Histoire

des

Beaux-Arts

en trente chapitres

PAR

PAUL ROUAIX

TOME I

Antiquité. — Moyen Age. — Orient.

276 GRAVURES

PARIS

LIBRAIRIE RENOUARD — H. LAURENS, ÉDITEUR

6, RUE DE TOURNON, 6

—

1901

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

DU MÊME AUTEUR

Dictionnaire des Arts Décoratifs, 1 volume in-4°.

Les Styles, 1 volume in-folio.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

Préface

Les histoires des Beaux-Arts sont nombreuses ; il en est d'excellentes.

Cependant, si nous en offrons une nouvelle au public, c'est apparemment que, à tort ou à raison (c'est au livre de faire la preuve), nous avons estimé que le point de vue auquel nous allions nous placer et la méthode que nous comptions suivre présentaient quelques différences avec ce qui existait déjà dans les ouvrages qui précédaient le nôtre.

Les écueils ne manquaient point et, parmi eux, quelques-uns célèbres en naufrages.

Il semble en effet qu'une histoire des Beaux-Arts ne saurait être complète sans multiplier les noms propres, et la table des matières, où ils s'alignent sans fin, contribue à la satisfaction de l'auteur. Pourtant une histoire n'est pas un dictionnaire biographique où l'enchaînement chronologique règne en détrônant l'ordre alphabétique. Nous avons largement déblayé, bien qu'il nous en coûtât parfois, avec une rigueur dont le souvenir ne laisse pas de nous peiner, de nous inquiéter encore. Ceux-là seuls ont été conservés dont les noms s'étaient trouvés correspondre à quelque chose

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

de général, idée, thèse ou tendance, incarnant quelque moment précieux ou quelque courant permanent, humain, de l'imagination.

Impartiaux dans un sens d'indifférence, nous ne l'avons point été, tout en nous rendant compte qu'un certain optimisme était de mise dans cette justice distributive de la critique et qu'il fallait se supposer aux lieu et place, au moment aussi, de ceux dont on prétendait analyser la manière de sentir. Nous l'avons dû faire, qu'il s'agît d'individus ou de collectivités de race et de civilisation, en insistant beaucoup sur les moyens, sur les ressources environnantes, — la matière fournie par le pays étant, en architecture par exemple, non seulement un des éléments de l'expression, mais une condition de cette expression, lui imposant certaines manières d'être et importante presque autant que l'organe physiologique dont on peut la considérer comme le prolongement.

J'ai pris parti en toute sincérité : je réclame l'avantage de ce dont j'ai affronté le péril. Me sera-t-il permis d'avouer que je serais désolé, si, à travers les pages qui suivent, on ne sentait vivre une esthétique une, un dogme presque, un système, complexe sans doute, mais harmonieux et concordant.

L'histoire des Beaux-Arts n'est-elle pas l'esthétique en action ?

PAUL ROUAIX

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

TABLE DES MATIÈRES

L'Art préhistorique et les origines 1
L'Art Égyptien 25
L'Art en Assyrie et en Asie Mineure 49
L'Art dans la Perse ancienne et moderne 73
L'Art Indien 97
Les Arts en Chine et au Japon 121
L'Architecture Grecque 145
La Sculpture Grecque 169
L'Art Étrusque et Romain 193
La Peinture chez les Grecs et les Romains 217
Les Arts Décoratifs Gréco-romains 241
L'Art chrétien avant la période gothique (*Byzantin et Roman*) 265
L'Art Musulman 289
L'Architecture Gothique 313
La Sculpture, la Peinture et les Arts Décoratifs au Moyen Age 337

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

L'Art préhistorique et les origines

Une histoire des Beaux-Arts ne saurait être complète sans remonter jusqu'à ces temps primitifs où l'humanité, en lutte avec les animaux et les éléments, s'arma d'abord pour la vie et le combat, puis manifesta, dans les formes et dans l'ornement des objets « adaptés à l'usage » ou créés pour l'usage, cet instinct esthétique, qui plus tard donnera naissance aux arts et aux chefs-d'œuvre.

L'intérêt qui nous attache à l'étude de ces premiers essais rudimentaires n'est évidemment point le même que celui que présentent les créations complexes des civilisations. Il s'y mêle en effet deux curiosités, — l'une philosophique, qui recherche les cercles successifs en lesquels s'épanouit, s'irradia l'intelligence de l'homme, conscience vague, trouble, prenant peu à peu possession d'elle-même, puis empiétant sur l'extériorité ennemie, conquérant insensiblement la matière, l'asservissant, la domestiquant, lui donnant les formes conçues par l'esprit, — l'autre curiosité est tout historique, avide seulement de documents, désireuse de reconstituer le milieu probable, l'ensemble des accessoires qui ont été vraisemblablement les témoins, le « décor » des faits de cette préhistoire où s'est mue l'enfance de l'humanité.

En effet, au delà des faits même les plus légendaires, plus loin encore que cet horizon, borne de certitude, jusqu'où s'étend la vue de plus en plus confuse de l'Histoire, s'étale à l'infini dans la nuit tout un monde

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

de faits sans chronologie et dont les acteurs sans nom ne nous sont connus que par des modifications de forme imposées à des fragments de matière. Mais, à côté de l'adaptation raisonnée, utilitaire, se montre bientôt le besoin intellectuel esthétique. Outre que l'appropriation nette d'une forme à une fonction comporte déjà un élément de beauté, on voit naître près de l'objet utile, sur l'objet utile, un superflu qui s'inquiète d'autre chose que d'être utile, qui tend à plaire, embellit, ajoute, orne, décore. De même, de nos jours, les sauvages rendent ou croient rendre plus belles[1] leurs personnes et leurs armes par la couleur des tatouages, des plumes variées, des coquillages irisés : tant il est vrai que l'art décoratif est aussi vieux que le monde ou du moins que l'homme.

Ce qu'on pourrait appeler l'histoire dans la préhistoire s'appuie sur deux sortes de documents. Ici, ce sont de vagues traditions transmises d'abord oralement à travers les siècles — amplifiées déjà par l'imagination et l'ignorance d'hommes-enfants — recueillies par les religions et par les poèmes. Là, ce sont les restes enfouis dans les couches du sol, déterrés et interrogés par la science.

Longtemps on fut réduit au témoignage de la tradition.

La Bible place le bonheur à la première page du livre. La faute d'Adam, seule, condamne la race humaine à l'expiation par la peine et par le travail. Le cataclysme du déluge vengera encore Dieu offensé, irrité des crimes de ses créatures.

La Grèce antique qui, elle aussi, a le déluge, deux déluges même (partiels, il est vrai), celui de Deucalion et celui d'Ogygès, voit le bonheur en arrière dans la fuite du temps. L'âge d'or avait régné avant les autres, avant l'âge d'argent, avant cet âge de bronze qui (selon une hypothèse vérifiée par la science) précède l'âge de fer.

Contradictoires avec cette idée de bonheur primitif, d'autres légendes, empruntées à ces « dessous » terribles du paganisme (dessous oubliés parce que l'art ne leur a pas donné l'immortalité), d'autres légendes racontaient la misère initiale, l'homme-animal, né du frêne ou du chêne ou du limon, vivant dans les forêts, nu, menacé de toutes parts par cette

[1] Plus belles en même temps que plus terribles. Ici le beau s'allie, se confond avec l'impression de force, — quelque chose qui sera un des éléments du sublime.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

Nature maràtre. L'ancêtre n'avait eu pour armes que le poing, l'ongle et la dent; puis la main s'était ouverte à l'outil de guerre, la pierre ramassée, la branche arrachée au tronc.

Dans ces légendes, des mythes, des noms propres se précisent — des personnalités nébuleuses. Bienfaiteur sacrilège, Prométhée ravit le feu du ciel, enseigne peut-être aux hommes l'art de faire jaillir la flamme. Héphaïstos, le Vulcain latin, préside aux œuvres de la fonte et de la forge. Les Telchines, sorte de génies, passaient pour avoir, les premiers, travaillé le fer après le cuivre : à eux Saturne avait demandé sa faucille et Neptune devait son trident. Puis c'est le mythologique Dédale, architecte et statuaire (dont nous reparlerons). Il invente vraisemblablement la voile du navire (voile transformée en aile par l'imagination); à lui reviendrait l'invention du marteau. Son neveu Perdix donne à l'humanité la scie, le ciseau et le compas.

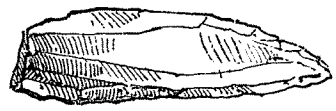


Fig. 1. — Silex « étonné » formant coin.

Ces fantaisies, auxquelles s'amusa sur le tard la poésie grecque, constituèrent longtemps les annales de l'art primitif, lorsque la géologie, en recherchant les traces des bouleversements qui avaient modifié la face et les entrailles de la Terre, fut amenée à retrouver les restes de l'industrie naissante de ses premiers habitants. Après des hypothèses, dont la hardiesse était tempérée par des scrupules religieux de désaccords avec la Bible, la science préhistorique réclama sa place parmi les sciences positives.

Fig. 2 et 3. — Silex « étonnés » à forme plus compliquée : hache.

Longtemps on avait vu dans les restes d'espèces disparues ce qu'on appelait des « jeux de la nature ». Les haches de pierre polie passaient pour des céraunies ou pierres de foudre. Plus tard, tous ces objets trouvés dans le sol étaient regardés comme des reliques de l'art gaulois puis celtique. Les documents s'accumulèrent vite, permettant les classifications. La dispersion, la multiplicité des pays où apparaissait le « préhistorique » s'opposaient aux affir-

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

mations de ceux qui prétendaient attribuer à un seul peuple, à une seule race ce qu'on trouvait dans les régions les plus éloignées l'une de l'autre.

D'autre part, la superposition successive des couches qui forment la stratification terrestre dénonçait la succession des époques. On chercha des dates. Des contemporanéités « locales » étaient flagrantes; mais comment dater à coup sûr, même à plusieurs milliers d'années près? Il eût fallu admettre préalablement l'hypothèse d'un développement simultané et uniforme de l'humanité entière, d'un même mouvement de progrès entraînant les hommes, et cela sur un globe où la différence des altitudes, des climats, du sol, créait des variétés de milieux favorables ou défavorables, quand surtout les impossibilités de communication, d'échange, de vulgarisation défendaient de croire à l'existence d'une race privilégiée répandant aux quatre coins du monde les résultats de ses découvertes. D'ailleurs une chose déjà s'accentuait nettement. Certaines parties de la Terre se traînaient encore dans les ténèbres de la sauvagerie, quand d'autres vivaient dans la lumière de l'Histoire. Le Danemark notamment et la presqu'île Scandinave, si riches en objets dits préhistoriques, étaient restés longtemps fermés aux influences du midi civilisé, s'étaient arrêtés, ainsi que tous les peuples riverains de la Baltique, cette Méditerranée du nord. Des 16.000 pièces préhistoriques du Musée de Stockholm, des 35.000 du Musée de Copenhague, bon nombre sont postérieures de plus de deux siècles à l'ère chrétienne. S'il en est ainsi de l'Europe, que penser de l'art préhistorique américain — différent au Nord et au Sud?

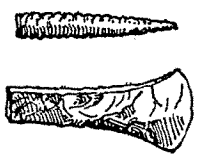


Fig. 4 et 5. — Haches en silex où se manifeste une recherche de beauté de forme régulière.

Il fallut renoncer à cette vision simple et grande d'une humanité développant ses âges successifs, renoncer aussi à la vérification de la célèbre pensée de Pascal. La suite des hommes n'était point une seule personne qui apprendrait et subsisterait continuellement. A côté de ces variétés de races, qui font d'un Cafre un être autre qu'un Allemand bien que tous deux soient des hommes, il peut y avoir entre deux hommes de même race des variétés de valeur intellectuelle. Dans le même individu,

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

l'âge crée aussi des différences de culture, si bien que chaque homme dans sa vie passe de la barbarie de son enfance à la civilisation de son âge mûr. Chacun de nous a été « préhistorique » dans ses premières années, alors que l'instruction et l'éducation n'avaient pas encore fait part de l'expérience des autres, ce patrimoine humain.

Sous ces réserves, sans admettre que la similitude de degré de civilisation prouve la contemporanéité, nous diviserons, avec la science, les développements des manifestations utilitaires puis artistiques de l'humanité en trois périodes qui, dans les diverses régions, paraissent s'être succédé en un ordre constant : I. — L'Age de la Pierre ; II. — L'Age du Bronze ; III. — L'Age du Fer.

Age de la pierre. — L'âge de la pierre, pendant lequel l'homme eut à lutter contre les grands animaux d'espèces disparues, se subdivise lui-même en trois périodes. On donne le nom de stations aux localités dans lesquelles on a exhumé des restes importants, traces de séjour, centres de population ou de famille préhistorique. Les noms de ces stations servent souvent à désigner le type caractéristique qu'elles ont contribué à déterminer. C'est ainsi que les stations de Thenay, d'Aurillac, des environs de Lisbonne, ont mis au jour des *silex taillés*, que l'on suppose avoir joué le rôle de grattoirs : ces silex, dont on a retrouvé les traces dans les incisions faites sur des ossements (à Saint-Prest) témoignent d'une industrie barbare et viennent avant l'âge paléolithique.

L'époque paléolithique proprement dite emploie la pierre simplement taillée et non polie. Des rognons de silex étaient « étonnés », taillés coup à coup patiemment. Parfois dans les blocs (appelés *nucléus* ou livres de beurre) on détachait des lamelles de silex. Les collections renferment de ces nucléus. Le bois, que sa nature moins résistante n'a point protégé contre l'effet du temps, dut précéder et accompagner cet emploi de la pierre. C'est de la pierre que l'homme paléolithique se servait comme d'outil pour travailler la pierre même. La main, armée de la pierre, forme un marteau dont le bras est le manche. C'est de cette façon que l'homme de l'époque de Saint-Acheul (époque ainsi nommée à cause du pays, de la station, où ont été trouvés les objets caractéristiques) taille des deux côtés les *coins*, les longues *haches de pierre*

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

(longues pour être lourdes), outils de chasse et de combat, armes contre l'élephas antiquus, le grand bœuf musqué, le grand ours et le grand chat des cavernes, l'hyène, l'aurochs. L'époque du Moustier (qui vient après) est dite première époque des cavernes. Un progrès est déjà sensible. On y travaille l'os et les cornes d'animaux. Les haches présentent des formes plus élégantes qui rappellent l'ogive.

Dans la deuxième époque des cavernes, qui comporte les grottes et les abris sous rochers, dominent les restes du renne. Le bois de cet animal est très employé, taillé, gravé, sculpté même. On reconnaît parfois, dans ces ornements, des figures d'animaux contemporains représentés avec un goût et une sûreté qui feraient douter de l'authenticité des plus belles pièces ou donneraient à penser que, parmi ces êtres poilus, sauvages, à peine dégagés de l'animalité, ont surgi des dessinateurs, des artistes auxquels la science du dessin n'avait plus rien à apprendre. Nous parlons plus loin du génie possible pour l'invention utilitaire ; mais l'art réclame un ensemble de culture plus complexe. Devant le fameux renne gravé au silex sur un *bois de renne* (trouvé, en 1874, dans la caverne de Thaïngen), le doute, le scepticisme est non seulement permis, mais commandé. Mentionnons, parmi les morceaux attribués à cette époque, des représentations d'aurochs, de grand ours, d'éléphant. Notons aussi des phalanges de renne, trouées de façon à former, croit-on, des sifflets.

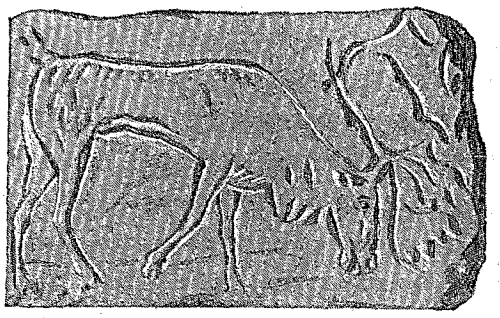


Fig. 6. — Gravure sur bois de renne (Thaïngen).

Les plus beaux *silex taillés* sont de la troisième époque paléolithique dite époque de Solutré. Les patients ouvriers donnent au silex la forme lancéolée de la feuille de laurier. L'époque de la Madeleine (Dordogne) termine la période paléolithique. L'os est employé. Le silex est abandonné un peu. Des ornements géométriques apparaissent, informes encore.

A l'époque paléolithique succède l'époque néolithique, celle de la

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

pierre polie. Le Danemark est très riche en restes de ce temps. La civilisation méridionale fut lente, nous l'avons dit, à pénétrer ces pays fermés. On appelle *Kjokkenmœddings* des entassements qu'on rencontre surtout sur les côtes danoises et où s'amassent des débris de coquillages d'huîtres, de moules, d'où le nom qui signifie « restes de cuisine », tout cela entassé parmi des silex taillés et des haches en pierre polie. Ces témoins d'une humanité primitive ne présentent pas la même antiquité que les restes découverts en Suisse, dans les *cités lacustres* ou palafittes néolithiques. Douze constructions lacustres du lac de Neuchâtel remontent à cette époque, tandis que les vingt-cinq autres du lac sont rapportées à l'âge de bronze.

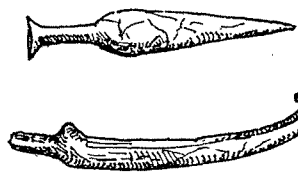


Fig. 7 et 8. — Habileté technique. Forme difficile à obtenir : la courbe. Silex de l'époque de Solutré.

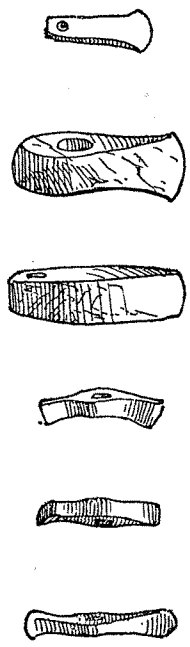


Fig. 9, 10, 11, 12, 13, 14. — Haches simples et doubles en pierre polie avec trous d'emmanchements.

