congrès archéologique de Paris*, 1919, p. 301 sqq.

2. On peut admettre que Sens est aussi ancien que Saint-Denis. La construction fut commencée par l'évêque Henri le Sanglier (1122-1142), sans doute vers 1135, et terminée sous Hugues de Toucy (1142-1168). Lasteyrie, *Architecture religieuse en France à l'époque gothique*, I, p. 24, insiste sur les traits de précocité de Sens : " Le rond-point n'était pas couvert par un simple cul-de-four orné de nervures, comme il y en eut de nombreux exemples dans les monuments contemporains de Louis VI et de Louis VII, mais par une succession de voûtes portés sur des ogives rayonnantes autour d'une clef commune.... L'architecte employé par Henri le Sanglier connaissait les voûtes sexpartites : or il n'existe nulle part que l'on puisse attribuer avec certitude à une date antérieure ou même contemporaine. "



Pl. XXIX.

STATUES-COLONNES. PORTAIL SUD DE LA CATHÉDRALE DU MANS.

Phot. Giraudon.

programme, à Sens, enfin par le type de son élévation à deux étages, qui est celui des églises martinienues et de Vézelay, l'architecture cistercienne est bourguignonne aussi par ses origines mêmes, les lieux de ses premières fondations, Cîteaux, où saint Robert s'installe en 1098, dont saint Bernard est abbé en 1112 et dont l'église est consacrée en 1148, La Ferté (1113), Pontigny (1114, la première église vers 1150), Morimond (1115), Clairvaux (même année), d'où sort Fontenay (1118, église consacrée en 1147). Saint Bernard, d'abord seigneur de Fontaine, près de Dijon, est né de cette terre abondante en hommes d'impulsion et en orateurs. Il n'est pas de la même famille historique et humaine que les saints artistes de Cluny, il n'est pas Suger non plus, admirable par l'entraînement de la passion, mais plus insigne dans nos fastes par son goût pour la culture et par l'ouverture de son esprit que par la tension d'une haute pensée. La position de saint Bernard est analogue à celle de ces écoliers du Nord, qui s'étonnaient avec scandale de l'idolâtrie de Conques. Lui aussi, il s'élève contre le culte des images, mais il apparaît à une époque où elles sont plus particulièrement singulières et complexes, et il les définit avec une exactitude surprenante dans son *Apologie à Guillaume de Saint-Thierry* (vers 1127), en fulminant contre « cette beauté qui prend sa source dans la déformation et cette déformation qui aspire à la beauté ». La lutte contre les dialecticiens et la protestation contre les formes romanes s'attaquent à un même état de la pensée. Saint Bernard discerne, non seulement le principe secret d'un style, mais le germe qui, en grandissant, doit l'envahir d'une végétation baroque. Mais ne le considérons pas comme un maître qui, d'un trait de génie, efface un art et en impose un autre. Il devance, il exprime une certaine fatigue du siècle à l'égard de ces formes. Il fait table rase. Il entoure d'un mur austère l'ardente austérité de la foi. Il ne faut chercher ni un principe esthétique ni un plan d'église dans les règles édictées par les chapitres généraux, mais un certain nombre d'interdictions, comme celle de construire des tours en pierre, qui donnent, avec les limites d'un programme, le sens d'un système. Aux constructeurs de ces abbayes nées la Bourgogne offrait des matériaux, des traditions de bâtisse, qu'ils interprétèrent d'abord avec ascétisme.

Il y eut une période de l'architecture cistercienne que l'on peut appeler romane, mais du roman le plus dépouillé. C'est le beau type de Fontenay, avec son plan tracé à l'équerre, sa nef obscure couverte d'un berceau brisé, ses nefs latérales qui l'épaulent par des berceaux transversaux. Ce type se retrouve dans ses grandes lignes en Champagne (Trois-Fontaines), en Rouergue (Silvanès, Bonneval), dans la région pyrénéenne (Lescale-Dieu), en Suisse (Bomont, Hauterive), en Angleterre (Fountains), en Scandinavie (Alvestra). Mais le succès spirituel des ordres les plus rigoureux les mène à l'extension de leurs programmes, et le style le plus appauvri, par la décision la plus volon-

taire, comporte une possibilité de développement et de variation. L'histoire franciscaine en offre d'autres exemples. Même sans démentir absolument ses premiers principes, et restant fidèle à des données qui avaient une valeur de

formules, l'architecture cistercienne devint rapidement plus complexe, elle adopta l'élévation à deux étages, l'éclairage direct de la nef, enfin l'ogive, qu'elle propagea. Sans elle, le moyen âge serait incomplet. Il ne nous donnerait pas l'élégante mesure de sa rigueur. Surtout, elle a contribué à maintenir et à étendre la grande unité occidentale.

Les Cisterciens adoptent communément le chevet plat, et, même quand l'abside est arrondie, d'abord avec une saillie très peu prononcée, les chapelles ne se développent pas au dehors. Comprises dans l'enceinte, elles n'en rompent pas la monotone unité. L'importance du transept est un trait caractéristique, sans doute par réaction contre le fastueux développement du chœur clunisien. Les chapelles y sont parfois en nombre élevé, communiquant par des percées. Tantôt elles sont disposées contre le mur oriental, tantôt de part et d'autre, et même autour du croisillon. Les supports ne des-

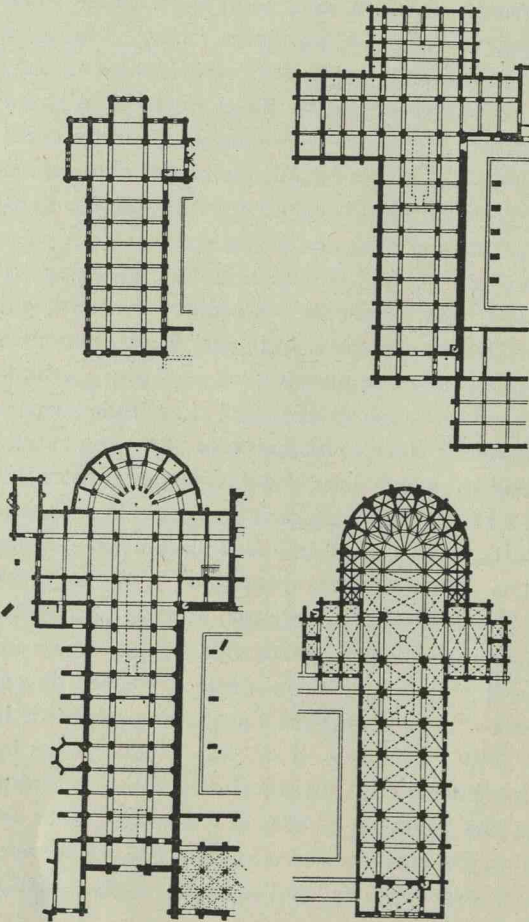


Fig. 39. — Plans d'églises cisterciennes : Fontenay (en haut, à gauche), Cîteaux (à droite), Clairvaux (en bas, à gauche), Pontigny (à droite).

D'après Lambert, *L'art gothique en Espagne*,
Laurens éd.

cent pas jusqu'au sol, ils retombent sur des culots coniques ou faiblement moulurés, et la pile, au-dessous d'eux, conserve son aspect de mur. Un type répandu nous montre les bas-côtés voûtés d'arête, avec l'ogive dans les nefs, mais c'est une question de savoir si, dans certains cas, à Pontigny par exemple, elle a été prévue dès le début de la construction ou si l'on décida de

l'adopter alors que les travaux étaient en cours : l'obliquité des chapiteaux au sommet des dosserets semble en faveur de cette seconde hypothèse, bien que des chapiteaux obliques apparaissent dans des nefs cisterciennes construites à une époque où l'ogive est de règle, — mais peut-être faut-il voir là un trait de cette constance passive dans l'imitation d'un expédient inutile, dont le moyen âge nous présente d'autres exemples. Point de clocher ; un porche annulant la façade, qui ne le dépasse que d'un pignon ajouré de baies très simples et d'oculi.

Telles sont les données générales. Elles se développent et elles se répandent. Fontenay reste l'exemple de la pureté cistercienne, mais l'histoire de Pontigny nous montre comment, du parti rectangulaire, étroit et modeste selon certains, mais peut-être plus complexe, l'on est passé à ce chevet qui, derrière un mur polygonal, dissimule une ample composition d'architecture, un hémicycle de la plus élégante majesté, des retombées d'ogives à la clef des arcades, des colonnes baguées, des chapiteaux où joue habilement un répertoire restreint. Dans les bâtiments conventuels, les cloîtres, les salles capitulaires, les réfectoires, les celliers, la fermeté sévère de l'art cistercien s'applique avec constance à des programmes variés et, dans des ensembles monumentaux comme le bâtiment de Clairvaux qui contient au rez-de-chaussée le cellier, à l'étage le réfectoire des convers, s'allie à une ampleur de programme et à une énormité de masses dont on trouve peu d'exemples en dehors des cathédrales : aujourd'hui prison et usine, le cellier de Clairvaux développe au-dessus de nouveaux et singuliers reclus ses voûtes rudement bandées, qui s'amortissent par pénétration dans des piles massives.

Il est remarquable de voir comment la même pensée, si rigoureuse dans la conception des masses et des effets, reste susceptible de variations. Cet art, parti sur des données sèches et fortes, ne s'est jamais durci. La distinction des chevets rectangulaires et des chevets arrondis ne donne pas tous les types d'absides. En Gascogne, le chevet de Flaran (1152-1187) présente une abside et quatre chapelles semi-circulaires ouvertes sur un large transept ; en Languedoc, celui de Fontfroide¹ montre trois chapelles polygonales et deux carrées. Même variété dans les divers systèmes de piles qui, parfois, offrent des combi-

1. Voir Viollet-le-Duc, *Dictionnaire d'architecture*, III, p. 426, VIII, p. 92 ; E. Capelle, *L'abbaye de Fontfroide*, Toulouse, 1903 ; J. de Lahondès, Notice dans le Congrès archéologique de 1906. — De tels exemples amènent à poser la question des caractères locaux et des écoles. Mais les filiations et la proximité n'entraînent pas forcément l'identité des caractères secondaires. On vient de le voir pour les plans de Flaran et de Fontfroide. Ce qu'il y a de plus constant dans les caractères communs des grandes abbayes de Languedoc et de Gascogne, Fontfroide, Flaran, Lescaie-Dieu, Sylvanès, ce sont les données très générales du type de Fontenay dans la nef. Dans le groupe catalan, il existe également des différences. L'abbaye de Santas Creus (fondée en 1152 ; église construite de 1174 à 1225) est fille de Grandselve, fille elle-même de Clairvaux ; Poblet (1149 ; église reconstruite à partir du dernier tiers du XII^e siècle) et Vallbona (1157 ; date incertaine pour l'église) sont filles de Fontfroide, qui est fille de Grandselve. Mais le plan de Poblet comporte une collerette de chapelles rayonnantes, tandis que

naisons très originales. La structure de Fontfroide semble d'abord, dans ses grandes lignes, toute fidèle au parti de Fontenay. La nef est couverte d'un berceau brisé. Un bandeau bourguignon court au départ des voûtes. Mais les piles sont l'interprétation admirable et nouvelle du thème cistercien des supports interrompus. Le corps de pile, avec ses colonnes engagées, masse complexe, semble suspendu au-dessus du sol, dont il est séparé par un massif polygonal de maçonnerie, sans autre ornement qu'un épais quart de rond à sa partie supérieure. Du côté de la nef, les colonnes sont géminées et portent sur un saillant de ce bourrelet, souligné lui-même en cet endroit par une console. Ainsi, entre le pavement et les bases, s'établit une sorte de puissante zone abstraite, des socles nus qui semblent n'avoir pour fonction que de hausser tout le système, toute l'église, dans les airs. Dans la salle capitulaire, les piles des baies qui donnent sur le cloître ne sont pas moins dignes de remarque. Formées de quatre colonnes bien détachées les unes des autres, elles ne sont pas soudées par un noyau, mais centrées par une cinquième colonne, isolée elle aussi. Deux d'entre elles portent les retombées des ogives, mais par l'intermédiaire de culots, les deux autres recueillent le deuxième rouleau des arcades. Composition à la fois robuste et légère, qui montre la dissociation des vieilles valeurs murales dans le traitement des supports, mais aussi la persistance inutile, rituelle, d'éléments cisterciens typiques.

Avec ces inflexions et ces nuances, dues aux temps plutôt qu'aux lieux, et qui laissent intacts les grands caractères organiques d'une même langue monumentale, surtout l'unité solide des masses extérieures murant les volumes internes, l'architecture cistercienne s'est répandue dans les territoires les plus divers. Au milieu du XII^e siècle, l'ordre ne comptait pas moins de trois cent cinquante monastères. Il avait pénétré en Allemagne (1122), en Angleterre (1128), en Irlande, avec Mellifont, fille de Clairvaux, en Castille (1131), en Italie (1135), en Portugal (1140), en Catalogne, en Scandinavie, en Hongrie, où son action fut considérable. Dans nos pays, sa diffusion va de Vaucelles, en Flandre, aux abbayes provençales de Silvacane et du Thoronet. Cet art n'était pas limité à ses fondations propres. Il imprimait sa marque sur la construction gothique. Les constructeurs de Fossanova, de Casamari, de Chiaravalle implantaient l'ogive française dans le vieux pays de l'ogive lombarde. L'art anglais doit à Cîteaux certaines notes de son accent. Des formes cisterciennes du Languedoc et de la Gascogne se retrouvent au XIII^e siècle en Catalogne, dans les cathédrales de Tarragone et de Lérida. Dans la région de Burgos,

Santas Creus et Vallbona ont le chevet rectangulaire. La nef de Santas Creus est voûtée d'ogive, celle de Poblet a un berceau brisé. Sur les rapports des abbayes cisterciennes du Languedoc et de certaines cathédrales catalanes, voir E. Lambert, *L'art gothique en Espagne aux XII^e et XIII^e siècles*, Paris, 1931, p. 99 ; sur l'art cistercien en Catalogne, P. Lavedan, *L'architecture gothique religieuse en Catalogne, Valence et Baléares*, Paris, 1935, p. 39.



Pl. XXX.

STATUE-COLONNE. PORTAIL SUD DE NOTRE-DAME D'ÉTAMPES

Phot. H. Muller.

la grande abbaye de Las Huelgas rayonne sur tout un groupe de monuments. En Portugal, la pensée cistercienne n'a pas seulement élevé Alcobaça, elle a laissé de fortes traces qui se retrouvent jusque dans l'art rayonnant. Ce que les Clunisiens firent pour l'art roman, à une époque plus ancienne de la croisade d'Espagne, les Cisterciens l'ont fait pour l'art gothique, mais dans tout l'Occident.

Cette architecture si ferme et si constante a vécu avec le temps. Il est aussi difficile de lui assigner des périodes qu'il serait dangereux de la partager en écoles. Pourtant elle a son type roman, celui de Fontenay, auquel elle demeure fidèle longtemps, comme nous venons de le voir, dans le Midi de la France ; puis elle devint de bonne heure gothique par la croisée d'ogive, souvent admise en cours de construction et pour laquelle elle dut adopter des retombées singulières, en pointe, sur culot, sur chapiteau biais. Elle accepta le chevet arrondi et même, dans son développement ultérieur, pendant le XIII^e siècle, des solutions constructives plus nerveuses, plus souples que naguère, à Ourscamp, à Longpont, à Royaumont. Mais les bâtiments conventuels du temps de saint Louis, jusque dans leurs parties purement utiles et dans leurs organes cachés, montrent bien qu'elle est restée essentiellement un grand art sévère de maçons. Le plan-type d'église cistercienne donné par Villard de Honnecourt, qui travaille sur les chantiers de l'ordre, conserve le chevet rectangulaire, auquel il donne le développement de Laon.

Ainsi, à travers le temps, l'architecture cistercienne, dans une large mesure, conserve à l'art gothique sa puissance et sa sobriété d'accent primitives. Elle reste un vieux témoin d'une très grande révolution spirituelle. Aux constructeurs des cathédrales riches en effets plastiques, en profondeurs d'ombres, en lumières savantes, multicolores, elle montre l'exemple d'un art qui, de la règle, de l'équerre, d'une clarté froide et non déguisée, tire tout le secret de sa beauté. Mais l'essentiel de sa fonction historique n'est pas là. La pensée de ses fondateurs va beaucoup plus loin, et les résultats en furent immenses. Ils ont expulsé de l'art religieux ce qui restait encore de faste et de mystère oriental, avec les raffinements de la culture clunisienne et la virtuosité des grands dialecticiens. La réforme de saint Robert, tendue, nourrie de pensée et de talent par saint Bernard, dépasse la portée de celles qui se succèdent sans relâche depuis l'époque carolingienne dans l'ordre de saint Benoît. Elles intéressaient surtout les valeurs éthiques et les règles de la discipline, mais celle-ci dessinait un horizon nouveau pour l'esprit, un nouveau site pour la foi. Au moment où le baroque roman multipliait ses combinaisons luxuriantes, un peu insensées, les derniers contes magiques, les dernières énigmes, elle les bannit des églises, n'acceptant pour décorer ses chapiteaux que des feuillages monumentaux, simples, lisibles, qui ne faisaient pas bouger la pierre. Elle défendit qu'on élevât

des tours et qu'on fit saillir les chapelles à l'extérieur, proscrivant ainsi ces étonnantes combinaisons de masses qui rappelaient les églises centrées de l'Asie. Elle interdit l'exaltation des grandes nefs au-dessus des collatéraux, imposant le rapport de 2 à 1, qui les maintient dans l'ordre de l'humilité et, par les dehors, elle revint au vieux thème occidental de l'église-boîte. La lumière qui traverse les vitraux incolores, seulement ouvragés de fleurs de plomb, l'iconographie des manuscrits, où une place est faite aux rudes travaux des défricheurs, où le style linéaire rappelle le Mont-Cassin, tout s'accorde ici dans la même définition. Elle témoigne d'une volonté catégorique, à un moment décisif.

IV

Ce n'est pas l'art cistercien qui peut nous permettre d'étudier la plastique décorative propre au premier style gothique dont nous avons défini l'architecture : quelques combinaisons de moulures, des feuilles larges, plates, sans découpures, un système qui fait un vif contraste avec la belle ordonnance et le tumulte complexe des chapiteaux romans, voilà la mesure volontaire de sa restriction. Mais il existe une sculpture gothique du XII^e siècle qui, du portail de Saint-Denis au portail de Senlis (avant 1186), c'est-à-dire dans l'espace de deux générations, a produit de vastes ensembles, d'une remarquable unité et d'une inspiration qui n'est ni celle de l'époque romane ni celle du XIII^e siècle, auquel elle a légué pourtant un thème iconographique d'une incomparable majesté et, sur certains points, dans certains ateliers, la tradition de quelques formes.

L'iconographie de l'Apocalypse domine la sculpture romane. Il en reste quelque chose à la sculpture des pays au nord de la Loire, dans la seconde moitié du siècle. Mais tandis qu'une dramaturgie épique, soutenue par la combinaison des mouvements, renouvelait sans cesse sur le principe de la même ordonnance des thèmes identiques ou voisins, dans les grandes compositions du Languedoc et de la Bourgogne, un thème unique traité avec monotonie se répète désormais au tympan principal de nombreuses églises, le Christ en gloire entouré des figures symboliques des quatre Évangélistes. Une pensée naguère mouvante s'est durcie, cristallisée dans une image dont les variations sont à peine sensibles. Le thème du Jugement Dernier se retrouve à Saint-Denis, où l'inspiration iconographique (mais non le style) vient de Beaulieu, et à Laon, où il est traité avec une grandeur farouche, une rudesse « primitive » qui nous éloignent de l'art languedocien. Le vieux portail de Chartres présente, de chaque côté du Christ en gloire entouré du tétramorphe, à gauche l'Ascension, à droite la Vierge en majesté. Si on la compare au tympan de Cahors, on voit que l'Ascension de Chartres a perdu la multiplicité des personnages. Le Christ, qu'entourent à Cahors des anges renversés en arrière par une

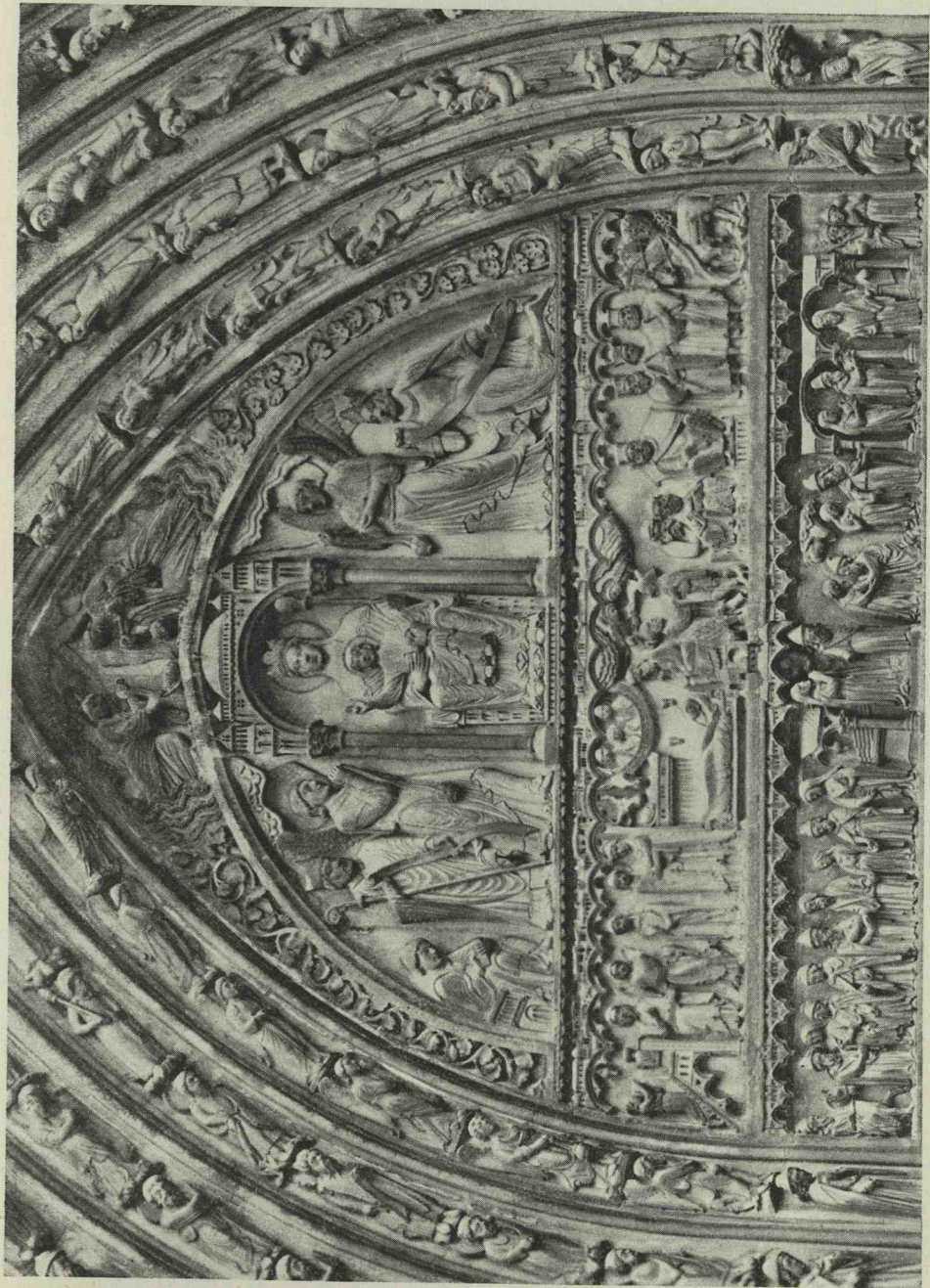
gracieuse flexion de tout leur corps, et qu'escortent des figures nombreuses, occupe ici à lui seul la plus grande partie du relief et se dresse au-dessus d'une zone ondulée de nuages, vestige d'une composition ornementale détruite et désormais sans action ; ses jambes disparaissent derrière elle. La Vierge en majesté est assise sur son trône, portant son fils sur ses genoux, sous un dais dont les colonnettes ont été brisées, toute droite, toute de front, sans un mouvement qui trahisse la vie et l'humanité. Avec le Christ dans le tétramorphe, elle est le thème le plus caractéristique des tympan de cette époque et elle présente, elle aussi, le même caractère de fixité monotone.

Il nous est aisé de rattacher l'iconographie de ce Christ à des origines apocalyptiques : il est symbole plus qu'image, convention plus que vision, mais il porte encore aux yeux des fidèles une pensée dont il est le dernier état. La Vierge, d'où vient-elle ? Elle semble plus ancienne que son temps, mais elle est le signe d'une ferveur nouvelle. En elle commence et prend sa source cette iconographie de la Vierge, de la Dame, de Notre-Dame, qui, dans la poésie du XIII^e siècle, fera briller le plus doux rayon de l'Évangile et qui aimera, dans la scène du Couronnement, associer tendrement la Mère à la gloire du Fils. Mais si c'est au milieu du siècle précédent qu'elle prend place dans la pierre des églises, siégeant en majesté comme une reine céleste, son image sous cette forme est encore plus ancienne. C'est celle de ces Vierges-reliquaires d'Auvergne¹ dont l'évêque de Clermont donna peut-être le premier modèle, par la statue d'or qu'exécuta son orfèvre Alleaume et qui ne devait pas être très différente de la sainte Foy de Conques. Ainsi la Vierge entrait dans la vie miraculeuse des reliques. Sa statue de bois ou de métal était portée dans les processions sous un dais d'étoffe. Telle quelle, elle est encore montrée aux fidèles sur les tympan, où on l'incruste sans la modifier. Son dais la protège encore, mais il devient édicule. Cette majesté qui la roidit est celle de ses effigies primitives. L'identité manifeste qui unit la Vierge du portail Sainte-Anne à Notre-

1. Voir Bréhier, *La cathédrale de Clermont au X^e siècle et sa statue d'or de la Vierge*, Renaissance de l'Art français, 1924 ; *Une Vierge romane de Brioude au musée de Rouen*, Almanach de Brioude, 1926 ; *Notes sur les statues de Vierges romanes*, Revue d'Auvergne, 1933 ; *La statue-reliquaire de Saint-Étienne-sur-Blesle*, Almanach de Brioude, 1934. — Le type de ces Vierges a été répandu au XII^e siècle sur un vaste territoire, qui s'étend de l'Espagne à la Suède. Dans la seule région de Brioude, on en rencontre plusieurs. Elles ont la même origine iconographique que la Vierge de Majesté, analogue à celle de l'Adoration des Mages, née sans doute de la décision du concile d'Ephèse sur la maternité divine de Marie (431), et contrastant avec la Vierge de tendresse, dont on aurait un exemple bien plus ancien à Rome, dans la catacombe de Priscilla (II^e siècle). Assise sur un trône à arcatures, présentant de face l'Enfant Jésus bénissant, cette image de la Vierge, généralement taillée dans le bois et mesurant 0 m. 70 de hauteur environ, est d'un type stylistique très constant. Elle comporte une logette pratiquée dans le dos de la statue et destinée à des reliques de Marie. Parfois la logette fait défaut, comme c'est le cas pour la Vierge de Montvianeix (Puy-de-Dôme), qui rappelle d'autre part les statues de Notre-Dame d'Orcival et de Genève. Elle porte un vêtement sacerdotal et symbolise le sacerdoce de Marie, trône de Salomon, figure de l'église. — Au nombre des plus belles Vierges de cette série, il faut compter la statue récemment acquise par le Musée de Lyon et celle du Musée de Worcester (États-Unis).

Dame de Paris, dont le tympan est le remploi, au XIII^e siècle, d'une sculpture exécutée vers 1170, et, d'autre part, la Vierge de la façade occidentale de Chartres, atteste moins l'unité d'exécution, comme l'a cru Vöge, en les attribuant l'une et l'autre à l'artiste inconnu qu'il appelle le Maître des deux Madones, que la communauté des origines et la constance du type. A Paris, outre les anges qui l'assistent, elle est entourée de plusieurs figures : le roi à genoux, l'évêque, le scribe qui enregistra la donation royale. Elles sont certainement contemporaines de la statue de la Vierge, qui semble beaucoup plus ancienne et comme un témoin du lointain des âges.

La grande pensée iconographique de la seconde moitié du XII^e siècle prend corps dans le portail des Précurseurs. Elle introduit les fidèles dans l'église de l'Évangile en leur faisant traverser la Bible ; elle dresse, sur chaque ébrasement, des colonnes de pierre à l'image des prophètes et des ancêtres du Christ. Vöge crut trouver l'origine de ces figures étranges dans la sculpture provençale, mais les exemples empruntés à cette dernière sont postérieurs d'un demi-siècle. Mâle a montré avec force la part de Saint-Denis et de Suger dans l'élaboration du thème. Nous n'avons plus les figures qui décoraient le portail de la grande basilique parisienne, mais nous les connaissons par des dessins de Montfaucon. De même que l'iconographie du Jugement Dernier de Saint-Denis révèle l'influence de l'iconographie de Beaulieu, quelques détails de certains personnages des piédroits, le croisement des pieds par exemple, pourraient montrer un autre aspect de l'influence languedocienne. Il est certain que Suger, en créant un milieu, n'a pas fait jaillir du sol ses collaborateurs. Sauf pour l'architecture, qui est ici le résultat d'expériences locales ou voisines, il les a recrutés, comme Godefroy de Claire, sur des chantiers et dans des ateliers plus ou moins éloignés. Les orfèvres de Lotharingie, les Mosans, apportaient des habitudes de fondeurs et de batteurs de métaux, la science d'un modelé nourri, lisse et paisible. L'Ile-de-France n'offrait rien de semblable aux figures de Saint-Denis, mais les trumeaux languedociens montraient par de beaux exemples comment l'image de l'homme peut être associée à la fonction d'un membre vertical, d'un membre portant, sans toutefois l'utiliser pour cette interprétation de la Bible juive comme vestibule monumental du Nouveau Testament. Il y a donc de solides raisons pour admettre que Suger est l'auteur de la pensée, comme il est l'auteur d'autres inventions iconographiques, et qu'il la fit exécuter en pierre par des maîtres d'origine ou de formation méridionale. Il est vrai que les colonnes et les pilastres qui servent à la fois de base et d'appui à ces figures sont tantôt guillochés avec cette luxuriance et cette virtuosité qui caractérisent le dernier état de la sculpture romane, comme à Saint-Lazare d'Avallon, tantôt cannelés à l'antique, comme les pilastres bourguignons. Nous savons aussi que le thème était répandu en Bourgogne, il décorait



le portail de Saint-Bénigne de Dijon, il décore celui de Vermenton. Le problème Bourgogne ou Languedoc se pose une fois de plus.

Quelle qu'en puisse être la solution, c'est surtout dans les régions du Nord de la France, c'est autour de Paris que le type du portail des Précurseurs est caractéristique de l'iconographie au cours de la seconde moitié du XII^e siècle, et c'est là qu'il se lie à l'histoire du premier art gothique. C'est ainsi qu'il apparaît, dans le rayonnement immédiat de Saint-Denis, à Chartres, où il se déploie sur toute la façade occidentale (vers 1145-1150), à Étampes, à Bourges, à Saint-Loup de Naud¹, au Mans, pour ne citer que les plus importants parmi les ensembles qui nous sont parvenus, sans négliger toutefois Nesle-la-Reposte, Bourg-Argental et le portail nord de Saint-Benoît-sur-Loire, dont le linteau porte les scènes de l'invention et du transfert des reliques auxquelles l'abbaye de Fleury dut sa gloire et son nom. Mais le plus souvent le linteau est décoré de l'image des Apôtres, et le tympan montre le Christ dans le tétramorphe, entouré d'archivoltes épaisses, fragmentées en statuettes. Les Précurseurs sont plus ou moins nombreux, mais la constance iconographique est remarquable.

La constance stylistique ne l'est pas moins, ainsi que la profonde originalité d'un art qui, prenant l'image de l'homme et celle de la femme, les configure selon le gabarit et les proportions des colonnes contre lesquelles elles sont adossées, si bien que, le chef surmonté d'un chapiteau, les pieds ne faisant pas saillie ou même pendants, elles paraissent colonnes elles-mêmes et qu'on leur en a donné le nom. Il semble que nous ayons là le dernier mot de ce conformisme architectural qui, dans l'art roman, impose à l'être vivant, non seulement l'attitude, mais le canon exigé par la fonction. Le traitement des surfaces, la suggestion linéaire du modelé, les plis graphiques, cette interprétation ornementale de l'ombre et de la lumière, sont faits pour nous confirmer dans cette idée. De même, à Saint-Loup de Naud, les sirènes-oiseaux qui décorent les chapiteaux. De même, dans tout cet art, la profusion des édicules qui mettent autour des figures et au-dessus d'elles l'obsession de l'architecture en diminutif. Mais, tandis que le conformisme roman a pour conséquence nécessaire le mouvement le plus intense, les statues-colonnes sont vouées à l'immobilité éternelle, leur geste qui serre contre leur corps étroit le livre, le sceptre ou le pli du manteau est toujours le même. Elles semblent endormies dans un sommeil

1. Le portail de Saint-Loup de Naud est le seul de cette série à posséder son trumeau, contemporain des autres statues. Ceux des portails latéraux de Bourges sont du XIII^e siècle. Pour la première fois, les voussures portent des épisodes de la vie du saint patron, au lieu des Vieillards de l'Apocalypse, comme à Chartres, ou des scènes évangéliques, comme au Mans. — L'architecture de l'église est intéressante. Les parties orientales remontent au XI^e siècle. Dès cette époque, elles étaient voûtées, peut-être sous l'influence de la Bourgogne. Les travées occidentales de la nef et le porche datent de 1170 environ. Leur disposition est particulière, par l'alternance qui n'entraîne pas la voûte sexpartite, trait qui se retrouve dans l'Est de la France, en Rhénanie, à Vermenton en Bourgogne et, dans la Brie, à Voulton, église imitée de Saint-Loup de Naud. Voir Salet, *Saint-Loup de Naud*, Bulletin monumental, 1933.

séculaire, comme les morts enveloppés de bandelettes que ressuscitait leur voix prophétique.

D'autre part, la vie en sculpture renonce à la science des combinaisons abstraites, que l'art méconnaît, interprète à contre-sens ou qu'il a oubliées. Elle tend à se posséder sans l'intervention d'une stylistique désormais déconcertante. Même quand elle en respecte les vestiges dans l'image simplifiée du Dieu de l'Apocalypse, auquel elle ajoute d'ailleurs d'admirables touches d'humanité, comme au tympan central de Chartres, ses interprètes n'hésitent pas à insérer une statue-reliquaire dans un relief monumental. Les figures qu'ils dressent de part et d'autre appartiennent à la vérité de l'existence et à la vérité historique. Ce ne sont plus les témoins de l'Apocalypse, des sages ou des monarques d'Orient, mais un évêque bâtisseur d'église et le roi capétien. Il est déjà possible, sinon de discerner l'avenir du grand style monumental qui va se développer dans les cathédrales du XIII^e siècle, du moins d'apercevoir tout ce qu'il rejette et de comprendre la portée de ce renoncement.

BIBLIOGRAPHIE

ARCHITECTURE. — R. de Lasteyrie, *L'architecture religieuse en France à l'époque gothique*, éd. par Marcel Aubert, 2 vol., Paris, 1926-1927 ; C. Martin, *L'art gothique en France*, Paris, 1911 ; Anthyme Saint-Paul, *Histoire monumentale de la France*, nouv. éd., Paris, 1929, — *La transition*, Revue de l'Art chrétien, 1894, 1895 ; C. Enlart, *Monuments religieux de l'architecture romane et de transition dans les anciens diocèses d'Amiens et de Boulogne*, Amiens, 1895 ; E. Lefèvre-Pontalis, *L'architecture religieuse du XI^e et du XII^e siècle dans l'ancien diocèse de Soissons*, 2 vol., Paris, 1894-1898, — *Les influences normandes au XI^e et au XII^e siècle dans le Nord de la France*, Bulletin monumental, 1906, — *Le plan primitif de l'église de Morienvall*, Bulletin monumental, 1908, — *Notices dans le Congrès archéologique de Beauvais*, 1905, principalement Morienvall et Saint-Leu-d'Esserent, — *Soissons*, Congrès archéologique de 1911, — *Saint-Germain des Prés*, Congrès archéologique de Paris, 1919 ; P. Vitry et G. Brière, *L'église abbatiale de Saint-Denis et ses tombeaux*, 2^e éd., Paris, 1925 ; A. Besnard, *L'église de Saint-Germer de Fly*, Paris, 1913 ; F. Deshoulières, *L'église Saint-Pierre de Montmartre*, Bulletin monumental, 1913 ; L. Barbier, *Étude sur la stabilité des absides de Noyon et de Saint-Germain-des-Prés*, Bulletin monumental, 1930 ; L. Broche, *La cathédrale de Laon*, Paris, 1926 ; H. Adenauer, *Die Kathedrale von Laon*, Dusseldorf, 1934 ; Marcel Aubert, *Notre-Dame de Paris, sa place dans l'histoire de l'architecture du XII^e au XIV^e s.*, Paris, 1919 ; A. Rhein, *La collégiale de Mantes*, Paris, 1932 ; J. Bilson, *The beginnings of gothic architecture*, Journal of the R. Institute of British Architects, 1899, — *La cathédrale de Durham et la chronologie de ses voûtes*, Bulletin monumental, 1930 ; L. Cloquet, *Notes sur l'architecture tournaisienne romane et gothique*, Tournai, 1895 ; E. Gall, *Niederrheinische und normannische Architekturen im Zeitalter des Frühgotik*, Berlin, 1915.

ART CISTERCIEN. — Ph. Guignard, *Monuments primitifs de la règle cistercienne*, Dijon, 1878 ; saint Bernard, *Apologia ad Guilielmum abbatem*, Migne, *Patrologie latine*, t. CXCII ; E. Vacandard, *Vie de saint Bernard*, 4^e éd., Paris, 1910 ; J. von Schlosser, *Die abendländische Klosteranlage des frühen Mittelalters*, Vienne, 1899 ; Dom Martène et Dom Durand, *Voyage littéraire de deux bénédictins*, Paris, 1717 ; J. Bilson, *The architecture of the Cistercians*, *Archæological Journal*, 1909 ; H. Rose, *Die Baukunst der Cistercienser*, Munich, 1916 ; C. Enlart, *Origines françaises de l'architecture gothique en Italie*, Paris, 1894, — *Villard de Honnecourt et les Cisterciens*, Bibliothèque de l'École des Chartes, 1895 ; L. Bégule, *L'abbaye*

de Fontenay et l'architecture cistercienne ; Anglès, *L'abbaye de Silvanès*, Bulletin monumental, 1908 ; G. Fontaine, *Pontigny*, Paris, 1928 ; R. Crozet, *L'abbaye de Noirlac*, Paris, 1932 ; Mettler, *Zur Klosteranlage der Cistercienser und zur Baugeschichte Maulbronn's*, Stuttgart, 1909 ; J. Vendryès, *Mellifont fille de Clairvaux*, Mélanges Schæpperle, Paris et New York, 1927 ; S. Curman, *Cistercienserordens bygnadskonst*, Stockholm, 1912.

SCULPTURE. — E. Mâle, *L'art religieux du XII^e siècle en France*, 3^e éd., Paris, 1928 ; Vöge, *Die Anfänge des monumentalen Stiles im Mittelalter*, Strasbourg, 1894 ; M. Aubert, *La sculpture française au début de l'époque gothique*, Paris, 1929 ; H. Focillon, *L'art des sculpteurs romans*, chapitre sur la fin de l'art roman, Paris, 1931 ; L. E. Lefèvre, *Le portail royal d'Étampes*, 2^e éd., Paris, 1908, — *Le portail d'Étampes et les fausses scènes d'Ascension du XII^e siècle*, Bulletin de la Conférence des sociétés savantes de Seine-et-Oise, 1907 ; R. de Lasteyrie, *La date de la porte Sainte-Anne à Notre-Dame de Paris*, Bulletin monumental, 1903 ; M. Aubert, *Senlis*, Paris, 1912 ; pour les sculptures du XII^e siècle à Chartres, à Bourges, au Mans, voir la bibliographie de ces monuments au chapitre suivant.

CHAPITRE II

L'AGE CLASSIQUE

I

Parvenus à la fin d'une grande époque, arrêtons-nous un instant pour considérer les résultats acquis au cours des cinquante années qui s'écoulent de la consécration de Saint-Denis (1144) à l'incendie de la cathédrale de Fulbert à Chartres (1194). Le premier art gothique n'est pas seulement un système complet et varié, d'une puissante beauté organique : il contient tous les éléments et tous les partis que va développer le XIII^e siècle. Sans doute nous ne rencontrerons plus la tribune qu'à titre exceptionnel, l'ordonnance à quatre étages disparaît, remplacée par celle qui développe en hauteur les collatéraux. Au système des cellules et des registres superposés se substitue une combinaison de volumes verticaux que rien ne fragmente. Mais ce parti ne s'annonçait-il pas dès l'époque romane, dans les églises normandes du groupe de Jumièges, où les grandes arcades et les bas-côtés s'amplifient aux dépens des tribunes ? Dans d'autres églises de la même école, ces dernières étaient remplacées par des arcatures. Les nefs cisterciennes du type de Pontigny II montrent une solution plus radicale encore, en éliminant toute la zone de baies ou d'arceaux intermédiaire entre les arcades et les fenêtres. Sens, qui conserve une étroite galerie, hausse les bas-côtés aux proportions de nefs latérales. Enfin, dans les dernières années du XII^e siècle, l'église Saint-Vincent de Laon, aujourd'hui détruite, donnait déjà l'ordonnance de Chartres.

Le premier art gothique avait porté à son point de perfection un modèle d'abside aux fenêtres étagées dont le premier exemple est donné par Cérisy et qui, adapté à une technique plus savante, aboutit au transept de Noyon et aux chapelles orientées de Laon, avec une audace dans les effets et une écriture nerveuse qui préludent à l'art rayonnant. Comparée à ces compositions pleinement gothiques, Notre-Dame de Paris semble plus ancienne que sa date. Cette architecture de percées et de nerfs, si subtile dans ses procédés d'équilibre, n'est pas éteinte par le succès du type chartrain. Elle continue à vivre en Bourgogne, où nous la retrouverons, non comme un archaïsme passif, mais comme un

art en pleine vigueur. La grandeur de Chartres, de Reims, d'Amiens, ne doit pas nous masquer un horizon où se dressent tant de nobles églises plus anciennes, nous empêcher de voir que le premier art gothique maintient son activité. Les cathédrales nouvelles lui sont, elles aussi, grandement redevables. Ce qu'elles apportent n'en est pas amoindri.

A l'extrémité de la Beauce, au bord du plateau brusquement interrompu, Chartres est à la fois une ville de la plaine, avec son vaste horizon de blés, et une ville en hauteur, où monte la progression des toits, le long des pentes roides et des ruelles à pignons. A l'est, le socle de l'église est coupé par une faille, et l'abside domine le vide ; à l'ouest, le plateau penche avec douceur. La cathédrale, comme une place d'armes, commande et possède la ville. Depuis les bras de l'Eure qui coulent au pied de l'escarpe et qui dessinent des îlots de jardins, on dirait qu'elle attire Chartres pour le prolonger dans les cieux, avec ses ponts, ses moulins, son boulevard d'arbres, sa porte fortifiée, ses églises, Saint-André, Saint-Pierre, Saint-Aignan. Ces sites, ces paysages où s'est développée la pensée gothique font partie d'elle-même. C'est là, dans les dernières années du XII^e siècle, qu'elle a conçu et commencé son chef-d'œuvre et, des principes éprouvés par les constructeurs de l'âge précédent, fait sortir une forme nouvelle de l'architecture.

C'est en 1194, au lendemain de l'incendie de la basilique bâtie par Fulbert, que sont entrepris les travaux¹. L'espace à couvrir est limité à l'est par la faille du plateau, à l'ouest par une façade que le feu a partiellement épargnée, avec ses tours encadrant le Portail Royal reporté d'arrière en avant dès une époque antérieure. De là des proportions relativement courtes, un chœur considérable, qui occupe le tiers de la longueur, au détriment de la nef. Les fondations anciennes sont utilisées, au prix d'une certaine irrégularité dans la plantation des piles du chœur, qui se termine par un déambulatoire à chapelles rayonnantes. Le transept se développe librement, chacun de ses bras étant conçu comme un ensemble monumental terminé par une façade dont le triple portail est abrité sous un porche. Outre les clochers de façade et la flèche à la croisée, deux tours flanquent chaque croisillon. Laon, nous l'avons vu, a fourni le modèle de cette composition, avec le passage extérieur des chapelles. Techniquement, voici les données : au lieu de la voûte sexpartite, la voûte barlongue, qui assure l'unité dans la distribution des parties, puisque désormais une travée de bas-côté correspond à une travée de nef ; le support conçu comme un système articulé, dont les membres selon les fonctions s'étagent depuis le sol

1. L'incendie du 10 juin 1194 avait épargné, outre la crypte du XI^e siècle, les deux tours bâties au milieu du XII^e et le Portail Royal. Le gros œuvre et les voûtes de la nouvelle cathédrale, entreprise par l'évêque Renaud de Mouçon, étaient terminés en 1220. Les porches latéraux appartiennent surtout au second tiers du XIII^e siècle. Hors œuvre, la chapelle Saint-Piat date de la première moitié du XIV^e et la chapelle de Vendôme de 1417. La flèche du clocher nord fut construite en 1506 par Jean Texier.

jusqu'à la voûte ; l'arc-boutant prévu et composé, non comme un renfort, mais comme un élément nécessaire ; la tribune supprimée au profit des nefs latérales ; le mur complètement évidé entre les piles et sous les formerets, au-dessus du triforium, au profit des fenêtres hautes, si bien que l'éclairage est assuré, non par des jours étroits et reculés, mais, outre les fenêtres des bas-côtés, par des baies immenses qui prennent la lumière en plein ciel. Remarquons-le : chacun de ces partis est en fonction des autres et se répercute sur le tout. L'unité de travée requiert l'unité de butement et fait cesser cette sorte d'ondulation des forces qui caractérise les églises à supports alternés. L'arc-boutant à double volée étré sillonné de colonnettes, en épaulant avec régularité les points sensibles où, de distance en distance, s'exercent les poussées, permet d'annuler le mur supérieur, qui n'est plus que tissu conjonctif, et même charge inutile. Leur puissance rend également superflue l'intervention des tribunes dans l'équilibre, et les nefs

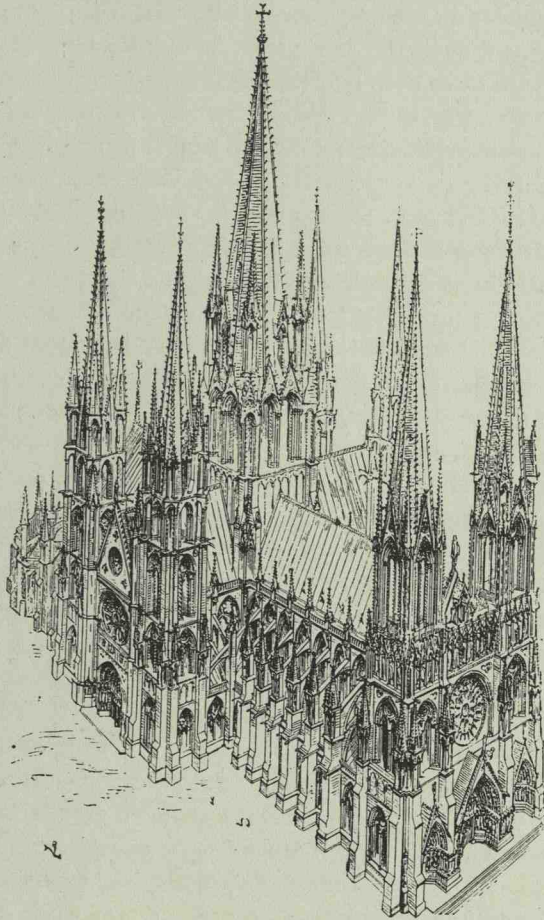


Fig. 40. — Une cathédrale-type du XIII^e siècle
vue à vol d'oiseau.

D'après Viollet-le-Duc.

latérales peuvent se développer en hauteur sans se cloisonner en étages.

Ainsi se trouve désormais définie l'église ossature, combinaison de forces actives, où la solidité des parties est assurée par leur jeu, par le théorème des fonctions, par la structure des membres spécialisés, par la coupe même de l'appareil. Le XII^e siècle nous avait montré à peu près tous les éléments du

système fixés dans plusieurs types, dont l'un, d'une grande beauté, est d'une composition encore romane : l'église à tribunes. L'architecte de Chartres est à la fois un héritier et un inventeur : nous ne pouvons plus doser la part de Saint-Vincent de Laon, mais de ce qu'il a reçu par ailleurs il fait œuvre nouvelle. Les données du problème sont les mêmes, mais il en exige plus, il serre son raisonnement avec plus de rigueur. La mesure de son originalité est peut être donnée par la force avec laquelle il s'impose à l'art de son temps. Le XIII^e siècle date de Chartres, et l'art rayonnant, qui, dans la seconde moitié de la même période et pendant le siècle suivant, semble à première vue innover dans les formes, ne fait que développer les conséquences et les pousser au dangereux extrême du raffinement. Sur les grandes cathédrales dont Chartres inaugure la lignée, elle conserve un privilège de jeunesse, — non pas une abstraite priorité, mais la qualité vivante d'un style qui, maître de ses ressources, se manifeste pour la première fois. Par ce qu'elle a conservé du XII^e siècle, les clochers vieux, le Portail Royal, elle montre la souche d'où elle sort avec nouveauté. Elle abandonne l'alternance, mais elle en conserve une sorte de vestige dans le noyau des piles, tantôt cylindrique, tantôt polygonal. Les volées des arc-boutants, reliées par des colonnes trapues, sont tracées en quart de cercle. L'archivolte des fenêtres hautes est encore un cintre. Enfin les murs, taillés dans le rude calcaire coquillier des carrières de Berchère, ne sont pas de fragiles cloisons, mais des masses monumentales. Si l'on ajoute que les ateliers du Portail Royal ont laissé une tradition qui inspire encore les plus anciens sculpteurs des portails latéraux, on voit que Chartres, qui, dans la verdeur de sa nouveauté, s'éloigne du XII^e siècle, conserve le charme et la grandeur de ces anciennes traces.

L'étude des grandes cathédrales du XIII^e siècle offre de moindres variétés que celle des cathédrales du XII^e. Il y a moins de différences essentielles entre Chartres, Reims et Amiens qu'entre Sens et Paris et même qu'entre Paris et Laon. L'état d'une pensée classique en architecture est celui d'une belle langue qui, une fois fixée, n'a pas besoin de néologismes. Reims¹, dont l'histoire est associée à toute celle de la monarchie, depuis les Hincmar et les Adalbéron, donne à la cathédrale du sacre une proportion de dix travées à la nef, mais le transept n'a pas le développement monumental de Chartres ni ces porches qui

1. Un an après l'incendie qui, le 6 mai 1210, détruisit la vieille cathédrale carolingienne de Reims, l'archevêque Aubri de Humbert posait la première pierre de la nouvelle église. Le chœur était achevé en 1241, et sans doute aussi le transept et les deux premières travées de la nef. Cette partie est de Jean d'Orbais et de son successeur Jean Le Loup. L'œuvre de ces maîtres fut continuée par Gaucher de Reims (vers 1247) et par Bernard de Soissons (de 1255 environ à la fin du siècle). Les portes de la façade occidentale avaient été commencées au milieu du XIII^e siècle, et les tours étaient en cours d'exécution en 1299 : elles furent terminées en 1427. C'est au commencement du XVI^e siècle que l'on put restaurer les pignons du transept, endommagés par un incendie en 1481. Voir les travaux de L. Demaison, *La cathédrale de Reims, son histoire, ses dates de construction*, Bulletin monumental, 1902, et *La cathédrale de Reims*, Congrès archéologique de Reims, 1911.



Pl. XXXII.

NEF DE LA CATHÉDRALE DE CHARTRES.

Phot. Giraudon.

donnent aux façades secondaires une couleur et un relief exceptionnels. Les parties orientales sont assises sur des concrétions massives qui servent de socle au développement de la structure jusqu'aux parties hautes. C'est sur cette formidable maçonnerie que repose un art dont l'élégance est sensible dans le dessin des baies, dans le profil des moulures, dans le tracé plus ouvert et plus hardi des arcs-boutants et jusque dans la charge supérieure des culées, aménagée en

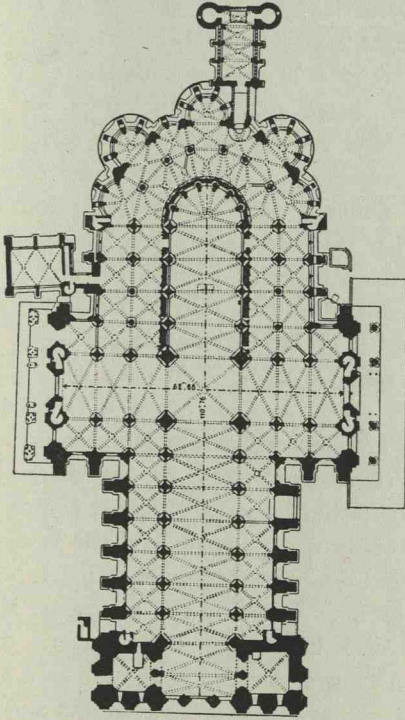


Fig. 41. — Plan de la cathédrale de Chartres.
D'après Merlet.

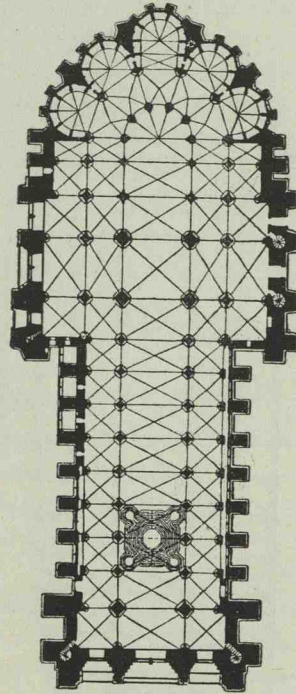


Fig. 42. — Plan de la cathédrale de Reims.
D'après Lasteyrie, *L'archit. gothique*, Picard éd.

niches qui abritent des statues d'anges et que surmontent des clochetons. La façade développe avec faste un thème auquel les constructeurs de Chartres ont renoncé, par une exquise convenance et pour accorder les parties, laissant toute sa valeur au Portail Royal, que surmontent un triplet et une rose percés dans un mur sobre. A Paris, malgré l'importance des galeries et le vaste diamètre de la rose, le mur garde encore sa puissance sévère, sa qualité de masse largement modelée. Les architectes de Reims ont composé un décor nerveux, coloré, maintenu par une armature de contreforts, creusés à la base d'ébra-

sements profonds surmontés de gâbles ajourés, envahi jusque dans les parties hautes par une plastique admirable, allégé de colonnettes et d'arceaux. Ce parti est analogue, avec plus d'élégance, à celui d'Amiens, où le volume et la profondeur des portails sont si accentués qu'ils ont presque la valeur de porches et qu'ils semblent projetés hors œuvre.

Mais Amiens¹ est avant tout chef-d'œuvre de structure. La nef est l'expression la plus pure, la plus parfaite du système gothique, avec cette qualité abso-

lue, cette logique sans défaillance qu'un jour égal, passant par des verrières incolores, rend à la fois plus lisibles et plus froides. Nulle part mieux qu'ici on ne saisit cette belle progression des piles qui, d'étage en étage, s'accroissent d'une colonnette nouvelle pour porter une retombée de plus. De travée en travée un bandeau court sous l'appui du triforium, et l'ornement qui le décore interpose dans cet ordre élégant et sévère un mouvement léger, un juste relief. C'est là, c'est dans des détails de cet ordre, qu'apparaît la « sensible ». Cette architecture, même dans son expression rigoureuse, n'est pas exclusivement intellectuelle. La nef d'Amiens, contrairement à la règle d'après laquelle la construction des églises commence par le chevet, est plus ancienne que le chœur. Mais c'est sans heurt que nous passons d'un âge à l'autre. Amiens nous montre à quel point cet art, dans ses variations successives, est homogène, et les particularités que nous remarquons dans le chœur nous paraissent bien moins définir la nouveauté d'un style qu'elles ne nous semblent suggé-

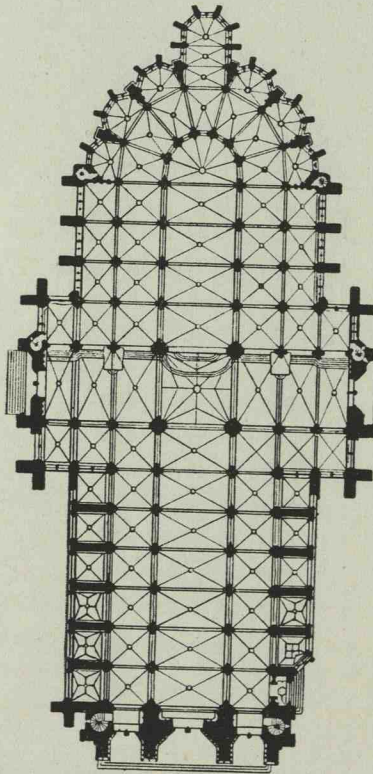


Fig. 43. — Plan de la cathédrale d'Amiens.
D'après Durand.

rées par une différence de programme. Il en est ainsi du triforium vitré, qui tend à se confondre avec les fenêtres hautes, trait caractéristique rayonnant.

1. L'ancienne cathédrale d'Amiens avait été détruite en 1218. Deux ans plus tard, on posait la première pierre de la nouvelle, entreprise par l'évêque Évrard de Fouilloy. La nef était terminée en 1236, les chapelles rayonnantes en 1247. En 1258, un incendie interrompit les travaux. Le chœur était terminé avant 1270. De 1220 à 1288, Robert de Luzarches, Thomas et Renaud de Cormont s'étaient succédé comme maîtres de l'œuvre. La série des chapelles entre les contreforts fut commencée avant 1292 ; les deux dernières en date sont dues au cardinal de Lagrange, qui les fit élever du temps de son épiscopat (1373-1375). La tour nord fut commencée vers 1366 et la tour sud élevée au début du xv^e siècle.

Nous sommes au début d'un développement qui aura pour terme l'absorption complète, mais il n'était pas impossible de le prévoir, du jour où le constructeur de Chartres crevait complètement le mur des parties hautes entre les piles et spéculait sur le vide comme ses prédécesseurs avaient spéculé sur le plein. Les fenestragés immenses des chapelles d'Amiens, cages de verre maintenues par les piles et butées, par des contreforts saillants, découlent directement du même principe.

Ainsi se rattachent les unes aux autres les formes nées d'une même technique. Le développement considérable des nefs latérales et des fenêtres hautes caractérise l'architecture du XIII^e siècle, mais cette définition ne la contient pourtant pas tout entière, et cette unité de style n'est pas celle d'une formule académique. Bourges¹, dont la conception plonge dans le XII^e siècle et dont la construction s'étend sur plusieurs âges, nous montre par un mémorable exemple que cette unité admet encore la recherche et l'invention, elle nous fait connaître, dans la lignée des grands maîtres d'œuvre, un esprit d'une génialité particulière. La cathédrale de Bourges développe cinq nefs étagées, sur un plan de type continu, sans transept, avec des chapelles rayonnantes modiques. Elle conserve des portails latéraux conformes au programme iconographique et au style des portails décorés de statues-colonnes. On retrouve dans sa crypte le voûtement en V du déambulatoire de Paris. L'archevêque qui l'entreprit était le propre frère de Maurice de Sully, constructeur de Notre-Dame. Nous avons déjà de fortes raisons de penser que ces analogies, confirmées par un fait historique, nous livrent la généalogie de Bourges, fille de Paris. La composition intérieure y ajoute un élément d'un grand intérêt: les piles de la nef, composées d'un noyau cylindrique qu'entourent des colonnettes, sont du même type que les piles des temps forts dans les bas-côtés de Notre-Dame. Enfin, si nous considérons abstraitement, de face, en projection plane, l'élévation de la cathédrale de Bourges, nous voyons qu'elle est à étages multiples, comme les grandes églises à tribunes du XII^e siècle, par exemple Paris et Laon. Les rapports sont étroits et certains.

Mais la figure d'une travée réduite à l'épure n'est pas la masse monumentale, et le nombre, même élevé, des indices archéologiques indiscutables ne suffit pas à formuler l'architecture. Bourges présente quatre et même cinq étages, définis par les baies ou les galeries: le deuxième bas-côté, qui est le rez-de-chaussée, l'étage du triforium du premier bas-côté et l'étage de la fenêtre

1. Le projet d'une nouvelle cathédrale date de 1172. Les portails latéraux appartiennent à cette période. Les travaux de la cathédrale actuelle furent commencés vers 1190. Le chœur fut terminé vers 1220; la nef ne l'était pas avant 1270. La grande fenêtre de la façade est l'œuvre de Guy de Dammartin (vers 1390). Jacques Cœur fit construire la sacristie (1447). La tour nord s'écroula en 1506 et fut relevée peu après. Pour M. Aubert, *Notre-Dame de Paris*, p. 182-184, le parti de Bourges est une imitation de Paris; pour Lasteyrie, *L'architecture religieuse en France à l'époque gothique*, I, p. 91, c'est une disposition originale. Cf. l'analyse d'E. Lambert, *L'art gothique en Espagne aux XII^e et XIII^e siècles*, p. 141.

qui le surmonte, l'étage du triforium de la nef, l'étage des fenêtres hautes. Mais ils ne se superposent pas l'un à l'autre dans le même plan vertical, ils progressent obliquement depuis le mur extérieur jusqu'à la grande nef. Et surtout, les deux étages du premier bas-côté sont fiction pure, les baies les suggèrent, mais les tribunes n'existent pas, et les maîtresses piles de la nef filent sans être interrompues jusqu'à la retombée des grandes arcades, si bien que la nef latérale se développe librement en hauteur. Sens et Paris

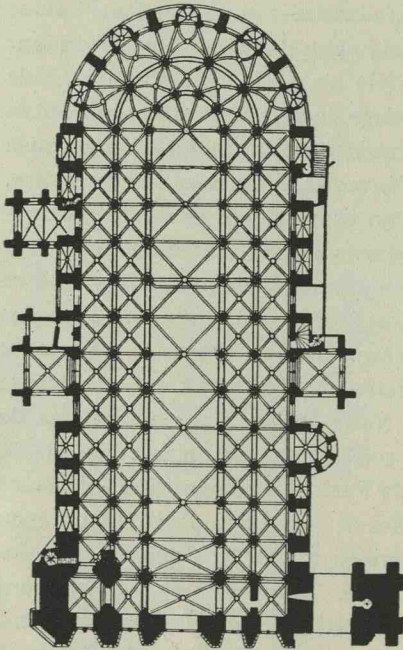


Fig. 44. — Plan de la cathédrale de Bourges.

D'après Lasteyrie, *L'archit. rel. gothique*, Aug. Picard éd.

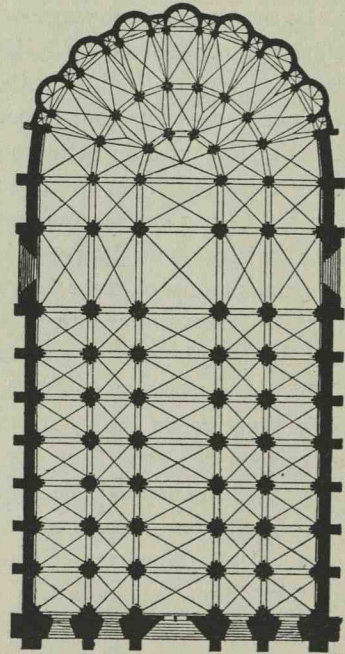
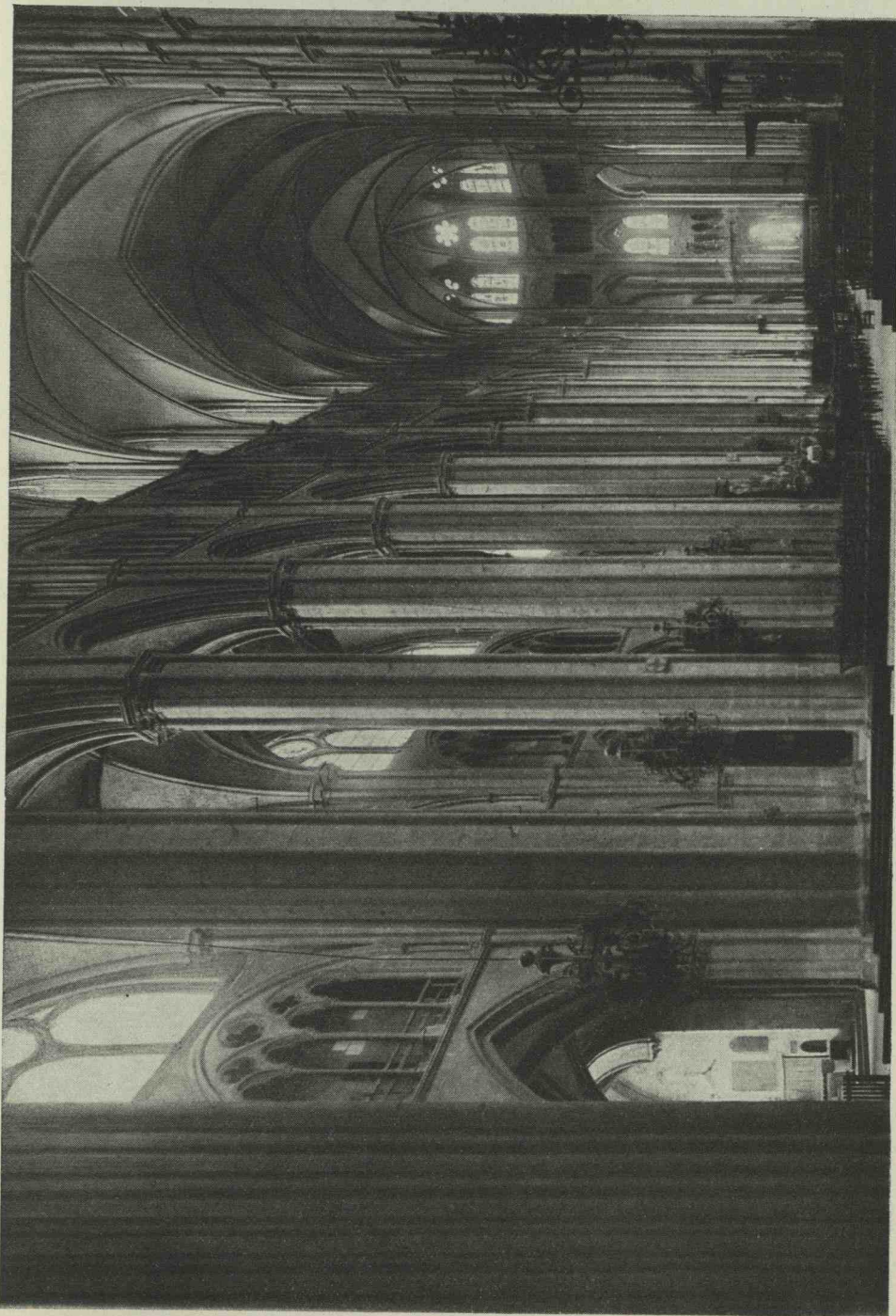


Fig. 45. — Plan restitué de la cathédrale de Tolède.

D'après Lambert, *L'art gothique en Espagne*, Laurens éd.

unissent ici leurs recherches contradictoires, mais l'abus de la méthode généalogique risquerait de nous égarer, s'il nous amenait à méconnaître la profonde originalité d'une pensée qui résout du même coup, en les conciliant par une progression admirable, le problème du plan à cinq nefs, celui d'une composition à étages multiples et celui du développement en hauteur des collatéraux. On peut alléguer que, pour y parvenir, il suffisait de supprimer le plancher des tribunes de Paris. Il est vrai, mais il fallait l'oser et en concevoir les conséquences. La nef de Rouen nous montre



Pl. XXXIII.

NEF DE LA CATHÉDRALE DE BOURGES.

Arch. Phot.

un type bâtard, qui survit à la vieille tribune normande et qui nous aide à mieux sentir la forte décision de Bourges : les bas-côtés montent sans être interrompus, mais de pile en pile, au niveau des tribunes absentes, court une galerie qui paraît suspendue dans les airs. La cathédrale de Bourges, unie à Notre-Dame de Paris par tant de caractères et par son histoire même, s'en distingue radicalement. Elle est invention. Le maître qui la conçut n'était pas seulement un audacieux constructeur. Avec ces masses puissantes, il joue d'une sorte d'illusionnisme optique, nous montrant plusieurs églises en une seule : si nous faisons face à chaque travée, nous croyons avoir sous les yeux le plus bel exemple, et le plus complet, des cathédrales du XII^e siècle ; si notre vue enfile les grandes nefs latérales, nous reconnaissons l'ampleur de proportions que Chartres donne à cette partie. Dans la longue nef sans transept, où les piles énormes, combinant le type monocylindrique et le type composé, se succèdent avec une élégance de colosses, l'architecte corrige la perspective pour obvier au resserrement des lignes de fuite, en écartant davantage les supports vers le chœur. Continu dans son grand axe, multiple et décroissant de part et d'autre, le vaisseau se développe avec immensité.

De même que Chartres atteste sa nouveauté par sa filiation même, celle de Bourges est confirmée par Coutances, Le Mans et Tolède. Cette dernière est une imitation passive, de proportions plus lourdes, où l'Espagne n'intervient que dans le tracé de quelques baies de triforium. C'est dans la complexité des bâtiments dont l'histoire l'a entourée, c'est dans le dédale des trésors qui y ont été déposés par les âges, qu'il faut chercher la poésie de Tolède, mais c'est une pensée française qui lui sert de cadre et c'est la cathédrale de Bourges qui en donna le modèle. Le chœur du Mans¹, qui termine une nef plus ancienne, aux vastes travées sexpartites dans le style de l'Ouest, est une des plus audacieuses compositions du moyen âge. Le chevet, vu de l'extérieur, est un chevet gothique évolué, d'une grande richesse dans la composition des masses, tandis que celui de Bourges, avec ses chapelles en poivrières qui dessinent de faibles saillies, appartient encore à un âge ancien. Au Mans, les arcs-boutants semblent moins l'épauler que le hisser de leur élan dans les cieux. Le plan et la structure sont combinés pour asseoir et pour équilibrer les parties sur des résistances complexes. Les travées du déambulatoire sont carrées, avec interposition de voûtes triangulaires nervées d'ogives. Ainsi revit, dans le système le plus nouveau, le vieux parti carolingien dont la chapelle d'Aix nous a montré un exemple.

1. L'ancienne cathédrale du Mans avait subi des remaniements nombreux. Consacrée en 1093, incendiée en 1099, restaurée au début du XII^e siècle et consacrée en 1120, la nef fut voûtée sous l'épiscopat de Guillaume de Passavant (1158). En 1217, l'évêque Hamelin démolit les remparts pour agrandir le chœur, qu'il consacra en 1254. Le transept fut construit de 1310 à 1430. — La cathédrale de Coutances fut reconstruite après l'incendie de 1218, et les travaux furent terminés entre 1251 et 1274.

II

Ainsi l'art gothique, dans la première moitié du XIII^e siècle, malgré sa coordination puissante, malgré la rigueur de certaines filiations, ne se présente pas comme un classicisme doctrinaire, spéculant avec monotonie sur une formule unique. Chartres et Bourges ont encore la qualité poétique de l'invention et, si l'on peut dire, le charme d'une expérience, — non pas acquise, mais en cours. Le style rayonnant à ses débuts n'est pas dépourvu de cette qualité vivante ou, si l'on veut, il a d'abord la grâce de la vie, mais il tend rapidement à la formule. Mais d'abord est-ce un « style » ? Apporte-t-il dans l'économie de l'édifice des modifications radicales, un esprit absolument nouveau ? Et ce terme de « rayonnant », qui désigne une certaine disposition des remplages, permet-il de saisir tous ses caractères ? Pas plus, à coup sûr, que celui de « style lancéolé », appliqué à l'architecture qui le précède immédiatement. Encore une fois les indices secondaires ne permettent pas de définir toutes les valeurs d'un développement. Les principes de ce dernier sont déjà contenus dans les précédents « états » de l'architecture gothique : l'annulation des parois et la prédominance des vides dans les fenêtres hautes de Chartres, le roidissement par le délit dans les colonnettes qui entourent les piles fortes dans les bas-côtés de Notre-Dame de Paris. Il était nécessaire que la technique de l'ossature, fondée sur l'emploi des arcs et des nerfs, au détriment du tissu conjonctif, aboutisse à des conséquences extrêmes : à cette nécessité de la morphologie correspondait un état d'esprit. On a remarqué que, toutes les solutions des problèmes statiques étant acquises, il ne restait guère qu'à déduire et à raffiner. Il faut noter en effet que les maîtres qui travaillent dans le second tiers du XIII^e siècle et pendant toute l'époque suivante, jusqu'à la fin du XIV^e, ont sous les yeux des exemples admirables et variés et qu'ils les étudient, non en archéologues, non en dilettantes, mais en hommes qui, ayant à créer à leur tour, ont le plus vif sentiment de leur beauté. C'est ce que montrent bien les légendes dont Villard de Honnecourt accompagne ses relevés et ses croquis. Cet horizon de chefs-d'œuvre limite l'invention, mais non pas l'élégante mise au point des belles techniques. Ce n'est ni dans les plans ni dans les rapports des masses qu'apparaît l'originalité de l'art rayonnant, mais dans le traitement de la structure et dans l'entente des effets. Que les fondations particulières multiplient les chapelles entre les contreforts, c'est là une adjonction, parfois fâcheuse, qui ne modifie pas essentiellement le vieux plan des églises. La composition des ensembles reste à peu près ce qu'elle était : on doit signaler toutefois, dans les moyennes églises du XIV^e siècle, la substitution fréquente du chevet plat à l'hémicycle. Dès avant cette période, en plein milieu du XIII^e siècle, on peut saisir dans le parti constructif et dans l'exécution même des caractères plus remarquables, par

exemple l'évidement et le roidissement, qui sont en fonction l'un de l'autre.

Sans sortir de la cathédrale d'Amiens, nous avons l'exemple de cette progression des vides qui tend à réduire la construction à un système d'arcs et de supports renforcés, au détriment des masses murales, au profit des baies. L'élévation des chapelles absidales est tout entière en fenestragés immenses maintenus par des contreforts d'une puissante saillie. Dans le chœur et dans le transept, le mur extérieur du triforium est ajouré, si bien que, vues d'en bas et de face, ses baies semblent continuer les fenêtres hautes, dont elles ne sont séparées que par un étroit pan de mur. Ainsi commence cette espèce d'attraction des galeries par les baies supérieures qui, au cours du siècle suivant, et surtout pendant la période flamboyante, aboutira, sauf en Normandie, au type à deux étages, la fenêtre haute ayant tout absorbé et les grandes arcades n'étant surmontées que d'un nu, d'une importance variable. L'évidement caractérise l'art de Pierre de Montereau dans ses grandes chapelles et dans ses réfections de nefs plus anciennes. Faut-il voir un trait champenois dans ce développement particulier de la pensée gothique? Pierre de Montereau est peut-être Pierre de Montreuil... Il est certain que la chapelle de Saint-Germain-en-Laye montre ces passages ménagés dans les contreforts entre les fenêtres, à la hauteur de l'appui, qui sont caractéristiques de la manière champenoise. Mais quelle différence entre la chapelle de l'archevêché de Reims, encore si chargée de matière, et la Sainte-Chapelle du Palais, à Paris! On sait que cette étonnante châsse de pierre et de verre fut entreprise par saint Louis pour abriter une relique de la Sainte Épine. Les dimensions de la Sainte-Chapelle, beaucoup plus vastes que celles de chapelles absidales d'Amiens, leurs contemporaines, donnent aussi une plus étrange et plus paradoxale autorité à un parti qui semble défier les lois de la pesanteur, du moins quand on l'examine à l'intérieur de la nef. La masse murale, éliminée pour faire place aux verrières, se retrouve dans l'énormité des contreforts, comme si les murs latéraux avaient basculé pour former un butement perpendiculaire. De plus l'archivolte des fenêtres reçoit une charge nouvelle qui l'empêche de céder aux poussées, sous forme d'un

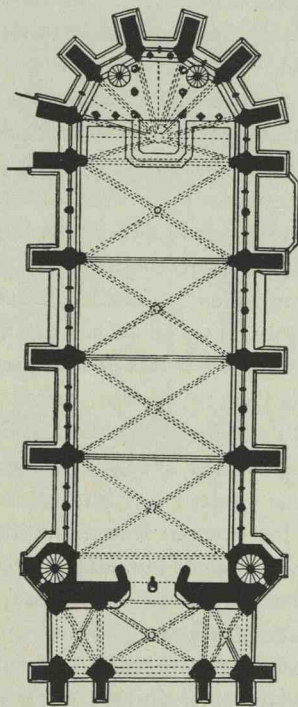


Fig. 46. — Plan de la chapelle haute de la Ste-Chapelle, Paris.

D'après Lasteyrie, *L'archit. rel. gothique*, Aug. Picard éd.

triangle de pierre, le gâble, qui, évitant de peser sur les reins de l'arc, mais accumulant au-dessus de la clef toute la hauteur de ses assises, joue un rôle analogue aux pyramidions des culées. Tout, d'ailleurs, dans cet édifice trahit le raffinement des solutions, depuis le système d'équilibre que nous venons d'analyser sommairement et qui est concerté pour l'effet intérieur, jusqu'au voûtement de la chapelle basse qui lui sert de socle. Il y a là une sorte de rigueur dans la grâce qui n'est pas médiocre. Cette pensée enchantait le siècle, qui l'accueillit comme un chef-d'œuvre. Elle suscita des imitations, comme la charmante chapelle de Saint-Germer, qui termine sur cette note d'élégance aérienne un vaisseau du XII^e siècle.

Éclairer largement les nefs, tel est le but des réfections entreprises par le même artiste dans les sombres et majestueuses églises du premier art gothique. On ne saurait se défendre d'un sentiment d'admiration, je ne dis pas seulement pour les résultats, mais pour l'initiative qui les conçut et qui les osa. Porté par le développement naturel d'un art, Pierre de Montereau¹ ne croit pas en méconnaître l'esprit et les disciplines en portant la main sur les vieilles murailles construites par ses prédécesseurs, et il est vrai que le chœur de Saint-Denis reste en accord harmonique avec la nef du XIII^e siècle, ses vastes fenêtres supérieures, ses grandes arcades et son triforium ajouré. Mais le chef-d'œuvre de l'art rayonnant, ce sont sans doute les roses colossales évidées dans le mur à l'extrémité de chaque croisillon, à Saint-Denis et à Notre-Dame, et remplaçant les assises aveugles, la pierre passive, par ces armatures d'un dessin nerveux qui captent une lumière multicolore dans leur réseau de rayons, de cercles et d'arcades en festons autour d'une circonférence. La paroi tombée fait place à une roue de feu. Dans cette combinaison d'horizontales et de verticales qui commande toute architecture, même lorsqu'elle admet les arcs à la couverture et dans les baies, il fallait une certaine audace pour inscrire ces énormités circulaires qui rappellent les rouelles du plus antique folk-lore, emblèmes du soleil. Mais elles étaient encore l'expression d'une pensée qui cherche l'équilibre dans les rapports actifs des parties : tout y travaille, tout y est combiné pour satisfaire à la fois la vue et l'esprit. Tout y est tendu pour agir. Qu'on les compare aux dalles ajourées qui surmontent les fenêtres hautes de Chartres ou, mieux encore, aux roses du XII^e siècle, encore prudentes, massives et qui, dans leur économie même, respectent le mur, et l'on sentira que le dernier pas est franchi et que l'architecture comme organisation des forces est enfin substituée, sous sa forme la plus féérique, à l'architecture de pesante matière. Mais c'est précisément dans ce triomphe que réside le péril. L'architecture doit peser et même nous imposer, sans nous en accabler, l'évidence de son

1. Voir H. Stein, *Pierre de Montereau, architecte de l'église abbatiale de Saint-Denis*, Mémoires de la Société des Antiquaires de France, t. LXI, 1902.

pois. La juste mesure des pleins et des vides est franchie. Partout où la verrière peut évider le mur et colorer la lumière, le mur disparaît. Les écoinçons entre le cercle et le carré où il est inscrit sont ajourés à leur tour. C'est le dernier terme de l'évolution. Elle commence par un oculus modique, il grandit peu à peu et, s'étendant au dehors de la circonférence même finit par occuper tout l'espace compris entre les piles. La leçon de Chartres a porté. Mais, au lieu de la largeur d'une travée, il s'agit d'une façade de transept. Lumière du triforium percé vers l'extérieur, lumière des grandes fenêtres descendues plus bas, lumière des roses aux croisillons, — entre les nerfs de la structure, toute la place semble dévolue à la lumière. Le développement des baies à Saint-Urbain de Troyes¹, à la cathédrale de Metz, à Saint-Ouen de Rouen, donne à ce principe la confirmation des plus beaux exemples.

Mais l'éclairage n'était qu'une conséquence particulière de l'évidement, conséquence à vrai dire remarquable, étudiée et voulue. L'annulation des masses inutiles s'exerçait dans d'autres parties, par exemple dans l'arc-boutant, que nous voyons parfois tendre à la dissociation des éléments. Il arrive en effet que l'extrados, constitué par le rampant qui porte le chéneau, soit relié à l'intrados, non plus par des assises compactes, mais par des cercles de pierre qui les étrésillonnent. Quand on jette un coup d'œil rétrospectif sur l'histoire de ce membre et que l'on se reporte à sa période primitive, alors qu'il se présentait comme un éperon dissimulé, percé d'une porte pour assurer la circulation, on saisit les termes extrêmes d'une progression régulière qui remplace peu à peu la pesanteur par la dynamique, l'inertie par l'action. En considérant les arcs et les baies de l'art rayonnant, on se rend compte du même coup que l'architecture évidée avait besoin d'une rigueur particulière

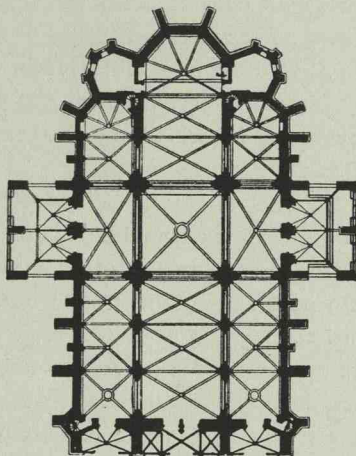


Fig. 47. — Plan de l'église
Saint-Urbain de Troyes.

Congrès archéol., 1902, Aug. Picard éd.

1. Saint-Urbain de Troyes fut fondé en 1263 par le pape Urbain IV, et les travaux en furent si rapidement conduits que le chœur était consacré en 1266. Mais un incendie, puis le procès du trésorier de l'œuvre, Jean Langlois, retardèrent la construction, et l'église demeura finalement inachevée. Voir Lefèvre-Pontalis, *Bulletin monumental*, 1922, p. 480. — La cathédrale de Troyes n'est pas moins importante dans l'histoire de l'art rayonnant ; elle a encore un triforium, tandis que Saint-Urbain et les églises du même type n'ont que deux étages. Ce triforium est vitré autour du chœur, mais est-il antérieur à celui d'Amiens ? V. de Courcel, *Étude archéologique sur la cathédrale de Troyes*, Positions de thèses de l'École des Chartes, 1910, estime que les parties hautes étaient terminées en 1240. En tout cas, les travaux, entrepris sous l'évêque Hervé (1206-1223), furent lents.

et que, pour encadrer solidement ces vides immenses, il lui était utile d'associer, dans la mesure du possible, la taille en délit à la taille en assises. Dans la construction par assises superposées, les matériaux s'étagent les uns au-dessus des autres comme les lames de pierre dans le lit de la carrière d'où on les extrait pour la taille. Si, au lieu de les disposer horizontalement et de reconstituer en quelque sorte la carrière dans la bâtisse, on les dresse debout, à contre-fil, en délit, ces pierres sont capables de résister à des pressions considérables. Ainsi la différence entre le trumeau et le meneau ne consiste pas uniquement dans le fait que le premier est appareillé, tandis que le second est une seule pièce, c'est aussi une différence de sens. La qualité des matériaux de certains gisements, le petit banc dur de Tonnerre par exemple, favorisait à cet égard les constructeurs de la Bourgogne et de la Champagne.

Viollet-le-Duc¹ justifie cette technique par l'avantage du roidissement. Il prête ainsi aux membres en délit une fonction analogue au travail de l'ogive, homogène, tassée, alors que les panneaux sont encore en voie de tassement. On peut se demander si la fonction est bien la même et si, dans la juxtaposition d'assises appareillées et de membres en délit sous un même sommier, le tassement des premières ne ferait pas éclater les seconds, incompressibles, ou, du moins, n'amènerait pas une bascule du système. Ainsi l'église de ce type pourrait être dépouillée, dévêtue, de tous ses organes en délit et, réduite à sa maçonnerie, se tenir parfaitement en équilibre. Il est vrai, mais il ne l'est pas moins que la substitution du délit à l'appareil représente dans l'architecture gothique un terme nécessaire, caractérisé moins par le passage de l'« élastique » au rigide que par la tension *absolue* et l'amincissement des supports. Il est intéressant de rappeler que cette tendance se fait jour, comme le principe d'une architecture nerveuse, dès le XII^e siècle, dans les piles intermédiaires des bas-côtés de Notre-Dame de Paris et dans le transept de Noyon par exemple. Mais, en employant de plus en plus des membres de cette nature, les maîtres tendaient à un système de pièces démontables et, si l'on peut parler ainsi, à la sclérose d'une vie souple. Dans les variations rayonnantes de l'arc-boutant, on entrevoit l'avenir de l'étau. Le tracé même, de section plus mince et formant avec le mur de l'église un angle plus aigu (comme au chevet de Semur-en-Auxois), prédispose à cette évolution.