C'est en 1856, lors du dessèchement du lac de Moosseedorf (Suisse), que l'on découvrit les restes de ces curieuses habitations, isolées au milieu des eaux et protégées par leur isolement même, refuges des peuples pêcheurs. Nous y reviendrons dans la partie de ce chapitre, consacrée aux origines de l'architecture. L'industrie dont les fouilles ont révélé les vestiges s'y rattache plus généralement à l'âge du bronze. Les céréales étaient cultivées. Des pierres plates, creusées en sorte de bassins, recevaient le grain qu'on y écrasait avec une autre pierre. Des silex en forme de faucilles figurent dans les musées. Peut-être l'usage de l'aiguille est-il connu. L'aiguille, faite d'une arête ou de quelque os, coud les peaux au moyen de fibres végétales et de tendons desséchés. Le tissage et la vannerie ont laissé des pièces qui remontent à cette époque ou à la suivante.

Certains signes symboliques, dessins, emblèmes, remplacent l'écriture inconnue ou plutôt sont déjà l'écriture même. Le soleil bienfaisant

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

est représenté par un cercle qui entoure une croix. Ce signe étonne par son universalité : on le trouve en Amérique comme au Danemark. La poterie en sera ornée, en même temps que de losanges, de raies brisées parallèles, de chevrons, de points, de sortes de virgules.

Avant de passer à l'âge du bronze, il est intéressant de considérer les progrès apportés par l'homme primitif à ses outils. A l'extrême origine, la machine est encore l'homme même. C'est le muscle qui est le ressort qui frappe ou jette. Le bras est le manche. La machine s'extériorise peu à peu. La pierre avait d'abord servi seulement par son poids, par sa masse, poussée, guidée, maintenue par la main. Distincte, elle avait aussi formé « mouton » par sa chute qu'activait la force musculaire. Cette masse fixée à un manche fut le marteau. Ce manche fut l'invention de quelque être d'élite parmi ces peuplades farouches. En éloignant le poids de la masse frappante, le manche multiplia cette masse, ce poids par l'élan. Ce peu de matière asservie sert déjà à la lutte contre le reste de la matière indépendante. La hache dut être précédée par le coin n'étant elle-même qu'une sorte de coin-marteau. Les *emmanchements* de l'âge de pierre sont de types variés. Dans les uns, la pierre est fichée par sa pointe, le taillant demeurant en dehors. Dans d'autres, la pierre traverse, forme de l'autre côté pointe pour percer. D'autres enfin enchâssent la pierre dans une substance moins dure (os, bois, corne) qui elle-même est traversée à angle droit par le manche [1].

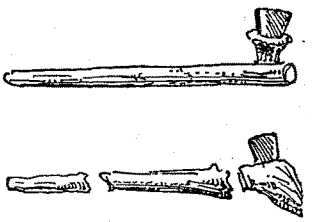


Fig. 15 et 16. — Types d'emmanchements.

Les *monuments mégalithiques*, avec leurs pierres souvent colossales, (voir plus loin) ont évidemment nécessité pour le transport l'emploi du rouleau, sinon de la roue. La roue, prodige ! d'abord tronc d'arbre roulant sous la masse transportée; puis (quand ?) cercle plein percé d'un axe horizontal, pivotant sur cet axe, vainquant la double résistance du poids porté et de la terre qui soutient, — annihilant presque cette double résistance en la divisant. Les terrassements durent aussi s'aider de quelque chose d'analogue à la pelle, outil du transport divisé.

[1] On appelle *celt* la hache à douille et *pâlstaf* la hache à talon.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

Age du bronze. — L'âge du bronze qui succéda à l'âge de la pierre directement en Europe (et après un âge du cuivre en Amérique) a, croit-on, une origine asiatique. Une race nouvelle, envahissante, conquérante, mieux armée grâce au métal, aurait vaincu, supplanté la race primitive qui n'avait pour se défendre que des armes de pierre. Le bassin Méditerranéen et l'Europe centrale furent initiés à l'industrie et à la civilisation nouvelles, tandis que le Nord, plus fermé, s'attardera dans l'emploi de la pierre. Lentement le nouveau métal pénétrera (ainsi que l'or) sur ces bords de la Baltique où les peuplades l'achèteront en échange de l'ambre. Cette dernière substance qui, native des bords de la Baltique, fournissait de nombreux « bijoux » rudimentaires (trouvés dans les fouilles), se fera de plus en plus rare, par l'exportation vraisemblablement. Les artisans devinrent habiles. On coula le métal dans des moules. Nombre de ces moules figurent dans les musées. Certains sont des *moules* à noyaux, c'est-à-dire qu'on était déjà assez avancé pour fondre des pièces avec vide ou évidement central. C'est dans les cités lacustres (qui pour la plupart remontent à cette époque) que l'on a mis au jour les vestiges de « l'art » de ces temps. Les armes se composent d'épées longues à garde sans quillons, de poignards en forme de dagues, de lances, de haches à tranchant allongé. Les trompes de guerre se recourbent comme des olifants. Tout cela, ainsi que les fibules, les torquès, les bracelets, les casques et les cuirasses, est orné de pointillés,

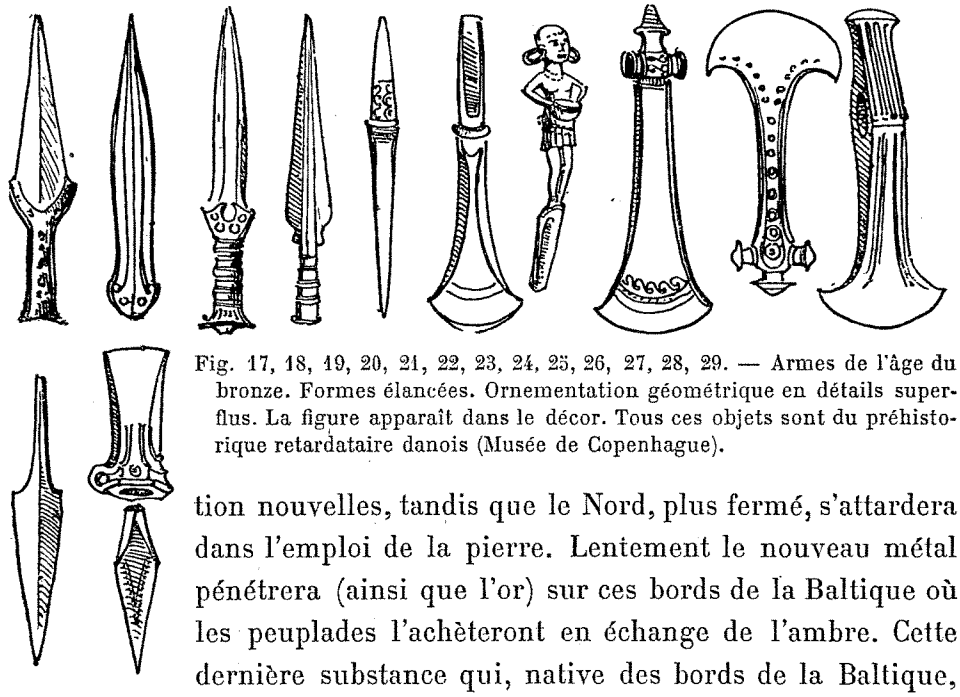


Fig. 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29. — Armes de l'âge du bronze. Formes élancées. Ornementation géométrique en détails superflus. La figure apparaît dans le décor. Tous ces objets sont du préhistorique retardataire danois (Musée de Copenhague).

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

de gravures avec le signe solaire (noté plus haut). La figure apparaît, animal (têtes d'oiseaux) ou homme. Le métal a permis l'allègement, un amincissement de la matière. Les lames s'allongent en s'aplatissant. Le manche se raccourcit en poignée. Le bronze s'arrondit en courbes, en anneaux, en boucles. L'élasticité métallique permet de faire des agrafes (fibules) et aussi des ciseaux en forme de courtes pincettes coupantes (trouvés dans le lac de Neuchâtel). La pêche s'aide d'hameçons analogues aux actuels. On pêche aussi au filet. La vannerie, le tissage, la poterie (après le coquillage et le vase en bois) sont connus. L'homme de l'âge de la pierre avait domestiqué le chien. L'âge du bronze dompte le cheval (mors de chevaux trouvés dans le lac de Brienne). L'ornementation, quand elle est toute géométrique, montre vers la fin un goût déjà sûr, principalement, faut-il ajouter, dans l'industrie danoise : il ne faut pas oublier d'ailleurs que le bronze (sans le fer) règne sur les bords de la Baltique jusque vers le milieu du IIIe siècle après l'ère chrétienne. A Trœnhoï, près de Vamdrup (environs de Kolding, Jutland), dans un cercueil de bois taillé dans un tronc d'arbre et formé, fond et couvercle, comme de deux pirogues superposées, étaient des tissus de laine bien conservés (avec coutures) à côté de couteaux, de peignes, d'armes dans le genre des armes gauloises.

Fig. 30. — Poignard de bronze de l'Europe centrale, inférieur en beauté aux analogues danois.

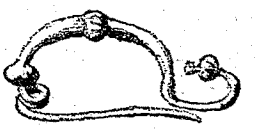


Fig. 31. — L'élasticité du métal permet la fabrication du ressort et des agrafes (fibules).

La Gaule en effet appartient tout entière à l'industrie du bronze jusqu'à l'époque de la conquête romaine. En ce sens elle est demeurée préhistorique pendant que le midi de l'Europe non seulement était civilisé depuis de nombreux siècles, mais assistait même au déclin de cette civilisation. On peut, d'après ce qu'on pourrait appeler le *style gaulois* (nous ne disons pas gallo-romain), se faire une idée du « style » de l'âge du bronze. Epées, haches, boucliers, cuirasses, casques, lances, colliers (torquès) tordus avec fermeture à boules, bracelets (armilles), agrafes (fibules), de la Gaule primitive se retrouvent dans l'art primitif suédois ou danois.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

L'art de l'époque dite *homérique* ou, du moins, l'art tel qu'il apparaît dans l'Iliade et dans l'Odyssée semble devoir se rattacher à une période dernière du développement de l'âge du bronze. Qu'on s'en rapporte au témoignage du poète, ou qu'on prenne pour restes de l'art de cette époque les objets exhumés par les fouilles de Schliemann à Troie (?) et à Mycènes, on voit que le bronze est le métal dominant (avec l'or), et que le fer ne joue pas le rôle auquel il fut appelé plus tard. L'ornementation architecturale du Trésor d'Atrée, l'ornementation des parures et des objets trouvés à Mycènes sont absolument dans le style de l'âge du bronze. Dans Homère, le fer est nommé rarement, plus rarement comme métal travaillé (bien que la trempe du fer soit mentionnée au chant XI de l'Odyssée). L'épithète de « difficile à travailler » accompagne souvent le nom du métal. Cependant les artisans homériques sont habiles. Le bouclier d'Achille est fabriqué avec le bronze, l'or, l'argent, l'étain. L'or est employé battu. Les meubles sont variés de forme, riches de matières. Ulysse est fier du lit qu'il a fabriqué. Les incrustations, la marqueterie, l'ivoire (que l'on sait teindre en rouge), la broderie, le tissage, sont des matières et des procédés mentionnés fréquemment [1].

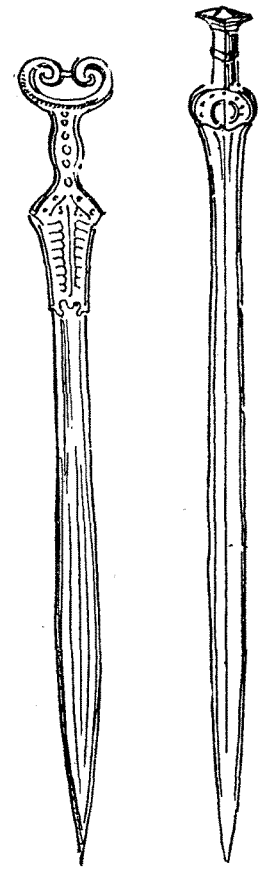


Fig. 32 et 33. — Épées préhistoriques danoises (bronze) montrant l'analogie avec les formes gauloises.

Age du fer. — On est étonné en voyant l'âge du bronze précéder l'âge du fer. Cette succession qui semble anormale a pour cause la plus grande difficulté dans le travail de cette dernière matière. Le poète latin Lucrèce (*de Natura Rerum*) a déjà noté l'emploi du fer après celui du bronze. « Les armes défensives primitives furent les mains, les ongles,

[1] Ainsi, la Gaule, avant la conquête romaine, est en retard de neuf ou dix siècles sur la civilisation homérique.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

les pierres, les branches, la flamme et le feu, quand on les connut ; plus tard on trouva la substance du fer et du bronze ; mais l'usage du bronze fut connu avant celui du fer. » Le nouveau métal dut bouleverser l'industrie. L'époque homérique nous montre cependant que le changement ne fut point brusque, puisque, dans Homère, le fer n'est point inconnu, qu'il ne domine point mais est déjà employé. Des haches de fer sont offertes en prix par Achille, ainsi qu'une boule de fer. « Quelque grandes que soient les terres du vainqueur, il en aura pour cinq ans, sans que ses

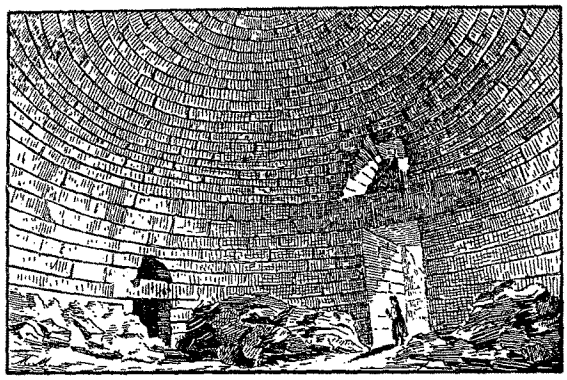


Fig. 34. — Trésor d'Atrée. Matériaux employés en assises régulières. Plate-bande sur les baies. Faux arc en décharge. Origine de la coupole.

bergers et ses laboureurs aient à aller en acheter à la ville. » C'est surtout en fournissant des outils que la substance nouvelle exerça son influence. Les objets subsistants sont surtout des pièces de métal précieux ornés de gravures nombreuses, parfois même de têtes en relief. La figure humaine s'y montre quelquefois en médaillons à léger relief où les lignes forment une sorte de bourrelet analogue à celui de l'art primitif péruvien. Souvent aussi l'ornement est découpé en rubans plats qui rappellent le style saxon. On a, de cette époque, des ceintures, des colliers (fermés à boules), des trompes de guerre, des anneaux en spirales, des fibules très décorées, une jolie coupe (à Copenhague) d'or et d'argent avec curieuse frise de quadrupèdes, d'oiseaux, un masque mortuaire, des colliers composés d'anneaux.

L'ornementation, outre les motifs décoratifs signalés, ramène fréquemment des sortes de bosses arrondies, entourées de cercles où

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

s'alignent de petits boutons saillants : la disposition est analogue à celle que nous verrons plus loin dans l'architecture, avec les tertres des barrows s'élevant au centre de cercles de pierres fichées.

Origines de l'architecture. — Même sans admettre absolument la célèbre thèse de La Mennais qui fait dériver tous les arts de l'architecture, il semble qu'il eût été plus rationnel de commencer une histoire de l'art par l'histoire de l'habitation humaine. Mais, en raison même de la fonction utile de l'abri primitif, en raison des conditions de milieu qui

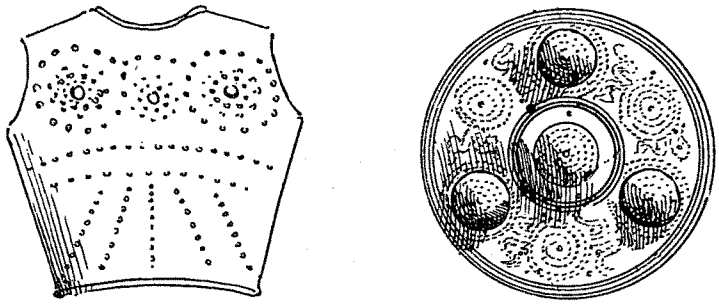


Fig. 35 et 36. — Cuirasse gauloise et bouclier préhistorique danois montrant l'ornementation en bosses et cercles de points, analogue à la disposition des cromlechs.

permettent la floraison de la beauté architectonique seulement dans le calme social, l'architecture primitive fut ou dut être longtemps sans élément ou recherche de beauté, tandis que déjà le guerrier ou le chasseur, associant l'idée du terrible à celle du beau, se « décorait » des dépouilles animales.

Dans cette reconstitution de la première demeure, l'hypothèse a beau jeu. L'homme dut se servir d'abord des abris que la nature lui offrait tout faits, tout prêts, dans les anfractuosités des rochers, les grottes, les cavernes, les antres, soit au-dessus du sol (au flanc des hauteurs), soit souterrains. On a retrouvé des groupes de ces *cavernes* qui remontent à l'âge de la pierre. Dans les groupes de Chaleux et de Furfooz (explorés vers 1850, par Ed. Dupont et Van Beneden), on a mis au jour des restes de chevaux (mangés par les habitants), des silex. Certaines de ces grottes ont servi de sépultures. Après avoir employé les grottes naturelles toutes faites, après l'*adaptation* qui put les modifier (fermeture par un obstacle

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

quelconque, bloc ou tronc, origine de la porte), vint l'*imitation* par la création d'abris, là où il n'y en avait point. Après s'être servi du trou tout fait, l'homme creusa la terre, et, pour se protéger contre l'écroulement, étaya de parties solides et dures de bois ou de pierre. De là l'entassement de pierres soutenant latéralement la terre, mur à l'énorme épaisseur ou plutôt mur par une seule face, l'autre se prolongeant dans la masse du sol. L'écroulement possible menaçait par le haut. La masse de terre formant plafond dut être maintenue. D'abord, selon la vraisemblance, deux grandes masses de pierre, écartées au pied, se rapprochèrent par le haut, fournirent l'angle évidé protégé, analogue à celui de la tente (habitation précaire du nomade). Ici encore l'homme dut imiter ce que les hasards naturels lui fournissaient tout créé. Cette stabilité, obtenue au moyen de deux chutes qui s'empêchent l'une l'autre, est l'origine et le principe de l'arcade, de la voûte, de la coupole et de l'ogive même. A Tirynthe (Argolide), à Segni (Latium), des murs de pierres colossales seront ainsi rapprochés par le haut. La porte égyptienne en conservera la coupe trapézoïdale. Dans la période préhistorique, la pierre apparut d'abord comme « plaquée » contre la terre pour la retenir, la maintenir.

L'architecte primitif fut terrassier, peut-être même avant d'être charpentier. Le *tumulus* est la forme première, antérieure au dolmen. Protecteur et élévateur, origine de la tour qui défend et menace, le tumulus fut la marque de la puissance, de l'honneur rendu, l'origine du tertre d'où parla le consul, l'origine de l'estrade, de la tribune, du trône. Et cela partout. L'Angleterre est riche en monuments de ce genre, auxquels elle a donné le nom de barrows. La plupart présentent des restes de sépultures. Leurs formes sont variées et rappellent soit des cônes, soit des cloches ou des coupes. Il en est de doubles : les barrows jumeaux (twin barrows).

Ces amoncellements de terre donnaient une impression de force et de grandeur. Le tumulus, c'est comme une pyramide de terre, pyramide modifiée par la nature de la matière employée, — pyramide devenue hémisphère et parfois élargie en terrasses. Certains tumulus sont des autels, certains des sépultures. Il en est où la pierre joue le rôle de soutien, d'autres où elle s'évide au centre de la masse ou sur le flanc et forme à l'intérieur des sortes de chambres sépulcrales. Tel le tumulus

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

de Kertsch (en Crimée) qui couvre une sorte de caveau (haut de près de 20 mètres), formé de pierres en assises régulières, se rapprochant par le haut, — œuvre d'une époque relativement peu reculée. Ailleurs les pierres s'alignent à l'extérieur en encadrements de cercles.

C'est de ces terrassements grossiers que surgira toute l'architecture. La terre, qui, creusée, a donné la grotte, fournira plus tard l'hypogée de l'Egypte, le temple de l'Inde. L'église mêlera les deux termes dans son clocher et dans sa crypte, — modifications de la bosse et du trou.

Tombe ou autel, le *tumulus* suppose déjà une vie commune, un certain état social. Ce sont aussi des monuments publics, si l'on peut dire,

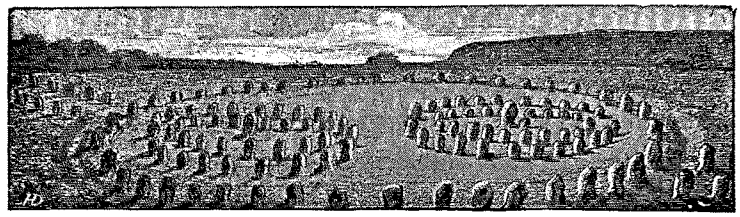


Fig. 37. — Stonehenge ou cromlech d'Avebury. Disposition en cercles concentriques analogue à celle de l'ornementation préhistorique.

que ces monuments mégalithiques que l'on a dénommés celtiques ou druidiques et qui semblent remonter à l'âge de la pierre. Les monolithes, *menhirs* ou *peulvans* ou *lechs*, fichés verticalement dans le sol, restent sans explication. La Bretagne en possède de nombreux (Plouarzel, Trébeurden, Plounéour-Trez, Prostlon, Krukuni). Le plus grand des menhirs connu est celui de Locmariaquer (Morbihan). Son poids est estimé 200 000 kilogs ; sa hauteur était de 25 mètres avant sa rupture par la foudre : aujourd'hui le Mané-ar-Groac'h (Pierre de la Fée) est en quatre morceaux dont l'un a 12 mètres de long. Des légendes populaires entourent de mystère ces « pierres fiches, pierres levées, pierres debout, pierres fittes », auxquelles des localités doivent leur nom. Étaient-ce des termes, des idoles, des autels, des monuments commémoratifs comme les pierres de témoignage des Hébreux ?

Les pierres sont parfois plantées de façon à former des *alignements* parallèles. Ces alignements accompagnent souvent les dolmens et leur servaient peut-être d'avenues, comme vraisemblablement dans le « sanc-

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

tuaire druidique » de Landaouedec (Crozon, Finistère). A Erdeven (Morbihan), les menhirs innombrables, sur 11 files, forment dix allées de près de deux kilomètres. Mais les plus célèbres alignements sont ceux de Carnac qui paraissent la continuation de ceux d'Erdeven. Dix avenues s'allongent entre les onze rangées de menhirs dont, après des destructions, il subsiste encore 11 ou 1200[1]. Au Sud se dresse un tumulus de 20 mètres de haut, de destination sépulcrale, où les fouilles de 1862 ont retrouvé de beaux échantillons de l'art de l'âge de pierre. Certains alignements (Abury, Angleterre) sont contournés en spirales ou en S : on les appelle « dracontia ».

Le *dolmen* se compose de deux pierres (ou quatre pierres, deux de chaque côté) fichées dans le sol et en supportant une troisième qui forme table ; c'est une sorte de portique primitif. Sa destination est également douteuse. La table de pierre qui les surplombe (avec les bassins, les rainures dont quelques-unes ont conservé des traces) s'est-elle rougie du sang humain dans les sacrifices religieux ? Peut-être les dolmens ne sont-ils que d'anciennes chambres sépulcrales enfouies sous la masse de quelque tumulus dont la terre aura disparu, ruinée par l'effet du temps. Locmariaquer, si riche en monuments mégalithiques, possède plusieurs dolmens, « la Table de la Fée » et surtout le Dol-ar-Marc'hadourien (la *Table des Marchands*[2], plus tard appelée *Table de César*), dont les pierres portent des caractères gravés qu'on n'a pu déchiffrer. Le dolmen de Trie (Oise) mérite d'être mentionné pour sa composition singulière : une pierre, percée d'une ouverture, circulaire en bouche le fond et donne au tout l'aspect d'une sorte de chambre. A citer la chapelle des Sept-Saints, à Plouaret, construite sur un dolmen.

Les « *allées couvertes* » ne sont en somme que des sortes de couloirs formés par une série de dolmens placés l'un derrière l'autre. Les exemples les plus connus sont les allées couvertes d'Essé (forêt de Rennes) et Bagneux (Maine-et-Loire), bien que cette dernière soit plutôt un dolmen allongé avec ses six blocs de pierre dont l'un sert de toit. L'île

[1] Dans les landes de Lanvaux (au nord de Rochefort-en-Terre) gisent à terre environ deux milliers de pierres plus longues que celles de Carnac.

[2] Chose curieuse, cette appellation peu explicable de « table des marchands » est aussi celle d'un dolmen de la forêt de Bellême.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

de Gavrinnis possède une allée couverte dont les blocs sont sculptés.

On serait assez disposé à voir un « jeu de la nature », un résultat du hasard dans les énormes *pierres branlantes* équilibrées sur des pointes, soit que la pointe soit le support, soit qu'elle soit la forme de la partie inférieure de la pierre portée. On en cite des exemples en Angleterre

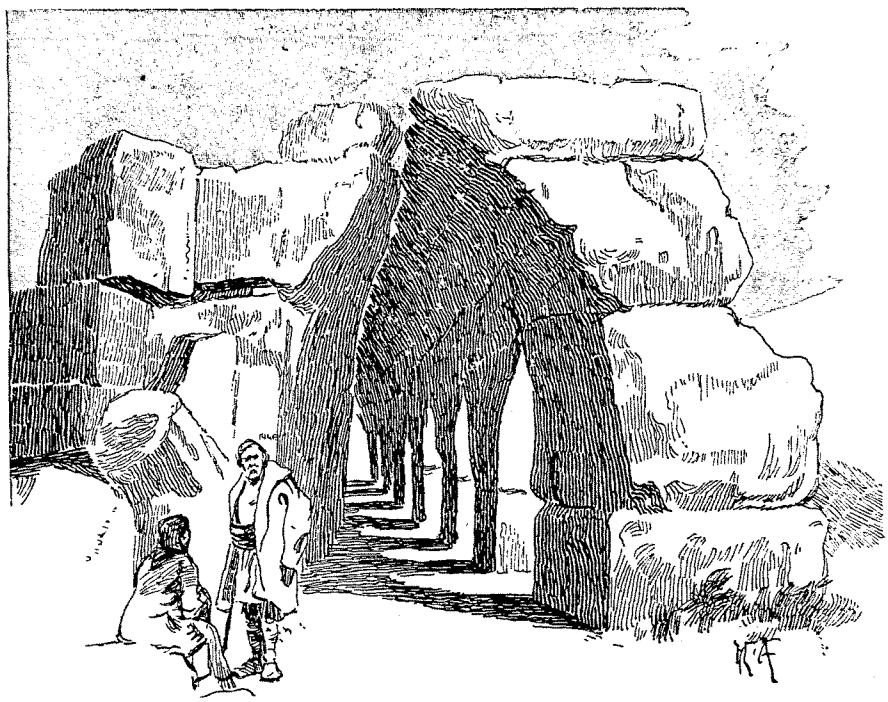


Fig. 38. — Porte de Tirynthe. La baie couronnée par le rapprochement supérieur d'énormes matériaux dont les pieds s'écartent.

(Halifax, etc). Certaines pèsent jusqu'à environ 760 000 kilog. ; celle de Perros-Guyrech (Côtes-du-Nord) a 13 mètres sur 7 mètres. La « pierre Martine» de Livernon (Lot) oscille sur deux supports. Celle du Sussex (Angleterre) montre des faces régulières vraisemblablement taillées par l'homme. Des assemblées de guerriers farouches se sont tenues, croit-on, dans les enceintes des *cromlechs* où les menhirs alignés s'arrondissent en cercles concentriques, parfois avec terrassements, parfois avec pierre au centre, — pierre dans laquelle on a vu *l'irmensul* ou « pierre du soleil ». L'Angleterre abonde en ruines de ce genre. Le plus bel exemple

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

est le « stonehenge » d'Avebury sur une espace de 475 mètres de diamètre environ. Le cercle principal en renferme deux autres, distincts l'un de l'autre et rayonnant sur un diamètre d'environ 100 mètres. Le célèbre « stonehenge » de Salisbury présente cette particularité unique que le cercle intérieur est d'une date très antérieure à celle du cercle extérieur. L'ensemble est composé de 86 pierres [1].

Les *stations lacustres*, qui presque toutes remontent à l'âge du bronze, sont l'œuvre d'une civilisation déjà habile dans l'emploi des éléments naturels. La pierre des monuments mégalithiques est (sauf quelques exceptions) à l'état brut. Le monument mégalithique procède de l'imita-

Fig. 39. — Tumulus. La pierre, sans assises régulières, forme ossature sous la terre qui, par son poids, maintient les matériaux juxtaposés (élément rudimentaire de la voûte).

tion de la caverne ; le type de l'habitation lacustre est la cabane. Quelle gigantesque entreprise que l'enfoncement de ces milliers de pilotis, maintenus par des tas de pierres jetées dans le fond des lacs, assujettis entre eux par des poutres formant planchers, et portant les groupes de cabanes d'une race de pêcheurs ! Le mur est palissade ; la toiture est faite de débris végétaux. Le bois domine, plus léger que la pierre, mais réclamant plus de travail dans son adaptation. Si l'on peut voir dans le dolmen l'origine de la plate-bande, on peut ramener la colonne au tronc d'arbre, imaginer la baie primitive, formée d'une poutre transversale superposée à deux arbres dont le haut se divise en la fourche de deux branches. Avec la pierre ou avec le bois, l'architecte primitif réalisa les conditions nécessaires de l'ouverture de sa demeure.

Les peuplades sauvages construisent encore de ces habitations sur

[1] On trouve en Chine des tombes avec entourages de cercles de pierres.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

pilotis. Les voyageurs en ont trouvé en Océanie. A Doréï, en Papouasie, s'élève une sorte de temple à toit couvert de roseaux. Les piliers de bois, fichés dans le fond de l'eau, émergent, taillés en figures de person-

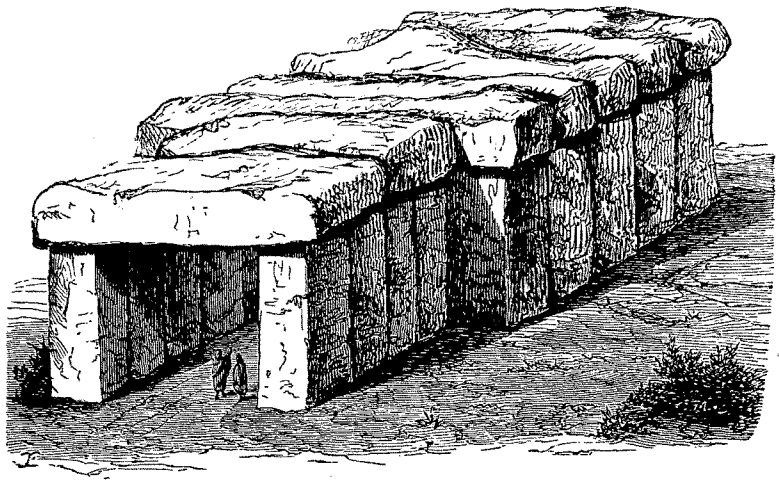


Fig. 40. — Dolmen de la Roche-aux-Fées. Application primitive de la plate-bande couronnant la baie.

nages, grossières cariatides et atlantes primitifs ! Telle se montre à nous l'habitation préhistorique.

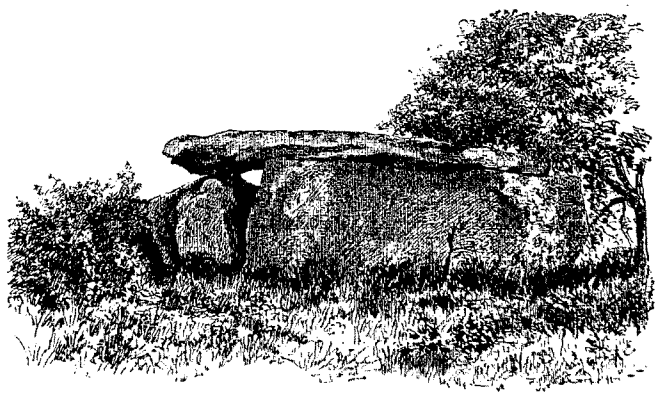


Fig. 41. — Dolmen près Saumur. Application primitive de la plate-bande couronnant la baie.

A cet art préhistorique doit se joindre l'art sans histoire, l'art qui seul reste pour témoignage de l'existence de races disparues. Puissance merveilleuse de l'art, supériorité qu'il peut revendiquer sur les lettres ! Pour qu'Homère soit Homère, il faut des hommes qui comprennent la

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

langue qu'il a parlée. L'art, langage universel, est de tous les temps. Un fragment de chapiteau, quelques traits dessinés sur la pierre, une civilisation renaît, ressuscite, nous parle et nous émeut!

L'Amérique offre les restes de races que la conquête et les cruautés espagnoles ont éteintes, surtout dans l'Amérique centrale et dans l'Amérique du Sud. Au Nord, dans le bassin du Mississipi, on a découvert plusieurs milliers de monuments dont la destination reste obscure; leurs

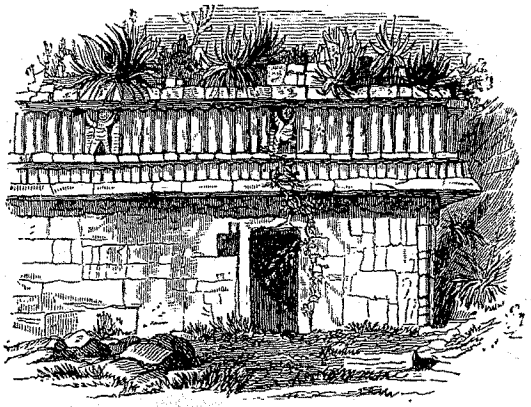


Fig. 42. — Antiquités mexicaines.

dimensions considérables supposent l'emploi de bras innombrables. Mélange de terre et de pierres, ils affectent la forme de cônes ou de pyramides : le haut s'étale en plate-forme. Les ossements qu'on y a déterrés semblent indiquer qu'ils ont servi de tombeaux. D'autres terrassements composent des enceintes circulaires ou rectangulaires, s'encadrant et séparées par des fossés. Ces sortes de tumulus dessinent parfois sur le sol de gigantesques silhouettes d'hommes ou d'animaux. Mais c'est surtout au Mexique et au Pérou que les ruines sont intéressantes pour l'histoire de l'art.

Si les monuments de l'Amérique du nord se rapprochent de l'art préhistorique proprement dit et sans date, il n'en est pas tout à fait de même des antiquités mexicaines et péruviennes. La ville à laquelle on a donné le nom de Palenqué lors de sa découverte (au milieu du XVIII^e siècle), et qui fut explorée méthodiquement vers 1787, n'était pas loin d'égaler en

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

dimensions le Paris actuel. Enfouie dans des forêts, elle était probablement la capitale parmi les cinquante villes environ dont on a déblayé les restes. L'appareillage des pierres y est savant ; la voûte est connue. Des peintures, des sculptures, des inscriptions ornent les faces des temples ou des palais élevés au sommet des vastes pyramides à étages, aux raides escaliers. Quelques statues de singes, des personnages accroupis, des obélisques ont été trouvés un peu partout dans ces ruines mexicaines qui

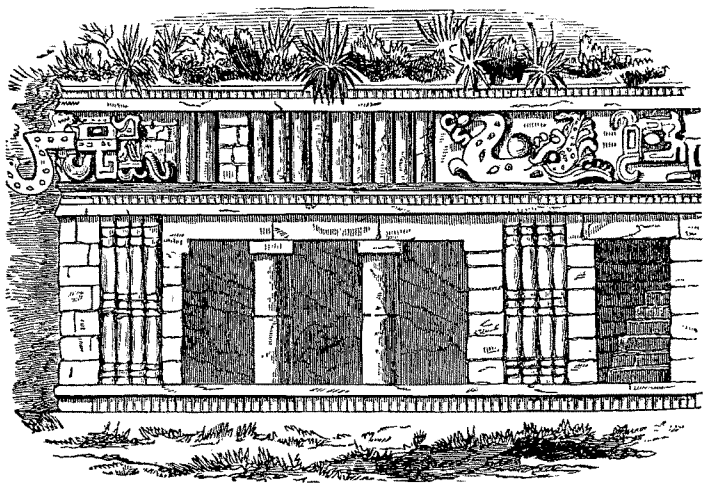


Fig. 43. — Ruines préhistoriques (au Mexique). Plate-bande analogue à la plate-bande égyptienne, portée sur des colonnes cylindriques à abaque carré.

remontent vraisemblablement à l'époque de la domination des Aztèques, peut-être des Toltèques (VII^e^ siècle — XI^e^ siècle). Le type est le *téocalli* (maison de Dieu), pyramide tronquée dont la plate-forme porte un temple. Les plus célèbres (avec et après celui de Palenqué) sont ceux de Cholula (56 mètres de haut), Tlascala, Papantla, Guatusco, Truxillo. Nombre de téocallis sont composés d'un grand téocalli central entouré de téocallis plus petits, formant encadrement ou s'alignant en avenues. Les plus anciens monuments ont été trouvés sur le plateau d'Anahuac. Les sculptures qui les décorent représentent des êtres informes aux têtes souvent disproportionnées et grimaçantes. L'ornementation géométrique est surchargée, mais parfois agréable (dans certains calendriers circulaires, notamment).