Cet art de calcul, de grâce étudiée, ne se limite pas à des chapelles (où il trouve peut-être son expression la plus parfaite), ni même à de grandes églises. Il a cherché les proportions colossales, à Beauvais² et à Colo-

¹ *Dictionnaire d'architecture*, t. IV, p. 136 et suiv.

² Les travaux de la cathédrale de Beauvais furent commencés en 1247. Le chœur était terminé en 1272. Les voûtes, portées par des piles trop grêles et contre-butées par des arcs-boutants aux culées



gne¹. Il était naturel qu'il fût amené à appliquer à des programmes immenses des solutions techniques dont il se croyait absolument sûr et qui, ayant éliminé la pesanteur d'une matière inutile, n'admettaient, du moins théoriquement, aucune restriction à leur développement dans l'espace. Il y fit même intervenir des paradoxes constructifs qui, déjà surprenants dans un édifice de dimensions normales, acquièrent ici un caractère d'audacieuse étran-

gété. L'arc-boutant à double culée et à volée double qui épaula le chœur de Beauvais fait reposer sa culée intermédiaire en porte-à-faux sur la pile du bas-côté, pour éviter d'encombrer ce dernier d'une maçonnerie énorme. Il le surplombe, maintenu en équilibre par le double système des arcs qui, de part et d'autre, viennent buter contre lui. C'est en ce point que réside précisément l'élégance de la solution : les arcs qui ont pour fonction de recueillir les poussées des voûtes font servir ces poussées mêmes au maintien d'un aplomb instable. Mais la dépense des appuis extérieurs n'en reste pas moins formidable. La maçonnerie évidée des baies se retrouve, multipliée, dans cette forêt de

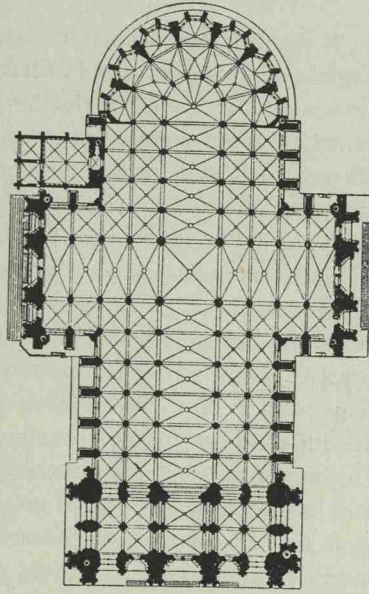


Fig. 48. — Plan de la cathédrale de Cologne.

D'après Dehio et Bezold.

longues verrières, pareilles à des lames, le triforium transparent, les nerfs partout tendus. Les chœurs de Beauvais et de Cologne, transcription d'Amiens dans le registre des colosses, laissèrent après eux leur vaste inachèvement. Les piles à la croisée de Beauvais suggèrent ce que pouvait être la tour qu'elles supportaient, avant son écroulement. Beauvais terminé eût-il été le dernier mot de l'architecture gothique ? Sans doute, mais pas plus qu'Amiens,

de section trop mince, s'écroulèrent en 1284. On ajouta des piles intermédiaires sous les grandes arcades et, aux voûtes, des arcs supplémentaires. Le transept fut achevé dans le premier tiers du xvi^e siècle, avec le concours de Martin Chambige. Enfin l'architecte Jean Vaast éleva à la hauteur de 153 mètres une flèche à jour : elle s'écroula en 1573. — La cathédrale de Beauvais est haute de 48 mètres sous voûte, et les travées centrales ont 15 m. 50 de largeur. — Sur l'arc-boutant, ou plutôt la culée en porte-à-faux, voir Viollet-le-Duc, *Dictionnaire d'architecture*, t. I, p. 70, fig. 61.

1. Commencée en 1248, la cathédrale de Cologne n'eut son chœur terminé qu'en 1320. Il fut consacré en 1322. La nef ne fut entreprise qu'en 1350, malgré l'inachèvement du transept. Les travaux, d'une extrême lenteur, s'interrompirent en 1559, pour ne reprendre qu'en 1824.

dont il n'est, en somme, que la « démesure ». Cologne, terminé au XIX^e siècle, est une importation française dans le milieu germanique qui, même en employant la structure gothique, reste le plus souvent fidèle au système roman des masses et à des habitudes de composition rhénanes.

III

Il est intéressant de voir comment se comporte l'art du XIII^e siècle, qu'il s'agisse de l'architecture de Chartres, de l'architecture de Bourges ou du style rayonnant, lorsqu'il franchit les limites du territoire où il s'est formé, où il a donné ses types exemplaires, le domaine royal et la Champagne, pour se répandre au loin dans les provinces françaises et dans le reste de l'Europe. Il ne saurait être question de donner ici un tableau complet des variantes locales et nationales : ce qui importe avant tout, c'est de montrer comment l'unité et l'autorité des modèles qu'il propose s'accordent ou non au génie particulier des milieux, à leurs traditions, à leurs ressources, à leurs matériaux. Ici comme toujours la notion d'influence demande à être nuancée. Tantôt l'influence agit par copie passive, tantôt par contamination : mais il arrive aussi que, du concours de la nouveauté et de la tradition, se dégagent des formes singulièrement originales. Ce qui rend une pareille étude très difficile, c'est que les diverses formes de l'influence ne sont pas forcément soumises à une répartition géographique et que la même région voit se produire des phénomènes très différents. Certains pays sont énergiquement conservateurs, d'autres sont ouverts aux influences et même susceptibles d'invention, d'autres enfin, tout en conservant avec fidélité certaines formes anciennes, en créent et en propagent d'inédites. La vie et l'expansion des formes plastiques n'ont peut-être jamais présenté de plus curieuses analogies avec la vie et l'expansion des formes linguistiques.

Il nous faut mettre d'abord à part de vieux pays qui ont beaucoup donné à l'art gothique dès une époque ancienne et dont le rôle n'est peut-être pas encore suffisamment défini. L'Anjou au XIII^e siècle est à la fois milieu archaïsant et milieu anticipateur. Mais son archaïsme nous fait connaître un état ancien du système gothique, une évolution indépendante, parallèle à l'évolution proprement française. On entrevoit seulement les rapports qui peuvent unir les coupes nervées et les vastes voûtes angevines, d'une portée considérable et fortement bombées comme celles de Saint-Maurice d'Angers¹. Le style Planta-

1. Les voûtes de Saint-Maurice d'Angers, qui restent le chef-d'œuvre des grandes voûtes bombées dites voûtes domicales, datent de la restauration entreprise sous l'épiscopat d'Ellger (1125-1149) et continuée sous Normand de Doué (1149-1153) dans la vieille basilique du XI^e siècle, élargie au parti d'une nef unique par la suppression des arcades et renforcée par d'épais contreforts. La nef est large de plus de 16 mètres, la portée des ogives en dépasse 19, et il y a une différence de plus de 3 mètres entre leurs clefs et celles des doubleaux et des formerets. Voir Bilson, Congrès archéologique d'Angers, 1910, p. 205.

genet en conserve le parti, mais il multiplie les branches ; il les fait retomber à la clef des arcs latéraux ; il les incorpore à la voûte où elles font queue. Il dessine dans un grand nombre d'églises, à Airvault, à Saint-Jouin de Marnes, à Saint-Serge d'Angers, ces étoiles de liernes et de tiercerons qui annoncent les voûtes flamboyantes.

Le rôle de la Normandie avait été plus considérable. L'ogive, sous sa forme propre, avec sa valeur constructive, y avait été appliquée de bonne heure au voûtement des édifices et, de la Normandie, elle se propagea dans le Domaine. Mais c'est en Ile-de-France qu'elle développa toutes ses possibilités et qu'elle engendra un style : c'est de là que, par un intéressant retour, elle revint sous sa forme proprement française, avec toutes ses conséquences, se répandre dans le territoire de sa première application¹. Elle apparaît d'abord sous cette forme nouvelle à la tour Saint-Romain de la cathédrale de Rouen, dans la nef de la cathédrale de Lisieux, à la collégiale d'Eu, à Fécamp. Elle donne toute sa mesure à Caen, dans le chœur de Saint-Étienne, œuvre de maître Guillaume, insigne dans l'art des pierres, « *petrarum summus in arte* ». Les sept chapelles rayonnantes greffées sur le déambulatoire montrent la cinquième branche de Saint-Denis, mais, au lieu du système des colonnes partout substituées à des cloisons intérieures, elles laissent subsister entre elles, à la partie inférieure, un massif plein. Trait bourguignon, puisqu'on le retrouve au chœur de Vézelay, et qu'il faut joindre à d'autres, de même origine, par exemple les amortissements coulés de certains supports. Ainsi s'esquisse déjà, dans un phénomène d'influence bien définie, ce procédé de la contamination qui aboutit plus tard, surtout dans le groupe de Jean Deschamps, à l'éclectisme, à la mise en œuvre systématique des ressources d'un fonds commun. Mais les quatre clochetons qui flanquent le chœur répondent à une pensée originale qui fut imitée à Bayeux et à Coutances. Le chevet de cette dernière cathédrale, dominé par l'énorme lanterne à la croisée, est une des œuvres les plus complexes et les plus complètes de l'archi-

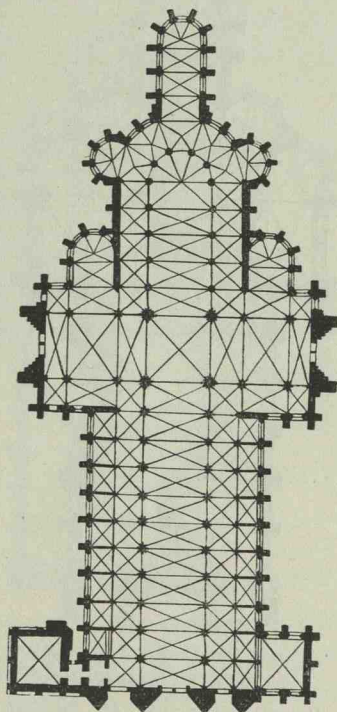


Fig. 49. — Plan de la cathédrale de Rouen.

D'après Viollet-le-Duc.

1. Voir E. Lambert, *Caen roman et gothique*, p. 44 sqq.

itecture gothique. Le plan rappelle celui de Pontigny (dont les colonnes baguées se retrouvent à Saint-Étienne), l'élévation, celle du Mans, la structure des chapelles, avec leurs colonnes isolées, est analogue à celle de Saint-Denis. Mais ces rapports, ces filiations des formes qui attestent la fécondité des échanges et la vie profonde de tout un art à travers les milieux, laissent

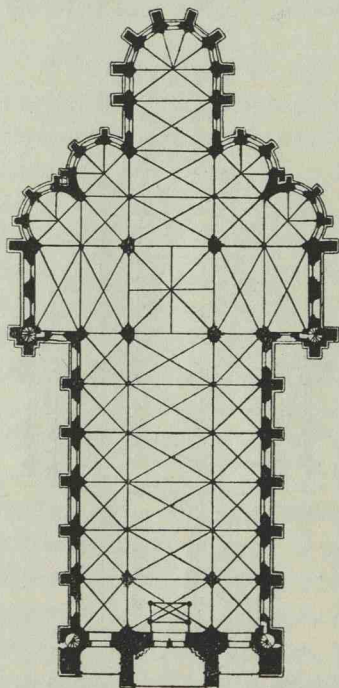


Fig. 50. — Plan restitué de Saint-Yved de Braine.

Congrès archéol., 1911, Aug. Picard éd.

place à des notes locales dans bon nombre d'églises, par exemple l'acuité des arcs, et, dans la nef de Rouen, survit, à titre d'indice et de témoin, le vieux système normand des tribunes, suggéré par l'étroite galerie qui court d'une pile à l'autre à mi-hauteur, sans interrompre le développement des bas-côtés jusqu'au niveau du triforium.

La Bourgogne est ancienne dans l'art gothique, par la travée voûtée d'ogive du narthex de Vézelay, qui en est un des premiers témoignages, par le chœur bâti à l'extrémité de la nef romane dans la même église (après 1161), par la cathédrale de Sens, enfin par l'ordre de Cîteaux, qui le répand dans tout l'Occident chrétien et dans l'Europe centrale. Elle reste fidèle à son passé par l'attachement au parti cistercien, qu'elle créa, avec le chevet plat, les chapelles rectangulaires, l'ordonnance à deux étages (Saint-Seine), par la persistance exceptionnelle des tribunes (Flavigny), par l'emploi des porches, comme à Saint-Père-sous-Vézelay, à Semur et à Notre-Dame de Dijon, par la voûte sexpartite, par les retom-

bées sur culots. Le déambulatoire de la cathédrale d'Auxerre, sans autre chapelle que celle de la Vierge, est également de type ancien. Entre autres traits communs avec la Champagne, la Bourgogne montre ces percées dans les piles, au niveau des fenêtres hautes, qui constituent une galerie de circulation dans les parties supérieures ; dissociant le formeret et l'archivolte, elle voûte à part la profondeur de l'ébrasement. Mais l'influence du Soissonnais et du Laonnais est plus remarquable encore¹. C'était le terroir le plus riche et le plus original du premier art gothique. Sa vitalité persistante

1. Voir E. Lambert, *L'art gothique en Espagne aux XII^e et XIII^e siècles*, p. 151 ; Vallery-Radot, *Une réplique peu connue de Saint-Yved de Braine*, Bulletin monumental, 1926. Cf. notice du même auteur sur *Notre-Dame de Dijon*, Congrès archéologique de Dijon, 1928. — Oursel, *Bulletin paroissial de N. D.*

s'affirmait à Ourscamp, à Longpont, à Royaumont, à Saint-Jean-des-Vignes. A la fin du XII^e siècle, l'architecte de Saint-Vincent de Laon, sous l'abbé Hugues (1174-1205), avait adopté l'ordonnance tripartite sans tribunes, qui est aussi celle de l'église des Prémontrés, Saint-Martin. Saint-Vincent précède et préfigure Chartres. A la même époque s'élevaient les belles compositions à fenêtres superposées du transept arrondi de Noyon et des chapelles orientées de

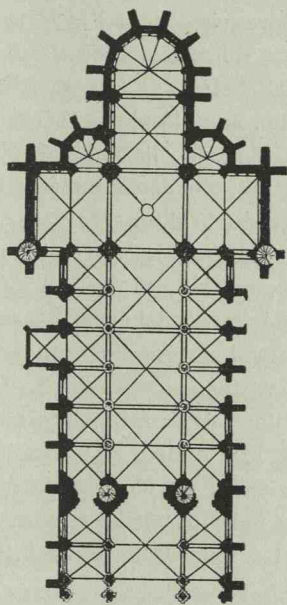


Fig. 51. — Plan de Notre-Dame de Dijon.

Congrès archéol., 1928,
Aug. Picard éd.

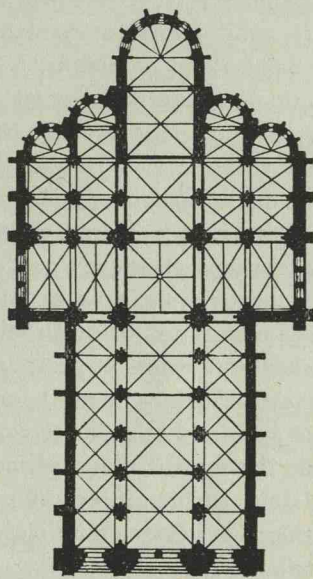


Fig. 52. — Plan restitué de la cathédrale de Cuenca.

D'après Lambert, *L'art gothique en Espagne*, Laurens éd.

Laon. C'est le parti de l'abside de Notre-Dame, à Dijon (avant 1229-avant 1240), qui reprend aussi d'autres éléments soissonnais, — les retombées sur piles cylindriques associées à une ordonnance tripartite, et la plantation des chapelles à 45 degrés, comme à Saint-Yved de Braine (1216), caractère que l'on retrouve à Notre-Dame de Trèves et, en Espagne, à Cuenca. La Sainte-Chapelle du Palais de Dijon, construite dans la première moitié du XIII^e siècle, présentait la même disposition. Avec son chevet imité des chapelles de Laon, ses

de Dijon, février 1935, rappelle la part que la commune prit à l'érection du monument, la parenté de la charte dijonnaise de 1183 et de celle de Soissons ; en outre, il met en lumière les relations entre Braine, chapelle dynastique des comtes de Dreux, et Notre-Dame de Dijon, à laquelle Yolande de Dreux, femme de Hugues IV, duc de Bourgogne, fit des donations.

voûtes sexpartites, ses piliers monostyles, son chœur sans déambulatoire flanqué de chapelles biaisées, Notre-Dame de Dijon paraît d'abord archaïsante. Elle continue en réalité un art très vivant à côté de la formule chartraine, — art auquel elle doit peut-être aussi l'élégance de sa structure, l'emploi du délit, la perfection d'un équilibre où joue un audacieux porte-à-faux. Elle a rayonné dans les régions transjuranes et propagé son influence à Lausanne et à Genève.

La Champagne, si étroitement unie à la Bourgogne dans l'histoire de l'architecture, avait donné au premier art gothique Notre-Dame-en-Vaux, à Châlons, et Saint-Rémi de Reims, à l'art du XIII^e siècle la grande cathédrale rémoise, un de ses exemplaires les plus parfaits ; dans la partie méridionale, à Provins, au cours de la seconde moitié du XII^e siècle, l'architecte de Saint-Quiriace avait tenté, avec la voûte à huit branches, une de ces expériences sans lendemain qui appartiennent néanmoins à la grandeur d'un art ; dans la même région, à Troyes, la cathédrale et Saint-Urbain illustrent la conception nouvelle qui, des solutions classiques de l'architecture, extrait des formes inédites et hardies, la cathédrale avec sa structure audacieuse, trahie par la mauvaise qualité des matériaux, Saint-Urbain avec l'emploi systématique du délit, avec ses arcs-boutants légers et nerveux, avec ses vastes évidements. En Picardie, la collégiale de Saint-Quentin¹, œuvre de Villard de Honnecourt, appartient au même âge de la science des constructeurs. Elle mêle à une structure sans équivoque le souvenir d'une période plus ancienne, son double transept. Son déambulatoire surhaussé, éclairé par de larges baies, rappelle, comme à Beauvais, le thème des étages multiples tel qu'il fut défini à Bourges sans intervention de tribunes.

En Lorraine la cathédrale de Metz, en Alsace la cathédrale de Strasbourg prolongent à l'Est jusqu'aux pays du Rhin, où Cologne répète Amiens, l'expansion du style français. Mais, si Cologne est une copie, Strasbourg est œuvre originale, non moins remarquable par la beauté de sa matière, le grès des Vosges, et par la richesse de son décor sculpté que par la continuité d'un développement historique qui s'étend des parties orientales, où règne encore une pensée romane, à la façade dominée par la célèbre flèche d'Erwin de Steinbach, un des chefs-d'œuvre de la fin du moyen âge. Dehio jugeait cette façade la plus belle invention du style rayonnant. Le musée de l'Œuvre Notre-Dame en a conservé toute une série de projets sur parchemin. Avec l'étude de la travée de Reims et de la tour de Laon, dans l'album de Villard de Honnecourt, ces dessins si précieux nous donnent à l'état pur la conception des maîtres d'œuvre. Mais les croquis de Villard sont des notes d'après des monuments bâtis, les pro-

1. Le chœur fut consacré en 1257. Le transept occidental, survivance exceptionnelle d'un type ancien, avait été commencé dans la première moitié du XIII^e siècle.

jets¹ de Strasbourg donnent toute l'épure du monument à construire. Ces grandes combinaisons linéaires traduisent admirablement les intentions d'un esprit. Le projet B fut adopté et suivi dans l'exécution jusqu'au niveau de la deuxième coursière. Il est probablement le dernier mot de cette science des proportions et de cette harmonie géométrique qui font peut-être de l'architecture de cette période la mesure la plus raffinée du génie classique en Occident.

Mais dans le Midi de la France, dans le vieux pays roman qui à l'art roman lui-même avait imprimé un sentiment si personnel, les choses se passaient d'une manière plus complexe. L'art gothique y était antérieur à la guerre des Albigeois et ne saurait par conséquent y passer pour une importation brusquée, pour un « instrument de conquête », puisque les travaux de la nouvelle cathédrale de Toulouse, voûtée d'ogive, avaient été commencés avant le siège de la ville par Simon de Montfort en 1211. Néanmoins l'art des hommes du Nord, l'art du pays d'oïl, a dans les pays d'oc une signification historique particulière et il y reçoit, c'est incontestable, une acception nouvelle. La structure ogivale s'adapte au type des églises à nef unique, ce que l'on ne doit d'ailleurs pas interpréter comme un exemple de survivance « romane », dans une région où abondent les basiliques à nefs multiples et où Saint-Sernin développe ses cinq vaisseaux. Mais c'est un fait caractéristique du goût des populations méridionales pour l'extension en largeur, pour les aires régulières bien définies, immédiatement perceptibles à la vue, non seulement dans le Midi de la France, mais en Catalogne, en Italie.

Un phénomène démographique particulier au Languedoc² et aux régions voisines aidait au maintien et à la propagation de cette donnée. La nécessité de constituer des centres de peuplement dans une région dévastée par la guerre religieuse amenait la création de villes nouvelles, — élément dont nous avons vu l'importance dès le début du XI^e siècle. Ces formations urbaines furent surtout nombreuses dans les régions les plus éprouvées, le Toulousain et l'Albi-

1. Voir H. Reinhardt et E. Fels, *La façade de la cathédrale de Strasbourg*, étude comparative des anciens projets et de l'exécution, Bulletin de la Société des Amis de la cathédrale de Strasbourg, 1935, notamment p. 24 et suiv. : « La hauteur de la façade, sans les tours, égale sa largeur. La diagonale de ce carré ramené à la verticale fournit la hauteur des tours avec leur corniche. Un triangle isocèle inscrit dans le rectangle que l'on obtient ainsi donne l'inclinaison des gâbles. La largeur de la façade est divisée en trois parties égales : les tours, y compris les contreforts antérieurs, équivalent à la partie centrale. Dans chacune d'elles, huit bandes verticales montent de fond, elles semblent jaillir du sol et, détachées de la paroi, déterminent toute l'ordonnance décorative. Cet alignement se prolonge à travers les meneaux des fenêtres latérales. Au milieu, la grande rose l'interrompt. Il reprend au-dessus, dans une arcature ajourée, dont le système très serré s'inspire des lancettes des contreforts. » Le projet détachait les pignons du portail sur « une magnifique tapisserie faite de multiples lancettes ». Dans l'exécution, cette finesse s'est perdue : les portails se détachent sur un rideau uniforme, sur une masse murale, à l'étage inférieur. — Nous avons pu récemment étudier, à Londres, au Victoria and Albert Museum, un autre projet pour la façade de Strasbourg, ainsi qu'un projet pour la Cathédrale d'Ulm.

2. Voir P. Lavedan, *Histoire de l'urbanisme*, Paris, 1926, p. 281 ; R. Rey, *L'art gothique du Midi de la France*, Paris, 1934, p. 140.

geois. Le mouvement devint intense à la fin du XIII^e siècle, mais, dès 1229, Raymond VII obtenait l'autorisation de fonder des villes neuves : il créa Cordes. Alphonse de Poitiers (1249-1274) continua la même œuvre, qui se poursuivait jusqu'à la guerre de Cent Ans. Les petites nefs uniques, solides, faciles à construire et à peu de frais, convenaient aussi aux besoins éventuels de la défense. Nombre d'entre elles adoptèrent pour modèle l'église toulousaine du Taur, d'une couleur et d'un style profondément inconnus à l'art du Nord, avec sa

façade crénelée surmontée d'un mur-arcade, ajouré d'un double étage de baies en mitre entre deux tourelles.

Fréquente en Languedoc, la nef unique n'est d'ailleurs pas exclusivement languedocienne¹. On la rencontre sur une aire étendue, qui va, pour la France seulement, de la cathédrale d'Angers aux cathédrales d'Orange et de Cavillon. Le trait qui la distingue ici le plus souvent et qu'il convient de ne pas oublier, car il est le principe d'une grande et originale architecture, c'est le contrefort faisant saillie à l'intérieur, qui substitue au cloisonnement longitudinal des bas-côtés une sorte de cloisonnement perpendiculaire à l'axe, laissant libre le spacieux volume de la nef. Est-il indigène ? Il n'apparaît pas dans la nef de la cathédrale de Toulouse. On le rattache d'ordinaire à l'art cistercien, par les berceaux transversaux de Fontenay. Bien avant le XII^e siècle,

on le rencontre en Mésopotamie, à Arnas (IV^e-V^e siècles), puis en Basilicate, à Sant'Angelo al Raparo. Il est très fréquent en Catalogne au XIII^e siècle, où il est combiné tantôt avec la couverture en charpente (Saint-Félix de Jativa, Liria), tantôt avec la voûte d'ogive (Sainte-Catherine et Saint-François de Barcelone). Ainsi se définit une structure d'une simplicité et d'une solidité admirables, des boîtes qui, comme la boîte cistercienne, dissimulent sous l'unité du mur leur organisation interne. Dans les moyens et les petits programmes, l'église est souvent très basse et très large. Quand nous y entrons, avec un souvenir du Nord, nous croyons pénétrer dans un monde inconnu. L'étude des origines, des filiations et des échanges risque de nous faire perdre

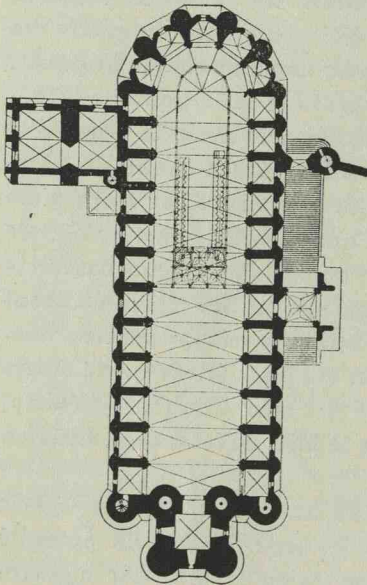
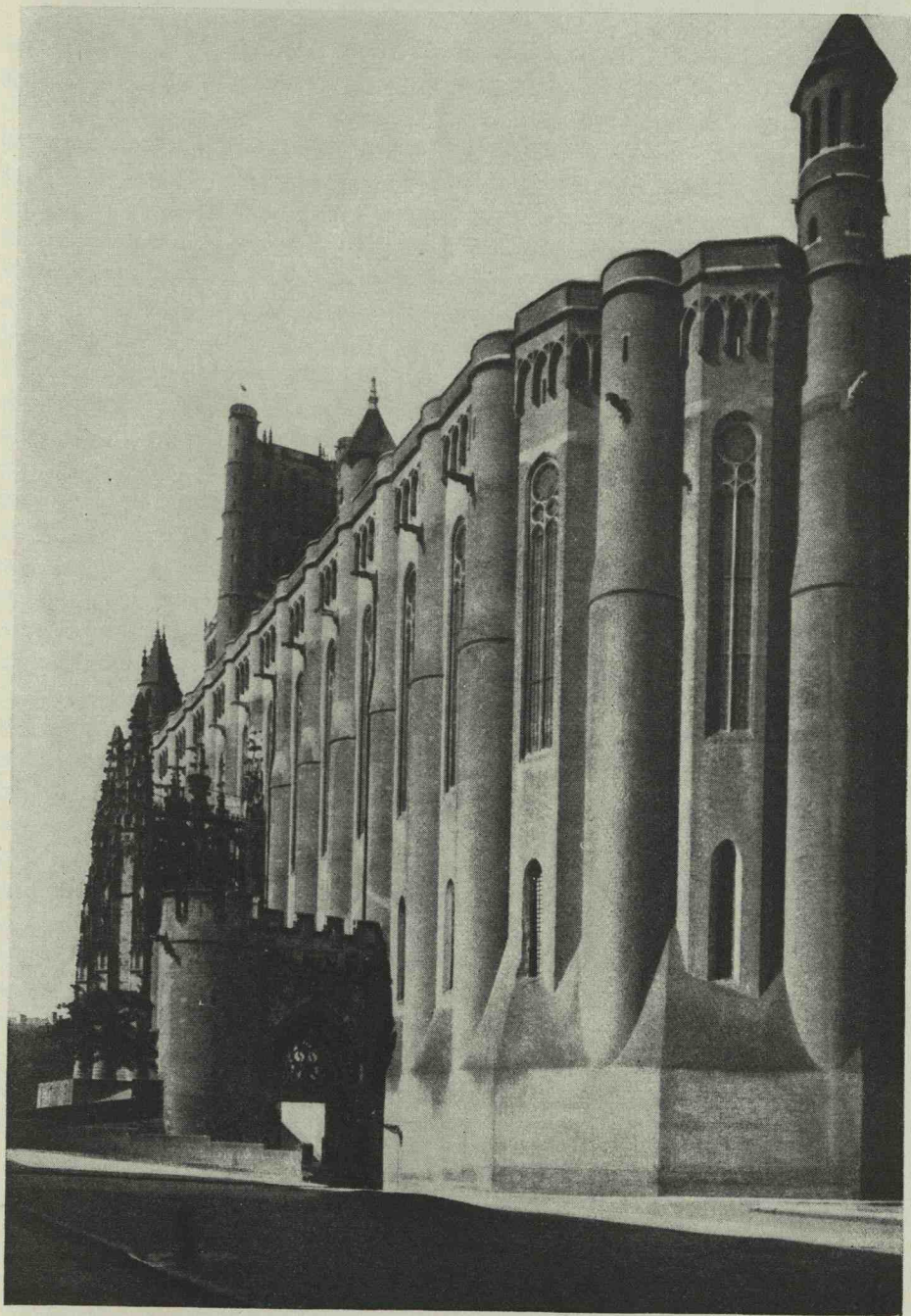


Fig. 53. — Plan de la cathédrale d'Albi.

D'après Jean Laran.

1. Voir P. Lavedan, *L'architecture religieuse gothique en Catalogne*, Paris, 1935, ch. III, p. 61.



Pl. XXXV.

CATHÉDRALE D'AÏBI: VUE DU SUD-EST.

Phot. H. Muller.

le sentiment de l'originalité des résultats. Quel que soit le point de départ de cette forme, elle aboutit à un art personnel.

C'est aussi un curieux exemple d'adaptation à des données nouvelles que le nombre et l'importance des églises forteresses ou des églises fortifiées. Dans le même pays, à une époque antérieure, l'architecture romane s'était déjà soumise à ce programme auquel la prédisposaient la puissance des masses et l'intrépide solidité de la construction : l'église des Saintes-Maries-de-la-Mer et la cathédrale d'Agde en offrent la preuve. Pour tenir une contrée encore chaude de la guerre, longtemps après la conquête, il était naturel que les églises fussent parfois traitées comme des maisons fortes, et les cathédrales mêmes. Sainte-Cécile d'Albi¹ est, dans toute la force du terme, un édifice extraordinaire. Elle montre la souplesse et la grandeur avec lesquelles l'architecture gothique s'adapte à un programme, à des traditions, à des matériaux étrangers à l'esprit de ses origines. Nous sortons d'un développement dont les parties sont si rigoureusement enchaînées que nous sommes parfois tentés de le prendre pour un raisonnement de laboratoire, nous quittons des églises qui, par leurs variations mêmes, définissent avec force l'unité d'un style, et nous nous trouvons soudain en présence d'une construction admirable qui rompt toutes nos catégories. Sur un éperon qui domine la rivière, la cathédrale de l'évêque Bernard de Castanet installe une masse compacte, un profil sans décrochements. Ni transept ni chapelles à l'abside. Le clocher de façade a la carrure d'un donjon. Point d'arcs-boutants, mais d'épais contreforts arrondis pareils à des tours et qui s'engagent dans un glacis. Derrière ces courtines de briques, un vaisseau considérable et continu, où pénètre la saillie intérieure des contreforts, entre lesquels se trouvent ainsi ménagées des chapelles, plus tard coupées à hauteur d'étage, mais qui, primitivement, se développaient sans interruption du sol jusqu'aux voûtes. La portée des grandes ogives est considérable. L'équilibre est assuré par l'énormité des contreforts, et cette énormité même justifiée, non seulement par les exigences de la statique, mais par un programme qui interprète les nécessités de la défense. Albi n'eut pas de modèle et resta sans imitation. Il y aurait lieu de chercher, par exemple dans l'Allemagne du Nord, dans quelle mesure la technique de la brique a pu produire des effets et imposer des solutions constructives du même genre. Mais le génie sévère qui inspira le grand artiste d'Albi n'a rien produit de comparable.

Parmi ces églises du Midi, il faut faire une place à part au parti des nefs doubles, adopté par les Dominicains et dont les Jacobins de Toulouse et les

1. Dès 1247, on projetait la reconstruction de la vieille cathédrale, ruinée par la guerre. Les travaux ne furent arrêtés avec décision qu'à l'arrivée de l'évêque Bernard de Castanet (1277). La pose de la première pierre eut lieu en 1282. En 1310, le pape Clément V adressait un appel aux fidèles. Vers 1330, le chevet était terminé, mais le gros œuvre ne fut achevé que sous l'épiscopat de Guillaume de la Voûte (1383-1397).

Jacobins d'Agen nous offrent d'heureux exemples. Type peut-être local, peut-être importé, mais qui s'exprime ici avec beaucoup de grâce et de grandeur. Une colonnade médiane, portant les retombées de chaque voûte, sépare l'église en deux vaisseaux égaux et semblables¹. Le principe de l'échelonnement des nefs

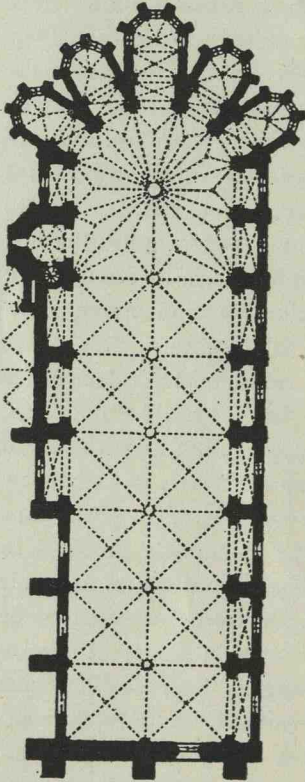


Fig. 54. — Plan de l'église des Jacobins, Toulouse.
D'après King.

n'était pas indispensable à l'équilibre : les nefs uniques le prouvent, ainsi que les triples nefs poitevines de hauteur sensiblement égale, à l'époque romane. On peut admettre que la position des supports reportait à l'intérieur et, en quelque sorte, au centre de gravité les poussées principales : cette fonction n'alourdisait pas l'élégance des fûts, au haut desquels s'épanouit avec légèreté une palmeraie de pierre.

Mais à côté des églises à nef unique et des églises à nef double, de type jacobin, nous voyons au sud de la Loire et jusque dans la région pyrénéenne l'architecture proprement française, telle qu'elle est définie dans la seconde moitié du XIII^e siècle, produire des monuments qui sont à la fois des exemples de conformisme stylistique et, dans une certaine mesure, d'adaptation aux milieux. Bayonne (commencée après 1258) reproduit le parti de Soissons, le voûtement continu des chapelles et du déambulatoire, et combine ces données avec le parti monumental de Reims : Thibaut IV, comte de Champagne, était roi de Navarre depuis 1234. L'art du maître d'œuvre Jean Deschamps (1218?-1295)² est d'une remarquable unité (cathédrales de Clermont et de Limoges, chœur de Narbonne). Mais la fermeté de cette manière n'exclut pas le caractère personnel de la recherche et l'intérêt de certaines nouveautés dont les unes sont comme la signature d'une manière et dont les autres appartiennent à l'évolution générale du style : galeries de circulation faisant le tour des

1. Le parti est analogue à celui d'une salle capitulaire. Il est conçu pour la parole publique et pour la controverse. Les clercs de l'Université se réunissaient toutes les semaines dans l'église des Jacobins, dont il faut peut-être chercher le prototype à Saint-Sauveur de Rocamadour. Voir R. Rey, *op. cit.*, p. 53 et suiv. — La construction des Jacobins de Toulouse a été commencée entre 1260 et 1265 ; l'abside était achevée en 1285 et l'ensemble terminé en 1304.

2. Jean Deschamps ou des Champs paraît pour la première fois dans un document d'archive de 1286, où il est désigné comme premier maître d'œuvre de la cathédrale de Narbonne. On le trouve à

pires¹, pénétration des nervures, emploi précoce de la contre-courbe dans les profils, enfin, — et ce trait, qui n'est pas propre à Jean Deschamps, a sans doute l'intérêt d'une adaptation, — terrasses substituées aux combles à simple ou double rampant au-dessus des bas-côtés. On voit paraître dans cette famille d'édifices cette qualité moderne, cette élégance des solutions heureuses que nous appelons le talent. Plus encore dans le chef-d'œuvre du gothique du Nord en pays d'oc,

Saint-Nazaire de Carcassonne. A une nef romane, dont il eut le goût de respecter l'esprit jusque dans les parties nouvelles, l'architecte de l'évêque Pierre de Rochefort devait ajouter un sanctuaire et un transept. Par la vaste dimension de ce dernier, par le développement intérieur des chapelles aux croisillons, par la faible saillie du chevet polygonal, par l'absence des arcs-boutants, l'« écriture » de Saint-Nazaire a quelque chose de cistercien.... Mais quelle différence d'effet! Les piles mono-

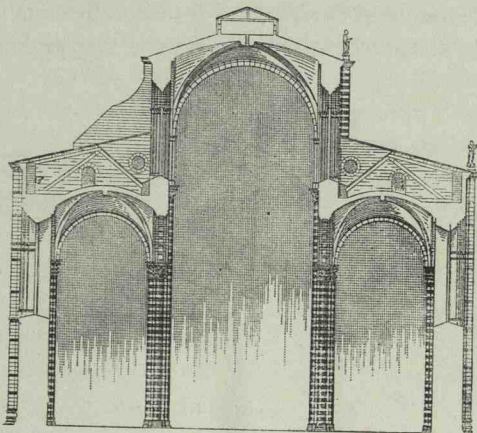


Fig. 55. — Coupe de la cathédrale de Sienne.
D'après Dehio et Bezold.

styles, qui rappellent à dessein certains supports de la nef, portent les retombées des voûtes légères qui sont toutes à la même hauteur de clef. Éclairé par d'amples verrières, maintenu simplement par des contreforts, Saint-Nazaire illustre l'art de la seconde moitié du XIII^e siècle avec beaucoup plus d'originalité que la Sainte-Chapelle, qui ne fait que reprendre, isoler et développer le parti des grandes chapelles absidales. Une pareille œuvre était-elle possible dans le Nord de la France? Assurément oui. Elle en vient par voie directe. Mais son auteur trouva peut-être sur ce chantier lointain des conditions plus favorables, un milieu moins strict.

Étudier ce qui se passe aux XIII^e et XIV^e siècles dans le Midi de la France,

Clermont en 1287. L'architecte voyageur surveille dans le même temps plusieurs chantiers. Voir Abbé Sigal, *Contribution à l'histoire de la cathédrale Saint-Just de Narbonne*, Bulletin de la Commission archéologique de Narbonne, 1921. — Cette grande cathédrale ne fut pas terminée. Elle devait avoir des proportions colossales : le chœur a 54 mètres de long, 48 de large et 40 de haut. C'est un bel édifice rayonnant, d'une grande pureté, avec deux étages de baies immenses et les traits caractéristiques de la série : terrasses sur les bas-côtés et sur les chapelles, profil des supports en contre-courbe, etc. On donne également à Jean Deschamps le chœur de la cathédrale de Toulouse, du moins le plan et l'élévation jusqu'au triforium (travaux interrompus en 1286), et la cathédrale de Rodez. Voir Rey, *op. cit.*, p. 194 et suiv.

1. Sauf à Clermont, où Viollet-le-Duc l'indique par erreur. Cf. L. Bréhier, *Le triforium de la cathédrale de Clermont*, Revue d'Auvergne, 1936.

c'est se préparer à comprendre l'histoire de l'art gothique en Espagne et en Italie. Nous avons déjà évoqué l'architecture italienne en esquissant le rayonnement de l'art cistercien et montré comment ce dernier fut, dans la péninsule comme dans bien d'autres régions de l'Europe, le premier propagateur de l'ogive. Malgré l'intérêt que présentent les fondations de l'ordre, notamment à Naples, sous les Angevins, malgré l'ampleur et la beauté des cathédrales de Sienna et d'Orvieto, qui transposent dans un dialecte aux flexions méridionales la morphologie et la syntaxe de la grande langue gothique, l'architecture fran-

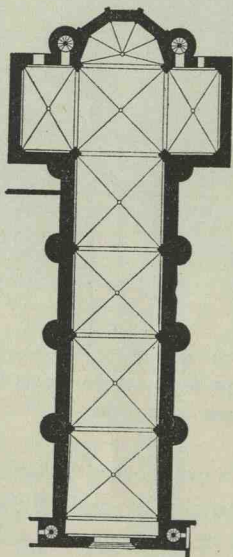


Fig. 56.
Plan de Saint-François
d'Assise.
D'après Dehio et Bezold.

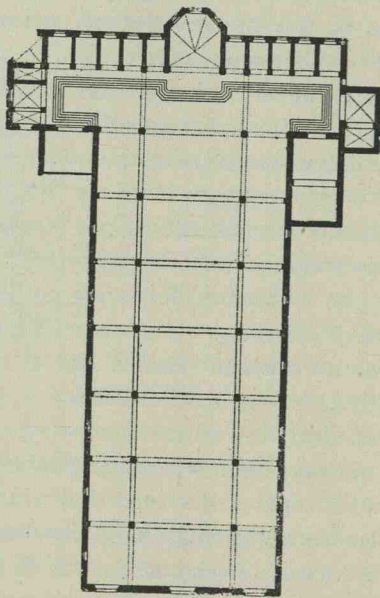


Fig. 57. — Plan de Sainte-Croix de Florence.
D'après Dehio et Bezold.

çaise ne créa pas de chefs-d'œuvre en Italie. Dans le Nord, elle s'y heurtait à l'autorité de la tradition byzantine ; en Toscane, au génie des formes régulières et des mesures harmoniques dont le fameux campanile de Sainte-Marie-de-la-Fleur, élevé sur les plans de Giotto, porte l'empreinte. Il n'est pas impossible de discerner dans l'art d'Arnolfo di Cambio les prémisses de cette sécheresse rigoureuse, de cette pureté maigre qui caractérisent plus tard l'élégance toscane. On ne saurait séparer l'histoire de l'architecture gothique en Italie de celle des ordres religieux : outre le gothique cistercien, il y a un gothique franciscain dont l'église florentine de Santa Croce et, à Venise, les Frari, mais surtout la basilique d'Assise nous permettent d'apprécier les caractères. Dans un paysage d'une douceur sévère, sur un contrefort du Monte Subasio,

cette dernière développe avec une majesté assez aride la double masse de l'église haute et de l'église inférieure. La nef unique, scandée par des faisceaux de colonnettes engagées, éclairée par de vastes fenêtres qui admettent dans leur ébrasement des percées analogues aux galeries supérieures de la Bourgogne, semble avoir été conçue pour porter et pour présenter sous le jour le plus favorable les cycles de fresques qui la décorent. Les énormes ogives de la crypte ne sont pas sans beauté. Elles retombent sur des massifs de maçonnerie polygonaux et trapus, qui leur servent de socles plutôt que de supports. Enfin les Dominicains ont leur art, comme les Cisterciens et comme les Franciscains, ou plutôt on leur doit des fondations assez nombreuses, entre autres l'église et le cloître de Sainte-Marie-Nouvelle à Florence. Parmi tant d'œuvres fort inégales, où les progrès de la peinture monumentale semblent combattre à la fois le développement de la structure et la poésie des effets qui s'y rattachent, il faut faire une place à part au Campo Santo de Pise. Il entoure d'une fine clôture de marbre la solitude des morts. Il se développe comme un cloître, mais chacune de ses galeries a la proportion d'une nef. Néanmoins, ce n'est assurément pas dans les monuments de l'architecture qu'il faut chercher la grandeur de l'Italie gothique. Elle réside chez ses poètes et chez ses peintres. La grande cathédrale méditerranéenne du XIV^e siècle, c'est la *Divine Comédie*.

L'Espagne au contraire abonde en belles églises. Elle est, elle aussi, terre gothique, avec une ardeur et une variété remarquables dans ses entreprises monumentales. N'oublions pas qu'aux confins de l'Islam elle est marche d'Occident et que, depuis les premiers temps de la croisade, les étapes de la reconquête y sont jalonnées par des fondations chrétiennes. Il s'y produit quelque chose d'analogue à ce qui se passe dans l'Orient latin, mais, tandis que la chute du royaume de Jérusalem ne laisse plus à l'activité des constructeurs que l'île de Chypre, où des maîtres parisiens et champenois élèvent les églises de Nicosie et de Famagouste¹, l'Espagne monumentale, au cours de l'époque gothique, ne cesse de s'agrandir avec chaque génération.

Dans ce vaste ensemble encore peu uni et dont l'activité historique se développe devant des horizons divers, la France pyrénéenne, la Méditerranée

1. Chypre, conquise sur les Byzantins par Richard Cœur de Lion (1191), passa aux Templiers, puis à Guy de Lusignan, après la perte de Jérusalem. Jusqu'à la prise de Famagouste par les Génois (1373) se développe une grande période française, abondante en monuments religieux et militaires, églises, abbayes, châteaux de montagne. Les maîtres qui devaient construire la cathédrale du Caire projetée par saint Louis travaillèrent à celle de Nicosie. C'est une église de l'Ile-de-France, qui présente certains traits communs avec Gonesse et Saint-Leu-d'Esserent. Famagouste est une église de Champagne avec quelques éléments d'Amiens (roses des fenêtres de l'abside) et d'autres empruntés au gothique méridional français (la contre-courbe, les terrasses). L'abside rappelle Saint-Urbain de Troyes. Sur un contrefort du bas-côté méridional est gravée une inscription en français donnant l'état des travaux en 1311 et le nom de l'évêque Baudouin Lambert. Le chevet était alors terminé. — Le réfectoire de l'abbaye de Lapaïs rappelle la grand'salle du palais d'Avignon, à peu près contemporaine. Voir la dernière étude publiée sur Chypre, A. Carlier, *Chypre aux XIII^e et XIV^e siècles*, L'Urbanisme, 1934.

occidentale, l'Atlantique, le Midi musulman, la Catalogne est à part. A un certain moment de son histoire, elle a fait bloc avec la France méridionale, par l'unité de la langue et de la culture, par les alliances dynastiques, par une certaine communauté de desseins. Pierre II d'Aragon est venu au secours de son beau-frère, Raymond VI, et s'est fait tuer à Muret (1213). Les Albigeois vaincus, le Languedoc soumis aux hommes du Nord, le sceau du roi posé sur ses villes et sur ses monuments, la Catalogne recouvre en quelque sorte sa

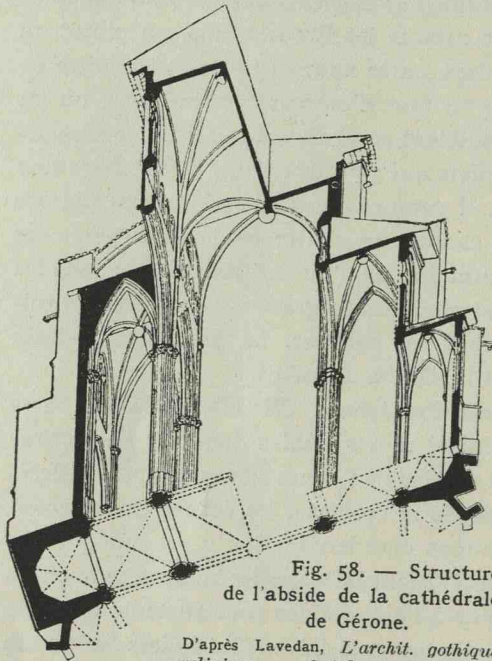


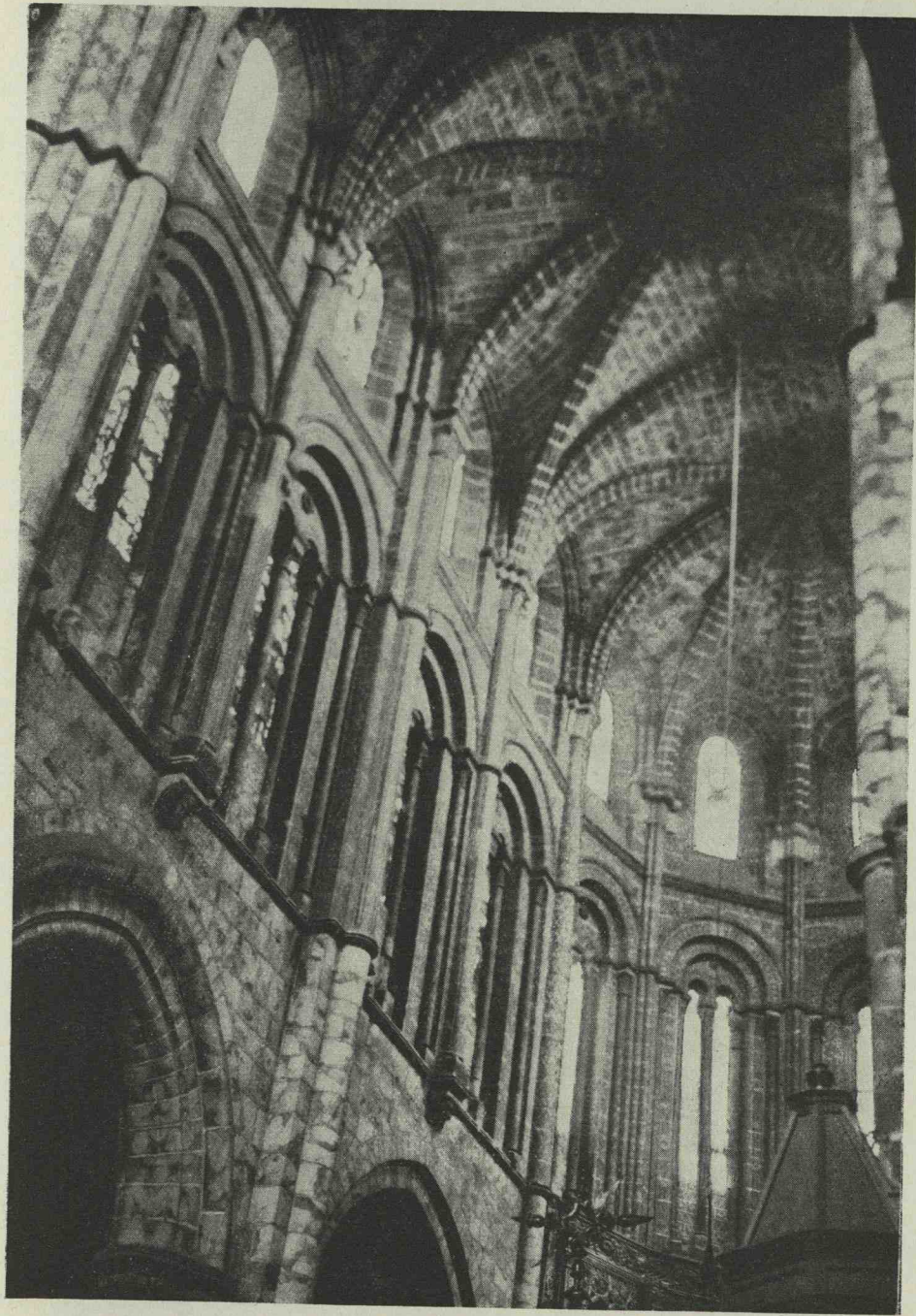
Fig. 58. — Structure de l'abside de la cathédrale de Gérone.

D'après Lavedan, *L'archit. gothique religieuse en Catalogne*, Laurens éd.

fonction hispanique et méditerranéenne. De ses liaisons avec le Midi français, on peut retenir qu'elle avait donné et qu'elle avait reçu. Elle entre désormais dans une période où, quelles qu'aient été les origines et les influences, elle traite l'architecture religieuse avec une puissante originalité. L'examen rapide de ses plus anciennes cathédrales gothiques nous le fait sentir par contraste. Là aussi, elles furent les monuments d'une chrétienté militante qui, d'abord, abrita son culte dans les mosquées abandonnées par l'ennemi. Tarragone (1174-1287) et Lérida (1203-1278) ont encore le chevet bénédictin à absidioles décroissantes ; Valence (1262-

première moitié du XIV^e siècle), un déambulatoire à chapelles rayonnantes très nombreuses. Ce sont des églises à trois nefs, dont la différence de hauteur est prononcée, mais d'un type modique, à deux étages. Nous avons vu se développer parallèlement le type de la nef unique au cours du XIII^e siècle. Il en est de même pendant l'époque suivante, mais le volume unique agit sur le volume triple, ou plutôt la même interprétation de l'espace, le même instinct d'extension libre, sans obsession de la hauteur, se manifeste dans les grands édifices pourvus de bas-côtés, à Barcelone la cathédrale et Sainte-Marie-de-la-Mer, les cathédrales de Palma, de Manrèse et de Tortose, le chœur de la cathédrale de Gérone¹. Tous les vaisseaux tendent à la même hauteur, comme à la

1. La cathédrale de Barcelone fut commencée en 1298. Jaume Fabre, de Majorque, en dirigea les travaux à partir de 1317. Le chœur était terminé vers 1329 et l'ensemble du voûtement en 1448. Les



Pl. XXXVI.

CHŒUR DE LA CATHÉDRALE D'AVILA.

Groupe d'histoire de l'art.

cathédrale de Poitiers, comme dans les Hallenkirche d'Allemagne, mais avec une légère différence de niveau, qui permet un registre de petites baies, un court triforium, utile pour accentuer l'énorme développement des grandes arcades, parti aussi original, si on le compare à celui de Chartres, que le parti de Chartres comparé à celui de Laon. Si l'on ajoute à ce caractère fondamental la diminution des supports en nombre et en volume, la diminution ou la suppression des arcs-boutants, on voit combien cet art nous éloigne de la formule éclectique et monotone de Jean Deschamps. Il est vrai que les plans des chœurs de Narbonne et de Barcelone sont semblables. Mais l'analogie s'arrête là, et nous avons trop insisté sur les dangers d'une étude exclusive des plans pour ne pas souligner cet exemple. Comme l'a fortement établi Lavedan, tandis que les chapelles de Narbonne atteignent la même hauteur que le déambulatoire et les bas-côtés, constituant un socle unique pour la partie supérieure du chevet, l'architecte de Barcelone a échelonné ses volumes, des chapelles au déambulatoire et du déambulatoire au faite du chœur, rendant ainsi inutile la dépense d'arcs-boutants nécessaires à Narbonne pour maintenir la lanterne, isolée sur son massif plat. Enfin le constructeur de la nef a coupé à mi-hauteur ses bas-côtés immenses, constituant de cette manière des tribunes qui s'ouvrent sur toute la largeur de l'arcade et qui montent presque au niveau des maîtresses voûtes, dont elles ne sont séparées que par l'étroite zone des baies. Gérone est admirable par l'ampleur des espaces et par la pureté des nus intérieurs que n'interrompent ni moulure ni ressaut ni cordon d'étage et où les baies des galeries au-dessous des fenêtres hautes sont entaillées à angle vif.

A n'envisager que les plans et les élévations, l'Espagne gothique, dans le reste de la péninsule, est d'abord une province de l'art français. Mais de son imprégnation musulmane, elle conservait des traits, des indices, des aptitudes qui, d'abord plus ou moins cachés, devaient acquérir une force étrange avec le temps, et surtout au déclin du moyen âge. Ses premiers monuments à voûtes d'ogive, abbatiales et cathédrales, montrent l'influence de la Bourgogne, à Carboeiro et dans les églises d'Avila, où le chœur de la cathédrale répète celui de Vézelay, et l'influence du Sud-Ouest, sensible dans les voûtes aquitaines de Gazolaz et de San Pedro d'Estella. Puis c'est l'influence des cathédrales du Nord de la France qui prévaut : nous avons vu à Tolède une réplique, plus large et plus basse, de la nef de Bourges ; Bourges et Coutances se retrouvent dans la structure et dans la composition des masses à Burgos, tandis que León (comme

premiers travaux du cloître remontent à 1382. — Le chœur de Gérone fut commencé en 1312. Au début du xv^e siècle, la vieille nef romane subsistait encore. En 1416, l'évêque Dalmau réunit une commission d'architectes pour arrêter les dispositions d'une nouvelle nef. L'avis du maître d'œuvre de la cathédrale, Guillaume Boffy, favorable à une nef unique, prévalut. Les dernières travées ne furent voûtées qu'au xvii^e siècle. Voir Lavedan, *L'architecture religieuse gothique en Catalogne*, p. 198. — La cathédrale de Palma fut consacrée en 1346, mais en 1406 on travaillait encore à la nef.

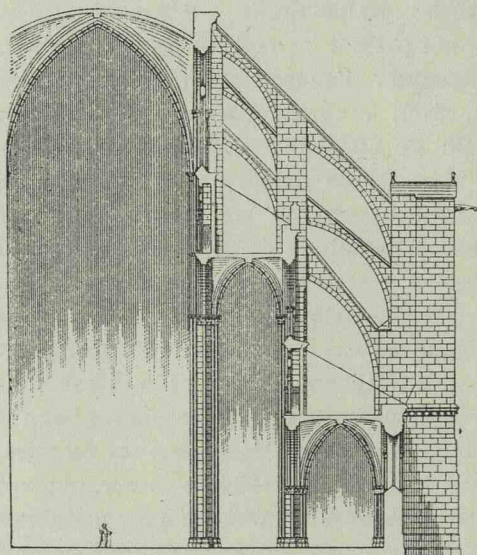


Fig. 59. — Coupe de la cathédrale de Bourges.
D'après Dehio et Bezold.

à peu les formes gothiques, d'abord juxtaposées aux siennes propres¹. Après la prise de Séville par saint Ferdinand (1248), trois civilisations, la mauresque, la juive et la chrétienne, s'y développent et s'y mêlent, sous Alphonse X et sous ses successeurs. Avec ses voûtains de brique portés par des ogives de pierre, Santa Ana de Triana est encore très pure et ne montre, à l'une de ses clefs, qu'un hexagone étoilé. Mais les autres églises s'éloignent de plus en plus des mo-

Bayonne) se rattache directement à l'exemple de Chartres et de l'art champenois. Burgos et León rayonnent à leur tour en Castille, à Palencia, à Lugo, et leur action s'y mêle, ainsi qu'en Aragon et en Andalousie, à l'influence cistercienne, propagée principalement par le plan du monastère de Las Huelgas. Mais, à la fin du XIII^e et au début du XIV^e siècle, les caractères de l'architecture gothique en Espagne se modifient sensiblement. Des centres nouveaux se constituent, notamment, comme on vient de le voir, dans les États méditerranéens de la couronne d'Aragon. En Andalousie, l'art almohade conquiert peu

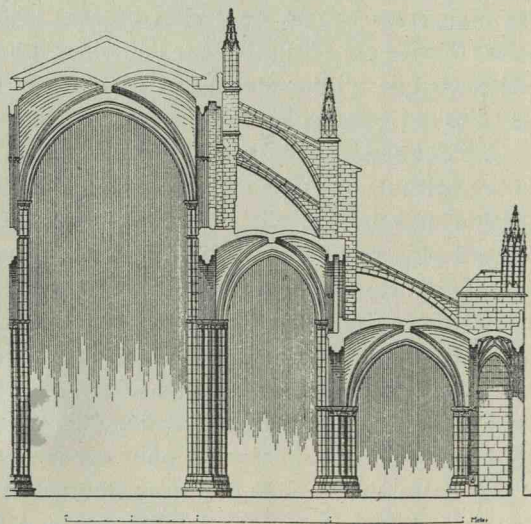


Fig. 60. — Coupe de la cathédrale de Tolède.
D'après Dehio et Bezold.

1. Voir E. Lambert, *L'art gothique à Séville après la reconquête*, Revue archéologique, 1932. L'apport gothique était notable dans l'architecture civile, avec des monuments comme le palais du fils puiné d'Alphonse X, dont subsiste le Torreón de Don Fadrique, et l'ancien palais gothique de l'Alcazar dont nous avons seulement des vestiges entre l'ancien palais almohade et le palais mudejar de Pierre le Cruel.

dèles du Nord. L'ogive n'apparaît plus qu'au chevet, la nef et les bas-côtés sont couverts en charpente, tandis que sur les chapelles carrées s'élèvent des coupes décorées d'entrelacs. Parfois, comme à Santa Marina, les arcs des portes et des baies sont outrepassés et polylobés, et les claires-voies sont ajourées en polygones et en étoiles. Des plaques d'azulejos rehaussent les murs, et la brique remplace partout la pierre à Santa Paula. Le clocher, unique, carré, est le minaret mudejar. Des caractères analogues se retrouvent dans les églises bâties à Cordoue. De la Castille à la Catalogne, on saisit la diversité d'accent de l'art gothique en Espagne à la manière même dont les influences se combinent et se répartissent. Il ne faut pas chercher à l'« hispaniser » à tout prix : il appartient d'abord à la vaste communauté d'Occident, il se rattache à la France.

L'on voit cependant persister à côté de lui ces formes et ces techniques musulmanes qui, après avoir donné l'art mozarabe, inspirent l'art mudejar. L'Orient dresse à côté des églises chrétiennes, qu'ils surplombent de leur élégante carrure, les clochers minarets, ajourés d'ajimeces qui se retrouvent parfois aux claires-voies des galeries dans les nefs gothiques d'Espagne. L'arc outrepassé figure dans le décor de l'architecture civile et de l'architecture religieuse, à côté de l'arc lancéolé et du tiers-point. Même certains édifices admettent les savants caprices géométriques du stuc ou du bois découpé, le délicat appareillage ornemental des briques ou même les revêtements de faïences peintes, — tout ce luxe de filigranes par lequel l'art almoravide et l'art almohade déguisent le nu des murailles comme sous un jeu d'écritures énigmatiques, ces fleurs, ces polygones, ces rinceaux qui semblent le reflet d'un monde enchanté dans le miroir des plaques émaillées. Tandis que les synagogues de l'Europe centrale, si l'on en croit le fameux exemple de Prague, évoquent les moyennes églises et les salles capitulaires, la Bible juive s'abrite, en Castille, dans des sanctuaires pareils à des mosquées. A Tolède, Santa Maria la Blanca, redevenue chrétienne, avec ses travées coiffées de coupolettes et ses allées de colonnes, continue Bib al Mardom, et ce n'est pas sans raison que l'on rattache au même groupe l'église du Corpus Christi, à Ségovie. C'est surtout dans le Sud que la vitalité de cet art est remarquable, avec les églises bâties à Cordoue, au cours du XIV^e siècle, par Alphonse XI et par Pierre I^{er}. Dès l'époque précédente, les coupes nervées de Cordoue et de Tolède étaient imitées. Cette sorte d'islamisme chrétien devait donner plus tard, à Cordoue même, la chapelle Villaviciosa et, dans l'architecture civile, durer jusqu'au XVI^e siècle. La tonalité du moyen âge espagnol est double. Dans les vieilles villes rousses, non loin de la cathédrale dont les masses rudes et militaires enveloppent un plan et des éléments français, des murs compacts se replient sur la solitude d'un patio arabe, et le minaret aux jours polylobés domine des cours de couvent. Ainsi se juxtaposent et parfois s'associent deux formes d'esprit, deux formes d'art qui,

s'exerçant peut-être sur un très ancien fonds commun, mais dans des directions divergentes, ont déjà donné lieu à des rencontres, à des échanges, à des permanences parallèles, au cours de ces migrations qui les mettaient en présence, dans les chrétientés du Caucase, dans la France romane, dans l'Espagne du Nord, en Sicile, dans l'Italie méridionale, dans l'Orient latin.

Comme le reste de la péninsule ibérique, le Portugal avait, lui aussi, son art gothique et son art mudejar. Là encore, Cîteaux et Cluny avaient organisé les premières fondations religieuses en les marquant de leur forte empreinte : la

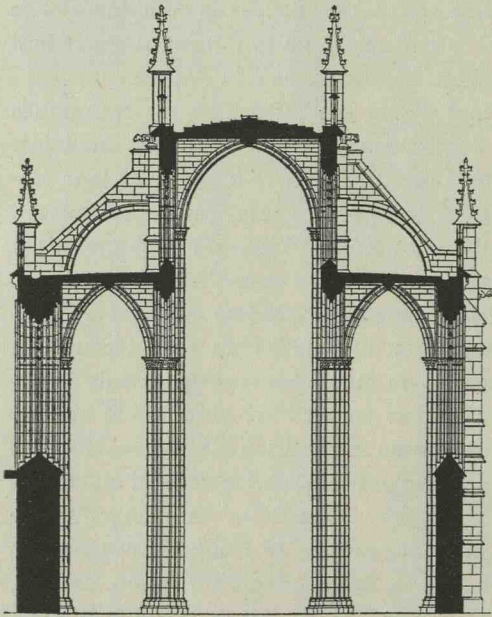


Fig. 61. — Coupe de l'église Sainte-Marie de Batalha.

D'après Dehio et Bezold.

vieille cathédrale de Coïmbre est du type des basiliques de pèlerinage, sa nef évoque Saint-Sernin et Saint-Jacques de Compostelle, mais sa façade crénelée dessine un profil de forteresse, avec ses nus puissants et son clocher-porche, malgré la profondeur du portail, surmonté d'un portail d'étage à balustrade. L'art de Cîteaux devait avoir une action plus durable. Beaucoup de données cisterciennes se retrouvent à toute époque dans le moyen âge portugais. Alcobaca est d'ailleurs une des plus amples et des plus belles fondations de l'ordre. L'abside est du même type que Pontigny, mais les trois nefs sont de hauteur sensiblement égale, comme dans les églises romanes du Poitou, dont on retrouve le

parti en Allemagne. Le chef-d'œuvre de l'art gothique en Portugal est plus tardif et plus complexe. A Batalha, Sainte-Marie-de-la-Victoire commémore le succès remporté sur les Espagnols par le bâtard Jean I^{er} en 1385. Il ne suffit pas d'y reconnaître, au soir du XIV^e siècle, adaptés à un plan cistercien (absidioles orientées ouvrant sur le transept), les traits caractéristiques de l'art rayonnant, dans la structure des voûtes, dans l'économie des arcs-boutants étré sillonnés de quadrilobes, dans l'ampleur des percées ; il ne suffit pas de la rattacher à la lignée française qui part d'Amiens pour aboutir aux grandes églises du Midi. Comme ces dernières, Batalha remplace les toits par des terrasses, mais avec une ampleur qui modifie profondément l'harmonie des masses

et qui n'a d'analogue que dans les églises de Chypre et à la cathédrale de Palma, — les toitures de cette dernière datant d'une restauration entreprise à la fin du XIV^e siècle. Si les « Chapelles Imparfaites », formant derrière l'abside et dans le même axe une vaste rotonde funéraire étoilée d'absidioles profondes, ont fait partie du plan primitif, on peut dire que la conception de Batalha est unique. Ses terrasses donnent une série de profils rectangulaires, amortis par le rampant des arcs-boutants ; la disposition en largeur est accentuée à la façade par la « Chapelle du Fondateur », analogue à l'église des Templiers de Thomar, avec cette différence que le sanctuaire annulaire est inscrit dans un carré. Par ces caractères fondamentaux comme par les apports de l'âge suivant, Batalha est peut-être le dernier mot et l'expression la plus poétique de ce gothique méridional dont nous avons examiné les variations successives ou simultanées dans le Midi de la France, en Italie et dans la péninsule ibérique.

IV

Dans l'étude d'une expansion, la géographie n'intervient pas comme un cadre purement théorique, elle doit être respectée comme un système de forces vivantes et définies qui réagissent avec diversité. A la loi d'une évolution stylistique interne, incontestable dans l'histoire d'une architecture que nous devons considérer comme le développement d'une pensée, les milieux acquiescent avec des ressources et des génies inégaux. De même qu'il n'existe pas de bloc méridional des écoles gothiques, de même les écoles du Nord et du Centre de l'Europe ne forment pas un tout homogène. L'originalité de l'art anglais au moyen âge est profonde, et nous ne faisons encore que l'entrevoir. La précocité de l'application de l'ogive n'entraîna pas la précocité de la structure ogivale. Sur de vastes nefs normandes aux piles énormes, aux arcs aigus, décorées d'ornements géométriques, les maîtres d'Angleterre lancèrent des voûtes nervées qui, en plein âge gothique, semblent encore indifférentes à la logique des retombées, souvent interrompues. L'union de la masse romane et des nervures ne définit pas un style nouveau, mais, avec une force sévère, le dernier âge du roman. L'expansion cistercienne importa des modèles et agit sur l'évolution, mais sans coup de théâtre et avec plus de concessions que l'on ne pourrait croire. Toutefois, au milieu du XII^e siècle, Roche présente de nombreux traits bourguignons et, un peu plus tard, certains caractères de Sens se retrouvent à Canterbury commencée en 1175 par un architecte sénonais, maître Guillaume, — la voûte sexpartite, la coursière supérieure, le dessin du triforium, les colonnes doublées. Encore faut-il tenir compte du tracé des arcs, des effets de couleur et de maint détail qui nuancent singulièrement l'« importation ». Enfin, dans les dernières années du siècle, la cathédrale de Chichester est re-

construite dans le goût des grandes églises du domaine royal. Voilà la charnière. Sur ces expériences, ou plutôt après ces leçons, le style gothique proprement anglais commence sa vie historique. Un riche et solide fonds normand lui demeure acquis, comme le signe de la communauté des origines. Mais traits normands, persistances cisterciennes, emprunts aux églises du Domaine, tous ces caractères conjugués n'empêchent pas la personnalité d'un style qui les pense autrement que nos constructeurs, avec moins de rigueur logique dans la structure et dans l'ordonnance. Les plans offrent fréquemment des chevets rectangulaires qui terminent carrément les nefs et se prêtent à des percées formidables. Le double transept survit, alors qu'il disparaît à peu près complètement en France après les dernières années du XI^e siècle. Les voûtes admettent des membres secondaires, liernes et tiercerons, destinés moins au support ou au roidissement qu'à la fragmentation de surfaces difficiles à appareiller. Ces dangereux auxiliaires de l'ogive ne se développeront en France qu'au moment où fléchit précisément la logique constructive. Les

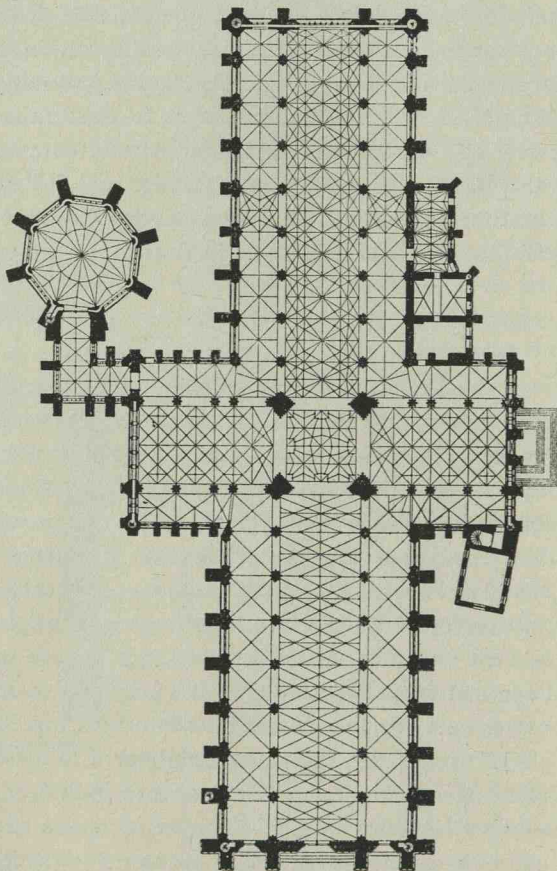
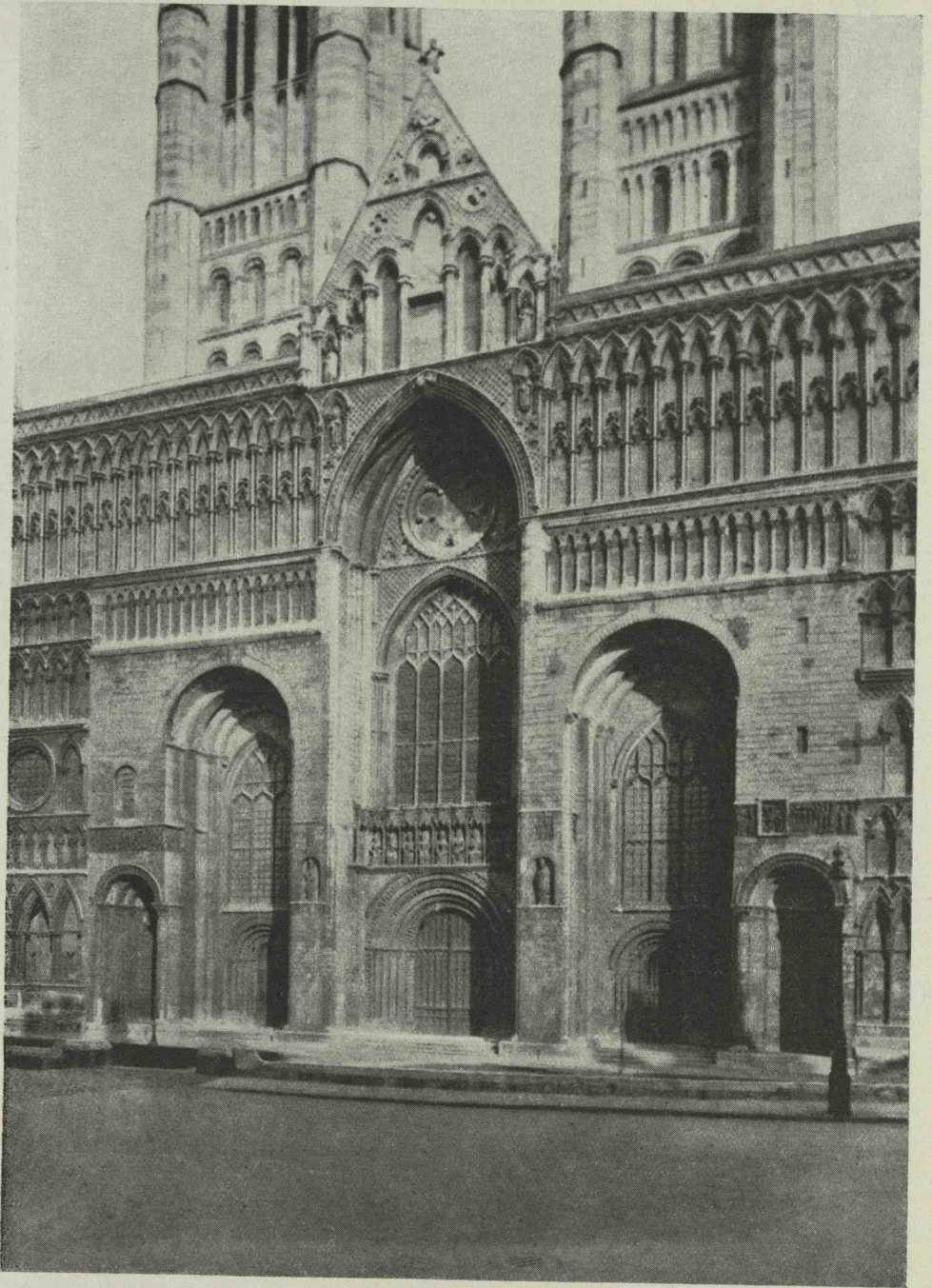


Fig. 62. — Plan de la cathédrale d'York.
D'après Dehio et Bezold.

supports sont souvent de section mince, les colonnettes baguées sont fréquentes, ainsi que les chapiteaux ronds, sans décor ou chiffrés seulement de motifs géométriques. L'acuité des arcs et la complexité de la mouluration complètent ces données. Non moins notable est l'incertitude de l'ordonnance dans des nefs comme celles de Wells et de Salisbury, qui s'opposent à cet égard aux parties « françaises » de Lincoln et d'York, — York dont la nef a été comparée à celle de Clermont. Tandis que la France affirme la travée dans



Pl. XXXVII.

FAÇADE DE LA CATHÉDRALE DE LINCOLN.

Phot. W. A. Call.

l'élévation même, scande les étages, donne aux fenêtres hautes tout leur développement monumental, fait sentir la règle de l'organisation dans l'économie des supports descendus jusqu'au sol, l'architecte de Salisbury perce ses fenêtres hautes avec parcimonie, interrompt les faisceaux de colonnettes qu'il suspend en encorbellement et fait courir au-dessus des arcades un triforium continu. Nous pouvons saisir ici la limite intellectuelle qui départage les analogies et les différences. La composition des masses, dominée par la puissante tour centrale normande (Lincoln, York, Salisbury), n'est qu'analogue à ce que nous voyons sur le continent, car la façade harmonique subit un traitement qui la dénature, l'extension en largeur qui anémie les tours au profit des baies à Peterborough et qui, à Lincoln, déploie devant elles un vaste écran, un décor en hors-d'œuvre, sans relation avec le reste de l'édifice. Même à Wells, où la lisibilité est plus grande, la façade creusée d'ombres profondes dans l'intervalle des contreforts, portée sur un socle épais richement mouluré, offre le paradoxe de la pesanteur des membres alliée à la fragilité des effets. Les arcatures, héritées d'une profusion romane tardive, gaufrent les murs de l'*early english*. Le problème de l'emplacement de la sculpture, résolu dans les églises françaises par une distribution qui respecte le rapport des nus et du décor, l'est ici par une sorte de quadrillage de niches qui nous semble peu monumental et dont la façade de Rouen, anglaise dans ses parties hautes et terminée par les maîtres du duc de Bedford pendant l'occupation, peut nous donner une idée.

La seconde période gothique, celle du style orné ou curvilinéaire, est contemporaine de notre style rayonnant. L'évident est favorisé aux chevets par le parti rectangulaire. Le mur y est remplacé par des verrières immenses : on peut en saisir les progrès, en comparant par exemple les baies superposées du Chapitre de Christ Church, à Oxford, ou les « Cinq Sœurs » d'York aux structures plus légères de Merton College et surtout au chœur de Carlisle. Mais le trait le plus remarquable, c'est l'apparition précoce de ces formes baroques qui sont destinées à substituer l'architecture du mouvement et des effets à l'architecture stable et de valeur avant tout constructive. Sans doute le gothique méridional nous montre la contre-courbe dans certains profils de Jean Deschamps : mais elle n'y est qu'un faible indice, tandis qu'en Angleterre elle a tout son développement stylistique, son pouvoir de déséquilibre et sa luxuriance décorative dans des enfeu de tombeaux comme celui d'Éléonore Percy à la Collégiale de Beverley. A quoi tient cette précocité ? Sans doute toute courbe se trouve sous la pointe du compas et tout raisonnement formel implique ses conséquences ; le génie anglais ne mesurait pas ses effets à la rigueur et à l'évidence des fonctions (même aujourd'hui notre architecture gothique paraît sèche et « squelettique » à certains archéologues anglais) : il était conduit plus vite à l'extrême des possibles. Peut-être y était-il aidé dans une certaine mesure

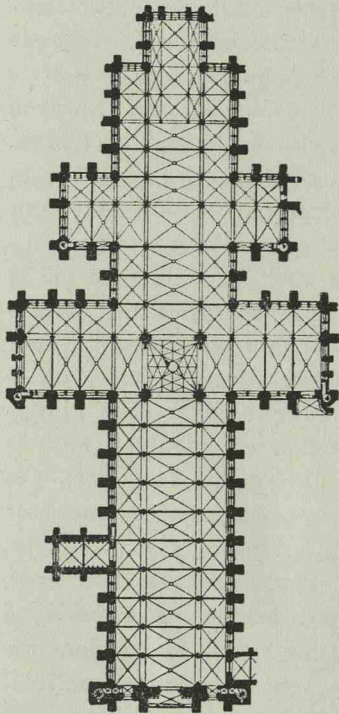


Fig. 63. — Plan de la cathédrale de Salisbury.
D'après Dehio et Bezold.

d'exemple sont aussi ceux qui agissent hors de leurs frontières. C'est ce qui s'est passé pour l'art du domaine royal, de la Champagne et de la Bourgogne, et l'on peut se demander si la précocité du style curvilinéaire n'explique pas de la même manière les origines de l'art flamboyant français.

Aux milieux précoces s'opposent les milieux conservateurs ou ralentis. Nous

par l'aptitude des anciennes populations des Îles Britanniques aux combinaisons curvilignes, dont le répertoire ornemental des arts celtique, irlandais et anglo-saxon offre tant d'exemples. Quoi qu'il en soit, c'est un trait de plus à l'actif de l'originalité anglaise dans le traitement des formes.

Il apparaît ainsi que l'évolution des « styles » gothiques successifs est loin d'être synchronique dans les diverses régions de l'Europe. Ceux qui se possèdent le plus vite et dont la jeune maturité, bien définie, bien homogène, a naturellement une valeur

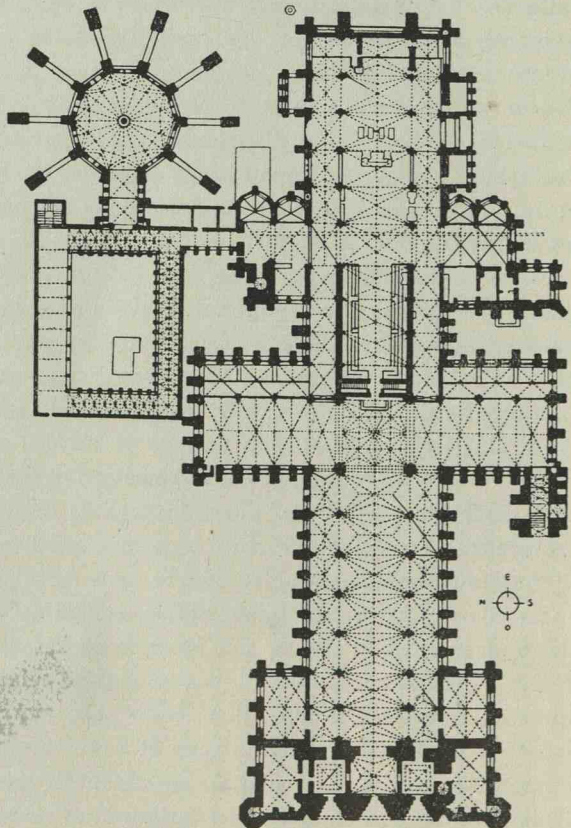


Fig. 64. — Plan de la cathédrale de Lincoln.
D'après Dehio et Bezold.

avons vu l'attachement du Midi de la France à l'esprit des formes anciennes. Il n'est pas moins remarquable dans les Pays-Bas, et plus encore en Allemagne.

Longtemps le gothique belge fut soumis à l'ascendant du grand art qui l'avait précédé. En plein XIII^e siècle, l'interprétation romane des masses se maintient à Audenarde, dans la vallée de l'Escaut, en Zélande. Cependant, vers 1180, à Orval, et, de 1210 à 1270, à Villers, les Cisterciens avaient élevé de vastes églises qui révèlent la vigueur d'un style où la formule bourguignonne est modifiée par des apports du Laonnais et du Soissonnais. Mais leur influence, d'ailleurs limitée, est en somme tardive, et l'on peut dire que l'architecture gothique, dans ce pays, passe sans transition du style de Laon à un art très évolué. Même alors elle conservait sa prédilection pour certains tracés archaïques. Si l'admirable chœur de Tournai (commencé en 1242, consacré en 1255) est de la famille de Soissons, comme les chevets de Saint-Nicolas de Gand et de Notre-Dame de Bruges, le chœur de Sainte-Gudule, à Bruxelles, inspiré de Reims ou de Cambrai dans le dessin des baies, y conserve pourtant les traces d'habitudes vieilles d'un demi-siècle. D'une façon générale les constructeurs de la région tassent les piles, alourdissent les masses. La nef de Tongres présente encore d'épaisses colonnes monostyles, son triforium est pauvre et, derrière une galerie normande, les fenêtres hautes sont peu développées. Notre-Dame de Huy (1311) est plus fermement conçue, — malgré des supports d'une composition singulière, qui écrase la maigre colonnette correspondant au doubleau entre d'énormes colonnes portant les retombées des grandes arcades. Mais l'élégance de l'art français, telle qu'elle s'exprime à Saint-Ouen de Rouen, inspire heureusement le chœur de Notre-Dame de Hal (1409) et, plus au nord, en Hollande, la cathédrale d'Utrecht, les chœurs de Harlem et de Breda. L'art rayonnant, qui grandit à Amiens, qui donne sa note parfaite à Saint-Urbain de Troyes, à Metz et dans les édifices qui en dérivent, représente le second temps de l'influence européenne de l'architecture française. Devant des résistances romanes affaiblies, il acquiert en quelque sorte une valeur internationale absolue.

Mais ces résistances sont fortes et durables dans les pays germaniques. Ce n'est pas que, dès les premières années du XIII^e siècle, des constructeurs français ou des Allemands ayant travaillé sur nos chantiers n'y aient employé la voûte d'ogive, et même avec une certaine diversité dans les programmes. Mais ils n'en déduisaient pas un style. L'ogive restait un procédé, non une pensée architecturale. L'Allemagne demeurait attachée au type des basiliques du Rhin, avec leurs survivances carolingiennes et leur plastique monumentale « lombarde ». L'unité, l'homogénéité, la massivité de ce style pesaient sur le développement de l'art germanique et lui imposaient la lenteur du mouvement. Le XIII^e siècle y demeure roman, soit dans la composition des plans, soit dans

la composition des masses. Plan en rotonde à Saint-Géréon de Cologne, plan tréflé à Bonn et à Marbourg, plan à double abside à Bamberg. La conception de la travée demeure archaïque, une travée de nef pour deux travées de bas-côté, où persiste parfois la voûte d'arête, comme à Saint-Martin de Worms et à Arnshausen, tandis que les absidioles sur le transept conservent le cul-de-four. A Bamberg, à Bonn, on est frappé par la contradiction entre la structure interne et le système des masses extérieures, et, dans la structure même, par la permanence des formes gothiques primitives : point d'arcs-boutants, des

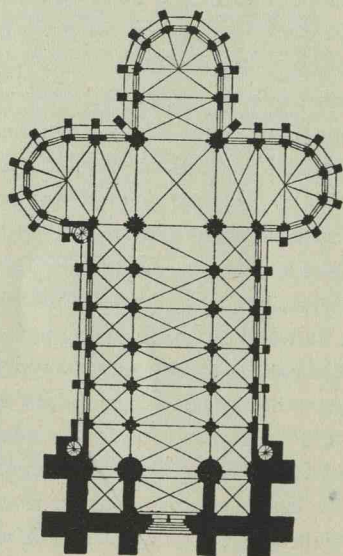


Fig. 65. — Plan de Sainte-Élisabeth de Marbourg.

D'après Dehio et Bezold.

voûtes bombées sur plan carré, des colonnettes à encorbellement. Ce dernier trait évoque naturellement les Cisterciens. Leur œuvre et leur action furent considérables dans toute l'Europe centrale : il est remarquable, d'ailleurs, que leurs premiers établissements en Allemagne, Maulbronn et Bebenhausen par exemple, aient été couverts en charpente. Plus tard, de vastes fondations, Ebrach, Heisterbach, propageaient en Allemagne des caractères bourguignons qui se retrouvent à Saint-Sebald de Nuremberg. La Champagne, ou plutôt le Soissonnais, avait également part à ces influences, par le voûtement continu du déambulatoire et des chapelles, imité à Lübeck. Mais c'est une question de savoir si Notre-Dame de Trèves combine le quatrefeuilles avec le plan de Saint-Yved de Braine, qui est peut-être lui-même d'origine germanique. Enfin les églises du Domaine exer-

çaient une action incontestable, notamment par les tours de Laon, qui ont servi de modèles à celles de Naumbourg et de Magdebourg. Mais il est intéressant de voir à Limbourg-sur-la-Lahn, consacré en 1235, l'ordonnance et les chapiteaux de nos grandes églises à tribunes du XII^e siècle s'associer au système roman des arcatures et des bandes, et les chapelles absidales se présenter comme des niches évidées dans un gros de mur. Romanes encore, par le système d'équilibre, les églises westphaliennes à trois nefs d'égale hauteur, dont les voûtes bombées sur plan carré comportent des liernes, et qui, dépourvues d'arcs-boutants, offrant une masse continue, sans transept, sans déambulatoire, peuvent être rattachées aux églises françaises du Sud-Ouest : les relations commerciales entre Angers, Münster et Osnabrück contribuent à



Pl. XXXVIII.

NEF DE L'ÉGLISE DE LIMBOURG-SUR-LA-LAHN.

Marburger Phot.

expliquer cette filiation singulière. Romanes enfin, et imitées des rotondes rhénanes, les belles rotondes allemandes du XIII^e siècle, malgré la structure gothique¹. Tel est le premier âge de l'architecture ogivale en Germanie : le XIII^e siècle y correspond à peu près à notre XII^e, et même le parti général de la bâtisse est plus ancien. Mais, tandis que ce style est encore en pleine vitalité, l'Allemagne accepte le style rayonnant sans résistance, et même le chœur de Cologne, commencé en 1248, consacré en 1322, est antérieur au chœur d'Amiens. Il est probable que son auteur, maître Gerhardt, était d'origine française (Dehio l'admet), il est possible qu'il ait travaillé sur les chantiers de notre cathédrale. De toute façon, l'intervalle qui sépare la campagne de la nef de la campagne du chœur à Amiens ne signifie pas une rupture dans l'évolution, et j'ai suffisamment montré l'unité de ce chef-d'œuvre, ainsi que la continuité d'un développement qui, de Chartres, nous conduit à l'art nerveux, vaste et léger que nous appelons l'art rayonnant. Les voyages de nos maîtres répandaient les formes françaises plus loin encore : en Scandinavie, où, en 1287, Étienne de Bonneuil prend la direction du chantier d'Upsal; en Bohême, où Charles IV, époux de Blanche de Valois, fait venir Mathieu d'Arras en 1344, pour construire, d'après la cathédrale de Narbonne, l'admirable chœur de Saint-Guy de Prague, continué par Pierre Parler; en Pologne, où Saint-Stanislas de Cracovie est élevé sur un plan français; en Hongrie enfin, où travaillèrent les Cisterciens, Villard de Honnecourt, Jean de Saint-Dié, employé à la cathédrale de Gyula Fehervar (Alba Julia) en 1287, et le maître inconnu qui reproduisit à Cassovie le plan de Braine.

Ainsi s'étend à l'Europe d'Occident, du Midi, du Nord et du Centre, avec une remarquable inégalité de développement, une pensée dont les progrès excèdent à peine l'espace d'un siècle, de Morienvall à Saint-Denis, de Saint-Denis et de Chartres au chœur d'Amiens. Citer ces exemples, c'est montrer, non seulement un berceau, mais le lieu des expériences décisives, et, si l'on peut le dire une fois encore, de l'élaboration classique. Sur ces formes pleinement intelligibles, parce qu'elles sont intellectuellement enchaînées, l'Europe travaille avec diversité, selon les besoins des milieux, l'autorité des traditions, les circonstances plus ou moins favorables que présente l'histoire. Tantôt l'art gothique se soumet à l'adaptation. Tantôt il exporte ses modèles. Tantôt les maîtres les combinent pour faire œuvre nouvelle. Cîteaux en propage les premières leçons, très dépouillées et très fortes, et certains pays, comme l'Angleterre et l'Allemagne,

1. Un bel exemple de " gothique roman " nous est donné par la cathédrale de Bâle, construite après l'incendie de 1185 à la place de la cathédrale de Henri II, sur un plan qui comporte un transept, un chevet avec déambulatoire sans chapelles rayonnantes, primitivement flanqué de deux tours. L'élévation est à trois étages, avec de vastes tribunes. Malgré des données lombardes, bourguignonnes, françaises du Nord, et des adjonctions postérieures, l'ensemble est homogène et puissant. Il a exercé une influence en Alsace, à Worms, à Bamberg. Mlle S. Brodtbeck consacre un important chapitre aux églises romanes à ogives dans son ouvrage sur *L'art roman en Suisse*, qui doit paraître prochainement.

les mêlent pour toujours, sous cette forme, à leur architecture. Nulle part elles ne s'exercent sur une terre vierge. En Espagne, elles se heurtent à l'Islam, en Italie, à l'art byzantin, en Allemagne, à la tradition romane du Rhin, en Angleterre, enfin, à un style déjà constitué qui, depuis les premières années du XII^e siècle, sait tirer un parti monumental de l'ogive. Mais en Espagne l'art roman et l'art gothique accompagnent vigoureusement la reconquête, ils en sont l'expression directe, le signe authentique et la sanction. De la France voisine, elle accepte sans les discuter l'architecture œcuménique de la chrétienté occidentale. Toutefois elle laisse vivre, elle admet et même elle favorise les formes qui lui viennent du temps de sa brillante servitude. L'art du moyen âge montre en elle cette dualité profonde qui caractérise sa vie historique. Elle est Afrique, elle est Occident à la fois. En Angleterre, la précocité de la structure explique ou, du moins, aide à comprendre la précocité du développement; l'insularité du milieu, rendue plus forte par le détachement de la Normandie, rend compte de l'indépendance et de la rapidité de l'évolution, même quand on y fait intervenir à bon droit les influences françaises. Quant à l'Allemagne, européenne et chrétienne depuis Charlemagne seulement, elle est tardive dans son architecture comme dans l'histoire. Elle demeure longtemps fidèle aux grands partis carolingiens et aux formes du premier art roman. Elle insère avec prudence l'archaïsme de la structure ogivale dans la masse romane, et cette lenteur même prouve à quel point l'art de l'ogive n'est pas « gothique ». Enfin un équilibre commun semble acquis avec le style rayonnant, même en Italie, à la cathédrale de Gênes, et plus tard, sous Charles d'Anjou, à Naples. Au moment où l'activité des chantiers français est interrompue ou ralentie par la guerre contre les Anglais, la langue architecturale qu'ils ont perfectionnée depuis des générations est celle de presque toute l'Europe.

BIBLIOGRAPHIE

ÉTUDES D'ENSEMBLE, RÉGIONS, ETC. — H. Stein, *Les architectes des cathédrales gothiques*, 2^e éd., Paris, 1930; Aufaivre et Fichot, *Les monuments de Seine-et-Marne*, Paris, 1858; Ch. Fichot, *Statistique monumentale de l'Aube*, 2 vol., Paris, 1882-1889; E. Lefèvre-Pontalis, *L'architecture gothique de la Champagne méridionale*, Congrès archéologique de 1902, — *Les caractères distinctifs des écoles gothiques de la Champagne et de la Bourgogne*, Congrès archéologique de 1907; Buhot de Kersers, *Histoire et statistique monumentale du département du Cher*, 8 vol., Bourges, 1875-1891; Chanoine Abgrall, *Architecture bretonne*, Quimper, 1904; Fr. Lesueur, *Les influences angevines dans les églises gothiques du Blésois et du Vendômois*, Congrès archéologique d'Angers, 1910; Mgr Dehaisnes, *Histoire de l'art dans l'Artois, la Flandre et le Hainaut avant le XVI^e siècle*, 3 vol., Lille, 1886; L. Bégule, *Antiquités et richesses d'art du département du Rhône*, Lyon, 1925; E. Mâle, *Art et artistes du moyen âge*, Paris, 1927 (Architecture gothique du Midi

de la France) ; Brutails, *Les vieilles églises de la Gironde*, Bordeaux, 1908 ; E. Bonnet, *Antiquités et monuments du département de l'Hérault*, Montpellier, 1908 ; R. Rey, *L'Art gothique du Midi de la France*, Paris, 1934.

MONOGRAPHIES. — R. Merlet, *La cathédrale de Chartres*, Paris, 1909 ; G. Durand, *Monographie de la cathédrale d'Amiens*, 2 vol., Amiens, 1901-1903 ; L. Lefrançois-Pillion, *La cathédrale d'Amiens*, Paris, 1937 ; L. Demaison, *La cathédrale de Reims*, Paris, 1910 ; A. Boinet, *La cathédrale de Bourges*, Paris, s. d. ; E. Lefèvre-Pontalis, *La cathédrale de Coutances*, Congrès archéologique de 1908 ; G. Fleury, *La cathédrale du Mans*, Paris, 1910 ; H. Stein, *Le Palais de justice et la Sainte-Chapelle de Paris*, 2^e éd., Paris, 1927 ; V. Leblond, *La cathédrale de Beauvais*, Paris, 1926 ; A. Babeau, *Saint-Urbain de Troyes*, Troyes, 1891 ; A. Carlier, *L'église de Rampillon*, Paris, 1930 ; M. Aubert (sous la direction de), *La cathédrale de Metz*, Paris, 1930 ; Abbé Loisel, *La cathédrale de Rouen*, Paris, 1913 ; A. Masson, *L'église Saint-Ouen de Rouen*, Rouen, 1930 ; L. de Farcy, *Monographie de la cathédrale d'Angers*, 2 vol., Angers, 1902-1905 ; V. Flipo, *La cathédrale de Dijon*, Paris, 1929 ; M. L. Springer, *Notre-Dame in Dijon*, Stettin, 1934 ; R. Fage, *La cathédrale de Limoges*, Paris, 1913 ; Chardon du Ranquet, *La cathédrale de Clermont*, Paris, s. d. ; L. Serbat, *Narbonne*. Congrès archéologique de 1906 ; J. Laran, *La cathédrale d'Albi*, Paris, 1911.

ARCHITECTURE EN EUROPE. — E. Lambert, *L'art gothique en Espagne aux XII^e et XIII^e siècles*, Paris, 1931 ; P. Lavedan, *L'architecture gothique religieuse en Catalogne, Valence et Baléares*, Paris, 1935 ; C. Enlart, *Origines françaises de l'architecture gothique en Italie*, Paris, 1894 ; A. K. Porter, *Lombard architecture*, 2 vol. et pl., New Haven, 1918 ; C. Enlart, *L'art gothique et la Renaissance en Chypre*, 2 vol., Paris, 1899 ; Marcel Laurent, *L'architecture et la sculpture en Belgique*, Paris, 1928 ; Chanoine R. Maere, *L'église Sainte-Gudule à Bruxelles*, Bruxelles, 1925 ; L. Ninane, *L'église Saint-Jacques à Gand*, Gand, 1928 ; Baron Verhaegen, *L'église Saint-Nicolas de Gand*, Gand, 1936 ; G. H. West, *Gothic architecture in England and France*, Londres, 1927 ; K. Escher, *Englische Katedralen*, Munich, 1927 ; P. Biver, *L'église abbatiale de Westminster*, Paris, 1923 ; G. Dehio, *Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler*, 5 vol., Berlin, 1920 ; E. Gall, *Die gotische Baukunst in Frankreich und Deutschland*, Leipzig, 1925 ; H. Rosenau, *Der Kölner Dom*, Cologne, 1931 ; P. Clemen, *Die Kunstdenkmäler der Stadt Bonn*, Dusseldorf, 1905 ; A. Mackeprang et C. Jensen, *Danmarks Kirker*, Copenhague, 1933 ; S. Curman et J. Rosval, *Sveriges Kyrkor*, Upsal, 1912-1932 ; L. Dietrichson, *Die Holzbaukunst Norwegens*, Dresde, 1893.

CHAPITRE III

LA PLASTIQUE MONUMENTALE ET L'HUMANISME GOTHIQUE

I

La combinaison des masses romanes et de l'ogive nous aide à comprendre, par ce qu'elle a de contradictoire, que l'art roman et l'art gothique ne sont pas des formes successives qui découlent naturellement l'une de l'autre, mais que les progrès de la seconde se font *contre* les résistances de la première ; bien plus, que l'art roman appartient à un ordre très ancien, qu'il se rattache à un très long passé historique, tandis que les recherches qui ont permis aux constructeurs de l'Ile-de-France de dégager de l'ogive un style et ses conséquences jusqu'aux paradoxes de structure de l'art rayonnant sont essentiellement modernes. Cette idée reçoit une confirmation singulière de l'étude de la sculpture. L'image de la vie humaine, telle qu'elle se développe dans les cathédrales, ne nous présente rien qui ne soit de nous et que nous ne puissions reconnaître comme nôtre. Tandis que la sculpture romane nous fait pénétrer dans un règne inconnu, dans un dédale de métamorphoses, dans les régions les plus secrètes de la vie spirituelle, la sculpture gothique nous ramène à nous-mêmes et à ce que la nature nous offre de familier. Il ne nous semble pas que des siècles nous en séparent. Elle est d'hier, comme un trésor de traditions familiales que le temps colore sans les affaiblir. Dans ces immensités de pierre, malgré la grandeur des figures et leur caractère auguste, nous pouvons sentir cette intimité de l'émotion procurée seulement par les œuvres qui, malgré leur grand âge, restent les éternelles contemporaines de l'homme. S'il fallait qualifier psychologiquement les divers états de la sculpture au moyen âge, peut-être en ferait-on sentir les nuances, si différentes et même si tranchées, en disant que la sculpture romane est l'expression de la foi, la sculpture gothique celle de la piété, la sculpture du déclin celle de la dévotion. La foi romane, traversée de visions et de prodiges, accepte et chérit le mystère ; elle se meut dans le surhumain, elle attend en tremblant les récompenses et les châtements ; le miracle est sa loi, et son aliment est l'inconnaissable. De ces hauteurs épiques, où retentit le

tonnerre du Sinaï, la piété du XIII^e siècle nous ramène aux voies de l'Évangile ; dans le Dieu fait homme, elle chérit l'humanité ; elle aime et elle respecte les créatures telles qu'il les a aimées ; elle recueille le bienfait qu'il est venu apporter aux bonnes volontés, la paix sur la terre, et elle l'étend à la mort même, qui n'est plus que le sommeil dans le Seigneur. Enfin la dévotion du déclin, plus exigeante et peut-être plus sensible, substitue son inquiétude à cette sérénité, s'attache passionnément aux scènes terribles du Calvaire, les fixe, les voit, les fait revivre, les souffre à nouveau, avec un faste dramatique et un pouvoir mystique de résurrection, qui confèrent à l'accessoire et à l'objet une valeur sacrée. L'iconographie, le style et la technique expriment également ces différences profondes.

Sans doute l'iconographie du XII^e siècle annonce dans une certaine mesure l'iconographie gothique par l'interprétation générale de l'Ancien et du Nouveau Testament, par leur correspondance symbolique, que ressuscite Suger, par la place qu'elle donne au culte des saints. Mais elle est dominée par l'Apocalypse, à laquelle elle emprunte ses visions redoutables et l'image même du Christ juge, siégeant dans sa gloire, entouré de figures inhumaines. De l'Apocalypse elle tient, sinon toutes ses richesses, du moins sa tonalité, qui est celle de l'épopée. Elle transfigure la Psychomachie en chanson de geste. Elle donne à la poésie chrétienne une couleur orientale, à ses héros des proportions démesurées. Elle accueille dans son univers les monstres, ébauches du chaos, définis par des lois qui ne sont pas celles de la vie. L'iconographie du XIII^e siècle renonce à la fois aux visions, à l'épopée, à l'Orient, aux monstres. Elle est évangélique, humaine, occidentale et naturelle. Elle fait descendre le Christ presque au niveau des fidèles, debout, foulant de son pied nu l'aspic et le basilic, entre les Apôtres qui semblent s'écarter pour lui faire place et pour nous le laisser mieux voir, levant la main, grave et doux comme un maître qui enseigne, bienveillant comme un jeune père. Sans doute il siège toujours dans les hauteurs du tympan, présidant au réveil des morts et aux sanctions éternelles : même alors il reste le Christ des Évangiles et conserve sa douceur d'humanité. Elle rayonne tout entière dans la scène du Couronnement, qui réunit avec tendresse la Mère et le Fils. La jeune image de la Vierge est entourée par le XIII^e siècle d'une ferveur affectueuse qui, dans la glorification de la femme, respecte la féminité, de même que, dans la beauté des anges, on voit reparaitre, comme une fleur impérissable, le charme fugitif de l'adolescence chez les enfants des hommes. De l'Annonciation au Couronnement, elle conserve le privilège de la grâce, qu'elle tient de son argile humaine ; elle n'est plus l'idole de pierre des vieux âges, mais la sœur céleste des mères. Ce moment parfait où l'art saisit la vie, entre les incertitudes de la forme juvénile et les fatigues de la maturité, cette minute d'équilibre et de premier épanouissement, analogue à l'ἄκμῃ des

Grecs, l'iconographie du XIII^e siècle en respire toute la poésie, qu'elle répand jusque sur les traits des morts, pacifiés et rajeunis, et même ceux des Prophètes, des Martyrs et des Confesseurs qui sont chargés d'années, même les saints diocésains vieilliss dans les travaux apostoliques en conservent encore une majesté tranquille qui survit à leur caducité.

Mais cet âge, ce ton de l'iconographie ne sont pas les signes d'un faux idéalisme. La grande paix des cathédrales n'en efface pas l'accent de la vie. Elles ne sont pas dédiées seulement aux béatitudes. La création tout entière y prend place, avec plénitude et candeur. Construites et décorées au temps des grandes encyclopédies, où le moyen âge essayait pour la première fois de prendre conscience de lui-même, de ses ressources intellectuelles, de ses connaissances, et tentait en un mot sa possession du monde et de l'homme, elles sont encyclopédiques elles aussi. En adoptant, pour rendre compte de leurs richesses, le plan même du *Speculum majus* de Vincent de Beauvais, Émile Mâle¹

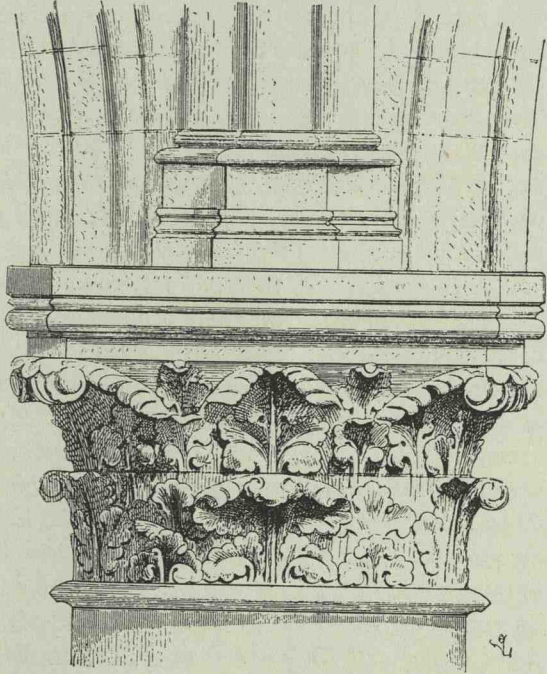


Fig. 66. — Chapiteau de Notre-Dame de Paris.

D'après Viollet-le-Duc.

ne construit pas une harmonie extérieure, il met d'accord l'ordre des images et l'ordre des pensées, il développe l'idée fondamentale du XIII^e siècle sur la hiérarchie des créatures, il respecte des divisions majestueuses qui sont, non les cadres d'un exposé, mais les « règnes » de la vie spirituelle. Elle se meut à l'intérieur de chacun d'eux sur un rythme de relations cachées, auxquelles l'art confère une qualité musicale et dont il traduit, sans la dévoiler, la valeur

1. *L'art religieux du XIII^e siècle en France*, Introduction, II, Méthode à suivre dans l'étude de l'iconographie. Les miroirs de Vincent de Beauvais, p. 23. Le *Speculum majus* date probablement du milieu du XII^e siècle. Les Jésuites en ont donné une édition en 4 vol., Douai, 1624. Il ne comprend que trois parties : Miroir de la Nature, Miroir de la Science, Miroir de l'Histoire. Le Miroir moral est du début du XIV^e siècle, mais il faisait vraisemblablement partie du plan primitif. Mâle, *op. cit.*, *loc. cit.*, p. 24, n. 2. Voir *ibid.*, Livre I, Le Miroir de la Nature, III, p. 46-62.

symbolique. Les formes obéissent à la loi des nombres et à la loi des signes. Le monde est en Dieu, le monde est la pensée de Dieu, l'art est l'écriture de cette pensée et la liturgie en est peut-être la mimique. Chaque « miroir » reflète, non une catégorie d'images mortes, mais la perpétuelle ascension en Dieu des êtres et des figures. En disant que l'iconographie du XIII^e siècle est encyclopédique, on n'entend pas seulement qu'elle est cyclique, qu'elle embrasse le tout, mais que, dans son orbe immense, dont Dieu est le centre, une force secrète enchaîne et fait graviter tous les aspects de la vie.

Cette conception est alors dans toute son ardeur poétique. On dirait qu'elle invente et qu'elle développe à mesure tout son univers. Cet accord profond avec la pensée religieuse ne doit pas nous amener à penser que l'iconographie des cathédrales est une construction de la théologie. Elle est théologique, la part des théologiens y est considérable, mais cet art excède largement toute mesure qui tendrait à le limiter à l'interprétation de la scolastique, de la liturgie, de la symbolique. Il est encore trop près de la découverte du monde, trop émerveillé. Le surnaturel est le principe même du naturel, mais la nature est. C'est l'erreur de l'école romantique, et sans doute celle de Huysmans, d'avoir donné un caractère hiéroglyphique à l'iconographie du XIII^e siècle. La cathédrale selon Guillaume Durand et Vincent de Beauvais est indiscutablement vraie, mais elle est aussi une force poétique par delà les systèmes. « L'homme y passe à travers des forêts de symboles », mais les symboles ont le jeune visage de la vie. C'est ce qu'a heureusement mis en lumière M. Mâle. « Les sculpteurs du moyen âge... ne cherchent pas à lire dans les jeunes fleurs du mois d'avril le mystère de la Chute et de la Rédemption. Aux premiers jours du printemps, ils vont dans les forêts de l'Ile-de-France, où d'humbles plantes commencent à percer la terre. La fougère, enroulée sur elle-même comme un puissant ressort, est encore couverte d'une bourre cotonneuse, mais, le long des ruisseaux, l'arum est déjà près de s'épanouir. Ils cueillent les bourgeons, les feuilles qui vont s'ouvrir, et les regardent avec cette curiosité tendre et passionnée que nous ne sentons que dans la première enfance et que les vrais artistes conservent toute leur vie. » Ainsi à la jeunesse des visages correspond la jeunesse de la flore. Dans la pierre des églises elles font briller un printemps éternel.

Le Miroir de la Nature nous montre le bois voisin de la petite ville, le proche jardin de faubourg où croissent le noisetier, le fraisier et quelques plants de vigne. On dirait qu'une main d'enfant y a cueilli la parure des autels et qu'elle l'a suspendue, toute fraîche, sous les voûtes, pour une Fête-Dieu qui n'a pas de fin. On y voit aussi les bêtes de la terre et les animaux fabuleux : mais plus encore que les merveilles des bestiaires, les sculpteurs aiment les vieux compagnons de la vie humaine, ils ne cessent de les étudier, ils en prodiguent les images, tantôt avec une verve de gais conteurs, tantôt avec une sorte



Pl. XXXIX.

STATUES DU PORTAIL SUD DE LA CATHÉDRALE DE CHARTRES.

Phot. Giraudon.

de respect plein d'amitié. Seize bœufs de labour hissés au sommet des tours de Laon, en plein ciel, au-dessus des campagnes, glorifient dans la pierre les bêtes patientes qui tirèrent en haut de la côte les blocs dont est faite la cathédrale. C'est à cette création, sortie de ses pensées, que rêve le Père éternel, la joue appuyée sur sa main, comme un bon jardinier, sa journée faite. Et l'homme aussi, tel que nous le montre le Miroir de la Science¹, se livre au travail comme à une œuvre de rédemption, science et besogne des mains, science et besogne de l'esprit ne se séparant pas. Au soubassement des églises, le calendrier des Travaux et des Jours, sculpté dans des rectangles ou dans des quadrilobes, avertit le passant de la peine qu'il faut prendre, et les figures des Sept Arts lui promettent les délices de la connaissance.

De même que la nature est la pensée de Dieu, de même que la main et l'esprit travaillent selon ses voies, l'histoire du monde² est l'histoire du Seigneur prolongée

dans les grandes annales de la vie humaine. La création l'inaugure, la chute et le rachat en sont les formidables épisodes, séparés par la longue suite des siècles prophétiques, où les anciens d'Israël, annonciateurs du Christ, préfigurent sa parole et proclament sa mission. Les cathédrales sont d'abord l'arbre généalogique du Sauveur, et les hautes figures royales et sacerdotales qui les décorent y dessinent, non seulement la filiation selon la chair, mais la généalogie spirituelle. L'idée de la concordance des deux Testaments trouve ici la plénitude de son sens, et l'on pourrait presque dire que les cathédrales du XIII^e siècle écrivent en formes monumentales une sorte de troisième Testa-

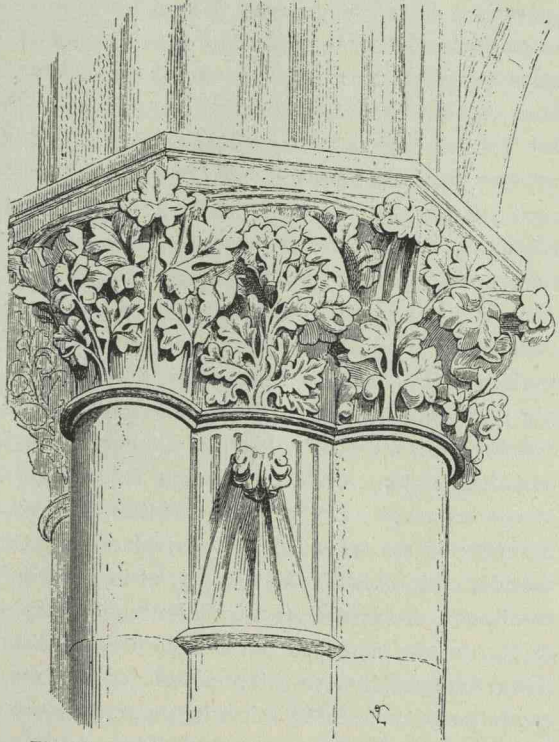


Fig. 67. — Chapiteau de la cathédrale d'Auxerre.

D'après Viollet-le-Duc.

1. Voir Mâle, *L'art religieux du XIII^e siècle en France*, Livre II, Le Miroir de la Science, p. 63.

2. Voir Mâle, *L'art religieux du XIII^e siècle en France*, Livre IV, Le Miroir historique, p. 133.

ment, fait de l'union intime de la Bible juive et de la Bible chrétienne. Juda, avec ses rois, se déploie sur les façades, à Paris, à Amiens, à Chartres. La procession des prophètes s'avance du fond des âges. Enfin la promesse s'accomplit et le Christ naît dans l'étable. Sous l'influence de la liturgie, le XIII^e siècle ne retient de sa vie que les cycles qui correspondent aux grandes fêtes de l'année, le cycle de Noël et le cycle de Pâques, la Nativité, la Passion. C'est que ce sont aussi les pages les plus émouvantes d'une histoire où tout est émotion, et surtout ce sont peut-être les plus humaines. Les paraboles y ont leur place, — les Vierges sages, le bon Samaritain, l'Enfant prodigue, le mauvais Riche, comme l'expression directe de la parole de Dieu. Les évangiles apocryphes n'en sont pas bannis : ils contribuent surtout à enrichir l'histoire de la Vierge, sa mission glorieuse et douloureuse, sa dormition, ses funérailles, son couronnement, ses miracles. Le XIII^e siècle ne la sépare pas du Fils, il l'associe étroitement à son humanité, il la place à ses côtés dans les régions éternelles. Voilà sans doute le point le plus haut de cette pensée. Le culte de la Vierge n'est pas seulement un moment de la piété, il est au cœur de la vie du moyen âge, qui n'y perd rien de son caractère énergique et de sa grandeur virile. La Vierge aux bras forts, dans l'enfant qu'elle porte, a tout le poids du crucifié. C'est sur ces images et sur ces exemples que les saints ont les yeux fixés. De même que la vie des prophètes était préfiguration, leur vie est imitation, par ses renoncements, par ses travaux, par ses miracles, par ses souffrances. L'histoire du monde, c'est l'histoire des saints, et la géographie du monde est celle de leurs ermitages, des fontaines miraculeuses, des sépultures, des pèlerinages. L'église militante se dresse aux portails comme l'église prophétique et l'église apostolique. Chaque diocèse y fait place à ses saints, les corporations ont les leurs, et ces patrons de la vie chrétienne confirment par leur exemple les leçons du Miroir moral. Les Vertus ont cessé de combattre ; l'antique duel figuré dans les églises romanes de la Saintonge et du Poitou a pris fin ; droites et sereines, les triomphatrices foulent aux pieds les vices terrassés.

Ce vaste tableau de la vie, qui se développe dans les régions absolues de la foi, accueille certains débris du monde antique, ceux qui peuvent servir à ses enseignements, en montrant, par exemple, chez les grands hommes les fragilités de la chair, Aristote et Virgile victimes de la ruse féminine et de leur propre faiblesse, ou bien l'annonciatrice des derniers jours, la Sibylle Érythrée. De l'histoire profane, il retient et il glorifie les héros chrétiens, Charlemagne, saint Louis. Il donne au saint Théodore de Chartres l'aspect fier et charmant d'un jeune chevalier du temps. Mais rien de semblable au souvenir des chevaleries épiques, tel qu'il se déploie au portail de Modène, sinon dans les vitraux de Chartres consacrés à Charlemagne et dans ceux de Saint-Denis qui commémoraient les croisades : mais ces derniers étaient plus anciens d'un demi-

siècle et appartenait encore à l'âge des épopées. La grande épopée du XIII^e siècle, c'est le Jugement Dernier. Elle n'a plus la tumultueuse violence de l'art apocalyptique, qui survit pourtant dans quelques représentations des quatre Cavaliers, par exemple à Amiens et à Paris. Les divers épisodes du Jugement, étagés sur les registres du tympan, sont empreints d'une paix terrible. A Laon, la séparation des bons et des méchants se fait sans désordre. De même à Chartres, où les élus et les damnés se succèdent en files régulières. De même à Reims, où les démons, tirant sur une chaîne, mènent au supplice les coupables résignés, clercs et laïques, parmi lesquels figurent un roi et un évêque. C'est à Rouen, au Portail des Libraires, c'est à Bourges que s'éveille la frénésie des damnés. Mais le saint Michel peseur des âmes a toute la grâce de la jeunesse, et la scène de la résurrection des corps, au linteau de Rampillon, n'a rien de tragique ou de funèbre. Ces nus légers, cette svelte adolescence de la chair, c'est la promesse des béatitudes dans la beauté d'une forme qui ne doit plus périr.

Comme développement figuré d'une grande pensée religieuse, nous ne trouvons rien d'analogue dans l'histoire des arts. Malgré l'abondance de ses mythes, le génie hellénique n'en multiplie pas les images dans les monuments. Ceux qu'il choisit sont admirables, mais le principe même du choix exclut la variété, et la profusion plus encore. La différence est plus profonde encore, car elle oppose deux conceptions de la nature et de la vie. L'art médiéval met l'homme au centre, mais les riches diversités du monde lui sont nécessaires, de même que l'enchaînement des épisodes et des merveilles dans un ordre supérieur, pensée de Dieu. Autour de l'homme, l'art antique, dans sa plus belle période, ne dispose que la lumière, et l'ordre qu'il impose aux figures est une harmonie née de la raison. Ainsi se distinguent dans leur essence ces deux états classiques de l'esprit humain, qui s'abreuvent pourtant aux mêmes sources d'éternelle jeunesse et qui présentent souvent de surprenantes analogies dans le traitement des formes. S'il fallait trouver quelque correspondance à l'iconographie du XIII^e siècle en Occident, c'est peut-être l'iconographie bouddhique qui nous en donnerait les éléments. Elle évolue, non pas autour d'une divinité inaccessible ou d'un athlète accompli, mais autour d'un dieu fait homme, dont la vie est l'exemple de la sainteté, le commentaire et le symbole d'une philosophie. L'abondance des événements y est distribuée en cycles définis : le cycle innombrable des *jatakas*, ou existences antérieures ; le cycle de la Nativité, où brille l'épisode miraculeux des sept pas, que le Prédestiné fait sur la terre dès sa venue au monde ; le cycle de la vocation, avec les scènes des quatre rencontres qui la décident ; le cycle ascétique, avec la tentation ; le cycle de la prédication, enfin le cycle du Nirvâna. Assurément, il n'y a là rien de semblable aux scènes des Évangiles, mais une grande abondance d'his-

toires édifiantes, une haute mission, une vie dont tous les chapitres ont un sens et dont l'image est une leçon. Le Bouddha est entouré de ses apôtres et des saints de son église. Sa prédication et la leur respirent la plus pure charité et enseignent le renoncement. La vie autour d'eux est illusion, mais les formes qu'elle prend, habitées par l'esprit, sont dignes de respect, de compassion et d'amour. Les plantes qui ont abrité la rêverie du Sage ou porté son corps sont sacrées. Toute la création a pris part au deuil du Nirvâna, toutes les bêtes de

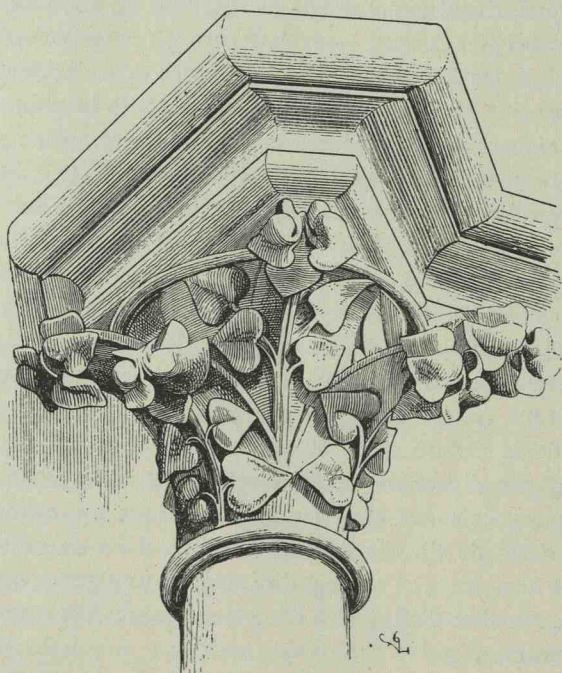


Fig. 68. — Chapiteau de la cathédrale de Nevers.

D'après Viollet-le-Duc.

la terre sont accourues au lit de mort du Bouddha. Un souffle puissant de naturalisme anime l'iconographie d'une religion pour laquelle la nature est un songe. Elle traduit aussi une conception de l'homme et de la vie fondée sur le détachement et sur la charité, qui n'est pas essentiellement différente de la morale évangélique. Enfin, avant de s'incarner dans des formes proprement asiatiques, elle a eu, comme le premier art chrétien, sa période hellénistique. Le vaste déploiement narratif des sculptures des temples, leur caractère didactique et symbolique les rapprochent, à cet égard, des cathédrales d'Occident. Mais le principe même de l'iconographie indienne l'incline de bonne heure à des formules, la vie se retire du Sage, dont la méditation tend à l'inanité absolue. Elle se replie sur son âme vacante et sur son corps immobile comme sur le reliquaire d'une absence sacrée. Humain, évangélique par ses origines, le Dieu de l'Asie s'endort et se fige dans une idole d'or. Au surplus, les monuments qui portent ses images et son histoire sont sans aucun rapport avec ceux de l'architecture chrétienne, et l'iconographie gothique prend corps et prend place dans une architecture profondément originale, sans laquelle il est difficile de l'expliquer et de se la représenter.

la terre sont accourues au lit de mort du Bouddha. Un souffle puissant de naturalisme anime l'iconographie d'une religion pour laquelle la nature est un songe. Elle traduit aussi une conception de l'homme et de la vie fondée sur le détachement et sur la charité, qui n'est pas essentiellement différente de la morale évangélique. Enfin, avant de s'incarner dans des formes proprement asiatiques, elle a eu, comme le premier art chrétien, sa période hellénistique. Le vaste déploiement narratif des sculptures des temples, leur caractère didactique et symbolique les rapprochent, à cet égard, des cathédrales d'Occident. Mais le principe même de l'iconographie

II

L'architecture gothique ne définit pas la forme gothique, et pourtant elle exerce sur elle une action incontestable, mais d'un tout autre ordre que celle de l'architecture romane sur la forme romane. Cette dernière est déterminée tout entière par l'ordonnance dont elle fait partie. La vie organique n'impose à l'être sculpté aucun canon. Il est prêt à tout subir, à s'allonger, à se raccourcir, à enfler démesurément telle ou telle de ses parties, à multiplier ses membres, à doubler son corps, à le plier aux attitudes les plus paradoxales. De là un caprice apparent, qui cache une rigoureuse servitude. L'homme n'est pas l'homme, il est membre de l'architecture, fonction, ornement. L'homme gothique au contraire obéit à la fois à la règle de l'ordre architectural dont il fait partie et, si l'on peut dire, aux lois biologiques de l'espèce qu'il représente. Que l'on ne s'y trompe pas, ce n'est pas là une revanche de l'humanisme. Ce respect de l'équilibre de la vie ne vaut pas seulement pour son image, mais pour les bêtes et pour les plantes aussi. Nous nous trouvons en présence d'une morphologie toute nouvelle, à laquelle l'Europe restera en somme fidèle jusqu'à nos jours, avec des flexions et des nuances qui, malgré leur importance et leur intérêt, n'en modifient pas profondément le caractère.

La seconde moitié du XII^e siècle a vu la destruction progressive et rapide du système roman au nord de la Loire, principalement dans les procédés de composition, et l'abandon de ces expériences sur le mouvement des figures qui sont si remarquables dans l'art languedocien et dans l'art bourguignon dès le début du même siècle. Les tympans se vident, comme d'un seul coup, de leur tumulte, et ce que l'on pourrait appeler l'écorce du vieux style subsiste seule dans les modelés de surface, dans l'écriture des plis. Les statues-colonnes, qui sont en réalité des murs ondulés en forme de personnages, et qui, peut-être, ne font que continuer les reliefs des trumeaux, montrent à la fois le dernier terme des figures soumises à une fonction et le prochain avenir des figures qui se suffisent. Vers la même époque, les façades de la Saintonge et du Poitou admettent, au nu des murailles, des statues proprement dites, à peine soutenues par une console et surmontées par un débris d'arcature, vestige d'un cadre oublié (Châteauneuf-sur-Charente, Matha, etc.). A peu près indépendantes, elles sont fermes et volumineuses, elles pourraient figurer aux ébrasements d'un portail du premier art gothique. Ainsi l'évolution interne du style roman l'amène d'une part à une sorte d'académisme qui continue, en vertu de la force acquise, à appliquer de vieilles formules graphiques que rien n'exige plus et, d'autre part, à un art qui, par delà des règles vieillies, se fonde déjà sur l'imitation des rapports, des masses et des profils de la nature. En même temps, et c'est là le point essentiel, l'architecture subit une transformation radicale.

Elle n'offre plus à la sculpture les mêmes emplacements, elle ne la requiert plus de participer aux fonctions.

C'est qu'elle change dans la structure, qui consiste désormais avant tout en un système d'arcs et de supports, entre lesquels les murs font place à de vastes percées ou jouent surtout le rôle de cloisons ; elle change dans les masses,



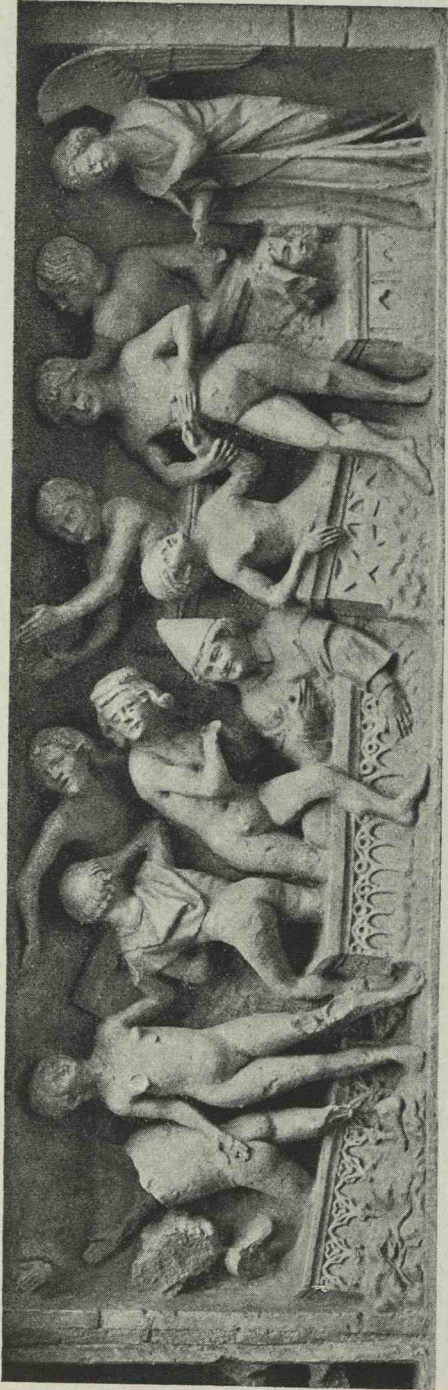
Fig. 69. — Chapiteau de Saint-Nazaire de Carcassonne.

D'après Viollet-le-Duc.

qui tendent à s'évider de plus en plus ; dans les effets, enfin, d'où sont exclus, du moins en France, tous les éléments qui pourraient nuire à l'intelligence immédiate des rapports. Ainsi s'explique l'évolution du chapiteau, qui cesse d'être historié pour devenir presque purement décoratif. Sauf dans le cas des piles monostyles, où il supporte les colonnettes recueillant les retombées, il n'a ni le même volume ni le même rôle que par le passé. Il ne saurait admettre cette profusion colorée, ces belles histoires qui interrompraient un jet hardi, la pureté continue d'une fonction. Un feuillage, même modelé avec richesse, même avec de puissants crochets, arrête moins le parcours de la vue que ces chiffres complexes, chargés de sens et de monstrueuses images. Le goût d'un temps est ici

d'accord avec les nécessités internes d'un style, et la vie de l'esprit trouve sa confirmation dans la vie des formes. Aux yeux d'un architecte du XIII^e siècle, comme aux yeux de saint Bernard et d'un constructeur cistercien, la sculpture romane devait paraître romantique en soi, dangereuse pour la belle économie de l'épure, et le chapiteau tout à fait inapte aux expériences nouvelles sur la figure humaine.

Elles restaient possibles aux portails et dans les parties hautes, qui, même, les favorisaient. L'art du XIII^e siècle accepte les innovations de Suger et il en tire tout le parti possible. Les statues-colonnes cessent d'évoquer une fonc-



Phot. Giraudon.

PORTAIL DE L'ÉGLISE DE RAMPILLON LINTEAU : LE RÉVEIL DES MORTS.

Pl. XL.

tion portante, se détachent du mur ou du piédroit et même, se composant entre elles sans cesser d'avoir leur intérêt propre et de se suffire comme statues, elles forment des ensembles scéniques. Le mouvement, de nouveau, les parcourt et les anime, mais ce sont les flexions de la vie, et non plus des flexions d'ornement. Les archivoltés conservent les riches cordons de figures des archivoltés du Sud-Ouest, historiées dans le sens de la courbure de l'arc : mais les figures romanes, si respectueuses de la moulure qu'elles se confondent avec elle, deviennent des statuettes de dimensions réduites à dessein, pour éviter une courbure trop prononcée, et sont souvent portées par de petits socles, quand elles ne sont pas suspendues comme des ex-voto. Cette déviation remarquable d'une forme ancienne suffirait à faire comprendre tout ce qui sépare la sculpture gothique de la sculpture romane dans l'interprétation des rapports qui unissent le décor et la construction. Enfin il arrive souvent que le noble espace du tympan se fragmente en registres superposés. L'abondance de l'iconographie, les progrès du sentiment anecdotique, la difficulté d'insérer dans un hémicycle les nombreux personnages de compositions vastes, en leur conservant les proportions et les attitudes normales, amenaient les sculpteurs à ce panneautage horizontal, qui double, triple et même quadruple le linteau.

Mais l'accord monumental reste original et puissant. Cet art, malgré le nombre et la qualité des reliefs, semble dominé par la notion de statue, sans que la statue apparaisse comme une pièce isolée, logée à l'emplacement qu'elle occupe pour des raisons de goût ou d'iconographie pure. La qualité monumentale en est définie par les proportions, par la masse et par le modelé. Les proportions sont celles d'une humanité vigoureuse, fortement bâtie, ayant l'aisance que donnent de rudes travaux accomplis sans vaine dépense d'efforts. Ce sont des corps de beaux artisans solides, comme il s'en rencontrait communément sur les chantiers¹. C'est seulement vers le milieu du XIII^e siècle, si nous en croyons l'album de Villard de Honnecourt, qu'ils commenceront à acquérir cette stature longue, cette élégance un peu grêle, cette taille mince sous les épaules larges, que l'on voit à ses figures triangulées. Mais Viollet-le-Duc²

1. Sur les conditions du travail, voir : *Le livre des métiers de Paris*, publié en 1837 dans les Documents inédits de l'histoire de France ; Didron, *Annales archéologiques*, I, p. 138, p. 215, p. 242 (première publication du vitrail de Chartres représentant des sculpteurs à l'ouvrage) ; Mortet, *Fabrique des grandes cathédrales et statuaire religieuse au moyen âge*, Bulletin monumental, 1902, et *La maîtrise d'œuvres au XIII^e siècle*, Bulletin monumental, 1906 ; L. Lefrançois-Pillion, *Les sculpteurs français du XIII^e siècle*, ch. V et VI.

2. Ses observations, *Dictionnaire d'architecture*, article *Sculpture*, sont très importantes. Les artistes du XIII^e siècle ont sculpté de nombreux colosses, dont l'exécution est d'autant plus simple que l'objet est plus grand. La galerie des Rois, à Amiens, est remarquable par l'extrême simplicité des draperies, par le sacrifice des détails secondaires, par la netteté du mouvement, obtenue même à l'aide de déformations. Les traits des têtes sont coupés pour être vus à 30 mètres du sol. L'œil s'écarte de la racine du nez, dont la saillie est exagérée. Les sourcils dessinent une vive arête. Les cheveux sont traités par masses. L'ensemble est conçu, non pour l'atelier, mais pour l'emplacement. A Reims, les statues des pinacles (4 mètres de haut) ont les bras trop courts, le cou trop long, les épaules basses, les jambes brèves, le

remarque que ces proportions justes sont soumises à des corrections optiques, à une sorte de perspective, pour éviter le tassement dans les statues placées à une grande hauteur. Et c'est sans doute pour la même raison, mais avec une moindre retouche, que certaines statues placées au trumeau, comme la belle Vierge de la façade occidentale d'Amiens, présentent un allongement notable du cou, pour éviter de paraître avoir la tête dans les épaules. Leur masse a l'aplomb d'une masse d'architecture, même lorsqu'elles se meuvent, et leurs mouvements pondérés sont encore l'expression d'une stabilité profonde. Ils n'imposent aux profils ni déchirement ni saccade. Ces êtres de pierre, vastes et solides, possèdent l'espace avec plénitude, mais ils n'y font pas de brusque trouée. Leurs gestes sont monumentaux parce qu'ils sont lents, peu développés, peu nombreux. C'est dans les reliefs, et dans les reliefs tardifs, qu'il faut chercher l'animation de la mimique. La résignation des damnés de Reims, tirés à la chaîne, n'est peut-être pas autre chose que cette grande paix monumentale. On la retrouve encore, et ce trait est plus important, dans le modelé des statues.

Dire que c'est un modelé mural, ce n'est pas sous-entendre qu'il est sec et plat comme la muraille, mais qu'il s'accorde à son voisinage et qu'il ne trahit pas l'unité de l'effet. Le problème que se posaient ces artistes présentait des données contradictoires. Il ne s'agissait plus d'« architecturer » l'homme selon des procédés géométriques, mais d'en dresser l'image, haute et reconnaissable, sans exposer la fragilité de la chair à être écrasée par l'effrayant surplomb des masses monumentales. Ils y ont si bien réussi que parfois l'homme de pierre est plus stable, qu'il est plus « monument » qu'une façade trop chatoyante, toute en hors-d'œuvre et en percées. Ils y parviennent, surtout dans les premières années du XIII^e siècle, en modelant par grands plans simples, sur lesquels se pose franchement la lumière, ils évitent (même à Reims) les excès d'enveloppe et le charme d'exécution des morceaux : c'est par ces sortes de recherches que se distingue au contraire l'art français du XIV^e siècle, — peut-être parce que l'on bâtit moins, et autrement, et parce que l'on sent la forme avec plus d'inquiétude, de mollesse et de suavité. Même alors elle conserve quelque chose de son aplomb et de cette franchise de modelé. Au temps où s'élève la cathédrale de Chartres, les tailleurs d'images sont les compagnons de chantier des tailleurs de pierre : un vitrail nous les montre frappant à grands coups dans la matière. Aussi conserve-t-elle la franchise des arêtes, la vivacité, la grande ligne de l'épannelage. Cet art ne se prête pas aux curiosités de la vie

haut de la tête développé en largeur et en hauteur. Défauts calculés. Viollet-le-Duc retrouve les mêmes principes appliqués à l'exécution de l'ornement. L'ornement colossal est large, simple, avec des masses vigoureuses, des saillies vivement senties. A Notre-Dame de Paris, il grandit d'échelle et s'élargit en s'élevant avec l'édifice. A Amiens, le bandeau placé sous la galerie des Rois (à 28 mètres de haut) est plus étroit (30 cm.) et plus délicatement modelé que la frise placée sous le larmier (à 43 mètres de haut), qui développe sur une bande de 60 cm. ses crochets et ses feuilles de figuier, larges et hardies.

individuelle, à la poésie éphémère de la personnalité physionomique, il tend à la constance des types. Et pourtant, avec une extraordinaire économie de moyens, il dresse des figures inoubliables et qui ne ressemblent qu'à elles-mêmes, le saint Firmin d'Amiens, image admirable du recueillement chrétien et de la majesté sacerdotale, le saint Joseph de Reims, vif, allègre, plein de fine malice, faiseur de bons contes, diseur de bons mots.

III

Ainsi tombe, comme une étoffe démodée, le modelé gaufré des sculpteurs romans, pour faire place à la paix des surfaces. Ainsi les volumes s'enrichissent d'une substance forte et nouvelle, et la stature de l'homme se développe dans les trois dimensions. On peut suivre ces progrès dans la France du Nord et en Bourgogne pendant la seconde moitié du XII^e siècle, ils sont parallèles à ceux de l'académisme et du sentiment baroque dans la

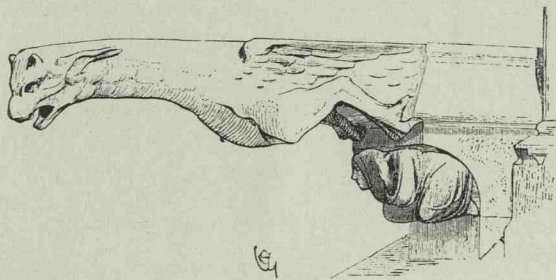


Fig. 70. — Gargouille de Notre-Dame de Paris.
D'après Viollet-le-Duc.

dernière sculpture romane. Nous en avons vu les premiers signes à Saint-Denis même, et il paraît à peu près incontestable que l'art des orfèvres de Lotharingie n'y fut pas étranger. Tandis que les émailleurs limousins continuaient à transposer dans des matières dures et brillantes le style de la peinture du XII^e siècle, dont ils accentuaient le graphisme par les minces bandelettes de métal levées sur le champ et sertissant la forme comme d'une cloison, des maîtres comme Godefroy de Claire et Nicolas de Verdun, dans des figures d'un style abondant, franchement sorties de la matière, annonçaient l'avenir de la sculpture monumentale dans les dimensions réduites des arts précieux. Le Jugement Dernier de Laon est intermédiaire entre les reliefs de Saint-Denis et les grands reliefs gothiques, comme le saint Étienne de Sens entre les statues-colonnes et les statues du XIII^e siècle. Le tympan de la Vie de la Vierge, provenant de l'ancienne église de Saint-Pierre-le-Puellier, à Bourges, où le style des figures est encore roman, montre, par une succession et une superposition d'anecdotes, l'abandon des procédés rigoureux et savants de la composition romane. A la même époque, dans les dernières années du XII^e siècle, à Senlis, le maître de la Mort de la Vierge conserve encore le goût des longs plis en canaux qui strient et rident les surfaces, mais la

délicieuse jeunesse des anges qui battent des ailes autour du lit funèbre, les gestes par lesquels ils se préparent à emporter la Vierge endormie vers les récompenses éternelles inaugurent le printemps de l'art gothique et l'expression d'une sensibilité nouvelle.

Chartres nous montre la continuité de la pensée gothique dans les états successifs de la sculpture. De même Reims, mais avec une variété remarquable, d'où se dégage le style le plus original, sans doute, de tout le XIII^e siècle, celui de l'atelier proprement rémois. Amiens, outre la statue de saint Firmin, donne, avec le Beau Dieu, l'expression la plus haute et la plus significative de l'art monumental au moyen âge. Ce sont là les sommets, mais il faut suivre partout, jusque dans les églises des villages, à Saint-Sulpice-de-Favière, à Rampillon, comme dans les grandes cathédrales, à Paris, à Sens, à Bourges, à Rouen, les aspects multiples d'une activité qui s'empare de la vie avec la force intrépide et la grâce de la jeunesse et qui, même sur des chantiers secondaires, produit des chefs-d'œuvre. Des reliefs du soubassement aux cordons d'archivolte, des linteaux, des tympanes et des gâbles aux pyramides qui chargent les culées, des statues du portail aux figures colossales des galeries supérieures, partout l'homme, image de Dieu, l'homme à tous les âges, dans toute condition, travaillant de ses mains, travaillant de son esprit, le laboureur, le soldat, le docteur, l'évêque, le martyr, le Fils de Dieu, les anges, les morts ressuscités dans la gloire d'une chair intacte. Quel élargissement de l'humanisme méditerranéen ! Une cathédrale, à elle seule, est un monde, une humanité. Les maîtres de Chartres unissent le présent au passé ; ils n'ont pas seulement conservé l'exemple du Portail Royal, sauvé de l'incendie, ils en maintiennent la tradition, associée à la nouveauté du style, dans les statues les plus anciennes du portail nord. Les figures des Précurseurs ont encore quelque chose d'antique et de farouche. Au portail méridional, celles des confesseurs et des martyrs appartiennent à la vie contemporaine, transfigurée dans l'ordre monumental et dans la sérénité de la pierre. De même le Christ du Jugement Dernier, à la poitrine nue, tandis que le Christ du Couronnement, malgré sa qualité humaine, sa riche évidence plastique, porte en lui la gloire de sa prédestination et la majesté du Père. Les figures des porches qui abritent et qui décorent les portails latéraux montrent, dans le second tiers du siècle, des flexions plus souples, un sentiment plus tendre, mais la sculpture chartraine reste toujours empreinte de gravité, comme si elle donnait corps à une vaste rêverie rustique, comme si elle prolongeait dans des formes à la fois anciennes et modernes la mystérieuse pensée de ses statues-colonnes. La sculpture de Reims ne s'étend pas, bien au contraire, sur un nombre moindre d'années, mais elle est beaucoup plus diverse, et cette diversité parcourt le plan iconographique lui-même, tandis qu'à Amiens, par exemple, il se présente dans sa



classique beauté, à Auxerre avec une unité raffinée. Mais elle n'est pas moins sensible dans la qualité plastique et dans l'expression du sentiment, selon les ateliers qui se sont succédé sur les chantiers de la cathédrale champenoise. La petite porte qui, au nord du transept, ouvrait jadis sur le cloître, avec la Vierge en majesté tenant l'Enfant sur ses genoux, avec ses reliefs relatifs à la liturgie des funérailles, rattache la sculpture de Reims à ce qu'il y a de plus jeune et de plus délicat dans l'art français des vingt dernières années du XII^e siècle. Les sculptures qui décorent les deux autres portes du croisillon septentrional sont postérieures de plus d'une génération, — peut-être même d'un demi-siècle. L'une est consacrée à saint Sixte et aux saints du diocèse, l'autre au Christ et au Jugement Dernier, — place singulière pour ce thème essentiel, généra-

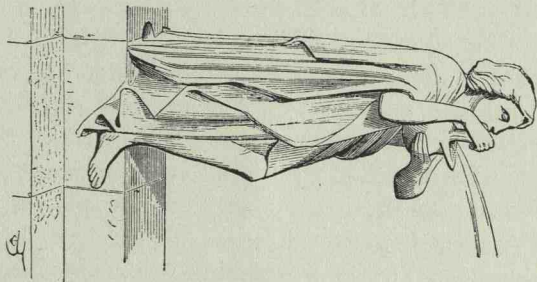


Fig. 71. — Gargouille de Saint-Urbain de Troyes.

D'après Viollet-le-Duc.

lement traité à la façade occidentale des grandes églises, si bien que l'on a pu émettre l'hypothèse d'un remaniement. Les tympanons sont partagés en registres, portant des compositions en frise, de caractère anecdotique. Certaines des figures des piédroits sont très courtes, et leur ensemble n'est exempt ni de raideur ni de monotonie. Mais le style des draperies, aux plis nombreux, minces et cassants, fait penser à une première interprétation rémoise de l'antique. Le saint Paul aux joues creuses, aux pommettes saillantes, aux yeux abrités sous les vastes arcades du front, est d'un saisissant caractère. Quant aux figures des reliefs, qu'il s'agisse des morts sortant de leurs tombeaux ou des anges confiant les petites âmes nues au sein d'Abraham, elles ont cette élégante modération, cette fermeté succincte et surtout cet air de jeunesse qui caractérisent peut-être le premier « atticisme » champenois. Mais c'est à la façade occidentale que se déploie, depuis le début jusqu'à la fin du XIII^e siècle, toute la variété d'un art qui ne s'enferme pas dans une formule, mais qui, du portail des Précurseurs, inspiré du même portail au croisillon septentrional de Chartres, et plus rude encore, nous mène à cette Présentation et à cette Annonciation du portail de la Vierge où le génie français s'exprime avec la plus haute et la plus fine pureté. Comment qualifier en termes concrets cette modestie de la forme, cette paix recueillie d'une lumière sous laquelle le modelé du corps ondule à peine, cet air de simplicité de la Vierge, pareille à une servante du Seigneur ? Le groupe voisin, celui de la Visitation, manifestement inspiré de l'antique, aide, par contraste, à sentir l'originalité profonde d'un art qui ne doit

rien qu'à sa propre tradition et à sa poétique de la vie : ces magnifiques Romaines, dans le réseau de leurs beaux plis, nous font entrevoir le péril des « renaissances » prématurées. Le moyen âge connaissait la statuaire antique, ses artistes l'ont étudiée : mais s'ils se rencontrent avec ce qu'elle eut de plus harmonieux et de plus large, c'est bien moins en vertu d'une imitation que par un mouvement naturel, par une parenté profonde, qui échappait d'ailleurs à leur conscience. Le Beau Dieu d'Amiens est encore plus antique que la Visitation. D'ailleurs l'exquise personnalité du génie rémois, qui se dégage peu à peu des leçons de Chartres et d'Amiens, s'exprime en traits de la plus exacte finesse et de la spiritualité la plus familière dans des figures comme celles de saint Joseph, d'Anne la prophétesse et comme l'ange à la droite de saint Nicaise (ou saint Denis).

Dans l'histoire de tous les arts, il existe un moment d'heureux équilibre entre la puissance monumentale et le raffinement de la forme, entre la densité des belles masses impersonnelles, qui signifient un ordre plus haut et plus paisible que le nôtre, et les nuances, les secrets de notre vie psychologique. L'art monumental tend à la constance des types : même dans les diversités de Reims, on en trouve plus d'un exemple, et les Apôtres du portail central d'Amiens y ajoutent le leur. L'art psychologique tend à l'excès de particularité comme à l'excès d'intention. Le génie français garde longtemps la juste mesure entre ces tendances contraires, jusque dans ses portraits, auxquels il conserve pendant toute la fin du moyen âge, et dans la peinture même, la grande qualité monumentale. Mais la seconde moitié du XIII^e siècle, surtout à Reims et à Paris, est la période favorisée où, en même temps que l'architecture rayonnante, s'épanouit cette fleur d'humanité. Le corps, d'une stature moins imposante, d'une taille plus mince, fléchit sur des axes plus nombreux. Le sourire des visages, la douce inclinaison des têtes, la grâce du geste et jusqu'au mouvement des draperies s'accordent avec un air de bienveillance, de tendresse ou de malice. La pierre des églises porte témoignage d'un art de vivre qui raffine à la fois les mœurs et l'émotion. C'est l'âge praxitélien de la sculpture gothique. Il se prolonge au XIV^e siècle, où la grâce flexible du style n'est pas exempte de monotonie. Mais, dans de nombreux monuments plus anciens, elle s'associe encore à la grandeur des formes et au déploiement de vastes compositions, — par exemple à Bourges, au tympan du portail central, exécuté vers 1280, avec les anges portant les instruments de la Passion et saint Michel pesant les âmes. L'influence de cet atelier et celle des ateliers rémois se sont sans doute unies à Rampillon, où la scène du réveil des morts présente des nus d'un grand charme et du jet le plus fier. L'art du moyen âge ne serait pas complet, s'il ne nous avait laissé de telles images du corps de l'homme et du corps de la femme. Dès l'époque romane il leur faisait place dans les églises. Le lin-

teau d'Autun nous montre comment les maîtres du XII^e siècle les ont pliés à l'expression d'un sentiment énergique en même temps qu'aux règles, encore puissantes, du style ornemental. Le portail du Jugement à Reims en donne une interprétation plus paisible et d'un modelé plus lisse. Aux confins de la Champagne méridionale, à quelques lieues de Provins, Rampillon, église de village, accueille un maître peut-être formé sur de grands chantiers voisins : ses nus ont l'innocence de la forme adolescente, ils rayonnent de tendre jeunesse. Ainsi l'humanisme chrétien fait sortir du tombeau la chair glorifiée, elle se hâte, elle se dresse, libre et sans voiles, aux pieds du Seigneur. Ce n'est qu'un aspect, mais digne de remarque, de l'histoire de la forme au XIII^e siècle.

Le rôle de l'art parisien dans ce développement est considérable. Il y fait intervenir une note particulière, qui n'est qu'à lui, et dont on se rendra compte en comparant, par exemple, la Vierge de Notre-Dame et la Vierge Dorée d'Amiens, l'une fine, longue, aux joues minces et d'une délicate coupe, l'autre tout épanouie dans sa maternité heureuse. Ainsi le génie des milieux se fait sentir dans une évolution qui n'en garde pas moins un caractère de nécessité et qui obéit, avec une constance remarquable, aux lois de la vie des styles comme à celles d'un processus biologique. Paris n'est pas dans les mêmes conditions générales de la vie que Chartres, Bourges, Amiens, Reims ou Beauvais. Il est le centre et la tête de l'action capétienne, le lieu d'où partent les commandements et les impulsions dans l'ordre politique, où se presse l'élite et qui, déjà, donne le ton à la vie française. Sa qualité « provinciale », je veux dire son accent propre comme foyer et comme milieu, lui est donnée sans doute par des aptitudes naturelles, par un génie du lieu, mais certainement aussi par les exigences de sa fonction historique. Paris, dès cette époque, et depuis longtemps déjà, est essentiellement grande ville. Il a au plus haut point cette vertu, qui est plus rare dans les milieux resserrés ou retirés, l'urbanité, qui polit le grain et avive l'arête, en laissant aux relations humaines la liberté de leurs flexions, roidie plus tard par l'étiquette. Elle leur impose la modération, le ton moyen et, si l'on peut dire, la qualité linéaire. Ajoutez qu'elle s'accorde, dans cette grande ville d'artisans, au goût de la chose bien et strictement faite. Ce trait de la vie morale, on croit le retrouver dans l'élégante pondération de la sculpture. Elle n'est pas humaine seulement, elle est l'exemple d'un raffinement et d'une mesure qui ne règnent pas forcément dans le cercle des princes. Les Apôtres de la Sainte-Chapelle, que nous n'avons aucune raison sérieuse de croire très postérieurs à la date de la consécration, portent encore en eux la noblesse de l'âge monumental, ils sont encore des seigneurs dans la pierre, mais ils ont aussi la note parisienne. Le XIV^e siècle en développe l'agrément, avec ce que ce mot comporte de restriction.

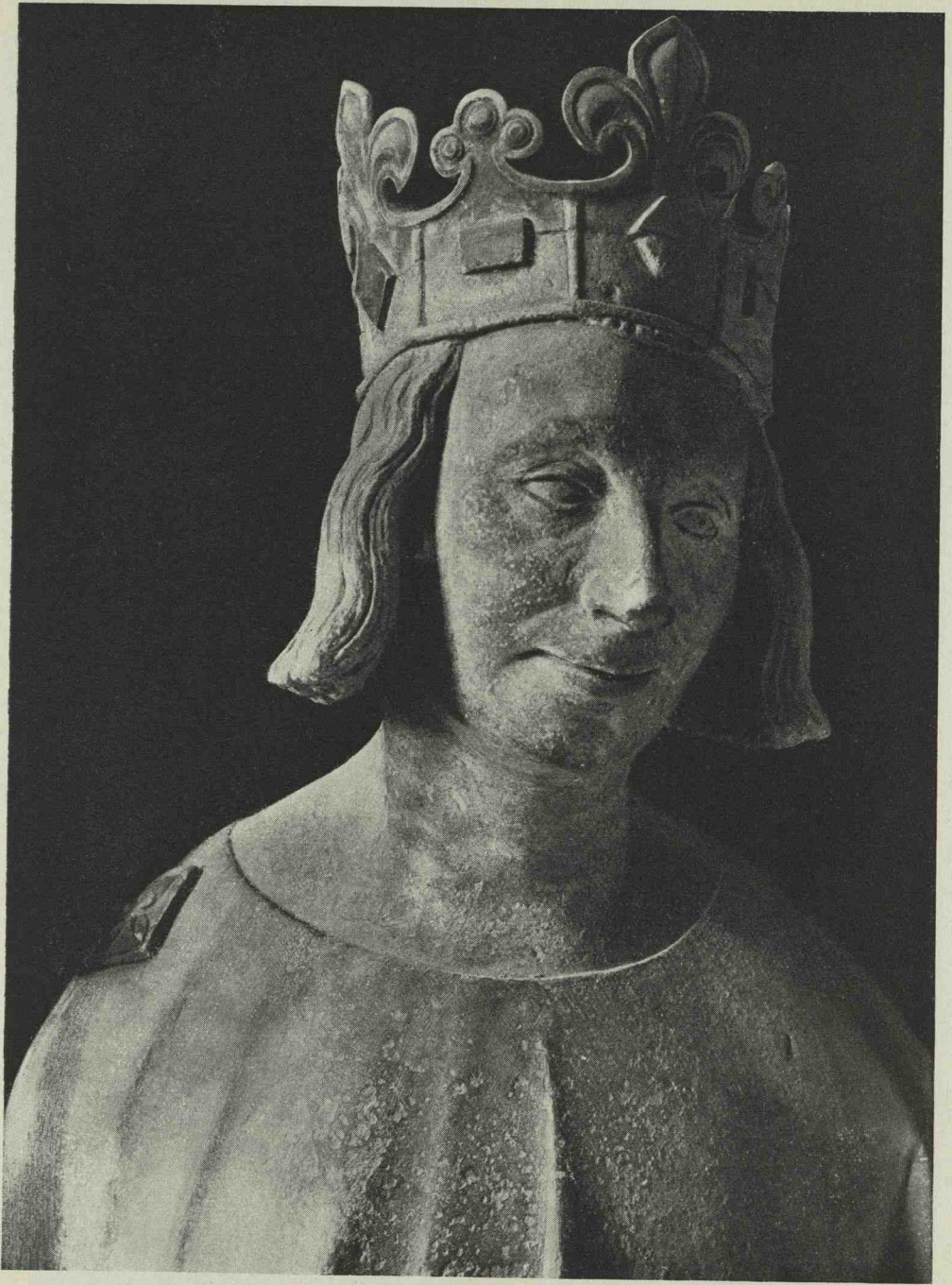
Sans vouloir forcer le parallèle avec la sculpture antique, tel que nous

l'esquissions d'après le premier atticisme de Reims et l'épanouissement classique du Beau Dieu d'Amiens, nous sommes tenté de penser que l'art gothique a eu son alexandrinisme en France de 1250 à 1350 environ, mais moins impur, moins chargé d'alluvions étrangères. Le sentiment profane dans des œuvres comme les culs-de-lampe de la cathédrale de Lyon, le goût romanesque, la fantaisie lyrique dans les petits reliefs du Portail des Libraires, à la cathédrale de Rouen, en montrent comme les premières touches, gâtées plus tard par l'excès des procédés pittoresques et par des artifices de médailleurs. Il n'est pas jusqu'à la suavité de certains nus qui ne fasse parfois illusion et qui, sous la caresse d'une favorable lumière, n'éveille dans l'image mutilée d'Adam le souvenir d'un jeune torse hellénistique. Cet accent est difficile à définir, parce qu'il s'y joint toujours l'inflexion propre au moyen âge et à l'Occident, le trait d'un outil conduit dans la pierre par des mains formées pendant des siècles à travailler des murs. Nous en avons, entre autres, un exemple dans l'élégante Genèse d'Auxerre où, dans la mesure d'un relief léger, quelque chose de la vieille tradition se mêle encore à la qualité filante des profils, à la forme longue, au modelé souple.

Ce sont là, néanmoins, des données nouvelles. Un phénomène d'ordre plus général, mais qui concorde avec elles et qui les favorise, exerçait aussi son influence sur la sculpture, une certaine transformation des cadres, ou plutôt la rupture de l'harmonie interne entre le décor et le monument. Suspendre des statues contre les piles, comme à Saint-Nazaire de Carcassonne, où l'on reprit le procédé de la Sainte-Chapelle, c'est accepter le hors-d'œuvre et, en interrompant le jet et la pureté d'une ligne architecturale, faire de l'église un musée destiné à une « présentation » d'objets d'art. L'applique se multiplie également, avec ces tableaux de pierre encadrés de rectangles, de quatre-feuilles qui peuvent prendre place où l'on veut, non seulement sur de vastes socles, comme au croisillon méridional de Notre-Dame de Paris, mais le long des piédroits, dont ils brisent et dénaturent la fonction, comme au Portail des Libraires. Plus ils tendent à se suffire, plus ils ont de grâce et d'esprit dans l'exécution, comme des objets légers, portatifs, que l'on pourrait prendre dans sa main et regarder de près.

Ces nuances se faisaient sentir dans l'image des saints, des anges, de la Vierge même¹. Du type ancien des Majestés, qui a joué un si grand rôle dans

1. Voir R. Kœchlin, *La statuaire dans la région de Troyes au XIV^e et au XV^e siècle*, Congrès de 1904 ; J. Heinrich, *Die Entwicklung der Madonen Statue in der Skulptur Nord-Frankreichs von 1250 bis 1350*, Leipzig, 1933, et surtout L. Lefrançois-Pillion, *Les statues de la Vierge à l'Enfant dans la sculpture française du XIV^e siècle*, Gazette des Beaux-Arts, 1935. Les statues datées sont les suivantes : la Vierge de marbre (1340) et la Vierge de vermeil (1349) offertes par Jeanne d'Évreux à l'abbaye de Saint-Denis ; la Vierge d'albâtre de Langres, commandée en 1341 à Évrard d'Orléans ; la Vierge de Huarte Araquil (Navarre), disparue, mais décrite par Dieulafoy et datée 1349 par une inscription. Mais Mme Lefrançois-Pillion a pu reconstituer l'évolution antérieure qui aboutit au type fixé entre 1340 et 1350 : les plus



Pl. XLII.

CHARLES V.
Musée du Louvre, Paris

Phot. Giraudon.

l'art chrétien et dont les Vierges d'Auvergne, à la fois reliquaires et statues, propagèrent l'image jusqu'au soir de l'époque romane, les statues des portails conservèrent longtemps la dignité royale. A Paris, à Amiens, — mais sans doute aussi dans d'autres régions, — vers 1280, Marie est devenue à la fois plus féminine et plus maternelle. La Vierge Dorée amiénoise exerça sans nul doute une influence sur la sculpture en pierre et surtout sur les ivoires. En même temps la Vierge tendait à se détacher de son cadre monumental, et l'on a justement remarqué que les trumeaux qui portent son image sont rares au XIV^e siècle. Les Vierges isolées sont au contraire extrêmement nombreuses. C'est que la dévotion à Marie a pris une forme particulière, à la fois plus populaire et plus confidentielle. Elle est la Vierge du Rosaire, dans l'étroit recueillement de l'oratoire, et elle est la Vierge à la croisée des chemins, au coin des rues, dans sa petite niche soutenue par un culot d'ornement. Son type le plus fréquent (sinon constant) la montre, non plus droite et frontale, mais gracieusement soumise à ce principe des axes multiples, cher à tout alexandrinisme, et dont le hanchement, justifié par le poids de l'Enfant qu'elle porte sur son bras, n'est qu'un exemple. De sa main libre elle tient le sceptre ou la fleur. Elle est drapée dans un manteau, dont les deux bouts se rejoignent sous la main qui porte Jésus. Son visage, tout jeune, a des traits fins et menus, des proportions brèves sous un front bombé, un grand air de noblesse, parfois empreint de mélancolie. Elle est le témoin d'un temps qui rapproche Dieu de l'homme, qui ne le maintient plus dans les parties hautes, qui a besoin de sa familiarité. Souvent, cette charmante jeune femme n'a conservé de son antique privilège royal que ce qu'il faut à la fierté d'une race noble pour dépasser la mondanité.

De là un accord manifeste de style et de pensée avec les arts précieux qui, longtemps soumis à la règle monumentale, s'en libèrent plus ou moins et qui, par la note exquise des matières rares et des petites dimensions, se prêtent à des intentions nouvelles. Jusqu'au milieu du XIII^e siècle, les Vierges assises en ivoire conservaient la masse, l'aplomb et les grandes lignes des vieilles Majestés de la période précédente. En moins de deux générations, les figures, naguère encore monumentales malgré la réduction, deviennent figurines et, dans les plaquettes, la forme, arquée avec grâce, découpée avec esprit, touchée çà et là d'habiles accents d'ombre et mollement parcourue par la lumière, est celle d'une tout autre humanité. La silhouette est la même que celle des petits

anciennes statues sont la Vierge de Notre-Dame de Pontoise, la Vierge de Saint-Nazaire de Carcassonne (1300-1322), la première des deux Vierges d'Écouis (antérieure à 1314), les Vierges de Magny-en-Vexin, de Maisoncelles, de Mainneville, etc. Leur diffusion fut considérable, tantôt par importation (Pampelune), tantôt par copie ou par inspiration parallèle. On les retrouve en Suède (Upsal), en Angleterre (Winchester), en Allemagne (Erfurt, Soest, Halberstadt), où elles ont exercé une influence intéressante, en suggérant des nuances très personnelles. Enfin Nino Pisano ne les a pas ignorées.

personnages lestement tracés dans les marges des manuscrits décorés par Jean Pucelle. Les ivoires profanes, entre autres les boîtes à miroir, accueillent, avec l'iconographie de la littérature courtoise, la Dame de Vergi, la partie d'échecs de Huon de Bordeaux, les chevaleries de Perceval, les épisodes, les divertissements, les songes préférés de la vie mondaine, à laquelle le génie romanesque des Valois et le désordre moral de la fin du siècle donneront un ton de féerie. Les ivoires parisiens¹, répandus dans tout l'Occident, contribuent à cette remarquable unité de style qui caractérise une fois de plus une langue européenne, riche en dialectes, mais homogène dans son principe. Le goût apparaît, — le goût, cet élément moderne, cette expression des préférences d'une élite cultivée, cette combinaison d'un agrément supérieur et d'une mesure réfléchie, notion profondément étrangère à l'art épique des maîtres romans comme au génie monumental du premier art gothique et du grand XIII^e siècle. Les régions où se meuvent les visionnaires sont par delà le goût, et l'harmonie architecturale, iconographique et plastique des cathédrales réclame une définition plus haute. Le goût, au XIV^e siècle, est déjà une forme du tact, de la sociabilité.

En même temps se développait l'art du portrait, né sur les tombeaux. Certes la statuaire des cathédrales nous présente plus d'un exemple de ces effigies humaines qui respirent l'authenticité et dont l'expression physionomique est si décidée qu'elles nous imposent le sentiment, illusoire et despotique, de la ressemblance. Il serait nécessaire de reprendre à ce point de vue l'étude des figures de culots, dont un certain nombre paraît échapper à la pure verve de l'invention, et surtout celle de ces masques bourguignons, dont le triforium de Notre-Dame de Dijon nous offre une belle série. Mais, dans les grandes figures, la loi de la constance typique l'emporte sur l'intérêt de l'étude, et le général sur

1. Il est établi que le rôle de Paris a été considérable. Les statuts des métiers parisiens sont les seuls en France à faire mention des ivoiriers, d'ailleurs répartis entre les divers états, depuis les imagiers peintres jusqu'aux peigniers. On connaît les noms de plusieurs maîtres, sans qu'il soit possible d'y joindre des attributions. Jean le Scelleur travailla pour Mahaut d'Artois (1315-1325) et pour Philippe le Long. L'inventaire de Charles V (1380) nous fait connaître Jean Le Braellier. Les noms d'ivoiriers deviennent nombreux dans les comptes à cette époque et, pendant tout le XIV^e siècle, les inventaires font état de maint objet d'ivoire. Ils nous sont parvenus en très grand nombre, — petits tableaux d'oratoire, statuettes, tablettes à écrire, boîtes à miroir. Si leur diffusion a fortement contribué à donner l'unité de ton à l'art occidental au XIV^e siècle, en remontant plus haut on les voit reproduire en petit toute l'évolution de la plastique depuis la fin du XII^e siècle. Le beau Couronnement de la Vierge, du Louvre, pourrait être agrandi aux proportions d'un tympan. Dans un style plus évolué, l'atelier du Diptyque de Soissons (Londres, South Kensington) conserve encore l'ampleur et la fermeté de l'art monumental. La Vierge dite de la Sainte-Chapelle définit déjà le type du XIV^e siècle. L'influence de la miniature se fait sentir dans les scènes multiples des « tableaux cloans », mais le Triptyque de Saint-Sulpice-du-Tarn (Cluny) représente sans doute un équilibre exquis entre la grande tradition et le charme de la nouvelle manière. Celle-ci n'est pas sans monotonie, surtout dans les pièces secondaires. La fin du siècle y fait intervenir, avec les artifices de la perspective et la technique de l'à-jour, un sentiment plus intense et une mimique plus violente. Outre l'ouvrage fondamental de R. Kœchlin sur les ivoires gothiques, voir, du même auteur, l'étude qu'il consacre à cette question dans l'*Histoire de l'art* d'André Michel, t. II, première partie, p. 460, et *L'atelier du diptyque de Soissons*, Gazette des Beaux-Arts, 1905.

le particulier¹. Longtemps les sculpteurs y conformèrent les gisants, en leur donnant à tous le même air de jeunesse et le même recueillement heureux². Puis on utilisa le masque moulé sur le cadavre et destiné à recouvrir son visage dans la cérémonie des funérailles. Dans la cathédrale de Cosenza, en Calabre, Isabelle d'Aragon, reine de France, morte au retour de la huitième croisade, a été représentée en prière devant la Vierge par un maître français inconnu. Ses traits portent l'empreinte de l'agonie. C'est dans la douleur et dans la mort que l'artiste a cherché l'image de la vie³. Du paisible sommeil des gisants aux yeux ouverts, l'image de l'homme passe à la funèbre grimace des derniers instants. Ce masque d'une vie surprise au moment où elle se débat avant de s'échapper n'est pas le terme, mais le début d'une série d'expériences qui, avec moins de violence, insèrent dans la pierre des tombeaux la ressemblance des morts. Par une série de transitions et d'études, dont les statues funéraires de femmes ne sont pas les moins remarquables, avec le bandeau de la mentonnière qui serre délicatement leurs joues et leur prête un air de chaste jeunesse, même aux mondaines les plus défaits par la vie et par la mort, on arrive à ces grands portraits d'hommes qui conservent dans la pierre la ressemblance de leur chair, le noble Charles V de Beauneveu⁴, Léon de Lusignan avec sa taille exiguë, Bertrand Duguesclin, rude, camus, populaire, tel que nous le montrent ses portraits dans les manuscrits contemporains. La mode transporte dans l'éternité non seulement les parures éphémères, mais les défauts physiques des seigneurs qui donnèrent le ton. Le connétable Louis de Sancerre louchait : de là une série de statues « strabiques ». Nous sommes loin de ces tombes commémoratives que saint Louis faisait exécuter cent ans plus tôt pour certains de ses ancêtres, sur le mode conventionnel du type royal. Mais nous ne sommes pas moins éloignés de la morte de Cosenza. La modération du siècle, le charme du milieu enveloppent ce qu'il pourrait y avoir d'agressif ou d'effrayant dans une telle analyse. Les Flamands qui travaillent pour nos

1. Voir notre étude, *Les origines monumentales du portrait français*, Mélanges Iorga, Paris, 1933. — Sur les masques bourguignons, voir H. Chabeuf, *Tête sculptée à Notre-Dame de Dijon (XIII^e siècle)*, Revue de l'Art chrétien, 1900. L'auteur insiste à juste titre sur une tête demi-nature qui se trouve placée dans le croisillon méridional, au-dessus de la porte conduisant aux galeries, portrait d'un contemporain de Hugues IV, d'un de ces Bourguignons dont on disait au XIII^e siècle : « Li moqueux de Dijon ».