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

Avant l'arrivée des Européens, les Péruviens avaient élevé des monuments qui témoignent d'un remarquable degré de civilisation. Les *vases* imitent la figure humaine ou animale, sont peints de couleurs violentes. Les ornements sculptés sont compliqués, rappellent la grecque, parfois serpentent en ondulations, sont chargés de têtes dans l'intérieur desquelles

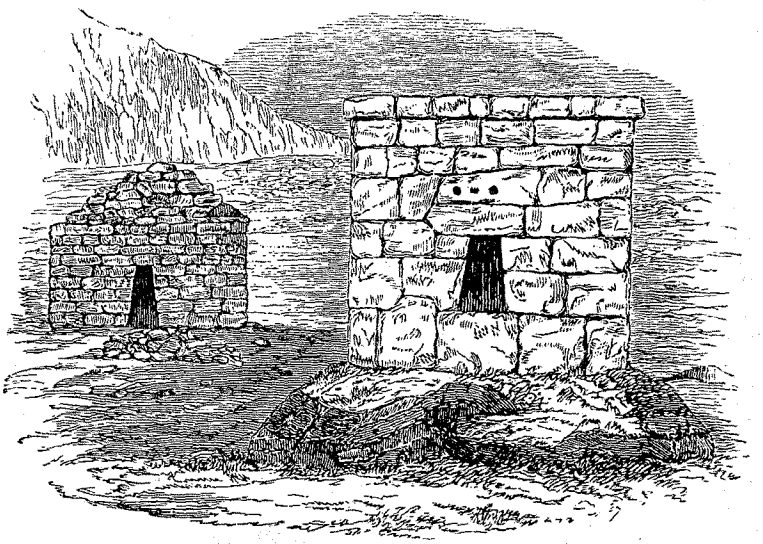


Fig. 44. — Tombeaux péruviens : baies trapézoïdales (comme en Égypte); adaptation des formes juxtaposées, assises régulières ou presque.

sont comme des découpures (peut-être à l'imitation des tatouages). L'architecture y dérive de la pierre. Les baies sont en forme de trapèzes. Les palais se subdivisent en chambres nombreuses qui (sans fenêtres) reçoivent le jour par les portes. Le plus ancien monument est la *Maison dite de Manco Capac* (sur le lac de Titicaca). Les voyageurs vantent les routes établies par les premiers habitants. Bien qu'une tombe (au même lieu) présente un exemple d'assises horizontales de pierres, les blocs sont généralement juxtaposés en appareil polygonal irrégulier. Ces blocs (joints avec une merveilleuse habileté) sont de dimensions énormes dans les *murailles* de Cuzco et se rattachent au type de construction auquel on a donné le nom de Cyclopéen.

Les Antiquités *péruviennes* ou *mexicaines* ne nous révèlent qu'un art

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

antérieur au XVI^e^ siècle. C'est au XIII^e^ siècle que Manco Capac a été divinisé. Il s'agit donc de temps relativement récents et que, seule, l'absence d'histoire force à ranger dans l'art préhistorique. L'art préhistorique proprement dit semble avoir ignoré le mur de pierres superposées et liées ; il fait sa muraille d'une seule pièce, monolithe ; il juxtapose, mais ne compose pas « en hauteur ». Le mur se montre tard dans l'histoire, bien que dans la période encore légendaire. Il joue deux rôles, d'abord mur de maison, puis muraille de ville. Dès les temps homériques, les cités se

Fig. 45. — Poteries péruviennes. Vases à visages. L'homme donne aux choses sa forme : anthropomorphisme.

vantent de la solidité de leurs remparts. Homère cite Tirynthe et Mycènes. Dans certaines ruines antiques apparaissent d'énormes blocs superposés, au hasard, semble-t-il — laissant entre eux des vides remplis de petites pierres, le tout sans assises régulières, sans *appareil* régulier. A Larissa (en Argolide), la construction est plus savante : les pierres de formes diverses se juxtaposent et se superposent très exactement, la taille les a rendues susceptibles de s'appliquer l'une contre l'autre sans vide intermédiaire ; mais les joints qui résultent n'offrent aucune régularité dans le dessin d'ensemble. La célèbre porte des Lions, à Mycènes, offre des assises parallèlement conduites, les pierres s'étageant en rangées nivelées.

Ce travail des constructions à énormes blocs de pierre était attribué par des légendes aux Cyclopes, d'où le nom. On a vu aussi, dans les

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

ruines où il se retrouve, les restes d'une civilisation pélagique qui, dans les temps primitifs, aurait dominé en Grèce, y aurait importé ses mœurs et ses dieux, ses dieux parmi lesquels les divinités mystérieuses de Samothrace, ces Cabires, inventeurs de la métallurgie, comme les Telchines, les Dactyles et les Curètes. Il est à noter que les Cyclopes, eux aussi, comme serviteurs de Vulcain, passaient pour travailler les métaux.

Cyclopes ou Pélages nous amènent à une époque qui précède immédiatement le temps où l'histoire de l'art se précise et sort du domaine des incertitudes et des hypothèses. Nous aurons à revenir sur cette architecture de Mycènes, Porte des Lions et Trésor d'Atrée, quand nous traiterons des origines de l'art grec.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

L'Art Egyptien

A travers le désert plat, inculte, ocreux, sous un ciel immuable, sans nuage, sans pluie, dans la monotonie continue des perspectives éternellement mornes, une sorte de couloir s'ouvre, large de quelques kilomètres, trace sa route noyée de verdure et de végétation puissante : au milieu, au fond, s'avance, dans cette vallée resserrée qui l'enveloppe et le suit, le fleuve sacré, celui que les indigènes appellent encore le fleuve béni, — le Nil. Impassible, survivant aux siècles, il continue sa bonne tâche de force naturelle bienfaisante. Vienne juin et, pendant quatre mois, ses eaux grossies, dont le flot baigne des ruines d'histoire écroulée, se noirciront du limon nourricier et le déposeront sur les rives. L'Egypte ne serait pas, n'aurait pas été un pays sans le Nil : Hérodote a pu dire qu'elle était un présent du fleuve. Tout jusqu'à ce delta, plus vivant, ce delta où rayonnait autrefois l'éventail de ses sept fameuses embouchures, tout vient du Nil, est de la terre « viable », vivante (non plus morte comme le sable), de la terre apportée par lui. Et, pendant 250 lieues environ, dans cette partie de son cours qui va de Syène à la mer, majestueusement seul, il ne reçoit le tribut d'aucun affluent étranger, — telle l'imperturbable fixité qui, en dépit de quelques modifications séparées par des siècles, reste la caractéristique de la civilisation égyptienne et de l'art qui en a été l'expression.

Cette constance éternelle d'un ciel toujours semblable à lui-même, sans le drame des tempêtes et des orages, sans le pittoresque des nuages, modela l'âme égyptienne, en même temps que les conditions du climat

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

s'imposaient aux formes de l'architecture protectrice. Le toit, avec son angle supérieur et le double versant de ses pentes où glisse la pluie, devenait inutile dans un pays où il ne pleut pas : le temple égyptien n'aura point le fronton triangulaire du temple gréco-romain. Pour la même raison, point d'ordre extérieur de colonnes formant portique ou péristyle. A ces influences du ciel se joignit celle du sol : les carrières locales fournirent les énormes blocs de pierre que l'on coucha, allongés sur les montants des ouvertures. La voûte et l'arcade associent les éléments petits : le constructeur égyptien n'arrondit ni voûte, ni arcade et ne connut que l'horizontale et droite plate-bande d'une seule pierre qui enjambe, au-dessus du vide, d'une colonne à l'autre, d'un montant à l'autre montant.

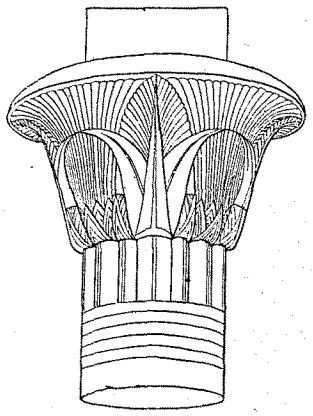


Fig. 1. — Le chapiteau de forme végétale.

Sur les parties fécondées de ce sol croissent deux plantes auxquelles la décoration empruntera ses motifs. Broderie, bijouterie, ornementation gravée, sculptée, peinte, partout se dressera le lotus, partout le papyrus, bouton, fleur, feuille ou tige. Ici ils s'appliquent sur les surfaces et les embellissent ; là ils donnent la forme totale elle-même, dans la colonne par exemple.

Les influences religieuses et sociales constituent ce qu'on pourrait appeler le milieu moral où se développa l'art sur les bords du Nil.

« Les Egyptiens, dit Hérodote, sont très religieux : ils le sont plus que les autres hommes. » Presque tout l'art chez eux est religieux. La religion s'y présente sous un double aspect. Par les modes d'expression visible elle a quelque chose de monstrueux, unissant dans le symbole les formes animales à la forme humaine. Sous ces dehors d'une idolâtrie barbare, un dieu unique était adoré, prenant tel ou tel nom selon qu'il manifestait telle ou telle de ses puissances. Chaque ville même désignait diversement et figurait à sa manière la divinité, une comme substance et triple comme personne. A Memphis sont vénérés *Phtah* ou Ptah (coiffé du scarabée, symbole d'éternité, et foulant aux pieds le crocodile, symbole des ténèbres), *Sacht*, ou Sekhet (tête de lionne ou de chat), *Imouthès*, dieu

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

de la science, comme Thoth. Thèbes adore *Ammon*, *Mout* et *Khons* : Ammon (aux cornes et parfois à la tête de bélier, coiffé de deux hautes plumes) ; *Mout* ou Maut ou Ament, déesse souveraine de la nuit, et qui a pour symbole le vautour, signe de la Maternité ; Khons, leur fils, celui dont les Grecs feront Harpocrate est figuré avec une tête d'épervier. La Trinité pour Abydos se compose d'*Osiris*, d'*Isis* et de *Horus*. Osiris, symbole du Bien, se confond avec Ra, le soleil ; il renaît sous le nom de Horus ; son symbole est un œil (le soleil « œil du ciel »). Bienfaiteur, il a enseigné aux hommes la culture de la vigne. Toute âme, après la mort, se confond en lui, devient un Osiris. Le dieu a pour ennemi Set ou Typhon, par qui il a été tué pour renaître en Horus. Isis, principe féminin, est souvent représentée allaitant Horus, parfois ailée, parfois coiffée d'un disque à cornes de vache. Elle figure au pied des sarcophages. Il semble que, par certains points, elle soit la même que la déesse Hathor (en qui les Grecs voyaient Vénus).

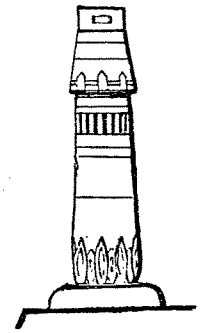


Fig. 2. — Colonne de forme végétale.

A ce culte des morts, à ces voyages de l'âme (sous la forme d'un épervier à tête humaine barbue) dans les régions inférieures (amenti) se rattachent : 1° *Anubis* (à tête de chacal) qui préside à l'ensevelissement ; 2° les quatre génies gardiens des canopes : *Duaumautew* (tête de chacal), *Kebsenouw* (tête d'épervier), *Amset* (tête humaine), *Hapi* (tête de singe) ; 3° *Neith*, analogue à Minerve ou à Diane ; 4° *Neptys*, protectrice des morts ; 5° *Nout*, figurée sur les couvercles des boîtes à momies, sur les sarcophages rectangulaires ou mummiformes, en forme de momies ; 6° *Selk*, coiffée d'un scorpion.

Quelle différence entre cette religion et le paganisme grec vivant de légendes, d'anecdotes, de rivalités entre les dieux ! La mythologie de l'Olympe est pleine d'action. La religion de l'Egypte est sans « drame » : la lutte d'Osiris et de Set même ne donne rien. De là les dieux impassibles, sans colère, sans mouvement, réduits à ce qui est à peine une attitude, — à une posture, une sorte de faction. L'art aura le mouvement quand il représentera les batailles, les gloires des rois, mais un mouvement automatique, saccadé, anguleux : il n'atteindra à

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

l'expression de la vie, mais alors de la vie dans toute sa force luxuriante, que dans les tableaux sculptés, gravés ou peints des scènes populaires.

Mêlée à la vie terrestre, la divinité s'incarnait dans certains animaux : de là le respect pour le chat, le chien, le bœuf. *Apis* est l'incarnation d'Osiris, la deuxième vie de Ptah. Le dieu-animal (les Hébreux en prendront le culte avec le Veau d'Or) est le gage du bonheur : sa mort est un deuil public. A Sakkarah, Mariette a découvert (1851) une nécropole où se trouvaient les restes des Apis depuis la XVIIIe dynastie. L'Apis mort devenait un Osiris-Apis : mot d'où les Grecs ont tiré la désignation de Sérapis et aussi de *Sérapéum* (tombe des Apis). Le musée du Louvre possède une riche collection qui en provient : la salle qui lui est consacrée a, en son milieu, une statue d'Apis, de même origine.

Fig. 3. — La momie et l'ensemble mummiforme.

Le mélange des deux formes humaine et animale n'attribue pas chez les Egyptiens le premier rôle à l'homme, en ce sens que la tête est une tête d'animal sur un corps d'homme. La tête étant la partie corporelle la plus significative ou la plus variée, il était plus aisé de diversifier de cette façon les types des diverses divinités. En cela l'art se montre contradictoire de tendances avec l'art grec, qui, lui aussi (mais rarement et avec plus d'inquiétude de la beauté) a mêlé les formes séparées dans la nature : dans les centaures, chimères, sirènes, harpies même, chez les Grecs, la tête restera humaine si le corps est animal. Deux types symboliques cependant sont traités dans l'esprit grec par les Egyptiens. L'âme est, sur les sarcophages, représentée par un épervier à tête humaine et c'est une tête humaine qui se dresse le plus souvent dans le *sphinx*, la plus égyptienne des conceptions égyptiennes.

Le *sphinx* (dont les Grecs feront une femme ailée à corps de lionne, dans la légende d'Œdipe) est un lion sans ailes, figuré couché et dont la poitrine porte une tête humaine [1] coiffée du capuchon à côtés retombants

[1] Certains sphinx ont une tête de bélier : on les dit criosphinx.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

(klaft). Symbole de l'intelligence unie à la force, le sphinx est ordinairement un roi, rarement un dieu.

Reconnaissables à leur type, les personnages divins ou humains se caractérisent par des attributs particuliers, signes d'abstractions ou de fonctions.

Les principaux de ces symboles ou attributs sont : l'*œil* d'Osiris, le

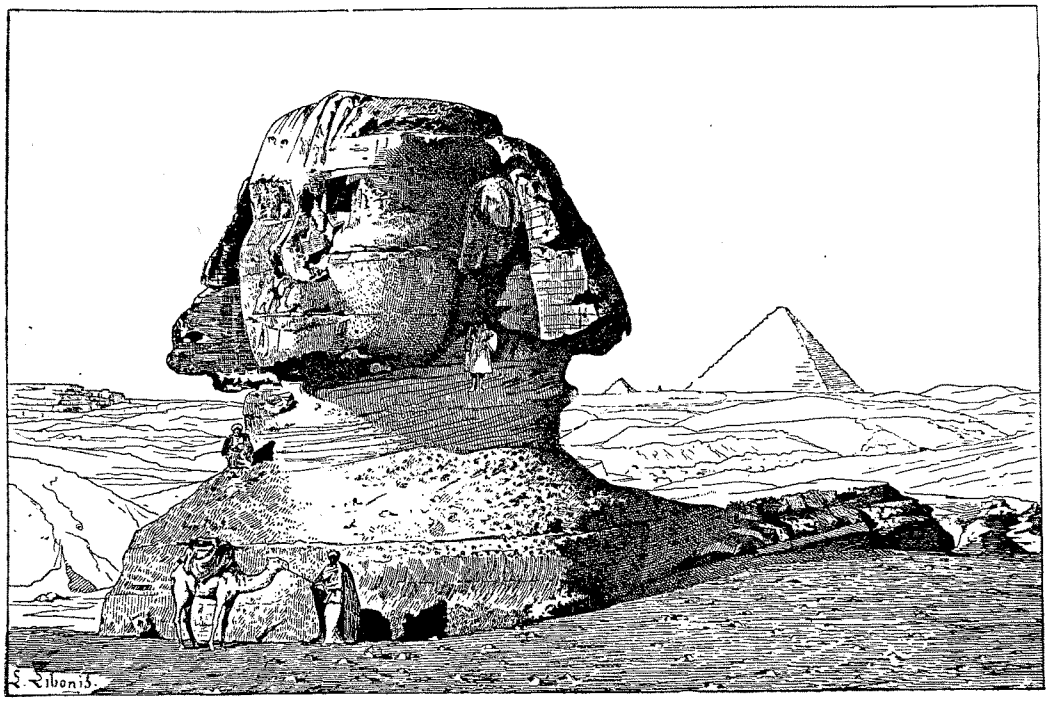


Fig. 4. — Le Sphinx et les Pyramides.

disque du soleil (entre deux grandes ailes étendues), le *sceptre* à tête de lévrier, l'*anneau* et la *croix ansée* (symbole de vie et de prospérité), le *scarabée* (renaissance), le *vautour* (maternité), le *sistre* (des prêtresses), la *peau de panthère* (des prêtres), le *fouet* (puissance), le *doigt à la bouche* et la *tresse pendante* (enfance).

Les noms des rois et des reines sont encadrés dans des cartouches. La bannière porte la devise du roi.