2. Voir Mâle, *L'art religieux en France à la fin du moyen âge*, p. 400.

3. Voir E. Bertaux, *Études d'histoire et d'art*, Paris, 1911, Le tombeau d'une reine de France en Calabre, p. 3-28.

4. Andrieu Beauneveu, né à Valenciennes, architecte, sculpteur et peintre, fut d'abord (1360) au service de la comtesse de Bar, Yolande de Flandre. En 1365, il travaille aux tombeaux de Saint-Denis : Philippe VI, Jean le Bon et Charles V, — quinze ans avant la mort de ce prince. De 1374 à 1380 environ, il fut employé à divers ouvrages de peinture et de sculpture à Valenciennes, à Cambrai, à Ypres. Il est alors « tombier » du comte de Flandre. En 1393 et en 1397, il est « maître des œuvres de taille et de peinture » de Jean de Berry et travaille au château du duc, à Mehung-sur-Yèvre. Voir *Les Chroniques de Froissart*, livre IV, chapitre XIV, et Lasteyrie, *Les miniatures d'André Beauneveu et de Jacquemart de Hesdin*, Monuments Piot, III.

princes se conforment à cette mesure. La statue de Robert d'Artois (vers 1320), œuvre de Pépin de Huy, les gisants de Jeanne d'Évreux et de son mari, exécutés cinquante ans plus tard par Hennequin de Liège, témoignent, entre autres exemples, de cette qualité française, si ferme, si pure dans l'admirable série des tombes gravées, ou plates-tombes. Ces beaux dessins dans la pierre semblent vider de leur substance charnelle et de leur poids terrestre l'effigie du mort. Ils en conservent l'image sous une forme pareille au réseau linéaire du souvenir. Si le détail anecdotique apparaît, par exemple dans les tombes professionnelles, combien il est plus appuyé, insistant, dans les séries allemandes contemporaines, avec une acuité de ressemblance qui va jusqu'à la charge. Ainsi disparaît une grande pensée chrétienne, avec la majestueuse monotonie des morts. Mais il est remarquable de voir les statues des vivants conserver jusqu'à la fin du siècle, dans les ateliers qui ont travaillé pour les Valois, les caractères essentiels du style monumental, même enrichis des délicates nuances de la vie personnelle. Nous n'avons plus celles qui décoraient le fameux escalier bâti au Louvre par Raymond du Temple, mais le Louvre conserve celles de saint Louis et de Marguerite de Provence, sous les traits de Charles V et de Jeanne de Bourbon, exécutées pour la chapelle des Quinze-Vingts¹. Qu'elles soient ressemblantes, c'est ce que nous donnent à penser des portraits « écrits » de ces princes, comme ceux de Christine de Pisan, et, au surplus, nous n'en avons guère besoin pour nous en convaincre, pas plus que des nombreuses miniatures où figure Charles V. Mais dans ces statues comme dans celles qui décorent la cheminée de la grande salle, au palais de Poitiers², nous reconnaissons, avec le charme, la mesure et l'urbanité du milieu parisien, l'autorité d'une tradition monumentale encore pleine de grandeur. Les visages de Poitiers ont une plus coulante souplesse, les passages du modelé sont vus comme par un peintre. Mais le Charles V du Louvre est digne d'un portail d'église.

Ce développement est d'une continuité, d'une intelligibilité remarquables, mais s'applique-t-il à la France tout entière? Que donne le Midi? Et, dans les ateliers royaux, dans le milieu parisien, quelle fut la part des Flamands? La France méridionale est double. Il y a le Midi rhodanien et le Midi toulousain. Le grand centre d'art que fut l'Avignon des papes a-t-il agi sur la sculpture comme sur la peinture? C'est douteux. Il n'y a rien de particulièrement local dans les corbeaux du palais pontifical, et le tombeau de Jean XXII,

1. On a cru longtemps qu'elles provenaient de la chapelle des Célestins. Les raisons exposées par M. Huart, dans une communication à la Société des Antiquaires de France, publiée dans la Gazette des Beaux-Arts, 1932, sont convaincantes.

2. Voir comte de Loïsne, *La statue de Jeanne de Boulogne*, Bulletin de la Société des Antiquaires de France, 1915, p. 119-122; comte Durrieu, *Portrait de Jeanne de Boulogne*, *ibid.*, 1916, p. 103-106; L. Magne, *Le palais de justice de Poitiers*, 1904, Paris.



Pl. XLIII.

CATHÉDRALE DE NAUMBOURG : LA COMTESSE UTA.

Phot. Staatl. Bildstelle

à la Chartreuse de Villeneuve, est sans doute une œuvre anglaise. Quelques notes d'influence italienne dans les vousoirs du portail de gauche à Saint-Maurice de Vienne, surtout conforme au style français de la fin du XIV^e siècle, ne suffisent pas à donner un accent propre à un ensemble qui se définit mal et dont les œuvres restent clairsemées. Dans la Guyenne, à une époque plus ancienne, le chevet et le portail de la cathédrale de Bordeaux, œuvre de Clément V, portent des statues et des reliefs dans le style du Nord, comme ce que nous avons de la décoration sculptée à Saint-Nazaire de Carcassonne. Toulouse maintient la tradition romane dans les chapiteaux du cloître des Augustins, mais avec moins d'éclat, d'abondance et de variété que le baroque romano-gothique de Catalogne. L'œuvre importante, ce sont les statues dites du collègue de Rieux, aujourd'hui au musée de la ville. Jean Tissendier, évêque de Rieux (1324-1348), les fit exécuter pour la chapelle funéraire qu'il avait fondée aux Cordeliers de Toulouse, sur le modèle de Saint-Nazaire. Elles représentent les Apôtres, saint Jean-Baptiste et des saints franciscains, avec le Christ et la Vierge, aujourd'hui au Musée de Bayonne. Elles ne se rattachent pas à cet art avignonnais, dont il est d'ailleurs impossible de serrer la définition, qu'on l'étudie d'après la façade de la Chaise-Dieu (vers 1375) ou d'après le portail de Vienne (vers 1380). Elles ne se rattachent pas non plus à l'art des ateliers du Nord. Courtes, solides, avec une tête volumineuse souvent penchée sur l'épaule, gardant mieux que des traces de leur vive polychromie, exécutées avec un mélange de rudesse et de raffinement, elles sont à la fois plus anciennes que leur date et en avance sur elle. A première vue, on dirait que le saint Paul préfigure le type prophétique de Sluter, — mais avec des recherches, des intentions ornementales, un guillochage de modelé dans la barbe qui sont d'une tout autre nature. Peut-être cet art a-t-il des liens avec la Catalogne ? On songe aux ateliers du portail de Tarragone. Il est sûr qu'il n'est pas médiocre, et il paraît à peu près unique en France, et même dans la région.

Mais le problème flamand est beaucoup plus vaste. Il porte sur un milieu considérable et actif, sur des relations constantes, attestées par des textes nombreux. Des carrières de la Meuse, riches en beaux et dangereux matériaux (par la ductilité du faire, par la transparence de l'épiderme), du pays des dinandiers, des batteurs et des fondeurs de métaux, des tailleurs d'images en pierre bleue, vinrent en France des artistes excellents, favoris des princes. Qu'apportaient-ils ?

Entre la France et l'Allemagne, la destinée historique des Pays-Bas semble, du moins théoriquement, faite du contraste ou de l'accord des influences. Vieille terre romane et rhénane dans les premiers monuments de l'architecture et jusqu'à une période avancée du XIII^e siècle, on y constate aussi, dans certaines de ces cuves baptismales de Tournai qui s'exportaient en Angleterre,

dans les débris de reliefs monumentaux et dans l'orfèvrerie mosane, les témoignages inégaux d'apports méridionaux et de survivances carolingiennes. Là encore il est possible que la technique des bronziers et des ciseleurs ait influencé la pierre. Mais la sculpture gothique y est française. Le long et constant exode des maîtres des Pays-Bas dans la France du XIV^e siècle, le rôle des Pépin de Huy et des Beauneveu, l'importance de leurs établissements à Paris, de leurs commandes, de leur renom avaient induit Courajod à interpréter comme l'œuvre de leur génie natif et comme le résultat de leur action propre le développement du style de la sculpture française au XIV^e siècle. De là la doctrine des influences « flamandes » et des progrès du « réalisme », dont les historiens de l'art ne sont pas encore complètement libérés. Idéalisme et réalisme sont les déchets d'une esthétique dont les catégories ne sauraient être appliquées sans péril à une analyse morphologique qui cherche à saisir la manière dont le style anecdotique succède au style monumental. Une double erreur, erreur de localisation, erreur d'interprétation, a fait opposer un réalisme flamand à un idéalisme français. En fait les Pays-Bas méridionaux et la France du Nord font bloc, comme le prouvent successivement les sculptures de la porte Mantille à Tournai, les Vierges du XIII^e siècle et, pour le siècle suivant, le tympan de l'Enfance du Christ à Huy : on a remarqué que l'un des Rois Mages, agenouillé devant le Christ, a passé son bras dans sa couronne, pour la porter plus commodément, mais cette agréable familiarité n'est ni spécifiquement flamande ni spécifiquement « bourgeoise », c'est une de ces gentillesses d'invention qu'a multipliées l'art du temps, et le Roi Mage debout à côté de son compagnon est une figure comme les ivoires parisiens nous en montrent beaucoup. C'est par des qualités de charme, dans des figures de femmes, que ces « réalistes » nous frappent le plus. Ce que leur ton provincial a en propre, c'est une tendance à abrégé les proportions, à épaissir les volumes et à raffiner sur les virtuosités d'outil.

IV

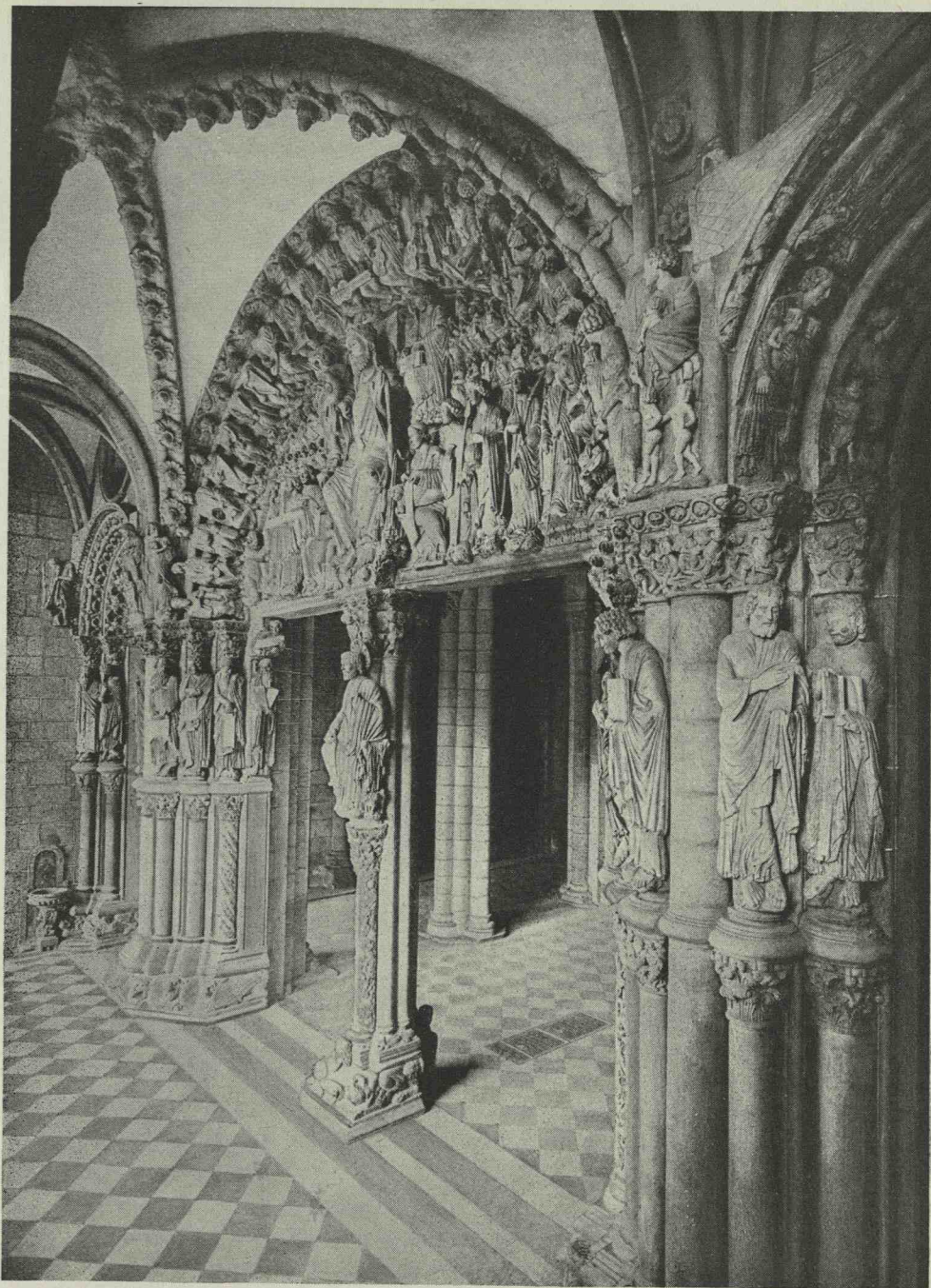
Pour bien saisir le développement historique et les caractères de la sculpture gothique en Europe, il ne suffit pas d'en étudier la répartition géographique. Nous sommes contraints d'en respecter les cadres, mais à la condition d'y admettre et d'y laisser jouer deux principes, dont nous avons déjà constaté l'intérêt et l'autorité dans l'évolution et l'expansion de l'architecture. Le premier est celui de la différence des plans. Chaque milieu ne vit pas au même moment et selon le même rythme du temps : des milieux romans en pleine activité sont contemporains de milieux gothiques évolués et d'autres milieux qui définissent déjà l'esprit et le style de la Renaissance. Nous avons le droit de prendre pour point de départ la sculpture française, parce qu'elle est, comme

l'architecture du même pays, l'expression la plus complète et la plus rapidement formée de la pensée gothique ; bien plus, elle entre sans doute pour une part prépondérante dans l'unité du moyen âge au XIV^e siècle et même, dans une large mesure, elle l'annonce et la prépare dès l'époque précédente, mais il faut tenir compte de phénomènes importants qui ne sont pas toujours des survivances passives, de longues décadences ou bien des anticipations déréglées. Le second principe, c'est que ces milieux si différents communiquent, mais l'histoire des influences n'est pas forcément l'histoire des imitations. Ces dernières sont fréquentes, mais non constantes, et la qualité de la réaction personnelle ou de la réaction locale mérite une attention particulière. Dans l'étude de l'art gothique comme dans celle de l'art roman, une carte des mouvements devrait se superposer à la carte des régions, et être accompagnée d'une série de coupes, montrant en quelque sorte la hauteur respective des anciennes couches sédimentaires et des alluvions nouvelles. S'il est impossible, et peut-être dangereux, de les établir avec rigueur, il est indispensable de tenir compte des notions qu'elles symboliseraient immédiatement sous nos yeux.

Le milieu le plus différent des milieux français où se développe, avec une plastique si originale, une conception si vaste et si fortement organisée de la nature et de l'homme, c'est l'Italie. On peut dire que l'architecture gothique, malgré l'ampleur de certains programmes, n'y est pas comprise dans son principe et qu'elle y reste une étrangère. Elle ne propose pas à la sculpture les cadres monumentaux d'une iconographie abondante et bien distribuée. Les élégants reliefs de la cathédrale d'Orvieto décorent la façade comme un placage, ils ne font pas corps avec la structure, ils ruissellent sans ordre et sans progression. A part quelques exceptions admirables, le tympan de Lucques, le campanile de Florence, les monuments essentiels de l'histoire de la sculpture en Italie, au XIII^e et au XIV^e siècle, sont des chaires et des tombeaux. Cette dissociation de l'architecture et de la plastique est un fait considérable, on aperçoit tout de suite les limites qu'il impose à l'iconographie. Quelle que soit la grandeur de l'art italien au moyen âge, il est étroit. Le temps n'est pas venu pour lui d'êtreindre le tout de l'homme ; il faut attendre une période avancée du XV^e siècle pour qu'il traduise, comme l'art des cathédrales, les curiosités encyclopédiques de l'intelligence. Cette sculpture saisit avec la plus poétique violence certains sujets, mais non d'autres. Quand elle dispose de plus d'espace et qu'elle peut, en cinquante-quatre reliefs, nous donner, au campanile, une vue large de la foi, de la vie et du monde, elle commémore principalement les fastes et les travaux d'une humanité municipale.

Si nous interrogeons la vie des formes, nous ne voyons pas se faire un style, nous assistons à un phénomène de rupture, qui est à la fois une régression et une anticipation. Tandis qu'une pensée résolument moderne anime les cathé-

drales du Nord, l'Italie gothique se tourne d'abord vers la renaissance constantinienne pour lui demander des leçons. L'éternel regret des grandeurs d'autrefois avait trouvé, non chez un Italien, mais chez Frédéric Barberousse, une âme et une force capables de donner à l'illusion le prestige d'une réalité éphémère. La Capoue impériale est le décor d'un songe et le vestige d'une ambition. Des constructions à la romaine, une statuaire vaste, emphatique et puissante y commémoraient pour l'empereur germanique l'empire des antiques Césars. Mais il construisait ses forteresses sur d'autres modèles, et c'est ainsi qu'à Castel del Monte, dans la Terre de Bari, on rencontre des profils champenois. C'est sans doute sous cette double influence que s'est formé le génie de Nicolas Pisano, qu'il faudrait appeler Nicolas d'Apulie. Non qu'il ne doive quelque chose à la ville où il exécuta son chef-d'œuvre, la chaire du baptistère, et où l'on retrouve, au Campo Santo, des sarcophages antiques qui l'ont certainement inspiré. C'est en effet de l'art des tombeaux romains et de ce style dit continu, qui entasse les formes dans une mêlée parfois furieuse, au flanc des cuves funéraires, que semble sortir, jeune après des siècles, l'art de Nicolas Pisano. Il en a le mouvement, les proportions courtes dans les figures et la plénitude plastique. Les scènes de la Nativité, la Crucifixion, le Jugement se pressent et se meuvent sur les six panneaux rectangulaires portés par des chapiteaux et encadrés de moulures qui rappellent Castel del Monte et les églises du Nord. Rencontre singulière qui se renouvelle et qui se précise encore avec la chaire de la cathédrale de Sienne, commencée en 1266 : dans le double étage des figures, des colonnettes aux parapets, se retrouvent la qualité flexible, le charme de la sculpture française, si bien que l'on a pu émettre l'hypothèse de relations entre Nicolas de Pise et un artiste français voyageur, comme Villard de Honnecourt. Mais le portail de Lucques, comprimé avec la force la plus éloquente dans son épaisse maçonnerie, ne doit rien qu'à un génie audacieux, qui dépasse singulièrement les meilleurs marbriers constantiniens. Les élèves de Nicolas continuent son enseignement, — Giovanni, son fils, auteur du Campo Santo de Pise, dans la chaire de la cathédrale de cette ville, où il retrouve et interprète heureusement le principe de la cariatide antique, et dans celle de Saint-André de Pistoie, plus ancienne de quelques années (1281), conservée dans son intégrité et où s'exprime un talent plus mince, plus fragile, plus saccadé ; Arnolfo di Cambio, inventeur du type de tombeau à étages, conçu comme une ample composition d'architecture, et qui se perpétue jusqu'aux fastueux catafalques de pierre de l'âge baroque (tombeau du cardinal de Braye, à Orvieto). La statue de Charles d'Anjou conservée au Capitole se rattache encore, par la lourde plénitude des masses, à l'art de la Capoue impériale, mais les reliefs du tabernacle de Sainte-Cécile sont déjà de la sculpture de peintre. Ainsi se dessinent deux directions de



l'histoire de la plastique en Italie, — l'une qui tend à la richesse des volumes, aux proportions colossales, à l'expression dramatique, l'autre qui, dans une matière plus souple, plus fluide, cherche la subtilité de la forme et, dans les reliefs, procède par touches, par petits plans étudiés, en attendant de fragmenter l'espace et de le reconstruire par des artifices de perspective.

Rome, sans l'exil d'Avignon, aurait pu hâter les progrès de la première de ces deux manières et devenir, pour la sculpture, le foyer d'un grand art pontifical, analogue à celui dont le peintre Cavallini avait déjà défini la majesté tranquille. Naples, sous les Angevins, en recueillit et en favorisa les représentants, cependant qu'en Toscane Tino da Camaino et Giovanni di Balduccio continuaient le grand art funéraire d'Arnolfo. Au débouché des passes des Alpes, les villes du Nord représentaient une autre Italie, plus directement touchée par la pensée gothique, mieux mêlée à la vie de l'Occident. Ce n'est pas en empereurs romains que les Scaliger se font sculpter au sommet de leurs tombeaux, mais en chevaliers rudement équipés, roidis sur leurs bêtes de guerre. A Milan, Bernabo Visconti monte, non le cheval de Marc-Aurèle, mais une bête aux pattes épaisses, toutes droites, comme des piliers, à la fine tête courbe. A Venise, orientale et gothique, où les Massegne seront continués par les Buon, un art original, qui ne devait malheureusement pas résister aux influences toscanes, décore avec un luxe robuste les chapiteaux de la façade de mer, au palais ducal. Cette vieille cité byzantine, banque, arsenal et comptoir, riche du pillage de Constantinople en 1204, étincelante de mosaïques à fond d'or, tient étroitement à l'Occident par ses villes de Terre Ferme. Mais le phénomène florentin est plus remarquable. Gothique en architecture par des édifices comme Santa Croce, comme Sainte-Marie-Nouvelle, comme le palais de la Seigneurie, Florence l'est encore, avec Andrea Pisano, par le sentiment moderne, par son accord avec le XIV^e siècle, par la manière dont elle pense la forme et dont elle l'incorpore à un programme monumental. Le vieil art des portes de bronze, jadis illustré dans le Nord par la porte de San Zeno, à Vérone, et, dans le Sud, par celles qui furent décorées de gravures ou de reliefs d'applique pour des patriciens d'Amalfi ou pour des princes normands, est renouvelé au baptistère par Andrea Pisano (1330). Les figures inscrites dans des quadrilobes n'ont pas seulement l'élégance du jet et cette ferme souplesse qui semble conserver intacte l'empreinte dans la cire de la main du modelleur, elles ont aussi la qualité recueillie, un charme humain. De même les beaux reliefs du Campanile, qui accueillent à la fois l'inspiration de Giotto et une fraîche rêverie antique. Rien n'est plus éloigné de l'art apulien et de la tradition qui s'y rattache. Il est possible qu'Andrea Pisano ait connu les ivoires de Paris. Dans un fait de cet ordre, il faut voir bien moins la littéralité d'une « influence » que l'accord, plus délicat et plus profond, de deux atticismes, la même urbanité poétique, le même

raffinement de simplicité. Ce trait demeure acquis pour longtemps à l'art florentin. Il survit aux expériences du XV^e siècle sur la nature de la forme et sur la nature de l'espace. Il atteint peut-être sa plus grande pureté dans les statues de bois de Nino Pisano. Ainsi Florence enrichit l'Italie d'une note essentielle, très opposée à l'obsession romaine, et qui doit lui permettre de retrouver plus sûrement, sans cesser d'être moderne, ce qu'il y a d'exquis et de véritablement fort dans le génie antique.

Il était indispensable d'insister sur ces vifs contrastes, avant de passer à l'étude des milieux où, comme en Espagne, aux Pays-Bas, en Allemagne, la sculpture gothique s'est propagée avec ampleur, en se heurtant à des survivances qui lui donnent parfois une couleur très particulière, pour aboutir enfin à cette inégale unité qui caractérise le XIV^e siècle. En Espagne comme en Allemagne, un art de tradition ancienne, mais d'une énergique vitalité, précède l'apparition tardive du style gothique, qui y paraît moins une conséquence naturelle et nécessaire que la combinaison d'une influence extérieure et des traditions locales. L'accent hispanique est plus catégorique et peut-être plus résistant en sculpture qu'en architecture, du moins au début de la période gothique. Deux chefs-d'œuvre qui dominent la plastique de cette première époque nous le font sentir : le portail occidental de Saint-Vincent d'Avila et surtout le porche de la Gloire à Saint-Jacques de Compostelle¹. Il est bien vrai que, dans l'un et l'autre cas, les influences bourguignonnes se font jour, que l'art de Vézelay et d'Avallon a eu part à leur élaboration. Mais un style ne se définit pas comme un total d'influences, il n'est pas une addition d'indices archéologiques. A Avila, la violence des flexions continue, dans une forme plus pleine, l'ardeur épique de la sculpture romane, avec une intensité qui appartient en propre à l'Espagne. C'est un don analogue qui caractérise le génie de maître Mathieu, architecte des figures surhumaines de Compostelle, les Prophètes, les Apôtres, qui jamais ne furent mieux investis de la majesté de leur mission. Ces blocs monumentaux, si mystérieusement dramatiques, semblent les contemporains de la Bible. Antérieurs de près d'une génération (1183) aux Précurseurs du portail nord de Chartres, ils se dressent au seuil de l'art gothique, dont ils devancent le développement. Ce dernier apparaît un demi-siècle plus tard à la cathédrale de Burgos, d'abord au portail du Sarmental. Est-ce l'œuvre d'un maître de l'Ile-de-France? Certes les Apôtres au linteau et les figures d'archivolte ne sont pas sans rapport avec la sculpture de Paris (les Prophètes du portail de la Vierge), mais le Christ apocalyptique du tympan, entre les symboles des Évangélistes accompagnés de leur représentation sous forme humaine, trahit une tout autre pensée, une conception icono-

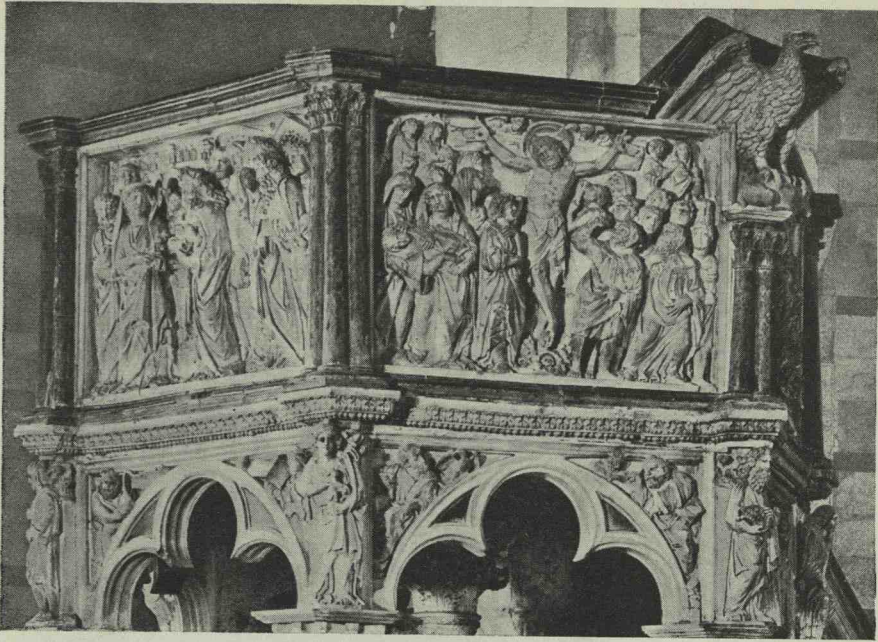
1. Sur l'œuvre de maître Mathieu et sur les influences bourguignonnes, voir Lambert, *L'art gothique en Espagne aux XII^e et XIII^e siècles*, p. 46.

graphique plus ancienne. La petite porte du cloître est plus frappante : elle a le charme d'un art de jubé, la qualité élégamment intime qui est bien celle de l'art français, de l'art parisien, dans la seconde moitié du XIII^e siècle. L'intensité y fait place à l'urbanité. Mais nous aurions de la peine à trouver en France, du moins à la même époque, une œuvre analogue à la statue de Violante d'Aragon, dressée dans le cloître, d'un accent si vif et si personnel, d'une vie physiologique si hardie. Quant aux sculptures de la cathédrale de León, elles sont l'œuvre de plusieurs ateliers : le portail du Sarmental a inspiré le portail méridional du transept ; à la façade occidentale, on a relevé l'influence de Chartres dans les portails de la Vierge. Iconographiquement, ce n'est guère douteux, mais le style des figures de l'Ensevelissement est plus grêle ; d'autres différences ont été relevées dans les types et les costumes de la scène des élus à la porte du Paradis. L'artiste, quel qu'il soit, a cherché la couleur espagnole. Peut-être en avait-il naturellement le don. Il est sûr néanmoins que la France est pour beaucoup dans son œuvre, comme dans celles de tout ce groupe. Cependant en Castille, en Navarre et surtout en Catalogne jusqu'à la fin du XIII^e siècle, et même plus tard, l'art roman continuait une vie forte, et ce serait une erreur que de le considérer comme un style attardé, conservé par miracle ou par erreur au delà de sa période active et authentique. Le portail d'Agramunt (1283) est un chef-d'œuvre de luxuriance baroque, et le génie de l'Orient semble y chatoyer dans les combinaisons du Sud-Ouest, écussonnées à la clef d'un relief incurvé, de caractère très ancien. Même lorsque le XIV^e siècle aura étendu l'influence française en Navarre, avec l'œuvre de Jacques Pérut à Pampelune, en Castille, avec la porte de l'Horloge à la cathédrale de Tolède, et, d'autre part, l'influence italienne et le style pisan dans les villes méditerranéennes de la couronne d'Aragon, Jayme Castayls, chargé de terminer le portail de Tarragone (1375), dresse des statues de Prophètes d'un sentiment farouche, d'un style plus ancien, à certains égards, que les Prophètes exécutés en 1270 pour le même portail, bien antérieurs eux-mêmes à leur date. Le temps de l'art espagnol n'est pas le temps de l'art français.

Ne doit-on pas faire une réserve préliminaire du même genre, lorsque l'on étudie la sculpture en Allemagne ? Il ne faut jamais oublier la puissance de son socle carolingien, la grandeur de son art dès le XI^e siècle, l'importance et l'intérêt de ses premières expériences plastiques, dans l'ivoire, le stuc, le bronze, les métaux précieux. Sans doute les colonnes de bronze envoyées de Werden à Corbie en 990 continuaient-elles la manière « romaine » des ateliers d'Aix. Nous l'avons retrouvée dans la colonne de Bernward et dans les reliefs de Saint-Michel de Hildesheim : au XIII^e siècle, les fonts baptismaux de la même église, portés par des atlantes agenouillés, la montrent intacte et vigoureuse. La tradition carolingienne des grands stucs associés à l'architecture

n'est pas oubliée, puisqu'elle peut, au XIII^e siècle, produire les belles figures du chœur de Halberstadt, d'un style analogue à celui de Godefroy de Claire. Ni la sculpture romane ni l'art des stucqueurs et des bronziers ne devaient disparaître derrière la sculpture gothique. La première persiste jusqu'à la fin du moyen âge : le saint Paul de Münster nous aide à passer sans transition du baroque roman au style flamboyant. La seconde est encore archaïque au porche méridional de Paderborn (1260 ?). On est surpris d'y voir figurer, à une date avancée, ces dais composés d'édicules, caractéristiques de l'art dit de transition, au milieu et jusqu'à la fin du XII^e siècle, dans le Nord de la France. De même au portail sud de la cathédrale de Münster, d'un style encore plus primitif dans ses parties les plus anciennes et qui, à une époque plus avancée, présente dans le vieux cadre conventionnel des arcades des statues aussi énergiquement gothiques que celles du chevalier et de sainte Madeleine, cette dernière déjà bourguignonne.

La grande école saxonne du XIII^e siècle, celle qui développe dans sa forte pureté la pensée plastique propre à l'Allemagne, combine un fonds traditionnel et certains accords français avec ses exigences propres. Il serait d'ailleurs difficile et prématuré d'en donner une définition stylistique d'ensemble. A Freiberg, à Magdebourg, à Bamberg, elle ne forme pas un bloc absolument homogène et, dans chacune de ces églises, la diversité des générations et des ateliers a laissé des traces. Les cadres monumentaux reportent notre pensée à un âge ancien de l'architecture. A Bamberg même, les fameuses statues de la Porte d'Adam décorent des piédroits que surmontent des archivoltés à chevrons, et toute la composition de la porte septentrionale est romane. Le synchronisme et l'harmonie de l'évolution en architecture et en sculpture, si manifestes en France, sont ici rompus. L'art des plus belles statues saxonnes est en avance, non seulement sur le milieu monumental, mais sur d'autres statues contemporaines, dans le même groupe. C'est là que peuvent jouer les influences de l'art français, mais fort interprétées. Il y a peut-être une relation entre la Vierge en bois du Calvaire de Freiberg (qui n'a rien de chartrain) et des figures comme la Vierge de la Belle Croix de Sens, étroitement serrée dans ses voiles ; mais l'Adoration des Mages, au tympan de la Porte Dorée, d'un remarquable équilibre de composition, se sent encore de la manière des stucqueurs et des orfèvres, non dans le mouvement des plis, mais dans leur multiplicité stridente. La part de l'Allemagne dans l'iconographie est incontestable. Sans doute, elle n'a pas inventé les Vierges sages et les Vierges folles, mais elle leur donne un rôle et une importance remarquables au portail nord de Magdebourg, de même qu'aux statues nues d'Adam et d'Ève au portail de Bamberg qui leur doit son nom, de même qu'au thème très singulier des Prophètes portant les Apôtres debout sur leurs épaules, à la Porte Dorée de la même cathédrale. Sans



NICOLA PISANO : CHAIRE DU BAPTISTÈRE DE PISE.

Phot. Brogi.



Pl. XLV.

GIOVANNI PISANO : CHAIRE DE SAINT-ANDRÉ DE PISTOIE.

Phot. Brogi.

doute ce saisissant symbole de la continuité des Écritures a pour modèle un vitrail de Chartres : l'Allemagne l'incorpore pour la première fois à la pierre, elle compose de longues colonnes humaines, que la mesure française du XIII^e siècle n'aurait pas acceptées au portail d'une église, mais qu'explique peut-être en Germanie la constance d'une vision ancienne. Cette audace n'eût pas déconcerté nos maîtres romans. Enfin, dans le style même, la porte septentrionale de Magdebourg (1240?) permet de saisir quelques traits originaux fortement accentués : au tympan, la Vierge de l'Assomption ne s'élève pas dans les cieux de son propre élan, c'est une statue reliquaire, portée par deux anges sur une sorte de civière dont ils empoignent les bâtons et d'où pend une nappe d'autel. Quant aux Vierges des piédroits, sans doute postérieures, elles ont déjà tous les caractères de l'art du XIV^e siècle lorsqu'il traite le même thème, par exemple à Erfurt, cette véhémence d'expression qui nous paraîtra toujours un peu candide, les plis multiples, d'un jet assez fièrement arqué, les mouvements bien décomposés, comme au ralenti.

C'est à Bamberg que cette langue particulière a son intonation la plus caractéristique, au moment où elle s'accorde — de la manière la plus frappante — avec le style monumental français. Comme témoin des persistances, nous avons d'abord le tympan de la porte nord, qui commémore la consécration de 1237 : sous ses épaisses archivolttes cloutées de cabochons, avec ses roides figures alignées de part et d'autre d'une Vierge reliquaire, c'est un relief de la transition, en retard d'un siècle. Mais les six statues de la Porte d'Adam sont conformes dans leurs lignes générales au parti de la sculpture française, avec toute la solidité plastique qui manque à l'art westphalien. Bien plus, les statues de l'impératrice Cunégonde et de l'empereur Henri, de même qu'au-dessus du Portail des Princes celles de l'Église et de la Synagogue, ainsi que celle du prétendu Conrad III, ont un rapport manifeste avec la reine de Saba, le roi Salomon, l'Église et la Synagogue et telle figure royale de la cathédrale de Reims, si bien que l'on est fondé à penser qu'un maître allemand a travaillé sur nos chantiers, où il a laissé sa marque, rapportant d'ailleurs en Allemagne des leçons dont il tira profit¹. Mais l'art de Bamberg montre une double tendance qui excède la qualité champenoise : épaisseur des volumes, sécheresse du modelé. Il y mêle un certain faste extérieur, que l'on retrouve dans les belles statues féodales et militaires de Naumbourg, aux marches de Slavie, les chefs de guerre et leurs femmes, Gepa, Uta, viriles dans la féminité. Le grand artiste qui les exécuta, sans doute vers 1270, bien loin de tenir encore au passé, annonce un développement futur².

1. Sur la question Bamberg-Reims, voir, outre le texte de Weese, les planches qui juxtaposent les figures de l'une et l'autre cathédrales. Cf. quelques lignes intéressantes de L. Lefrançois-Pillion, *Les sculpteurs de Reims*, p. 57.

2. Voir l'étude de Giesau, *Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 1924.

Vingt années auparavant, plus près de la France, sur le Rhin, les maîtres (d'inspiration très différente) qui sculptaient au croisillon sud de Strasbourg les tympans du Couronnement et de la Mort de la Vierge s'exprimaient eux aussi dans une langue personnelle : le style des plis, nombreux, pressés, d'une grande égalité d'accent, n'a rien de cette large paix monumentale qui semble envelopper de lumière les beaux volumes français ; la recherche du mouvement et de l'expression pathétique évoque le génie théâtral de la fin du moyen âge. Mais les statues de l'Église et de la Synagogue, par l'élégance et par la qualité méditative, appartiennent à une autre région de l'art. On a souvent comparé la Synagogue de Strasbourg et celle de Reims : mais cette dernière est de proportions plus courtes, son visage est moins allongé, elle ne se détourne pas pour se présenter presque de flanc, comme sa sœur d'Alsace, d'une exécution plus sobre, plus sèche, et qui conserve dans la pierre quelque chose du traitement du bois. Grandes œuvres, qui ne se comparent à rien d'autre dans le riche développement iconographique et plastique de la cathédrale, dont la façade occidentale abonde en scènes et en personnages de caractère anecdotique, animés d'une vie expressive qui, parfois, appuie sur l'intention, et en figures d'un maniérisme aimable, où se retrouvent les caractères de la première moitié du XIV^e siècle. La verve inventive de la frise qui court dans les parties hautes rappelle les grotesques du Portail des Libraires et, dans un autre style, ceux de Sens. C'est le réveil de l'imagination romane, du vieux songe des Bestiaires, mais libérés de l'ordre rigoureux auquel les avait jadis asservis le génie du XII^e siècle. Une sorte de tumulte d'historiettes grandit, à partir du milieu du XIV^e siècle, dans l'art allemand et foisonne aux portails des églises. Les Apôtres de Cologne, les statues et les reliefs de Saint-Laurent et de Saint-Sebald à Nuremberg appartiennent encore dans une certaine mesure à la grande lignée, mais c'est dans les cathédrales saxonnes du XIII^e siècle que l'ordre monumental a trouvé en Allemagne son expression large et sévère.

L'Espagne, l'Allemagne et, dans des programmes moins développés, les Pays-Bas adoptent l'ordonnance monumentale fixée par l'art français. Les maîtres italiens travaillent sur des données beaucoup plus restreintes ; ils ne sauraient adapter une pensée encyclopédique, dont ils n'ont d'ailleurs pas souci, aux dimensions des ambons, des tombeaux et des vantaux de porte. Les édifices colossaux bâtis par l'Angleterre semblent au contraire s'y prêter largement. Mais, dans l'étude de la sculpture anglaise à l'époque gothique, il faut tenir compte de deux faits : le caractère hétérogène de son développement antérieur et la composition des façades où elle prend place. L'architecture anglaise du XII^e siècle ne requiert pas plus la sculpture monumentale que l'art de la Normandie romane. Les maîtres ne procèdent pas à ces recherches mul-

tiples sur la forme qui précèdent l'art gothique dans d'autres pays et qui, d'ailleurs, opposent parfois à ce dernier une longue résistance. Les savants reliefs de Chichester, donnés comme saxons, les frises de la façade de Lincoln, analogues à la frise de Beaucaire, les vestiges discutables de l'influence languedocienne à Malmesbury, le Christ apocalyptique de Rochester, du style de notre « transition », représentent moins un ordre continu qu'une série de phénomènes aberrants. C'est ailleurs, c'est à une époque plus ancienne qu'il faut chercher la grandeur de la sculpture dans les Iles Britanniques, sur le socle et les bras des croix sculptées, en Irlande et dans l'Angleterre septentrionale. L'influence de ces reliefs sur le développement du style monumental reste indéterminée. D'autre part, l'architecture du XIII^e siècle adopte un parti très spécial pour la plastique décorative, en tapissant les façades d'arcatures superposées. La sculpture figurée a pour cadres principaux ces monotones étages de niches, où l'on voit revivre le thème du personnage sous arcade. Il n'y est pas dépourvu de grandeur, comme le prouvent certaines statues de Wells, d'une sécheresse puissante. Il y a plus de charme et de variété dans les écoinçons. Du reste, dans le second tiers du XIII^e siècle, la composition de quelques tympans, à Lincoln, à Salisbury, à Westminster, montre l'habileté des imagiers anglais à combiner la forme selon les exigences de l'architecture. La sculpture est monumentale par la manière dont elle se fixe aux points sensibles : les retombées des ogives, par exemple dans les belles salles capitulaires, les clefs, mais aussi les socles et les balustrades reçoivent une remarquable profusion de têtes décoratives. Il est plus curieux de les voir paraître aux chapiteaux, où elles continuent peut-être une tradition dont l'art irlandais offre les premiers exemples. Il existe ainsi une sculpture anglaise définie par l'architecture, par les emplacements et même, dans ses flexions, son charme un peu froid, par les mouvements du style curvilinéaire. Aux qualités d'aplomb et d'élégante roideur des figures de niche, aux combinaisons plus souples des écoinçons et des tympans où s'inscrivent des cadres polylobés, s'ajoutent naturellement, au rampant des enfeux et sur les archivoltés, dans des espèces d'écrins entr'ouverts au cœur des feuillages et des rinceaux, des figurines plus frêles, plus caressées. Ce style prend une tonalité particulière dans les albâtres onctueux de l'époque suivante, dont nous avons des exemples en Guyenne. Les progrès de la manière anecdotique au XIV^e siècle et l'habileté ouvrière des artistes accentuent ce caractère. Dans ce développement original de la plastique, il faut faire une place à part aux statues tombales du XIII^e siècle, très différentes des gisants de France et d'Espagne, ainsi que des amples reliefs funéraires où l'Allemagne met parfois une vie physiologique d'une intensité presque caricaturale : taillées tantôt dans le marbre de Purbeck, tantôt dans le bois, tantôt dans la pierre, les figures des tombes anglaises sont remarquables par l'imprévu du

geste et par la vivacité du mouvement. Là encore, c'est de l'image de la mort que sort la puissance expressive de la vie.

Si nous essayons de comprendre dans son ensemble cette immense assemblée de figures sculptées par les maîtres d'Occident pendant deux cents années, il nous est facile d'apercevoir que les règles de l'art monumental défini en France dans la seconde moitié du XII^e siècle en dominant les variations. Dans nos cathédrales, iconographie et morphologie se développent avec l'architecture elle-même, largement ouverte au déploiement des images. Le monde et l'homme ne sont plus entrevus par des visionnaires à travers une grille d'ornement. Le système des hiérarchies et des symboles où sont distribuées les créatures n'a plus rien d'occulte. L'homme retrouvé crée son humanisme. C'est une renaissance, et, comme les autres renaissances, elle tend à s'emparer du tout, elle est de caractère universel et universaliste. Mais elle s'exprime dans la langue des tailleurs de pierre, ses pensées prennent place dans de vastes églises, contre des murs, entre des piles, sous des arcs, à des hauteurs diverses. La forme bâtie ne configure plus la forme plastique, mais elle l'encadre toujours, elle la hausse, elle la simplifie, elle la combine pour la perspective et pour la lumière. L'homme n'est plus fonction de la structure, mais il demeure son compagnon, il collabore avec les masses, il prend part aux effets. Il est taillé dans le même bloc que l'église, c'est là son milieu, il ne s'en sépare pas, il évolue avec elle. A mesure que la construction élimine les poids morts, accueille plus largement le jour entre des membres plus légers, lorsqu'elle aboutit à la conclusion nécessaire de la pensée gothique dans l'art de bâtir : un système de forces nerveuses, la forme humaine elle aussi s'allège, souple et bien tendue sur ses axes multiples ; les flexions du corps ne sont pas un signe de fatigue ou d'affaiblissement, mais de pleine possession des forces organiques. Dans cet équilibre interviennent des valeurs nouvelles qui vont le détruire. L'enquête sur la vie, conduite et limitée par l'ordre monumental, s'enrichit des curiosités de la mort. L'art du tombier, longtemps d'accord avec l'art de l'imagier, entre en conflit avec lui et l'entraîne dans des voies singulières. Le masque des morts commence le portrait des vivants. A la grandeur unanime et uniforme de la paix chrétienne se substituent peu à peu les traces de nos agitations, le tressaillement de notre particularité. Mais le privilège d'avoir été conçues et de s'être développées dans l'architecture demeure longtemps encore acquis aux images. Il reste un trait essentiel de l'art français. La même courbe est reconnaissable dans d'autres pays, mais elle y est moins pure et moins rapide. Un certain accord tardif s'établit au XIV^e siècle : il est précédé de mouvements fort inégaux, et d'essence différente. L'Italie préfère au modernisme gothique les grands exemples de son passé impérial. La longue persistance des techniques carolingiennes et de l'architecture romane n'empêche pas l'Allemagne de

trouver et de développer son accord avec l'Occident ; il lui permet de définir pour la première fois certains traits de son génie, sa conception de la vie et de la forme, vigoureuse, appuyée, mêlant un faste de théâtre à la véhémence candeur du sentiment. L'Espagne gothique crée à Compostelle un des premiers chefs-d'œuvre de la statuaire nouvelle, mais encore tout empreint de la rêverie et de la passion romanes, auxquelles elle reste fidèle, même après avoir accueilli le style français. L'Angleterre enfin travaille dans son architecture à elle, dans des écoinçons, sur des culots ; elle fait onduler les caprices du style curvilinéaire autour du maniérisme des statuettes. Mais ces tonalités diverses, si nous les observons à quelque distance, se fondent dans une harmonie unique. Malgré les divergences politiques et la diversité des milieux, en dépit des retards et des avances, l'Europe occidentale est unie dans une même pensée, dont l'architecture, comme au temps où Rome l'employait à étendre son empire, n'est pas l'expression passive, mais l'agent efficace. Prenez les statues des provenances les plus différentes et dont les nuances peuvent le mieux nous servir à qualifier l'esprit d'un groupe et d'une culture, par exemple le saint Théodore de Chartres, le margrave Eckard de Naumbourg, Alphonse le Sage et Violante d'Aragon au cloître de Burgos, et même le Charles d'Anjou du Capitole, — c'est la même humanité solide, elle a construit la même civilisation.

BIBLIOGRAPHIE

- E. Mâle, *L'art religieux du XIII^e siècle en France*, 7^e éd., Paris, 1931 ; R. de Lasteyrie, *Études sur la sculpture française du moyen âge*, Monuments Piot, VIII, 1902 ; L. Lefrançois-Pillion, *Les sculpteurs français du XIII^e siècle*, 2^e éd., Paris, 1931 ; D. Jalabert, *La flore gothique, ses origines, son évolution du XII^e au XV^e siècle*, Bulletin monumental, 1932 ; P. Vitry, *La sculpture française sous le règne de saint Louis*, Paris, 1929 ; L. Courajod et P. F. Marcoux, *Musée de sculpture comparée, Catalogue raisonné, XIV^e-XV^e siècles*, Paris, 1892 ; E. Houvet, *La cathédrale de Chartres*, 7 rec. de pl., Chartres ; P. Vitry, *La cathédrale de Reims*, 2 vol., Paris, 1915 ; L. Lefrançois-Pillion, *Les sculptures de Reims*, Paris, 1928 ; A. Boinet, *Les sculptures de la cathédrale de Bourges*, Paris, 1912 ; E. Maillard, *Les sculptures de la cathédrale de Poitiers*, Poitiers, 1921 ; Abbé Fourrey, *La cathédrale d'Auxerre, essai iconographique*, Auxerre, 1931 ; R. Kæchlin, *La sculpture belge et les influences françaises aux XIII^e et XIV^e siècles*, Gazette des Beaux-Arts, 1903 ; E. Bertaux, *L'art dans l'Italie méridionale*, Paris, 1904 ; G. Weise, *Spanische Plastik*, I et II, Reutlingen, 1925-1927 ; E. Panofsky, *Die deutsche Plastik des XI. bis XIII. Jahrhunderts*, 2 vol., Munich, 1924 ; W. Pinder, *Die deutsche Plastik des XIV. und XV. Jahrhunderts*, Munich, 1924 ; E. Wiese, *Schlesische Plastik vom Beginn des XIV. bis zur Mitte des XV. Jahrhunderts*, Leipzig, 1923 ; E. Luthgen, *Gotische Plastik in den Rheinländern*, Bonn, 1921 ; A. Goldschmidt, *Studien zur Geschichte der saechsischen Skulptur in der Uebergangszeit*, Berlin, 1903. — *Gotische Madonnenstatuen in Deutschland*, Augsburg, 1923 ; G. Dehio, *Zu den Skulpturen des Bambergerdomes*, Jahrbuch der Berliner Museen, 1890 ; W. Vöge, *Ueber die Bamberger Dom Skulpturen*, Repertorium für Kunstwissenschaft, 1899 ; A. Weese, *Die Bamberger Dom Skulpturen*, 2 vol., Strasbourg, 1914 ; M. D. Anderson, *The medieval Carver*, Cambridge, 1935 ; Prior et Gardner, *English medieval figure-sculpture*, Londres, 1904-1905 ; Hope et Prior, *English medieval alabaster works*, Londres, 1913 ; H. Wilm, *Die gotische Holzfigur*, Leipzig, 1923.

CHAPITRE IV

LA PEINTURE GOTHIQUE AUX XIII^e ET XIV^e SIÈCLES

L'ordre monumental, surtout au XII^e et au XIII^e siècle, s'impose à la fois, en vertu des mêmes règles, à l'architecture et à la sculpture ; avec tout ce qu'il comporte de nuances, de profondeurs et de richesse, il est d'abord, sinon exclusivement, un ordre de l'esprit. La forme où il s'inscrit part d'un raisonnement sur l'espace, sur les forces, sur leur meilleur équilibre. Une cathédrale est un univers pensé, et c'est par là qu'elle s'oppose à la plus merveilleuse concrétion naturelle. Voilà du moins ce que nous montre la France. Mais ce serait méconnaître le génie du moyen âge que de le mesurer partout et toujours au compas, à l'équerre et à la règle. Certaines régions de son activité, d'ailleurs subordonnées elles aussi à la vie de l'architecture, laissent paraître un rayon magique dont la source n'est pas en elle. Dans l'histoire de la peinture, il n'y a sans doute rien de plus grand et de plus étrange que cette forme translucide de la peinture monumentale, le vitrail. C'est par lui qu'il nous faut commencer cette étude, qui nous mènera ensuite à l'admirable développement de la fresque en Italie : nous reviendrons ainsi au plein des murailles, avant d'analyser des monuments plus petits et plus fragiles, ces panneaux peints et dorés, ces manuscrits où l'image de l'homme et du monde, dans un décor d'arcs, de lobes et de fleurons qui est encore celui des églises, avec une éclatante limpidité de couleur qui évoque les verrières, s'enrichit de valeurs intimes et profondes.

I

Il y a deux sortes de peinture, celle qui imite la lumière du soleil, avec ses jeux d'ombres et de clarté, et qui tâche de donner l'illusion d'un espace complet, modelé en profondeur ; et, d'autre part, celle qui, accueillant le jour naturel et l'utilisant pour ses propres fins, qui ne sont pas celles de la nature, lui donne une qualité inédite et particulière, l'incorpore à un espace plat, tantôt par l'artifice de la transparence, tantôt par celui des rehauts et des fonds

d'or, si bien que l'on peut dire qu'elle combine et construit sa lumière originale. La peinture gothique est essentiellement de la seconde catégorie ; même lorsqu'elle tend à donner aux figures le plein de leur substance, par exemple dans la fresque italienne, elle respecte le mur. Mieux encore la peinture murale dans le Nord, et surtout la peinture sur verre, cette fresque translucide, la création la plus extraordinaire de l'art du moyen âge. On a cru longtemps que l'art du vitrail avait été importé d'Orient à la suite des Croisades, et il est vrai que les Arabes connaissaient l'usage d'incruster des verres de couleur dans une armature de plâtre. Mais les chroniqueurs et les poètes nous apprennent que ce procédé était pratiqué dans les Gaules à l'époque mérovingienne. L'originalité consiste à y avoir inséré et composé des figures, de les avoir rehaussées d'accents tracés au pinceau et soumis à la cuisson, enfin d'en avoir assemblé les éléments dans un réseau métallique qui les dessine avec force et qui les maintient en place. L'art du vitrail, l'art des figures de verre apparaît dès la fin du X^e siècle, ce grand moment des inventions, peut-être même plus tôt, s'il faut en croire le moine de Saint-

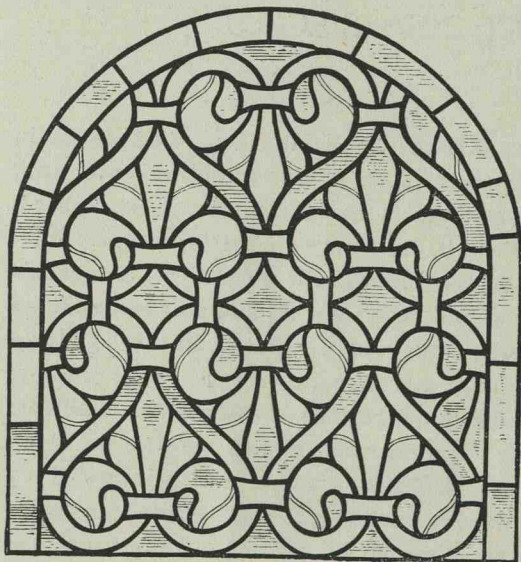
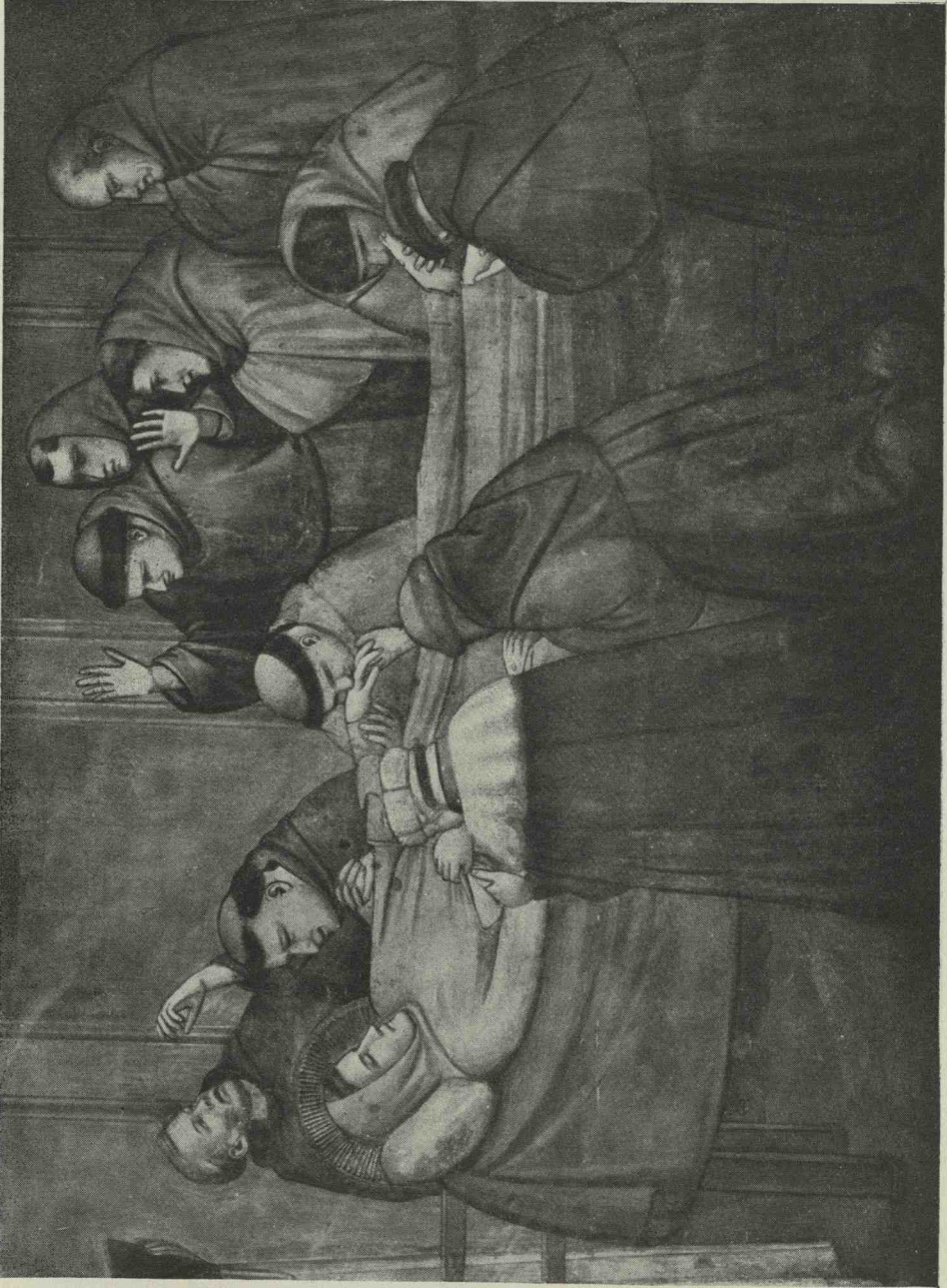


Fig. 72. — Vitrail cistercien de Bonlieu.

D'après Viollet-le-Duc.

Bénigne de Dijon ou l'histoire

de l'aveugle miraculeusement guéri par saint Liudger, et dont la vue toute neuve est frappée par les images peintes des fenêtres. Techniquement, le rapport avec l'orfèvrerie cloisonnée est incontestable, mais le plomb remplace le filigrane d'or. Il n'est pas monture seulement, il est dessin, il est valeur. Il écrit puissamment la forme et il fait chanter le ton. Ces êtres traversés par la lumière n'ont pas l'air d'appartenir à notre monde, ce sont des personnages de théophanie, des morts glorieux dans leur printemps éternel, étincelant, léger, qui les compose de sa propre lumière. Mais le trait vigoureux qui les sertit et qui les parcourt les rapproche de nous. Ils sont pris étroitement dans ce filet sombre et flexible. Sans les plombs, non seulement nous verrions s'évanouir l'énergie de la forme, mais les tons rayonneraient les uns dans les autres : à ces évidences radieuses se substituerait un crépuscule multicolore.



Pl. XLVI.

GIOTTO : DÉTAIL DES FUNÉRAILLES DE SAINT FRANÇOIS.
Église Santa Croce Florence.

Phot. Brogi.

Si l'on met à part la fermeture d'une châsse découverte dans un cimetière de l'Aisne et remontant au VIII^e siècle, ne comportant d'ailleurs que la représentation d'une croix entre l'alpha et l'oméga, et sans rapport avec le style monumental, les premiers vitraux qui nous aient été conservés sont ceux de Saint-Denis. Est-ce là que prit naissance leur développement? On peut le croire, si l'on songe à la grandeur de l'œuvre de Suger, à l'audace de ses entreprises, à la richesse de ses inventions iconographiques et surtout à la part qu'il prit à l'élaboration du style, en fixant dans la pierre au portail de son église le thème monumental des Précurseurs¹. Dans l'histoire de l'art du moyen âge,



Fig. 73. — L'Annonciation et la Visitation. Fragments de vitrail de Chartres, XII^e siècle.
D'après la monographie de Lassus.

tout s'enchaîne, tout se tient. Si Saint-Denis n'a pas tout donné, le génie de son grand abbé a eu une part décisive dans la mise au point, dans la mise en forme d'éléments essentiels, la composition architecturale qui découle de l'ogive, la plastique des portails et sans doute aussi la décoration des verrières. Tel est le sens, telle est la portée des petits médaillons qui nous ont été conservés et qui appartenaient à de vastes ensembles. Les vitraux (perdus) de Notre-Dame de Paris s'y rattachaient, peut-être aussi les admirables verrières de la façade occidentale de Chartres, de même que les statues du Portail Royal continuent celles de Saint-Denis. Le Mans, Poitiers, Angers nous offrent d'autres témoignages de la grandeur de cet art dans la seconde moitié du XII^e siècle, avec ses armatures de fer qui maintiennent les plombs et qui

1. Telle est du moins la doctrine, fortement motivée, d'É. Mâle, *L'art religieux du XII^e siècle en France*, ch. V, p. 151, notamment III, Les vitraux symboliques du XII^e siècle ont leur origine à Saint-Denis, p. 160-164.

n'épousent pas encore le profil des cadres, avec ses fonds bleus et ses fonds rouges, sa richesse ornementale et le caractère intense des figures. Tout a été dit sur les plus anciens vitraux de Chartres. Ils ne doivent pas noyer dans leur rayonnement des œuvres comme la Vierge en majesté d'Angers, son long visage en amande, sa bordure qui rappelle certaines bandes irlandaises, passées dans le fonds commun de l'art carolingien, ses anges exactement arrondis selon la courbe des médaillons. C'est là encore la grande écriture romane qui chiffre la forme selon les exigences de l'espace. De même dans la Crucifixion de Poitiers, où l'ange qui fait le geste de soutenir la mandorle a la courbure d'un bel



Fig. 74. — La Musique. Vitrail de Laon.
XIII^e siècle.

D'après de Florival et Midoux.

arc, mouvement auquel le graphisme des plombs imprime une violence.

Le XIII^e siècle multiplie ces étonnantes images. Les percées plus vastes éliminent peu à peu la peinture murale, à laquelle la place est étroitement mesurée, et réclament la peinture sur verre. L'abondance de la vie, les diversités de la figure humaine, la richesse des histoires se répandent dans ces immenses tapisseries solaires qui incrustent en plein ciel les Écritures, la Légende Dorée, l'histoire profane, l'activité des métiers, sans rompre la pureté de la pensée architecturale. Des médaillons de différentes grandeurs se superposent et se combi-

nent, en acceptant parfois des quadrilobes à l'intérieur. Ils s'enlèvent sur un fond de mosaïque ou de treillis, bleu sur rouge, dans des bordures moins riches que celles de l'âge précédent, et plus sèches. L'ardeur épique du XII^e siècle fait place, dans les grandes figures, à une sorte de majesté farouche, et, dans des scènes plus petites, brille la poésie d'une vie à la fois naturelle et surnaturelle, empreinte d'une charmante bonhomie de vérité, mais transposée dans un registre supérieur. Les tons froids des fonds, qui tendent à une harmonie violette, font valoir la chaleur et la solidité diaphane des autres parties, des roux étincelants comme n'en offre pas la peinture la mieux dorée par les âges, des verts riches et profonds, sans cette saturation qui caractérise plus tard certains groupes de l'Europe centrale. Même lorsque la dominante violette aboutit à un effet presque nocturne, il reste toujours une offrande à la lumière. C'est de Chartres que partent sans doute la poétique et les grands exemples de cette imagerie céleste, pour se répandre en Angleterre,

mais d'abord en France, à Bourges, à Laon, dans d'innombrables églises. Nous ne pouvons plus que supposer le rôle de Paris dans cette expansion, au cours de la première moitié du XIII^e siècle. Mais les générations suivantes ont pour maîtres les verriers parisiens. La Sainte-Chapelle a été en quelque sorte construite autour de ses vitraux. Aux croisillons de Notre-Dame, les roses colossales et délicates sont pareilles aux roues de feu du char biblique, mais l'image de la vie qu'elles abritent dans leur réseau appartient aux régions célestes de la paix dans la lumière. Ainsi l'art rayonnant, en évidant le mur entre les nerfs, élargit cet espace à la fois immédiat et lointain où résident les présences inaccessibles. Il baigne les vaisseaux de rayons roses, jaunes, verts et violets, rehaussés parfois de délicates bordures blanches et filtrant à travers la résille ouvragée en figures une vibration lumineuse qui vient d'au delà de la terre. La peinture murale lutte d'émulation avec ces riches harmonies, elle tâche d'en soutenir l'éclat, en montant sa gamme, en la relevant de rehauts et d'incrustations, mais l'économie de l'architecture occidentale ne lui réserve plus qu'une place humiliée, des conditions



Fig. 75. — La lapidation de saint Étienne.
Vitrail de Bourges. XIII^e siècle.

D'après Viollet-le-Duc.

précaires. Elle se maintient en pays roman, dans le Midi de la France, auquel le génie du vitrail demeure étranger, sauf dans des églises qui, comme Saint-Nazaire de Carcassonne, appartiennent complètement à l'art du Nord.

Est-ce uniquement pour des raisons d'économie, en vertu du développement énorme des baies, que le style rayonnant, surtout au XIV^e siècle, adopta les grisailles, en les substituant de plus en plus aux vitraux colorés ou en les associant à ces derniers dans le même panneau, comme à Auxerre ? Peut-être y voyait-on aussi l'avantage de répandre dans les églises par ces vastes ouver-

tures une lumière plus égale et d'une franchise plus douce. Au surplus la tonalité intérieure de l'architecture change avec chaque âge de son développement. Aux nobles et solides harmonies romanes des ocres avait succédé le puissant accord des bleus et des rouges, qui finit dans l'équivoque du violet, et cet accord même fut remplacé à son tour par un camaïeu raffiné de



Fig. 76. — Prophètes. Vitraux de Saint-Urbain de Troyes. XIV^e siècle.

D'après Corroyer, *L'architecture gothique*, Quantin éd.

rinceaux enlevés en clair sur un fond gris, subtilement incolore. Dès le XII^e siècle, les Cisterciens avaient aimé et pratiqué cette élégance et cette ascétique. Elle renaît à une époque d'architecture finement écrite et sobrement conçue. Les médaillons et les panneaux de couleur perdus au milieu du champ gris des verrières, par exemple au chœur de Saint-Urbain, à Troyes, nous apparaissent comme les vestiges d'un art très ancien, qui n'est plus d'accord avec le génie des temps. Plus tard encore, l'économie du vitrail fut profondément modifiée par l'emploi du verre blanc en larges lames froides, par la découverte du jaune d'argent, par les progrès de la technique qui permirent d'obtenir désormais les grandes surfaces de verre coloré dans l'épaisseur, enfin par des procédés de damasquinure et de doublage, qui donnent des chatoiements et des effets de glaciés. Les plombs sont moins nécessaires, puisque les plaques sont plus vastes, le réseau se détend et se défait, et cette magnifique écriture, vigoureuse, entrelacée, multiple, s'efface peu à peu pour faire place à des formes qui passent d'un large schématisme héraldique à l'imitation de la vie. La matière même acquiert des qualités picturales qui lui retirent de sa rudesse en lui donnant un caractère précieux. Mais l'art du XIV^e siècle a le

des procédés de damasquinure et de doublage, qui donnent des chatoiements et des effets de glaciés. Les plombs sont moins nécessaires, puisque les plaques sont plus vastes, le réseau se détend et se défait, et cette magnifique écriture, vigoureuse, entrelacée, multiple, s'efface peu à peu pour faire place à des formes qui passent d'un large schématisme héraldique à l'imitation de la vie. La matière même acquiert des qualités picturales qui lui retirent de sa rudesse en lui donnant un caractère précieux. Mais l'art du XIV^e siècle a le

mérite de la finesse optique et de la limpidité. L'atelier de Rouen rayonne en Normandie et en Angleterre. La série des vitraux d'Évreux, de 1330 à 1380, nous conduit par étapes, d'ailleurs avec charme, au contre-sens de la fin du moyen âge : le tableau transparent suspendu à la fenêtre, négation du style monumental. Chaque art qui perd l'énergique volonté de ses beaux « défauts » est sur la pente de sa décadence, surtout quand il n'est plus maintenu par l'architecture et qu'il est envahi par l'illusion de l'espace.

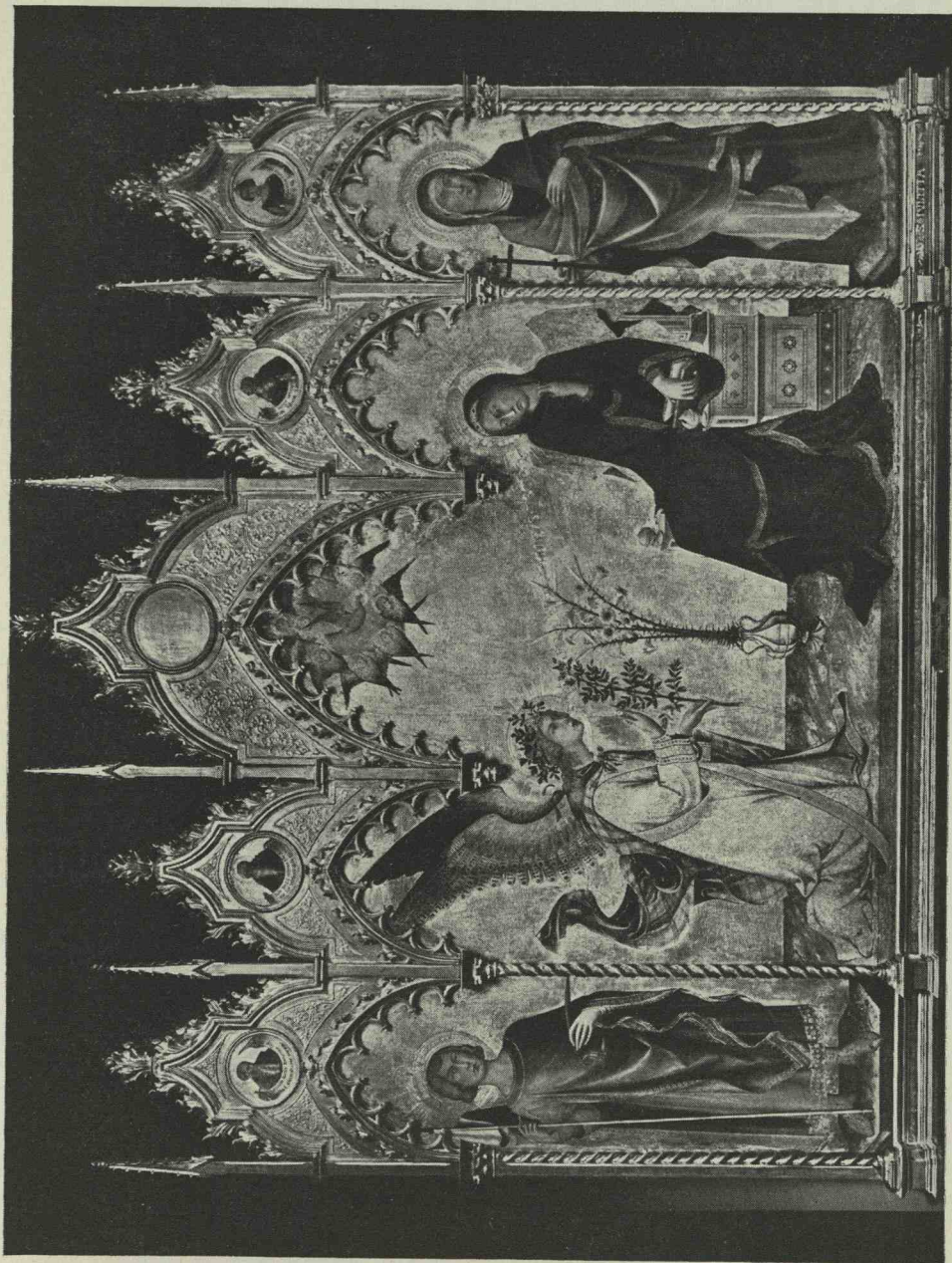
II

La dernière partie de cette observation pourrait justement s'appliquer à l'histoire de la peinture monumentale en Italie au moyen âge. Mais il faut tenir compte aussi d'un fait constant dans toute la culture de ce grand pays et qui nous aide à en comprendre les variations mieux que par la pure et simple succession des temps. Le génie italien est double. Il est génie d'ordre et de stabilité, il est génie baroque. Il tend, d'une part, à l'aplomb monumental, dont il tient le goût et l'instinct de ses origines romaines, et, d'autre part, au désordre expressif, à la véhémence pathétique, à l'illusion théâtrale. Nul peuple ne fut plus robuste constructeur de murailles, et nul n'y a répandu de plus singuliers paradoxes en caprices de la forme et en trompe-l'œil. Ces maçons énergiques sont en même temps des artisans de simili. De là deux grandes familles d'esprits, deux directions divergentes et simultanées dans son histoire, de puissants constructeurs et des illusionnistes ; en art, des maîtres solides et sévères, emplis d'un souffle large et d'un sentiment authentique ; à côté d'eux, et souvent mêlés à leur sillage, des génies romanesques, captieux, instables. Mais ces derniers ont l'avantage de leur curiosité. Leur impatience ingénieuse, leur nostalgie de l'âge d'or, leur méditation de l'avenir à travers le passé sont des forces considérables. Nous verrons ce qu'elles ont fait pour et contre le moyen âge, considéré comme un ordre moderne, en puissant accord avec les forces historiques et les besoins spirituels du moment.

Dante, Giotto sont de la lignée des constructeurs de cathédrales et des grands sculpteurs de l'Ouest. Ils ont, comme eux, l'audace des proportions, l'enchaînement des pensées, la puissance cyclique et le sens de toute grandeur humaine. Comme une église qui s'enfonce par ses cryptes dans les profondeurs, qui accueille les pécheurs dans ses nefs multiples, qui hausse leurs regards et leurs pensées vers les verrières des parties hautes, où brille la lumière des régions éternelles, la Divine Comédie est souterraine, terrestre et paradisiaque dans sa triple ordonnance surnaturelle et humaine. Les cercles de la damnation et les étages resplendissants qu'habitent les élus sont les registres du Jugement

Dernier. Mais les hommes et les femmes qui se pressent dans les régions de ténèbres et dans les régions lumineuses sont moins des figurines de tympans que des figures de portail : elles en ont la hauteur sévère, le modelé large, le caractère monumental. Nous ne les interprétons plus comme le faisaient les romantiques, qui leur prêtaient volontiers le caractère convulsif du style flamboyant, nous les confrontons plus justement avec les grandes images d'un art qui n'est pas encore travaillé par leurs passions, mais dont la stature et la plénitude leur sont acquises. Ce n'est pas seulement sur les pentes de l'Université que le banni de Florence retrouvait une patrie pour ses pensées, mais dans l'ombre colossale de Notre-Dame de Paris. Le dire ainsi, ce n'est pas lui ravir le bienfait de ses origines. Il est l'Italie même, mais il tient et il appartient à l'universalité du moyen âge. Giotto est l'interprète d'une autre pensée. Dante plonge dans les profondeurs des agitations publiques et des haines de parti. Giotto commémore l'Évangile et l'histoire du Pauvre d'Assise. Mais tous deux ont le même don violent dans la même ligne sévère. Plus encore que celles du poète, les figures du peintre sont riches de la substance de la statuaire, — mais elles ne détruisent pas la muraille où son génie les installe, elles en respectent, elles en confirment l'équilibre et la masse. Giotto définit la peinture monumentale, non seulement pour son siècle, mais pour les âges à venir.

Pour saisir dans son ensemble la perspective historique au centre de laquelle il se dresse, il faut d'abord se représenter la peinture monumentale en Italie avant lui, non comme un développement unique et rectiligne, mais comme un système complexe, où l'on peut distinguer trois courants : l'art byzantin de Toscane, l'art pontifical romain, un art populaire d'origine ancienne et d'expression très diverse. A Florence Cimabue, à Sienne Duccio di Buoninsegna représentent une tradition forte et vivante, qui n'est pas spécifiquement italienne, mais qui trouve en eux la forme toscane du grand art méditerranéen sorti de la renaissance macédonienne. De ses origines byzantines, cet art tient sa grandeur simple, l'autorité de cette large écriture murale nécessaire aux peintres comme aux mosaïstes, l'habile pratique de ces ondulations linéaires de caractère ornemental qui infléchissent en courbes élégantes les corps des anges près de la majesté massive de la Vierge en gloire. Dans un espace presque plat, avec une mimique sobre, il suggère des sentiments intenses. La gamme est fine, vive et limpide, rehaussée dans les tableaux d'autel et dans les icônes par l'or des fonds et par l'or des auréoles, et, chez les Siennois, par l'or des galons qui courent en élégantes arabesques sur la bordure des vêtements. Nous avons cessé de considérer comme un archaïsme ce style en plein épanouissement de jeunesse et dont la sève nourrit longtemps l'Italie. Lorsque le peuple accompagnait processionnellement la *Maestà* en chantant des hymnes et en poussant



Pl. XLVII.

SIMONE DI MARTINO : L'ANNONCIATION
Musée des Offices, Florence.

Phot. Anderson

des clameurs d'allégresse¹, il ne rendait pas hommage à une vieille image miraculeuse, il sentait avec une force confuse et il saluait le printemps du génie florentin. D'autre part Cimabue s'associait à l'expression vive et brûlante de la ferveur franciscaine dans la décoration de la basilique d'Assise, où travaillaient aussi des maîtres romains.

Le milieu d'où venaient ces derniers et surtout la pensée du grand artiste qui les domine nous conduisent vers d'autres souvenirs et vers d'autres régions. Rome, cité de ruines au début du haut moyen âge, mais siège de la puissance pontificale, accrue du domaine de saint Pierre, après avoir été quelque temps sous l'influence de la culture grecque, propagée d'abord par des papes originaires d'Asie, revenait aux exemples de la renaissance constantinienne et de l'art triomphal qui fleurit jadis dans la paix de l'Église. Entre les vicissitudes de la querelle du Sacerdoce et de l'Empire et l'exil d'Avignon, une grande tradition pontificale se réveille et s'exprime par des œuvres qui correspondent, dans une certaine mesure, à l'esprit de l'art impérial d'Apulie. Mais le sentiment romain s'y manifeste par une majesté tranquille, dont le génie véhément de Nicolas Pisano, le dernier des grands sculpteurs de sarcophages antiques, est tout exempt. Ces deux faces d'une même pensée se complètent dans l'histoire. Mosaïste et peintre, Cavallini², reconquis sur l'oubli par d'heureuses recherches au début de ce siècle, a laissé dans les vieilles églises du Transtévère une ample série d'œuvres que domine l'image auguste du Christ : ce n'est plus le moine ascétique de Syrie, ce n'est plus le Pantocrator byzantin, mais, selon une juste expression, le Jupiter chrétien. Les Apôtres sont des *togati* siégeant avec une dignité paisible. Le plein des volumes, le style des plis annoncent que

1. C'est Vasari qui nous l'apprend, en spécifiant qu'il s'agit de la grande Madone peinte pour Sainte-Marie-Nouvelle. On pense aujourd'hui que cette dernière est de Duccio. Voir *infra*, p. 261, n. 1. Vasari a sans doute confondu avec la Madone de la Sainte-Trinité, aujourd'hui aux Offices, ou encore avec la *Maestà* de Duccio, transportée à la cathédrale de Sienne le 9 juin 1311. — Cenno di Pepe, dit Cimabue, est né à Florence vers 1240 ; sa mort est postérieure à 1302 ; il a séjourné à Rome en 1272 ; on est d'accord pour lui attribuer la fresque d'Assise représentant la Vierge entourée d'anges avec saint François. La Madone des Offices aurait été exécutée à Florence au moment où il subissait encore l'influence de Marcovaldo ; la Madone du Louvre, d'un style plus large, serait postérieure au séjour à Rome et se placerait entre 1275 et 1290. Voir Vasari, *Vite*, éd. Frey, Munich, 1911 ; Schubring, *Zeitschrift für Christliche Kunst*, 1901, p. 355-359 ; Van Marle, *La peinture romaine du moyen âge*, Strasbourg, 1921 ; L. Hauteœur, *La peinture au Musée du Louvre, écoles italiennes, XIII^e, XIV^e, XV^e siècles*, Paris, s. d., p. 16.

2. Les fresques de Cavallini à Sainte-Cécile au Transtévère furent découvertes en 1900 par F. Hermann. L'interprétation « florentine » des origines de la peinture italienne, propagée par Vasari, apparut dès lors comme très inexacte, ou du moins très incomplète. Le nom de Cavallini figure pour la première fois dans un acte de vente datant de 1272. Il est né vers 1250. Il prit une part (difficile à déterminer) dans les travaux exécutés par les maîtres romains à Sainte-Marie-Majeure, au Sancta Sanctorum, à Saint-Paul-hors-les-murs (copies exécutées en 1635 pour le cardinal Barberini) : le *Commentario* de Ghiberti lui attribue les scènes de l'Ancien Testament peintes dans cette dernière église. Le voyage à Assise, dans une équipe romaine, daterait également de la jeunesse du peintre. Les mosaïques de Sainte-Marie au Transtévère, comme les peintures de Sainte-Cécile, sont authentiquées par le *Commentario*. Voir A. Busiocioeanu, *Pietro Cavallini e la pittura romana del Ducento e del Trecento*, Ephemeris Dacoromana, III, 1925.

le peintre a vu, sinon copié, des monuments de la sculpture romaine. Ici commence l'histoire de cette résurrection du passé qui n'est pas inspirée par le songe d'un poète couronné, mais par la richesse morale, la tradition et les exemples de la Ville Éternelle.

Mais ce n'est pas là toute la peinture italienne antérieure à Giotto. Au-dessous de ces registres supérieurs il existe un art qui répond aux instincts populaires et qui les traduit avec vivacité. La religion du peuple n'est pas celle des dignitaires et des pontifes. Elle a besoin d'aliments plus forts et peut-être plus grossiers. Une race à l'âme expansive réclame les anecdotes sentimentales, les drames, les miracles, elle se complaît au récit de la vie des martyrs, elle veut connaître les saints les plus efficaces et les reliques qui guérissent. Ce ton même est celui qu'elle prête aux Écritures. Un fait dont nous ne saisissons pas encore exactement toute la portée avait fait connaître à l'Italie des images empreintes d'une véhémence orientale et de la chaleur d'une controverse célèbre. Quatre siècles plus tôt, des moines grecs, chassés par les Iconoclastes, s'étaient retirés dans le Sud de la Péninsule, portant en eux, et peut-être dans des manuscrits, dans des icônes, cette passion et cette âpreté dont l'art syrien, depuis l'Évangélaire de Rabula, était le dépositaire et le propagateur. En tout cas, nous avons à Saint-Clément, dans un cycle de peintures qui fait contraste avec la charmante histoire de l'enfant sauvé des eaux, des scènes d'une brutalité théâtrale, accompagnées d'inscriptions et d'invectives en argot latin. Ce ton, sinon ce style, se retrouve à Rome dans d'autres fresques d'église. Il prend plus de gravité, mais sans perdre son caractère, dans l'imagerie édifiante que le premier art franciscain distribue en petits panneaux de part et d'autre des icônes du saint.

Ici intervient une force spirituelle dont l'action fut considérable et profonde sur tout le moyen âge et dont il importe de mesurer l'ascendant sur les arts. Le saint qui la répand semble tout près de nous. Il n'appartient pas aux régions arides de l'ascétisme, mais à un horizon d'humanité. C'est un mystique, il a reçu comme la foudre la révélation de l'Alverne, il est transpercé par les rayons de feu et de sang qui jaillissent des cinq plaies. C'est un ami de la vie, à qui rien de ce qui respire ne demeure étranger. Tout lui est fraternel, la bête, la terre, la lumière et la mort même. Par là il est sans doute l'expression effusive, éperdue, de ce grand XIII^e siècle qui ne se refuse à rien. Mais l'univers que les cathédrales fixent dans les hiérarchies de la pierre, pensée de Dieu que nos imagiers dénombrent en figures, il le vit en poète, dans ce qu'il a de tendre, dans sa légèreté éternelle, sans lui donner d'autre contour que celui de ses chansons de nomade, dédiées aux créatures, et fluides comme l'air. Dans l'ordre des réformateurs, c'est lui qui est le plus près des Évangiles. Sa vie, ses paroles, ses petites odes rustiques en ont la transparence. Toute sa règle,

c'est l'imitation du Seigneur, c'est-à-dire sa vie dans notre vie. L'homme de l'oratoire Saint-Damien, où Dieu lui fit un signe, et de ce roc du Casentin, où Dieu lui donna ses propres blessures, n'est pas un constructeur d'églises, il ne dessine pas son renoncement et son amour à la mesure des formes. Il existe des sanctuaires franciscains, mais non une architecture franciscaine. C'est dans des régions plus profondes que porte sa voix, c'est la méditation du Calvaire qu'il impose à la foi du moyen âge, et c'est par là qu'il la renouvelle. La Passion du Fils et la Compassion de la Mère, un christianisme dédié à la douleur, tels sont les principes de la révolution spirituelle que répandirent les *Méditations* du pseudo-Bonaventure et qui retentirent, non seulement dans l'aménagement de l'iconographie, mais dans son esprit. Par une contradiction singulière, le génie dramatique et funèbre du XV^e siècle, dans le Nord et en Occident, prend sa source dans cette même Italie qui allait se donner tout entière à un autre évangile, celui du gai savoir, à la rêverie du bonheur. Ainsi, par son amitié pour la vie, par la manière dont il respire le charme et la bonté des choses naturelles, saint François d'Assise est homme du XIII^e siècle. Par son mysticisme, il annonce, il prépare, non la Renaissance, comme Renan et Thode l'ont cru, mais la fin du moyen âge.