Le costume a aussi ses symboles. Le serpent (*uræus*) dressé sur la coiffure est un signe de royauté. La coiffure *pshent* combine la couronne

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

évasée rouge, d'où sort un enroulement (lituus), avec la mitre blanche conique : insignes de la souveraineté sur l'Egypte haute et basse. L'*atew* est une coiffure sacrée, caractérisée par la mitre blanche et les deux plumes d'autruche dressées. La coiffure est la partie la plus compliquée et la plus « expressive » du costume, lequel se réduit à une sorte de pagne (*shentit*) ou petite jupe à angle inférieur pointu et comme empesé.

Un, à la fois par la ressemblance entre les œuvres d'une même époque et par la permanence des types entre les œuvres des époques successives, l'art égyptien a été le plus immuable des arts. Malgré les quelques différences caractéristiques entre les monuments des divers empires, il a manifesté pendant un long cours de siècles une fixité qu'on a expliquée par d'autres raisons que par la constance du milieu physique et social où il s'est développé. « Après avoir choisi et déterminé les modèles (dit Platon, Lois II), on les expose dans les temples et il est défendu aux peintres et autres artistes de rien innover, de ne s'écarter en rien de ce qui a été réglé par la loi... On trouvera chez eux des ouvrages de peinture et de sculpture faits depuis dix mille ans... qui ne sont ni plus ni moins beaux que ceux d'aujourd'hui. » D'autre part, a-t-on dit, le peuple était divisé en castes où la fonction se transmettait héréditaire : de là la constance du procédé en même temps que des types. Certaines inscriptions des stèles ont montré cependant que le régime des castes n'établissait point d'infranchissables barrières et que le fils n'exerçait point toujours la même profession que le père.

Fig. 5. — Le scarabée, symbole de renaissance.

La vraie raison de la fixité de l'art égyptien est que pour l'Egypte l'art a été une écriture, un développement de l'écriture. La statue s'y déchiffre comme un texte où les mots sont des formes. L'artiste écrit et pour cela se sert non de caractères inventés, innovés, créés par lui, mais de l' « alphabet » de ceux qui devront le lire.

L'écriture-dessin des hiéroglyphes est comme une transition naturelle entre la forme et l'idée signifiée : elle ne présente point l'arbitraire de nos écritures. Elle s'adresse directement à l'œil et n'est point le « son » rendu visible.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

Du jour seulement où on l'a déchiffrée, on a su la véritable histoire. Avant le XIX^e^ siècle, on en était réduit aux témoignages de la Bible, d'Hérodote, de Diodore, de Strabon et à l'ouvrage de Manéthon, prêtre égyptien[1]. Les listes que ce dernier avait laissées exposaient à l'erreur de supposer successifs des règnes simultanés. C'est au Français Champollion que revient l'honneur d'avoir fondé comme science l'égyptologie. En 1798-1801, l'expédition française avait abouti à l'établissement de l'Institut du Caire. Denon publie son voyage en Egypte (1802), douze ans avant la grande Description de l'Egypte. Des musées s'ouvrent partout, rivalisent avec celui que Rome possédait déjà au XVIII^e^ siècle.

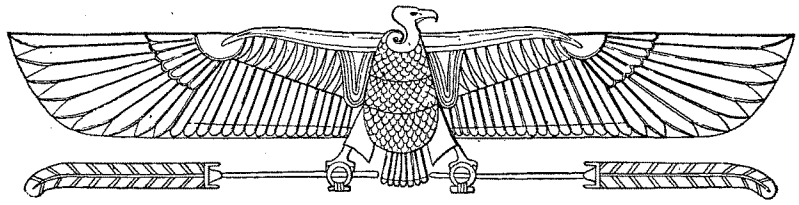


Fig. 6. — Le vautour, symbole de maternité.

Ce sont ceux de Turin (1824), Paris (1826), Florence, Berlin, Leyde. Le British-Museum (Londres) s'est, après la capitulation d'Alexandrie, enrichi de tout ce que les Français avaient découvert et réuni. Le 17 novembre 1822, dans sa *Lettre à M. Dacier*, Champollion exposait les principes du déchiffrement des hiéroglyphes d'après l'étude de l'inscription trilingue dite de Rosette (actuellement au British-Museum). En 1831, une chaire est occupée par Champollion au Collège de France où il aura pour successeurs Letronne, Lenormant, de Rougé, Maspéro. Mariette, envoyé en mission (1850), découvre le Sérapéum, fouille Edfou, Karnak, Thèbes, etc. ; fonde, en 1858, le Musée de Boulaq. Désormais, l'Égypte est jugée d'après son propre témoignage écrit sur les murailles de ses monuments.

Caractéristiques de l'architecture. — La *pyramide* n'est pas seulement une des formes primitives de l'architecture en Egypte : elle y domine cet art tout entier. Les édifices à toit plat sont des pyramides tronquées :

[1] Papyrus de Manéthon, trouvé par Champollion, actuellement au musée de Turin.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

les murs, plus larges du haut que du bas, descendent en talus, ont quelque chose de pyramidal. L'édifice grec en silhouette sera un rectangle coiffé d'un triangle, le temple égyptien est un trapèze. Le pylône est une tour pyramidale. La porte s'ouvre en forme de trapèze, plus étroite en haut qu'en bas.

Fig. 7. — Coiffure royale avec l'urœus.

Le *temple-type* est analogue, dans ses dispositions d'ensemble, au temple de l'Inde et de la Chine. Par une allée bordée de sphinx, on aboutit à un portique ou plutôt à une porte (entre deux pylônes), ouvrant sur une avenue qui mène au sanctuaire, ornée d'obélisques et de statues colossales. Ces sortes d'emboîtements de constructions, les unes dans les autres, ces enceintes symboliques qui séparaient l'intérieur divin et le dehors profane, tout cela rappelle l'Orient.

L'horizontale domine dans les plates-bandes des baies et dans les plafonds qui surmontent les *colonnes*. Ces dernières, fortes et élégantes, affectent souvent la forme végétale de tiges réunies : les intervalles fournissent des creux qui sont peut-être l'origine des cannelures. Le bas du fût est souvent rentrant, en dessous de boule (forme irrationnelle). Le chapiteau (sous un abaque peu saillant) se resserre en bouton de lotus tronqué ou s'épanouit en fleur ou en feuilles. Certaines ruines offriront déjà le futur ordre dorique [1] et aussi des sortes de cariatides [2], coiffées du klaft. Ce qu'on pourrait appeler la corniche égyptienne donne en profil une forte saillie dont le dessous s'évide en une gorge arrondie largement.

Fig. 8. — L'écriture égyptienne est un dessin (cartouche royal).

[1] A Béni-Hassan.

[2] Denderah

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

A l'architecture égyptienne appartiennent, outre la forme typique du temple, les pyramides, les hypogées, les labyrinthes et les obélisques.

La *pyramide* procède du tumulus funéraire. Elle est l'honorification symbolique du mort, à l'importance duquel se mesure la hauteur de la

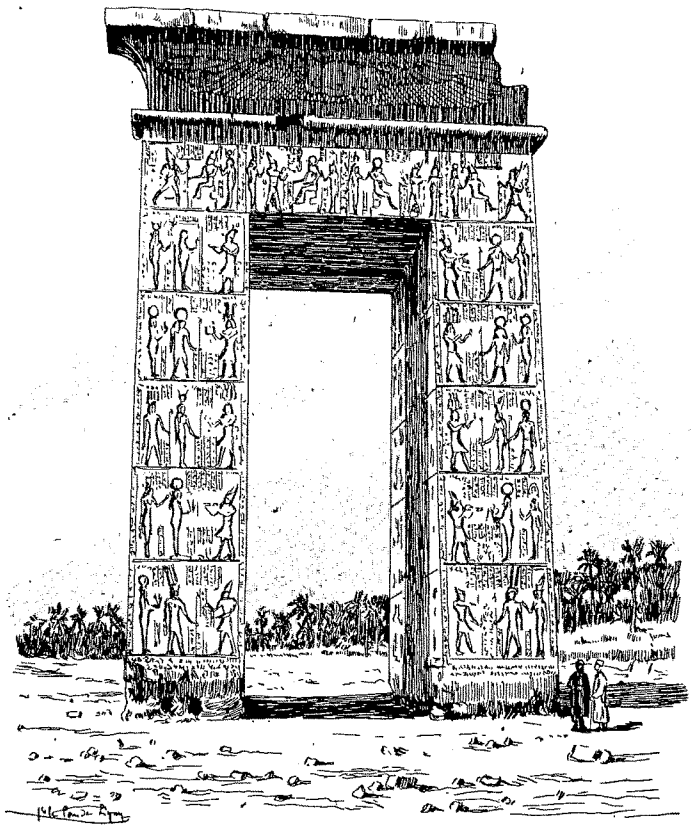


Fig. 9. — Portique de Ramsès, forme de trapèze.

terre amoncelée sur le cadavre. C'est le type primitif, peut-être le plus primitif, le terrassement formant le tas : plus tard la pierre intervient, forme protection, chambre autour du cadavre, consolide le tumulus, s'y plaque au dehors, maintient, puis remplace la terre. Les deux impressions de force, hauteur et largeur, se mêlent dans la pyramide : elle est la forme la plus stable : sur les bords du Nil, elle répond au sentiment esthétique rudimentaire qui, en Amérique, a inspiré l'élévation des téocallis, ces pyramides tronquées.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

L'*hypogée* a pour origine le souterrain. C'est en Egypte, peut-être, que ces temples (et ces sépultures) ont montré le plus de beauté. Par une série de couloirs on pénétrait jusqu'à une chambre accompagnée de sortes de chapelles latérales. Tels les édifices de Biban-el-Molouk (où l'on a retrouvé le sarcophage et la momie de Ménephtah I). Le plafond porte sur d'énormes piliers. A Béni-Hassan, Karnak, Bershé, les hypogées n'étaient que des sortes de nécropoles puisque, aux côtés de la momie principale, figuraient les momies d'autres personnages. C'est là, dans ces sanctuaires respectés par le temps, qu'on a recueilli les documents les plus intéressants sur la vie religieuse, politique et populaire.

Le *labyrinthe* est un jeu d'esprit ; c'est l'ingéniosité appliquée à l'architecture. L'édifice est protecteur par fonction : il protège par le mur. Dans le labyrinthe la difficulté de pénétration est produite par la complication de détours trompeurs. La multiplicité des enceintes dans la construction religieuse égyptienne dut y amener. L'antiquité s'y amusa. On cite ceux de Crète, de Clusium, de Lemnos. Plus tard, le Moyen Age réduisit le labyrinthe à des combinaisons de pavages polychromes, symbole de l'accès difficile du Paradis. L'Egypte se vantait de deux labyrinthes, celui du *lac Mœris* (attribué à Mendès), celui des *douze Seigneurs*, plus récent, construit par Psammétik et qui comprenait 3 000 chambres, réparties en deux étages.

L'*obélisque* est un pilier d'un seul bloc légèrement pyramidal qui se termine, à son sommet, en forme de petite pyramide. C'est une colonne triomphale, d'une destination purement décorative. Les grandes villes de l'Europe en ont orné leurs places. Rome possède six obélisques parmi lesquels celui de la place Saint-Jean-de-Latran, en granit rose, le plus grand de ceux qui existent (près de 9 mètres de plus que l'obélisque de Luqsor, qui se dresse au milieu de la place de la Concorde). L'obélisque de Saint-Jean-de-Latran provient de Thèbes où Thoutmosis III (Thoutmès III) l'avait érigé devant le temple de Ra.

La durée des monuments égyptiens ne provient pas que de la nature des matériaux employés. D'une habileté merveilleuse dans la taille, dans le polissage, les artisans ont juxtaposé les blocs de pierres avec une étonnante précision qui a formé des « appareils » d'une régularité gage de résistance et élément de beauté. Ils assuraient la stabilité par l'insertion

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

d'attaches intérieures de morceaux de bois en queues d'arondes. Leur mortier mêlait de savantes proportions de chaux, de sable, de débris de tuile et de marbre. Tout cela s'entend de l'architecture publique, car il ne nous reste rien de l'architecture privée. Nous ne connaissons la « maison égyptienne » que par une reconstitution d'après les bas-reliefs, les meubles et les sarcophages [1]. Elle se composait de deux étages. Dans le haut s'ouvrait une sorte de terrasse couverte en forme de loggia. De hauts poteaux en forme de tiges de lotus, peints de couleurs éclatantes, ornaient la façade. Les matériaux employés étaient la brique crue, l'argile, la paille,

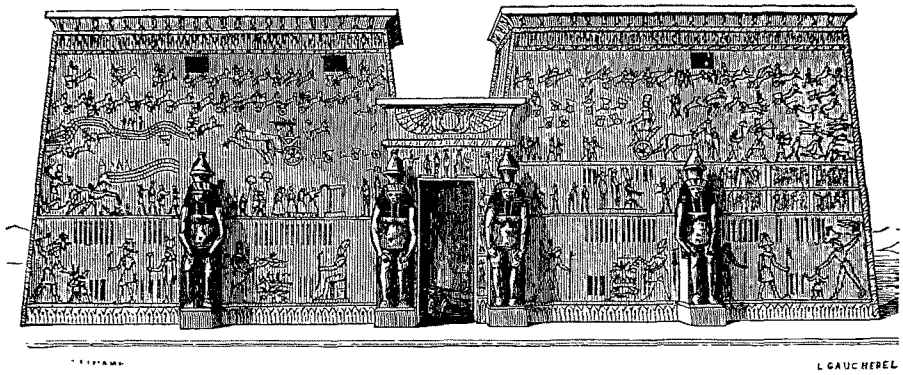


Fig. 10. — L'édifice égyptien est composé de parties qui, prolongées par le haut, formeraient des pyramides.

les roseaux, dans les habitations plus modestes. Un jardin, avec bassin et tonnelles, encadrait la demeure.

La sculpture semble avoir eu sinon des types absolument fixes, du moins « un canon » de proportions permettant l'exécution des colosses, ainsi que la collaboration d'artisans travaillant indépendants à des parties séparées qu'on pouvait réunir en un tout. Le bois fut, semble-t-il, la matière de la première époque. Les attitudes des personnages sont roides et simples, debout, assis, agenouillés, accroupis. Les bras collent au corps ou se croisent sur la poitrine.

Les statues s'adossent souvent à un pilier. Les groupes mari et femme, avec un bras passé sur l'épaule l'un de l'autre, sont fréquents. Les statues

[1] Notamment le *sarcophage de Mykérinus*. Le British Museum possède un modèle de *maison égyptienne*, trouvé dans une tombe.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

de personnages agenouillés sont souvent *naophores* (le personnage y tient sur les genoux une sorte de petit temple égyptien contenant l'image d'un dieu.) Les statues étaient souvent peintes. Les incrustations et les mélanges de substances y sont nombreux.

La ciselure et la gravure des bas-reliefs sont des prodiges de finesse. Les hiéroglyphes y font fourmiller les objets et personnages représentés. Le British Museum possède un *sarcophage* décoré de gravures, intérieur et extérieur ; on a compté ces figures minuscules : elles sont au nombre de 21.700. En certains endroits, sur un carré d'un pouce de côté, les caractères hiéroglyphiques se chiffrent par 15. C'est aux matières les plus dures, aux grès et aux basaltes, que s'attaque l'habileté du sculpteur-graveur. En laissant de côté l'interprétation déchiffrée, on ne peut s'empêcher d'admirer l'exécution du « signe ». A côté de l'intérêt de l'archéologue est le plaisir de l'artiste. Certaines scènes sont des tours de force de rendu. Ces bâtisseurs de pyramides, ces tailleurs de colosses avaient des minuties dans les détails, des souplesses de main de bijoutiers. D'ailleurs avec leurs ornements de lotus, d'yeux symboliques, de scarabées, de serpents, avec leurs cloisonnements, leurs émaux, dans les colliers, dans les bagues, les bijoux égyptiens sont parmi les plus beaux et ont inspiré les Etrusques. Les *bijoux* de la *reine Aah Hotep* (Musée de Boulaq fin du Moyen Empire) sont d'un art qui n'a plus à apprendre. De même l'*épervier* cloisonné d'or (Musée du Louvre).

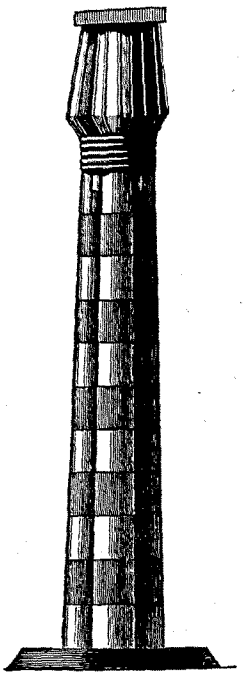


Fig. 11. — Dans la colonne égyptienne de forme végétale, les tiges rapprochées en faisceau laissent entre elles des creux qui forment cannelures.

Peintres sur leurs édifices, leurs statues, leurs bas-reliefs, les Egyptiens ont orné de peintures les caisses de bois où, entortillées de bandelettes aromatiques, reposaient les momies. C'est là une décoration à sujets naturellement religieux. On a retrouvé des ustensiles de peintres

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

et jusqu'à des sortes de godets qui contenaient encore de la couleur.

Sans doute le dessin égyptien a quelque chose de conventionnel dans l'agencement de la perspective et dans l'échelle différente des proportions des personnages. Si le pharaon est représenté d'une taille quintuple parfois par rapport à celle de ses ennemis, c'est que l'artiste veut donner une idée de la supériorité de son souverain : il n'agit point ainsi par ignorance évidemment. Il en est à peu près de même vraisemblable-

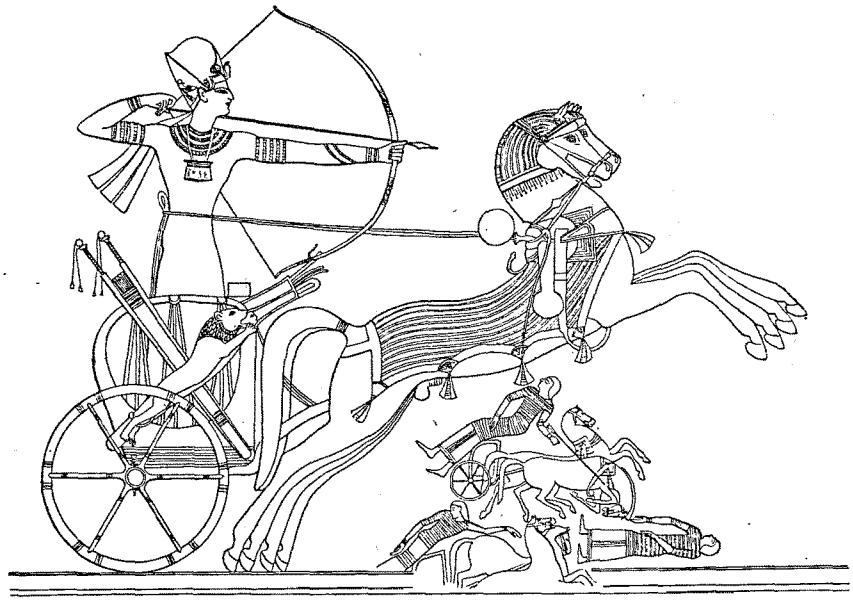


Fig. 12. — Ramsès II au combat : la grandeur des personnages représentés est proportionnelle à leur importance.

ment pour l'erreur de perspective qui fait étager et superposer (sans diminution de proportion) les plans plus ou moins éloignés de tel épisode représenté. Les files du régiment qui passe se superposent sans diminution de taille : les plus éloignés des soldats sont en haut, les plus proches en bas, tous égaux de taille. Là des paysans puisent de l'eau dans un bassin où la surface de l'eau est verticale. L'art triche, parce que son but ici est d'être significatif et non passionnel. De même l'architecte actuel dans le dessin de la coupe, de l'élévation d'une maison, ne tient point compte de la diminution des dimensions par l'éloignement dans les parties hautes. Par des raisons analogues on peut expliquer, dans les

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

pharaons tirant de l'arc, le passage de la corde bandée derrière la tête et non devant, se plaquant sur le visage comme la réalité le voudrait.

On peut classer en divers groupes les sujets représentés.

L'art religieux se plaît aux adorations, aux offrandes, aux scènes empruntées au culte des morts, comme les convois funèbres avec leurs pleureuses, comme le voyage de l'âme dans les régions inférieures. A l'art officiel appartiennent les couronnements, les investitures, les remises de colliers, les batailles, les triomphes, les longues files de tributaires, les hommages. Ici Séthos (Séti) s'élance emporté sur un char de guerre au galop de beaux chevaux symétriques, balançant les plumes qui leur ornent la tête. Là l'immense cortège du couronnement de Ramsès III déroule ses innombrables personnages, tout un grouillement de foule vivante.

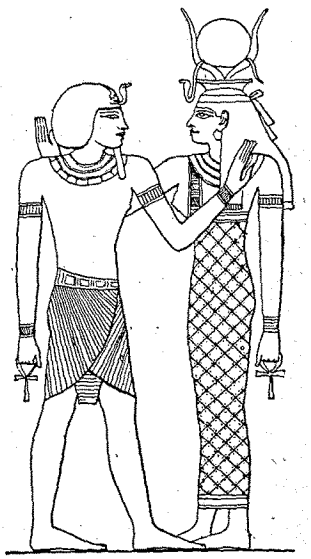


Fig. 13. — Isis, coiffée du disque aux cornes de vache et tenant la croix ansée, protège un roi.

Dans cet art officiel, le côté le plus attachant, le plus artiste, est la représentation, non du pharaon, mais de cette cohue en marche, avec ses attitudes variées, piquantes, saisies sur le fait. L'artiste laisse les poses de commande, les personnages raides, avec l'uniformité des pieds alignés de profil, les épaules de face, les bras sans action. Parmi ces prisonniers aux coudes liés par des cordes, je reconnais les races et les types divers. Ces esclaves constructeurs, fabriquant les briques que le pharaon marquera de son sceau, me montrent le type juif. C'est de l'art plus populaire, documentaire, vivant. Les types des animaux sont excellemment rendus, panthères éléphants, bœufs, ânes, singes. Chacun a son attitude propre. Puis c'est la vie privée qui apparaît. Des dames égyptiennes à la longue robe transparente bavardent entre elles, assises sur des sièges dont les pieds rappellent la forme animale, ceux de devant représentant les pattes de devant, ceux de derrière les pattes postérieures Des danseuses évoluent aux accents de flûtes et

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

de cithares. Ailleurs ce sont des lutteurs, des faiseurs de tours. Ailleurs deux personnages jouent à un jeu qui ressemble à celui des échecs. Puis c'est un intendant qui établit le compte des dépenses. L'industrie travaille sous nos yeux, orfèvres, verriers, céramistes, ébénistes, tisserands, cordonniers, boulangers. Une femme agenouillée pétrit le pain, (statue du Musée de Boulaq). On s'étonne de ce que savaient les Egyptiens. Les scènes de la vie des champs nous font assister au labour, aux semailles, à la moisson, au battage.

A côté de ces caractéristiques générales qui distinguent l'art égyptien, il faut noter les caractéristiques particulières de chacune des époques

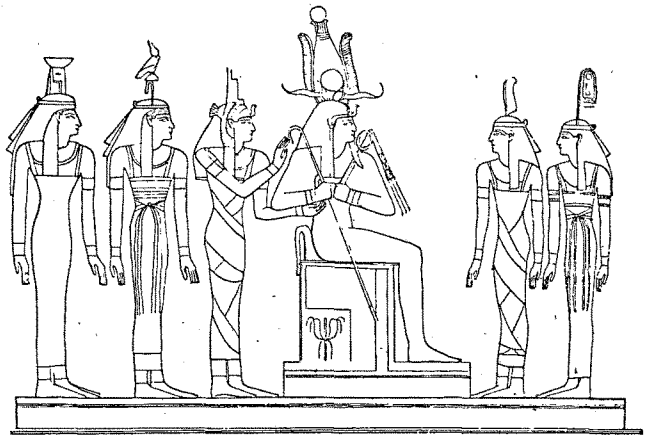


Fig. 14. — L'art officiel : l'hommage au roi.

de cet art dans son long développement et qui correspondent à l'Ancien, au Moyen, au Nouvel Empire, suivis des périodes saïtique et ptolémaïque.

La première période connue dans l'art égyptien est celle de l'Ancien Empire. Comprenant dix familles (dynasties) successives de pharaons, elle s'étend sur une suite d'années variable selon les supputations des égyptologues. Là où Bœckh compte plus de 2 000 ans, Lepsius n'en voit que 1 300 environ et Mariette en suppose 1 800. Les estimations les plus timides reportent à près de 4 000 ans avant l'ère chrétienne la fondation de cet empire qui succéda à une sorte de confédération de petits rois. Menès centralisa le pouvoir entre ses mains, réduisit à une espèce de féodalité cette organisation de chefs séparés dont il devint le suzerain.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

Dès lors le peuple égyptien nous apparaît comme un peuple de race blanche, probablement implanté dans cette région après avoir refoulé des tribus noires qui l'occupaient.

Distinct vraisemblablement des habitants primitifs, l'égyptien contemporain de l'Ancien Empire est distinct du type de la race qui lui a succédé. Il ne faudrait point voir dans la modification du type humain, que plus tard nous présentera la sculpture, une déviation, un simple changement d'interprétation par déplacement d'idéal : il semblerait presque qu'il y ait comme une différence tranchée de race entre le type

Fig. 15. — L'art officiel : la barque de Ramsès III.

de l'homme de l'Ancien Empire et celui de l'Empire Moyen. Les œuvres représentent un type musculeux, fort, robuste, trapu, à carrure puissante, aux jambes fortes, aux pieds courts. Le visage est d'un ovale plein. Le nez est petit et s'arrondit à son extrémité.

La manière dont les artistes anonymes ont traité leurs œuvres témoigne de tendances individualistes, réalistes même. On sent davantage le portrait, tandis que, plus tard, à travers l'uniformité voulue, il sera malaisé de trouver une raison bien probante de reconnaissance du personnage représenté, ailleurs que dans l'inscription qu'il porte. Cette sincérité dans le rendu n'est point le fait de la naïveté de l'ignorance et la finesse extraordinaire des bas-reliefs de cette époque suffirait à montrer l'habileté de procédé de ces artistes maîtres du « métier ».

On attribue à la IV^{e} et peut-être à la III^{e} dynastie (5.000 ou 3.000 ans avant J.-C.) les deux *statues* (Musée du Louvre A. 36, 37) d'un personnage nommé Sepa, dont l'antiquité est caractérisée par les détails d'exécution,

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

le réalisme des genoux, la bande verte qui souligne les yeux. Les deux *sphinx* (A. 21, 23) sont attribuables à cette première période, bien que des rois postérieurs y aient fait graver leur cartouche pour s'en faire honneur. Le célèbre « *scribe accroupi* » du Louvre (Salle Civile) a été trouvé dans le tombeau de Sekhem-Ka ; c'est là un morceau très remarquable par la justesse de l'attitude et du mouvement ; le visage est vivant : on y sent le portrait. Dans cette œuvre d'un sculpteur anonyme (V^e^ ou VI^e^ dynastie, 3 ou 4.000 ans avant J.-C.) a été employé un procédé

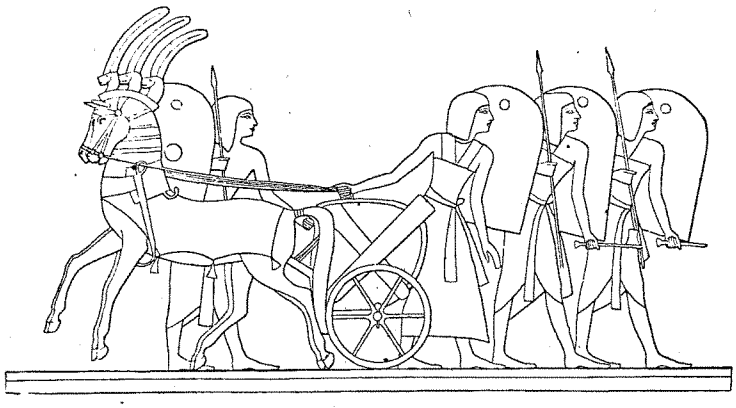


Fig. 16. — L'art officiel, plus libre dans les personnages secondaires : la garde du roi.

fréquent dans la statuaire égyptienne : un bouton de métal enchâssé au centre d'un morceau de cristal de roche y figure la prunelle ; le tout incrusté dans un fragment de quartz blanc. D'une façon analogue, les masques de momies présenteront des yeux incrustés d'émaux.

A l'art archaïque de l'Ancien Empire se rapportent des statuettes où un personnage est représenté assis à côté de sa femme. Entre eux est leur enfant dont la jeunesse est caractérisée par la tresse pendante et le doigt porté à la bouche. Ces groupes de familles sont soit en pierre calcaire (et dans ce cas entièrement peints), soit en granit (avec les cheveux, les yeux, les accessoires seuls coloriés). De ce genre la *statue de Sekhem-Ka* avec sa femme Ata et leur fils Knem, est un charmant spécimen (V^e^ ou VI^e^ dynastie) au Louvre (A. 104).

Le Musée de Boulaq, fondé au Caire, est le plus riche en sculptures de cette époque comme pour tout ce qui concerne l'art égyptien. On a pu

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

voir à Paris (exposition 1878) bon nombre d'objets qui lui appartiennent. Au premier rang figurait la célèbre *statue*, en bois, représentant un homme debout, dans l'attitude de la marche. Des traces ont permis de reconnaître que, primitivement, le bois était recouvert d'une sorte de stuc peint en rouge et en blanc. La tête (où les yeux sont rapportés) rappelle le scribe accroupi par l'impression qu'elle donne de la vie et de l'individualité. Le type (qui est celui du premier Empire) n'a rien de l'allongement élancé qui dominera plus tard. La statue en basalte, représentant

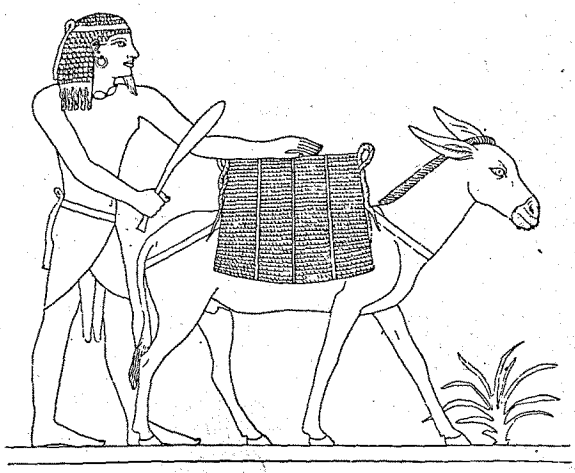


Fig. 17. — L'art populaire : l'ânier.

le *roi Khéphren* assis (statue découverte dans un temple de Gyzeh par Mariette), a quelque chose de moins « intime ». C'est déjà de l'art solennel, officiel, curieux surtout de majesté. On y voit la statuaire interpréter le portrait dans un sens monumental : ces deux courants de l'art impassible officiel et de l'art mouvementé populaire se continueront parallèles dans le développement de l'art qui nous occupe.

Le style de cette période est le style primitif, archaïque égyptien. On l'appelle encore style memphitique parce que, jusqu'à la VI^e^ dynastie, la capitale, la ville préférée par les rois fut Memphis qu'avait fondée le premier d'entre eux, Ménès, à qui l'on attribue également des travaux entrepris pour régulariser le cours du Nil.

Le titre que prirent les successeurs immédiats de Ménès, en se disant rois de l'Égypte haute et basse, semblerait indiquer que, antérieurement,

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

la domination royale avait été moins étendue. Si l'on s'en rapporte au témoignage d'Hérodote, certains de ces rois des premières dynasties fermèrent les temples, se montrèrent hostiles à tout culte religieux : ce qui contribua à jeter dans le concret, dans l'individuel, dans le portrait, l'art que la religion rend abstrait, allégorique et symbolique,

Chéops (Kouwou) élève sur le plateau de Gyzeh la *pyramide* qui porte son nom. Haute de 147 mètres, en blocs énormes, elle nécessita trente ans de travail et 100,000 hommes se relayant sur le chantier. A côté se dresse

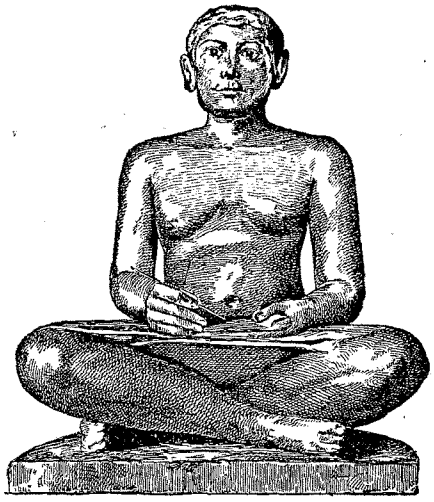


Fig. 18. — Le scribe accroupi.

la pyramide de Khéphren (Kawra) moins haute (138 mètres) avec celle de Mykérinos ou Mycérinus (Menkérès) qui n'a que 66 mètres et qu'a achevée la reine Nitocris. Près de ces sépultures colossales, sort du sable la *tête* énigmatique du *sphinx*, haute de 20 mètres, taillée dans le roc. Ce ne sont point là les seules pyramides de l'Égypte, qui en compte une centaine, notamment à Abousir, Sakkara, Daschour.

L'architecture de l'époque est simple : son ornementation consiste en feuilles de lotus opposées. On retrouve cette simplicité dans la décoration des sarcophages.

Le Moyen Empire comprend sept dynasties de la XI^e^ à la XVII^e^. Thèbes remplace Memphis comme capitale. La plus célèbre des dynasties est la XII^e^. De grands travaux sont entrepris, le réservoir du lac Mœris

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

et, dans le Fayoum, le fameux Labyrinthe dont nous avons parlé. A cette époque (XII[e] dynastie) une métamorphose importante se fait dans l'art. En même temps que l'architecture emploie une forme de colonne où l'on trouve les éléments du futur ordre dorique grec (à Béni-Hassan, notamment), la sculpture (dans les statues, dans les bas-reliefs, dans les gravures creuses plus fréquentes que les gravures en reliefs cernés de l'époque précédente) abandonne les formes trapues du style memphitique pour des formes plus élancées, sveltes, allongées à l'excès. La taille s'amincit, le cou se dégage. Les pieds sont plus longs. L'art documentaire dans les peintures des tombeaux de Béni-Hassan se plaît à représenter des scènes de métier.

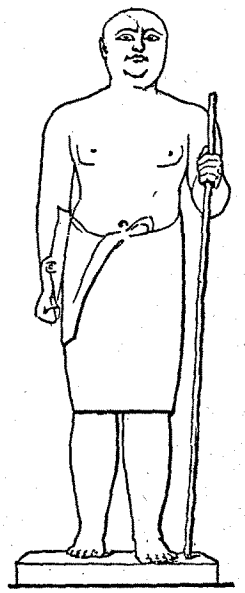


Fig. 19. — Statue de Ra-m-ke (bois, musée de Boulaq).

L'invasion des Hyksos ou Pasteurs force la ligne des forteresses, se répand sur le Delta, s'empare de Memphis, impose tribut aux rois nationaux réfugiés à Thèbes. Trois dynasties (XV[e] XVI[e] XVII[e]) de rois Pasteurs règnent pendant 500 ans. Mais l'étranger se fond dans l'élément local : les envahis civilisent les envahisseurs. Le style des monuments qu'ils laissent (à Tanis, surtout) est tout égyptien. Le cheval vraisemblablement inconnu auparavant (et auquel ces vainqueurs ont probablement dû la victoire) figure dorénavant dans les œuvres d'art. Le *sphinx* en granit rose (Louvre) porte la marque des Pasteurs, qui ne furent chassés que par Amasis et furent refoulés en Syrie.

A l'art de ces temps appartiennent la *jambe d'Ousartesen* I[er] (Musée de Berlin), la *statue* colossale de *Sebekhotep III*, en granit rose (Musée du Louvre).