Comment sa pensée, son exemple, sa prédication ont-ils pu agir sur le développement des formes? Par l'autorité d'une grande vie, encore toute présente et comme toute chaude dans les mémoires. Sa merveilleuse histoire prêtait aux histoires, et les progrès du franciscanisme exigeaient ces dernières. La représentation des épisodes chers au cœur du peuple et surtout celle des plus beaux miracles étaient nécessaires pour attirer les fidèles, ainsi que les portraits offerts à leur vénération. Le XIII^e siècle en Italie multiplia les uns et les autres. De l'image peinte à Subiaco sur la paroi du Sacro Speco à l'effigie maladroite et forte de Margaritone d'Arezzo, du panneau de Berlinghieri à celui de Giunta Pisano, il semble d'abord qu'il y ait monotonie et répétition, mais le trait de la vie transparait, tantôt sous l'ondulation byzantine, tantôt sous l'accent populaire. Les scènes qui accompagnent ces images sont primitivement peu nombreuses, quelques miracles, la Prédication aux oiseaux, les Stigmates. Le choix de ces dernières nous montre, dès les débuts, les deux faces opposées du génie franciscain. Elles dominent les merveilles qui frappent le plus sûrement la piété populaire en Italie, au XIII^e siècle : l'exorcisme, la guérison. Les Stigmates acquièrent rapidement une importance spéciale, une haute signification symbolique. On dirait que ce sommet d'une sainte vie en appelle à lui les épisodes disséminés sur ses pentes et qu'il en absorbe toute la substance spirituelle. Ce mouvement de l'iconographie dessine la progression d'une pensée.

Cependant la basilique d'Assise offrait aux peintres l'occasion d'un déploie-

ment plus vaste. Les meilleurs maîtres de l'Italie s'y succédèrent. Les commencements de Giotto¹ sont mêlés à l'art de Giunta, de Cimabue, de Torriti, mais son génie est de plus forte carrure. La tradition recueillie par Vasari nous conte son enfance de petit berger toscan, habile à dessiner ses moutons sur une pierre et emmené à Florence par Cimabue, charmé de ses dons. C'est la plus connue de ces fables qui s'enroulent comme une fine plante imaginaire autour des jeunesses prédestinées. Elle a un sens, elle nous aide à comprendre comment une sève paysanne se mêle à la grande peinture aristocratique de Toscane et la rajeunit. Le cycle des compositions de l'église supérieure inaugure dans l'art de la fresque un ordre de grandeur nouveau. Et d'abord, ce qu'il faut à Giotto, c'est toute la vie de saint François. La biographie officielle rédigée par saint Bonaventure ne lui a pas suffi. Il connut sans doute l'élégant et touchant récit de Thomas de Celano et, plus encore, ce qui se colportait de traditions encore vivantes au cœur des vieux amis, les éléments de la Légende des Trois Compagnons. Mais évitons de le considérer comme le plus sensible des illustrateurs de l'hagiographie : c'est un décorateur de murailles. Son inspiration se sent des besoins de l'instinct populaire, mais elle les hausse. Peut-être a-t-il connu, mesuré le mouvement qui portait Nicolas de Pise vers les marbres antiques, mais la qualité paisible de son relief est plus voisine de Cavallini. Désormais le problème de peindre un homme sur un mur autrement que comme une fleur ornementale ou comme une puissante épure lui appartient tout entier. Il conçoit l'espace comme un milieu, et non comme une étoffe bien tendue, mais ce milieu n'est pas quelconque et sans bornes, Giotto ne l'« illimite » pas. C'est celui d'un étroit atelier de sculpture, ou encore une scène de théâtre sans profondeur, presque l'espace d'un bas-relief. C'est là que se joue le drame, avec un répertoire de gestes peu étendu, mais dont la violence concentrée est

1. Giotto di Bondone est né à Colle di Vespignano en 1276, d'après Vasari, mais en 1266, s'il est vrai qu'il est mort âgé de soixante-dix ans, en 1337, à Florence. Il aurait été appelé à Assise par Giovanni di Muro, général des Franciscains de 1296 à 1304. Sur le cycle de la vie de saint François et les discussions d'attribution, voir L. Hauteœur, *Les primitifs italiens*, p. 72. Il n'est pas sûr que Giotto ait interrompu son séjour à Assise pour venir à Rome en 1298, sur l'invitation du cardinal Jacopo Gaetani degli Stefaneschi, et L. Venturi, *L'Arte*, 1919, p. 229, conteste l'attribution traditionnelle de la fresque du Latran, Boniface VIII instituant le jubilé, qui rappelle pourtant son style bien plus que celui des peintres contemporains.... C'est en 1304-1305, d'après Moschetti, après 1305, d'après Van Marle, qu'il décora la chapelle de l'Arena (Santa Maria della Carità), bâtie par Enrico Scrovegni à Padoue. En 1306, d'après Vasari, il aurait été appelé à Avignon et, d'après Benvenuto Cellini, il serait venu à Paris. C'est fort incertain. Sur les influences de la sculpture française à l'Arena, voir L. Hauteœur, *Les primitifs italiens*, p. 82. Après avoir terminé les peintures de l'Arena, Giotto est-il revenu à Assise pour y décorer de compositions symboliques les voûtes de l'église inférieure ? Elles sont incontestablement l'œuvre d'un giottesque, Giovanni da Milano ou Taddeo Gaddi. Les fresques de Santa Croce, à Florence, sont postérieures à 1317. Vers 1320, Giotto décorait la chapelle de la Madeleine à Assise. Entre 1330 et 1333, il fut appelé à Naples par Robert d'Anjou. — Rien ne s'oppose absolument à ce qu'il ait rencontré Dante à Padoue, comme le rapporte Benvenuto da Imola. Du Jugement Dernier peint au Bargello et qui accompagnait des scènes de la vie de sainte Madeleine restent, entre autres figures de Florentins « réconciliés », un portrait de Dante et un portrait de Brunetto Latini.



Pl. XLVIII.

D'après Ypermann.

SCÈNE DE CHASSE.
Chambre de la Garde-Robe, Palais des Papes, Avignon.

décisive. La vaste enquête analytique des hommes du Quattrocento pénétrera tous les secrets de cette machine humaine et jusqu'aux raffinements de sa vie nerveuse. Point n'est besoin sur cette muraille des disciplines de cette école d'athlètes. L'art de Giotto, qui la précède et qui la prépare, en est aussi éloigné qu'il peut l'être de l'art bénédictin et des fresques « grecques » du XII^e siècle. Il appartient à la majesté du style monumental par la belle répartition des vides non moins que par l'autorité des figures, il se rattache à la statuaire gothique par l'unité du modelé, par la simplicité des plis et par leur noble poids.

Ainsi se présente à nous une grande vie humaine, comprise et sentie dans ses trois aspects essentiels, — la vocation de saint François, sa mission, sa mort, avec la canonisation pour épilogue et aussi, car il le fallait encore, quatre scènes de miracles accomplis près de son tombeau. La proportion a changé, depuis les scènes groupées par Berlinghieri autour du portrait conservé à San Francesco de Pescia. Les peintres qui travaillèrent au bras droit du transept de l'église inférieure la rétablirent par des scènes de guérison et d'intervention miraculeuse. Mais en haut, c'est le majestueux récit d'une existence, dans ce qu'elle a de fort, de limpide, d'exemplaire et de vrai. Et si le thème de la mort et des funérailles, traité par le plus ancien et par le mieux doué des disciples, se développe avec ampleur, c'est peut-être moins pour correspondre au drame du Calvaire, dont la répercussion mystique se place en réalité sur l'Alverne, que pour multiplier autour du grand maître de toute tendresse les tendresses douloureuses qui pleurent l'ami perdu. Plus tard, à Florence, dans l'église Santa Croce, sur les murs de la chapelle des Bardi, Giotto résuma sa pensée franciscaine avec une pureté sévère, avec une rigueur dans l'élévation dont la Mort de saint François nous conserve, sous la réfection, l'émouvant témoignage. Mais le charme d'une maturité jeune se mêle à la force intrépide du sentiment dans certaines scènes du grand cycle d'Assise, comme la Prédication aux oiseaux, la Messe de Noël à Greccio ou le désespoir de la veuve de Celano.

Dans l'intervalle se place la décoration de la chapelle de l'Arena, à Padoue. On voudrait que Giotto eût rencontré Dante dans cette ville : un texte discuté le laisse croire. Mais les harmonies psychologiques que le recul des temps permet de saisir entre les maîtres à travers leurs œuvres correspondent-elles dans la vie du siècle à des affinités électives ? Chacun d'eux appartient à son propre univers et suit ses propres songes. Celui que Giotto développa sur les murs de la chapelle des Scrovegni est une vaste méditation des Évangiles et de la vie de la Vierge. Nulle part, même dans les plus belles pages d'Assise, il ne fut plus grand ordonnateur de compositions figurées. Ce qu'il y a de gracieux et de romanesque dans les Apocryphes, la note intime, domestique, dans l'histoire des parents de Marie et de sa jeunesse, il l'élève à la

hauteur de sa propre pensée et, sans rien lui retirer de son humanité, il l'ouvre en quelque sorte au grand souffle messianique. Joachim chez les bergers, la Rencontre à la Porte d'Or, l'Attente des prétendants ont la puissance mystérieuse de la vieille Bible, le Livre des tribulations, de l'attente, de l'exil et des hautes destinées de l'homme. Sous le registre des grandes compositions siègent les figures des Vertus, peintes en camaïeu. Nous rejoignons par elles l'iconographie des cathédrales et surtout, au moment même où la sculpture gothique commence à se colorer d'agrément plus fragiles, un art solide, exprimant par des masses simples un sentiment large.

Les successeurs de Giotto sont-ils fidèles à son exemple ? En d'autres termes, les giottesques continuent-ils le giottisme ? On saisira la différence d'esprit si, quittant pour un instant la peinture, on compare l'ordonnance du campanile de Florence et son décor plastique, tel que Giotto en arrêta les grandes lignes, et le tabernacle d'Orcagna à Or San Michele, œuvre charmante et précieuse d'un peintre-orfèvre. Il n'y a pas là seulement l'écart des dimensions et du programme. Il est vrai que le sentiment de la grande forme demeure acquis pour toujours à la fresque italienne. Les peintures d'Andrea da Firenze à la Chapelle des Espagnols, à Sainte-Marie-Nouvelle, la vaste illustration murale du *Miroir de Pénitence* au Campo Santo de Pise nous montrent que l'image de l'homme n'est ni réduite ni amincie, elle possède bien le mur, — mais l'ordre où elle prend place, où elle se meut, a changé. Une sorte d'arabesque anecdotique, interpolée d'épisodes qui ont chacun une valeur en soi, s'est substituée à ces compositions fortement assises, régies avec sévérité par l'art de distribuer et de masser les parties, de mettre en balance les pleins et les vides et de tout combiner, même dans le drame, pour imposer à la vue et à l'intelligence la majesté de l'équilibre. En même temps l'inquiétude de la perspective commence à travailler l'espace de la fresque : elle s'exerce d'abord dans des compositions d'architecture, l'analyse du rapport des trois dimensions de cet art faisant peu à peu la dangereuse éducation de la vue. Giotto peignant à Assise la renonciation de saint François à la vie du monde installait ses personnages dans un décor simple fait de portants légers ; à la chapelle des Bardi, le podium du temple se présente par l'angle, — mais l'arête qui départage les groupes sert d'axe à l'ensemble, et la fuite des parois massives ne fait pas peser sur nous l'obsession du creux. Dans la Présentation de la Vierge, au contraire, Taddeo Gaddi construit une épure maladroite et compliquée : il s'agit de bâtir l'espace comme un édifice et, sur un mur plat et compact, de calculer l'illusion d'une profondeur. Mais ce ne sont là que les premières tentatives d'une recherche qui, au siècle suivant, conduite d'une manière systématique, substituera l'espace géométrique à l'espace monumental. Le paysage taillé par pans, dont les assises sévères servent de socle aux fresques de Giotto, commence à suggérer certains

rapports confus entre l'homme et l'univers. Ce trait est peut-être plus notable chez les giottesques du Nord, mais il s'explique autrement. Dans les grandes villes du Veneto, à Padoue et surtout à Vérone, en relation avec l'Occident par la plaine lombarde, avec le centre de l'Europe par les passes alpines, la pensée italienne, même au moment de sa plus forte unité, est d'une qualité particulière. Vérone, rouge et noire, avec son pont romain et son pont crénelé, œuvre des Scaliger, avec les statues funéraires de quelques-uns de ces seigneurs qui se faisaient appeler chiens et mâtins, Padoue, avec sa basilique de briques à coupoles, dédiée au nouveau saint de la haute Italie, présentent peu de caractères communs avec le milieu toscan. L'art des fondeurs de bronze, héritiers des traditions techniques des ateliers carolingiens rhénans, y a produit des chefs-d'œuvre. Des maîtres comme Guarriento, comme Jacopo d'Avanzo et surtout Altichiero se distinguent du groupe giottesque proprement dit : le rêve et la vision de ce dernier, qui s'apparente à certains égards à Tommaso de Modène, n'interprètent pas l'homme comme un bloc isolé, dans un espace limpide, limité, bien défini, mais, par un subtil mouvement de la composition, le prolongent dans une sorte d'au-delà ornemental, comme si le moyen âge, près de finir, revenait à l'esprit de l'art roman.

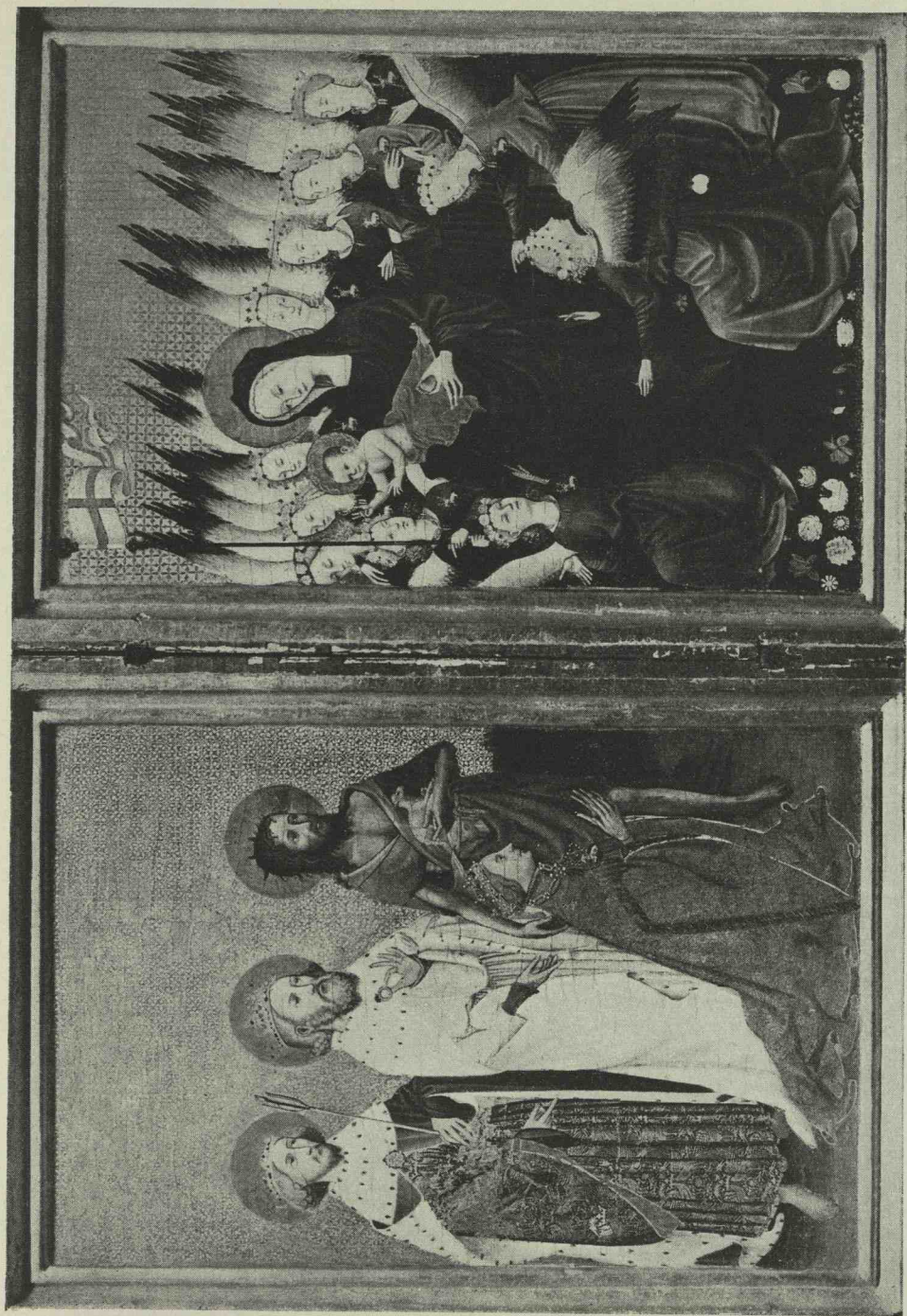
C'est un caractère remarquable de l'Italie médiévale que cette diversité des milieux qui se maintient sous le réseau des échanges et qui colore les moments de la vie des styles, — la Rome pontificale, Naples sous les Angevins, Vérone sous les Scaliger et, dans la Toscane même, deux foyers bien différents au XIV^e siècle, Florence, Sienne. L'art de cette dernière paraît d'abord conservateur, parce qu'il garde, jusqu'à une époque avancée du XV^e siècle, le privilège vieilli d'acquisitions qu'il ne renouvelle plus et la ligne d'un style qui, en son temps, fut découverte et nouveauté. Il sort de la souche puissante de Duccio¹. Les *Maestà* monumentales ont d'abord la force sévère, la dignité pacifique des grandes Madones florentines. Elles deviennent plus flexibles et plus tendres, dans de petits panneaux guillochés d'or, encadrés d'arceaux et fleurons d'ornements. Leurs longs yeux mélancoliques, le charme de leur féminité, l'exquise qualité d'une gamme qui reste brillante dans les tons rompus et qui use du contraste des noirs, des fonds dorés et des couleurs les plus délicatement fleuries, ces caractères formels, cette optique et ce rare sentiment de la note précieuse dans les matières de l'art évoquent un Orient plus lointain que Byzance. Si l'on se rappelle ces jardins persans, ces petits fauves asiatiques, ces tapis qui, dans la première moitié du Quattrocento, mêlent à la peinture toscane le raffinement de l'exotisme, on se demande si l'art siennois n'est

1. Duccio di Buoninsegna, né à Sienne entre 1255 et 1260, mourut en 1319, après avoir mené une vie désordonnée. Une seule œuvre certaine, la *Maestà* de la cathédrale de Sienne (1310-1311). Sur l'attribution de la Madone Rucellai et sur ses conséquences, voir L. Hauteœur, *Les primitifs italiens*, p. 116.

pas le point sensible de ces influences singulières, et, d'une manière plus générale, si l'on n'est pas fondé à expliquer par ces influences mêmes une qualité flexible, profilée, du dessin toscan. La continuité de la tradition antique est un mythe, comme la fable d'une Italie constamment romaine : les Étrusques maintenaient des formes asiatiques dans un archaïsme grec d'importation ; les basiliques latines et les thermes adoptèrent des procédés iraniens ; enfin Ravenne byzantine et la Sicile arabe dressent sur l'horizon de l'Italie des profils qui n'appartiennent pas à l'Occident. Les voyages commerciaux mettaient les grands marchés méditerranéens en relation avec l'Asie. Même si Sienna n'avait pas eu dans ses murs de colonie chinoise, on devrait admettre et l'on pourrait expliquer l'orientalisme toscan. Rien de plus éloigné du giotisme.

Et, d'autre part, l'art siennois élaborait dans la fresque une structure de l'espace qui n'est ni celle de ses panneaux à fond d'or, travaux d'orfèvres autant que de peintres, ni celle de Giotto ni celle de la perspective rationnelle telles que les giottesques florentins nous en montrent les premiers exemples. Les allégories du Bon et du Mauvais Gouvernement exécutées par Ambrogio Lorenzetti sur les murailles du palais public de Sienna développent un paysage cartographique qui saisit en quelque sorte le plus d'univers possible, personnages, fabriques, mouvements du sol, sous un horizon placé haut. Cette conception particulière, où la vraisemblance des images acquiert une qualité féérique, comme si le monde était un spectacle, vu d'un sommet et de loin, régnera encore chez les paysagistes du Nord au XVI^e siècle : elle survivra aux progrès de la perspective géométrique et à l'interprétation de l'espace comme architecture. Enfin le sentiment profane, que la peinture murale en France au XIV^e siècle traduit surtout par des scènes de chasse et par des « guerrieres », s'associe chez des maîtres comme les Lorenzetti au bonheur de vivre. Sur les places de la Cité gouvernée avec sagesse, les jeunes filles forment des rondes pleines de joie. Sous des voiles légers, la beauté de la femme transparait. Elle n'est pas le simple ornement ni même le symbole épisodique de la prospérité publique. Elle y préside avec une grâce triomphale. On a pu voir en elle comme le rayon d'une aurore succédant à la nuit et au désordre des temps... C'est oublier que le XIII^e siècle, dans nos cathédrales, précède cette ode à la joie. Mais il est vrai que le grave optimisme chrétien est d'une autre nature et que sa lumière lui vient d'ailleurs.

L'expansion de l'art siennois fut considérable : elle s'étendit à tout l'Occident. Il a laissé des traces profondes en Italie, depuis Naples jusqu'aux villes situées au pied des Alpes. Il a franchi les monts, on le retrouve au cœur de la Bohême et, sur l'autre rive de la Méditerranée, en Catalogne, où, de Ferrer Bassa à Jaume Huguet, les peintres sont pénétrés de sa manière. Les « Vierges



de lait » catalanes sont une savoureuse transposition des Madones siennoises ; dans la composition des panneaux de retable, jouent des procédés analogues à ceux des panneaux siennois : les uns et les autres se rattachent à l'ancêtre commun, la grande *Pala* de la cathédrale de Sienne. Avec plus de rudesse, dans une harmonie plus fauve, les peintres aragonais sont encore tributaires du même style. Mais en Avignon, autour des papes, grâce à la présence et aux travaux de Simone di Martino¹, et non par voie d'influence indirecte, prospère un grand atelier proprement siennois. Les peintures de Notre-Dame-des-Doms sont aujourd'hui presque effacées, mais celles qui décorent, au palais des papes, la chambre de la garde-robe y font paraître dans sa fraîcheur presque intacte l'irréalité charmante d'une merveilleuse forêt. L'homme y chasse, accompagné de beaux chiens dont l'élégant profil évoque et annonce l'art de Pisanello ; il y pêche dans un vivier ; il y est oiseleur caché dans les rameaux verts. Cette poésie riante et mystérieuse est-elle le don de Sienne à l'Occident ? La France y a part, et, plus encore, dans les fresques de Sorgues, exécutées vingt ans plus tard (vers 1360). L'accord spirituel qui unit Dante et Giotto se répète entre Pétrarque et les Siennois. Ambrogio Lorenzetti aurait pu illustrer les *Triumphes* dans le style du *Bon Gouvernement* ; la tradition selon laquelle Simone aurait représenté Madonna Laura au portail de Notre-Dame-des-Doms répond à des affinités profondes. Aux murs de la chambre de la garde-robe se déploient les paysages du bonheur.

III

L'art français du Nord n'ignorait pas plus l'Italie que l'Italie ne l'ignorait. En 1298, le peintre français Étienne d'Auxerre avait été envoyé à Rome par Philippe le Bel, à la veille de ce jubilé de l'an 1300 qui fut la dernière page glorieuse de la papauté avant Avignon. Ce n'est qu'un fait, dont nous ne pouvons apprécier les conséquences. Mais au siècle suivant les miniatures de Jean Pucelle nous révèlent, entre le génie parisien et le génie siennois, un accord de la qualité la plus fine et la plus sensible, analogue à celui qui unit dans le même sentiment de la grâce des formes l'art de nos ivoiriers et celui d'Andrea Pisano. Et, du même coup, elles permettent de comprendre combien est menacé, par les nuances, les flexions et les charmes de l'esprit nouveau, cet équilibre monumental dont l'exacte définition nous fut donnée par l'architecture et par la

1. Simone di Martino, né à Sienne en 1284, ne s'appelait pas Memmi de son patronyme, comme le croit Vasari, mais il est fort possible qu'il ait pris le nom de son maître et beau-père, Memmo di Filippuccio. La *Maestà* du palais public de Sienne est de 1315. Simone travailla vers 1320 pour Robert d'Anjou, exécuta une histoire de saint Martin dans une chapelle d'Assise (1322-1326, d'après Van Marle ; 1333-1339, d'après Pératé) et partit pour Avignon en 1339. Selon Giacomo di Nicola, *L'Arte*, 1906, p. 336, sa fresque de Notre-Dame-des-Doms représente un saint Georges (et non Laure), et le portrait du donateur est celui du cardinal Stefaneschi. Le peintre mourut à Avignon en 1344.

sculpture du XIII^e siècle, par les verrières qui font intervenir dans les cieux, entre les pierres, des figures d'une éblouissante autorité, enfin par l'image de l'homme telle que Giotto l'installa sur les murailles, respectueuse à la fois de leur masse, de leur aplomb et de sa propre dignité plastique.

Que reste-t-il en France de la grande tradition picturale maintenue sur tant de murailles jusqu'à la fin du XII^e siècle, et même plus tard, puisque des œuvres comme le Mariage mystique de sainte Catherine, à Montmorillon, appartiennent vraisemblablement au siècle suivant, sans parler des peintures d'une pureté romane qui, à la même époque, décorent certaines églises de la Mayenne, du Cher et de la Nièvre? N'y a-t-il pas antagonisme entre cet art sévère et l'esprit d'un temps qui s'exprime en architecture par les élégantes rigueurs du style rayonnant, en sculpture par des qualités de charme, d'exécution raffinée et de souplesse? La forme peinte sur des murs a-t-elle pu conserver quelque trait d'une si longue habitude de la grandeur? L'art religieux, dans la seconde moitié du XIII^e siècle et pendant le XIV^e, ne dispose plus, nous l'avons vu, des amples espaces de la période précédente. Les percées dévorent la muraille. Des cadres nouveaux pressent les figures : des médaillons au Petit-Quevilly, à Saint-Émilion, des quadrilobes à la Sainte-Chapelle, où le verre incrusté insère dans la matière murale la matière même et la couleur des vitraux; ailleurs (par exemple à la cathédrale de Clermont), des retables, des triptyques exécutés à la détrempe sur les parois, enfermant dans des limites exactes le don des particuliers, l'offrande des confréries. Mais ce que perd l'Église reste, dans une certaine mesure, acquis à l'art profane, et, dans l'église même, aux bâtiments qui offrent un développement mural exempt du rayonnement multicolore des verrières. Dans l'architecture féodale, dans les hautes salles des donjons et des palais fortifiés, dans les demeures seigneuriales des petites villes, le champ reste ouvert, sinon à la grande peinture, du moins au grand décor. Œuvre d'artisans obscurs, iconographie pauvre réduite à quelques thèmes monotones et de convention : le vieux combat du Centaure et de la Sirène, un tournoi, deux chevaliers luttant dans une forêt. Des compositions comme celles du château de Saint-Floret, en Auvergne, et de la maison de Hérisson, dans l'Allier, ne sauraient se comparer aux grandes rêveries de paysage sylvestre et de chasse enchantée qui entourent la garde-robe des papes d'Avignon. Pourtant ces chevaleries décoratives comptent dans l'histoire de l'art français comme dans la définition d'une société. Elles nous acheminent à ces « chambres peintes », dont la vogue fut si grande sous les premiers Valois. Ce n'est que par des descriptions ou des mentions dans les comptes que nous connaissons des ensembles, sans doute considérables, comme celui que Mahaut d'Artois fit exécuter en 1330 à Conflans par Évrard d'Orléans (l'imagier de la Vierge de Langres) ; les peintures du même artiste dans les châteaux du roi ; celles que

Jean le Bon commanda à Jean Coste en 1349 pour Vaudreuil : une Vie de César. Enfin nous savons que, dès la fin du XIII^e siècle, la reine Marie de Brabant eut son portrait peint sur les murs du château d'Étampes, dans une scène de chasse.

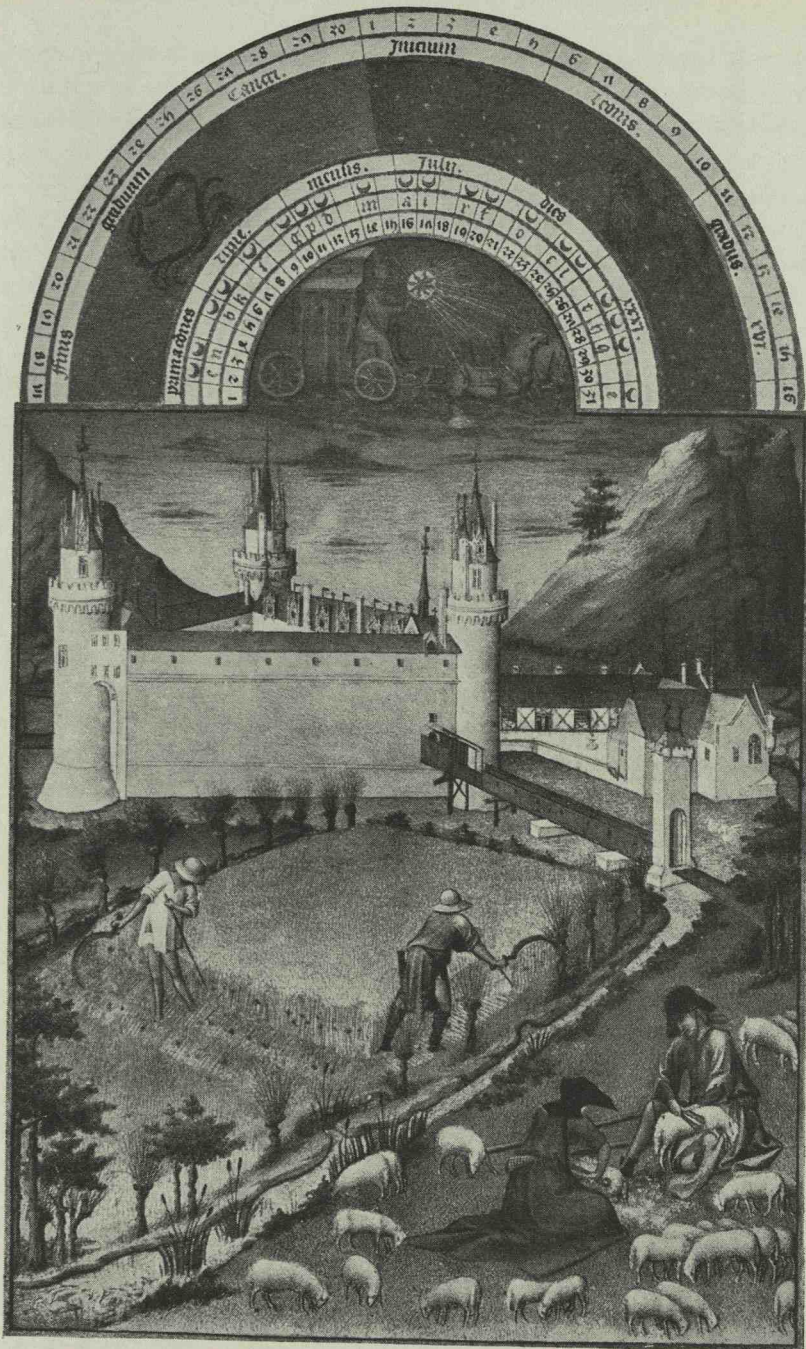
Ce fait a son importance, puisqu'il nous aide à comprendre ce qui subsiste d'un style mural, de la grande forme, dans le portrait de Jean le Bon, dont on peut mesurer, au Louvre, l'ampleur, la solidité, le poids. C'est un profil, sans nul doute très ressemblant, car il nous montre un être humain d'un âge, d'une complexion et d'un type bien définis, qui n'ont rien à voir avec les conventions d'une série. Ce Valois sympathique, chevaleresque et débile est royal par le style de son peintre, Girard d'Orléans. Le panneau plâtré qui porte son image a presque la valeur d'un support monumental. Ici comme dans la pierre des tombeaux, l'étude de la nature respecte une échelle et une noblesse qui sont du vieux fonds de l'art français. La peinture pré-eyckienne, à la veille d'une transformation décisive, en conserve encore parfois l'accent, ne serait-ce que par la matière dont elle est faite. Ce n'est pas simplement une miniature agrandie que l'*Épisode de la vie de saint Denis*, par Henri Bellechose, au Louvre, œuvre subtile et délicate, sans doute, mais qui reste murale par l'harmonie veloutée, par la stabilité des formes écrites fortement, sans recherche d'atmosphère, sans exode vers des lointains. Sans cette continuité, serait-il possible de comprendre, au XV^e siècle, le caractère monumental de certaines pages de Fouquet?

Voilà un premier aspect. Mais il y en a un autre, tout différent. La peinture comporte des techniques multiples qui la mêlent à la vie, à ses besoins raffinés, à son luxe. Vient le temps d'une mode extraordinaire qui va détruire le moyen âge en substituant l'image précieuse, merveilleusement colorée, le microcosme qu'on tient dans sa main, à l'immensité des églises, à leur harmonie savante et forte précisée par une composition linéaire que respecte le jour abstrait des grisailles. Il existe une série de petites peintures françaises, analogues, pour le format et pour l'usage, à ces tableaux d'ivoire qu'aimait la dévotion des particuliers, — la Vierge Cardon, la Vierge de la collection Carrand au Bargello, le diptyque de l'ancienne collection Pembroke à la National Gallery de Londres, et, au Musée de Worcester, la Vierge avec Pierre de Luxembourg, peinte dans une gamme bleue et rouge qui semble avoir été propre aux ateliers parisiens. Le Musée de Boston possède une petite Vierge d'Avignon, plus française qu'elle n'est siennoise, — et il en est d'autres encore, qu'il nous faudrait grouper, comparer et classer. Si la Vierge de Worcester, dans ses petites dimensions, conserve encore quelque trait d'une antique dignité monumentale, c'est par la note exquise, c'est par une sorte de gentillesse, au sens ancien du mot, que se distinguent la plupart d'entre elles. Leur style est d'accord avec celui des manuscrits dans les trois premiers quarts du XIV^e siècle.

La grande peinture romane avait imprimé la majesté des murailles jusque

dans les figures peintes qui décoraient les livres. L'art de l'enluminure fut pratiqué à partir du XIII^e siècle dans des ateliers laïques, comme l'orfèvrerie émaillée, et, si le fait ne laissa pas d'exercer une influence sur l'évolution du style, ce fut dans un sens tout contraire à celle du champlevé, qui se durcit sur des formules, — exemple de l'efficacité très variable des données sociologiques dans l'histoire des formes. D'autre part, la miniature française n'était pas sans recevoir certaines influences. C'est en Angleterre que la puissante armature du style pré-roman et roman avait cédé d'abord pour donner naissance à un nouveau type humain, svelte, contourné, aux membres grêles et souples. Paris n'a pas ignoré Winchester, mais, laissant tomber la violence et l'étrangeté, il a travaillé sur une maquette analogue. Les schémas de Villard de Honne-court, donnés par deux triangles qui se touchent par la pointe — l'étranglement de la taille —, avec les épaules définies par la base du triangle supérieur, appartiennent à la même famille. Ces êtres d'une structure filiforme sont l'abrégé anthropométrique des figurines qui peuplent le monde de l'art rayonnant. Humanité plus nerveuse, plus active et plus fragile que jadis. Elle a beaucoup de grâce dans l'Évangélaire de la Sainte-Chapelle, dans le *Psautier de saint Louis* de la Bibliothèque Nationale (vers 1256) et dans des manuscrits profanes comme la *Chanson de Guileclin de Soignes*, exécutée vers 1285 pour Marie de Brabant. Dans le *Bréviaire de Châlons-sur-Marne* (Bibliothèque de l' Arsenal), peint avant la canonisation de saint Louis en 1297, le Christ de majesté aux proportions paradoxales, aussi haut, assis, qu'une longue figure debout, est l'exemple le plus typique de cette morphologie.

L'art du temps de saint Louis maintient dans des cadres solides et légers ces flexibles figures. Le livre reste encore architecture, — non seulement par la disposition de ses nobles marges, pareilles à des linteaux et à des piédroits de pierre blanche, par la régularité d'assises de l'écriture, par le délicat réseau des lettrines, enchâssant des couleurs éclatantes, comme les plombs des verrières, sur un fond d'or bruni à la dent de loup, — mais la miniature elle-même est composition d'architecte (comme les châsses d'orfèvrerie, comme les meubles), par les colonnettes et les arcatures qui l'encadrent ; elle appartient au style monumental gothique par ses fonds semés de fleurettes, que ne détruit aucune perspective, par sa gamme même, où dominent les bleus et les rouges comme dans les vitraux. Et c'est textuellement un vitrail, avec sa composition de médaillons et de demi-médailles, que l'Arbre de Jessé du *Psautier de saint Louis et de Blanche de Castille* (Bibliothèque de l' Arsenal). Mais parfois les cadres sont d'une autre nature et font revivre en plein XIII^e siècle des combinaisons très anciennes ; il arrive qu'aux angles des bordures le vieil entrelacs animal noue ses chiffres étranges, comme si le moyen âge, par ces survivances légères, gardait toujours le contact avec les formes d'où il est sorti.



Pl. L.

Phot. Giraudon.

POL DE LIMBOURG : LE CHATEAU DE POITIERS.
Très Riches Heures du duc de Berry, Musée Condé, Chantilly.

Longtemps l'art de maître Honoré que nous trouvons établi à Paris en 1288, dans le quartier des enlumineurs, rue Boutebrie, et qui décora, en 1296, un psautier pour Philippe le Bel, illustra cette manière, typiquement parisienne et royale, et qui laissa quelques traits permanents à l'école de Paris. Jacques Maciot et Jean Pucelle ne s'en séparent pas brusquement. Des manuscrits exécutés dans les premières années du XIV^e siècle, comme la *Cité de Dieu* de 1317, sont encore dans cette tradition. Mais il y a un esprit nouveau dans la *Bible de Robert de Billyng* (1327) et surtout dans le *Bréviaire de Belleville* (avant 1343). Les figures de Jean Pucelle sont plus avenantes et plus tendres, dans une harmonie plus souple. Il installe dans les marges une floraison ornementale ouvragée, à la fois bordure de jardinet et chef-d'œuvre de ciseleur, il dresse sur les hampes horizontales qui les maintiennent, comme l'enseigne d'un ferronnier, des figurines de caprice qui prouvent qu'il n'a pas connu seulement les Siennois, mais aussi les Anglais et leurs grotesques. Elles se détachent, à côté d'un petit arbre, d'un oratoire, sur le fond de parchemin. Cette invasion des marges, ce style de vignette font penser à l'illustration romantique.

Cette note est-elle unanime? Chaque atelier, sous la conduite d'un maître, a sa tradition propre et son accent. Sous le règne de Charles V, au moment où, sous l'impulsion ou, tout au moins, avec la faveur des grands amateurs royaux comme le duc de Berry, des artistes venus de la France du Nord, de la Flandre et du Hainaut, procèdent, non à une importation massive, mais à de progressives recherches sur l'espace, la forme, la couleur, l'un d'entre eux, André Beauneveu, dans le *Psautier du duc de Berry*, conserve à ses prophètes et à ses apôtres le canon du siècle, mais avec des lignes simples, des tons calmes, une harmonie statuaire. Une sorte de répit, avant la grande période expérimentale, nous est donné par quelques œuvres où l'économie des tons aboutit à la sévérité charmante du camaïeu. Déjà les petites *Heures de Notre-Dame*, de Jean Pucelle, étaient « enluminées de blanc et de noir ». Sans établir une concordance rigoureuse entre des faits d'ordre très différent, il n'est pas inutile de rappeler que le grand art du blanc et noir, la gravure, fut inventé en France vers 1370¹.

1. Voir H. Bouchot, *Le bois Protat*, Gazette des Beaux-Arts, 1902, et A. Blum, *Un nouvel ancêtre de la gravure sur bois*, Gazette des Beaux-Arts, 1923. — Le bois Protat, — du nom de l'imprimeur qui l'a découvert, — est une planche de noyer destinée à l'impression sur étoffe et portant, gravé, un fragment de Calvaire. D'après le style de l'inscription en onciales du phylactère, il peut être daté de 1370 environ. *Le Portement de croix* de la Collection Edmond de Rothschild est une épreuve sur papier. C'est donc proprement une estampe, et la plus ancienne connue. A peu près contemporaine du bois Protat, comme le montrent des particularités de costume et d'armure, elle est d'origine bourguignonne. Un inventaire de 1377 mentionne deux livres sur papier contenant des légendes des saints et l'explication des Évangiles (Cambrai). — Sur les premiers développements de la gravure, voir W. L. Schreiber, *Handbuch der Holz- und Metallschnitte des XV. Jahrhunderts*, 2^e éd., 8 vol., Leipzig, 1926-1930 ; P. A. Lemoine, *Les xylographies du XIV^e et du XV^e siècle au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale*, 2 vol., Paris, 1927-1930 ; A. Blum, *Les origines de la gravure en France*, Paris et Bruxelles, 1927, et *Les origines du livre à gravures en France*, Paris et Bruxelles, 1928 ; L. Rosenthal, *Les origines de la gravure*, Annales de l'Université de Lyon, 1930.

L'atténuation de la couleur est très sensible dans certains manuscrits. Dans leurs cadres rectangulaires, entourés d'une mince bande jaune ou grise, les illustrations de Guillaume de Machaut de la Morgan Library jouent d'un rose léger, d'un vert pâle, pour colorer des figures rêveuses dans de discrets paysages. Cette optique raffinée trouve son expression la plus haute dans des dessins sur étoffe, la mitre en samit de Cluny et surtout le parement d'autel dit Parement de Narbonne, au Louvre (1374). Un trait de plume modelé d'une fine grisaille suffit à dessiner une forme savante. Sous une architecture d'arceaux, parmi les scènes de la Passion, Charles V et sa femme sont agenouillés de part et d'autre du Christ en croix. Comme les statues des Quinze-Vingts, avec des moyens sobres et purs, le Parement de Narbonne résume ce dernier état d'une grande pensée classique.

Mais le moyen âge incline à d'autres recherches. Peut-être les villes du Nord les favorisaient-elles par une plus grande liberté des corporations, mais elles s'exercent sur le vieux fonds de l'art parisien, auquel le duc de Berry restait fidèle, avec l'éclectisme d'un goût rare. Dans les *Grandes Heures* et les *Très belles Heures* qu'il exécuta pour ce prince, Jacquemart de Hesdin n'est que le très habile continuateur de Jean Pucelle. Mais c'est un tableau, dans le sens moderne du mot, que peignit Jean de Bandol, dit Jean de Bruges, dans la *Bible de Jean de Vaudetar*, pour en commémorer la présentation au roi (1372). Dans les *Heures de Boucicaut*, Jacques Coene de Bruges insère la figure de l'univers et la poésie des éléments, la terre, socle de l'homme, l'air qui l'enveloppe, l'eau qui apparaît entre les plans pour en suggérer l'écart et la profondeur, théâtre mystérieux et nouveau disposé autour de figures nombreuses et d'épisodes animés. Enfin, dans les *Très Riches Heures* de Berry (avant 1416), les frères de Limbourg construisent un univers complet où le songe de la vie se mêle étroitement à la vie même, les châteaux étudiés avec une acuité d'orfèvre qui cisèle une châsse, avec cette obsession de la particularité et ce vertige de la réduction qui aiguise les arêtes et découpe les contours, — les paysages romanesques des chasses et des promenades en forêt, — les paysages paysans des grands travaux de la terre, — les paysages visionnaires des béatitudes et des épouvantes, surplombés de blocs erratiques, déchirés de gouffres. L'image exemplaire de l'homme nu, debout dans l'ovale du zodiaque, inaugure ce livre des merveilles, ainsi qu'un nouvel ordre des temps.

Ce sont là, en effet, les témoins et les expériences d'une révolution profonde encore en germe dans la structure des églises, dont les lois essentielles n'ont pas fléchi et dont le XIV^e siècle respecte le caractère fonctionnel. Le siècle suivant, où se défait le moyen âge, en verra le développement, lorsque le primat de l'architecture aura fait place au primat de la peinture, lorsque l'ordre monu-

mental sera détruit par l'art pittoresque, lorsque le roman de la vie contemporaine et le roman de l'antiquité perdue auront envahi le domaine où régna pendant deux siècles le génie classique des grands constructeurs.

BIBLIOGRAPHIE

PEINTURE, ARTS DÉCORATIFS EN OCCIDENT. — H. Martin, *La miniature française du XIII^e au XV^e siècle*, Paris, 1928 ; L. Gillet, *La peinture française, moyen âge, Renaissance*, Paris et Bruxelles, 1928 ; A. de Laborde, *Les manuscrits à peintures de la Cité de Dieu de saint Augustin*, 3 vol., Paris, 1909. — *La Bible moralisée conservée à Oxford*, 5 vol., Paris, 1911-1925 ; H. Martin, *Les principaux manuscrits à peintures de la Bibliothèque de l'Arsenal*, Paris, 1927 ; E. Millar, *Les principaux manuscrits à peintures d'origine française du British Museum*, 2 vol., Paris, 1931-1932 ; C. Gaspar et J. Lyna, *Les principaux manuscrits à peintures de la Bibliothèque royale de Bruxelles*, 2 vol., Paris, 1934-1935 ; L. Delisle, *Les Heures dites de Jean Pucelle*, Paris, 1910 ; R. André Michel, *Les fresques de la tour de la Garde-Robe*, Paris, 1916 ; F. de Lasteyrie, *Histoire de la peinture sur verre*, 2 vol., Paris, 1853-1857 ; Westlake, *History of stained glass*, 4 vol., Londres, 1881 ; J. L. Fischer, *Handbuch der Glasmalerei*, Leipzig, 1914 ; L. Magne, *L'œuvre des peintres verriers français*, Paris, 1885 ; J. J. Gruber, *Quelques aspects de l'art et de la technique du vitrail en France*, Institut d'art et d'archéologie de l'Université de Paris, Travaux du groupe d'histoire de l'art, 1928 ; Delaporte et Houvet, *Les vitraux de la cathédrale de Chartres*, 1 vol., 3 rec. pl., Chartres, 1926 ; H. Oidtmann, *Die Rheinischen Glasmalereien*, 2 vol., Düsseldorf, 1922-1929 ; F. de Lasteyrie, *Histoire de l'orfèvrerie*, Paris, 1875 ; E. Molinier, *Histoire générale des arts appliqués à l'industrie*, t. IV, Orfèvrerie, Paris, 1900 ; R. Kechlin, *Les ivoires gothiques français*, 2 vol. et pl., Paris, 1924.

PEINTURE ITALIENNE. — R. Van Marle, *The development of Italian schools of painting*, 15 vol., La Haye, 1923-1934 ; Perrens, *Histoire de Florence*, 9 vol., Paris, 1877-1890 ; R. Davidsohn, *Geschichte von Florenz*, 4 vol., Berlin, 1896-1912 ; Langton Douglas, *A History of Siena*, Londres, 1902, tr. fr., Paris, 1914 ; Sabatier, Masseron, Hauvette, Focillon, Gilson et Jordan, *L'influence de saint François d'Assise sur la civilisation italienne*, Paris, 1926 ; L. Hautecœur, *Les primitifs italiens*, Paris, 1931 ; G. Soulier, *Les influences orientales dans la peinture toscane*, Paris, 1924, et *Cimabue, Duccio et les premières écoles de Toscane*, Bibliothèque de l'Institut français de Florence, Paris, 1929 ; Strzygowski, *Cimabue und Rom*, Vienne, 1888 ; P. Toesca, *La pittura fiorentina del Trecento*, Florence, 1929 ; O. Siren, *Giotto*, Stockholm, 1906 ; J. B. Supino, *Giotto*, 2 vol., Florence, 1921 ; E. Jacobsen, *Das Trecento in der Gemäldegalerie zu Siena*, Strasbourg, 1907 ; E. Sandberg-Vavala, *La pittura senese del Trecento e del primo Quattrocento*, Vérone, 1926 ; G. H. Edgell, *A History of Siense painting*, New York, 1932 ; A. Gosche, *Simone Martini*, Leipzig, 1899 ; Meyenburg, *Ambrogio Lorenzetti*, Zurich, 1903 ; L. Bronstein, *Altichiero*, Paris, 1932.

LIVRE TROISIÈME

LA FIN DU MOYEN AGE

CHAPITRE PREMIER

L'IRRÉALISME. — LE BAROQUE GOTHIQUE

I

La fin d'une époque n'est pas la cessation brusque des mouvements qui la caractérisent. Il y a peut-être une sorte de physiologie historique analogue à la physiologie humaine et qui présente comme cette dernière des phénomènes de déclin. En nous limitant à la vie de l'esprit et aux œuvres d'art, nous en trouvons des preuves. Mais elles sont accompagnées, au XV^e siècle, d'un certain nombre d'événements dont l'intérêt a été mis en lumière plus ou moins bien et qui, par delà l'ordre politique, social, économique et technique, ont une portée considérable dans l'histoire de l'homme. Il est convenu que le moyen âge résiste jusqu'à la prise de Constantinople par les Turcs en 1453 et qu'à partir de cette date commencent les temps modernes. Les diverses raisons qu'on en donne — exode des savants grecs, diffusion de la culture antique — sont très faibles, mais le fait conserve sa valeur comme indice et comme repère, et il appelle notre attention sur des mouvements plus généraux. La fin du moyen âge est signalée en effet, sinon par des migrations en masse comme ses débuts, du moins par les dernières ondes de ces vastes déplacements. La grande invasion seldjoukide progressait depuis longtemps à l'intérieur de l'empire grec. La destruction de ce dernier met fin à ce qui subsistait de l'ordre politique établi par Rome dans le bassin oriental de la Méditerranée. Quarante ans plus tard, Ferdinand s'empare de Grenade, et les Maures d'Espagne sont refoulés en Afrique. Mais ce n'est pas là un phénomène de compensation. Pour en comprendre le sens, il faut le rapprocher de l'invasion de l'Égypte par Sélim I^{er} (1517), qui en chasse la dynastie des Mamlouks Circassiens : c'est la fin de la culture proprement arabe, à laquelle se substitue la culture ottomane. Ainsi la seconde moitié du XV^e siècle et les premières années du XVI^e voient disparaître ou passer au second plan les trois grandes civilisations qui charpentent le moyen âge européen : la civilisation byzantine, dont il ne subsiste que des aspects provinciaux dans les pays du Danube et du Balkan ; la civilisation arabe proprement

dite, confinée au Maroc et à l'Afrique du Nord, enfin la civilisation gothique.

Les circonstances historiques qui accompagnent et qui expliquent le déclin de cette dernière sont de divers ordres. C'est en France qu'elles sont manifestes et décisives. La pensée gothique, dans son expression la plus complète, est une pensée française étendue à l'Occident. Ce pays est épuisé par la guerre anglaise. Elle a usé une classe, dont la vieille technique militaire va être détruite par des inventions qui rendent précaires les courtines et les armures. La bourgeoisie, constante collaboratrice du roi capétien, tend à prendre, non la première place, mais le rôle actif. Les ressources collectives et surtout la cohésion sociale du XIII^e siècle font défaut pour les grandes entreprises. En même temps la monarchie est menacée par la brusque expansion de la maison de Bourgogne, héritière des Flandres, et plus tard par les redoutables chimères du « grand-duc d'Occident ». Il y a déplacement, ou du moins dédoublement des foyers, Paris, d'une part, et, de l'autre, Dijon, Bruges et Gand. C'est dans les villes ducales et c'est en Italie que se font les expériences novatrices. Claus Sluter, Van Eyck, les Véronais et même les Florentins de la première moitié du XV^e siècle appartiennent encore au moyen âge par les cadres de leur existence, par le ton de la vie morale et par un certain ordre des pensées, mais c'est sur des données toutes différentes qu'ils construisent l'homme et l'espace. En Italie, le romantisme de l'antiquité perdue coïncide avec les formes romantiques de la pensée gothique. Mais, pour cette dernière, elles sont la phase suprême d'une évolution, tandis que, pour l'Italie, elles précèdent le retour à ce qu'elle croit son âge d'or et sa mission historique.

A la fin du XIV^e siècle et au début du XV^e, une sorte d'irréalisme spirituel a fait place en Occident à ce sentiment stable et fort de la vie qui caractérise l'époque précédente. Les civilisations commencent par l'épopée, par la théologie, et finissent par le roman. La théologie elle-même devient romanesque. Le génie du roman, si on le considère, non comme un « genre », mais comme l'expression d'un instinct, trahit moins le besoin de représenter l'existence que de la reconstruire et de la colorer, d'y faire intervenir ce qu'elle paraît refuser, les merveilles imaginaires ; il s'applique même à la vie réelle, qu'il peut traiter comme une œuvre d'art, comme une féerie, par exemple dans les fêtes que se donne à elle-même une élite raffinée, dans les costumes, qui ne furent jamais si singuliers, si volontairement étranges que sous le règne de Charles VI, en France. Il est plus curieux de le voir s'insinuer dans les formes les plus élevées du sentiment religieux. En même temps que la scolastique décline comme puissance spéculative, se dessèche et, du moins sous ses aspects vulgaires, fait appel à l'automatisme, la foi, quand elle n'est pas envahie par les petites pratiques dévotes, acquiert la qualité sensible, effusive, dans des œuvres comme l'*Imitation*, le plus délicat, le plus profond et le plus efficace roman de la vie chrétienne. On peut considérer les mystiques, sainte Brigitte de Suède, Henri

Suso, comme d'extraordinaires romanciers d'eux-mêmes, non par la complication des aventures, mais par le rêve et par la vision d'une seule, la plus haute, la plus éblouissante, la communion en Dieu. L'obsession de la mort, qui pèse si lourdement sur la fin du moyen âge, crée aussi son roman, avec le Dict des trois morts et des trois vifs, et son funèbre ballet, les Danses macabres. Et la sorcellerie enfin est-elle autre chose que le roman du diable ? Quant à l'astrologie, elle est à la fois la science des déterminations positives et le roman de la destinée. Longtemps le moyen âge fut fidèle à l'image et à la conception hellénistiques du ciel. Ce sont les Arabes qui lui firent connaître la vieille technique mésopotamienne de la divination par les astres et qui lui apprirent à tracer entre les signes célestes le mystérieux réseau étoilé. On voit changer la figure des constellations. Les dieux qui les habitent et qui leur donnent un nom avec les traits et les attributs de la mythologie classique accueillent une iconographie plus ancienne, pour préciser les correspondances qui les unissent aux diverses familles humaines et aux diverses parties du corps. L'astrologie n'est pas une forme imagée de l'astronomie. Elle place l'homme au centre d'une composition de forces lointaines. Elle le prolonge dans un au-delà de certitudes cachées. Le roman prédestiné de l'existence individuelle se développe dans une perspective d'immensité.

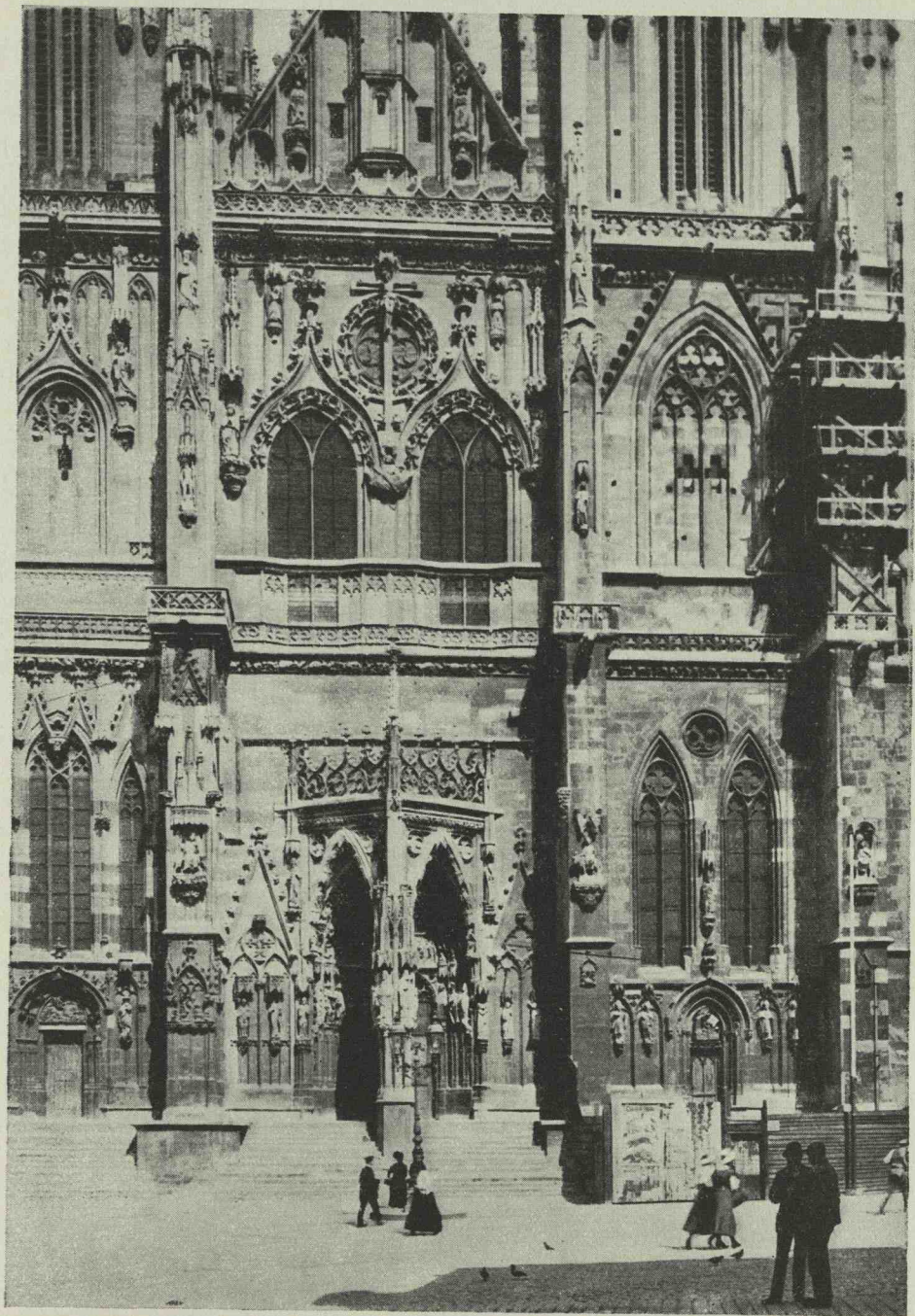
L'irréalisme chevaleresque n'est pas moins remarquable. Au moment où meurt la chevalerie, elle essaie de se ressaisir par des fictions. Tel est sans doute le sens de la vogue qu'obtiennent les remaniements et les continuations des chansons de geste, les romans en prose de la Table Ronde et, dans la vie historique elle-même, plus encore que dans le talent des conteurs, le ton de roman dont sont d'abord empreintes ces institutions singulières, les ordres de chevalerie créés au XIV^e siècle. Y a-t-il une pensée politique dans la Toison d'or, fondée par les ducs de Bourgogne, dans l'Étoile, fondée par Jean le Bon ? En tout cas, rien de semblable au vigoureux génie qui animait les moines militaires de Terre Sainte, bien plutôt une rêverie brillante, inactuelle, sans efficacité directe sur la vie du siècle. Le décor des palais multiplie autour de ces rêveurs les figures préférées de leurs songes, les scènes de « guerrierie », l'image des preux et des preuses, peints au château de Manta, en Piémont, sculptés à la tour Maubergeon de Poitiers, représentés dans les tapisseries (mention est faite des haut-lissiers dans le *Livre des métiers* en 1303), ainsi que les héros de Troie, de Médée et de Jason¹. C'est par ce détour que l'antiquité prend

1. La salle où eut lieu le vœu du Faisan (1453) était décorée d'une tenture représentant les douze travaux d'Hercule, ancêtre mythique des ducs de Bourgogne. Nous avons encore de grandes suites de tapisseries romanesques : le Roman de Troie, dispersé entre la cathédrale de Zamora, le Metropolitan Museum de New York et le Bargello ; le Roman de Thèbes, de la cathédrale de Zamora ; le Chevalier au Cygne (Sainte-Catherine de Cracovie, Musée d'art et d'industrie de Vienne) ; le Roman d'Arthur (New York), etc.

place dans l'imagination du moyen âge en Occident, et c'est de cette manière qu'il faut interpréter la commande d'une Vie de César par Jean le Bon à son peintre Girard d'Orléans pour le château de Vaudreuil. Pour le roi de France comme pour les tyrans des petites cours féodales d'Italie, la Grèce et Rome sont d'abord des « miroirs » de chevalerie et d'héroïsme. Mais, sur la terre italienne, ces évocations avaient le caractère d'une nostalgie. En France, elles ne faisaient qu'ajouter de grands noms et de belles histoires à la haute-lisse des héros de roman.

A ces rêveries romanesques ajoutons un certain tour d'exotisme et, d'une façon plus générale, mais dans un sens bien défini, la curiosité. Non l'ardeur de connaître, mais le goût du rare et du singulier, celui qui, par le même mot mis au pluriel, désigne toute une famille d'objets, précieuses miettes des civilisations lointaines. Les grandes commandes et les grandes impulsions données par les amateurs royaux ne les définissent pas tout entiers. Magnifiques en bâtiments et en entreprises, il y a aussi en chacun d'eux un avaro de conte de fée, possédé par la cupidité de l'unique. Nous verrons ce que devient, chez VanEyck, cette poétique de l'objet. Jean de France, duc de Berry, troisième fils de Jean le Bon, frère de Charles V et de Philippe le Hardi, n'a cessé, durant sa longue vie (1340-1416), d'être sensible au roman de la chose très rare et très belle. Dans ses palais de Bourges et de Poitiers, à l'hôtel de Nesle, à Paris, face au Louvre de son frère le roi, dans ses châteaux d'Étampes et de Mehun-sur-Yèvre, il fit exécuter de vastes travaux, il y réunit aussi des trésors de curiosités, en médailles antiques, en camées, en ivoires, en meubles de marqueterie, en bijoux, en livres. Ses inventaires complètent par une perspective de légende — mais authentique — ce que nous savons de son goût par ses commandes à Beauneveu et aux Limbourg. Comme tant de ses contemporains, il mêle la fiction à la vie, par son amour chevaleresque pour la Dame Oursine, à laquelle font mystérieusement allusion les petits ours emblématiques de ses armes parlantes, par le décor de son existence, par ses rêveries sur les merveilles dont il s'entoure, par un arrière-plan d'antiquité, d'Italie et d'Orient. Orient byzantin, Orient arabe, remis un instant à la mode par les voyages en France des empereurs Andronic et Manuel, par la croisade de Nicopoli, roman et désastre, d'où le comte de Nevers rapportait à son oncle, le duc de Berry, des étoffes précieuses. Nous en avons le souvenir dans les costumes orientaux des *Très Riches Heures*, ainsi que dans deux des premières miniatures des *Antiquités judaïques*, dues à un maître du même atelier, et où passent, avec des Sarrasins en grand appareil, les bêtes exotiques de la ménagerie ducale.

Il est vrai que nous ne semblons atteindre ainsi que l'esprit d'une seule classe, et que la bourgeoisie lui répond par la satire, avec *Renart le Contrefait*, ou, si l'on veut, par le roman du roman. Faut-il voir dans cet antagonisme



social le principe d'une antinomie spirituelle qui, dans les arts, opposerait la vigueur du « réalisme », l'esprit d'observation, l'étude de la nature et la poétique de l'école du bon sens à cet « irréalisme » romanesque et romantique ? Mais la bourgeoisie, comme la chevalerie, comme le peuple, participe elle aussi à cette riche vie imaginative qui donne le ton du siècle et, si elle en est moins touchée, parce qu'elle en a moins besoin, elle s'y abandonne dans la foi. La manière dont elle pense et sent Dieu, les mystères de la religion chrétienne, les sacrements, la liturgie et les images enfin ne saurait être autre que celle du temps. Au surplus (et peut-être touchons-nous ici un point essentiel), l'opposition entre irréalisme et réalisme est plus apparente que fondée, et l'on risquerait d'être abusé par un contraste artificiel si l'on essayait d'expliquer ainsi l'art de la fin du moyen âge. Tout irréalisme a besoin de figures vigoureuses et « ressemblantes » pour se faire à lui-même illusion et pour donner les couleurs du réel à la vie feinte. Tout romantisme se flatte d'atteindre l'authentique. Mais il le charge de valeurs expressives et d'accessoires pittoresques. Il est naturellement théâtral et il combine tout comme une dramaturgie. Ainsi s'explique sans doute par des règles plus générales l'influence des mystères sur l'art religieux. On peut penser que le théâtre et l'iconographie (malgré les emprunts et les échanges) obéissent simultanément aux mêmes exigences de la sensibilité, comme l'iconographie de la peinture en France dans la première moitié du XIX^e siècle et la mise en scène des mélodrames. La puissance illusoire d'une fausse objectivité s'exerce par une série d'artifices qui n'imitent la nature que pour la dépasser. Cette optique de théâtre n'a pas besoin du théâtre pour s'exercer. Elle se manifeste avec le déclin de l'art monumental. L'architecture qui le domine et qui en impose les règles se défait. Cette destruction n'est pas seulement un aspect essentiel dans l'histoire de la fin du moyen âge, elle en est peut-être un des facteurs. Une basilique romane, une cathédrale du XIII^e siècle ne sont pas de simples silhouettes sur l'horizon historique : ce sont des milieux actifs. C'est ainsi qu'elles furent conçues par ceux qui les bâtirent. Même si nous ne le prenons que comme symptôme, le dérèglement de l'architecture explique la fin d'une civilisation.

II

Le style flamboyant tire son nom de certains effets particulièrement remarquables dans les remplages et qui donnent au réseau des nervures l'apparence onduleuse de la flamme. Ces formes qui peuvent atteindre à une grande complexité se ramènent toutes à la contre-courbe dont elles sont dérivées. On obtient une contre-courbe en donnant la continuité du tracé à deux arcs soutendus par la même corde et dont les centres sont placés de part et d'autre :

l'accolade en montre la figure élémentaire et la plus connue ; la courbe, prolongée par la contre-courbe, c'est-à-dire par une courbe en sens contraire, semble onduler et se redresser ; le soufflet, la mouchette, en forme de feuille incurvée, sont des applications assez simples du même principe. On aperçoit tout de suite que la contre-courbe, par définition, est susceptible d'imposer un mouvement particulier aux lignes de l'architecture, dont elle tend, par son jeu

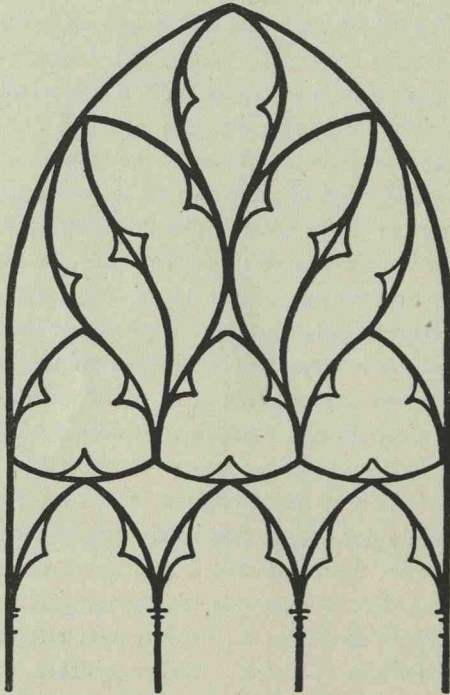


Fig. 77. — Réseau d'une fenêtre de la cathédrale de Narbonne.

D'après Anthyme Saint-Pau

double, à rompre, puis à rétablir immédiatement l'équilibre. On peut dire qu'elle constitue le fond même de toute architecture baroque, établie en quelque sorte sur un rythme à temps multiples.

Quelle en est l'origine dans l'architecture gothique en France ? Procède-t-elle, par voie de développement naturel, du tracé de l'arc brisé ? Est-elle le résultat d'une importation ? Anthyme Saint-Paul¹ a cru en découvrir des exemples anciens dans nos églises du XIII^e siècle. Ces exemples sont contestés. Enlart avait fait valoir la précocité de la contre-courbe dans le style curvilinéaire anglais² et conclu à l'importation, favorisée par la guerre de Cent Ans. On rétorque qu'il est peu vraisemblable que le curvilinéaire se soit imposé sur le continent à une époque où il était passé de mode en Angleterre, objection à vrai dire peu fondée, car l'exporta-

1. *L'architecture française et la guerre de Cent Ans*, Bulletin monumental, 1908 et 1909. Les arcatures des arcs-boutants qui entourent le chœur d'Amiens offrent un dessin flamboyant ; on a longtemps cru qu'elles étaient datées 1269, par ce millésime peint sur une des fenêtres hautes ; mais ces arcatures ne sont pas antérieures au xv^e siècle. Les fenêtres des chapelles du chœur, à la cathédrale de Narbonne, ont été remaniées à la même époque. De même à la cathédrale de Toulouse. Pour l'exemple emprunté à Saint-Bertrand-de-Comminges, voir la discussion de Lasteyrie, *Architecture religieuse en France à l'époque gothique*, II, p. 41-44.

2. Clôture du chœur de la cathédrale de Canterbury (1304), niches entre les fenêtres de la tour centrale d'Ely (1322-1335), stalles du chœur de Bristol (1330), tombeaux de l'évêque Guillaume de la Marche (m. en 1302) à Wells, d'Aymer de Valence (m. en 1323) à Westminster, de l'évêque Gower (m. en 1328) à Saint-David, d'Eleonor Percy à la collégiale de Beverley (1336-1340), etc. Bond, *Gothic architecture in England*, ch. XXXIII, cite un grand nombre de fenêtres du même style antérieures à 1350.

tion ne s'exerce pas toujours par la dernière nouveauté. En réalité la contre-courbe est impliquée dans la combinaison des courbes simples. Dans une rose de cathédrale, par exemple, le contact des cintres qui bordent le cercle extérieur et des arcs brisés qui, pareils aux pétales de cette fleur immense, s'intercalent entre eux, donne le tracé d'une contre-courbe à la vue qui sait en suivre le parcours (Paris); de même le contact des arcs brisés d'un fenestrage ou d'une claire-voie de triforium avec le lobe inférieur du quatrefeuilles qui couronne le système (Évreux). Que des exemples anglais aient aidé cette figure à souder ses éléments et à en dégager la composition, c'est possible, et que, d'autre part, l'on ait vu dans l'amortissement en pointe des soufflets et des mouchettes une garantie pour le bon écoulement des eaux, tandis qu'elles résidaient dangereusement au fond des lobes circulaires, c'est probable, dans une architecture où tout fut longtemps calculé, où les arcs sont étré sillons, où les redents consolident les points faibles en épaississant les nerfs. Mais il est sûr que la prolifération des contre-courbes est un phénomène d'ordre plus général et que, dans le style flamboyant comme dans les autres moments de la vie des styles, il importe d'étudier le caractère, le mouvement et la couleur du décor sans l'isoler de l'architecture proprement dite. S'il foisonne à ce point, s'il tend à se séparer, à faire prédominer le jeu des effets sur l'ordre des masses et sur les règles de la structure, c'est que ces dernières elles-mêmes sont atteintes, ou, si l'on veut, subissent un traitement particulier.

Dans un édifice du XIII^e siècle tout est logique. Qu'est-ce à dire? Non que l'église est un pur théorème, mais que toutes les parties s'accordent l'une à l'autre. La croisée d'ogive entraîne et requiert toutes ses conséquences, le plan d'une pile comporte sa structure, et, dans un système dont l'inertie est bannie, tout est fonction, chaque fonction étant spécialisée, comme dans les animaux supérieurs. L'évolution de cet art dans la seconde moitié du XIII^e siècle et au cours du XIV^e est, nous l'avons vu, toute naturelle et ne trahit pas son point de départ. L'architecture du XV^e siècle, au contraire, témoigne d'une grande confusion. Dans les voûtes d'abord, qui s'encombrent de membres secondaires,

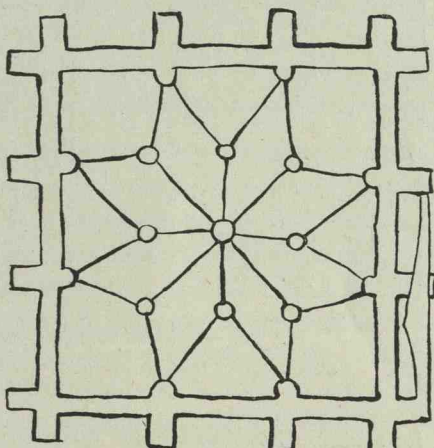


Fig. 78. — Voûte à liernes et à tiercerons, d'après Villard de Honnecourt.

D'après Lasteurie, *L'archit. rel. gothique*, Aug. Picard éd.

d'ogives de surcroît, de liernes, de tiercerons¹, de tous les éléments des combinaisons étoilées, qui aboutissent, dans le Nord de la France et en Allemagne, à des effets d'une extrême complexité², tandis que la voûte elle-même, en s'aplatissant, finit par devenir plafond caissonné³. La structure perd son sens et acquiert une valeur de décor. Il en va de même pour les piles, ou plutôt pour les parties qui les composent et dont chacune, à l'époque classique, avoue et définit sa fonction : au XV^e siècle, les colonnettes sont simplement des moulures. Elles ont le même profil que celles qui décorent les arcs des voûtes, elles les continuent : aussi les chapiteaux qui, dès le XIV^e siècle, se présentaient souvent comme de simples bagues d'ornement, disparaissent, devenus inutiles, n'ayant plus rien à porter. Mais il arrive aussi que les nerfs moulurés, au lieu de se propager sans interruption le long du corps de pile, y pénètrent par amortissement et se noient dans la pierre à hauteur d'imposte.

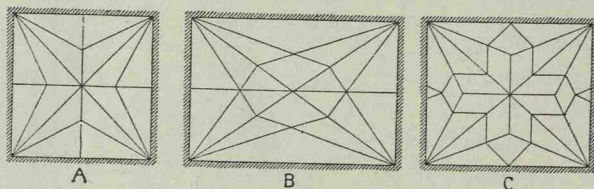


Fig. 79. — Voûtes anglaises étoilées.

D'après Choisy, *Hist. de l'architecture*, Baranger éd.

Dans l'un et l'autre cas, qu'il s'agisse des nerfs se prolongeant en moulures jusqu'au sol ou disparaissant par pénétration, il n'y a plus retombée proprement dite, et c'est le même oubli de la spécialité des fonctions. La pile et l'arc

font bloc. Un phénomène du même ordre atteint le vif de la construction gothique, dans la conception de l'arc-boutant. Nous l'avons vu conserver longtemps son caractère propre, qui est d'être un arc et d'opposer une force active à une force active, qu'il soit ou non étrésillonné de colonnettes comme à Chartres, évidé dans sa masse inerte, entre l'extrados et l'intrados, comme à Saint-Urbain. A Semur, nous avons remarqué déjà l'acuité de l'angle formé avec le mur de l'abside et la minceur de la section. Au soir de l'architecture gothique, à la fin de l'art flamboyant, il se présente sous deux aspects très opposés, mais qui trahissent le même malaise, tantôt roidi en étai, tantôt infléchi en contre-courbe⁴.

1. En Angleterre (où la lierne est rendue nécessaire par la disposition de l'appareil), liernes et tiercerons apparaissent aux travées orientales de Selby (1234-1252), au chœur de Lincoln (1235-1280), à Lichfield (deuxième moitié du XIII^e s.). Le premier exemple français est celui du carré du transept d'Amiens (1260). Le procédé reparait un siècle plus tard dans la même cathédrale; à la chapelle Saint-Jean-Baptiste (v. 1375), et se généralise au début du xv^e siècle. — Il arrive que les liernes et les tiercerons éliminent l'ogive (Ambierle, cathédrale de Tours).

2. Parmi les nombreux exemples du Nord et de l'Est de la France, ceux de la chapelle du Saint-Esprit à Rue et de Saint-Nicolas-du-Port sont remarquables.

3. Dans la chapelle de la Vierge, à la Ferté-Bernard, les arcs ne portent plus des voûtains, mais des dalles.

4. Voir la belle analyse de l'arc-boutant roidi et ajouré, par Viollet-le-Duc, *Dictionnaire d'architecture*, I, article *Arc-boutant*, p. 76. Il indique l'excès sans condamner le principe. P. 79, Viollet-le-Duc étudie les arcs-boutants en courbes composées à la fin du moyen âge et pendant la Renaissance,

On voit bien que la contre-courbe est un épisode, à vrai dire essentiel, significatif, d'un processus qui chemine dans les profondeurs du système. Même si on se limite à l'ordre des effets, elle n'est pas le seul symptôme de la tendance à l'architecture de mouvement. Les cas où les maîtres font effort pour contrarier, par des contrastes d'obliques ou autrement, le jet des verticales sont innombrables, — par exemple dans les piles entourées d'un réseau de longues spires, comme à Saint-Séverin de Paris (phénomène dont le baroque roman nous présente des modalités plus accentuées dans ses colonnettes torsées), ou taillées à facettes en losanges obliques, comme à Gisors (XVI^e siècle). A Saint-Marc-la-Lande, en Poitou, les piles, pareilles aux vieilles tourelles romanes, qui flanquent la haute baie de la façade, sont partagées en zones, cannelées dans des sens opposés. Mais il arrive que les bases elles-mêmes, par une sorte de fausse logique, obéissent à ce mouvement singulier et que leurs éléments, au lieu de porter d'aplomb sur le sol, suivent la direction des nervures en spirale qu'ils ont mission de recueillir, si bien que le socle vertical de la pile est composé de petits piédroits obliques. Il y a là, au sens propre du terme, une étrange déviation du sens des fonctions sous un besoin despotique de l'effet. Cet instinct, qui s'attaque aux principes fondamentaux de la structure, comme l'on vient de s'en rendre compte, combat à l'extérieur la puissance et la stabilité des masses. Elles disparaissent sous un réseau de balustrades, de galeries et de gâbles, où se poursuivent et s'enchevêtrent courbes et contre-courbes, sous un filigrane de pierre, où les vides dévorent les pleins, refouillés, chantournés, avec une étonnante virtuosité de ciseau. L'espace est partout accroché de saillies, perforé d'ornements aériens, chiffré d'arabesques. Sous les arcs et sous les voûtes des porches, comme sous les voûtes des travées intérieures, au centre d'un filet de vraies et de fausses ogives, d'énormes clefs, parfois ouvragées en cages ou en figures, pendent comme les stalactites de l'art arabe. Jamais, à d'autres égards encore, l'architecture d'Occident n'a été plus voisine du luxe ornemental de l'Orient, de sa profusion de caprices, apparemment sans but, en tout cas sans rapport avec la construction. Ce pointillé de lumières et d'ombres, ce parcours onduleux des formes, ces flammes de pierre, ce sont là les traits principaux, les chatoyantes évidences d'un illusionnisme optique, qui déguise à nos yeux les masses anéanties. Art de théâtre par la projection de certains hors-d'œuvre, comme les porches, montés en portants de décor, — mais surtout grand art pittoresque, ou plutôt pictural, qui procède par touches et qui fait vibrer les effets, il nous avertit que l'architecture gothique, dans son état baroque, n'impose plus ses disciplines aux

notamment à Saint-Vulfran d'Abbeville (début du XVI^e siècle). Par suite du tassement des culées, il y a eu rupture au point d'impact, les sommiers ayant empêché le glissement, qui pouvait se produire sans désordre grave.

autres arts et que le « primat » technique est sur le point de lui échapper.

N'en était-il pas de même, dans une certaine mesure, lorsque l'art roman en était lui aussi à la période baroque, abondait en effets pittoresques, en placages, en colonnettes gondolées, et n'est-ce pas par le jeu d'une désorganisation interne que doit s'expliquer le réveil des formes traditionnelles du XII^e siècle dans la décoration flamboyante ? N'oublions pas que les thèmes et les procédés de la sculpture romane s'étaient maintenus très tard dans certains ateliers

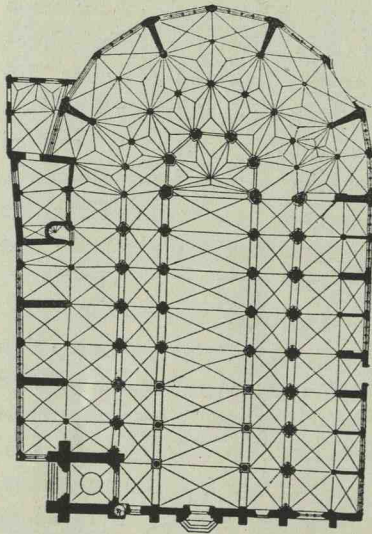


Fig. 80. — Plan de l'église
Saint-Séverin, Paris.

D'après Lasteyrie, *L'archit. rel. gothique*,
Aug. Picard éd.

et que, même dans les milieux proprement gothiques, ils n'avaient pas complètement disparu. Les gargouilles, par exemple, avaient sauvé toute une zoologie de guivres, de chimères et de salamandres, roidies dans les parties hautes pour cracher l'eau du ciel. Les replis de l'architecture abritaient sans doute d'autres monstres. La fin du moyen âge voit reparaître au grand jour, mêlés à une flore flexible et fantastique, les êtres nés de l'accouplement et de la contorsion des figures sur un mode ornemental. Ils fourmillent sur les chapiteaux-bagues, dans les écoinçons des gâbles, dans les consoles et dans les clefs. Bien plus, les procédés d'une composition toute romane se retrouvent dans certains grands ensembles sculptés, — par exemple le tympan de la porte gauche, à la façade occidentale de Saint-Vulfran d'Abbeville.

Mais c'est dans les remous de la petite sculpture monumentale que le phénomène a le plus d'intensité. Ainsi s'accordent l'irréalisme du déclin gothique et la renaissance des formes fantastiques dans le décor de l'architecture flamboyante¹.

Peut-être en avons-nous longtemps méconnu l'intérêt. Chaque époque cherche dans le passé la correspondance qui l'émeut le plus : les romantiques ont vu surtout le moyen âge à travers l'art flamboyant, de même qu'ils ont surtout retenu et senti, de l'âge que nous appelons classique, la forme tardive et le goût rococo. Peut-être ne sommes-nous pas exempt nous-même d'une tendance, toute contemporaine (quoique peu répandue et encore moins manifeste), à chercher dans l'art du XIII^e siècle l'aplomb et la grandeur d'un « ordre » intellectuel.... Mais une vue plus générale de la vie des formes nous aide à en

1. Voir notre étude, *Aspects tardifs de la sculpture romane*, Mélanges Porter, sous presse.

comprendre les états successifs et à saisir en eux autre chose que la rigueur de leur enchaînement. L'architecture à la fin du moyen âge a le privilège de la qualité féérique. Elle aussi, dans la mesure où elle méconnaît l'antique mesure des rapports, elle est irréaliste. Ce tourment d'un style, cette sensibilité si vive, ce luxe, ce désordre même sont d'accord avec la vie morale du siècle et contribuent à colorer ses valeurs essentielles. Ces vastes décors, comme en tout temps, agissent sur les acteurs. Malgré les nuances qui distinguent les milieux, ils présentent en France une remarquable unité. Peut-être sont-ils plus luxuriants, et d'une flamme plus subtile, dans les régions de l'Ouest et du Nord, en Normandie, à Rouen, à Caudebec, à Louviers ; en Picardie, à Saint-Vulfran d'Abbeville, à la chapelle de Rue ; en Bretagne, où l'art flamboyant modèle selon sa courbe la dureté du granit ; — plus sobre, mieux contenu dans la région parisienne et sur la Loire. Mais qu'on le prenne en Champagne, à Notre-Dame-de-l'Épine, en Lorraine, à Saint-Nicolas-du-Port, ou dans le Midi, au porche méridional de Sainte-Cécile d'Albi, où sa délicatesse raffinée d'objet d'art fait un si étrange contraste avec l'énormité nue des courtines de brique, il est partout l'expression d'un même génie. Partout la même opposition entre la sécheresse et la viduité des intérieurs, qui continuent, sauf dans les voûtes, l'art rayonnant, et l'abondance extérieure des effets, le luxe des hors-d'œuvre, leur caractère accidentel et friable. L'architecture européenne présente les mêmes phénomènes, ou des phénomènes du même ordre, mais cette unité, fondée sur le fléchissement d'un système, laisse peut-être plus de place à la vie personnelle des milieux.

L'Angleterre a connu la plénitude de son style flamboyant dans les deux premiers tiers du XIV^e siècle avec l'épanouissement du curvilinéaire. Le style perpendiculaire, qui succède à ce dernier¹, peut être considéré comme une réaction. Son nom en définit avec exactitude le caractère essentiel, l'emploi

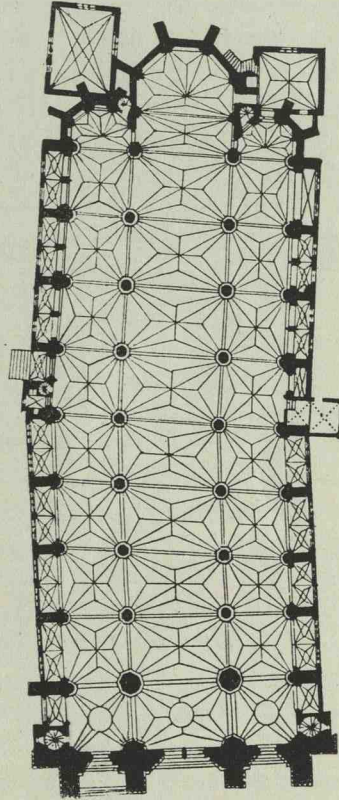


Fig. 81. — Plan de Saint-Nicolas-du-Port.

D'après *Archives des Mon. hist.*

1. Il se révèle pour la première fois à la cathédrale de Gloucester (1340). Il est de règle à partir de 1360 environ.

des verticales, qui refendent les surfaces et qui, par des nerfs horizontaux secondaires, complètent un système de cadres de faible saillie, appliqués avec uniformité au nu des parois. C'est la revanche de la ligne droite, dans sa roi-

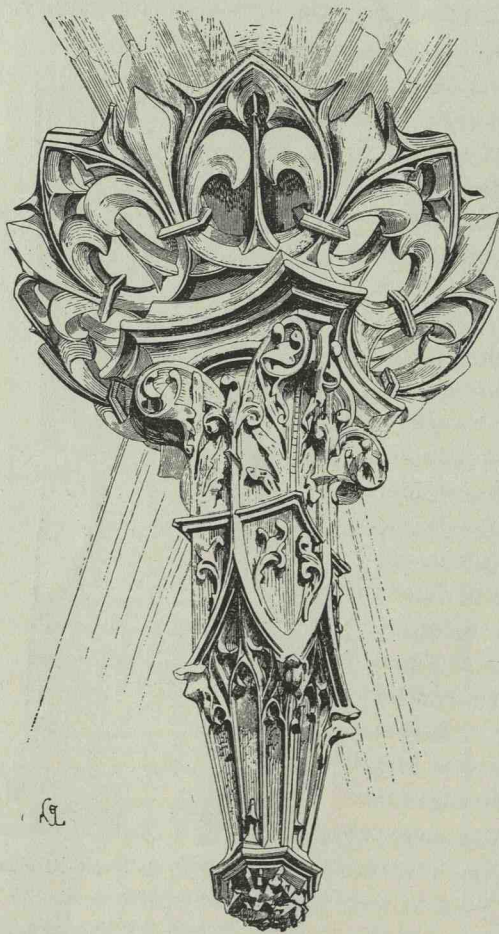


Fig. 82. — Clef de la voûte d'Eu.
D'après Viollet-le-Duc.

deur et sa pureté, substituée aux capricieuses flexions de la courbe et de la contre-courbe. Mais le traitement des parties constructives subit des altérations remarquables, du même ordre que celles dont nous avons expliqué la signification dans l'art flamboyant, et plus paradoxales encore. Les retombées en cône renversé, qui prolongent le réseau complexe des voûtes sur des massifs énormes reposant par la pointe sur de fragiles colonnettes, ont un développement remarquable. Mais plus curieuse encore est la manière dont les voûtes s'évident, comme aux bas-côtés du chœur de Gloucester, où l'on voit les doubleaux, franchement détachés de la voûte, accepter sur l'extrados un membre rigide auquel ils sont reliés par des soufflets à jour et sur lequel vient s'appuyer par la pointe la clef conique qui rassemble les ogives. Ce n'est pas de la charpente que naquit jadis la voûte gothique :

elle y aboutit par déviation à la fin de son histoire. Dans les Pays-Bas, où le style flamboyant se prolonge au XVI^e siècle avec les belles églises de Malines et de Liège, il se produit quelque chose d'analogue, mais sans la particularité des formes anglaises : à Saint-Bavon de Haarlem, la voûte d'ogive est un lambris ; à Saint-Jacques de La Haye, les berceaux transversaux décorés de nervures sont en bois. L'Allemagne a reçu sans doute du style perpendiculaire anglais l'exemple de la sécheresse et de la maigreur, et aussi le modèle des voûtes à retombées sur des masses en éventail : mais ce ne sont plus que des berceaux

reposant sur des pyramides renversées, soulignées d'arêtes. C'est là, c'est dans la partie vitale, que l'on peut saisir simultanément, sous des formes diverses, le caractère essentiel de la structure à la fin du moyen âge, la dégénérescence des fonctions. En Allemagne comme en France, le décor flamboyant, dans les parties extérieures, donne de délicats hors-d'œuvre, le porche de la cathédrale de Ratisbonne et celui de la cathédrale d'Ulm, ce dernier ouvert à la base d'un colossal clocher, d'une puissance et d'un jet admirables. Dans le comble immense de la cathédrale de Vienne s'ouvrent des lucarnes à trois baies surmontées de gâbles qui s'inscrivent à leur tour dans un vaste gâble ouvragé, haut comme une maison. Le goût du détail complexe, une ardeur confuse que nulle règle ne contient plus multiplient les méandres de la pierre. C'est une poussée d'épisodes et d'accessoires, l'expansion et le malaise d'un désordre qui cherche sa loi.

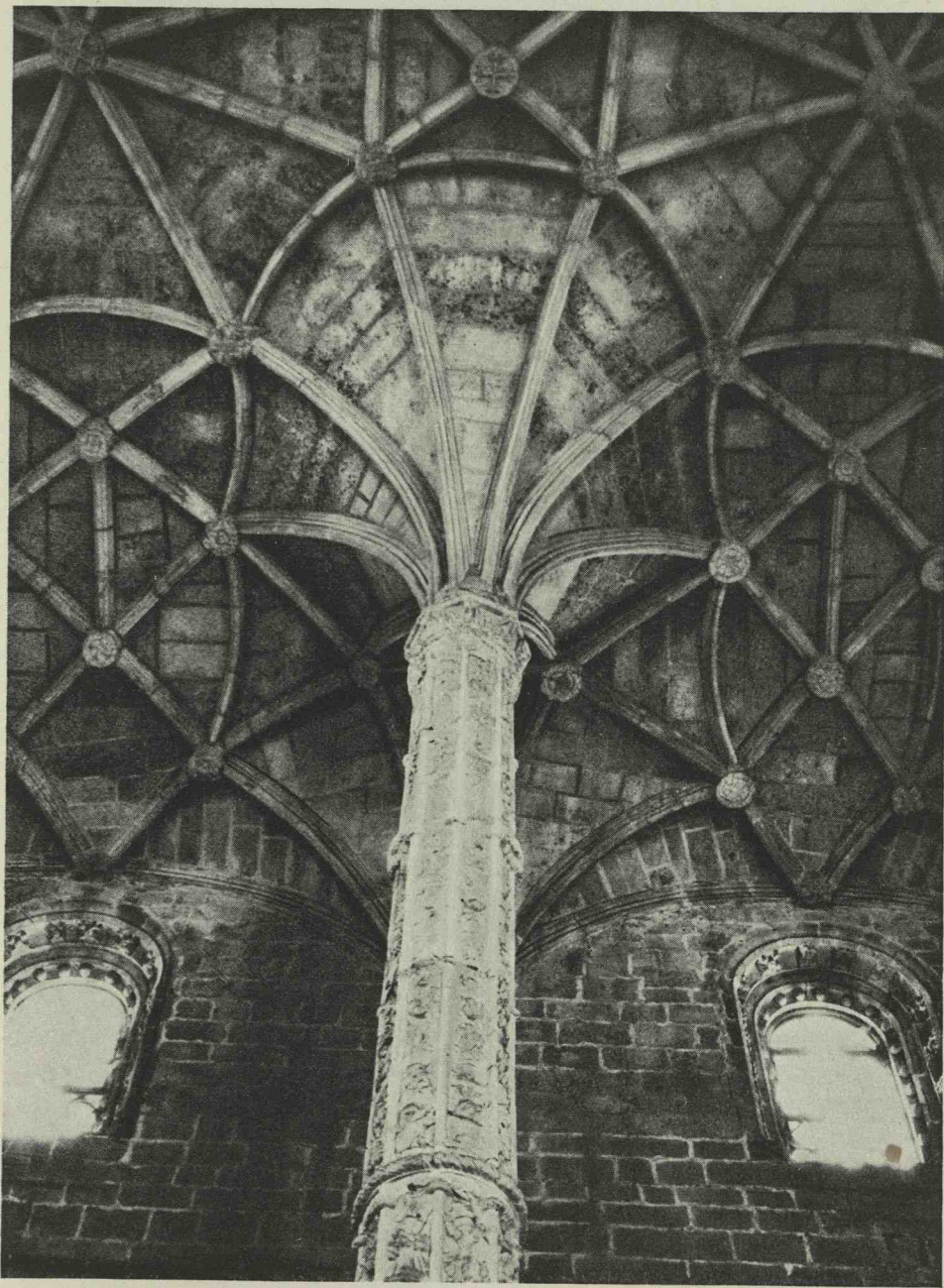
Il y a là sans doute l'expression tardive du génie d'une race, dans la tonalité générale d'une époque et d'un style. La longue erreur sur l'interprétation du gothique comme pensée originellement et essentiellement germanique prend sans doute sa source dans l'étude des monuments du XV^e siècle, à une époque où l'on voyait en eux tout le moyen âge. Mais le bel art flamboyant d'Allemagne n'est que l'aspect allemand d'un développement stylistique qui s'explique par des principes plus généraux que ceux de la vie des milieux. Reconnaissons d'ailleurs que les maîtres d'outre-Rhin travaillèrent au loin, comme les maîtres français du même siècle, et qu'on les retrouve en Espagne, où Jean de Cologne construisit les flèches de la cathédrale de Burgos, en Italie où ils se succédèrent sur le chantier de la cathédrale de Milan. Cette dernière est le chef-d'œuvre des faux chefs-d'œuvre. L'histoire de sa construction¹ montre le heurt de deux pensées : l'une qui reste fidèle aux grands principes de l'art de bâtir, l'autre qui considère seulement l'architecture comme la carcasse d'un décor. Le maître français Mignot, appelé pour sauver une entreprise en péril, déclare avec force que l'art sans la science n'existe pas. Comme trompe-l'œil, la cathédrale de Milan produit une illusion de grandeur et de richesse. Mais la profusion des gâbles, des pinacles, des fleurons, des balustrades, des statues et des statuettes ne saurait déguiser à un œil exercé la pauvreté de l'architecture et l'extrême médiocrité des procédés. Ce n'est pas là qu'il faut chercher la belle qualité de l'Italie gothique à la fin du moyen âge, ni même dans le Sud de la Péninsule, où l'influence aragonaise se juxtapose à l'influence persistante de l'art français du XIV^e siècle, mais à Venise : elle y produit dans l'architecture civile des chefs-d'œuvre d'un goût étrange et charmant, à la *Cà d'Oro*, au Palais Contarini, au Palais des Doges enfin, où la porte dite *della Carta* timbre du sceau de l'art flamboyant la merveille d'un palais à la fois roman, oriental et gothique. Les difficiles

1. Voir Enlart, dans l'*Histoire de l'art* d'André Michel, III, 1^{re} partie, p. 56-60.

problèmes constructifs d'une grande nef ne s'y posent pas. Sur les façades qui ont l'eau pour parvis, la mesure d'une règle exquise s'impose au luxe des baies, des balcons ornés de rosaces ajourées ; dans le chatoiement du ton, la vieille cité byzantine conserve un reflet des splendeurs du Levant.

Mais c'est sur la terre ibérique que le développement de l'art mudejar et les débuts de l'art manuélín colorent la fin du moyen âge de la note la plus vive et la plus personnelle. L'un continue cette fusion originale des deux grandes cultures hispaniques qui s'est faite à une époque plus ancienne ; l'autre commémore la découverte des mondes nouveaux par les navigateurs. Sans doute l'accord avec l'Occident reste vigoureux en Espagne et en Portugal : Pampelune conserve le voûtement continu du déambulatoire et des chapelles, à la manière de Soissons et de Bayonne ; l'influence des larges nefs languedociennes se retrouve non seulement en Catalogne, mais à Séville, dont la cathédrale présente une de ces belles silhouettes massives qui caractérisent le gothique méridional, avec ses toits plats et ses arcs-boutants largement ouverts ; les adjonctions de Burgos et de Tolède appartiennent directement à l'histoire du style flamboyant ; enfin la façade de Sainte-Marie de Batalha, l'un des plus beaux et des plus originaux édifices de style rayonnant, révèle une certaine influence de l'art perpendiculaire anglais, justifiée par l'histoire. A Tolède, Saint-Jean-des-Rois, bâti dans le dernier tiers du XV^e siècle, montre (notamment par l'abondance et la couleur du décor aux extrémités du transept) l'originalité de l'Espagne dans la part qu'elle prend à la vie d'un style. Au moment même où la France tempère par des repos le chatoiement des effets et cherche un plus juste rapport des nus et des parties décorées, à la fin du XV^e siècle, les maîtres espagnols, dans des compositions de façades comme celles de Saint-Paul de Valladolid (1448-1461) et de Sainte-Marie à Aranda de Duero, postérieure de trente ou quarante années, répandent avec une profusion pittoresque des reliefs généreux, logés dans des cadres cintrés ou contre-courbés, ou bien suspendus aux murailles comme des trophées, dans des quadrillages de nerfs. A la chapelle du Connétable, à Burgos, comme au transept de Saint-Jean-des-Rois, des blasons énormes, entourés de rinceaux et de volutes, évoquent l'héraldisme germanique, inépuisable en écus, en cimiers, en banderoles, en monstres de chevalerie.

Mais, plus que l'accord de l'Espagne et de l'Occident, aux jours où la vie des formes, longtemps captive dans la pierre et soumise à ses lois, s'en libère pour acquérir une virulence inconnue, celui qui l'unit à l'art oriental nous émeut comme l'image de son double génie. L'art musulman de cette époque, et sans doute dès une époque plus ancienne, traversait la même période critique de l'histoire des styles : la richesse profuse et l'extrême complexité des combinaisons caractérisent également l'art de l'Égypte sous les sultans Mamlouks



Pl. LII.

COUVENT DES HIÉRONYMITES DE BELEM BAS-COTÉ SUD.
XVI^e SIÈCLE.

Phot. Boudot-Lamotte.

et l'art de l'Espagne méridionale sous les derniers émirs. Dans les églises et dans les palais, le style mudéjar en porte l'empreinte, non seulement à la chapelle Villaviciosa de Cordoue et dans les coupoles nervées des *cruceros*, mais à la façade de nombreuses demeures, dans les revêtements de faïence, dans les panneaux de stuc découpé. Parfois des vestiges plus rudes de l'art mauresque, par exemple les claveaux énormes de certaines portes en arc brisé, s'associent aux courbes et aux contre-courbes de l'art flamboyant. Et ces dernières, accentuant leur concavité, finissent par se présenter autour des baies comme une série de petits cintres ou de polylobes renversés. Cet art, où semblent se fondre et se prêter leurs mutuelles ressources deux magnifiques déclin, peut-être plus séduisants pour l'imagination que le rigoureux développement des formes pures, a laissé des témoignages pleins d'intérêt en Portugal comme en Espagne. Mais aux lieux où débarqua Vasco de Gama, à Belem, au couvent des Hiéronymites, l'art manuélín exprime la reconnaissance d'une patrie pour les navigateurs qui viennent de lui donner un monde. Cet art est nouveau, par la nouveauté même des éléments qu'il incruste dans la pierre et dont il compose son décor, les bêtes de la mer, les instruments de la navigation. Aux portails de quelques églises bretonnes, on voit figurer dans le granit des coquilles, des poissons, des bateaux. Mais la profusion, la couleur et la puissante objectivité des trophées manuélíns les distinguent d'une manière absolue dans l'iconographie. Le « répertoire » est inédit. Quant aux mouvements du style, quant à son esprit, de même qu'en Espagne le style et les mouvements de l'art platéresque, ils se rattachent à la fin du moyen âge par l'excès de vitalité, par le tumulte pléthorique, par la poésie du clair-obscur. Plus que jamais, dans ces pierres où fourmillent les crustacés, les sphères armillaires, les cordages et les symboles des civilisations d'outre-mer, domine le sentiment féerique de la vie.

III

Nous venons de voir par l'exemple de Venise que l'architecture religieuse ne rend pas compte à elle seule de ces vastes changements des formes. L'architecture civile lui fut toujours étroitement associée, malgré la différence de la destination et des programmes. La maison de pierre, du XI^e siècle au XII^e, que ce soit l'hôtel de ville de Saint-Antonin ou la Manécanterie de Lyon, nous permet de saisir, dans le dessin des baies, dans le décor des archivoltés ou des chapiteaux, les mêmes principes que l'art des églises. Elle confirme l'unité remarquable de la pensée d'un temps dans le développement d'un style. Une autre preuve nous en est donnée par un type d'habitation rigoureusement soumis aux conditions de la géographie humaine, au ciel, au climat, aux ressources du sol, au peuplement, à la vie économique, — la maison à pan de

bois. C'est un assemblage de charpente, maintenu entre les maitresses poutres, poteaux corniers et sablières, et superposant par encorbellement ses étages, qu'étauçonnent des écharpes et des croix de Saint-André. Dans l'intervalle des bois, un tissu conjonctif de terre battue, de matériaux légers ou de briques (dans le Midi de la France). Voilà le type le plus résistant et le plus répandu de la maison occidentale et dont la durée excède de beaucoup le moyen âge. Dressant pignon sur rue, empiétant sur le vide par le surplomb progressif des étages pour compenser la mesure avare du terrain dans des communautés

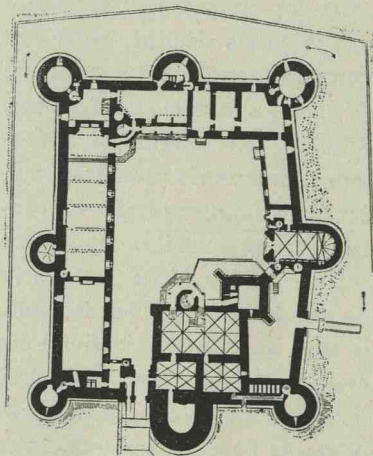


Fig. 83. — Plan du château de Pierrefonds.

D'après Viollet-le-Duc.

surpeuplées, elle définit la silhouette de nos vieilles villes en Angleterre, en France, en Allemagne, à Chester, à Rouen, à Bourges, à Dijon, et les pignons atteignent parfois des proportions énormes, sous des combles percés de rangées de lucarnes. Elle évolue comme les églises vers l'évidement progressif, si bien qu'à la fin du moyen âge la façade est devenue presque entièrement un fenestrage. En même temps les parties boisées reçoivent, comme des panneaux de meuble, un abondant décor, et nulle part l'iconographie de la mort ne s'est développée avec autant de richesse et de variété qu'à l'aitre Saint-Maclou, à Rouen, ancien charnier établi sur le plan d'un cloître et construit à pan de bois.

Des variations plus décisives accompagnent l'histoire de la demeure des grands. Elle est déterminée, elle aussi, par les conditions générales du milieu historique, par le « moment » de la vie sociale, par l'état des mœurs, par la richesse relative des classes. A la même époque, dans le même pays, dans le même ordre, l'aristocratie marchande, le palais vénitien, ouvert comme une factorerie et donnant sur la mer par un petit quai et par une galerie sur colonnade, n'est pas le palais florentin, encore massif et fermé comme une forteresse. L'évolution de l'art militaire explique les différences qui existent entre Coucy, Château-Gaillard, La Ferté-Milon et Pierrefonds, par exemple, ainsi que le sens des réfections diverses qui, d'un vieux fort wisigothique, firent de la Cité de Carcassonne la redoutable place d'armes de saint Louis aux marches de la France méridionale, dominant et protégeant la ville neuve en échiquier tracée au pied de ses remparts. Dans les villes, l'hôtel conserve longtemps un appareil militaire. Du jour où l'art intervient, avec la richesse et quelque sécurité, il agit

comme une force nouvelle collaborant à la vie historique, il crée des milieux inédits pour l'existence humaine. Le facteur le plus considérable de changement

à la fin du moyen âge, dans le plan de l'édifice et dans le plan de l'existence, ce fut sans doute la tour d'escalier desservant de l'extérieur chaque étage et dont l'exemple le plus fameux, aujourd'hui disparu, était celle que bâtit Raymond du Temple pour le Louvre de Charles V. On la retrouve dans de nombreux édifices postérieurs, — l'hôtel Jacques Cœur à Bourges, l'hôtel des abbés de Cluny à Paris. A Bourges, elle se dresse contre le logis principal, au fond d'une cour que bordent, de part et d'autre de la porterie, des galeries ouvertes aux arcades surbaissées. Chaque pan, chaque facette de son élégante masse polygonale est souligné de quelques baguettes de pierre d'une nerveuse fermeté et qui restent avant tout linéaires. Cet

art est sans excès, et d'une mesure charmante. Cette époque de beaux clochers est aussi celle des belles tourelles d'escalier : la vis de Saint-Gilles qui s'y élève en s'enroulant sur elle-même tourne autour d'une pile centrale, parfois cannelée de spires, comme le pilier de Saint-Séverin, comme ceux

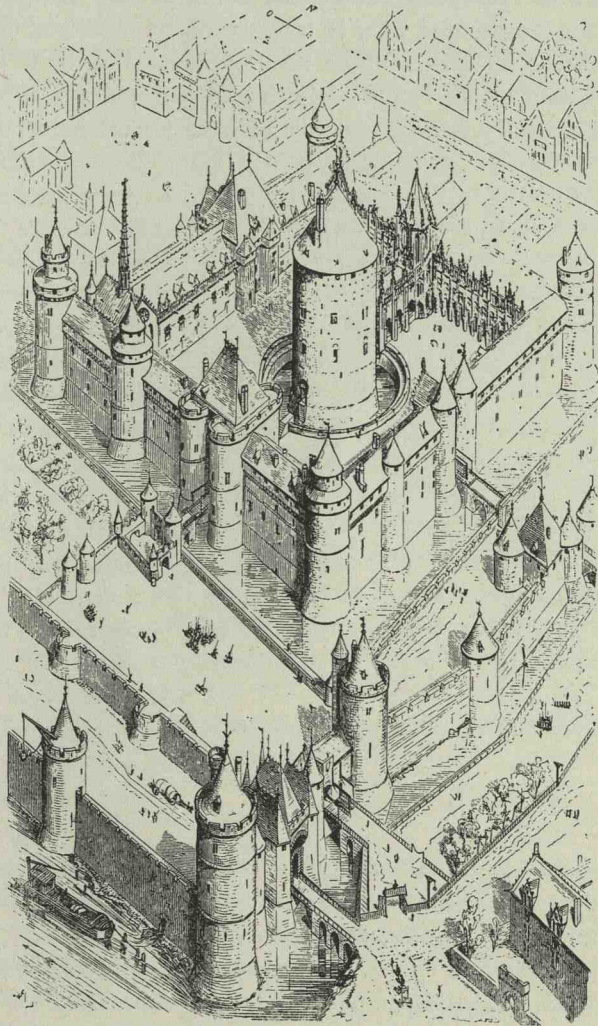


Fig. 84. — Le Louvre de Charles V.

D'après Viollet-le-Duc.

de la Lonja de Valence, et s'épanouissant au sommet en une palmeraie d'ogives. L'hôtel Jacques Cœur, l'hôtel de Cluny nous aident à nous représenter l'existence d'un haut seigneur de bourgeoisie et celle d'un prélat à la fin du moyen âge, le train de leur petite cour domestique, ce qui subsiste encore de féodal et de militaire dans une riche demeure de ce temps. Vu de la place Berry, du côté des anciens remparts, avec ses tours massives et ses épaisses courtines, le palais de Bourges est encore une forteresse. L'intérieur

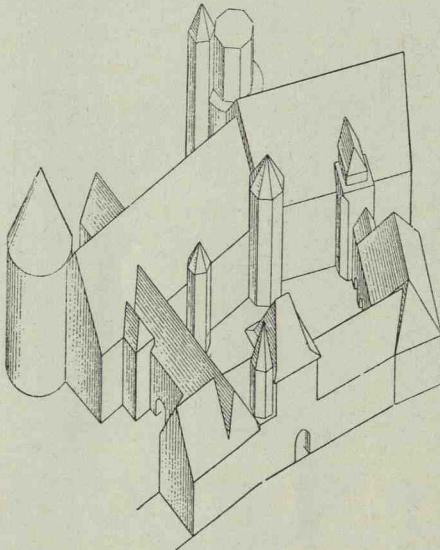


Fig. 85. — Schéma de l'hôtel Jacques Cœur, à Bourges.

D'après Choisy, *Hist. de l'architecture*,
Baranger éd.

ne montre pas le faste ducal du palais de Poitiers, sa cheminée monumentale, la ramure délicatement flamboyante de la claire-voie qui la surmonte, mais le goût d'un parvenu raffiné, soutien de la monarchie et du pays, un de ces bourgeois du roi qui forment une sorte de dynastie morale dans la France capétienne. Ce type des vieilles maisons seigneuriales, sur plan irrégulier et qui ne dissimulent pas les décrochements, est très différent, non seulement du palais vénitien et du palais florentin, mais du palais espagnol, établi autour de la cour rectangulaire du *patio*, sur lequel ses corps de logis s'ouvrent par deux étages de portiques. C'est le parti de la maison romaine et de la maison arabe. Le mur extérieur accepte peu de percées, mais il peut porter une décoration, parfois singulière, comme

la maison de Salamanque qui tire son nom des coquilles taillées dans la pierre, dont la paroi est bossuée avec régularité. A l'intérieur court autour des salles une haute plinthe de boiserie, au-dessus de laquelle la muraille est tantôt blanchie à la chaux, tantôt revêtue de faïences peintes ou de cuir de Cordoue.

Si la destination particulière des édifices civils leur impose partout certaines formes qui n'apparaissent que rarement dans l'architecture religieuse, — la division en étages, par exemple, entraînant l'aplatissement des arcs dans les baies et la substitution des lambris aux voûtes, — il reste que la vie du décor et l'esprit du style y sont identiques à ce que nous montrent les églises. L'art flamboyant offre peu d'exemples plus caractéristiques que les lucarnes du Palais de Justice de Rouen. Ce ne sont pas de simples baies raccordées à un comble par un toit en bâtière, mais des édifices complexes, d'un développement consi-

dérable. Leur masse découpée, hérissée de fleurons et de pinacles, épaulée d'arcs-boutants comme les lanternons des clochers, parcourue d'ornements onduleux, perforée de toutes parts, s'amortit par un gâble à jour, tracé sur une contre-courbe effilée. Chacune d'elles est reliée aux lucarnes voisines par une balustrade que surmonte un système d'arcades jumelées sous une accolade terminée par un fleuron : ces arcades singulières ne tiennent à rien, elles sont comme un écran à jour dressé contre la pente du comble. C'est de la ferronnerie dans de la pierre, le dernier mot d'une architecture pittoresque, qui cherche avant tout les effets, le mouvement, la couleur, l'illusion. Les plantes dont elle se pare sont celles qui répondent le mieux à ces besoins. Dans les édifices civils comme dans les églises domine la feuille de chou, large, grasse, renflée, découpée et gaufrée sur les bords. La virtuosité du décorateur va de pair avec la virtuosité de l'architecte. On en trouve des traces inégales dans les beaux hôtels de ville à beffroi qui s'élèvent alors dans les cités du Nord de la France et des Pays-Bas, comme le signe de la prospérité municipale, — art plus sobre et plus ferme à Saint-Quentin, par exemple, plus prolixe à Audenarde. Mais, dans tout l'Occident, le profil que la ville du XV^e siècle dresse sur l'horizon historique, avec ses combles aigus, ses flèches d'églises, ses tours, avec ses pignons à pan de bois encorbellé, ses échauguettes d'angle, ses hautes cheminées de pierre, ses poivrières pointues, crée une région particulière pour la rêverie humaine. Elle dépasse son temps, elle abrite la pensée de la Renaissance dans le Nord, à Prague, cité des kabbalistes, comme à Bourges, capitale de la monarchie française menacée, à Anvers, à Augsbourg, à Dijon. C'est elle que nous retrouvons, dans les bois rudement taillés de la *Chronique de Nuremberg*, c'est elle encore qui se masse mystérieusement, proche et lointaine à la fois, sur le rocher au pied duquel médite le saint Jérôme de Dürer.

BIBLIOGRAPHIE

OUVRAGES GÉNÉRAUX. — J. Huizinga, *Le déclin du moyen âge*, Paris, 1932; R. Schneider et G. Cohen, *La formation du génie moderne dans l'art de l'Occident*, Paris, 1936.

ARCHITECTURE. — A. La France : C. Enlart, *Origine anglaise du style flamboyant*, Bulletin monumental, 1886, et Archæological Journal, 1886 (Cf. Lasteyrie, *L'architecture religieuse en France à l'époque gothique*, II, ch. XIII, p. 33, sur les origines du style flamboyant); Chanoine Abgrall, *Au pays des clochers à jour*, Paris, 1902; A. de Champeaux et Gauchery, *Les travaux d'art de Jean de Berry*, Paris, 1894; L. Jarry, *Notre-Dame de Cléry*, Orléans, 1899; Delignières, *Saint-Vulfran*, Abbeville, s. d.; Deschamps de Pas, *L'église Notre-Dame de Saint-Omer*, Saint-Omer, 1893; L. Serbat, *Lisieux*, Paris, 1926; Abbé Fossey, *Monographie de la cathédrale d'Évreux*, Évreux, 1898; G. Bazin, *Le Mont Saint-Michel*, Paris, 1933; L. Lécureux, *Saint-Pol de Léon*, Paris, 1909; L. Demaison, *Documents inédits sur Notre-Dame de l'Épine*, Mémoires de l'Académie de Reims, 1895; V. Nodet, *L'église de Brou*, Paris,

1911. — B. Architecture flamboyante en Europe : D. Knoop et G. P. Jones, *The mediaeval mason, an economic history of English stone building in the later middle age and early modern times*, Manchester, 1933 ; Bond, *Gothic architecture in England*, Londres, 1905 ; C. Hussey, *King's College chapel*, Cambridge, Londres, 1925 ; Hezenmans, *La cathédrale Saint-Jean à Bois-le-Duc*, Bulletin monumental, 1873 ; A. Podlaha, *Führer durch den Dom zu Prag*, 1906 ; C. Boïto, *Il duomo di Milano*, Milan, 1889 ; P. Molmenti, *Venezia*, Florence, 1897 ; W. Crumm-Watson, *Portuguese architecture*, Londres, 1908 ; R. Dos Santos, *Arquitectura em Portugal*, Lisbonne, 1929 ; J. Barreira, *L'art manuelin*, Gazette des Beaux-Arts, 1934 ; Cottingham, *The history and description of royal monastery of Batalha*, Londres, 1836. — C. Architecture civile et militaire au moyen âge : P. Lavedan, *Histoire de l'urbanisme, antiquité, moyen âge*, Paris, 1926 ; C. Enlart, *Manuel d'archéologie française, Architecture civile et militaire*, Paris, 1919 ; Verdier et Cattois, *Architecture civile et domestique au moyen âge et à la Renaissance*, 2 vol., Paris, s. d. : Quenedey, *L'habitation rouennaise*, Paris, 1926 ; E. Lefèvre-Pontalis, *Le château de Coucy*, Paris, 1913 et 1928 ; J. Poux, *La Cité de Carcassonne*, Toulouse, 1923 ; M. Dieulafoy, *Le Château-Gaillard*, Paris, 1898 ; F. de Fossa, *Le château de Vincennes*, 2 vol., Paris, 1908 ; L. H. Labande, *Le palais des papes et les monuments d'Avignon au XIV^e siècle*, Marseille, 1925 ; Gandillon et Cauchery, *L'hôtel de Jacques Cœur à Bourges*, Congrès archéologique de Bourges, 1931.

CHAPITRE II

SLUTER ET VAN EYCK

I

Dans ce décor singulier, un monde nouveau de figures. Deux grands noms, Sluter, Van Eyck. L'un et l'autre tiennent au moyen âge par des fibres profondes, l'un et l'autre annoncent et propagent une conception nouvelle de l'homme et de la nature. Ils portent en eux une pensée essentiellement occidentale et médiévale, mais ils lui confèrent une telle puissance et par de tels moyens qu'elle se retourne en quelque sorte contre elle-même et qu'elle détruit l'ordre ancien. Sluter conçoit la sculpture comme un grand peintre et comme un poète épique ; il substitue à la règle monumentale, dont l'instinct le possède encore, une autre règle qui ne tire sa force que de l'œuvre elle-même et de sa qualité expressive ; il crée un style. Van Eyck approfondit l'espace derrière les images ; il invente une dimension nouvelle, la transparence, et, dans un univers que plus rien ne limite, que la vue saisit de toutes parts, sa rigoureuse analyse fixe la figure de l'homme et de l'objet ; il inaugure un ordre de la vérité plus intense que l'ordre de la vie même et que le « réalisme » ne définit pas.

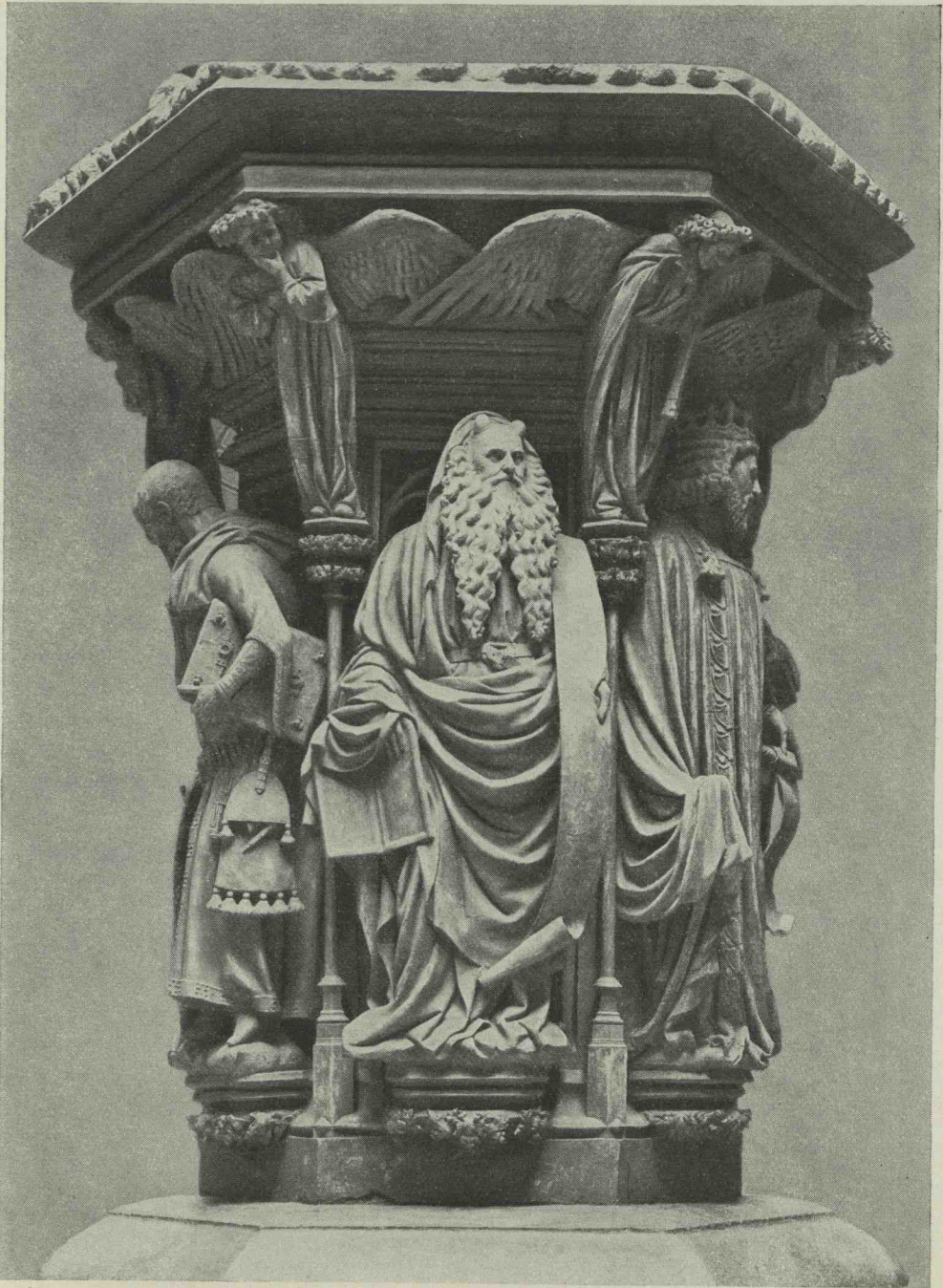
Tous deux, l'un à Dijon, l'autre à Bruges, appartiennent à cette grande Bourgogne ducale étendue aux Flandres et qui connut, à la fin du XIV^e siècle et dans la première moitié du XV^e, la plénitude de sa vie historique. Philippe le Hardi, Philippe le Bon sont de la même souche, ils ont le même instinct et le même besoin de magnificence que Jean de Berry, avec des vues plus larges, une action politique appuyée sur un plus puissant apanage. Ils aimaient les belles choses, non comme des collectionneurs, mais en princes pour qui elles sont une sorte de fonction nécessaire et font partie de l'art de vivre, ainsi que les fêtes éclatantes et singulières, les longs festins et les chapitres de chevalerie. Les chroniques, les inventaires restituent les épisodes et le décor de ces fastes seigneuriaux de la grande féodalité, sorte de roman vécu, à la veille des temps où elle allait subir les rudes coups d'un roi bourgeois. Ils avaient le privilège des Valois d'appeler à eux ce qu'il y avait de grand et de rare, et de s'en faire en quelque sorte parure, mais, dans leurs bonnes villes des Flandres,

les institutions municipales et le patriciat marchand n'étaient pas moins favorables aux entreprises et aux talents. Il était naturel que les ducs fissent venir à Dijon les gens des Pays-Bas : ce n'était pas une nouveauté, ces derniers, au XIV^e siècle, étaient nombreux à Paris et dans les ateliers royaux, et l'art flamand ne se distinguait alors de l'art français que par un tour de main, l'habitude de certaines matières, comme la pierre des pays de Meuse, et ces nuances qui ne sont que les variantes d'un même style.

L'état de la sculpture française à la fin du XIV^e siècle nous est donné par les statues des Quinze-Vingts et de Poitiers et, dans une manière plus lourde, par celles des contreforts d'Amiens. C'est l'équilibre même, et l'on a vu ce qui leur reste de substance monumentale sous les qualités de l'étude et dans l'unité fondante du modelé : la paix de la lumière est l'expression d'un calme profond et de la vie harmonique des formes. Mais c'est là le ton de Paris et des ateliers royaux, et il convient de ne pas oublier que la sculpture funéraire, depuis le mausolée de Cosenza jusqu'au tombeau du cardinal de Lagrange, avait traduit avec violence le désordre de la vie dans l'image même de la mort. Rien dans l'art flamand, sinon peut-être l'épaisseur de certains volumes, ne laisse présenter une transformation de la plastique. Ce trait est plus sensible encore en Allemagne, avec un certain luxe de draperies, dès la seconde moitié du XIII^e siècle, notamment dans les belles statues du chœur de Naumbourg. Mais il nous faut bien admettre que le génie consiste moins à illustrer une tradition ou l'esprit d'un temps qu'à inventer. Claus Sluter fut en relation avec les maîtres qui travaillaient à Mehun-sur-Yèvre pour Jean de Berry ; à Dijon même, il fut quelque temps sous Jean de Marville, avant de lui succéder. Les documents laissent peu de doutes sur son origine : il venait du comté de Hollande¹.

Trois groupes d'œuvres qui sont de sa main ou qui se rattachent directement

1. Le Cartulaire de l'abbaye de Saint-Étienne à Dijon mentionne, en date du 7 avril 1404 : « Claus Sluter de Orlandes, ouvrier d'ymages ». *Orlandes* est traditionnellement interprété comme une graphie de *Hollande*. Le lieutenant-colonel Andrieu voit dans ce mot la transcription d'une localité du Boulonnais. Nous savons d'autre part que Claus de Werve, neveu de Sluter, était de Hatheim en Hollande, confirmation de l'origine hollandaise de la famille. Enfin un acte de rémission, découvert par H. Stein, signale à Bourges, en septembre 1385, un certain Claus de Sleusseure, « dit de Mayence »... — Sluter travaillait en mars de la même année à Dijon comme second ouvrier de Jean de Marville, à qui il succéda en 1389. En 1392, il se rendit à Paris ; en 1393, à Mehun-sur-Yèvre, où il étudia les œuvres d'André Beauneveu ; en 1395, à Liège. Outre le tombeau de Philippe le Hardi, projeté par Jean de Marville (?), le portail de la Chartreuse et le puits de Moïse, il exécuta de nombreux travaux, notamment aux châteaux d'Argilly et de Germolles (1397-1399). On présume qu'il mourut en janvier 1406, après s'être retiré (1404) à l'abbaye de Saint-Étienne. — Claus de Werve travaillait avec son oncle depuis 1396. Il acheva en 1410 le tombeau de Philippe le Hardi (mort en 1404). L'exécution du tombeau de Jean sans Peur et de Marguerite de Bavière fut ajournée jusqu'en 1435. Il n'était pas terminé en 1439, à la mort de l'artiste, auquel Philippe le Bon donna pour successeur l'Aragonais Jean de La Huerta (1443-1462), remplacé à son tour par Antoine Le Moiturier, sculpteur d'Avignon. Le tombeau fut achevé en 1476. C'est à Le Moiturier que l'on attribue le tombeau de Philippe Pot, qui dépasse d'ailleurs la mesure ordinaire de ce maître.

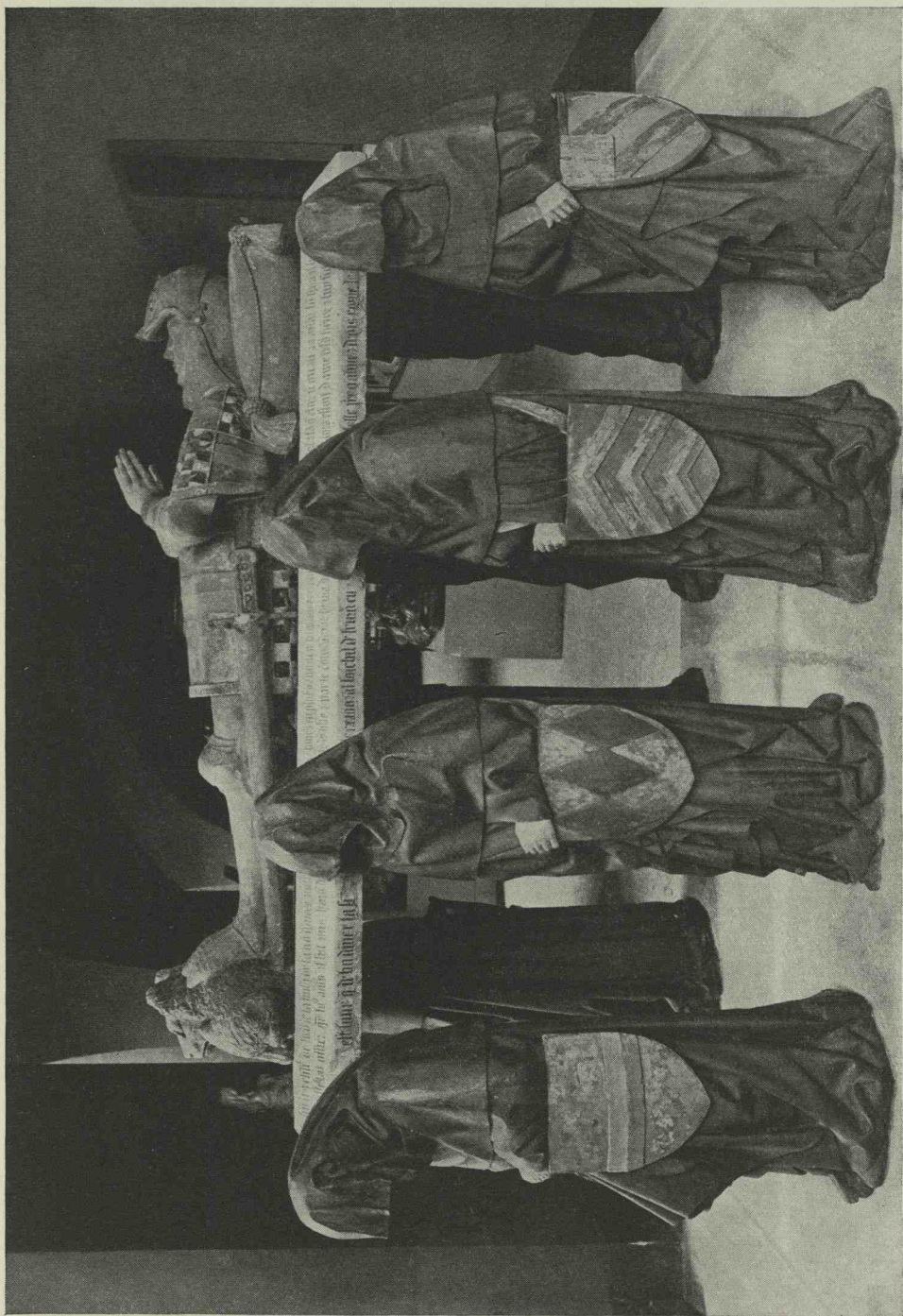


à son influence subsistent encore à Dijon : le portail de la chapelle dynastique des ducs, à la chartreuse de Champmol, et, non loin, la base d'un calvaire décorée de figures de prophètes, connue sous le nom de puits de Moïse, enfin les deux tombeaux du musée : le projet, peut-être sur une pensée de Marville, est de lui, ainsi que certaines parties, le reste étant l'œuvre de ses successeurs, son neveu Claus de Werve, Jean de La Huerta et Antoine Le Moiturier. On conserve aussi quelques débris du calvaire, notamment la tête du Christ sur une partie du buste. Chacun de ces mémorables ensembles, et non le puits de Moïse seulement, mérite l'attention particulière due à un art qui impose à son siècle l'exemple et l'ascendant de sa nouveauté. Sans doute on ne saurait s'attendre à voir le portail de Champmol, chapelle funéraire, composé comme un portail de cathédrale ; il est naturel d'y voir figurer les fondateurs et leurs saints patrons. Mais les statues ne « tiennent » plus le mur, elles ne se dressent pas sur des piédroits, elles portent sur des consoles. Les unes sont debout, les autres agenouillées, et celles qui se développent ainsi en hauteur, la Vierge, saint Jean et sainte Catherine, sont emportées par leur mouvement. La Vierge au trumeau, attribuée traditionnellement à Jean de Marville, n'a rien de commun avec les Vierges françaises du XIV^e siècle, encore moins avec leurs aînées du XIII^e. Elle quitte l'architecture, elle semble s'avancer vers nous dans un fracas de draperies qu'elle ramasse énergiquement sous son poing. Les draperies de Sluter sont des compositions dramatiques qui valent pour elles-mêmes. Le corps qui les habite et qu'elles déguisent n'a que l'intérêt d'en soutenir les mouvements, les chutes et les flots abondants. C'est moins un organisme qui vit qu'un système de forces, une combinaison d'axes, manœuvrant et machinant des plis pleins de grandeur, que parcourent des ombres profondes et mouvantes. Il y a moins de faste dans les pleurants des tombeaux, mais non moins d'autorité. On sait que ce sont là, non des moines, mais les parents, les vassaux, les officiers et les familiers des ducs, représentés dans la liturgie des funérailles, vêtus de ces frocs, de ces cagoules de drap noir, dont l'aunage est mentionné par les comptes. Ce n'est pas la première fois que l'on trouve aux flancs d'un tombeau l'image de la cérémonie funèbre, mais elle a ici une ampleur, une variété jusqu'alors inconnues. La procession des pleurants, précédée par le clergé, s'avance sous les fines arcatures de marbre. Chacun d'eux est étude, et souvent très puissante. Certains des plus récents trahissent le goût anecdotique du siècle et même cette familiarité d'inspiration que le moyen âge, à toute époque, a mêlée aux images et aux idées les plus solennelles. Mais beaucoup d'entre eux ont aussi cette unité de bloc qui manque aux figures du portail et qui est admirable dans les plus belles statues du puits de Moïse. Si on les isole, si on les agrandit aux proportions humaines, on voit qu'ils possèdent cette force monumentale particulière qui, même lorsque les règles de l'accord

avec l'architecture sont oubliées, réside encore dans les figures largement taillées, compactes, ensemble et monument en elles-mêmes et par elles seules. On s'en rend compte à la fin du XV^e siècle, d'après un chef-d'œuvre qui se rattache à la même inspiration et qui en dépasse l'envergure, le tombeau de Philippe Pot, seigneur de La Roche-Pot et grand sénéchal de Bourgogne pour Louis XI : mais les pleurants de Philippe Pot combinent une sorte d'architecture humaine plus forte et plus dure que les colonnettes et les arceaux des tombeaux des ducs ; ils portent sur leurs épaules, entaillées par la dalle, leur seigneur mort, gisant en appareil de guerre ; ils ont la grandeur des monuments primitifs des Celtes, faits de pierres debout et d'une pesante table.

Cet ordre de grandeur, qui appartient à l'histoire et qui en dépasse les cadres, est aussi celui du puits de Moïse. Iconographiquement, Sluter interprète l'antique correspondance des deux Testaments qui figurait jadis aux portails, mais le cortège des Annonciateurs qui introduisait les fidèles dans l'église du Christ s'est transformé en une sorte de socle surhumain qui porte la Passion. Sans doute avons-nous là l'exemple le plus remarquable de l'accord entre le théâtre et l'art figuré, qui est un des caractères de la fin du moyen âge, et, sinon la transposition dans la pierre, du moins un souvenir, par le sujet, peut-être par les costumes, d'un drame grandiose, les Prophètes juges du Seigneur. Mais nous pouvons mesurer l'écart entre un développement scénique et l'unité géniale d'un parti de grand sculpteur qui, des maîtres de l'Ancienne Loi, fait les cariatides de l'Évangile. Groupés sur les faces d'un bloc polyédrique, surmontés par des anges en pleurs qui portent la corniche au-dessus de laquelle se dressait la Croix, entre la Vierge et saint Jean, ils sont à la fois les témoins de la vie contemporaine, dont certains ont le visage et l'habit, et les mystérieux visionnaires des Écritures. Moïse est hors du temps. Peut-être est-ce un portrait, mais transfiguré. Sa caducité formidable n'est pas celle de l'homme, mais d'une race plus antique. Il a la tête en arrière, les yeux fortement inscrits sous les arcades sourcilières, sa longue barbe à deux pointes se propage sur la poitrine, son corps robuste et court est encore élargi par les plis transversaux de sa tunique : il nous faut reconnaître dans le génie du maître qui l'a conçu, non l'écho d'un moment, mais la continuité d'une dynastie spirituelle qui commence peut-être à Maître Mathieu et qui se prolonge jusqu'à nous par Michel-Ange et Rodin.

L'art de Claus Sluter et des maîtres de son atelier définit l'art bourguignon du XV^e siècle. Sans doute il se nuance d'inflexions qui lui viennent, avec le temps, du Midi de la France, de la Loire et des pays du Rhin. Mais il garde l'empreinte de ses commencements et il a la constance d'une « manière ». Le type des Vierges bourguignonnes, courtes, faisant bloc, noyées dans leurs dra-



peries, se répand avec la même largeur que le type flexible des Vierges du XIV^e siècle. Et de même le type du vieillard prophétique. En même temps, la sculpture se détache de plus en plus de l'architecture, elle accepte les suggestions de la peinture et du théâtre dans les retables de bois ou de pierre, à personnages multiples, à scènes compartimentées, fourmillant d'épisodes, de trouvailles et de gentillesses : la familiarité tue la monumentalité. Les statues qui délaissent les portails se groupent dans la mise en scène de l'Ensevelissement du Christ, bien jouée par de bons acteurs. A Tonnerre, à Chaumont, à Solesmes, plus tard à Saint-Mihiel et plus tard encore en Bretagne, où l'art des calvaires et des sépulcres, sous une forme populaire, a une rudesse qui n'est pas sans beauté, mais, d'une manière plus générale, dans tout l'Occident, le dernier acte du drame de la Passion achève de rompre les liens qui pouvaient unir encore la plastique monumentale et l'architecture. Dans le demi-jour des chapelles, les personnages grands comme nature et parfois rehaussés de vives couleurs composent un tableau vivant destiné à frapper l'imagination par la singularité de l'effet, par la vraisemblance du simili, par les ressorts d'une dramaturgie élémentaire. Ces caractères n'excluent pas la poésie du talent. Elle n'est pas moins sensible dans les *Pietà*, images d'ailleurs souvent très belles de la Compassion de la Mère, telle que les *Méditations* du pseudo-Bonaventure en ont répandu le culte, le goût et l'imitation. C'est là d'ailleurs un admirable thème formel que cette composition de deux corps, dont l'un repose, ployé en arrière, sur les genoux de l'autre. Roidi, arqué par la mort, ou bien encore souple, encore chaud de la vie qui vient de le quitter, le Fils, dans les bras de la Mère penchée sur lui, est l'expression la plus pathétique de cette religion de la douleur et de la mort qui emplit la fin du moyen âge. Dans les ateliers de la Champagne méridionale, à Troyes, dans le bois ou dans la pierre, les maîtres de cette époque et leurs successeurs, au cours du XVI^e siècle, en ont exécuté de nombreux et beaux exemplaires, dont les variations sur ce thème unique montrent à la fois la qualité sensible et la virtuosité. Ils devaient du reste donner dans les jubés des églises, envahis par une exubérante végétation de formes ornementales, associée ou plutôt suspendue à l'architecture la plus prolifique, le ton suprême de ce baroque gothique qui survit, en les incorporant, à l'importation des formes italiennes. Dès la première moitié du XV^e siècle, dans les représentations figurées, l'indépendance de la sculpture à l'égard des cadres monumentaux, la recherche d'une monumentalité *en soi*, d'ailleurs combattue par le sentiment anecdotique, par le faste de la mise en scène et par le traitement pictural, ces caractères, joints à ceux qu'impriment à l'art du temps la mystique et l'esthétique de la douleur, nous montrent de la manière la plus vive comment ce romantisme gothique s'oppose à l'ordre, à la paix lumineuse, à l'optimisme chrétien du XIII^e siècle.

II

Quand l'architecture cesse d'exercer sur les autres arts cette influence qui soumet à ses lois l'ordonnance et même la forme des images, la peinture devient le lieu des expériences sur l'espace. C'est là sans doute le fait le plus remarquable du XV^e siècle en Occident et en Italie. Pour cette dernière, nous verrons de quelle manière il peut, sans contradiction, s'accorder avec la naissance ou la résurrection d'un style architectural. Ce n'est pas dans la peinture murale gothique qu'il faut chercher les indices d'un changement fondamental à cet égard. Elle est encore maintenue par la muraille, et c'est à d'autres traits que l'on reconnaît en elle l'esprit du siècle, son délicat sentiment profane, l'ampleur des draperies, l'allongement des figures, dans la représentation des Vertus et des Vices et des Sibylles, et, dans la Danse des Morts, — depuis celle du charnier des Innocents, à Paris, aujourd'hui disparue, jusqu'aux mémorables peintures de La Chaise-Dieu et à celles qui décorent, sous une voûte carénée, la chapelle de Kermaria-Nisquit, en Bretagne, — la hantise de la mort associée à un sentiment égalitaire que traduisaient déjà, d'une façon plus paisible et plus grave, les reliefs du Jugement Dernier dans les cathédrales du XIII^e siècle. C'est dans les manuscrits qu'il faut étudier les progrès d'une recherche qui, au plein des surfaces décorées, doit peu à peu substituer l'illusion de la profondeur, présentée d'abord comme un artifice magique, la transparence de l'air et enfin une construction rationnelle de l'espace. Peut-être est-elle la conséquence naturelle de cette vaste découverte du monde dont l'art gothique nous retrace l'histoire bien avant la Renaissance italienne, mais cette conséquence se retourne contre lui. Peut-être est-elle en germe dans toute tentative de « rationaliser » la forme, dans la géométrie de Villard de Honnecourt et dans la physique de Robert Grosseteste par exemple. Mais elle conserve longtemps, à travers les démarches qui la conduisent à la possession du « réel » et de l'« objet », son caractère d'irréalisme ou, si l'on veut, sa qualité poétique propre. En d'autres termes, la vie est plus que jamais une merveille. Sur les pages délicatement enluminées, elle est à la fois un tableau de la vérité et un conte de fée. Regardons une fois encore le plus fameux des manuscrits de ce temps. Le calendrier des *Très Riches Heures*¹

1. Vers 1410, alors que Jean de Berry avait près de soixante-dix ans, les *Très Riches Heures* (Chantilly) furent commencées par trois neveux de Jean Malouel, à qui l'on donna le nom de la ville d'où ils étaient originaires, Limbourg, dans la Gueldre. Les deux aînés, Pol et Hennequin, étaient déjà au service du duc en 1402. Leur cadet, Hermant, était en apprentissage en 1399, d'abord comme orfèvre. En 1411, tous trois avaient le titre de valets de chambre du prince. A la mort de Jean de Berry, en 1416, étaient terminées trente-neuf grandes miniatures, vingt-quatre petites et quatre-vingt-six lettres ornées. Certaines compositions n'étaient qu'esquissées au trait. A la fin du siècle, Charles de Savoie en confia l'achèvement (1485) à Jean Colombe, frère de Michel Colombe, qui exécuta vingt-trois grandes miniatures et trente-huit petites (f^o 52 — f^o 199) avec les lettrines qui manquaient. Voir Comte Paul Durrieu, *Les Très Riches Heures du duc de Berry*, Bibliothèque de l'École des Chartes, LXIX, 1903 ; G. Hulin de Loo, *Les Très Riches Heures de Jean de France*, Bulletin de la Société d'histoire et d'archéologie de Gand, 1903 ; Henri Malo, *Les Très Riches Heures du duc de Berry*, Paris, 1933.



Pl. LV.

VAN EYCK : LES ÉPOUX ARNOLFINI
National Gallery, Londres.

Phot. Hanfstaengl.

de Jean de Berry continue les vieux calendriers de pierre où l'imagier des cathédrales abrégait en quelques sobres figures les travaux et les jours de l'année chrétienne, mais, derrière les laboureurs, les vigneron, les pâtres, les valets de chiens et les seigneurs, monte le dessin de la terre, avec la pente des prairies, le rideau des forêts royales, les châteaux du prince, traités avec une minutie exquise, comme des chefs-d'œuvre d'orfèvrerie ou comme ces modèles d'églises que les donateurs offrent à la Vierge sur leur main ouverte. Les choses sont à la fois lointaines et présentes, disposées comme sur des bandes les unes derrière les autres, selon des artifices qui rappellent la « cartographie » siennoise, mais sans impatience d'approfondir l'étendue. En même temps, les *Très Riches Heures* font une place à ces paysages visionnaires qui n'ont rien des réalités terrestres et qui, à côté du paysage féodal et du paysage paysan, donnent un corps et une figure aux prodiges de l'imagination chrétienne. Des rocs escarpés, des surplombs impossibles, un monde évidé comme une caverne, une lumière d'or, fixe et chatoyante en même temps, — nous retrouverons ces éléments de la rêverie du siècle, non seulement dans les trois premiers feuillets des *Antiquités judaïques*, qui appartiennent à la même tradition, mais dans la suite de ce recueil et dans tout l'œuvre de Jean Fouquet, mêlés à la poésie matinale et paisible de la Loire et à des souvenirs d'Italie.

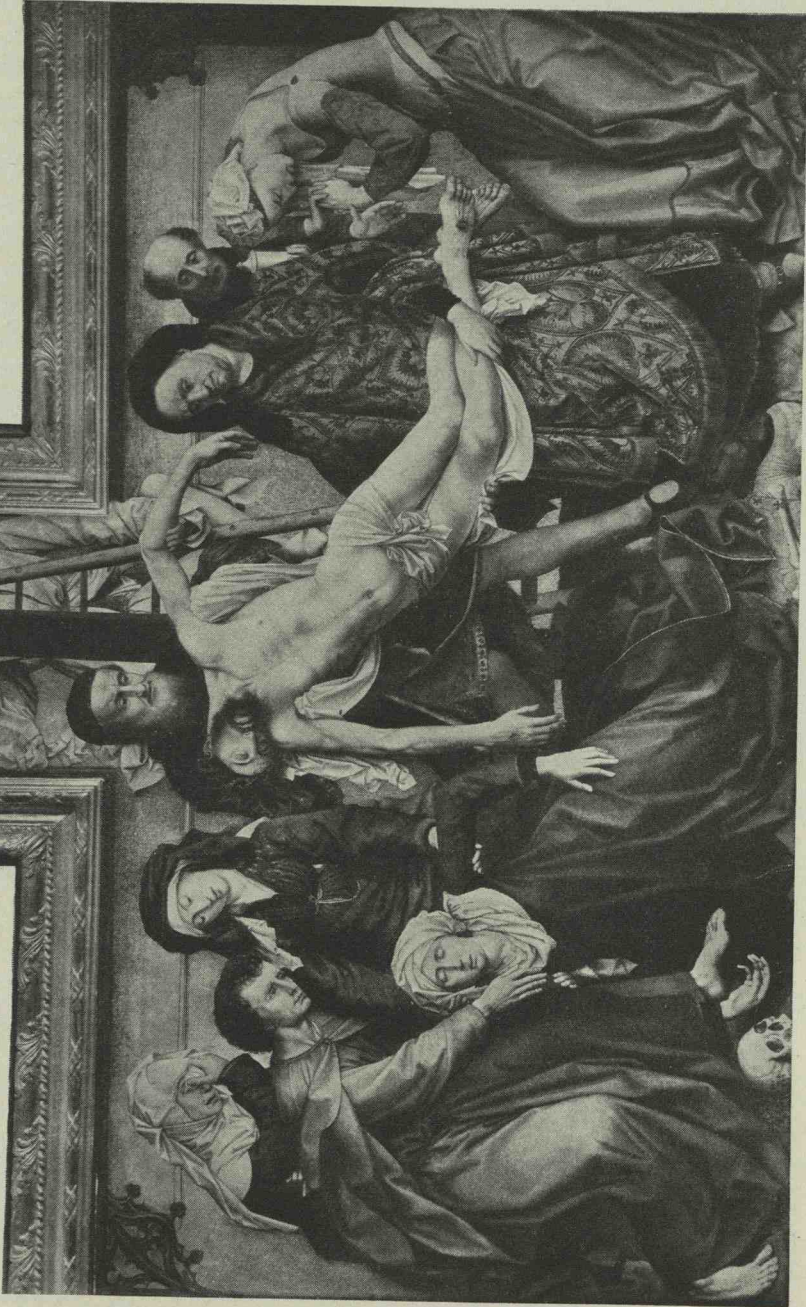
Mais, avant d'être en quelque sorte filtré en rayons subtils, en notes sensibles qui sont celles de la « vraie » lumière et celles d'un monde chimérique, l'irréalisme de l'or, à la manière siennoise, domine, dans les ateliers du Nord, la conception de l'espace chez les peintres de panneaux antérieurs à Van Eyck. Ces panneaux sont intermédiaires entre la peinture murale et la miniature. De la première ils ont parfois le vaste développement, et, sur un dessous de toile collé contre le bois, la couche de plâtre qui reçoit le ton lui fait comme un support mural. De la seconde ils ont la qualité précieuse de la couleur, cette fraîcheur égale qui n'est pas la limpidité, enfin les rehauts d'or. Les pré-eyckiens les plus attentifs à la vie des formes sont encore limités à la poésie des belles surfaces et à une harmonie mate. On conçoit qu'ils aient été devancés, dans les expériences sur l'espace, par les enlumineurs, ces derniers n'ayant pas à redouter de trouser le mur et pouvant confier à des objets portatifs, à la page d'un livre, des recherches d'un audacieux raffinement sur la profondeur des paysages. Mais les uns et les autres, les Malouel et les Brœderlam comme les Limbourg, travaillaient, si l'on peut dire, dans le même univers à l'aquarelle. Ce qu'on appelle fort improprement la découverte de la peinture à l'huile, c'est d'abord la transposition de la « qualité précieuse » dans une autre matière, plus riche que l'or, plus profonde et surtout plus variée. L'or renvoie la lumière, crée autour des figures et en elles un rayonnement abstrait, d'une pureté monotone : les efforts faits par les peintres pour lui donner de la variété, pour le faire vibrer

avec une sorte de fausse diversité, en sont précisément la preuve. La couleur des Van Eyck accueille la lumière, l'absorbe sans l'éteindre à travers son cristal et la renvoie vive et chaleureuse. Voilà le grand changement. Il est possible que Margaritone d'Arezzo ait connu le procédé ; il est certain que les comptes de Jean le Bon mentionnent la peinture à l'huile. Mais l'emploi systématique d'un médium qui donne à la matière d'un art la transparence et l'éclat, vertus désormais acquises pour toujours à la peinture, c'est aux ateliers flamands, c'est aux Van Eyck qu'il est dû¹.

Il entraînait d'autres conséquences qu'une nouvelle beauté de la matière et de la lumière. Il créait autour des formes un milieu fluide que la vue parcourt et pénètre sans rencontrer d'obstacles, et l'horizon même n'est pas une barrière, il est la suggestion indéfinie d'un au-delà d'où semblent venir à nous les figures, pour s'accroître en grandeur, en consistance et en éclat. Il est, en quelque manière, un moyen d'« illimiter » l'espace et d'en faire sentir la pureté de cristal, même dans les corps qui y résident. Enfin, dans le maniement du pinceau, il donnait une puissance jusqu'alors inconnue à l'analyse, en permettant à la touche de glisser sans faire couler le ton, et de conserver une constante fermeté dans une matière qui, au cours de l'exécution, ne perdait rien de sa ductile fraîcheur. Ainsi se développe à nos yeux un triple privilège, beauté du ton, transparence du milieu, fermeté de l'analyse. Il crée la peinture moderne.

Mais le génie de Van Eyck tient encore étroitement au moyen âge et à son siècle, — par l'iconographie, c'est bien évident, mais surtout par la poétique, peut-être aussi par une certaine philosophie du microcosme dont il y aurait lieu de définir le caractère et de chercher les origines. A mesure que se défont les principes de l'art monumental et que la peinture se substitue à la sculpture comme moyen d'expression et surtout comme procédé de connaissance de l'univers, on voit se développer le goût de l'infiniment petit. Cette passion du détail minutieusement exécuté doit-elle être ici confondue avec l'attitude de passivité vulgaire à laquelle on donne communément le nom de réalisme ?

1. Jean van Eyck, originaire de la Gueldre, est né entre 1385 et 1390. Il avait sans doute travaillé avant 1417 pour Guillaume de Bavière, comte de Hollande (collaboration aux Heures de Turin et aux Heures de Milan ?), et, depuis 1422, pour le frère de ce dernier, Jean de Bavière. Il entre en 1425 au service de Philippe le Bon. De 1425 à 1430, il voyage en Portugal et en Espagne. Fixé à Bruges en 1432, il y termine le retable de l'Agneau mystique. Marié en 1433 et père d'un fils en 1434, il peint la même année le portrait d'Arnolfini. On présume que la *Vierge du chancelier Rolin* est contemporaine de la paix d'Arras (1435). La *Vierge du chanoine Van der Paele* est de 1436. Jean Van Eyck mourut à Bruges avant le 9 juillet 1441. — Son frère Hubert, mort en 1426, aurait commencé le retable de l'Agneau. On ne sait rien de précis sur son activité, et sa collaboration avec Jean a été très discutée. Voir K. Voll, *Die Werke des Jan Van Eyck, eine kritische Studie*, Strasbourg, 1900 ; Max Friedländer, *Altniederländische Malerei*, Berlin, 1924 (t. I), et surtout E. Renders, *Hubert Van Eyck...*, Paris, 1933. La thèse traditionnelle est acceptée par Schmarsow, *Hubert und Jan van Eyck*, Leipzig, 1924, et Winckler, *Die flämische Buchmalerei des XV. und XVI. Jahrhunderts*, Leipzig, 1925.



Phot. Anderson

VAN DER WEYDEN : DESCENTE DE CROIX,
Musée du Prado, Madrid.

Pl. LVI.

Si nous voyions la réalité avec ces yeux-là, nous aurions le vertige. En contemplant ces immenses et minuscules paysages de ville où, sur les places publiques, vont et viennent des êtres à peine discernables et pourtant construits pour accomplir avec exactitude toutes les besognes de la vie, on se demande si la pensée de l'artiste ne rejoint pas celle des astrologues et des mystiques et si son intention n'a pas été d'insérer dans le monde de Dieu un monde peint qui en répercute infinitésimalement les mesures, comme la figure humaine placée au centre du cercle zodiacal est le microcosme de l'être universel. Il me semble que j'en vois une preuve dans le miroir circulaire et bombé pendu au mur de la chambre nuptiale où les deux Arnolfini engagent l'un à l'autre leur foi (Londres)¹. Ce n'est pas une fantaisie pittoresque, un accessoire d'ameublement que cette sorte d'instrument d'optique placé juste au centre de la composition et qui donne à la fois sur les régions du vrai et sur les régions imaginaires. Il n'est pas vide. Il contient un microcosme de la scène vue à revers et, derrière le reflet des deux époux, le reflet de deux témoins qui n'appartiennent pas au monde du tableau. Inversion et réduction qui transposent dans un univers proche et lointain la cérémonie dont l'artiste a tracé l'image comme un certificat : « Johannes de Eyck fuit hic. »

Certes, les progrès de la science appelée perspective rendirent possibles des combinaisons comme celles-ci ou plutôt elles donnèrent au mystère un air de vraisemblance. Mais, dans le cadre de la perspective, la petitesse des figures éloignées n'est qu'un élément, entre beaucoup d'autres, de la structure rationnelle de l'espace, et c'est par cet accord de toutes les parties que la perspective est « naturelle », c'est-à-dire parfaitement illusionniste. Nous sommes si fort habitués par l'exercice de la vue et par la connaissance commune d'œuvres d'art « bien en perspective » à la diminution des figures sur les plans éloignés qu'il nous faut faire un effort pour les trouver petites, — car elles ne le sont pas et elles ne nous semblent pas telles. Mais les artistes qui ont appliqué les règles de la perspective dans leur première nouveauté en ont considéré les

1. Voir E. Panofsky, *Jan van Eyck's Arnolfini Portrait*, Burlington Magazine, 1934. Le tableau commémorant et certifiant l'union de Giovanni Arnolfini de Lucques, en résidence à Bruges avant 1421, plus tard conseiller du duc de Bourgogne, puis général des finances en Normandie, et de Jeanne de Cénom, également lucquoise, mais d'une famille établie à Paris, figure, sans conteste, dans l'inventaire de Marguerite d'Autriche, où Arnolfini est dénommé Hernoul le fin. Il fut décrit par Vermander, qui ne l'avait pas vu, dans sa biographie de Van Eyck (1664) : interprétant les mots « per fidem », qui ne signifient pas autre chose que l'engagement d'une foi jurée, cet auteur fit intervenir dans sa description imaginaire une personnification allégorique de la Foi, unissant les mains des époux. — excellent exemple d'un contre-sens engendrant une fiction. — Tous les éléments de la composition, distribués avec une symétrie solennelle, évoquent le sens profond du mariage, auquel Jean van Eyck atteste qu'il fut présent. Non seulement le chien, symbole de la fidélité, mais l'unique chandelle qui brûle au luminaire, cierge nuptial, souvenir de la *taeda* antique, etc. Si c'est la main gauche du fiancé qui s'unit à la droite de la fiancée, c'est pour permettre à Arnolfini d'élever la main droite dans le geste de la prière, — tout en équilibrant le volume du corps et en « fermant » cette partie de la composition. Cette page mystérieuse presque mystique, transfigure l'événement.

effets comme des singularités qui méritaient attention et qui comportaient une poésie particulière. Les plans éloignés, avec leurs figures à très petite échelle, constituaient à leurs yeux un diminutif de l'univers. L'image réduite dans le miroir bombé accentue la distance en diminuant les figures. Le reflet du miroir plan ne fait que doubler l'écart qui le sépare de l'image. La surface bombée saisit le creux et la courbe du monde. Ainsi, dans la circonférence du cadre, une perspective rendue arbitraire ressuscite le microcosme ; ainsi l'univers contient son double, minuscule et inversé, à portée de la main et pourtant inaccessible.

Ce « réaliste » si attentif, ce bourgeois flamand, fortement encadré dans sa classe par les institutions municipales, est donc exactement le contraire d'un observateur passif, enchaîné au désordre des évidences. L'ordonnance secrète de ses compositions, peut-être établies sur un réseau géométrique, est admirable, non seulement par la manière dont les masses s'équilibrent et se contre-balancent, mais par le dessin même de leurs assises. Elles ont une largeur, une majesté qui s'imposent à la profusion des draperies de type bourguignon, à ces belles montagnes d'étoffe ou de linge étagées et agencées comme les structures de l'Apennin vues par Léonard. La *Vierge* dite du chanoine Van der Paele, à Bruges, en offre peut-être le plus bel exemple, mais on en retrouve la science et le mystère jusque dans la composition des portraits. D'une manière plus générale, toute réalité pour Van Eyck est mystérieuse, il se trouve devant l'objet comme s'il le découvrait pour la première fois, il l'étudie comme s'il voulait, à force de patience poétique, lui dérober le mot d'une énigme, le « charmer » et douer son image d'une seconde vie silencieuse. Tout lui est unique et, au sens propre du terme, singulier. Dans cet univers où rien n'est interchangeable, l'accessoire, l'inanimé acquièrent la valeur physionomique d'un visage. Dans la chambre close où se tiennent debout Arnolfini et sa femme, le haut chapeau du mari, le lustre ouvragé qui pend au plafond comme une fleur de feu, le miroir dont nous avons essayé d'expliquer le rôle, tout est rêverie sur l'étrangeté des choses ordinaires, et la ville qui, entre les colonnettes et sous les arceaux de la *Vierge* dite du chancelier Rolin (Louvre), développe sur les deux rives d'un large fleuve son double paysage de toitures, c'est peut-être Lyon, ou Liège, ou Maestricht, au gré d'identifications incertaines, mais c'est d'abord, dans la transparence de l'air immobile, dans la sérénité d'une fin de jour, bleue et dorée, une rêverie de Van Eyck. Quelle ampleur ne prend-elle pas, cette aptitude à imaginer le vrai et à le sentir, dans les régions du recueillement en Dieu et de la vie mystique ! A Saint-Bavon de Gand, le retable de l'*Adoration de l'Agneau* ressuscite une antique pensée chrétienne, comme si la fin du moyen âge se tournait vers les commencements de la foi, dans un paysage terrestre et céleste, réel et paradisiaque, qui combine les profils et les monuments des Pays-Bas avec les éléments d'un songe plus lointain. Les zones étagées de la



Pl. LVII.

JÉROME BOSCH : DÉTAIL DE LA TENTATION DE SAINT ANTOINE.
Musée de Lisbonne.

Phot. Giraudon.

végétation, depuis les graminées jusqu'aux conifères, progressent vers un horizon où se dressent des églises que l'on reconnaît et que l'on peut nommer, comme la cathédrale d'Utrecht, mêlées à d'autres édifices qui sont des transpositions ou des fictions. Les bons chevaliers, les juges intègres ont le caractère direct et puissant de la vie, ils ne sont pas soustraits à la pesanteur, ce sont des êtres de chair, mais leur matérialité même est empreinte d'un secret plus beau, fait de l'énergie du style, de l'éclat du ton et de la qualité méditative. Les grandes figures qui les accompagnent sont d'un style encore plus haut : Dieu le père, dans sa majesté, a la grandeur épique du Dieu de l'Apocalypse, Adam et Ève, dans leur humanité sans réticence, ont quelque chose de paisible et de farouche.

III

Cette paix profonde d'un art à la fois intense et recueilli, est-ce le caractère d'un milieu social, le trait d'une race, comme on l'a dit à satiété ? C'est plutôt l'apanage d'une famille d'esprits. Cette harmonie concentrée qui enchaîne, subordonne et presse étroitement les parties de la composition, dans un monde transparent et compact, est-ce un héritage de la miniature, et doit-on considérer, par contre, le rythme savant et la belle ordonnance de Rogier van der Weyden¹ comme le résultat de l'influence des grandes tapisseries décoratives

1. Rogier de la Pasture, Van der Weyden, est né à Tournai à la fin du XIV^e siècle. Une pièce d'archive de 1426 lui donne le nom de maître et nous apprend que la ville de Tournai lui accorde huit lots de vin, lui faisant ainsi plus d'honneur qu'à Jean van Eyck lui-même. On le trouve établi à Bruxelles en 1436, date à laquelle il est peintre de la ville, ce qui porte à penser qu'il y est établi et connu depuis un certain temps. La *Descente de Croix* de l'Escurial fut peinte en 1435 ou 1436 pour les arbalétriers de Louvain. Le *Jugement Dernier* de l'Hospice de Beaune est antérieur à 1445. En 1450, Rogier fait un voyage à Rome ; il reste en relations avec François Sforza et la duchesse de Milan, qui lui recommande un artiste milanais, Bugatto. Le triptyque représentant le Christ entre saint Jean et sainte Madeleine (Louvre) fut peint pour Jean de Braque en 1451 ou 1452. Rogier meurt glorieux et comblé d'honneurs en 1464 à Bruxelles, où il est inhumé à Sainte-Gudule. — D'autre part, un document découvert par Alexandre Pinchart en 1867 indique qu'un certain Rogelet de la Pasture était entré en apprentissage dans l'atelier tournaisien de Robert Campin (Valenciennes, 1378 — Tournai, 1444) en 1427 et qu'il fut admis à la maîtrise en 1432. Comment admettre que le même peintre put être à la fois illustre à Tournai en 1426 et y entrer en apprentissage l'année suivante ? Et comment répartir les œuvres de la « première manière » ? On les groupa quelque temps autour d'un triptyque appartenant à la famille de Mérode et donné comme provenant de l'hypothétique abbaye de Flémalle, et l'on supposa un « Maître de Flémalle », identifié d'abord avec Jacques Daret, condisciple de Rogelet chez Campin, puis avec Campin lui-même, quand Hulin de Loo eut découvert des peintures authentiques de Daret, très inférieures. Paul Jamot restitué à Van der Weyden l'*Annonciation* de Mérode (peinte entre 1425 et 1428). Pour Jules Destrée, *Roger de la Pasture*, 2 vol., Paris et Bruxelles, 1930, le peintre tournaisien Rogier de la Pasture et le peintre tournaisien Rogelet de la Pasture, son contemporain, ne font qu'un ; l'art de Tournai, ville de tradition française, est bien différent de l'art de Bruges. Pour Émile Renders, *Rogier van der Weyden et le problème Flémalle-Campin*, 2 vol., Bruges, 1931, Rogier de la Pasture, établi à Bruxelles à l'époque où Rogelet travaillait chez Campin, est un grand peintre pénétré des disciplines eyckiennes, à qui il faut restituer la majeure partie des œuvres attribuées au Maître de Flémalle, tandis que Campin est un décorateur médiocre et un démagogue scandaleux, Rogelet un peintre obscur et Tournai un milieu étranger aux arts. Cf. articles de P. Jamot, *Rogier van der Weyden et le prétendu Maître de Flémalle* (thèse Renders), *Gazette des Beaux-Arts*, 1928 ; d'Édouard Michel (thèse Destrée), *ibid.*, 1931, et de Max Friedländer, *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, même année (thèse Renders).

ou des toiles peintes? Il est certain que les peintres et les haut-lissiers collaboraient. Jean de Bruges, auteur des cartons de l'Apocalypse d'Angers, exécutée par Nicolas Bataille, à partir de 1370, n'est pas une exception, à beaucoup près. Si nous n'avons plus les fameuses compositions de Roger qui décoraient la salle de Justice de l'hôtel de ville de Bruxelles, nous savons qu'elles sont reproduites dans les tapisseries de Berne. Par ces vastes tentures pouvait se maintenir encore l'antique grandeur du style.

L'art de haute-lisse fut pour l'Occident ce que la fresque fut pour l'Italie. Avec le vitrail, c'est peut-être l'expression la plus originale de son génie. Sans doute les peintures murales sont encore nombreuses dans nos pays au XV^e siècle. La Danse des Morts de La Chaise-Dieu, les Arts Libéraux du Puy suffisent à en suggérer l'importance et l'intérêt. Mais la qualité monumentale subsiste plus fortement encore dans les tentures. Leurs hautes figures tissées tantôt sur un fond de semis, tantôt sur des paysages à demi imaginaires, à demi vrais, font revivre autour des seigneurs les songes chevaleresques, les chasses et les jeux dont ils firent l'ornement et le style même de leur existence, ainsi que le rêve d'une vie idyllique, loin des *nugae curialium*, celle dont Jacques de Vitry avait jadis vanté les charmes, dans le *Dit de Franc-Gontier*. Dans nos églises, la tapisserie développe, avec une ampleur cyclique parfois formidable, un tableau de la vie humaine où, de la Création au Jugement Dernier, les événements ou les allusions historiques se mêlent aux leçons de l'Évangile, au combat des Vertus et des Vices. Sans doute l'Apocalypse d'Angers est encore imprégnée de l'art aimable du XIV^e siècle et tributaire du style figurine des ateliers parisiens ; les monstres, auxquels la crise morale du siècle suivant rendra une vie puissante et terrible, une vie romane, ont encore l'élégance héraldique des bêtes de blason. Soixante ans plus tard, dans les ateliers d'Arras et de Bruxelles, la tapisserie, échappant à l'esprit de la miniature, a conquis son style et ses dimensions. Elle nous frappe moins par certains rapports avec les accessoires, les « mansions » et la mise en scène des mystères, que par le caractère épique de l'ordonnance, le nombre, la stature et la diversité des foules qui la remplissent. Suspendue contre les pierres des cathédrales, elle est à l'échelle de leur énormité. Plus que la matière murale, la matière dont elle est faite est chaude et subtile. Elle satisfait ce goût de la chose rare, précieuse, lentement travaillée, qui est au cœur de cette civilisation, et en même temps elle la maintient dans l'ordre des vraies grandeurs. Le rôle des cartonnières est donc considérable, — non seulement dans l'histoire de la tapisserie, mais, en vertu des échanges et des réactions, dans l'histoire de la peinture elle-même et dans la vie de l'esprit. Toutefois, dans le cas de Roger et, peut-être, de Hugo van der Goes, il faut faire intervenir un don particulier qui apparente le peintre de Tournai aux tailleurs d'images et qui le place au premier rang de ces maîtres qui, en peinture, furent des sculpteurs.



Pl. LVIII.

JEAN FOUQUET : LES FUNÉRAILLES DE LA VIERGE.
Heures d'Étienne Chevalier, Musée Condé, Chantilly.

Phot. Giraudon.

La partie centrale du retable du *Jugement Dernier* conservé à l'Hospice de Beaune est composée comme un tympan, avec le registre inférieur de la résurrection des morts départagé par l'ange de la pesée des âmes, que surmonte la figure du Christ juge et qu'encadrent, avec une symétrie remarquable, la Vierge et les saints en prière. Les nus, si simples, si fermes, tels qu'on les voit sur les vieux linteaux de nos pays, ont la qualité des nus de Degas, peintre et sculpteur. C'est encore un instinct de statuaire qui préserve le sentiment de la grande forme et, dans les visages, cette sobre économie d'un modelé sans excès d'observations analytiques et qui obtient la puissance de l'expression par des moyens simples. Et pourtant nul art n'est plus pathétique, mais la douleur ne se traduit pas par des convulsions : dans la *Descente de Croix* de l'Escurial, elle semble refluer au cœur de tous les personnages, suspendre la vie de la Vierge, qui s'affaisse, soutenue par un bras, tandis que l'autre pend vers la terre, dans le même geste d'abandon inerte que le Crucifié.

Il ne serait pas difficile de retrouver des principes ordonnateurs analogues à ceux du *Jugement Dernier* dans d'autres œuvres de Van der Weyden, même enveloppées de paysage, comme la *Mise au tombeau* des Offices, où les têtes des personnages, tour à tour droites ou penchées, dessinent sur le rectangle du sépulcre ouvert l'hémicycle d'un tympan. S'il fallait exercer toute la rigueur de l'analyse sur des pièces discutées, comme l'*Annonciation* de Mérode, on constaterait qu'elle se sépare sur ce point du style weydénien. Elle est charmante, mais elle déconcerte par son côté « jouet ». La composition en est étroite, multiple, anecdotique, avec son luxe de détails intimes sans grandeur, sinon sans poésie. Qu'y a-t-il là qui annonce l'art grandiose de Roger ? Peut-être la figure de l'ange, trop vaste pour cet exquis intérieur de poupée. Une paix plus profonde et plus large baigne l'*Annonciation* du Louvre, que l'on place à une date un peu postérieure (vers 1430) : mais n'est-elle pas encore eyckienne par bien des détails d'accessoires, même par certains côtés des types, enfin par une sérénité mystérieuse qui nous ramène presque à la Vierge Rolin ? Bref, il y a plus de doute, à mon sens, pour ces attributions que pour le *Jugement Dernier*, où s'exprime dans un cadre monumental une pensée capable d'en remplir les données et, si je puis dire, de la même échelle.

Est-ce donc là tout Van der Weyden ? Peut-être est-ce l'essentiel, à condition qu'un excès de conformisme stylistique dans l'analyse ne nous amène pas à réduire l'étoffe d'une aussi belle figure d'artiste. Et l'on n'est pas non plus allé jusqu'au fond, tant que l'on n'a pas étudié ses portraits. Ceux qu'il nous a laissés de Méliaduse d'Este (New York) et de Philippe de Croy (Anvers) sont d'une décision, d'une acuité, d'une *coupe* qui confinent à la violence. Ils appartiennent sûrement à une autre humanité que les figures de Van Eyck, — le grand chancelier de Bourgogne en prière devant la Vierge, ou cet homme dont la

forte main tient avec une délicatesse indifférente un œillet. Les grands donateurs de l'*Agneau*, Iodocus Vydt et sa femme Isabelle, semblent plongés dans une torpeur majestueuse, close aux passions humaines, que les modèles de Roger sont prêts à vivre avec empire et qu'annonce déjà leur profil aigu. Ainsi se présentent à nous les diverses faces d'un art d'une qualité affective sinon plus riche, du moins plus ardente que celle de Van Eyck et qui, dans ses expressions les plus larges, se rattache au style monumental plus qu'au style de la miniature.