Le nouvel Empire (qui s'étend peut-être du XVII[e] au XIII[e] siècle avant J.-C.) fut une époque de grande prospérité. L'Egypte, une puissance militaire, se développe au dehors, envahit à son tour, domine jusqu'en Asie. Séti I[er] est avant tout un guerrier (son *cercueil* en albâtre est à Londres). Les victoires de Ramsès II Méiamoun (le Sésostris des Grecs)

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

sont célébrées sur les murs de Karnak, à Luqsor, au Ramesseum de Thèbes, à Ipsamboul en Nubie. On possède même un poème écrit par un scribe en l'honneur de ce roi. Dans son amour de la gloire, il « démarque » les monuments de ses prédécesseurs, y gratte leurs noms, y grave le sien. Thèbes est toujours la capitale. D'innombrables temples s'élèvent aux environs et dans l'intérieur : les ruines se voient encore à Luqsor, Karnak, Gournah, Médinet-Abou, Deir-el-Bahari. A cette époque remontent les *Palais* d'Aménhotep III (d'où vient l'obélisque de de Paris), de Ramsès II, l'*obélisque* de Ramsès III, sa *statue* colossale, l'avenue des sphinx de Karnak (d'où provient la tête colossale de bélier, actuellement au *British Museum* de Londres), le *temple* d'Ammoun-Ra, le *palais* des Rois avec la salle hypostyle et ses 134 colonnes dont quelques-unes ont 20 mètres de haut sur 10 mètres de tour, ses 14 galeries, le *Ramesseum* avec ses colosses : c'était là la Rome de l'Egypte antique. Au nouvel Empire, au règne de Toutmès Ier appartiennent les beaux obélisques. Le Musée de Turin, si riche, possède la *statue colossale de Séti II,* en granit rouge, une *statue de Ramsès II* en pierre noire. Au Louvre, un beau *bas relief peint* provenant du tombeau de Séti Ier et représentant ce roi protégé par Hathor (mère de Horus.) Une inscription gravée sur la robe de la déesse indique les faveurs qu'elle accorde au roi. On peut voir dans ce morceau capital les modifications de l'idéal et du type préféré. Le roi, coiffé du klaft avec le serpent royal, est vêtu d'une robe transparente. Un collier à plusieurs rangs descend sur ses épaules vues de face. Les hanches sont étroites ; les bras et les jambes maigres. Les pieds longs sont chaussés de sandales. Ils sont posés l'un devant l'autre, de profil; les bras longs et maigres ont des bracelets au poignet. Les mouvements sont raides et anguleux ; mais l'expression du visage se détend presque en un sourire.

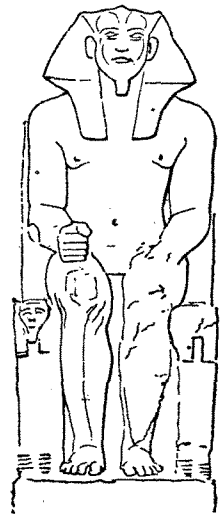


Fig. 20. — Le roi Khéfren (coiffé du klaft).

La période saïtique qui succède à la période du nouvel Empire date

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

de la fondation de la vingt-sixième dynastie par Psammétik (656-617), primitivement roi de Saïs, ville du Delta, d'où le nom. L'Egypte se relève après un temps d'affaissement qui a terminé le nouvel Empire. Les arts refleurissent. L'influence grecque, favorisée par les deux premiers Psammétik, par Apriès, par Amasis, est développée par l'immigration. Une colonie grecque s'établit à Naucratis. Pourtant l'art égyptien était d'une saveur propre telle, d'une originalité telle qu'il n'abdiqua pas et resta égyptien. Ce style nouveau l'est surtout dans le procédé : il est remarquable par le talent déployé dans la gravure des hiéroglyphes. La statuaire, la sculpture en général, ne se contentent plus du granit rose (carrières à Syène) ; elles affectionnent le basalte noir ou vert, les substances d'une dureté extraordinaire et un granit très fin (carrières de basalte à Syène).

La conquête de l'Egypte par Cambyse établit pendant deux siècles la domination des Perses. L'art qui a résisté, dans sa vitalité, à l'influence des Hyksos et à celle des Grecs immigrés, résiste encore et n'est pas atteint dans son originalité nationale : les monuments qui restent de cette époque ne montrent aucune trace de la civilisation étrangère. Il y a là un fait qui frappe. Lorsque plus tard Alexandre s'emparera de l'Egypte, y fondera Alexandrie (331), il jugera politique de se faire égyptien et quand il visitera le temple d'Ammon (que les Grecs appelaient Jupiter-Ammon) il prendra le titre de fils d'Ammon-Ra, fils du Soleil, fils d'Osiris, habileté politique qui lui vaudra les sarcasmes des Grecs.

C'est à cette domination d'Alexandre qu'est due la dernière période de l'art égyptien, période pendant laquelle les formes seules dans leur expression seulement se ressentiront d'un esprit nouveau. Le Macédonien Ptolémée fonde une dynastie qui durera trois siècles (309-29). Le Delta devient grec par les mœurs et par la langue. Alexandrie n'est pas grecque que de nom. Elle est renommée pour ses philosophes (Plotin, Porphyre, Proclus), ses savants (Euclide, Eratosthène, Ptolémée), ses écrivains (Théocrite, etc.). Quelque chose d'hybride intervient dans l'interprétation. La raideur hiératique fait place à des attitudes plus molles et comme languissantes. Le dessin des contours et des reliefs s'émousse, s'arrondit, s'alourdit aussi en semblant rechercher une grâce qui lui échappe. A noter le retour des inscriptions figurées en relief qui repren-

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

nent la faveur qu'elles avaient perdue avec l'arrivée de la douzième dynastie.

En somme, pendant cette période ptolémaïque, les influences et les modifications furent surtout superficielles. On dirait d'une littérature qui conserverait son fonds d'idées et de sentiments, tout en éprouvant quelques changements dans son vocabulaire.

Si l'on songe que l'art grec avait déjà vu fleurir ses deux grands siècles, que le Parthénon existait depuis plus de cent ans, depuis plus

Fig. 21. — L'art officiel du Nouvel Empire : Séti Ier vainqueur (Karnak).

de cent ans aussi la statue de Minerve, œuvre de Phidias, lorsqu'Alexandrie fut fondée, on se demande le pourquoi de cette impassibilité égyptienne, indifférente à la beauté grecque qu'elle connut pourtant

Par contre, il est peu de civilisations qui, dans l'histoire de l'art, paraissent avoir exercé une influence pareille à celle de l'art égyptien. L'art grec et, par suite, l'art romain s'en sont inspirés en architecture.

La *colonne de Béni-Hassan* est déjà la colonne qu'on appellera dorique et qui se dressera sous l'entablement du Parthénon. Son fût conique, son abaque carré, l'architrave qu'elle supporte, l'impression qu'elle produit, contiennent déjà la colonne, principe et mesure de l'ordre architectural dorique. Or la construction du tombeau de Béni-Hassan est attribuée au

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

Moyen-Empire, à la douzième dynastie, ce qui donnerait à la colonne protodorique de Béni-Hassan une antériorité de près de 16 siècles sur le Parthénon consacré en 438 avant J.-C.

Les origines de la statuaire grecque pendant la première période archaïque (les temps archaïques de la statuaire grecque pouvant se diviser en deux époques) nous offriront des analogies avec la sculpture égyptienne : mais là l'influence directe, la transmission sera moins probable, en ce sens que l'art grec y présente, dans un art enfant, rudimentaire, sans mouvement, la même phase première que l'on rencontre dans l'histoire de l'art de toutes les races.

Un problème plus difficile à résoudre est celui de l'influence évidente de l'Égypte sur l'art étrusque. Et il ne s'agit point ici d'influence au point de vue du « métier », mais d'influence sur les sujets représentés. Les communications avec les Phéniciens suffisent-elles à expliquer la présence fréquente du *sphinx*, de la fleur de *lotus* et du *scarabée* dans les bijoux étrusques? Il y a là quelque mystère comme d'ailleurs sur l'histoire entière de ces primitifs toscans dont la civilisation semble avoir précédé, de nombreux siècles, la civilisation romaine.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

L'Art en Assyrie et en Asie Mineure

Bien que l'histoire de l'art assyrien se présente la première après celle de l'art égyptien, de nombreux siècles séparent l'éclosion des deux civilisations, du moins d'après ce que l'on connaît aujourd'hui de l'une et de l'autre. La période primitive de l'art dans les plaines du Tigre et de l'Euphrate ne remonte guère au delà de l'an 1300 avant J.-C. et même il faut arriver aux environs de l'an 900 pour voir se développer le grand empire de Ninive. Or en 1300 l'Egypte est déjà loin dans son histoire. Le Moyen Empire y a succédé à l'Ancien Empire ; le Nouvel Empire est à la quatrième de ses dynasties.

Des guerres mirent aux prises les deux vastes monarchies assyrienne et égyptienne. Il dut en résulter des influences réciproques ; mais, ici comme ailleurs, il faut se garder de voir absolument des « transmissions » là où les analogies proviennent surtout de ce fait que, sous les différences distinctives particulières, il y a un fonds analogue et constant, un fonds d'humanité qui est l'esprit même de l'homme.

Il en va de cela comme de l'influence du sang. On est trop disposé à tout expliquer par des atavismes simplificateurs. Et cela a été de tout temps ainsi. La Bible nous montre des individus isolés partant pour la fondation des races et des pays sur une Terre qu'on croirait déserte. On dirait qu'alors ils existaient seuls dans le monde vide, Sem, Cham, Japhet ! De Sem serait sortie la race des Sémites, de lui cinq fils qui, à eux cinq,

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

auraient peuplé l'Asie. De ces cinq, un fut Assur, ancêtre de tous les Assyriens.

Il y a bien un peu de cela dans les mythes Grecs, mais avec les anecdotes qui tempèrent la froideur de ces allongements de filiations. Ægyptus, conquérant du pays des Mélampodes (Pieds-Noirs) et père de la race égyptienne, aurait eu pour frère Danaüs qui vint en Grèce s'établir à Argos. Tous deux, Ægyptus et Danaüs, étaient fils d'un rejeton de Neptune, Bélus, qui aurait fondé Babylone. Cette dernière ville, un des centres de l'art dit assyrien, serait ainsi antérieure à l'existence de la monarchie égyptienne, légende en double contradiction avec les faits puisque la civilisation sur les bords du Nil précéda l'existence de Babylone et que, en outre, Babylone est postérieure à Ninive.

Les poèmes homériques, par contre, mentionnent plusieurs fois l'Égypte et ses villes; mais on y chercherait en vain les noms du Tigre, de l'Euphrate, de l'Assyrie, de Ninive et de Babylone. Hérodote, 400 ans plus tard, décrira avec admiration les merveilles de Ninive (qu'il appelle Ninus) et de Babylone, témoignage précieux, car c'est surtout de choses vues que parlera l'historien grec qui a visité Babylone, Ecbatane et Suse. C'est d'ailleurs à son livre et à celui de Strabon qu'on en était réduit, jusqu'à la venue de Botta et, au début de ce siècle, on ne savait presque rien sur Ninive et Babylone.

Consul de France à Mossoul, Paul-Emile Botta (1794-1870), après des fouilles sans appréciable résultat à Ninouah, découvrit (1842-43) près de Khorsabad, sur le territoire de l'ancienne Ninive, les ruines de nombreux monuments assyriens. Il publia ses *Monuments de Ninive* (1849-1858) après avoir enrichi les collections nationales du Louvre qui eut enfin un Musée Assyrien (1847). L'anglais Layard (1845-1850) mit au jour à Calah-Nimroud et à Koyoundjick plusieurs palais d'où proviennent la plupart des œuvres qui remplissent six salles du British-Museum de Londres, le plus riche des musées du monde pour l'archéologie assyrienne. Les fouilles de Place, Loftus, Fresnel, Oppert, Rassam, continuèrent le sillon commencé.

En même temps, on déchiffrait l'écriture des inscriptions, écriture dite cunéiforme (plus rarement cludiforme), dont les caractères sont formés de combinaisons de figures de coins (ou de clous ou de fers de

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

lances). Ces inscriptions accompagnent et commentent parfois les bas-reliefs ou sont gravées sur des « cylindres » de terre cuite ou de matières dures. Le Cabinet des médailles de la Bibliothèque nationale de Paris en possède environ 250 (en calcédoine, hématite, serpentine, jaspe, agate, etc.), intéressants surtout au point de vue de la religion assyrienne.

Fig. 1. — Le taureau ailé à tête humaine.

En déchiffrant les inscriptions, on a pu rétablir, par témoignages directs, l'histoire défigurée par les historiens grecs. Ces cylindres étaient les « livres » d'alors. Certains sont des cachets portant le nom du possesseur, le nom de son père et celui de son céleste patron (sorte de nom de baptême). Sur d'autres se voient des représentations destinées à protéger contre les sortilèges : quelques-uns de ces signes ont persisté dans les arts occultes jusque vers le Moyen Age, en raison des rapports de la magie et de l'astronomie, cette dernière devant beaucoup à la Chaldée.

L'unité d'écriture permet de confondre en une seule race les Assyriens et les Babyloniens et, malgré les luttes sanglantes qui mar-

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

quèrent la rivalité de Ninive et de Babylone, l'histoire peut ne voir qu'une seule expression de civilisation dans les arts qui ont fleuri sur les rives du Tigre et de l'Euphrate.

La configuration de ces vastes pays est variée et de conditions différentes au Nord et au Sud. La région septentrionale se complique de tronçons de montagnes, ici jouant avec les cours d'eau contournés, là cernant de grands lacs. Deux fleuves en sortent, le Tigre et l'Euphrate, après des hésitations et des détours, cherchant longtemps l'issue, délivrés enfin, se développant, compagnons de route, avec leurs lits devenus presque parallèles, larges, rapides, profonds, se rejoignant par des bras et versant leurs eaux dans le fond de ce golfe Persique où des lagunes rappellent Venise. Les inondations périodiques (avril-juin) suppléent à la rareté des pluies. Des travaux de canalisation, rigoles et aqueducs, sillonnèrent la plaine. La nature du pays rendit constructeur l'habitant, lui imposa la nécessité et lui fournit le modèle dans les ramifications qui faisaient communiquer les deux fleuves. Dans ce vaste espace de la Mésopotamie, la fertilité était sans rivale. « De tous les pays que j'ai vus, c'est de beaucoup le meilleur pour le blé qui y rend jusqu'à 200 et parfois 300 p. 100 » dit Hérodote confirmé plus tard par Strabon. La facilité de vivre, due à ces ressources, aurait pu aboutir à l'indolence du caractère, si, par contre, la nature accidentée du nord, pays rude, pays de chasse aux bêtes fauves, n'avait contrebalancé cette influence. De là, dans cette région favorisée, cet épanouissement d'un idéal de force et de puissance physique : de là aussi, dans l'Art, l'apothéose de la guerre et ces représentations de guerriers aux solides épaules, à la carrure robuste : de là le muscle, organe de force, le muscle dominant partout, accusé, cerné, accentué, dans les figures aussi bien d'hommes que d'animaux.

Du sol gras, de la richesse végétale, l'apparat du costume et des bijoux, le luxe étalé, presque féminin dans les personnages virils. — Mais, de la montagne, l'amour de la violence, l'effort exprimé jusque dans les attitudes de repos — l'énergie. Ces Assyriens ont l'air de lutteurs habillés en femmes.

Les matériaux, là comme ailleurs, conditionnèrent les formes. Les bois de construction manquaient, sauf loin dans l'Elam aux nombreuses forêts. On n'avait guère que le palmier d'où on tirait un pain, un vin, un

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

miel. Les carrières ne donnaient qu'une sorte de pierre peu résistante. De là peut-être la rareté ou la disparition des statues isolées. L'architec-

Fig. 2. — Génie étouffant un lion.

ture employa des massifs de pisé ou de briques liées par du bitume, le tout revêtu de bas-reliefs plaqués ou de briques émaillées.

Au-dessus de ces immenses contrées s'arrondissait le ciel, un ciel peuplé de conceptions religieuses qui nous semblent contradictoires en

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

leurs éléments, — comme en Egypte, comme partout, — par la lutte ou plutôt l'union de l'abstrait conçu et du matériel exprimant. Le symbole a persisté jusqu'à nous dans sa forme matérielle morte, vide du sens qui la vivifiait.

L'Assyrie croyait à l'existence d'un Etre Suprême Ilou ou Assour, manifesté sous trois aspects, — Aou l'Intelligence, — Bel la Force, — Anou la Matière. — Le dieu protégeait la nation. Quand des peuples étaient vaincus, leurs dieux étaient vaincus avec eux. Leurs images font partie des dépouilles et figurent dans la pompe triomphale. « J'ai enlevé leurs dieux, » s'écrie le vainqueur. A ces idées religieuses se rattachent certaines conceptions astronomiques et des divinités planétaires. Tout cela surtout laissera des traces dans la magie, dans l'occultisme, dans les superstitions exportées, sur le tard, à Rome et de là dans le monde, lorsque le paganisme des beaux dieux de l'Olympe fit place au monstrueux fétichisme des laideurs. Les cylindres donnent l'iconographie de cette mythologie. *Bel* ou *Bélus* y paraît, barbu, coiffé de la tiare à cornes de taureau ; monté sur un taureau ou sur une chèvre dont le corps se termine parfois en poisson, il tient le clou ou la coupe. Mylitta, assise, les pieds sur la chèvre, est la compagne de Bel ; sous les noms d'Istar ou d'Astarté, les Grecs y verront leur Vénus. *Nébo* (statues en terre cuite au British-Museum) est le Mercure chaldéen : barbu, le pied sur un lion, il tient le caducée. *Nergal*, figuré avec des jambes de coq, personnifie la planète Mars. *Ninip-Sandan*, armé de la serpe et de la foudre, rappelle Hercule et Jupiter. Le British Museum possède des représentations colossales du dieu *Dagon*, figuré avec une queue de poisson.