Peut-être ce sont là les deux directions de la peinture néerlandaise au XV^e siècle et, d'une manière plus générale, de toutes celles de l'époque dans les diverses écoles. De Van der Weyden, Dirk Bouts, de Haarlem, fixé à Louvain (1420-1475), a reçu un don de puissance pathétique et cette tendre fierté de la douleur dont sont empreints ses Christ et ses Vierges de pitié. C'est à la même tradition que se rattache, par la grandeur et par l'accent de son dessin, Hugo van der Goes, franc-maître à Gand en 1467, mort au monastère de Rougemont (1482) entre la folie et la musique. Mais si Lemaire de Belges eut raison, au siècle suivant, de louer « Hugues de Gand qui tant eut les tretz netz », c'est aussi un coloriste de cette lignée riche, profonde et magique qu'ont inaugurée les Van Eyck et qui, par sa *Nativité* des Offices, se mêle aux destinées de la peinture florentine¹. Au soir du moyen âge et jusqu'aux premières années du XVI^e siècle, on en voit briller le subtil éclat et la note exquise dans l'art de Gérard David (mort en 1523) et surtout chez Memlinc (mort en 1494) : c'est un Rhénan, sans doute élève de Van der Weyden, et fixé à Bruges, en plein milieu eyckien. Peut-être a-t-on ainsi les diverses sources et les diverses nuances de son art, mais non le secret de la douce unité qui les lie, en mêlant à la pureté miraculeuse de l'exécution et au charme matinal de la couleur la fermeté d'accent et la grandeur de la forme : le portrait de Martin van Nieuvenhowe (Hôpital Saint-Jean, Bruges) en est, entre autres, l'exemple. Mais le jour qui traverse les baies rectangulaires de l'oratoire où ce seigneur est en prière est filtré de tous les songes de Van Eyck.

Le monde où ces figures sont immobiles sous nos yeux, dans la merveilleuse paix des objets, des êtres et des pensées, inflexible à toute impulsion, inaltérable aux ombres du temps, semble maintenu au-dessus des siècles et de la vie par la vertu d'un charme. Mais voici que se produit soudain une explo-

1. Hugo van der Goes fut également l'auteur de toiles peintes et, comme l'a démontré F. H. Taylor, Worcester Art Gallery Annual, 1936, de cartons de tapisseries d'une largeur et d'un éclat extraordinaires. Le *Jugement Dernier* de Worcester appartenait à une série de huit tentures représentant l'histoire allégorique du christianisme. Les rapports avec la mise en scène des mystères n'y manquent pas. Il fut exécuté à l'occasion des noces du Téméraire et de Marguerite d'York (1468), dont il contient les portraits. Il nous donne le nom du maître-tisseur, Philippe de Mol, fameux à Bruxelles à cette époque, et à qui l'on doit d'autres séries célèbres, la *Vie de la Vierge* de Madrid, les *Triumphes* du Musée des Arts décoratifs de Lyon, etc.

sion silencieuse. Cet univers si stable, aux arêtes vives, où toutes choses semblent définies pour l'éternité, chancelle, se rompt et ses débris voltigent dans les airs. Les règles de l'humanisme en Dieu, la savante architecture du microcosme sont détruites par une puissance nouvelle, par un démon de l'Anticosmos. Les limites qui séparaient les règnes de la nature sont franchies, l'inanimé prend vie et figure, l'objet façonné par l'homme acquiert la ressemblance de l'homme, son visage, ses membres, sa fièvre, ses appétits. Une sorte de revanche furieuse se déchaîne contre l'ordre divin, et pourtant c'est toujours une pieuse pensée qui l'inspire. Une nouvelle apocalypse se révèle, mais c'est une apocalypse gaie. Des démons cornus, velus, armés de pinces, soutenus en l'air par des membranes, hybrides de l'insecte, du mammifère et de l'homme même, se répandent dans un crépuscule qu'éclairaient des feux de forge et des brasiers d'incendie. Des machines volantes glissent dans les cieux. A l'entrée d'une caverne, tout l'enfer assiège et tourmente les saints ermites. Une frénétique partie de campagne emporte sur les eaux d'un golfe la nef des fous, où sont joyeusement attablés des vicieux et des lunatiques au teint de papier. Tel est l'art, telles sont les visions de Jérôme Bosch, paisible provincial de Bois-le-Duc, où il vécut de 1460 à 1516, en travaillant pour Marguerite d'Autriche. C'est un délicieux peintre, riche en tons fins, déjà de la gamme « flamande » du XVII^e siècle, avec de brusques notes franches, fraîches, agressives, qui sentent encore le jeu de cartes et le vitrail, un grand poète comique, — et un phénomène plus curieux encore.

C'est le dessous du moyen âge qui se vide, ce sont ses régions souterraines, pleines de farces, de folies, de songes impurs, d'élans vers Dieu. Cette grande époque serait incomplète, inexplicable, si elle n'avait pas ce revers-là. Elle l'a toujours eu, mais maté par la discipline de la pierre, dans les parties hautes des tours, au soubassement des portails, dans l'ombre d'une archivolt. Les gargouilles, vestiges de la biologie romane associée aux fonctions de l'architecture, en conservaient l'image, bardée, roidie, au faite des culées. Les grotesques asservis au décor témoignaient, en plein XIII^e siècle, de la grandeur d'un autre âge, inépuisable en monstres. Même dans la sculpture des églises l'art flamboyant les a réveillés : dans les replis de l'ornement revit la tétatologie romane, mais lâchée en liberté et sans règle, et c'est aussi le temps où la calligraphie gothique ressuscite l'entrelacs, comme si le moyen âge, à la veille de finir, livrait précipitamment tous ses songes et revenait aux plus anciens d'entre eux. L'étonnante verve graphique de Bosch, en attendant Breughel l'Ancien, ranime les petites créatures, incroyablement vivantes, du Psautier d'Utrecht.

Le chef-d'œuvre, c'est la *Tentation de saint Antoine* (Lisbonne). Thème très ancien, né des Vies des Pères du Désert et qui figure sur quelques chapi-

teaux romans. Il a subi une sorte d'éclipse, pour reparaitre au XIV^e et surtout au XV^e siècle, avec les progrès de l'ordre des Antonites, habiles à guérir le feu Saint-Antoine, le mal des ardents. Il apparaît dans la miniature et dans la peinture de panneaux, notamment à Sienne, où il est traité avec une gentillesse poétique, une inimitable candeur. Parmi les nouveautés ou les renouveaux de l'iconographie, il occupe une place aussi importante (mais à l'opposé) que le thème cardinalice et humaniste de saint Jérôme, l'ascète exemplaire et l'intellectuel type. Et tandis que cette époque cruelle écrase le Christ sous le pressoir mystique, enfonce dans le cœur de la Vierge les sept glaives des sept douleurs, elle lâche sur saint Antoine une nuée d'épouvantails enfantins et terribles, toutes les formes qu'elle prête, dans ses cauchemars, au *negotium perambulans in tenebris*, — une Genèse à l'envers qui défait ce que Dieu a fait. C'est le roman du diable, c'est le sabbat, — tel que peut le concevoir un dévot de petite ville, qui aime les bons contes et qui a peur la nuit.

Est-ce de Bosch que sortit le paysage fantastique, hérissé de blocs soudains, hauts comme des tours d'église et creusés à la base de grottes où méditent de pieux ascètes ? Patenier se rattache par plus d'un trait au maître de Bois-le-Duc, mais cet univers de cataclysme s'annonce, bien avant ces maîtres, chez les frères de Limbourg, et l'on peut dire qu'il est un aspect essentiel du romantisme médiéval, un de ses décors préférés. Franchie l'enceinte de la petite ville, dépassé le carrefour où s'alignent avec sagesse les hautes maisons à pignon, on pénètre dans un lendemain de déluge. C'est sur ce sol fendu de crevasses et secoué de convulsions, dans des cirques de hautes montagnes échanrés de golfes marins, que travailleront dans peu d'années les peintres de la Tour de Babel. Ce songe reste cher aux hommes des Pays-Bas, mais il a moins de prise hors de chez eux, tandis que le rayonnement de Van Eyck et de Van der Weyden est immense.

IV

Une fois encore c'est de l'Occident que la dernière grande pensée du moyen âge vint à l'Allemagne. Elle en accueille les disciplines, qu'elle mêle à ses propres instincts, avant de donner, au début du XVI^e siècle, la trinité magistrale, Grünewald, Holbein, Dürer. Ces leçons nouvelles s'exerçaient sur des milieux très traditionnels, de vitalité lente, affaiblie par les révolutions urbaines du XIV^e siècle. Elles agissaient avec brusquerie, comme agit plus tard l'influence de Courbet sur le romantisme languissant de Dusseldorf. La vieille peinture pré-eyckienne allemande va, selon les ateliers, de la violence à la mièvrerie. Dans les milieux paysans du Nord, autour de Soest, de Dortmund et de Münster, en Westphalie, elle maintient une sorte de byzantinisme rustique. Il y a plus de savoir, mêlé à la véhémence du drame populaire, chez les peintres de la Hanse,



Pl. LIX.

ÉCOLE DE JEAN FOUQUET : DÉTAIL DE LA PIETA DE NOUANS.

Phot. Giraudon.

maître Bertram, auteur du retable de Grabow, et surtout chez son disciple, maître Francke. Les sentiments que réfrènent Roger et Bouts et qui prennent ainsi plus de grandeur, l'Allemagne leur donne un faste expansif. Trait plus sensible encore dans le Sud, chez les Franconiens, à travers les influences de la Bohême et de la Haute-Italie, par exemple dans le retable de Bamberg (1426, Munich). Par contre, sur le Rhin, un art dévot, une mystique bourgeoise qui sort d'une interprétation siennoise des visions de Henri Suso, les tendres Vierges de Cologne, petites filles bien nourries, roses et paisibles. Abondante série de figures dont le type semble à peu près fixé avec la jolie *Véronique* du Musée Walraf (vers 1426), mais à laquelle Stephan Lochner, venu de Constance, donne, avec plus de plénitude et plus d'éclat, une note de féminité mondaine et l'agrément de ses pieux bouquets. En plein XV^e siècle, dans la vieille ville des orfèvres, on peint encore sur fond d'or.

Tel est le milieu, telles sont les traditions. L'art flamand y apparaît soudain comme une étonnante nouveauté. Des particuliers achetaient ou commandaient des œuvres aux maîtres des Pays-Bas, mais c'est le séjour de Roger à Cologne en 1451, l'année même de la mort de Lochner, qui détermine le mouvement, avec une remarquable vigueur. Il revient de Rome. Il peint pour l'église Sainte-Colombe le triptyque des Rois Mages. Une école sort de lui, le maître de la Vie de la Vierge, le maître de la Glorification de la Vierge, bien d'autres encore, parmi lesquels le maître de la Déposition de Croix du Louvre, traduction dans l'idiome colonais, riche en inflexions aimables, du grand style statuaire de Roger. C'est avec moins d'autorité, et par des voies secondaires, que le métier flamand s'introduit en Franconie. A Nuremberg, le médiocre Pleydenwurff fait regretter la grandeur et l'austérité d'un art plus ancien, le style du retable Tucher. Il y a encore discordance entre l'apport extérieur et le vieux fonds. L'entente se fait dans le Haut-Rhin avec Martin Schongauer. On a pu dire qu'il a fondu le style de Cologne et le style de Van der Weyden, et c'est vrai dans la mesure où les contraires ne s'excluent pas. Au surplus, le maître de Colmar n'est ni un copiste ni un acolyte. Ce n'est pas à travers Roger seulement qu'il a vu l'art des Pays-Bas. Incontestablement il a été ouvert à Van der Goes. Ce fils d'orfèvre, ce graveur était sensible aux « tretz netz » du peintre de la *Nativité* Portinari. La puissance du graphisme germanique, insérée dans le trait buriné sur le métal ou champlévé dans le bois, est en lui comme un trait décisif. C'est sans doute dans ce domaine que l'Allemagne, utilisant à la fois les fins outils des arts précieux et le métier plus rude de la vieille imagerie populaire, a trouvé sa concision la plus énergique.

Ce vaste phénomène de pénétration trouve un terrain favorable dans des milieux déjà internationalisés, comme les grandes cités des conciles, Bâle et Constance. C'est de cette dernière ville que Lochner était venu s'établir à

Cologne. La première génération néerlandaise de Bourgogne, les Malouel, les Brœderlam, les imagiers de Champmol y étaient connus, admirés et donnés comme modèles, conformément à une tradition séculaire qui unit toujours la Transjurane à la Cisjurane. Le vigoureux génie de Conrad Wytz se nourrit de ces exemples, mais avec une puissance d'invention et une grandeur dont la *Pêche miraculeuse* de Genève, fragment d'un grand triptyque exécuté avant 1443, est une expression complète. Ici le moyen âge s'unit à un sentiment moderne des rapports de l'homme et de la nature, et nulle œuvre, peut-être, n'est plus près de nous. Elle dépasse toute définition fondée sur un total ou un complexe d'influences, — de même que l'œuvre du Tyrolien Michel Pacher, tailleur d'images en bois, architecte et peintre de retables, tourné vers les Padouans, mais non pas italianisé.

Pacher n'est pas un isolé dans son pays et dans les régions avoisinantes qui, depuis un siècle, avaient produit de beaux artistes en qui se retrouvent, avec une qualité souvent personnelle, les divers états de la peinture à la fin du moyen âge. Prague et la Bohême dominèrent d'abord ces milieux, par le charme et l'éclat d'une culture raffinée. Nulle part, peut-être, les leçons de Sienne et de Paris n'avaient été mieux comprises, ni surtout mieux assimilées, et d'une façon plus originale. Les grands cycles de fresques profanes en sont la preuve, mais tel charmant petit panneau, noir et or, de la Collection Morgan, suffirait à donner la note exquise de cette civilisation, dans l'unité du « style international ». En Autriche même, avec d'autres moyens, on retrouve une sonorité analogue chez le maître de Heiligenkreuz et même plus tard, entre 1420 et 1440, chez le maître de l'abbaye de Saint-Lambert, dont la *Victoire de Louis de Hongrie sur les Bulgares* (Graz) est la suite naturelle des « guerrieres » et des chasses féériques qui ont enchanté le XIV^e siècle. Une génération passe et, vers 1470, le maître de l'abbaye des Écossais développe, derrière sa *Fuite en Égypte*, un paysage immense, baigné d'air, une vue de Vienne multiple et microscopique comme un fond de Van Eyck. Mais ni l'exemple des Flamands ni l'ascendant de Mantegna n'expliquent Michel Pacher (maître en 1467, mort en 1498), ce qui se mêle de sève rustique à sa science profonde. Un prélat assassiné, étendu sur une rude civière et recouvert du drap des morts, est entouré par son clergé, dans une cathédrale qui n'est pas un modèle d'orfèvrerie, mais un édifice bâti de main d'ouvrier et dont le portail laisse apercevoir la fuite d'une petite rue. On voit le cadavre d'arrière en avant, dans un raccourci qui n'altère pas les proportions de son beau visage endormi. C'est ainsi que Pacher conçut les *Funérailles de Thomas Becket* (Vienne), dont il a peint le meurtre aussi. Tout est puissant et concret. La chair, comme la pierre et le bois, pèse. L'espace même est un solide à trois dimensions. La forme monumentale y reconquiert son ampleur et son autorité. Pacher est du même ordre de grandeur que Conrad



Pl. I. X.

ENGUERRAND CHARONTON : COURONNEMENT DE LA VIERGE.
Hospice de Villeneuve-lès-Avignon.

Phot. Giraudon.

Wytz, mais avec une inflexion méridionale qui devient plus sensible encore dans les œuvres de son atelier, comme les épisodes de la *Vie de saint Laurent* (Vienne).

Quelles sont donc les constantes de cet art germanique, tour à tour travaillé par Sienne, par la Haute-Italie, par la Bohême, par la Bourgogne, par Van der Weyden et qui se présente pourtant à nous sous des traits si reconnaissables ? Peut-être ce besoin d'intensité expressive, cette *physiognomonie* théâtrale, dont sa sculpture religieuse nous donne des témoignages dès le XIII^e siècle. Ce n'est plus la paix recueillie de Van Eyck ni l'ardeur contenue de Van der Weyden, mais une exigence plus extérieure, qui n'est ni sans force ni sans beauté. C'est elle qui pousse Conrad Wytz à saturer le ton avec une richesse inouïe et à donner aux blancs eux-mêmes la luxueuse autorité d'une couleur retentissante : mais ce trait n'appartient pas en propre à ce grand peintre : on le retrouve jusque chez les maîtres danubiens. Il reste peut-être un caractère fondamental de la peinture en Allemagne, qui conserve encore cette tendance à saturer et à vitrifier. Et c'est toujours la même exigence qui conduit avec une rigueur inflexible l'outil du graveur allemand dans son enquête analytique sur la géographie des formes vivantes. Cette virulence reste acquise à Dürer. Dès avant lui, elle fait courir une sève enflammée à travers les végétations héraldiques du XV^e siècle allemand, dans ses capricieuses ramures de ferronnerie, dans les paraphes chevelus de ses calligrammes et jusque dans la vigoureuse image du corps humain, fortement bâti, puissamment jointé.

Ainsi, au moment même où l'influence d'un style s'étend avec empire et se manifeste avec unité, il apparaît aussi comme un thème sur lequel s'exerce la diversité des familles d'esprits. N'en avait-il pas été de même pour cet art du XIV^e siècle, qui présente peut-être partout des composants analogues, mais avec des variétés infinies de dosage et d'inflexion ? Cette différenciation est aussi remarquable que l'ardeur avec laquelle les formes nouvelles sont acceptées et font souche à leur tour. Phénomène plus rapide et d'intensité bien plus variable que la vie des langues, et où la part de la réaction individuelle et du don ne doit jamais être négligée. En étudiant la diffusion de la peinture siennoise en Espagne et particulièrement en Catalogne, en Aragon, dans le royaume de Valence, nous trouverions des preuves nombreuses de ce qu'on pourrait appeler provisoirement la puissance idiomatique des formes importées. Elles prennent l'accent et le tour, comme le voyageur étranger qui se fixe en pays lointain. L'œuvre la plus « siennoise » du Musée catalan de Vich, pouvons-nous impunément la suspendre dans une salle du Musée de Sienne ? Ferrer Bassa, Luis Borrassa, Jaume et Pere Serra, peintres de « Vierges de lait », peintres de retables riches en épisodes, ne sont pas simplement les élèves provinciaux d'une discipline magistrale. Leur langue est la dépositaire d'un instinct et d'une

culture propres. Dans ce petit milieu très vivant, l'influence flamande agit d'abord par choc et sembla devoir effacer tout ce qui l'avait précédée, avec ce pastiche trop vanté, le Retable des Conseillers, de Luis Dalmau. Mais Jaume Huguet, un des plus grands et des plus singuliers artistes de cette époque, la combine dans l'étude des figures, traitées comme des portraits, avec son large sens monumental et sa fidélité à l'emploi des ors, c'est-à-dire avec une conception décorative de l'espace.

C'est le passage de Van der Weyden à Cologne qui orienta les peintres d'Allemagne vers les voies nouvelles. C'est le voyage de Jean van Eyck à Lisbonne (1427-1428) qui fit connaître à l'Espagne l'art des Pays-Bas. Quand il s'agit d'hommes de cette taille, l'ascendant de la présence est une force historique. Au Portugal, Van Eyck peignit le portrait de Dona Isabel, fille de Jean I^{er}. Il travailla sans doute également en Castille : le Prado conserve la copie d'une *Fontaine de Vie* qu'il aurait exécutée pour la cathédrale de Palencia. Dès lors la manière flamande se répand dans la péninsule avec une puissance de rayonnement qui prouve sa valeur universelle et humaine. Van der Weyden agit à son tour, par le triptyque de Miraflores (1445), aujourd'hui à Berlin. Les tableaux flamands abondent dans l'inventaire de la riche collection des rois catholiques, — flamands de Flandre ou hispano-flamands. Jusqu'en Andalousie avec Juan Nunez, mais d'abord en Castille avec Nicolas de León, Jorge l'Inglès et surtout le maître de Salamanque, Gallego, la forme définie à Bruges et à Tournai pour une certaine poésie de la pensée, un certain art de vivre, devient familière et naturelle aux hôtes des vieux palais mudejar et à leurs peintres. Quel accord spirituel trouvaient-ils entre cette langue, si riche d'évidences et de secrets, et leurs propres exigences, — en dehors d'une vogue d'exotisme, du charme de l'exécution miraculeuse, de la profonde beauté d'une matière capable d'être à la fois émail, chair, pelage et velours? Peut-être l'attrait de la grande rêverie irréaliste, — surtout la douleur de Dieu et de la mère de Dieu, qui jamais ne fut plus émouvante, enfin cette sorte de tension supérieure, qui s'oppose aux facilités tendres, à l'élégante effusion de l'Italie. On croit le comprendre d'après Pedro Berruguete, qui hispanisa cette manière, peut-être en renchérissant sur elle, par un excès de rigueur, par une sorte de cruauté acérée, mêlée à ses architectures inflexibles, à ses ombres rousseuses. Ce n'est pourtant pas lui, dans son atelier d'Avila, qui a donné le chef-d'œuvre de la peinture gothique dans ces pays, mais, une génération avant lui, le Lusitanien Nuno Gonçalves, peintre d'Alphonse V en 1450, avec le *ReTable de saint Vincent* (Lisbonne), — œuvre hors de l'ordre commun par une iconographie passionnée et romanesque, par les saintes aventures d'un prince captif et d'une dynastie en lutte avec l'Afrique, par de grandes figures étranges, d'une impérissable beauté. Des bouches de l'Escaut aux



PL. LXI.

LA PIETA DE VILLENEUVE-LÈS-AVIGNON.
Musée du Louvre, Paris.

Phot. Giraudon.

bouches du Tage, l'Occident fixe à jamais ses parentés et ses diversités morales dans un style somptueux, sévère et profond, qui saisit toutes les faces de la vie.

V

A-t-il également régné partout? S'est-il substitué d'une manière totale à des traditions anciennes dans les milieux qui, naguère, donnaient et propageaient une définition œcuménique de la pensée occidentale? L'art de Van der Weyden n'est-il pas lui-même au confluent de l'art des imagiers français et de la peinture eyckienne? Certes l'*Homme au verre de vin* est le frère jumeau de l'*Homme à l'œillet*. Dans les villes du Nord, à Amiens, à Valenciennes, patrie de Beauneveu, de Campin et, plus tard, de l'énigmatique Simon Marmion¹, c'est-à-dire dans le rayonnement immédiat des grands ateliers des Pays-Bas, l'action de ces derniers est directe et profonde. Ou plutôt c'est le même esprit, c'est le même pays. La Bourgogne, elle aussi, est terre flamande depuis Jean de Beaumetz, Malouel et Bellechose. Il est naturel qu'elle reste longtemps attachée aux leçons des maîtres du Nord, même lorsque, dans la seconde moitié du XV^e siècle, elle accueille d'autres influences, — peut-être celle de Conrad Wytz, — mais sur le fond de la grande tradition de Van der Weyden, dans les peintures murales de Beaune et d'Autun, dans les tapisseries de l'Histoire de la Vierge, dessinées par Pierre Spicre. Mais il y a bien d'autres foyers, les anciens et les récents, Paris, où il s'est fait tant d'expériences, la Loire de Charles VII et de Louis XI, axe nouveau de la vie française, l'Anjou du roi René, le vaste Midi, qui s'étend de Nice à la Catalogne, avec cette grande ville des peintres, Avignon. Paris garde sa marque, malgré sa vitalité affaiblie par la guerre. C'est celle d'un équilibre raffiné entre des forces diverses, mises au point, filtrées par un goût exigeant, par la modération de l'urbanité. En un temps où le style « flamand » n'était pas acquis, c'est en partie dans le milieu royal qu'il s'est fait peu à peu, par des recherches successives, par des accords délicats avec la tradition de Paris. La « marque » parisienne reste discernable dans beaucoup d'œuvres d'enluminure, des *Heures de Bedford* à certaines pages de maître François. L'obsession du déterminisme géographique et du paysage tourangeau ne doit pas nous gêner pour la retrouver chez Fou-

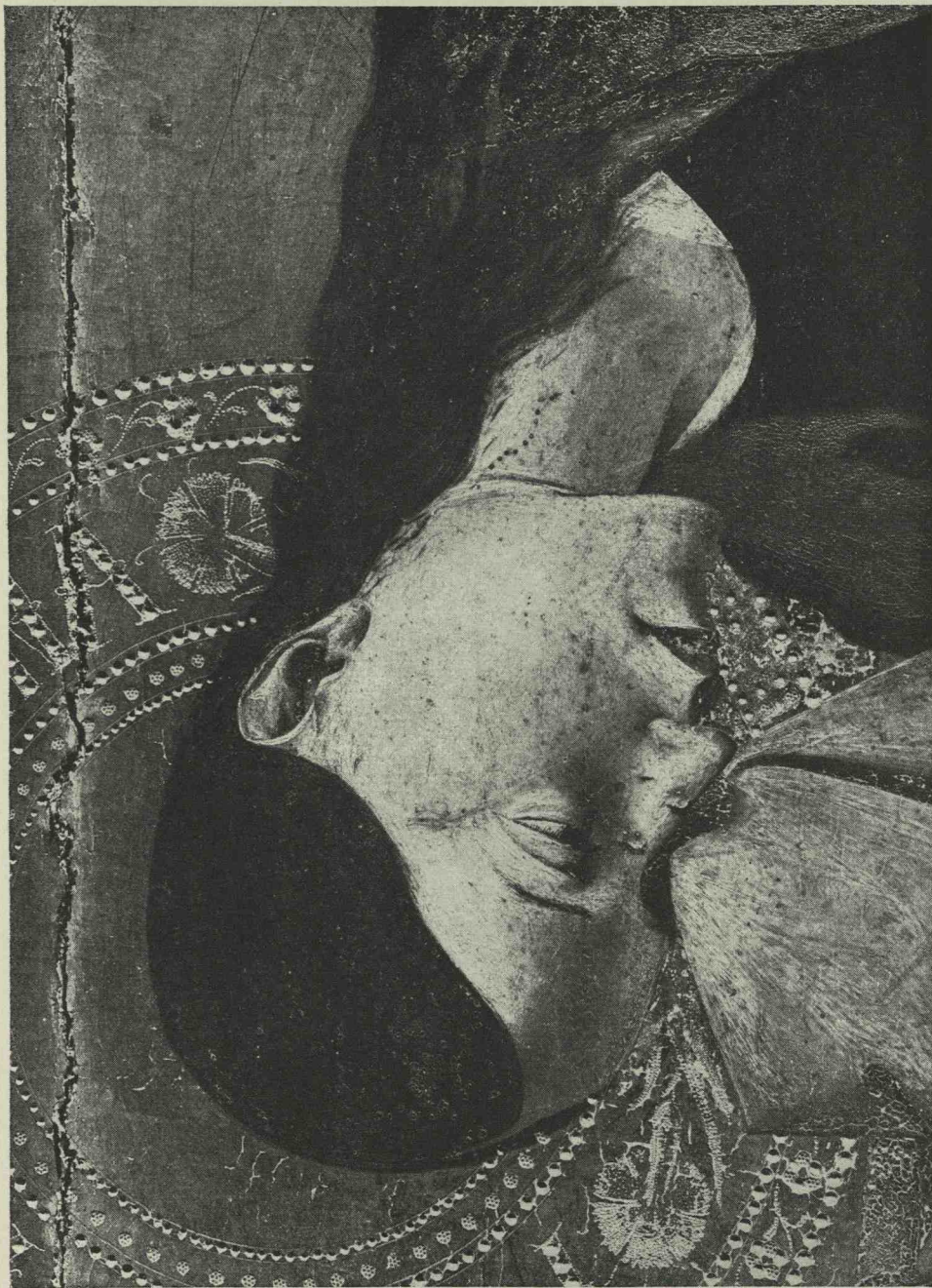
1. On trouve Marmion à Amiens entre 1449 et 1454, à Valenciennes en 1458. Il exécuta des *Heures* pour Philippe le Bon entre 1467 et 1470. Il mourut en 1489. L'œuvre-type qui sert à déterminer les attributions est la *Vie de saint Bertin* (Berlin et Londres), sans doute exécutée par lui, entre 1454 et 1459, pour l'abbé Guillaume Fillastre, qui la fit peindre à Valenciennes, dont Marmion était le meilleur peintre. Autour de cette probabilité, on a groupé un certain nombre de panneaux, l'*Invention de la vraie Croix* du Louvre, la *Crucifixion* et le *Saint Jérôme* de la Collection Johnson (Philadelphie), le *Christ de pitié* de Strasbourg, ainsi que des manuscrits comme le *Pontifical de Sens*, le *Livre des sept âges du monde*, la *Fleur des histoires*, tous trois à Bruxelles, etc. Voir F. Winckler, *Simon Marmion als Miniaturmaler*, Jahrbuch der K. Preuss. Kunstsammlungen, 1913 ; É. Michel, *A propos de Simon Marmion*, Gazette des Beaux-Arts, 1927.

quet lui-même. Dans ce grand siècle romantique, elle est indice, non de régression, mais de mesure, de fine analyse et de paix morale. Un filtre aux mailles serrées, tressé depuis des siècles, ne laisse pas tout passer.

On s'en rendra mieux compte par comparaison, en confrontant l'héritage des Limbourg chez ces maîtres et ce qu'il devient dans l'Ouest, chez le peintre des *Heures de Rohan* (Paris, Bibl. Nat.)¹. On dirait que ce génie abrupt sort des profondeurs du moyen âge et que, par un phénomène de réveil, peut-être commun à toute période extrême d'un grand cycle historique, il ressuscite soudain les visions apocalyptiques mêlées aux obsessions tragiques du siècle. Réalisme et irréalisme se heurtent dans son art avec une puissance inouïe, réalisme de songeur qui tend à l'énormité, qui donne non seulement à Dieu, mais au pâtre endormi de l'Annonce aux Bergers, des proportions colossales. Le mort devant son juge, c'est un cadavre étroit, roide et nu, allongé parmi des ossements, devant un terrible porte-glaive, qui est à la fois l'Ancien des Jours et le Christ de pitié. Cette figure extraordinaire préside au Jugement Dernier, où les anges arrachent les corps minces et pâles des ressuscités à un affreux terreau de cimetière. Dans la Déposition de Croix, la Vierge est comme cassée en deux dans les bras de saint Jean, elle pend au-dessus de son fils, elle tombe, et la face énorme du Père Éternel contemple la scène. Cet art étrange, qui semble confondre l'ordre des temps, précède pourtant de peu d'années l'équilibre paisible et raffiné de Jean Fouquet, ainsi que les délicates recherches de lumière et la sensibilité toute courtoise et mondaine du maître qui peignit pour le roi René les miniatures du *Cœur d'amour épris* (Vienne). C'est sans doute un trait de ces sortes d'époques, favorisé par l'éclectisme des goûts et par les contacts inattendus, que de libérer les grandes forces originales qui unissent en elles les contraires.

Le Midi de la France nous en offre plus d'un exemple. Il est terroir, il est tradition, mais il est, comme tout milieu vivant, un terrain de rencontre. La *Pietà* de Villeneuve-lès-Avignon est flamande, si l'on veut, par le portrait du donateur, pré-eyckienne par le fond d'or, mais la figure de la Madeleine et le cadavre du Christ, nerveusement arqué en arrière, dans un roidissement funèbre qui donne un accent pathétique à l'élégance de la forme, ne peuvent se référer à rien dans l'art des écoles septentrionales ou dans l'art italien. Dans la même région, entre Aix et Avignon, travaillent des peintres aussi différents qu'Enguerrand Charonton, du diocèse de Laon, le maître de la *Madeleine* d'Aix

1. D'après P. Durrieu, *Revue de l'Art*, 1912, le maître des *Heures de Rohan* est en effet un provincial. Pour Mlle A. Heimann, *Städel Jahrbuch*, 1932, qui distingue d'ailleurs son œuvre propre de celle de son atelier, ce groupe est parisien et se rattache à l'art des *Heures de Boucicaut* et des Limbourg. L'activité de ce maître se place entre 1415 et 1430. M. Meiss, *Gazette des Beaux-Arts*, 1935, reconnaît sa manière dans un dessin du Musée de Brunswick, déjà étudié par P. Lavallée, *Le dessin français du XIII^e au XV^e siècle*, Paris, 1930 : même style allongé des figures, même qualité linéaire, même sentiment pathétique.



et Nicolas Froment d'Uzès¹. Ce qui est sûr, c'est qu'ils ont renoncé aux leçons de Sienne et qu'à des titres divers ils sont toujours plus ou moins touchés par la manière flamande, — mais ils restent fidèles à une tradition ancienne, et Charonton le plus profondément de tous, dans ce *Couronnement de la Vierge* de 1453, qui se compose, lui aussi, comme un tympan, non pas, à vrai dire, selon le type iconographique fixé à Senlis, modifié à Notre-Dame de Paris, mais par une répartition des masses et des figures qui relève de l'ordre monumental. On peut même affirmer que la conception en est toute romane, et non gothique, — et ce n'est pas là le trait le moins remarquable d'une œuvre qui confirme singulièrement ce que nous avons dit du « réveil » roman à la fin du moyen âge. Le long paysage de la Crucifixion sur lequel repose l'ensemble est un linteau. Au-dessus, Dieu le Père et le Christ, exactement symétriques et même superposables par repli, forment par leur étroite union avec Marie, placée entre eux, un personnage triple, que resserre le chiffre ornemental de l'ample manteau de la Vierge. De part et d'autre les anges, les saints et les élus obéissent à la règle hiérarchique des proportions qui, du linteau au tympan et du cadre à la partie centrale, accroît ou diminue la taille des personnages. Exemple encore mal compris de la résurrection des procédés anciens, tant de fois vérifiés dans les églises du XII^e siècle. Ainsi se trouve enrichie notre série des « peintres de tympan », par un retour en arrière qui dépasse le stade gothique du *Jugement Dernier* de Beaune. Ainsi commence à se définir à nos yeux une lignée de maîtres qui se rattachent aux sculpteurs des églises et qui maintiennent dans leurs panneaux les règles des compositions d'architecture. Au Tournaisien Roger, à Enguerrand Charonton il convient d'ajouter Fouquet, mais pour d'autres raisons.

Une analyse rapide de Fouquet², peintre de Charles VII et de Louis XI, né à Tours vers 1420, fait d'ordinaire prévaloir dans son art le charme, l'équilibre, la mesure des pays de la Loire, qui vont devenir de plus en plus, entre la région du Nord et la région méridionale, un foyer actif de notre civilisation ; son talent représenterait, avec celui du sculpteur Michel Colombe, ce que l'on a

1. Nicolas Froment est connu par deux triptyques, l'un au Musée des Offices, signé et daté 1461, dont la partie centrale représente la *Résurrection de Lazare*, l'autre à la cathédrale d'Aix, le *Buisson ardent* (1475-1476). Le roi René et sa femme, Jeanne de Laval, sont peints sur les volets. — René d'Anjou, comte de Provence, roi de Sicile, peintre lui-même, est un exemple de l'éclectisme du goût chez les grands amateurs du temps. D'après une note de Jean Robertet, Van der Weyden et Pérugin auraient compté parmi les peintres du « feu roi de Sicile ».

2. La reconstitution de l'œuvre de Fouquet se fonde sur une note de François Robertet, qui le désigne comme l'auteur de onze des miniatures qui décorent un manuscrit des *Antiquités judaïques* commencé pour Jean de Berry par un maître de l'atelier des Limbourg (Bibliothèque Nationale, ms. fr. 247). Nous savons d'autre part qu'il peignit des tableaux pour l'ordre de Saint-Michel, et la Bibliothèque Nationale possède un exemplaire des statuts de l'ordre avec une belle miniature qui représente Louis XI président un chapitre des dignitaires (ms. fr. 19 819). Un médaillon d'émail, avec son portrait et son nom (Louvre), faisait partie d'un diptyque, autrefois à Notre-Dame de Melun, montrant sur l'un

appelé la « détente » française, après les violences et les convulsions de la fin du moyen âge. Nous le connaissons par les comptes royaux, par les témoignages de ses contemporains, par les miniatures indiscutables des *Antiquités judaïques*, par bon nombre d'autres œuvres qui peuvent lui être attribuées avec sécurité. Les *Heures* d'Étienne Chevalier, conservées à Chantilly, laissent, à cet égard, peu de place à l'incertitude. Il a voyagé en Italie, où son portrait du pape Eugène IV lui valut grande renommée. Dans sa ville natale, il fut une sorte de surintendant des arts, expert et fameux dans toute technique. Son art est moderne par la science profonde des formes vivantes, par l'exquise poésie du paysage et par sa justesse, par le sens des grandeurs de l'histoire. Mais il appartient avant tout au moyen âge français, non seulement par sa mystique, par l'iconographie du Paradis, composé, comme un portail d'église, d'archivoltes d'élus et de séraphins, non seulement par l'accord avec le théâtre et par la vive image du mystère de sainte Apolline, mais par les liens qui le rattachent directement à la sculpture monumentale dans ses grands portraits, peints avec une austérité qui surprend d'abord, lorsque l'on songe au charme d'invention, à la qualité sensible de ses miniatures. Qu'il s'agisse de Charles VII, d'Étienne Chevalier, de Guillaume Jouvanel des Ursins ou de la Vierge sous les traits d'Agnès Sorel, il interprète la figure comme un solide dans l'espace, comme un bloc de pierre coloré d'un faible ton de chair, il l'y installe avec largeur. Il agrandit l'homme en ce sens qu'il lui donne tout son plein. Tandis que Van Eyck chemine avec patience dans le détail de l'analyse, poursuit son enquête sur la particularité du dessin et du jeu des valeurs, jusque dans l'infiniment petit de la substance vivante, en présentant son modèle de manière à faire valoir toute l'intensité de l'étude, Jean Fouquet construit ses portraits par masses larges, par plans simples, doucement passés. Ces fortes assises, ce modelé souple sont ceux de la sculpture française, dans les ateliers royaux, à la fin du XIV^e siècle. Fouquet en a recueilli l'héritage.

Voilà sans doute l'essentiel, l'originalité profonde de cette grande école française du XV^e siècle, — la qualité monumentale. Elle permet de distinguer avec certitude l'esprit de la forme et l'étonnante constance d'une tradition. On la méconnaît, si l'on se contente de doser conventionnellement les influences

de ses volets Étienne Chevalier en prière, accompagné de son saint patron (Berlin), et sur l'autre la Vierge à l'Enfant (Berlin). D'étroites parentés de style permettent de grouper autour de ces panneaux le *Guillaume Jouvanel des Ursins* et le *Charles VII* du Louvre. L'Étienne Chevalier représenté dans les *Heures* ayant appartenu à ce seigneur (Chantilly) est du même maître que l'Étienne Chevalier de Berlin, et les miniatures de ce manuscrit sont apparentées à celles des *Antiquités judaïques*, ainsi que celles du *Boccace* de Munich, des *Grandes Chroniques de France* (Bibliothèque Nationale, ms. fr. 6 465), etc. Le nom de Fouquet revient plus d'une fois dans les comptes. Nous l'avons trouvé porté par des peintres angevins à une époque plus ancienne. Le voyage en Italie et le portrait (perdu) d'Eugène IV nous sont connus par Filarète et par Vasari. Un acte passé à Tours en 1481 parle de la veuve du peintre. Sur l'art de Fouquet, outre les travaux du comte P. Durrieu, mentionnés à la bibliographie, voir notre étude, *Le style monumental dans l'art de J. F.*, Gazette des Beaux-Arts, 1936.

flamandes et les influences italiennes. Les premières sont notables, les secondes commencent à se faire jour, mais à titre d'apports exotiques. Les unes et les autres sont des phénomènes secondaires chez nos maîtres. Il faut d'abord se rappeler d'où ils sont, le sol qui les a portés, le plus abondant en monuments de pierre, les longues dynasties d'imagiers. On peut croire, à première vue, que le maître de Moulins, au soir du siècle, échappe à cette règle. Mais les figures de la *Nativité* d'Autun sont de la même race, ont la même densité que les saints sous les porches ; la *Vierge* de la cathédrale de Moulins est ordonnée comme une théophanie, avec des anges d'écoinçons. Bourdichon, continuateur de Fouquet, est exquis, mais solide, et ses caresses de modelé ne sont possibles que sur des volumes résistants, bien en place, larges. Au déclin du moyen âge, au début du XVI^e siècle, — et même plus tard, — le moyen âge se maintient dans ce qu'il a d'intrépide. L'art français en conservera le privilège fondamental à travers ses expériences les plus hardies.

BIBLIOGRAPHIE

SCULPTURE. — E. Mâle, *L'art religieux de la fin du moyen âge en France*, 4^e éd., Paris, 1931 ; L. de Laborde, *Les ducs de Bourgogne*, 3 vol., Paris, 1849-1851 ; Monget, *La chartreuse de Dijon*, 2 vol., 1898-1901 ; A. Kleinclausz, *L'atelier de Claus Sluter, Les prédécesseurs de Claus Sluter*, Gazette des Beaux-Arts, 1903, 1905, — *Claus Sluter et la sculpture bourguignonne du XV^e siècle*, Paris, s. d. ; Georg Tröschler, *Claus Sluter und die burgundische Plastik um die Wende des XIV. Jahrhunderts*, Fribourg-en-Brisgau, 1932 ; A. Liebreich, *Recherches sur Claus Sluter*, Bruxelles, 1936 ; Abbé Requin, *Antoine Le Moiturier*, Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des départements, 1890 ; L. Courajod, *De la part de la France du Nord dans l'œuvre de la Renaissance*, Paris, 1889, — Jacques Morel, *sculpteur bourguignon*, Gazette archéologique, 1885, — *La sculpture à Dijon*, Paris, 1892 ; H. Chabeuf, *Jean de La Huerta, Antoine Le Moiturier et le tombeau de Jean sans Peur*, Dijon, 1891 ; Henri David, *De Sluter à Sambin*, 2 vol., Paris, 1933 ; Bernard Prost, *Le Saint-Sépulcre de l'hôpital de Tonnerre*, Gazette des Beaux-Arts, 1893 ; R. Kœchlin et Marquet de Vasselot, *La sculpture à Troyes et dans la Champagne méridionale au XVI^e siècle*, Paris, 1900 ; P. Vitry, *Michel Colombe et la sculpture française de son temps*, Paris, 1901 ; Abbé Bouillet, *La fabrication industrielle des retables en albâtre*, Bulletin monumental, 1901 ; J. Bilson, *A French purchase of English alabaster in 1414*, Archæological Journal, 1908 ; G. Rubio et L. Acemal, *La escultura española del siglo XV*, Madrid, 1913 ; J. Barreira, *A escultura em Portugal*, Lisbonne, 1929.

PEINTURE. — P. Durrieu, *La miniature flamande au temps de la cour de Bourgogne*, 2^e éd., Paris, 1924, — *Heures de Turin*, Paris, 1902, — Jacques Coëne, *peintre de Bruges...*, Bruxelles, 1906, — *Les débuts des Van Eyck*, Gazette des Beaux-Arts, 1903 ; Max J. Friedlaender, *Von Eyck bis Bruegel*, 2^e éd., Berlin, 1923 ; Hulin de Loo, *Les Heures de Milan*, Bruxelles, 1911, — *L'exposition des primitifs français au point de vue de l'influence des frères Van Eyck*, Bulletin de la Société d'histoire et d'archéologie de Gand, 1904 ; Schmarsow, *Hubert et Jan Van Eyck*, Leipzig, 1924 ; Dvorak, *Das Rathsel der Kunst der Bruder Van Eyck*, Munich, 1925 ; E. Renders, *Hubert Van Eyck personnage de légende*, Paris, 1933 ; P. Rolland, *Les primitifs tournaisiens, peintres et sculpteurs*, Paris et Bruxelles, 1932 ; Jules Destrée, *Roger de la Pasture, Van der Weyden*, 2 vol., Paris, 1930 ; E. Renders, *Rogier Van der Weyden et le problème Flémalle-Campin*, 2 vol., Bruges, 1931 ; Joseph Destrée, *Hugo van der Goes*, Bruxelles, 1926 ; G. Huisman, *Memling*, Paris, 1923 ; G. Marlier, *Memling*, Bruxelles, 1934 ; Ch. de Tolnay, *Jérôme Bosch*, Bâle et Leipzig, en préparation ; *Catalogue de l'exposition de Van Eyck à Bruegel*, Paris, 1935 ; L. Réau, *Les primitifs allemands*, Paris, 1910 ; P. Ganz, *La peinture suisse avant la Renaissance*, Paris, 1925 ; H. Reiners, *Die Kölner Malerschule*, Munich, 1925 ; H. Graber, *Konrad Witz*, Bâle, 1921 ; E. Hempel,

Michael Pacher, Vienne, 1931 ; *La peinture catalane à la fin du moyen âge* (Fondation Cambo, Bibliothèque catalane), Paris, 1932 ; B. Rowland, *Jaume Huguet*, Cambridge, Mass., 1932 ; V. Correia, *Pintores portugueses dos Sec. XV e XVI*, Coimbre, 1929 ; J. de Figueiredo, *O pintor Nuno Gonçalves*, Lisbonne, 1929.

P. A. Lemoisne. *La peinture française à l'époque gothique*, Paris, 1931 ; *Catalogue de l'exposition des primitifs français*, Paris, 1904 ; P. Durrieu, *La peinture à l'exposition des primitifs français*, Paris, 1904 ; H. Bouchot, *Les primitifs français*, Paris, 1904 ; Marcel Poëte, *Les primitifs parisiens*, Paris, 1904 ; A. Kleinclausz, *Les peintres des ducs de Bourgogne*, Revue de l'Art ancien et moderne, 1906 ; J. Guiffrey, *Inventaires de Jean, duc de Berry*, 2 vol., Paris, 1894-1896 ; Lecoy de La Marche, *Le roi René*, 2 vol., Paris, 1875 ; Abbé Requin, *Les peintres d'Avignon*, Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des départements, 1889 ; L. H. Labande, *Les primitifs français, Peintres et peintres-verriers de la Provence occidentale*, 2 vol., Marseille, 1932 ; A. Blum et Ph. Lauer, *La miniature française au XV^e et au XVI^e siècle*, Paris et Bruxelles, 1930 ; L. Delisle, *Les Livres d'Heures du duc de Berry*, Gazette des Beaux-Arts, 1884 ; L. Curmer, *L'œuvre de Jean Fouquet*, 2 vol., Paris, 1866 ; F. A. Gruyer, *Chantilly, Les quarante Fouquet*, Paris, 1897 ; P. Durrieu, *Les Antiquités judaïques et le peintre Jean Fouquet*, Paris, 1908 ; Trenchard Cox, *Jehan Fouquet, native of Tours*, 1931 ; A. Heimann, *Der Meister der « Grandes Heures de Rohan » und seine Werkstatt*, Francfort, 1932 ; L. Chamson, *Nicolas Froment et l'école avignonnaise au XV^e siècle*, Paris, 1931 ; Demotte, *La tapisserie gothique*, Paris, 1922 ; B. Kurth, *Gotische Bildteppiche, aus Frankreich und Flandern*, Munich, 1928.

LE MOYEN AGE DANS LA RENAISSANCE ITALIENNE

I

Il semble que nous ayons épuisé un cycle historique, que l'Italie ne nous appartienne plus et que, si nous en abordions l'étude dans la première moitié du XV^e siècle, nous entrerions dans un autre âge et dans un monde nouveau. C'est que la notion de Renaissance, même rendue plus historique par l'analyse des phénomènes de transition, pèse encore sur nous avec sa valeur absolue. Peut-être la critique du XVII^e et du XVIII^e siècle voyait-elle plus juste, quand elle déclarait « gothiques » les formes antérieures à Raphaël. Quelques observations préliminaires nous aideront à mettre en place ces cinquante années de civilisation italienne, qui comptent parmi les grandes époques de l'histoire de l'homme, mais qu'on ne saurait isoler sans commettre une erreur fondamentale. Si le moyen âge italien est déjà touché par ce qu'on appelle l'esprit de la Renaissance, la Renaissance italienne à ses débuts est essentiellement un fait médiéval. L'Italie du XIII^e et du XIV^e siècle vit avec plénitude la pensée gothique, avec inquiétude la pensée romaine. L'une lui donne un style, c'est-à-dire une forme de la vie, une forme de l'esprit, l'autre lui inspire une nostalgie qui ne trouve sa forme qu'exceptionnellement. La première est malaisée en architecture, mais elle dresse trois figures d'hommes qui ont un sens universel, saint François, Dante, Giotto. La seconde rencontre parfois son moment, son modèle et l'artiste qui lui donne figure, — Cavallini, Nicolas Pisano. La Capoue impériale n'est qu'un épisode : peut-être la vieille Rome cavallinienne, la cité de la grande tradition pontificale eût-elle rapidement mûri l'éclosion de ce songe à la vie réelle et puissante de l'art sans l'exil d'Avignon, mais il n'en fut pas ainsi. Longtemps, pour la grandeur de l'art italien, la « romantique » de la Renaissance conserva, si l'on peut dire, une qualité purement tonale, capable de colorer un style, de lui imprimer un certain accent, mais non de le plier aux formules de l'imitation.

Il est vrai qu'elle n'était pas nostalgie seulement, mais ardeur, et d'un sens plus général, qu'elle dépassait l'horizon de l'humanisme et que, pendant la

première moitié du XV^e siècle, elle a travaillé avec une hâte admirable à toute sorte de renouvellements. Mais l'Italie vit avec l'Europe, elle suit — avec quelque lenteur — la même courbe du temps ; ce « réveil », cette activité ne sont pas des phénomènes spécifiquement italiens. A la même époque, les ateliers bourguignons et les ateliers flamands en donnaient des exemples dont nous avons étudié la portée. Claus Sluter est antérieur à Donatello. Van Eyck



Phot. Giraudon.

Fig. 86. — Pisanello : Costumes de cour.

Musée Condé, Chantilly.

précède les constructeurs de l'espace et crée la matière de la peinture. L'histoire de l'architecture flamboyante n'est pas celle d'un affaissement, mais d'une profusion, d'une forme débordante de la vitalité. S'il est exact de dire qu'elle repose sur des déviations et même sur des contre-sens, de ces contre-sens mêmes elle a tiré une remarquable prodigalité d'effets. Enfin le puissant accord des formes supérieures de l'activité avec la vie et les passions des hommes, le goût des princes et l'intérêt des villes pour les belles choses, c'est un caractère commun à toute la civilisation de l'Occident à cette époque, comme l'attestent Charles V, Jean de Berry, les ducs de Bourgogne, les cités flamandes et

celles d'Allemagne, Bruges, Gand, Tournai, Colmar, Bâle, Nuremberg.

Les historiens de la Renaissance se sont justement attachés à mettre en lumière un trait éternel de la vie italienne, son aspect méditerranéen, l'aptitude au bonheur, qui prend alors une sorte de force expansive et qui, s'éveillant peu à peu dans les diverses figures de la vie, les emplit d'un sentiment nouveau, d'une allégresse, d'une heureuse acceptation du destin que le moyen âge n'aurait pas connue. Mais le moyen âge en Occident, si on l'étudie en France, dans l'iconographie et dans l'esprit des cathédrales, ne nous montre-t-il pas l'har-

monie d'un optimisme chrétien qui, lui aussi, accepte et se réjouit? La vaste image de la vie qu'elles nous proposent respire, non la terreur de l'au-delà, mais la sérénité des travaux allègrement accomplis, la pleine possession des destinées de l'homme, et, par le sourire des anges de Reims, elles nous font part d'un joyeux message de jeunesse. Témoignent-elles de moins de curiosité pour les choses de la terre et pour les merveilles de la nature que l'Italie du XV^e siècle, et ce sentiment du merveilleux de la création, à tous ses degrés, sous toutes ses formes, ce désir de s'en emparer dans tous ses replis et de lui faire accueil sans exception ni réticence, n'est-ce pas là un caractère essentiel de l'art du moyen âge? C'est tardivement que l'Italie s'est éveillée à cette passion encyclopédique pour toutes les puissances et tous les visages de la vie, les hommes, les bêtes, les plantes, et le XIII^e siècle français, en assignant à la figure humaine une place et un rôle prépondérants dans ces hiérarchies naturelles, avait déjà fortement défini un humanisme plus large, plus compréhensif que celui qui pouvait naître de la lecture des textes et de la copie des tombeaux. On commettrait une grave erreur en interprétant Villard de Honnecourt, dans ses recherches sur l'ordre canonique des formes, dans les multiples aspects de ses curiosités, comme un précurseur, une anticipation de la Renaissance : jamais on ne fut plus énergiquement de son temps. L'on peut dire au contraire qu'à cet égard l'Italie fut à la fois magnifique et lente : la pensée de Pisanello, bien plus, la pensée de Vinci appartiennent au moyen âge.

II

C'est une illusion de croire que le XV^e siècle se rattache au XIV^e par une sorte de charnière et qu'après quelques maîtres de « transition », Gentile da Fabriano, Masolino da Panicale, Pisanello, la peinture en Ombrie, à Florence et dans l'Italie du Nord suit désormais la voie royale de la nouveauté, où elle s'avance en faisant des acquisitions progressives. En fait, des maîtres profondément attachés à l'esprit et aux formes du moyen âge persistent à côté des novateurs, dont ils n'ignorent pas, d'ailleurs, les recherches, et ces derniers eux-mêmes plongent dans le passé par tout un aspect de leur génie. Pisanello, de Vérone, peintre et médailleur, l'une des figures les plus énigmatiques et les plus attachantes d'une époque qui en compte beaucoup, est sans doute le plus grand poète de cette vaste rêverie qui parcourt la fin du moyen âge en Occident ; peut-être en connut-il le charme par des miniatures, par des tapisseries, qui venaient de France dans les villes italiennes du Nord par la Lombardie, mais il y était surtout prédisposé par l'exemple du grand Altichiero et par un secret génie ; il en concentra les prestiges dans ses peintures de Sant'Anastasia, consacrées à la légende chevaleresque de saint Georges et de la princesse de

Trébizonde, et qui se développent dans un paysage de rochers et de châteaux romantiques. Les dessins du recueil Vallardi sont l'admirable témoignage d'une enquête sur les merveilles de la forme animale et de la forme humaine, saisies dans l'écriture ornementale du profil et de la silhouette, dans la vérité de la structure et des pelages, et dans un espace où la diversité de l'emplacement donne, pour le même objet, l'étonnante diversité des figures. Les costumes de cour prolongent et déguisent l'homme et la femme en oiseaux de féerie. Les médailles de Pisanello ressuscitent une technique de l'antiquité, mais elles sont si pleines et si colorées qu'elles pourraient, agrandies, décorer une façade. Voilà l'abrégé d'une de ces vies qui appartiennent à la fois à l'ordre des expériences constructives du moment et aux dernières grandes rêveries médiévales.

Il en est de plus unies, qui se reflètent avec limpidité dans des œuvres où revit sans altération l'art des enlumineurs. Ainsi se succèdent, comme des artisans de songes séraphiques, Gentile da Fabriano, Fra Angelico et même Benozzo Gozzoli. Au couvent de San Marco, à Florence, sous le jour sans défaut de ce ciel toscan qui semble l'image de l'éternité, Angelico paraît hors du temps, investi du privilège d'une perpétuelle enfance. Et pourtant il n'ignore rien des recherches de son siècle, il en fait son profit, mais on pourrait croire que ses tableaux, ses fresques mêmes sont les plus belles miniatures du moyen âge et, par leur paix profonde, par leur richesse symbolique, par leur qualité aérienne et brillante, plus anciennes que leur date. La même conception de la vie, de la forme et du ton inspire le cortège des Rois Mages, que Gozzoli développe sur les murs de la chapelle Riccardi, avec un faste oriental familier de longue date au génie toscan et qu'avait sans doute ranimé le séjour à Florence de l'empereur Michel Paléologue, à l'occasion du concile où devaient se rencontrer les deux Églises. Si l'on compare son interprétation de la vie de saint François à Montefalco et celle qu'en a donnée Giotto à l'église d'Assise, on se rend compte que c'est cette dernière qui est la plus moderne, étant la plus monumentale et fondant l'avenir italien de la grande peinture. Même dans la suite biblique du Campo Santo de Pise, où les porteuses de paniers et les ouvriers de Babel comptent parmi les plus belles figures et les plus fières de la Renaissance, subsiste ce charme anecdotique qui révèle un délicieux illustrateur autant qu'un décorateur de vastes surfaces.

Certes, ils sont tous attentifs au tumulte d'idées de leur temps, à l'agitation théorique, aux recherches expérimentales sur la nature de l'espace et sur sa structure rationnelle, enquête où des mathématiciens comme Manuzzi collaborent avec des peintres et avec cet homme universel, chef de toute une dynastie d'esprits, peintre lui-même, sculpteur, grand architecte, grand humaniste, athlète et philosophe enfin, Leo Battista Alberti. Nous sommes au cœur de la

nouveauté, au terme de ces inquiétudes sur la perspective, dont on trouve les traces dès le siècle précédent chez les giottesques de Toscane. Le *Traité de la peinture* donne sa première forme à une série de pratiques fondées sur les habitudes de la vision naturelle, expliquées par le réseau géométrique de la « pyramide visiva », et dont l'extension menace directement l'ordre monumental du moyen âge, en abolissant l'unité des surfaces, le plein des murs et en s'appliquant, non à la peinture seulement, mais à tous les arts, dont la perspective favorise le mélange illusoire par les artifices du trompe-l'œil. Et pourtant c'est dans le moyen âge qu'il faut chercher les sources de la pensée d'Alberti, dans les perspectives arabes et dans la théorie de Robert Grosseteste, le maître de Bacon, sur la propagation de la lumière. Il est d'ailleurs curieux de voir un peintre comme Paolo Uccello, l'un des plus tourmentés de perspective, rester profondément médiéval dans ses tableaux de batailles, qui sont des « guerrieres », enrichies de belles études de chevaux, vus de dos, de trois quarts, de profil et de face, comme certains dessins du recueil Vallardi. La composition et le chromatisme, par l'autorité du ton local, les grands blancs, les noirs, les rouges, évoquent l'art des peintres-verriers. Et la perspective d'Uccello ne sert pas seulement à la vraisemblance, elle sert à des combinaisons d'ornement.

Mais elle est aussi un procédé d'illusionnisme, le moyen de faire croire à un relief là où il n'y a qu'une surface artificieusement traitée et de donner toute l'apparence de la sculpture à la statue funéraire équestre du condottiere anglais Giovanni Acuto, peinte par Uccello, comme aux statues en pied de Boccace, de Farinata degli Uberti, de Filippo Spano, peintes dans de fausses niches au couvent de Sant'Apollonia par Andrea del Castagno. Ce savant mensonge, plaisant à voir, qui charme et déconcerte notre sens de l'espace, ce n'est pas le premier jet d'une expérience qui se dérègle par caprice à ses débuts : l'art italien y restera constamment fidèle et supérieurement habile, par exemple dans les jeux de l'architecture et de la décoration théâtrales, et même dans la grande fresque et sous le pinceau des maîtres. Dès les débuts du XV^e siècle, il donne son chef-d'œuvre en sculpture avec les portes que Lorenzo Ghiberti exécuta pour le baptistère de Florence, admirables par la distribution et l'encadrement des panneaux, par leur richesse d'invention, par leur élégance fluide et par le noble sentiment des sujets. Le rapport du relief selon la distance feinte des plans, le passage calculé de la ronde bosse au haut-relief, de ce dernier au bas-relief et enfin au modelé presque plat de la médaille, la fuite rigoureuse de l'architecture, la suggestion dans le bronze d'un paysage aérien frappèrent comme une révélation miraculeuse l'imagination populaire : les portes du baptistère furent désormais les portes du Paradis. On sent tout ce qui sépare cet ensemble mémorable des retables exécutés vers le même temps en Occident

et qui s'encombreront de plus en plus de figurines et d'accessoires, — la science, la dignité, la qualité, les grands modèles antiques, — mais le principe est le même.

III

Il existe, d'autre part, un certain nombre d'éléments durables par lesquels l'Italie, dès la première moitié du XV^e siècle, fait intervenir avec force dans l'art européen un ordre de pensées, une poétique, un style dont l'expansion est un des signes les plus manifestes d'un nouvel âge de la vie historique. Au moment où l'architecture gothique cède à sa propre richesse, Florence crée une architecture que l'on peut dire inédite et personnelle, car si Brunellesco en emprunta la suggestion aux monuments de la Rome antique, si même il copia le parti des basiliques chrétiennes à San Lorenzo, les palais florentins qui lui sont dus, ainsi qu'à ses continuateurs Michelozzo et Alberti, malgré l'emploi des bossages colossaux et la superposition des ordres, ne sont pas des pastiches de l'art impérial, mais une définition personnelle et vigoureuse de la masse monumentale, installée sur un socle pareil aux assises d'une citadelle étrusque, limitée en hauteur par l'ombre énergique de la corniche. Même dans ces fortes masses cubiques que sont encore à bien des égards le palais Rucellai et le palais Médicis, on discerne l'avenir d'un art qui, ne se posant plus de problèmes constructifs, — en dehors de l'érection des coupes, dont Brunellesco fixe les règles et donne un premier modèle moderne à la cathédrale de Florence, — vaut par l'élégance des mesures et par la qualité nuancée des effets. La chapelle des Pazzi suffit à donner la mesure de son goût, ainsi que de sa faculté inventive, en nous faisant comprendre ce que l'exigeante sécheresse toscane oppose au baroque flamboyant. D'autre part la peinture retrouvait par delà les giottesques la grande ligne tracée par Giotto et revenait, avec les fresques de Masaccio à la chapelle Brancacci, à la largeur et à l'aplomb du style monumental. Voilà la règle immortelle de l'art italien et l'exemple de la grande peinture décorative : un instinct de caprice, d'illusion et de roman tend parfois à l'en écarter, et toujours il y revient, comme à l'expression authentique et définitive de son plus beau don. Entre Masolino da Panicale et Masaccio, presque contemporains et collaborant à un même ensemble, on croirait qu'il y a l'écart de deux générations, Masolino est un maître, ses fresques à peu près effacées de Castiglione d'Olonna ont encore, dans quelques traits épargnés, la poésie de leur insidieuse pureté, ses figures d'Adam et d'Ève, à la chapelle Brancacci, respirent le charme des beaux nus d'Italie à l'époque qui précède la maturité historique, — mais Masaccio a le poids des draperies, la lenteur des rythmes, le calme de l'espace entre les figures et cette richesse de substance qui, sans bossuer le mur, donne

à la peinture la pleine et paisible autorité de la statuaire. Enfin la statuaire même, dans l'art du Siennois Jacopo della Quercia et du Florentin Donatello, installe la poésie virile de la grande forme, non sur de stériles copies de l'antique ou sur des recherches d'effets pittoresques, mais sur un accord apparemment étrange et presque impossible entre l'étude de la statuaire gréco-romaine et celle des ateliers du Nord. La première leur donne l'harmonie et la gravité, la seconde assure leur contact avec la vie. Jacopo della Quercia se place entre Claus Sluter, dont il semble parfois le disciple, et Michel-Ange, dont il est l'ébauche et l'annonciateur. A Lucques, le retable de San Frediano pourrait être d'un maître imagier pénétré des dernières disciplines gothiques ; à Bologne, les reliefs de San Petronio, monumentaux et presque colossaux dans leurs petites dimensions, renonçant au faste des draperies et au fracas des plis, illustrent de figures nues, sans architecture, sans paysage, une Genèse de marbre. Rien ne s'oppose plus sévèrement au modelage pictural de Ghiberti. L'inspiration antique est plus robuste et plus grave. Se mêle-t-elle à quelque souvenir du moyen âge ? Il n'est pas interdit de penser à ces linteaux qui portent les nus du réveil des morts. Donatello lui aussi est double. Par ses Prophètes du Campanile, par le *Zuccone*, il semble appartenir à la famille slutérienne ; sa collaboration avec Brunellesco et Michelozzo lui apprit à regarder l'antique, mais il ne s'en fit pas une manière et, sculpteur de tombeaux, il ne fut jamais un marbrier de sarcophages. Quand il dressait son Gattamelata devant le Santo de Padoue, ce n'était pas la première statue équestre qu'on eût exécutée depuis la période impériale, ni même la première inspirée par le Marc-Aurèle du Capitole, puisque nous avons les statues romanes de Constantin, mais, comme les sculpteurs saintongeais du XII^e siècle transposant l'antique dans un mode médiéval, il conservait la fierté propre de son génie. La forme a toujours pour lui cette qualité profilée qui distingue les grands artistes de Florence. Ainsi l'atticisme toscan combat et corrige l'épaisseur et la profusion des monuments figurés de Rome et retrouve spontanément ce qu'il y a de pur, de hardi et de sensible dans l'art hellénistique. Donatello est peut-être le créateur d'un style, mais il ne s'y abandonne pas, il ne renonce pas à son impatience. Le génie dramatique du XV^e siècle et l'instinct italien du bonheur se le disputent tour à tour. En regardant le maître-autel de Padoue, on croit voir aux prises dans ce tumulte de bronze deux mondes ou plutôt deux faces de l'homme.

Le soir du siècle nous offre un plus frappant exemple. Vinci est encore, à beaucoup d'égards, un penseur médiéval. Le réseau qu'Alberti compose, comme avec des fils tendus sur sa fenêtre ouverte, ne contient pas pour Léonard tout l'univers. D'autres secrets, plus beaux, président à l'agencement des formes. Comment les rendre sensibles par l'art du peintre, instrument de la connaissance ? On croit voir revivre chez Vinci une science oubliée, avec la magie

des métamorphoses. On dit que, dans sa jeunesse, prenant un lézard auquel il ajoutait des ailes, il s'appliquait, comme par jeu, à déconcerter la nature. Cette irruption de créatures imaginaires, ce défi apparent à l'ordre divin répondent sans doute au vœu d'un génie étrange, mais c'est aussi un épisode de ce « réveil » que nous avons aperçu dans les cathédrales françaises et dans la peinture flamande, et dont l'*Apocalypse* de Dürer montre d'autres aspects. Le maître qui, contemplant un mur crevassé par le temps, cherche dans les lignes capricieuses des fissures le secret de compositions singulières, procède comme les vieux sculpteurs du XI^e et du XII^e siècle qui, dans le dédale des thèmes géométriques et des combinaisons abstraites, voyaient jouer le monde des images. Si, comme inventeur de machines, il se rattache peut-être à l'école des « mécaniciens » byzantins, sa conception de la nature est infiniment plus riche et plus moderne, mais il y fait une place considérable aux valeurs ornementales. La manière dont s'enchaînent les diverses figures du mouvement n'est pas encore soumise par lui à la notion de loi, mais l'ornement est une règle harmonique qui déjà peut servir de clef. Il ordonne certaines analogies, torsion des courants dans une eau rapide, torsade d'une chevelure de femme. Que la nature dessine des figures régulières, nous avons suivi quelques épisodes de cette pensée dans le moyen âge roman et le moyen âge gothique. Et nous avons vu se développer au XV^e siècle le paysage rupestre qui atteint son expression la plus haute dans ces décors de visionnaire, le fond de la *Joconde*, la grotte de la *Vierge aux rochers*. Les ombres du soir, que Léonard trouve si belles autour des servantes assises à la porte des auberges, c'est le crépuscule du moyen âge. La rêverie religieuse de la *Cène* vient d'une tout autre source que l'art des athlètes et des faux Romains.

Ainsi le moyen âge se prolonge et se propage dans la Renaissance italienne, qui, longtemps, n'en fut qu'un des aspects. Même à Florence, ce grand atelier des formes et des techniques, on le surprend encore chaud et vivant. Dans la peinture vénitienne, à laquelle ne manquent pas les suggestions et les modèles du Nord, il dure encore plus longtemps. Rome accueille les maîtres italiens et les maîtres étrangers : Fra Angelico et Jean Fouquet, sans doute, s'y rencontrèrent. Les petites cours féodales n'ignoraient pas l'art flamand. Au pays où grandit l'adolescence de Raphaël, à Urbin, Frédéric de Montefeltre faisait une place, dans sa galerie, à Van Eyck et à Juste de Gand. Les voyages des artistes et les voyages des chefs-d'œuvre unissent l'Europe à l'Europe, et nous ne pouvons plus considérer comme successives et comme séparées par une rupture des formes contemporaines et mêlées de la civilisation. Mais il est vrai qu'elles tendent à se séparer et qu'après cet accord de plusieurs générations se produit un déséquilibre dont il ne nous appartient pas de chercher les raisons. Peut-être n'est-ce pas dans l'humanisme qu'il faut s'attendre à trouver les plus fortes.



Pl. LXIII.

BENOZZO GOZZOLI : MICHEL PALÉOLOGUE EN ROI MAGE.
Palais Riccardi, Florence.

Phot. Brogi.

L'humanisme chrétien du XIII^e siècle nous montre la haute compatibilité de ce mode de pensée avec l'ordre formel et l'ordre historique du moyen âge. La vie des styles ne dépend-elle pas d'une règle plus générale, et les exemples concrets qu'elle présente à nos yeux ne nous aident-ils pas à en comprendre le sens et le développement? C'est arbitrairement que les notions de classicisme et d'humanisme sont limitées au souvenir et à l'émulation des cultures méditerranéennes: elles n'ont pas toujours été « classiques », et leur définition de l'homme a fléchi. Il est plus historique de reconnaître que chaque grande époque de la civilisation atteint son classicisme propre, c'est-à-dire son moment de large intelligibilité et de pleine possession, et qu'alors elle contient et propage son humanisme. Ce moment d'équilibre pour le moyen âge gothique, c'est le XIII^e siècle, et son moment critique, c'est le XV^e. L'architecture oppose alors deux systèmes, ou plutôt deux arts de penser. L'une a probablement donné tout ce que l'on pouvait attendre de ses ressources, et la splendeur de ce que nous appelons son déclin ne doit pas nous déguiser son malaise et son désordre. L'autre multiplie ses premières expériences, elle tente des styles avant de se définir comme style et de servir à des fins universelles. Mais l'image de l'homme conservera longtemps la chaleur et la passion qui lui viennent du moyen âge. Une sorte de moyen âge caché survivra au triomphe du « classicisme ». Peut-être le sent-on tréssaillir dans la Bible de Rembrandt. Ainsi les époques ne meurent pas d'un seul coup, elles se prolongent dans la vie de l'esprit.

BIBLIOGRAPHIE

H. de Geymüller, *Die Architektur der Renaissance in Toscana*, 11 vol., Munich, 1885-1908; M. Reymond, *Brunelleschi et l'architecture italienne au XV^e siècle*, Paris, s. d.; H. Michel, *L. B. Alberti*, Paris, 1931; M. Reymond, *La sculpture florentine*, 4 vol., Florence, 1897-1900; E. Bertaux, *Donatello*, Paris, 1910; B. Berenson, *The Florentine painters of the Renaissance*, New York, 1895, — *The North Italian painters of the R.*, Londres, 1907, — *The Central Italian painters of the R.*, 2^e éd., Londres, 1909, — *The Venetian painters of the R.*, 3^e éd., Londres, 1911, — tr. fr. par Mme de Rohan-Chabot et L. Gillet, 4 vol., Paris, 1926; A. Colasanti, *Gentile da Fabriano*, Bergame, 1909; G. F. Hill, *Pisanello*, Londres, 1905; Calabi et Cornaggia, *Pisanello*, Milan, 1928; P. Toesca, *Masolino da Panicale*, Bergame, 1908; Schmarsow, *Masaccio*, Cassel, 1900; J. Mesnil, *Masaccio et les débuts de la Renaissance*, La Haye, 1927; J. B. Supino, *Beato Angelico*, Florence, 1901; A. Pichon, *Fra Angelico*, Paris, 1911; G. Lœser, *Paolo Uccello*, Repertorium für Kunstwissenschaft, 1898; M. Lagaisse, *Benozzo Gozzoli*, Paris, 1934.

CONCLUSION



CONCLUSION

Les influences orientales et les influences barbares inaugurent le moyen âge, les influences méditerranéennes accompagnent et précipitent son déclin. Entre ces deux chapitres de son histoire, il élabore une civilisation originale, un art de penser dont l'expression la plus haute est donnée par un système monumental et qui a son siège et son appui dans l'Occident de l'Europe. Ce n'est pas, bien loin de là, qu'il ait travaillé en vase clos. Au moment où débute l'âge roman, les circonstances historiques sont plus que jamais favorables aux échanges, le prestige du vieil Orient, de l'Orient byzantin, de l'Islam s'exerce sur la chrétienté avec largeur. On pourrait croire l'Occident à la veille d'être submergé par la richesse et la diversité des apports lointains qui lui viennent de civilisations éclatantes. Mais rien de ce qu'il reçoit n'est absorbé par lui avec passivité, il multiplie les expériences constructives à l'intérieur des données qu'il accepte, il y fait paraître un esprit nouveau.

Un art n'est pas fait seulement de traditions internes et d'influences extérieures, mais aussi de recherches qui lui donnent sa règle propre, son originalité. La vie de ces divers facteurs et les relations qui les unissent changent selon les temps, selon les lieux, et c'est de ces inégalités qu'est faite l'histoire. La tradition antique n'est pas une force verticale, montant tout droit du fond des siècles, sans déviation ni rupture. Au début du moyen âge, elle a perdu sa vitalité créatrice, déjà compromise au IV^e siècle par l'insuffisance de la main-d'œuvre et par l'oubli des bonnes pratiques, comme le prouvent les édits de Constantin. La restauration de l'empire par Charlemagne, puis par Otton I^{er}, l'a provisoirement réveillée en l'associant à un programme politique, mais à une époque imprégnée dès longtemps d'autres habitudes. Elle reprend de la vigueur à la fin du XI^e siècle dans les églises clunisiennes, dans le groupe du Sud-Ouest, dans l'art roman du Rhône. Mais, si elle ajoute une nuance, ce n'est pas elle qui donne le ton : elle se superpose seulement à d'autres valeurs.

Ces valeurs, l'Occident les doit-il toutes à la tradition barbare, aux influences orientales ? L'apport barbare est considérable. Il fait intervenir dans nos pays les formes et l'esprit des grandes cultures proto-historiques, dont certaines régions, non touchées par le christianisme, ont maintenu longtemps l'éclat et la pureté : jusqu'au XI^e siècle, la Scandinavie développe et enrichit l'art de l'entrelacs. Bien plus tôt, avec les invasions, les peuples nomades et chasseurs, même stabilisés, avaient transporté chez les peuples sédentaires, constructeurs de villes, les traditions et les techniques de la steppe. Il est pos-

sible qu'elles aient contribué à réveiller des traditions locales, assoupies sous la civilisation impériale. Il est certain qu'elles sont étroitement mêlées au génie du moyen âge, non dans l'art de bâtir, selon la vieille doctrine du XIX^e siècle, mais dans des éléments de décor, une couleur, un tour d'esprit folkloriques.

Quant à l'action de l'Orient, elle s'est exercée par deux fois, d'une manière très différente. L'orientalisme roman n'est pas l'orientalisme pré-roman. Ce dernier résulte d'une pénétration profonde et continue qui s'explique par les conditions générales de l'histoire. Du IV^e au VII^e siècle, l'Asie Mineure, l'Égypte, l'Afrique du Nord ont créé un grand art monumental, utilisant plus ou moins, dans un système cohérent, des apports anciens et lointains. Tandis que l'Occident s'affaissait, elles ont vécu et prospéré à l'abri de l'empire byzantin jusqu'à la conquête musulmane. L'Europe chrétienne vivait alors sur un vaste fonds commun de Méditerranée et d'Orient, animé par les échanges commerciaux et par de larges ondes d'expansion. Les progrès de l'institution monastique mêlaient la chrétienté copte à la chrétienté d'Irlande. L'incessante *diaspora* syrienne répandait dans les vieilles villes des Gaules l'exotisme de la croyance, de l'usage et de l'objet.

L'Islam a-t-il détruit cette communauté, comme le pense Pirenne, et coupé l'Europe en deux, en fermant les routes maritimes et en imposant un caractère exclusivement terrien à l'empire de Charlemagne ? Malgré le programme « romain », l'art carolingien conserve des traits orientaux, comme le parti arménien de Germigny et des églises asturiennes. Mais ils ont moins d'importance pour l'avenir que de puissantes innovations comme l'église-porche, le déambulatoire à chapelles rayonnantes, la pile composée, la plantation des tours. A ces données essentielles, on a vu que le grand travail du XI^e siècle en ajoute d'autres, dès ses débuts. Les derniers Barbares une fois convertis, fixés ou contenus, l'Islam en régression, les routes ouvertes, les échanges rétablis, ce n'est plus sur un art oriental d'Occident que viennent s'exercer les influences de l'Asie. Elles sont importantes, elles ont cessé d'être décisives. Il y a la réaction du choix et de l'interprétation. L'art roman rompt avec ce qu'il y a de plus caractéristique dans les communautés orientales, les plans emboîtés ou cloisonnés, il renonce au type arménien de Germigny. Il développe sa pensée architecturale dans des basiliques d'un type nouveau. Il l'exprime avec plénitude dans trois de ses plus beaux problèmes : un problème de programme, celui d'une église faite pour la circulation de foules immenses ; un problème de construction : l'éclairage d'une nef voûtée ; un problème de masses : la composition d'un chevet multiple, l'ordonnance harmonique d'une façade.

De cette vitalité, de cet esprit d'invention, le « premier art roman » lui-même nous offre des preuves convaincantes. Il est l'héritage académique de

vieilles formules mésopotamiennes, son expansion considérable et rapide peut faire croire à sa monotone stabilité, mais on a vu qu'il enferme dans ses murailles des recherches pleines de hardiesse et de variété. La sculpture romane reproduit la dialectique ornementale de l'art sumérien, mais elle la soumet à la loi d'une architecture conçue comme un ordre rationnel, et, enfantant à son tour une multitude de monstres, elle les accorde au monument qu'ils décorent et qui pèse de toutes parts sur leur servitude. Sans doute l'Islam maghrébin propage ses modillons à copeaux, ses chapiteaux cordouans, ses coupoles sur trompes, ses inscriptions coufiques, ses coffrets d'ivoire, ses arcs polylobés au tracé géométrique. Le Poitou, la Saintonge, l'Auvergne, le Velay acceptent plus ou moins et absorbent ces apports : mais aux lieux mêmes où ils sont le plus manifestes et le plus cohérents, la bâtisse à laquelle ils s'incorporent est purement romane par la construction, par les masses, par le poids. Rien n'est plus opposé que cette architecture de maçons au système islamique, architecture d'ébénistes. L'ogive musulmane est un réseau décoratif : l'ogive occidentale est un membre vigoureux conçu pour porter, non de fragiles coupolettes, mais des voûtes appareillées, l'ogive arménienne est œuvre de constructeur, mais elle est tendue sous des berceaux, sous des coupoles, sous des plafonds. Enfin l'art d'enchaîner et de déduire engendre en Occident un style qui n'a rien de commun avec ce qui l'a précédé, le gothique. Ses formes primitives ont l'exigeante pureté d'une réaction contre tout exotisme. Elles se dépouillent de l'Orient et des monstres, elles préfèrent être nues. Puis, des ressources de son domaine propre, de ses jardins, de ses forêts, l'art gothique compose son univers. Il en étend la définition à la Bible elle-même. L'Évangile hellénistique, l'Évangile oriental prennent une forme nouvelle, le Christ accepte une nouvelle incarnation qui rend sa personne plus proche de nous et ses leçons plus humaines.

Les hybrides créés sur la périphérie ou à l'intérieur de ce vaste foyer par la collusion des apports orientaux et des traditions locales montrent par leurs limites dans l'espace et dans le temps à quel point le reste du territoire était rebelle à une pénétration absolue : l'art mozarabe, l'art mudéjar, l'art sicilono-normand et, au cœur de notre pays, la traînée des coupoles d'Aquitaine inspirées d'un modèle chypriote. D'autre part l'extrême diversité des groupes romans est le témoignage d'une aptitude à inventer. De même, au cours de l'époque suivante, les groupes gothiques, qu'il nous faut éviter de plier à un conformisme français, — le gothique anglais, le gothique roman d'Allemagne, le gothique catalan. Ce sont les faces très diverses d'un même esprit, dont le principe est fondé sur la règle architecturale, ou dont cette règle nous donne les plus hauts témoignages. Règle sans sécheresse, puisqu'elle admet la couleur, l'illusion, la chaleur de la vie humaine. C'est une poétique. Elle ne meurt pas avec l'époque qu'elle a animée de son souffle.

L'humanité ne se renouvelle pas par épurations massives. Il reste toujours en elle des régions intellectuelles et morales qui sont celles de son passé et qui peuvent servir à son avenir, des types caractéristiques qu'une époque porte à la pleine lumière et qu'une autre époque relègue parmi les disponibilités obscures : mais ils subsistent. Et d'autre part les formes ne laissent pas une impression fugitive dans la mémoire historique. Même quand leur actualité est passée, elles demeurent en place, avec l'autorité des valeurs concrètes, avec le prestige qui s'attache, à travers les variations du goût, à la grandeur et à la fermeté d'un art. Si le moyen âge est peut-être le ferment de la Renaissance, si c'est son authenticité, sa qualité vécue qui empêchent la Renaissance d'être une simple « restauration », sa vitalité est encore plus longue et plus forte dans l'Occident proprement dit, dont il a défini le pouvoir original d'invention. On continue à bâtir gothique jusqu'à la fin du XVI^e siècle, et plus tard encore. On peut même dire que la pratique de l'ogive n'a jamais été absolument interrompue sur les chantiers, comme l'attestent les voûtes de plus d'une église, construites à l'époque classique. Les peintres français qui se rendent en Italie dans la première moitié du XVII^e siècle appartiennent au moyen âge par les traditions du terroir. Les maîtres de Troyes, de Dijon, de Langres, de Lunéville peignent encore des Arbres de Jessé, des portraits où la taille de la pierre et du bois s'impose au modelé. Ce n'est pas un hasard si, chez Georges de La Tour, la paisible unité des volumes rappelle singulièrement l'art des sculpteurs de la Champagne méridionale à la fin du XV^e siècle et au début du XVI^e. L'élégant ordonnateur des carrousels et des ballets de la cour de Lorraine, Jacques Callot, est médiéval par sa vision du microcosme, qui lui vient bien moins de Gassendi que d'une idée beaucoup plus ancienne des rapports entre l'infiniment petit et l'infiniment grand. Le baroque de Bernin rejoint le baroque gothique, et c'est au cadre d'un tympan, c'est à une structure en pierre du XII^e siècle que semblent s'adapter les déformations et les contournements de Greco. Chez les maîtres des Pays-Bas, il n'y a pas seulement analogie ou réveil, mais continuité. Le paysage fantastique s'y développe comme la dernière grande rêverie du moyen âge, avec les rocaïlles démesurées, les tours de Babel, la figure diabolique de l'objet, un humour de kermesse et l'obsession des sept péchés capitaux mêlée au sentiment d'une catastrophe universelle. Breughel en donne l'image la plus complète et la plus étrange, et les figures dont il le peuple, avec l'autorité de la grande forme, ont néanmoins l'air de sortir pêle-mêle du Psautier d'Utrecht, du calendrier des *Très Riches Heures* ou de certaines pages des *Heures de Rohan*. Enfin, dans ce comté de Hollande, qui donna jadis Claus Sluter et Dirk Bouts, le rêve mystérieux de Van Eyck se prolonge dans la petite rue de Vermeer et dans le recueillement des intimistes.

Ainsi les affinités des milieux et des talents maintiennent, chaude et profonde, la vitalité du moyen âge. Il n'a pas disparu, il n'a pas été effacé. On dirait que l'Occident en garde une nostalgie. Elle devient consciente en Angleterre dès le XVIII^e siècle avec le néo-gothique cher à Walpole. Elle prend plus de force avec les progrès du romantisme, et le XIX^e siècle enfin lui donne le ton et la puissance d'une force historique, en luttant contre les dernières formes du baroque méditerranéen et de l'académisme français. Mais ces résurrections ne sont possibles et efficaces que si elles sont profondément mêlées à la vie de l'intelligence. De même que la Renaissance et l'époque classique avaient modelé l'image de l'antiquité à la ressemblance de leurs passions, interrogeant tour à tour les vestiges de l'empire, de Rome républicaine, puis la Grèce et l'Égypte, enfin, avec les extrêmes de l'atelier David, le passé homérique, de même le XIX^e siècle a, pour ainsi dire, revécu le moyen âge à rebours. Nous le voyons remonter de l'art flamboyant au XIII^e siècle, puis à l'art roman. Les premières études de Lenoir, de Millin, de Waagen étaient parallèles à l'art des peintres préraphaélites en Allemagne et en France. C'est le commencement d'une vaste enquête qui, prenant son point de départ dans une réaction du goût et toujours soutenue par des forces plus vives, aboutit à une connaissance plus large du passé, à une possession plus complète de l'homme.



INDEX ET TABLES

INDEX

A

- Abbeville : Saint-Vulfran, 281, 282, 283.
Abingdon, 32.
Acuto (Giovanni), 323.
Adalbéron, 172.
Adèle, fille de Guillaume le Conquérant, 127.
Adso, abbé de Montiérender, 22, 34.
Agde : Cathédrale, 191.
Agen :
 Jacobins (église des), 192.
 Saint-Caprais, 80.
Agliate : San Pietro, 28.
Agramunt, 126, 239.
Ahnás, 106.
Aigret (Guillaume), 36.
Aigues-Mortes, 121.
Aime : Saint-Martin, 27, 29.
Aimin, abbé de Tournus, 29.
Airaines : Notre-Dame, 143.
Airvault, 81, 185.
Aix-en-Provence, 314.
Aix-la-Chapelle, 16, 17, 19, 29, 64, 177, 239.
Akhtamar, 107.
Alba Julia (Gyula Fehervar) :
 Cathédrale, 207.
Alberti, 322, 323, 324, 325.
Albi : Cathédrale Sainte-Cécile, 190, 191. Pl. XXXV, 283.
Alcobaça, 200.
Alet, 18.
Alexandre III, 154.
Alleaume, 163.
Al Mançour, 21.
Almazan : San Miguel, 51.
Alphonse VI de Castille, 21, 91.
Alphonse X de Castille, 198, 245.
Alphonse de Poitiers, 190.
Alphonse V de Portugal, 312.
Alphonse le Sage (voir Alphonse X).
Altichiero, 261, 321.
Alverne (1'), 256, 259.
Alvestra, 157.
Amalfi, 237.
Ambierle, 280.
Amer : Sainte-Marie, 27.
Amiens, 227, 313 :
 Cathédrale, 170, 172, 174, 179, 181, 183, 188, 195, 200, 205, 207, 216, 217, 221, 222, 223, 224, 226, 227, 228, 229, 278, 280, 294.
Anagni, 130.
Andernach, 84.
Andlau, 120, 121.
Andrea da Firenze, 260.
Andrea del Castagno, 323.
Andronic Paléologue, 276.
Aneu : Sainte-Marie, 133.
Angelico (Fra), 322, 326.
Angers, 206 :
 Apocalypse, 304.
 Cathédrale Saint-Maurice, 184, 190, 249, 250.
 Saint-Serge, 185.
 Tour Saint-Aubin, 53, 144.
Angoulême, 79, 118 :
 Cathédrale Saint-Pierre, 69, 80.
Angulastres : Sant Miguel, 133.
Ani : Chapelle du Berger, 52.
Anspert, abbé de Tournus, 89.
Antelami (Benedetto), 123.
Antioche, 92.
Anvers, 291.
Anzy-le-Duc, 72, 75.
Aoste : Sant'Orso, 123.
Aranda de Duero : Sainte-Marie, 286.
Arcueil, 155.
Ardain, abbé de Tournus, 29.
Arezzo, 58.
Argilly : Château, 294.
Arlanza, 115.
Arles, 57, 77, 120 :
 Palais de la Trouille, 49.
 Saint-Trophime, 78, 121, 122.
Arles-sur-Tech, 27.
Arnas, 190.
Arnolfini, Pl. LV, 300, 301, 302.
Arnolfo di Cambio, 194, 236, 237.
Arnsbourg, 206.
Arras, 304.
Artaud, abbé de Vézelay, 73.
Arthur, 89.
Artins, 135.
Assise, 254, 258 :
 Saint-Damien, 257.
 Saint-François, 194, 255, 257, 258, 259, 260, 263, 322.
Asti : Saint-Anastase, 51.
Ateni, 19.
Aubiach, 53.
Aubri de Humbert, 172.
Audenarde, 205 :
 Hôtel de Ville, 291.
Augsbourg, 42, 85, 291.
Aulnay, 71, 81, 100, 118.
Aurora, 51.
Autun :
 Cathédrale Saint-Lazare, 18, Pl. XI, 74, 75, 101, 102, 112, 113, 227, 313.
 Saint-Martin, 75.
Auvillers, 142.
Auxerre :
 Cathédrale, 35, 186, 215, 225.
 Saint-Germain, 134.
Avallon :
 Saint-Lazare, 75, 164, 238.
 Saint-Martin, 75.
Avesnières, 51.
Avignon, 232, 237, 255, 258, 263, 313, 314, 319 :
 Abbaye de Saint-Ruf, 121.
 Notre-Dame-des-Doms, 263.
 Palais des papes, 195, Pl. XLVIII, 263.
Avila, 312 :
 Cathédrale, Pl. XXXVI, 197.
 Saint-Vincent, 238.
Avranches, 38.
Aymer de Valence, 278.

B

- Bacon, 323.
Bagnacavallo, 28, 31.
Bâle, 121, 309, 320 :
 Cathédrale, 120, 207.
Bamberg : Cathédrale, 85, 120, 206, 207, 240, 241.

- Barcelone, 22 :
 Cathédrale, 196, 197.
 Saint-François, 190.
 Sainte-Catherine, 190.
 Sainte-Marie-de-la-Mer, 196.
 Bari : Saint-Nicolas, 89.
 Barton-on-Humber, 32.
 Bassa (Ferrer), 262, 311.
 Bataille (Nicolas), 304.
 Batalha : Sainte-Marie, 200, 201, 286.
 Baudouin I^{er}, 92.
 Baume-les-Messieurs, 29.
 Bayeux :
 Cathédrale, 38, 39, 50, 52, 107, 120, 140, 144, 185.
 Tapisserie, 127.
 Bayonne : Cathédrale, 145, 192, 198, 286.
 Beatus, 26, 96, 131, 133.
 Beaucaire, 243.
 Beaulieu, 96, 162, 164.
 Beaumont-sur-Oise, 155.
 Beaune, 313 :
 Hospice, 305.
 Notre-Dame, 74.
 Beauneveu (André), 231, 234, 267, 276, 294, 313.
 Beauvais, 227 :
 Basse-Œuvre, 17.
 Cathédrale, 182, 183, 188.
 Saint-Étienne, 119, 142.
 Saint-Gilles, 119.
 Saint-Lucien, 142, 152.
 Bebenhausen, 206.
 Bec-Hellouin (le), 38.
 Bedford (duc de), 203.
 Belem : Couvent des Hiéronymites, Pl. LII, 287.
 Bellechose (Henri), 265, 313.
 Bénévent, 89.
 Benoît (saint), 161.
 Berchère, 172.
 Bérenger, abbé de Montiérender, 22, 34.
 Bergen, 84.
 Bergerac, 76.
 Berlinghieri, 257, 259.
 Bernard de Castanet, 191.
 Bernard de Soissons, 172.
 Bernard (saint), 113, 157, 161, 220.
 Bernay, 36, 38, 39, 40.
 Bernier, abbé de Tournus, 29.
 Bernin, 334.
 Bernward (saint), 22, 41, 128, 239.
 Berruguete (Pedro), 312.
 Berthe, reine de France, 127.
 Berthenoux (la), 81.
 Berthold, abbé de Weingarten, 131.
 Bertram (maître), 309.
 Berzé-la-Ville, 134.
 Besançon : Cathédrale, 18, 35.
 Besse-en-Chandesse, 119.
 Beverley : Collégiale, 203, 278.
 Beyrouth, 77 :
 Saint-Jean, 92.
 Bjernede, 84.
 Blanche de Castille, 266.
 Blanche de Valois, 207.
 Blesle, 119, 125.
 Boada : Sant Féliu, 26.
 Boccace, 323.
 Boffy (Guillaume), 197.
 Bois-le-Duc, 307, 308.
 Bologne : San Petronio, 325.
 Bonaventure (pseudo-), 257, 297.
 Bonaventure (saint), 258.
 Bône, 21.
 Boniface, abbé de Conques, 128.
 Bonlieu, 248.
 Bonmont, 157.
 Bonn, 206.
 Bordeaux, 57 :
 Cathédrale, 233.
 Borgo San Donnino, 121, 123.
 Borgund, 84.
 Bornholm, 84.
 Borrassa (Luis), 311.
 Bosch (Jérôme), Pl. LVII, 307, 308.
 Bourdichon, 317.
 Bourg-Argental, 165.
 Bourges, 227, 288, 294 :
 Cathédrale, 155, 165, 175, 176, Pl. XXXIII, 177, 178, 184, 188, 197, 198, 217, 224, 226, 251.
 Hôtel Jacques-Cœur, 289, 290.
 Palais, 276.
 Saint-Pierre-le-Puellier, 107, 223.
 Bourget (le), 18.
 Bouts (Dirk), 306, 309, 334.
 Bragny-en-Charolais, 75.
 Braine : Saint-Yved, 186, 187, 206, 207.
 Braine-le-Comte, 84.
 Brantôme, 76.
 Bréda, 205.
 Brème, 84.
 Breughel l'Ancien, 307, 334.
 Brigitte de Suède (sainte), 274.
 Brioude : Saint-Julien, Pl. XIII, 76, 111, 119, 125, 134.
 Bristol : Cathédrale, 278.
 Brøderlam, 299, 310.
 Bruges, 274, 293, 300, 306, 312, 320 :
 Notre-Dame, 205.
 Saint-Donatien, 84.
 Brunellesco, 324, 325.
 Bruno de Roucy, évêque de Langres, 28.
 Bruxelles, 303, 304 :
 Sainte-Gudule, 205, 303.
 Bugatto, 303.
 Buon (les), 237.
 Bural : Sant Pere, 27, 30, 35.
 Burgos, 160 :
 Cathédrale, 197, 198, 238, 245, 285, 286.
 Byzance, 1, 13, 18, 22, 24, 42, 89, 93, 107, 132, 261 (voir Constantinople).

C

- Caen, 71, 83, 87 :
 Saint-Étienne (Abbaye-aux-Hommes), Pl. VI, 36, 38, 39, 41, 70, 82, 186.
 Saint-Nicolas, 39, 82.
 Trinité (Abbaye-aux-Dames), 38, 39, 82.
 Cahors : Cathédrale, 79, 80, 101, 162.
 Caire (le), 108, 195.
 Calixte II, 29.
 Callot (Jacques), 334.
 Cambrai, 231 :
 Cathédrale, 152, 205.
 Campin (Robert), 303, 313.
 Camprodon, 90.
 Canterbury :
 Cathédrale, 32, 39, 201, 278.
 Saint-Augustin, 29.
 Canut-le-Grand, 36, 84.
 Capet (Hugues), 22.
 Capoue, 236, 319.
 Carboeiro, 149, 197.
 Carcassonne (la Cité), 288 :
 Saint-Nazaire, 193, 220, 228, 229, 233, 251.
 Cardona (Castille), 90.
 Cardona (Catalogne) : Sant Vicent, 27.
 Carennac, 101.
 Carlisle, 203.
 Casale Monferrato, 52, 53, 144.

- Casamari, 160.
 Casseres : Sant Pere, 27.
 Cassovie, 207.
 Castayls (Jayme), 239.
 Castel del Monte, 236.
 Castelvieilh, 100.
 Castiglione d'Olonna, 324.
 Caudebec, 283.
 Cavaillon : Cathédrale, 190.
 Cavallini, 237, 255, 258, 319.
 Centula (voir Saint-Riquier).
 Cérisy-la-Forêt : Saint-Vigor, 38, 39, 169.
 Chaalis, 152.
 Chadenac, Pl. XV.
 Chaise-Dieu (la), 119, 233, 298 ; Danse-des-Morts, 304.
 Châlons-sur-Marne : Notre-Dame-en-Vaux, 154, 188.
 Chamalières, 35, 36, 119.
 Chambige (Martin), 183.
 Chambon (le), 119.
 Champagne-Mouton, 118.
 Champniers, 118.
 Chanteuges, 125.
 Chapaize, 27.
 Charité-sur-Loire (la), 104.
 Charlemagne, 1, 17, 22, 128, 208, 216, 331, 332.
 Charles IV, empereur, 207.
 Charles V, roi de France, Pl. XLII, 230, 231, 232, 267, 268, 276, 289, 320.
 Charles VII, roi de France, 313, 316.
 Charles d'Anjou, 208, 236, 245.
 Charles de Savoie, 298.
 Charles le Simple, 23.
 Charles le Téméraire, 306.
 Charlieu, 72, 74, 75, 112.
 Charonton (Enguerrand), Pl. LV, 314, 315.
 Charroux, 29.
 Chars, 143, 152.
 Chartres, 227 :
 Cathédrale de Fulbert, 23, 36, 169.
 Cathédrale gothique, 85, 122, 147, 148, 151, 154, 156, 162, 164, 165, 169, 170, 172, Pl. XXXII, 173, 175, 177, 178, 180, 181, 184, 197, 198, 207, 216, Pl. XXXIX, 217, 221, 222, 224, 225, 226, 227, 238, 239, 241, 245, 249, 250, 280.
 Saint-Aignan, 170.
 Saint-André, 170.
 Saint-Pierre, 170.
 Château-Gaillard, 288.
 Châteaumeillant : Saint-Genès, 62, 81.
 Châteauneuf-sur-Charente, 81, 118, 219.
 Châtillon-sur-Seine : Saint-Vorles, 27, 28, 29, 72.
 Chaumont-en-Bassigny : Sépulcre, 297.
 Chaussée-Notre-Dame, 84.
 Chauvigny, 81.
 Chester, 288.
 Chevalier (Étienne), Pl. LVIII, 316.
 Chiaravalle, 160.
 Chichester, 32, 42, 201, 243.
 Chouday, 81.
 Christine de Pisan, 232.
 Chypre, 92, 93, 195, 201.
 Cimabue, 254, 255, 258.
 Citeaux, 157, 158, 160, 186, 200, 207.
 Civray : Saint-Nicolas, 81.
 Clairvaux, 157, 158, 159, 160.
 Clément V, 191, 233.
 Clermont :
 Cathédrale, 18, 36, 64, 192, 193, 202, 264.
 Notre-Dame-du-Port, 35, 76, 119.
 Clermont-en-Beauvaisis, 140, 142.
 Cluny, 18, 23, 30, 37, 38, 41, 48, 56, 57, 58, 78, 90, 112, 157, 200 :
 Cluny II, 40, 72, 75.
 Cluny III, 38, 70, 71, 72, 74, 75, 85, 87, 88, Pl. XX, 113, 134.
 Coëne (Jacques), 268.
 Cœur (Jacques), 175.
 Cognac, 80.
 Coïmbre : Cathédrale, 200.
 Colle di Vespignano, 258.
 Colmar, 309, 320.
 Cologne, 309, 310, 312 :
 Cathédrale, 18, 182, 183, 184, 188, 207, 242.
 Grand-Saint-Martin, 85, 153.
 Saint-Géréon, 206.
 Sainte-Marie-du-Capitole, Pl. IX, 85, 153.
 Saints-Apôtres, 85, 86, 153.
 Saints d'Or, 15.
 Colombe (Jean), 298.
 Colombe (Michel), 298, 315.
 Côte, 28, 49, 89.
 Compostelle : Saint-Jacques, 40, 57, 61, 78, 79, 90, 91, 113, 115, 116, 117, Pl. XLIV, 200, 238, 245.
 Conflans, 264.
 Conques : Sainte-Foy, 37, Pl. VII, 40, 48, 57, 58, Pl. XII, 61, 75, 91, 101, 107, 128, 157, 163.
 Conrad II, 33.
 Constance, 309.
 Constantin, 111, 118, 331.
 Constantinople, 89, 237, 273 (voir Byzance) :
 Église des Saints-Apôtres, 52, 80.
 Coorland (Gautier), 36.
 Corbie, 239.
 Cordes, 190.
 Cordoue, 21, 26, 76, 199 :
 Chapelle Villaviciosa, 199, 287.
 Corme-Royal, 81, 118.
 Cormery, 53.
 Corneilla-de-Confient, 96.
 Corneto : Saint-Jacques, 50.
 Cosenza, 231, 294.
 Coucy, 288.
 Coumourodo, 19, 107.
 Courbet, 308.
 Coutances : Cathédrale, 38, 39, 68, 177, 185, 197.
 Crac des Chevaliers (le), 92.
 Cracovie :
 Saint-Stanislas, 207.
 Sainte-Catherine, 275.
 Creil : Saint-Évreumont, 148.
 Croix (la) (Aisne), 48.
 Cruas, 121.
 Cuenca : Cathédrale, 187.
 Cunault, 69.

D

- Dalmau, évêque de Gérone, 197.
 Dalmau (Luis), 312.
 Dante, 253, 254, 258, 259, 263, 319.
 Daret (Jacques), 303.
 David (Gérard), 306.
 David (Jean-Louis), 335.
 Degas, 305.
 Deschamps (Jean), 185, 192, 193, 197, 203.
 Desiderius, abbé du Mont-Cassin, 87.
 Dettmold, 120.

Dijon, 274, 288, 291, 293, 294, 295, 334 :
 Abbaye de Saint-Étienne, 294.
 Chartreuse de Champmol, 294, Pl. LIII, 295, 310.
 Notre-Dame, 68, 70, 186, 187, 188, 231.
 Saint-Bénigne, 22, 29, 31, 34, 37, 41, 46, Pl. X, 64, 72, 165.
 Sainte-Chapelle, 187.
 Dimma (livre de), 109.
 Distré, 17.
 Djebel : Cathédrale, 92.
 Djvari, 19, 30.
 Dominique (saint), 115.
 Donatello, 320, 325.
 Dorat, 69.
 Dortmund, 308.
 Duccio di Buoninsegna, 254, 255, 261.
 Duclair, 83.
 Dugny, 27.
 Duguesclin (Bertrand), 231.
 Durand (Guillaume), 214.
 Dürer, 291, 308, 311, 326.
 Durham : Cathédrale, 37, 39, 49, 82, 83, 87, 140, 141, 148.
 Dusseldorf, 308.

E

Earls Barton, 32, 83.
 Ebrach, 206.
 Ébreuil, 69.
 Échillais, 69.
 Eckard, margrave de Naumbourg, 245.
 Écouis, 229.
 Édesse, 66.
 Edme le Precentor, 32.
 Édouard le Confesseur, 83, 131.
 Éginhard, 18.
 Éléonore d'Aquitaine, 23, 150.
 Ellger, 184.
 Elmham, 32.
 Elne, 27, 125.
 Ely : Cathédrale, 127, 278.
 Elypandus, archevêque de Tolède, 26.
 Emeterius, 26.
 Emma, épouse de Canut le Grand, 36.
 Ende, 26.
 Entraygues : Saint-Michel, 118.
 Éphèse, 163.

Erfurt, 229, 241.
 Erwin de Steinbach, 188.
 Estamariu : Sant Vicent, 27.
 Estany, 125, 126.
 Estella : San Pedro, 197.
 Esterri de Cardos, 47, 133.
 Étampes, 23 :
 Château, 265, 276.
 Notre-Dame, 122, Pl. XXX, 165.
 Tour Guinette, 53, 144.
 Étienne, abbé de Tournus, 29.
 Étienne d'Auxerre, 263.
 Étienne de Bonneuil, 207.
 Étienne II, évêque de Clermont, 18, 36, 64, 75, 163.
 Étienne, prieur de Romainmôtier, 30.
 Etschmiadzin : Cathédrale, 18.
 Eu : Collégiale, 185, 284.
 Eudes de Déols, 64.
 Eugène IV, 316.
 Eunat, 51.
 Évrard de Fouilloy, 174.
 Évrard d'Orléans, 228, 264.
 Évreux : Cathédrale, 38, 253, 279.
 Extern, 120.
 Eyck (les van), 274, 276, 293, Pl. LV, 299, 300, 301, 302, 303, 306, 311, 312, 316, 320, 326, 334.

F

Fabre (Jaume), 196.
 Famagouste, 195.
 Fantoft, 84.
 Farfa, 37, 39, 72.
 Farinata degli Uberti, 323.
 Fécamp, 185.
 Ferdinand I^{er} de Castille, 21, 114.
 Ferdinand III de Castille, 198.
 Ferdinand V le Catholique, 273.
 Ferdinand (saint) (voir Ferdinand III).
 Ferrare, 121, 123.
 Ferrière-en-Gâtinais, 64.
 Ferté (la), abbaye cistercienne, 157.
 Ferté-Bernard (la), 280.
 Ferté-Milon (la), 288.
 Fiesole : la Badia, 88.
 Fillastre (Guillaume), 313.
 Flaran, 159.
 Flavigny, 186.
 Fleury-sur-Loire (voir Saint-Benoît-sur-Loire).

Floreffe, 84.
 Florence, 238, 254, 255, 258, 261, 325, 326 :
 Baptistère, 237, 323.
 Bargello, 258.
 Campanile, 235, 237, 260, 325.
 Carmine : chapelle Brancacci, 324.
 Cathédrale (Sainte-Marie-de-la-Fleur), 194, 324.
 Chapelle des Pazzi, 324.
 Or San Michele, 260.
 Palais de la Seigneurie, 237.
 Palais Médicis (Riccardi), 322, 324, Pl. LXIII.
 Palais Rucellai, 324.
 Sainte-Marie-Nouvelle, 195, 237, 255 ; chapelle des Espagnols, 260.
 San Lorenzo, 324.
 San Marco, 322.
 Sant' Apollonia, 323.
 Santa Croce, 194, 237, Pl. XLVI, 258, 259, 260.
 Fontaine, 157.
 Fontenay, 65, 157, 158, 159, 160, 161, 190.
 Fontevrault, 80.
 Fontfroide, Pl. XXVIII, 159, 160.
 Fontgombaud, 81.
 Fortunat, 81.
 Fortunius, abbé de Silos, 115.
 Fossanova, 160.
 Fountains, 157.
 Fouquet (Jean), 265, 299, Pl. LVIII, Pl. LIX, 313, 314, 315, 316, 317, 326.
 Foussais, 81.
 Francke (maître), 309.
 François (maître), 313.
 François (saint), 319.
 Frédéric de Montefeltre, 326.
 Freiberg, 240.
 Fribourg-en-Brisgau, 121.
 Froissart, 231.
 Froment (Nicolas), 315.
 Fromista : Saint-Martin, 91, 115.
 Fulbert, 36.
 Fulda : Saint-Sauveur, 18.

G

Gaddi (Taddeo), 258, 260.
 Gaetani degli Stefaneschi (Jacopo), 258, 263.
 Gallego, 312.
 Gama (Vasco de), 287.

Gand, 274, 306, 320 :
 Saint-Bavon, 302.
 Saint-Nicolas, 84, 205.

Gassendi, 334.

Gaucher de Reims, 172.

Gautier de Mortagne, 154.

Gauzlin, abbé de Saint-Benoît-sur-Loire, 22, 41, 150.

Gaza : Saint-Pierre, 92.

Gellone, 28.

Gênes, 22 :
 Cathédrale, 208.

Genève, 188.

Gentile da Fabriano, 321, 322.

Geoffroy Plantagenêt, Pl. XXIV.

Gepa, 241.

Gerhardt (maître), 207.

Germigny-les-Prés : 17, 19, 53, 79, 332.

Germolles : Château, 294.

Gernrode, 33, 34, 68, 84.

Géronde :
 Cathédrale, 26, 125, 196, 197.
 Saint-Pierre-de-Galligans, 125, Pl. XX.

Ghiberti, 255, 323, 325.

Gilgamesh, 97, 107.

Giotto, 194, 237, Pl. XLVI, 253, 254, 256, 258, 259, 260, 262, 263, 264, 319, 322, 324.

Giovanni da Milano, 258.

Giovanni di Balduccio, 237.

Giovanni di Muro, 258.

Girard d'Orléans, 265, 276.

Gisors, 281.

Glaber (Raoul), 21.

Gloucester :
 Cathédrale, 141, 283, 284.

Godefroy de Claire, 150, 164, 223, 240.

Goes (Hugo van der), 306, 309.

Gonçalves (Nuno), 312.

Gonesse, 195.

Gonorre, duchesse de Normandie, 127.

Gower, 278.

Gozpert, abbé de Saint-Gall, 18.

Gozzoli (Benozzo), 322, Pl. LXIII.

Grabow, 309.

Grandmont, 129.

Grandselve, 159.

Graville-Sainte-Honorine, 46.

Greco, 334.

Grégoire, abbé de Saint-Saver, 26.

Grégoire VII, 29, 34, 57.

Grégoire de Nicopoli (saint), 53.

Grenade, 90, 273.

Grenoble : Crypte Saint-Laurent, 14, 15, 64.

Grosseteste (Robert), 298, 323.

Grünewald, 308.

Guarriente, 261.

Guglielmo (maître), 122, 123.

Guillaume de Bavière, 300.

Guillaume de Caen, 185, 201.

Guillaume de la Marche, 278.

Guillaume de la Voûte, 191.

Guillaume de Machaut, 268.

Guillaume d'Orange, 28.

Guillaume de Passavant, 177.

Guillaume de Saint-Thierry, 113, 157.

Guillaume de Sens, 201.

Guillaume de Volpiano, 22, 29, 36, 39, 41, 47, 64.

Guillaume le Conquérant, 127, 128.

Guinamond, moine de la Chaise-Dieu, 119.

Guy de Dammartin, 175.

Guy de Lusignan, 195.

Guy de Vignory, 34, 35.

Gyula Fehervar (voir Alba Julia).

H

Hahpat, 52.

Hal : Notre-Dame, 205.

Halberstadt, 229, 240.

Halinard, abbé de Saint-Bénigne, 34.

Hamelin, 177.

Haradess, 50, 52.

Harduin, évêque de Langres, 34.

Haritch, 19.

Harlem, 306 :
 Saint-Bavon, 205, 284.

Hatheim, 294.

Hauterive, 157.

Haye(la) : Saint-Jacques, 284.

Heisterbach, 206.

Hennequin de Liège, 232.

Hennequin de Limbourg, 298.

Henri I^{er}, roi d'Angleterre, 128.

Henri II, empereur, 130, 207.

Henri III, empereur, 34.

Henri IV, empereur, 34, 85.

Henri V, empereur, 128.

Hérisson, 264.

Hervé, abbé de Tournus, 29.

Hervé, évêque de Troyes, 181.

Hervé, trésorier de Saint-Martin de Tours, 18, 40.

Hildesheim, Pl. IX, 22, 33, 34, 41, 42, 239.

Hincmar, 172.

Hirsau, 72, 86.

Holbein, 308.

Honoré (maître), 267.

Hôpital Saint-Blaise, 51.

Horomos Vank (Khochovank), 50, 52, 53.

Huarte Araquil, 228.

Huesca, 115.

Hugues, abbé de Saint-Vincent de Laon, 187.

Hugues I^{er}, abbé de Saint-Martin-des-Champs, 142.

Hugues IV, duc de Bourgogne, 187, 231.

Hugues de Toucy, 156.

Hugues (saint), abbé de Cluny, 23, 30, 57, 75, 88, 112, 113.

Huguet (Jaume), 262, 312.

Huon de Bordeaux, 230.

Huy : Notre-Dame, 205, 234.

I

Ile-Bouchard (I'), 135.

Ipswich, 120.

Isabelle d'Aragon, 231.

Isabelle de Portugal, 312.

Ispahan, 51.

Issoire : Saint-Paul, 71, 75, 111.

Izarn, abbé de Saint-Victor de Marseille, 78.

J

Jaca, 91, 115.

Jacopo d'Avanzo, 261.

Jacopo della Quercia, 325.

Jacquemart de Hesdin, 231, 268.

Jacques Cœur (voir Cœur).

Jacques de Vitry, 304.

Jativa : Saint-Félix, 190.

Jean I^{er} de Portugal, 200, 312.

Jean de Bandol, 268, 304.

Jean de Bavière, 300.

Jean de Beaumetz, 313.

Jean de Berry, 231, Pl. L, 267, 268, 276, 293, 294, 298, 299, 315, 320.

Jean de Braques, 303.

Jean de Chelles, 154.

Jean de Cologne, 285.

Jean de la Huerta, 294, 295.

Jean de Marville, 294, 295.

- Jean d'Orbais, 172.
 Jean de Saint-Dié, 207.
 Jean le Bon, roi de France, 231, 265, 275, 276, 300.
 Jean Le Loup, 172.
 Jean le Scelleur, 230.
 Jean sans Peur, 294.
 Jeanne de Boulogne, 232.
 Jeanne de Bourbon, 232.
 Jeanne de Laval, 315.
 Jeanne d'Évreux, 228, 232.
 Jérusalem, 13, 92, 195 :
 Mosquée d'Omar, 29.
 Saint-Jérémie, 92.
 Saint-Pierre, 92.
 Saint-Sépulcre, 64, 92.
 Sainte-Anne, 92.
 Sainte-Marie-Latine, 92.
 Jorge l'Inglès, 312.
 Jouarre : Crypte, 14, 15.
 Jouvenel des Ursins (Guillaume), 316.
 Judith, comtesse de Flandre, 131.
 Judith, duchesse de Normandie, 36.
 Jumièges, 37, 38, 39, 41, 70, 71, 84, 87, 156.
 Juste de Gand, 326.
- K**
- Kalaat-Seman (voir Saint-Siméon Stylite).
 Kells (livre de), 109.
 Kerkouk, 106.
 Kermaria-Nisquit, 298.
 Khochavank (Horomos, Vank), 50, 52, 53.
 Knook, 119, 120.
- L**
- Lagrange (cardinal de), 174, 294.
 Lambert (Baudouin), évêque de Famagouste, 195.
 Lande de Cubzac (la), 96.
 Lanfranc, abbé de Saint-Étienne de Caen, 23, 39.
 Langlois (Jean), 181.
 Langres, 334 :
 Cathédrale, 34, 74.
 Laon, 217, 314 :
 Cathédrale, 39, 68, 85, 147, 148, 152, 153, 154, 161, 162, 169, 170, 172, 175, 187, 188, 197, 205, 206, 215, 223, 250, 251.
 Chapelle des Templiers, 29.
 Saint-Martin, 187.
 Saint-Vincent, 169, 172, 187.
 Lapaïs, 195.
 Las Huelgas, 198.
 Latini (Brunetto), 258.
 La Tour (Georges de), 334.
 Lausanne, 188.
 Lautenbach, 85.
 Laval, 51.
 Lavaudieu, 125.
 Léau : Saint-Léonard, 84.
 Le Braellier (Jean), 230.
 Lemaire de Belges, 306.
 Le Moiturier (Antoine), 294, 295.
 León :
 Cathédrale, 197, 198, 239.
 Saint-Isidore, 91, 114, 115.
 Léon de Lusignan, 231.
 Léon d'Ostie, 88.
 Lérída : Cathédrale, 126, 160, 196.
 Lescale-Dieu, 157, 159.
 Lescar, 11.
 Lescure, 104.
 Lessay, 39, 83.
 Lesterps, 35, 114.
 Lewes : Saint-Pancrace, 74.
 Lezoux, 15.
 Lichères, 104, 118.
 Lichfield : Cathédrale, 280.
 Liebana, 26.
 Liège, 284, 294, 302.
 Limbourg (les frères de), Pl. L, 268, 276, 298, 299, 308, 314, 315.
 Limbourg-en-Hardt, Pl. III, 33, 34, 86.
 Limbourg-sur-la-Lahn, 206, Pl. XXXVIII.
 Limoges, 129 :
 Cathédrale, 76, 192.
 Saint-Martial, 40, 48, 61, 76, 91, 128, 131.
 Limousin (Léonard), 129.
 Lincoln :
 Cathédrale, 39, 83, 202, Pl. XXXVII, 203, 204, 243, 280.
 Lindisfarne, 39.
 Lion d'Angers (le), 17.
 Liria, 190.
 Lisbonne, 312.
 Lisieux, 38, 185.
 Liudger (saint), 248.
 Liutward, évêque de Verceil, 120.
 Loches : Saint-Ours, 53.
 Lochner (Stephan), 309.
 Londres : chapelle des Templiers, 29.
 Longpont, 161, 187.
 Lons-le-Saunier : Saint-Désiré, 27.
 Lorenzetti (les), 262, 263.
 Louis VI, roi de France, 156.
 Louis VII, roi de France, 150, 156.
 Louis IX, roi de France, 149, 179, 195, 216, 231, 232, 266, 288.
 Louis XI, roi de France, 296, 313, 315.
 Louis de Sancerre, 231.
 Louis (saint) (voir Louis IX).
 Louvain, 306.
 Louviers, 283.
 Lübeck, 206.
 Luceux, 143.
 Lucques, 122, 235, 236 :
 Saint-Georges, 130.
 San Frediano, 325.
 Lugo : Cathédrale, 91.
 Lund : Cathédrale, 84.
 Lunéville, 334.
 Lusignan, 81.
 Lyon, 302 :
 Cathédrale, 228,
 Manécanterie, 287,
 Saint-Martin-d'Ainay, 14, 69, 76, 113.
- M**
- Maciot (Jacques), 267.
 Maestricht, 302.
 Magdebourg, 206, 240, 241.
 Magus, 26.
 Magny-en-Vexin, 229.
 Mahaut d'Artois, 230, 264.
 Mainneville, 229.
 Maisoncelles, 229.
 Maître de Flémalle, 303.
 Maître de Heiligenkreuz, 310.
 Maître de l'abbaye de Saint-Lambert, 310.
 Maître de l'abbaye des Écosais, 310.
 Maître de la Déposition de Croix, 309.
 Maître de la Glorification de la Vierge, 309.
 Maître de la Madeleine d'Aix, 314.
 Maître de la Vie de la Vierge, 309.
 Maître de Moulins, 317.

- Maitre des Heures de Rohan, 314.
 Maître du Cœur d'amour épris, 314.
 Malines, 284.
 Malmesbury, 243.
 Malouel (Jean), 298, 299, 310, 313.
 Manglieu, 35.
 Manrèse : Cathédrale, 196.
 Mans (1e) :
 Cathédrale, 145, Pl. XXIX, 165, 177, 249.
 Notre-Dame-de-la-Cou-
 ture, 18, 19.
 Manta, 275.
 Mantegna, 310.
 Mantes, 154, 155.
 Manuel Paléologue, 276.
 Manuzzi, 322.
 Marbourg : Sainte-Élisabeth, 153, 206.
 Marcovaldo, 255.
 Margaritone d'Arezzo, 257, 300.
 Marguerite d'Autriche, 301, 307.
 Marguerite de Bavière, 294.
 Marguerite de Provence, 232.
 Marguerite d'York, 306.
 Maria-Laach, 34, 65, 85.
 Marie de Brabant, 265, 266.
 Marienheim, 120.
 Marmion (Simon), 313.
 Marmoutier, 87.
 Marquet, 26.
 Marseille : Saint-Victor, 78, 90.
 Masaccio, 324.
 Masolino da Panicale, 321, 324.
 Massègne (les), 237.
 Matha, 118, 219.
 Mathieu d'Arras, 207.
 Mathieu (maître), 238, 296.
 Mathilde, femme de l'empe-
 reur Henri V, 128.
 Mathilde, reine d'Angleterre, 127, 128.
 Maulbronn, 206.
 Mauriac, 96.
 Maurice de Sully, 154, 175.
 Maximien, 97.
 Mayence, 85.
 Meaux : Saint-Faron, 58.
 Mehun-sur-Yèvre, 231, 276, 294.
 Méliaduse d'Este, 305.
 Mellifont, 160.
 Melun : Notre-Dame, 315.
 Memlinc, 306.
 Memmo di Filipuccio, 263.
 Messine, 21.
 Mettlach, 64.
 Metz : Cathédrale, 181, 188, 205.
 Michel-Ange, 296, 325.
 Michel Paléologue, 322.
 Michelozzo, 324, 325.
 Mignot, 285.
 Milan, 237 :
 Cathédrale, 285.
 Saint-Ambroise, 51, 88, 89, 104, 121.
 Saint-Nazaire, 50.
 San Babila, 28.
 San Vincenzo del Prato, 28.
 Modène, 58, 90, 111, Pl. XXI, 121, 122, 123, 124, 216.
 Moissac, 49, 53, 57, 90, 96, Pl. XVIII, 102, 106, 112, 113, 116, 117, 118, 140, 144.
 Mont-Cassin, 38, 87, 130, 162.
 Mont Saint-Michel : 38, 39, 83.
 Mont-Saint-Vincent, 30.
 Montefalco, 322.
 Montiérender, 22, 34, 35, Pl. XXVII, 152.
 Montivilliers, 83.
 Monthéry, 23.
 Montmorillon, 29, 135, 264.
 Montoire, 135.
 Montserrat : Sainte-Cécile, 27, 31.
 Montvianeix, 163.
 Monza, 97.
 Morart, abbé de Saint-Ger-
 main-des-Prés, 22.
 Moret, 155.
 Morierval, 35, 48, Pl. XXV, 141, 142, 207.
 Morimond, 157.
 Mouzon, 155.
 Mozat, 18, 119.
 Mschatta, 109.
 Münster, 206, 240, 308.
 Murbach, 33, 85, 86, 121.
- N
- Nantes, 18 :
 Ancienne cathédrale, 106.
 Naples, 194, 208, 237, 258, 261, 262.
 Narbonne : Cathédrale
 Saint-Just, 192, 193, 197, 207, 278.
 Naumbourg : Cathédrale, 206, 241, Pl. XLIII.
 Nérès, 37.
 Nesle-la-Reposte, 165.
 Neuilly-en-Donjon, 106.
 Neuss : Saint-Quirin, 85.
 Neuvy-Saint-Sépulcre, 29, 64.
 Nevers, 39 :
 Cathédrale Saint-Cyr, 35, 218.
 Saint-Étienne, 38, Pl. VIII, 48, 67, 74, 89.
 New-Minster, 131.
 Niccolo (maître), 122.
 Nicolas de León, 312.
 Nicolas de Verdun, 223.
 Nicopoli, 53, 276.
 Nicorzmindá, 63.
 Nicosie, 195.
 Nieuvenhowe (Martin van), 306.
 Nimègue, 64.
 Nivelon de Chérizy, 153.
 Nonantola, 120.
 Normand de Doué, 184.
 Norwich, 83.
 Notre-Dame de l'Épine, 283.
 Nouans, Pl. LIX.
 Novgorod, 122.
 Noyon : Cathédrale, Pl. XXVI, 147, 148, 151, 152, 153, 154, 169, 182, 187.
 Nunez (Juan), 312.
 Nuremberg, 309, 320 :
 Saint-Laurent, 242.
 Saint-Sebald, 206, 242.
- O
- Oberpleiss, 121.
 Obiols, 26.
 Ochque, 19.
 Odilon (saint), 30, 72.
 Odolric, abbé de Conques, 37, 40, 91.
 Odon (saint), 37, 57, 72.
 Ørsted, 84.
 Olerdola, 26.
 Oliba, abbé de Ripoll, 22, 27, 31, 90.
 Oloron-Sainte-Marie, 51, 108.
 Oña, 90.
 Orange : Cathédrale, 190.
 Orcagna, 260.
 Orcival : Notre-Dame, 76, 119, 163.
 Orense, 129.
 Orléans :
 Cathédrale, 23, 40.
 Saint-Aignan, 18, 23.
 Orseolo (Pierre), doge de Venise, 27.
 Orval, 205.

- Orvieto: Cathédrale, 194, 235.
(Tombeau du cardinal de
Braye, 236).
- Osnabrück, 206.
- Ottmarsheim, 64.
- Otton I^{er}, 22, 331.
- Otton II, 129.
- Otton III, 42, 129.
- Oulchy-le-château, 48.
- Ouphis-Tziké: basilique, 63.
- Our, 106.
- Ourscamp, 187.
- Oviédo, 24, 79.
- Oxford :
Christ Church, 203.
Merton College, 203.
- P**
- Pacher (Michel), 310.
- Paderborn, 240.
- Padoue, 261 :
Chapelle de l'Arena, 258,
259.
Gattamelata, 325.
Saint-Antoine, 325.
- Paele (van der), 300, 302.
- Palencia, 91, 198.
- Palma : Cathédrale, 196, 197,
201.
- Pampelune, 229, 239 :
Cathédrale, 286.
- Paray-le-Monial, 73, 74.
- Paris, 22, 23, 227, 230, 237,
266, 267, 294, 310, 313 :
Chapelle des Célestins, 232.
Chapelle des Quinze-Vingts,
232, 268, 294.
Charnier des Innocents,
298.
- Hôtel de Cluny, 289, 290.
- Hôtel de Nesle, 276.
- Louvre, 276, 289.
- Notre-Dame, 39, 145, 148,
152, 154, 155, 156, 163,
164, Pl. XXXI, 169, 172,
173, 175, 176, 177, 178,
180, 182, 213, 216, 217,
222, 223, 224, 226, 227,
228, 229, 238, 249, 251,
254, 279, 315.
- Saint-Germain-des-Prés,
22, 23, 35, 46, Pl. X, 156.
- Saint-Martin-des-Champs,
142, 149.
- Saint-Pierre de Montmar-
tre, 142.
- Saint-Séverin, 281, 282,
289.
- Sainte-Chapelle, 179, 227,
228, 230, 251, 264.
- Parler (Pierre), 207.
- Parme : Baptistère, 123, 124.
Cathédrale, 123.
- Parthenay :
Notre-Dame de la Coudre,
81.
- Parthenay-le-Vieux, 118.
- Pascal II, 57.
- Pasture (Rogelet de la), 303.
- Pasture (Roger de la) (voir
Weyden, van der).
- Patenier, 308.
- Paterna, 126.
- Paterno, 90.
- Paulinzella, 72.
- Paulnay, 81.
- Payerne, 18.
- Pavie :
Saint-Michel, 106, 120, 122.
Saint-Pierre-au-Ciel d'Or,
15, 122.
- Pedret, 26.
- Pélage, 21.
- Pépin d'Aquitaine, 128.
- Pépin de Huy, 232, 234.
- Perceval, 230.
- Percy (Éléonore), 203, 278.
- Pérignac, 81.
- Périgueux, 57, 80 :
Saint-Étienne-en-la-Cité,
80.
Saint-Front, 80.
- Péruzin, 315.
- Pérut (Jacques), 239.
- Pescia : San Francesco, 259.
- Peterborough, 83, 141.
- Petit-Quevilly (le), 264.
- Philippe IV le Bel, roi de
France, 263, 267.
- Philippe V le Long, roi de
France, 230.
- Philippe VI, roi de France, 231.
- Philippe de Croy, 305.
- Philippe de Mol, 306.
- Philippe le Bon, duc de Bour-
gogne, 293, 294.
- Philippe le Hardi, duc de
Bourgogne, 276, 293, 294.
- Pierre, évêque de Pampelune,
72.
- Pierre I^{er}, abbé de Tournus,
29.
- Pierre II d'Aragon, 196.
- Pierre de Celles, abbé de
Saint-Rémi de Reims, 154.
- Pierre de Luxembourg, 265.
- Pierre de Montereau, 154,
179, 180.
- Pierre de Rochefort, 193.
- Pierre le Cruel, 198.
- Pierre le Vénéral, abbé de
Cluny, 113.
- Pierrefonds : Château, 288.
- Pisanello, 263, 320, 321.
- Pisano (Andrea), 237, 263.
- Pisano (Giovanni), 236,
Pl. XLV.
- Pisano (Giunta), 257, 258.
- Pisano (Nicolas), 122, 236,
Pl. XLV, 255, 258, 319.
- Pisano (Nino), 229, 238.
- Pisano (Vittore), (voir Pisa-
nello).
- Pise, 22 :
Baptistère, 122, 236,
Pl. XLV.
Campo Santo, 195, 236,
260, 322.
Cathédrale, 122, 236.
- Pistoie :
Cathédrale, 122.
Saint-André, 236, Pl. XLV.
- Pithiviers, 53.
- Plaisance, 123.
- Plan tagenêt, 23, 80,
Pl. XXXIV.
- Pleydenwurff, 309.
- Poblet, 159, 160.
- Poitiers, 35, 81 :
Baptistère Saint-Jean, 14,
81, 135.
Cathédrale, 197.
Hypogée de Mellebaude, 81.
Notre-Dame-la-Grande, 69,
81, 249, 250.
Palais, 232, 276, 290, 294,
pl. L.
Saint-Hilaire-le-Grand, 35,
36, 81, 118.
Saint-Jean-de-Montier-
neuf, 81.
Tour Maubergeon, 275.
- Poncé, 135.
- Pons, évêque de Palencia, 90.
- Pont-l'Abbé, 81, 118.
- Pontaubert, 75.
- Pontigny, 148, 157, 158,
159, 169, 186.
- Pontoise :
Notre-Dame, 229.
Saint-Maclou, 142.
- Pot (Philippe) : tombeau,
294, 296, Pl. LIV.
- Prague, 291, 310 :
Saint-Guy, 207.

- Sainte-Croix et Sainte-Marie de Vyscherad, 64.
Synagogue, 199.
- Provins, 227 :
Saint-Quiriace, 188.
- Psamathia, 96.
- Pucelle (Jean), 230, 263, 267.
- Purbeck, 243.
- Puy (le), 14, 57, 304 :
Cathédrale Notre-Dame, 76, 77, 79, 89, 119, 134.
Saint-Michel d'Aiguilhe, 77.
- Q
- Quimperlé, 140.
- R
- Rabula, 131, 256.
- Radegonde (sainte), 81.
- Ramire, roi d'Aragon, 91, 115.
- Rampillon, 217, Pl. XL, 224, 226, 227.
- Raphaël, 326.
- Ratisbonne :
Cathédrale, 85, Pl. LI, 285.
Saint-Emmeran, 85.
- Ravenne, 262 :
Saint-Vital, 17, 64.
Tombeau de Placidie, 31.
- Raymond de Bourgogne, 91.
- Raymond du Temple, 232, 289.
- Raymond VI de Toulouse, 196.
- Raymond VII de Toulouse, 190.
- Réginald de Durham, 32.
- Reichenau, 120, 131 :
Sainte-Marie, 18.
- Reims :
Cathédrale, 146, 170, 172, 173, 188, 192, 205, 217, 221, 222, 223, 224, Pl. XLI, 225, 226, 227, 228, 241, 242.
Chapelle de l'Archevêché, 179.
Saint-Rémi, 23, 34, 154, 188.
- Remagen, 121.
- Rembrandt, 327.
- Renaud de Cormont, 174.
- Renaud de Mouçon, 170.
- Renaud de Semur, abbé de Vézelay, 73, 75.
- René d'Anjou (roi René), 313, 314, 315.
- Rétaud, 118.
- Rhuis, 142.
- Ribe : Cathédrale, 84.
- Richard I^{er}, duc de Normandie, 36, 127.
- Richard II, duc de Normandie, 36, Pl. XLIX.
- Richard Cœur de Lion, 195.
- Richarde (sainte), 120.
- Rieux : collège, 233.
- Rieux-Minervoix, 29.
- Riez : Baptistère, 14.
- Ripoll : Sainte-Marie, 22, 27, 31, 90, 122.
- Rivolta d'Adda, 51.
- Robert d'Anjou, 258, 263.
- Robert d'Arbrissel, 80.
- Robert d'Artois, 232.
- Robert de Luzarches, 174.
- Robertle Pieux, roi de France, 18, 22, 23.
- Robert (maître), 119.
- Robert (saint), 157, 161.
- Robertet (François), 315.
- Robertet (Jean), 315.
- Rocamadour : Saint-Sauveur, 192.
- Roche, 201.
- Rochester, 243.
- Rodez : Cathédrale, 193.
- Rodin, 296.
- Roger de Vignory, 34, 35.
- Rolin (Nicolas), 300, 302.
- Romainmôtier, 18, 29, 30, 38, 72, 85.
- Rome, 1, 2, 13, 14, 15, 16, 18, 22, 45, 58, 237, 245, 255, 258, 261, 263, 273, 303, 309, 325, 326, 335.
Basilique Ulpia, 18.
Catacombe de Priscilla, 163.
Saint-Clément, 130, 256.
Saint-Jean-Porte-Latine, 130.
Saint-Paul-hors-les-murs, 255.
Sainte-Cécile-du-Transtévère, 255.
Sainte-Marie-Antique, 131.
Sainte-Marie-du-Transtévère, 88, 255.
Sainte-Marie-Majeure, 255.
- Romsey, 42, Pl. XVII.
- Romuald (saint), 27.
- Roncevaux, 57.
- Rosheim, 85, 87, 121.
- Rouen, 288 :
Aître Saint-Maclou, 288.
- Cathédrale, 38, 176, 185, 186, 203, 217, 224, 228, 253, 283.
Palais de Justice, 290.
Saint-Ouen, 38, 181, 205.
Saint-Paul, 83.
- Rougemont, 306.
- Royaumont, 161, 187.
- Rue : Chapelle du Saint-Esprit, 280, 283.
- Rusafa, 66.
- S
- Sahagun, 114, 115.
- Saint-Alyre, 119.
- Saint-Amand-de-Boixe, 103.
- Saint-Antonin : Hôtel de Ville, 287.
- Saint-Avit-Sénieur, 80.
- Saint-Benoit-sur-Loire, 18, 22, 23, Pl. V, 41, 46, 69, 99, 112, 114, 131, 150, 165.
- Saint-Bertrand-de-Commin-
ges, 278.
- Saint-Chef, 134.
- Saint-Clair-sur-Epte, 21.
- Saint-David, 278.
- Saint-Denis, 82, 122, 127, 141, 142, 145, 147, 148, 149, 150, 153, 156, 162, 164, 165, 169, 180, 185, 186, 207, 216, 223, 228, 231, 249.
- Saint-Émilion, 264.
- Saint-Étienne-sur-Blesle, 163.
- Saint-Floret, 264.
- Saint-Gabriel, 78, 121.
- Saint-Gall, 18, 20, 45, 131.
- Saint-Genis-des-Fontaines, 47, 114.
- Saint-Georges de Boscherville, 46.
- Saint-Germain-en-Laye, 179.
- Saint-Germer-de-Fly, 143, 148, 180.
- Saint-Gilles du Gard, 57, 78, 121, 122.
- Saint-Guilhem-le-Désert, 27, 28, 49, 144.
- Saint-Jacques-des-Guérets, 135.
- Saint-Jouin-de-Marnes, 69, 81, 118, 185.
- Saint-Léonard, 29, 57, 76.
- Saint-Leu-d'Esserent, 142, 155, 195.
- Saint-Loup de Naud, 165.
- Saint-Marc-la-Lande, 281.
- Saint-Martin de Fonollard, 133.

- Saint-Martin de Londres, 28.
 Saint-Martin du Canigou, Pl. I, 27, 146.
 Saint-Maurice d'Agaune, 97.
 Saint-Michel de Cluse, 58, 89, 106.
 Saint-Michel de Cuxa, pl. II, 27, 103.
 Saint-Michel du Mont Garano, 57.
 Saint-Mihiel, 53, 297.
 Saint-Nectaire, 76, 111, 119.
 Saint-Nicolas-du-Port, 280, 283.
 Saint-Paul de Varax, 112.
 Saint-Paul-lès-Dax, 112.
 Saint-Paul-Trois-Châteaux, Pl. XIV.
 Saint-Père-sous-Vézelay, 186.
 Saint-Philibert de Grandlieu, 19.
 Saint-Quentin :
 Collégiale, 188.
 Hôtel de Ville, 291.
 Saint-Restitut, 44, 121.
 Saint-Riquier, 18, 32, 68.
 Saint-Saturnin, 76.
 Saint-Savin-sur-Gartempe, 35, 69, 81, 134, 135, 147.
 Saint-Seine, 186.
 Saint-Sever, 26, Pl. XXII.
 Saint-Siméon-Stylite (Kalaat-Seman), 29, 70.
 Saint-Sulpice de Favière, 224.
 Saint-Sulpice du Tarn, 230.
 Saintes, 81 :
 Saint-Eutrope, 81.
 Sainte-Marie-des-Dames, 81, 118.
 Saintes-Maries-de-la-Mer, 191.
 Salamanque, 312 :
 Maison des Coquilles, 290.
 Salisbury : Cathédrale, 202, 203, 204, 243.
 Salonique : Saint-Démétrius, 66.
 Salzbourg, 121.
 San Baudelio, 26, 133.
 San Gallo, 88.
 San Juan de la Peña, 90.
 San Miguel d'Escalada, 26.
 San Miguel de Liño, 17.
 San Millan de Suso, 90.
 San Miniato al Monte, 88.
 Sancha, reine de Castille, 114.
 Sanche le Grand, 21, 90, 114.
 Sanguesa, 81, 124.
 Sannazaro Sesia, 50.
 Sant'Angelo al Raparo, 190.
 Sant'Antimo, 58, 89.
 Sant Cugat del Valles, 126.
 Sant Llorent del Munt, 27.
 Santa Cruz de la Seros, 115.
 Santas Creus, 159, 160.
 Santillane, 26.
 Saulieu, 74, 112, 113.
 Savenières, 17.
 Scaliger (les), 237, 261.
 Schongauer (Martin), 309.
 Scot Érigène, 97.
 Scrovegni (Enrico), 258, 259.
 Selby :
 Cathédrale, 39, 280.
 Sélim 1^{er}, 273.
 Selles-sur-Cher, 44, 46, 81.
 Semur-en-Auxois, 70, 182, 186, 280.
 Semur-en-Brionnais : Saint-Hilaire, 74.
 Senlis, 315 :
 Cathédrale, 154, 162, 223.
 Sens :
 Cathédrale, 39, 156, 157, 169, 172, 176, 186, 201, 223, 224, 242.
 Serra (Jaume), 311.
 Serra (Pere), 311.
 Sette Bassi (villa des), 49.
 Seu d'Urgell, 26.
 Séville :
 Alcazar, 198.
 Cathédrale, 198, 286.
 Santa Ana de Triana, 198.
 Santa Marina, 199.
 Santa Paula, 199.
 Sforza (François), 303.
 Sidamara, 44.
 Sienna, 254, 261, 262, 263, 308, 310, 311, 315 :
 Cathédrale, 193, 194, 236, 255, 263.
 Sigolsheim, 120.
 Silos : Santo Domingo, 115, 117.
 Silvacane, 160.
 Silvanès, 157, 159.
 Simon de Montfort, 189.
 Simon l'Arménien, 53.
 Simone di Martino, Pl. XLVII, 263.
 Siponto, 89.
 Sluter (Claus), 233, 274, 293, Pl. LIII, 295, 296, 320, 325, 334.
 Soest, 229, 308.
 Soignies : Saint-Vincent, 84.
 Soissons, 142, 230 :
 Cathédrale, 145, 151, 152, 153, 192, 205, 286.
 Saint-Jean-des-Vignes, 187.
 Solesmes : Sépulcre, 297.
 Solignac, 80.
 Sorède : Saint-André, 114.
 Sorel (Agnès), 316.
 Sorgues, 263.
 Souillac, 80, 102.
 Southwell, 42.
 Spano (Filippo), 323.
 Spire (Pierre), 313.
 Spire : Cathédrale, 33, 34, 65, 73, 85.
 Stavanger, 84.
 Stepney, 42.
 Strasbourg : cathédrale, 188, 189, 242.
 Subiaco, 257.
 Suger, abbé de Saint-Denis, 150, 157, 164, 212, 220, 249.
 Surgères, 118.
 Suso (Henri), 274, 275, 309.

T

- Tahull :
 Sant Climent, 27, 133.
 Santa Maria, 27, 133.
 Tancrede de Hauteville, 24.
 Tangmar, 42.
 Tarragone : Cathédrale, 160, 196, 233, 239.
 Tarrasa : Baptistère, 25.
 Tavant, Pl. XXIII, p. 135.
 Tébessa : Basilique de Reparaturs, 18.
 Tewkesbury, 85.
 Texier (Jean), 170.
 Théodulfe, abbé de Fleury, 17, 41.
 Théophano, 42.
 Théophile (le moine), 132.
 Thibaut IV, 192.
 Thiers, 119 :
 Église du Moutier, 37.
 Thomar :
 Église des Templiers, 29, 201.
 Thomas de Celano, 258.
 Thomas de Cormont, 174.
 Thorney Abbey, 131.
 Thoronet (le), 160.
 Thorsager, 84.
 Thuret, 119.
 Tino da Camaïno, 237.
 Tissendier (Jean), 233.
 Tivoli, 89, 130.
 Tolède, 21, 25, 26, 108 :
 Bib al Mardom, 51, 199.
 Cathédrale, 145, 198, 239.

- Saint-Jean-des-Rois, 286.
 Sainte-Marie la Blanche, 199.
 Tommaso de Modène, 261.
 Tongres, 205.
 Tonnerre, 182 :
 Sépulcre, 297.
 Torrès del Rio, 51.
 Torriti, 258.
 Tortose : Cathédrale, 92, 196.
 Toul : Cathédrale, 18.
 Toulouse, 57 :
 Cathédrale, 189, 190, 193, 278.
 Cloître des Augustins, 233.
 Cordeliers (les), 233.
 Daurade (la), 15.
 Jacobins (église des), 192.
 Musée, 102.
 Saint-Sernin, 48, 61, 65, 79, 91, 102, 112, 113, 116, 117, 118, 189, 200.
 Taur (le), 190.
 Tourmanin, 70.
 Tournai, 84, 233, 303, 304, 312, 320 :
 Cathédrale, Pl. XVI, 85, 151, 152, 154, 234 ; Chœur, 205.
 Tournus :
 Saint-Philibert, 28, 29, 30, 35, 37, 38, 39, 64, 67, 69, 70, 72, 89, 114.
 Tours, 57, 315 :
 Cathédrale, 280.
 Saint-Martin, 18, 40, 64, 78.
 Trèves : Notre-Dame, 187, 206.
 Trois-Fontaines, 157.
 Trondjhem, 84.
 Troyes, 228, 297, 334 :
 Cathédrale, 181, 188.
 Saint - Urbain, 181, Pl. XXXIV, 188, 195, 205, 225, 252, 280.
 Tuotilo, 20, 110.
 Tvege-Malrose, 84.
 Tyr, 92.
- U
- Uccello (Paolo), 323.
 Ulm : Cathédrale, 189, 285.
 Umbertus, 41.
 Upsal, 207, 229.
 Urbain II, 57, 72, 81.
 Urbain IV, 181.
 Urbin, 326.
- Urraca, 114.
 Uta, 241.
 Utrecht : Cathédrale, 205, 303.
 (Psautier d'), 130, 307, 334.
 Uzerche, 76.
- V
- Vaast (Jean), 183.
 Vaison : Cathédrale, 77, 78.
 Valence (Drôme), 76, 121 :
 Cathédrale, 196.
 Valence (Espagne) : la Lonja, 290.
 Valenciennes, 231, 303, 313 :
 Notre-Dame, 152.
 Valérien (saint), 29.
 Valladolid : Saint-Paul, 286.
 Vallbona, 159, 160.
 Vasco de Gama (voir Gama).
 Vauban, 68.
 Vaucelles, 160.
 Vaudreuil : Château, 265, 276.
 Vendôme : Trinité, 53.
 Venise, 22, 27, 88, 237, 285, 287 :
 Cà d'Oro, 285.
 Frari (les), 194.
 Palais Contarini, 285.
 Palais des Doges, 285.
 Saint-Marc, 27, 80.
 Venouse, 89.
 Verceil, 120.
 Vergi (la dame de), 230.
 Vermeer, 334.
 Vermenton, 165.
 Véronne, 261 :
 Cathédrale, 123.
 San Zeno, 121, 122, 237.
 Sant' Anastasia, 321.
 Vézelay, 18, 34, 38, 57, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 96, Pl. XIX, 101, 111, 112, 113, 125, 156, 157, 185, 186, 197, 238.
 Vicence : Saints-Félix-et-For-tunat, 66.
 Vicq, 135.
 Victor, abbé de San Miguel d'Escalada, 26.
 Vienne, 121 :
 Cathédrale Saint-Maurice, 233, 285.
 Vignory : Saint-Étienne, Pl. IV, 34, 35, 48, 84.
- Villard de Honnecourt, 102, 103, 109, 154, 161, 178, 188, 207, 221, 236, 266, 279, 298, 321.
 Villeneuve-les-Avignon :
 Chartreuse, 233.
 Pietà (la), Pl. LXI, 314, Pl. LXII.
 Villers, 205.
 Villesalem, 119.
 Villeterte (la), 143.
 Vincent de Beauvais, 213, 214.
 Vinci (Léonard de), 302, 325.
 Violante d'Aragon, 239, 245.
 Visconti (Bernabo), 237.
 Viterbe, 58.
 Volvic, 76.
 Voulton, 165.
 Voûte-Chilhac (la), 119.
 Vouvant, 118.
 Vydt (Josse), 306.
- W, Y, Z
- Walpole, 335.
 Waltham Abbey, 39.
 Weingarten, 131.
 Wells : Cathédrale, 202, 203, 243, 278.
 Werden-sur-la-Ruhr, 18, 239.
 Werve (Claus de), 294, 295.
 Westminster, 83, 243, 278.
 Weyden (Roger van der), Pl. LVI, 303, 304, 305, 306, 309, 311, 312, 313, 315.
 Winchester :
 Cathédrale, 32, 36, 39, 83, 141, 229.
 (École de), 130, 266.
 White Church, 32.
 Wolstan, 32.
 Worcester, 83, 265, 306.
 Wordwell, 119.
 Worms, 207 :
 Cathédrale, 85, 86.
 Saint-Martin, 206.
 Wyndford Eagle, 119.
 Wytz (Conrad), 310, 311, 313.
 Yolande de Bar, 231.
 Yolande de Dreux, 187.
 York : Cathédrale, 202, 203.
 Ypres, 231.
 Zagba, 131.
 Zamora : Cathédrale, 275.
 Zouarthnotz, 19.

TABLE DES FIGURES

DANS LE TEXTE

	Pages
FIG. 1. — Nef de San Miguel d'Escalada.....	26
— 2. — Plan de l'église de Ripoll.....	27
— 3. — Vue isométrique de la nef de Saint-Philibert de Tournus.....	28
— 4. — Travées de Saint-Étienne de Caen et de la cathédrale de Winchester réduites à la même échelle.....	36
— 5. — Travées de Jumièges et de Durham réduites à la même échelle..	37
— 6. — A, Plan du mausolée d'Horomos Vank (Khochavank); B, Voûte de la tour septentrionale de la cathédrale de Bayeux.....	50
— 7. — A, Plan du porche d'Haradess; B, Coupe du porche d'Haradess...	50
— 8. — A, Coupe du porche de San Evasio (Casale Monferrato); B, Coupe de la salle d'Horomos Vank (Khochavank).....	52
— 9. — Plans de Saint-Martial de Limoges, de Sainte-Foy de Conques, de Saint-Sernin de Toulouse et de Saint-Jacques de Compostelle, réduits à la même échelle.....	61
— 10. — Plan de la basilique d'Ouphlis-Tziké.....	63
— 11. — Plan de l'église de Nicorzmindá.....	63
— 12. — Schéma d'une combinaison de masses romanes.....	67
— 13. — Vue isométrique de la nef de Paray-le-Monial.....	73
— 14. — Vue isométrique de la nef de Vézelay.....	74
— 15. — Coupe de Saint-Paul d'Issoire.....	75
— 16. — Coupe de la cathédrale de Vaison.....	77
— 17. — Plan de la cathédrale de Cahors.....	79
— 18. — Coupe de Saint-Pierre de Chauvigny.....	81
— 19. — Plan de la cathédrale de Worms.....	86
— 20. — Plan des Saints-Apôtres, Cologne.....	86
— 21. — Coupe longitudinale de Saint-Ambroise de Milan.....	88
— 22. — Villard de Honnecourt: schémas géométriques pour la composition des figures.....	102
— 23. — Le rinceau, variations: Saint-Michel de Cuxa; Angoulême; Saint-Amand-de-Boixe.....	103
— 24. — Les palmettes, variations: Lescure; La Charité-sur-Loire; Saint-Ambroise de Milan; Lichères.....	104
— 25. — Chapiteaux: Saint-Nectaire; Brioude; Lescar; Issoire; Modène; Vézelay.....	111

	Pages
FIG. 26. — Cloître de Silos : le Christ au tombeau	116
— 27. — Composition ornementale du tympan de Moissac	117
— 28. — Tympan d'Ipswich	120
— 29. — Tympan de Knook	120
— 30. — Bas-reliefs de Parme et de Modène	123
— 31. — Schéma de la croisée d'ogives	143
— 32. — Plan de Saint-Denis	149
— 33. — Plan de la cathédrale de Tournai	151
— 34. — Plan de la cathédrale de Noyon	151
— 35. — Plan de la cathédrale de Soissons	151
— 36. — Plan de la cathédrale de Laon	152
— 37. — Coupe de la cathédrale de Laon	153
— 38. — Plan de Notre-Dame de Paris	155
— 39. — Plans d'églises cisterciennes : Fontenay, Cîteaux, Clairvaux, Pontigny	158
— 40. — Une cathédrale-type du XIII ^e siècle, vue à vol d'oiseau	171
— 41. — Plan de la cathédrale de Chartres	173
— 42. — Plan de la cathédrale de Reims	173
— 43. — Plan de la cathédrale d'Amiens	174
— 44. — Plan de la cathédrale de Bourges	176
— 45. — Plan restitué de la cathédrale de Tolède	176
— 46. — Plan de la chapelle haute de la Sainte-Chapelle, Paris	179
— 47. — Plan de l'église Saint-Urbain de Troyes	181
— 48. — Plan de la cathédrale de Cologne	183
— 49. — Plan de la cathédrale de Rouen	185
— 50. — Plan restitué de Saint-Yved de Braine	186
— 51. — Plan de Notre-Dame de Dijon	187
— 52. — Plan restitué de la cathédrale de Cuenca	187
— 53. — Plan de la cathédrale d'Albi	190
— 54. — Plan de l'église des Jacobins, Toulouse	192
— 55. — Coupe de la cathédrale de Sienne	193
— 56. — Plan de Saint-François d'Assise	194
— 57. — Plan de Santa Croce de Florence	194
— 58. — Structure de l'abside de la cathédrale de Gérone	196
— 59. — Coupe de la cathédrale de Bourges	198
— 60. — Coupe de la cathédrale de Tolède	198
— 61. — Coupe de l'église Sainte-Marie de Batalha	200
— 62. — Plan de la cathédrale d'York	202
— 63. — Plan de la cathédrale de Salisbury	204
— 64. — Plan de la cathédrale de Lincoln	204
— 65. — Plan de Sainte-Élisabeth de Marbourg	206
— 66. — Chapiteau de Notre-Dame de Paris	213
— 67. — Chapiteau de la cathédrale d'Auxerre	215
— 68. — Chapiteau de la cathédrale de Nevers	218
— 69. — Chapiteau de Saint-Nazaire de Carcassonne	220
— 70. — Gargouille de Notre-Dame de Paris	223
— 71. — Gargouille de Saint-Urbain de Troyes	225
— 72. — Vitrail cistercien de Bonlieu	248

	Pages
FIG. 73. — L'Annonciation et la Visitation. Fragments de vitrail de Chartres, XII ^e siècle.....	249
— 74. — La Musique. Vitrail de Laon, XIII ^e siècle.....	250
— 75. — La Lapidation de Saint-Étienne. Vitrail de Bourges, XIII ^e siècle.....	251
— 76. — Prophètes. Vitraux de Saint-Urbain de Troyes, XIV ^e siècle.....	252
— 77. — Réseau d'une fenêtre de la cathédrale de Narbonne.....	278
— 78. — Voûte à liernes et à tiercerons d'après Villard de Honnecourt.....	279
— 79. — Voûtes anglaises étoilées.....	280
— 80. — Plan de l'église Saint-Séverin, Paris.....	282
— 81. — Plan de Saint-Nicolas du Port.....	283
— 82. — Clef de la voûte d'Eu.....	284
— 83. — Plan du château de Pierrefonds.....	288
— 84. — Le Louvre de Charles V.....	289
— 85. — Schéma de l'hôtel Jacques-Cœur, à Bourges.....	290
— 86. — Pisanello : Costumes de cour.....	320

TABLE DES PLANCHES

HORS TEXTE

PLANCHE		Pages
—	I. — Nef de Saint-Martin du Canigou.....	14-15
—	II. — Clocher de Saint-Michel de Cuxa.....	18-19
—	III. — Ruines de l'église de Limbourg-en-Hardt.....	22-23
—	IV. — Bas-côté sud de Saint-Étienne de Vignory.....	26-27
—	V. — Porche de Saint-Benoît-sur-Loire.....	30-31
—	VI. — Caen. Façade de l'église de l'Abbaye-aux-Hommes.....	34-35
—	VII. — Nef de Sainte-Foy de Conques.....	38-39
—	VIII. — Nef de Saint-Étienne de Nevers.....	44-45
—	IX. — Sainte-Marie du Capitole à Cologne: Le Mont des Oliviers. — Cathédrale de Hildesheim: Ève et son premier-né.....	48-49
—	X. — Chapiteau de Saint-Germain-des-Prés. — Chapiteau de la crypte de Saint-Bénigne de Dijon.....	52-53
—	XI. — Nef de Saint-Lazare d'Autun.....	56-57
—	XII. — Voûte de Sainte-Foy de Conques.....	60-61
—	XIII. — Chevet de Saint-Julien de Brioude.....	68-69
—	XIV. — Nef de Saint-Paul-Trois-Châteaux.....	72-73
—	XV. — Façade de l'église de Chadenac.....	78-79
—	XVI. — Cathédrale de Tournai. Les cinq clochers.....	84-85
—	XVII. — Abbaye de Romsey. Vue du chœur.....	90-91
—	XVIII. — Tympan de Moissac.....	96-97
—	XIX. — Tympan de Vézelay.....	100-101
—	XX. — Sirènes, chapiteau de Saint-Pierre de Galligans, à Gérone. — Le premier ton du Plain-Chant, chapiteau de Cluny.....	108-109
—	XXI. — Archivolte et linteau du portail nord de la cathédrale de Modène.....	120-121
—	XXII. — La vision de saint Jean. Apocalypse de Saint-Sever.....	126-127
—	XXIII. — Le psalmiste. Peinture de la crypte de Tavant....	128-129
—	XXIV. — Plaque de Geoffroy Plantagenet, émail champ-levé.....	134-135
—	XXV. — Chœur de l'église de Morienvall: voûte de la partie droite.....	140-141
—	XXVI. — Cathédrale de Noyon, croisillon méridional.....	142-143
—	XXVII. — Chœur de l'église de Montiérender.....	146-147

	Pages
PLANCHE XXVIII. — Nef de l'église de Fontfroide.....	150-151
— XXIX. — Statues-colonnes. Portail sud de la cathédrale du Mans	156-157
— XXX. — Statue au portail sud de Notre-Dame d'Étampes.	160-161
— XXXI. — Notre-Dame de Paris. Tympan du portail Sainte-Anne	164-165
— XXXII. — Nef de la cathédrale de Chartres	172-173
— XXXIII. — Nef de la cathédrale de Bourges	176-177
— XXXIV. — Transept et chœur de Saint-Urbain de Troyes....	182-183
— XXXV. — Cathédrale d'Albi. Vue du sud-est	190-191
— XXXVI. — Chœur de la cathédrale d'Avila	196-197
— XXXVII. — Façade de la cathédrale de Lincoln	202-203
— XXXVIII. — Nef de l'église de Limbourg-sur-la-Lahn.....	206-207
— XXXIX. — Statues du portail sud de la cathédrale de Chartres	214-215
— XL. — Portail de l'église de Rampillon, linteau: Le réveil des morts.....	220-221
— XLI. — Cathédrale de Reims. Saint Jean l'Évangéliste. . .	224-225
— XLII. — Charles V	228-229
— XLIII. — Cathédrale de Naumbourg. La comtesse Uta	232-233
— XLIV. — Saint-Jacques de Compostelle. Portail de la Gloire	236-237
— XLV. — Nicola Pisano : Chaire du Baptistère de Pise. Giovanni Pisano : Chaire de Saint-André de Pistoie.....	240-241
— XLVI. — Giotto : Détail des funérailles de saint François ..	248-249
— XLVII. — Simone di Martino : L'Annonciation	254-255
— XLVIII. — Avignon, Palais des Papes : Scène de chasse, peinture.....	258-259
— XLIX. — Richard II en prière devant la Vierge	262-263
— L. — Pol de Limbourg : Le château de Poitiers	266-267
— LI. — Porche de la cathédrale de Ratisbonne	276-277
— LII. — Couvent des Hiéronymites de Belem, bas-côté sud.	286-287
— LIII. — Claus Sluter : le puits de Moïse	294-295
— LIV. — Tombeau de Philippe Pot	296-297
— LV. — Van Eyck : les époux Arnolfini	298-299
— LVI. — Van der Weyden : Descente de croix	300-301
— LVII. — Jérôme Bosch : détail de la Tentation de Saint Antoine.....	302-303
— LVIII. — Jean Fouquet : les Funérailles de la Vierge.....	304-305
— LIX. — École de Jean Fouquet : détail de la Pietà de Nouans	308-309
— LX. — Enguerrand Charonton : Couronnement de la Vierge	310-311
— LXI. — La Pietà de Villeneuve-lès-Avignon	312-313
— LXII. — Détail de la Pietà de Villeneuve-lès-Avignon ...	314-315
— LXIII. — Benozzo Gozzoli : Michel Paléologue en Roi Mage.	326-327

TABLE DES MATIÈRES

PRÉFACE	Pages V
---------------	------------

INTRODUCTION

Le moyen âge, définition de l'Occident. L'architecture et la civilisation. Diffusion des styles : une langue, des idiomes. Moyen âge sédentaire et moyen âge nomade. L'universalisme. L'esprit encyclopédique. L'art du moyen âge comme humanisme. Les périodes, les techniques et la vie de l'esprit..... I

LIVRE PREMIER

ORIENT ET OCCIDENT. — L'ART ROMAN

CHAPITRE PREMIER. — <i>Les grandes expériences. Le XI^e siècle</i>	13
--	----

I. La période pré-romane. Les invasions et le déplacement des valeurs. Cadres anciens, apports nouveaux. — La restauration de l'empire d'Occident. Retour à la grande architecture. Renaissance de la figure dans les arts précieux. Persistance de vieux éléments orientaux et barbares. Innovations du IX^e et du X^e siècle.

II. Les grands événements du XI^e siècle. Stabilisation des barbares. Recul de l'Islam et libération de la Méditerranée. Les monarchies stables. La vie urbaine. Les hommes nouveaux. Fonction historique des monuments. — Les trois aspects de l'architecture au XI^e siècle. Formes méditerranéennes : le " premier art roman ". Formes septentrionales : l'art ottonien. Formes romanes : premiers groupes français.

III. La plastique. Le bronze et le stuc en Allemagne. Renaissance de la pierre en Occident. — Un académisme archaïque : l'art des frises, le personnage sous arcade. — Recherche d'un style monumental. Accord de la sculpture et de l'architecture.

IV. L'ogive au XI^e siècle. Le problème des origines. L'ogive lombarde. L'ogive islamique. L'ogive arménienne. L'ogive normande.

BIBLIOGRAPHIE.

CHAPITRE II. — <i>L'église romane</i>	55
---	----

I. Les périodes de l'architecture romane et la vie des formes. La charnière, du XI^e au XII^e siècle. Les forces historiques. L'action monastique. Cluny. Les pèlerinages. Les routes.

II. Théorie de l'architecture. Les données fondamentales. — Le plan et sa valeur sociologique dans l'art roman. — La structure et la voûte. — La conception des masses. — Les effets : rapports de la lumière et de l'ombre, des pleins et des vides, du nu et du décor.

III. Géographie de l'architecture romane. Critique de la notion d'école. Les filiations. — La Bourgogne : l'art de Cluny ; l'art de Vézelay. — L'Auvergne et le Velay. — La région rhodanienne. — Le Languedoc. — Le Poitou et la Saintonge.

IV. La zone septentrionale. L'art normand et son expansion. L'Angleterre. Les Pays-Bas méridionaux. L'art impérial en Allemagne. — La zone méditerranéenne. L'Italie. — L'art roman des pays de croisade. L'importation. Nouveaux contacts Orient-Occident. L'Espagne. La Terre Sainte.

BIBLIOGRAPHIE.

CHAPITRE III. — *Le décor roman* 95

I. Le sentiment épique dans l'iconographie. La source apocalyptique. La théologie visionnaire. Le vieil Orient. Les théophanies. Métamorphoses de l'homme.

II. Le style. Technique architecturale de la plastique. L'emplacement de la sculpture romane. La forme définie par le cadre. Le chapiteau, l'archivolte, le tympan. Le panneau et le principe des contacts. Expériences sur le mouvement. — La technique ornementale de la plastique. La sculpture romane comme dialectique.

III. Les sources. — Les chrétientés orientales. La Syrie, l'Égypte, la Transcaucasie et l'art sumérien. — L'Islam : le géométrisme. — L'Irlande : l'entrelacs. — L'art carolingien. — Les traditions locales : l'art romain de la Gaule.

IV. La question des débuts. Le problème Bourgogne-Languedoc. Le problème Espagne-Languedoc. — Les ateliers français. — Les groupes périphériques. — Évolution de la sculpture au XII^e siècle. Le baroque roman.

V. L'art roman et la couleur. Le problème de la polychromie. — Rapports de l'orfèvrerie, de l'enluminure, de la peinture murale. La règle architecturale de la couleur. — La peinture monumentale. La technique. Les groupes et les ateliers.

BIBLIOGRAPHIE.

LIVRE SECOND

L'ART GOTHIQUE

CHAPITRE PREMIER. — *Le premier art gothique* 139

I. Naissance d'un art de l'ogive. Diversité des expériences. Débuts romans de l'architecture gothique en Ile-de-France. — Le problème de la fonction et la controverse de l'ogive. Développement du système. Formes primitives de l'arc-boutant.

II. Saint-Denis et Suger. Les grandes églises à tribunes et l'ordonnance à quatre étages. — Le groupe des croisillons arrondis : Noyon, Soissons. — Avenir de Laon. Notre-Dame de Paris. — L'ordonnance à trois étages : Sens.

III. L'art cistercien. Les origines et les caractères bourguignons. Saint-Bernard. — La période romane de l'art cistercien : Fontenay. — La période gothique : Pontigny. — Les variantes. Le groupe du Languedoc. Expansion européenne de l'ogive.

IV. Les débuts de la sculpture gothique. Dessèchement de l'iconographie apocalyptique. Les Vierges-reliquaires incrustées dans les tympans. Invention du thème des Précurseurs. — Le style : les statues-colonnes, dernier état du conformisme roman. Oubli des procédés. Recherches nouvelles.

BIBLIOGRAPHIE.

CHAPITRE II. — *L'âge classique* 169

I. Grandeur et vitalité du premier art gothique. — L'âge classique, les grandes cathédrales françaises, succès du type à trois étages. Chartres et son groupe : Reims, Amiens. — Combinaison de ce type et de l'ordonnance à étages multiples. Bourges et son groupe : Le Mans, Coutances. Divergences entre Bourges et Paris.

II. L'art rayonnant n'est pas innovation, mais raffinement. L'évidement. Le délit. La Sainte-Chapelle. Réfection des églises du XII^e siècle. Les roses.

III. Les variations et les échanges. L'art français en Normandie. L'art du Laonnais et du Soissonnais en Bourgogne. L'art français en Languedoc. Les formes originales : Albi. L'importation : les églises de Jean Deschamps. — Le gothique méditerranéen. L'Italie. Les deux Espagnes : l'Espagne gothique, l'Espagne mudéjar.

IV. L'architecture anglaise. Indépendance de son évolution. *L'early english*. Le style curvilinéaire. — Les Pays-Bas méridionaux. Succès de l'art rayonnant. — Le gothique roman en Allemagne.

BIBLIOGRAPHIE.

CHAPITRE III. — *La plastique monumentale et l'humanisme gothique* 211

I. Les trois âges du sentiment religieux. L'iconographie au XIII^e siècle. Le Christ évangélique. Le Couronnement de Marie. La juvénilité. — Le tableau du monde et l'esprit encyclopédique. Les « miroirs ». — Humanisme hellénique, humanisme gothique, humanisme bouddhique.

II. Le style. Rapports nouveaux de l'architecture et de la plastique. Les cadres : le chapiteau, l'archivolte, le tympan, le piédroit. — Le style monumental. La perspective des proportions et du traitement. Le modelé mural.

III. Les ateliers et l'évolution. Les débuts. Les ateliers des cathédrales françaises dans la première moitié du XIII^e siècle. — L'âge praxitélien de la sculpture gothique. L'art de Paris et l'urbanité. Évolution des cadres et des types. Les Vierges du XIV^e siècle. Les arts précieux. — Le portrait funéraire. — L'expansion en France ; le Midi rhodanien et le Midi toulousain. Le problème flamand.

IV. L'Italie gothique. L'obsession impériale et l'atticisme toscan. — L'Espagne : vitalité de la tradition romane, influences françaises. — L'Allemagne, l'école saxonne. Bamberg, Naumbourg. — Originalité de la sculpture anglaise. Les cadres monumentaux. La forme grêle. Les albâtres.

BIBLIOGRAPHIE.

CHAPITRE IV. — *La peinture gothique aux XIII^e et XIV^e siècles* 247

I. Les deux modes de la peinture au moyen âge. La lumière imitée. La lumière interceptée. — Le vitrail français. Les origines et les premiers ateliers. Saint-Denis. — Influence de Chartres en France et en Angleterre. Les verriers parisiens. La Sainte-Chapelle. Les roses. — Le XIV^e siècle. Les grisailles. Nouveautés techniques. Évolution du style.

II. Grandeur de la peinture monumentale en Italie. La cathédrale de Dante. La peinture avant Giotto. L'art byzantin de Toscane : Cimabue. L'art pontifical romain : Cavallini. L'art populaire, depuis l'exode des moines syriens jusqu'aux premières icônes franciscaines. — Giotto et saint François. Le giottisme donne une forme au franciscanisme. — Les giottesques contre le giottisme. — Les Siennois. L'orientalisme toscan. L'expansion siennoise en Bohême, en Catalogne, en Avignon.

III. La peinture française. Évolution de la peinture murale dans un cadre nouveau et sous l'influence des verrières. Le style monumental dans la peinture profane. Les chambres peintes, les guerrieres. — Les tableaux d'oratoire. — La miniature française. Le canon de Winchester

et de Villard de Honnecourt. Le cadre architectural au XIII^e siècle. Les deux premiers tiers du XIV^e siècle. Jean Pucelle. Le camaïeu. Invention de la gravure. — Les grandes recherches de la fin du siècle sur la structure de l'espace. Jacquemart de Hesdin, Jacques Coëne, les Limbourg.

BIBLIOGRAPHIE.

LIVRE TROISIÈME

LA FIN DU MOYEN AGE

CHAPITRE PREMIER. — *L'irréalisme. Le baroque gothique* 273

I. Les mouvements historiques du déclin. Derniers déplacements des peuples. — Le génie romanesque. Le roman de Dieu : les mystiques. Le roman du diable : la sorcellerie. Le roman de la destinée : l'astrologie. La nostalgie chevaleresque. La nostalgie de l'antiquité. — La curiosité, les amateurs : Jean de Berry. — Irréalisme et dramaturgie.

II. Le dérèglement de l'architecture. L'art flamboyant. La contre-courbe et ses origines : évolution interne ou importation anglaise. Le mouvement et la couleur. Les effets contre la structure. Désordre des voûtes. Déguisement des masses. Une architecture picturale. Renaissance des formes romanes dans le décor. — Les groupes français. Les groupes européens.

III. La ville et la maison. Unité du développement stylistique. Le pan de bois. Le château. L'hôtel urbain. La tour d'escalier. L'hôtel Jacques Cœur.

BIBLIOGRAPHIE.

CHAPITRE II. — *Sluter et Van Eyck* 293

I. La sculpture sous l'influence de la peinture. Les princes bourguignons et le milieu ducal. — Les antécédents de Sluter. Le portail de Champmol. Les tombeaux, la liturgie des funérailles. Le puits des Prophètes, Moïse. — Les ateliers slutétiens. Les Vierges bourguignonnes. — La sculpture d'applique. Les retables, l'optique du théâtre et du jouet. Les sépulcres, tableaux vivants. Les *Pietà*, la religion de la douleur.

II. La peinture crée un monde nouveau. Les expériences pré-eyckiennes dans la miniature. Retard des peintres de panneaux. — Van Eyck, le médium nouveau et la matière picturale moderne. La poétique de Van Eyck, le microcosme. La composition. Le génie analytique dans l'étude du monde et de l'homme.

III. Roger Van der Weyden et le style monumental. L'instinct statuaire. La composition en tympan. — Les écoles flamandes et les maîtres. La tapisserie. — Jérôme Bosch. Le revers du moyen âge. Destruction du microcosme. L'anti-cosmos. Réveil des monstres. Le paysage fantastique.

IV. L'expansion flamande. L'Allemagne avant l'influence de Van der Weyden : l'art west-phalien, les peintres de la Hanse, l'art de Cologne. Soudaineté de la métamorphose. L'Allemagne du Sud. La Rhénanie. Puissance du graphisme germanique : Schongauer. Les villes des conciles. Wytz. Les primitifs autrichiens. — Les groupes ibériques et la vogue flamande en Castille, en Catalogne, en Portugal.

V. La peinture française. La zone "flamande". Diversité des foyers, constance d'une règle. — La tradition parisienne. L'Ouest. Un réveil du passé, les *Heures de Rohan*. — Le Midi, Avignon, les peintres de tympan. — La Loire, Fouquet, ses antécédents : les sculpteurs des ateliers royaux. Le style monumental dans la peinture française.

BIBLIOGRAPHIE.

CHAPITRE III. — <i>Le moyen âge dans la Renaissance italienne</i>	319
---	-----

I. Le moyen âge est une "renaissance". — La culture gothique et la nostalgie romaine en Italie. — Caractères historiques communs à la culture italienne et à la culture occidentale.

II. Les persistances médiévales dans la peinture du quattrocento. Elles se mêlent aux inquiétudes constructives du groupe albertien. Origines médiévales de la perspective. Les chevaleries d'Uccello. Les jeux d'illusion.

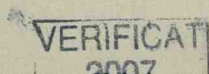
III. Les forces nouvelles. L'architecture toscane. — Retour au style monumental de la peinture. Masaccio. — Fusion de la vitalité gothique et de la pensée antiquisante en sculpture. — La qualité médiévale et l'atticisme toscan préservent l'art italien du XV^e siècle.

BIBLIOGRAPHIE.

 CONCLUSION

Art d'Occident. Les traditions, les influences, les expériences. Orientalisme pré-roman, orientalisme roman. L'esprit nouveau. Survie du moyen âge 331

INDEX	339
TABLE DES FIGURES DANS LE TEXTE	351
TABLE DES PLANCHES HORS TEXTE	355
TABLE DES MATIÈRES	357



IMPRIMERIE KAPP
PARIS-VANVES

VERIFICAT
1987

VERIFICAT
2017