Le *taureau ailé* à tête humaine est vraisemblablement le symbole où s'unissent Aou (l'intelligence) et Bel (la force). La tête barbue porte la tiare cylindrique avec des cornes qui se recourbent et se plaquent sur le devant. Des rosaces ornent cette tiare qui se termine par une couronne de plumes courtes, juxtaposées, dressées[1]. Le type du visage est tout assyrien, avec le nez busqué, les sourcils farouches, la barbe longue à boucles et à tire-bouchons parallèles. Une masse de cheveux, bouclés

[1] Ces plumes ne figurent point sur la tiare des rois.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

dans le bas, laisse passer les oreilles de taureau. Les ailes larges, d'une belle ordonnance décorative géométrisée, se composent de trois rangs de plumes. Sur les côtés de la poitrine, sur les reins, sur la hanche, sous les cuisses, des sortes de poils bouclés figurent comme des bandes de fourrure. Le corps du taureau est d'une facture large, ample ; bien campé dans une attitude de marche, il s'avance sur ses quatre jambes aux musculatures accentuées, aux forts sabots. Résultat d'une conception

Fig. 3 — Le dieu à bec d'oiseau et l'Arbre de Vie.

analogue à celle du sphinx égyptien, le taureau ailé est supérieur à ce dernier par la singulière impression de force qu'il exprime. Placé aux côtés des entrées, de quelque côté que l'on le considère, il présente quatre pieds visibles : le sculpteur assyrien lui a donné cinq pattes disposées de façon que toujours l'une disparaisse, quel que soit le point de vue d'où on regarde.

Derrière les taureaux ailés se voyait le plus souvent la représentation d'un grand personnage debout, mais les jambes de profil. Le visage présente le type ordinaire. Le bras droit abaissé tient une sorte d'arme, tandis que le bras gauche, ramené sur la poitrine, y serre jusqu'à l'étouffement un lion de petite taille (Musée du Louvre). On voit là quelque génie ou demi-dieu, ainsi que dans certaines figures mystérieuses de

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

grands personnages à longues et larges ailes, à tête humaine ou à tête d'oiseau, dont les mains tiennent le seau à anse, la pomme de pin sacrée, le mouflon ou une branche de l'arbre de vie.

L'*arbre de vie* ou arbre sacré (hom), près duquel sont souvent agenouillés (un seul genou en terre) de grands génies ailés et barbus, n'a guère la forme d'un arbre que par ses fleurs. Le tronc et les branches n'ont rien de végétal et sont géométrisés avec les apparences d'une passementerie ou d'une découpure de lanière. Les fleurs, le plus souvent au nombre de 7 de chaque côté, sont des sortes de palmettes larges et courtes, épanouies en 7 pétales. Ces palmettes figurent dans l'ornementation des pavages (voir fragment de pavage au Musée du Louvre) : vues d'en-haut elles ont dû fournir la *rosace* caractéristique assyrienne.

La *pomme de pin* n'est placée que dans la main des dieux et des génies, qui la tiennent toujours dans la main droite levée, de façon que le fruit horizontal ait sa pointe dirigée en avant. Peut-être y a-t-il dans ce symbole mystérieux une dérivation de l'arbre de vie dont ladite pomme serait le fruit. Il semble qu'il présente le sens d'une sorte de protection analogue à celle du « *férouer* » que l'on retrouve dans les bas-reliefs. Le férouer (que nous reverrons dans la symbolique de l'art chez les Perses) se compose d'une sorte d'anneau entre deux ailes éployées. Le bas est terminé en queue d'oiseau. Au centre de l'anneau apparaît un buste de personnage parfois tirant de l'arc, image du dieu protecteur planant dans l'air au-dessus de la tête du roi.

C'est qu'en effet, entre la terre et le ciel, par droit divin, règne le despote, s'humiliant envers les dieux seuls, auxquels, debout, la coupe à la main, il offre des libations, immole des bœufs, des lions, devant l'autel semblable à un pilier court. L'image du dieu plane au-dessus de lui dans la mêlée des batailles. La guerre, c'est toute l'histoire; c'est tout l'art aussi. Ces terribles conquérants jettent, sur le pays envahi, des inondations d'hommes. L'un d'eux entre en Bactriane à la tête d'une armée de 2 millions de soldats, parmi lesquels 200.000 cavaliers, 10.600 chars de guerre aux roues garnies de faulx. Dans les vantardises des inscriptions, ce ne sont que prisonniers empalés, enfermés vivants dans des murs ou mis en croix. On crève les yeux, on entasse les têtes coupées. « J'ai fait écorcher les chefs de la révolte et j'ai couvert ce mur avec

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

leurs peaux » dit une inscription féroce où tout est guerre, tout jusqu'à ces caractères alphabétiques en forme de fers de lances.

Revêtu du costume à longue robe brodée, sans plis, à franges, les cheveux tombant en arrière, la barbe descendant sur la poitrine, le roi trône, coiffé de la tiare à la double bandelette, des bijoux aux oreilles, des bracelets à rosaces aux poignets. Impassible, il fronce les noirs sourcils de ses yeux grands, vifs et durs. Assis sur un haut tabouret ou sur un fauteuil (avec une pièce d'étoffe tombant sur le dossier), les pieds chaussés de sandales, posés sur l'escabeau, il tient le sceptre long ou la coupe, tandis qu'un eunuque gras, imberbe, tend au-dessus de sa tête un parasol, symbole de puissance. Ce parasol, dais portatif, origine du baldaquin, s'ouvre au-dessus du roi, même à la guerre lorsque, debout sur le char, il bande l'arc, visant les ennemis qui fuient en désordre parmi les blessés et les morts. A la large ceinture du despote est passé le glaive petit, droit, au fourreau ouvragé.

Fig. 4. — Le costume royal assyrien.

La cour du roi est composée d'officiers et d'eunuques, aux bras nus jusqu'au coude (la manche assyrienne est toujours une demi-manche). Ils tiennent le parasol, le chasse-mouches, la coupe ou le bâton à pomme. Attitude caractéristique et que nous n'avons vue notée nulle part, les mains de chaque personne, quand elles sont inoccupées et ne tiennent rien, sont empaumées l'une sur l'autre, l'une dans l'autre. C'est là une caractéristique absolument particulière à l'art assyrien et qui est plus caractéristique que la rosace même.

Les guerriers sont reconnaissables à leur tunique courte (finissant au genou) et à leur bonnet pointu avec oreillettes.

Ces traits distinctifs sont constants pendant tout le développement

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

de l'art assyrien, parallèlement au développement de la domination ninivite puis babylonienne.

La science contemporaine a réduit à l'état de légendes ce que l'antiquité grecque et latine a raconté de Ninus, fondateur de Ninive, de sa femme Sémiramis, la reine guerrière qui aurait fondé Babylone, avec ses remparts, ses quais, son pont, le tunnel sous le fleuve, les palais, les jardins suspendus. Légende aussi Sardanapale se brûlant dans son palais après avoir entassé sur son bûcher de bois parfumé cent cinquante lits et cent cinquante tables d'or. De tout cela il ne reste plus que les descriptions d'Hérodote et de Strabon, et aussi cette admiration émerveillée pour le luxe extraordinaire de ces peuples orientaux.

L'histoire de l'Assyrie nous fournira le classement chronologique des œuvres d'art de ces régions.

Une puissante monarchie dominait les rives du Tigre et de l'Euphrate dès le XIV^e^ siècle avant notre ère. Aux époques antérieures on ne saurait guère attribuer que des terres cuites et quelques figurines de bronze. Le Grand Empire (1314-788) lui-même ne nous a laissé de monuments importants qu'à partir de 900 environ. A partir d'Assour-nazir-habal (885-860) les restes sont importants. Le British Museum possède deux *statues* représentant ce roi, l'une de 1 mètre de haut, tête nue, le sceptre à la main. Au règne de son successeur Salmanasar II (860-825) appartiennent la *statue* de ce roi (basalte noir) et le précieux et instructif *obélisque de Nimroud*, en basalte noir, dont un moulage se voit au Louvre. Les quatre faces portent cinq frises superposées où évoluent des files de personnages, en léger relief et de petites proportions, disposés en cortèges : l'inscription cunéiforme raconte les expéditions du roi. Il figure debout, armé de l'arc, ayant à ses pieds le chef vaincu. En haut, le férouer étend les ailes. Derrière, l'esclave tient le parasol. Les dépouilles suivent en pompe triomphale. Chacun apporte son tribut. Des animaux défilent, chameaux, éléphants, singes. Ici dans un paysage simplifié, dans le fond duquel se dressent cinq arbres dont chacun a cinq feuilles, deux lions sont sculptés l'un qui guette, l'autre qui s'élance sur une sorte d'antilope. Au règne de ce même Salmanazar se rapportent les belles *plaques de bronze*, hautes de 6 m. 50 et provenant des portes d'un palais royal, découverte de

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

M. Rassam en 1878[1]. — Toutes ces œuvres assyriennes (avec l'original de l'*obélisque de Nimroud*) sont au British Museum de Londres.

De l'époque qui suit on n'a rien jusqu'au moment où Sargon monte sur le trône et fonde la dynastie des Sargonides. Il y a là toute une série de rois guerriers. Sargon (722-705) a laissé, dans d'orgueilleuses inscriptions, le souvenir de ses luttes continuelles et de sa victoire sur le perpétuel rebelle, Mérodak Baladan, qui « a baisé la terre devant son ambassadeur, a abandonné ses forteresses, s'est enfui. Ses traces ont disparu ! » C'est encore Sargon qui, ailleurs, se vante « d'avoir élevé une ville pour remplacer Ninua (Ninive). » C'est de cette ville que Layard a retrouvé les ruines à Koyoundjick, comme Botta a mis au jour les palais de *Khorsabad* (où a été assassiné Sargon).

Nimroud ou Nemroud, *Khorsabad* et *Koyoundjick*, ces trois noms de localités fouillées, contiennent et résument toute l'histoire connue de l'art assyrien. L'art babylonien reste plus obscur, moins déchiffré malgré les recherches de Loftus et d'Oppert.

Sennachérib (705-681), célèbre par sa guerre désastreuse contre l'Égypte, est encore un monarque tout militaire. Il fait le siège de Jérusalem. « J'ai attaqué 44 villes, je les ai prises et occupées. J'ai emmené en captivité 200,150 personnes et des chevaux, des ânes, des mulets, des chameaux, des bœufs, des moutons. Quant à lui, Ezéchias, je l'enfermai dans sa ville d'Ursalimmi (Jérusalem) comme un oiseau dans sa cage ! » Son expédition contre Babylone est figurée sur de nombreux bas-reliefs du British Museum. La ville révoltée fut pillée et incendiée. « J'ai passé comme l'ouragan ; j'ai détruit la ville et ses palais ; j'ai ravagé les remparts, les autels, les temples et tous les ouvrages de briques. »

Ce sont aussi des triomphes, des scènes guerrières qui sont sculptés sur les *bas-reliefs d'Esar-Haddon* (681-668). Le British Museum possède sa *statue* et deux *statues* du dieu Nébo que l'on attribue à son règne. Babylone, ruinée par son prédécesseur, vit relever par lui son temple de Bélus ou Bel. Il revendique dans une inscription l'honneur d'avoir construit près de Ninive, peut-être à Ninive même, le palais de Nimroud en

[1] Dans le travail du métal, les Assyriens furent habiles. On peut citer les *lions couchés* (avec anneau dans le dos) qui servaient de contrepoids (Louvre) et de nombreux objets, casques, bouclier, plats (au British Museum).

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

« albâtre et en cèdre, avec des lions en argile vernissée et des taureaux de pierre opposés face à face. »

Assourbanipal ou Assourbanhabal, au règne duquel remontent des *bas-reliefs* (au British-Museum), eut aussi à réprimer les révoltes des régions méridionales et de l'indomptable Babylone, vite sortie de ses ruines. Son triomphe sur les Élamites figure sur six bas-reliefs. A Suse, il enleva des statues en or, en argent, en marbre. « Les serpents et les gazelles sont venus dans les palais ! » Il restaura et agrandit les constructions de Sénnachérib à Ninive. « J'ai recouvert le palais de poutres de grands cèdres. » Mais ce constructeur est surtout un guerrier. L'art pour lui comme pour tous les Assyriens est une commémoration : il se fait sculpter des bas-reliefs qui sont des odes et des cantates : l'un d'eux le représente sur un char traîné par quatre rois vaincus.

Puis vient la décadence, la chute. En 625, Ninive tombe, peut-être sous les coups de barbares envahisseurs descendus du Nord. L'Assyrie est démembrée, s'écroule en morceaux. Babylone s'affranchit, domine à son tour. Les Mèdes, alliés des Babyloniens, étendent leur empire.

Le plus célèbre des rois de Babylone, Nabuchodonosor, pendant un règne de 43 ans (604-561), bloque Tyr, bat les Hébreux, s'empare de Jérusalem, détruit le temple de Salomon. La splendeur de Babylone devient, restera un lieu commun chez les écrivains de l'antiquité. Hérodote, qui la visite 200 ans ans plus tard, vante les palais, les richesses de cette ville, aussi grande que le département de la Seine, avec ses cent portes de bronze, ses maisons à plusieurs étages, son fleuve encaissé, son pont, ce temple de Bel, construction étrange, sorte de tour à huit étages autour de laquelle montait une rampe extérieure.

Une grande inscription, traduite par Oppert, fournit d'intéressants détails sur les travaux que Nabuchodonosor se glorifie d'avoir exécutés à Babylone. Nous y remarquons les fossés revêtus de briques et de bitume, les portes des remparts avec des charpentes et des poutres garnies de bronze. Ces remparts étaient formés d'un mur de 50 coudées d'épaisseur sur 200 de hauteur, dit Hérodote. Il était composé de briques cuites au four et liées au moyen de bitume (pris dans la rivière Is). Un pont, dont les pierres étaient jointes par des crampons de fer scellés de plomb, enjambait l'Euphrate. L'historien grec, qui a vu tout cela, décrit

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

le fameux temple de Bel (Bélus ou Baal), colossal, vaste, carré, dont l'enceinte était fermée de portes garnies de bronze. Au milieu s'élevait

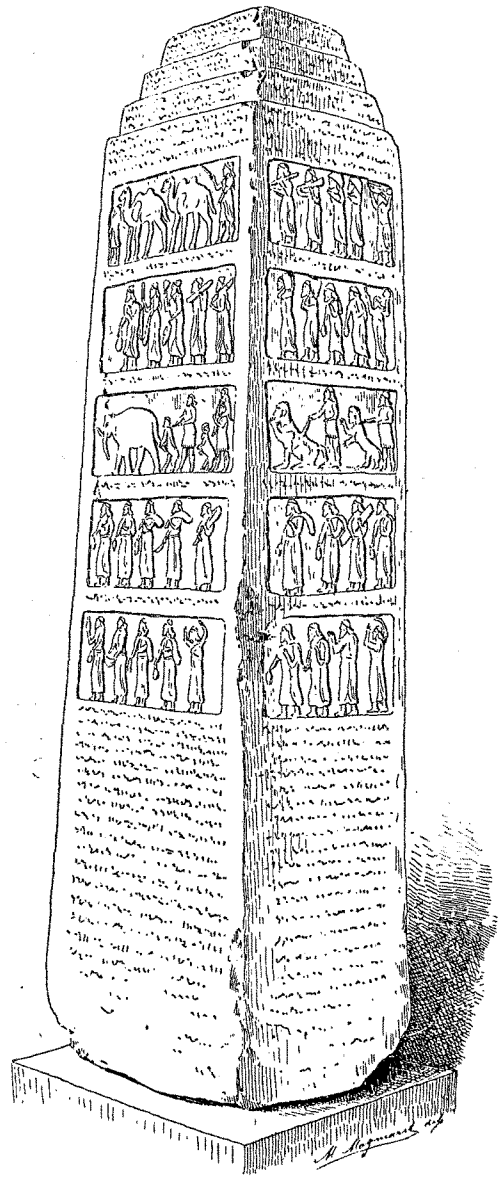


Fig. 5. — L'obélisque de Nimroud.

la tour à huit étages, composée de huit tours superposées, de plus en plus petites. Sur les flancs, serpentait en hélice la montée de la rampe. Dans la tour du haut était le temple sans statue, avec un lit d'or et une

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

table d'or. L'étage immédiatement inférieur abritait une grande statue d'or de Mérodak (qu'Hérodote appelle Jupiter), une grande table, un piédestal, un trône, un autel, une table, — tout d'or.

De toutes ces constructions babyloniennes, il n'est guère demeuré que le souvenir écrit. Ces ouvrages de briques et de bitume n'ont pas résisté au temps ; mais dans les descriptions, sous réserves de quelques modifications apportées par la nature de matériaux, on retrouve les mêmes caractères dominants que dans l'architecture ninivite ou assyrienne proprement dite.

Si, pour le *pavage*, pour la composition et la décoration des murs, pour l'ordonnance générale des parties des palais, on possède des éléments suffisants de reconstitution, certains points restent obscurs, notamment la manière dont les salles étaient plafonnées.

Les constructions de *Nimroud* s'élevaient sur une éminence naturelle ou artificielle de terre : c'est là une caractéristique. L'édifice était assis sur une sorte de plateau qui lui servait de soubassement, — une sorte de piédestal. De là les jardins suspendus portés en l'air par des substructions, jardins suspendus que toute l'antiquité célébrait comme l'œuvre de Sémiramis.

Les portes du palais étaient ornées de grands *taureaux* ailés. A Nimroud, une salle immense s'étendait, longue de 50 mètres, large de 18. Les murs étaient plaqués de *bas-reliefs* représentant des scènes de la vie du roi, des scènes religieuses, des sièges de villes, des assauts, des passages de rivières. De Nimroud proviennent les richesses du British Museum : le dieu planétaire *Nébo*, l'*obélisque dit de Nimroud*, la *statue de Sardanapale III*. Dans les dépendances du palais on a retrouvé les restes d'une pyramide vraisemblablement destinée aux observations astronomiques.

Une de ces pyramides figurait également dans les ruines explorées à Khorsabad. La décoration sculptée y consistait également en bas-reliefs plaqués dont les sujets sont analogues à ceux des bas-reliefs de Nimroud. Aux portes, les taureaux dressaient leurs ailes. Une des ouvertures du mur d'enceinte, ouverture accotée de taureaux ailés faisant fonction de pilastres, les portes de forteresses sur les bas-reliefs, s'arrondissent en arcade et fournissent de précieux exemples d'élément de voûte.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

L'arcade n'est en effet qu'une portion de voûte, une tranche de voûte et la voûte elle-même n'est qu'une arcade prolongée en arrière-plan. Les salles des palais étaient-elles voûtées ou à plafonds ? On ne peut l'affirmer et il se peut que — comme en Egypte — on ait deviné la voûte sans l'appliquer. La voûte proprement dite est due à la juxtaposition et à la superposition d'éléments composants (claveaux), dont les joints sont sur les prolongements de rayons partant d'un même centre qui est le

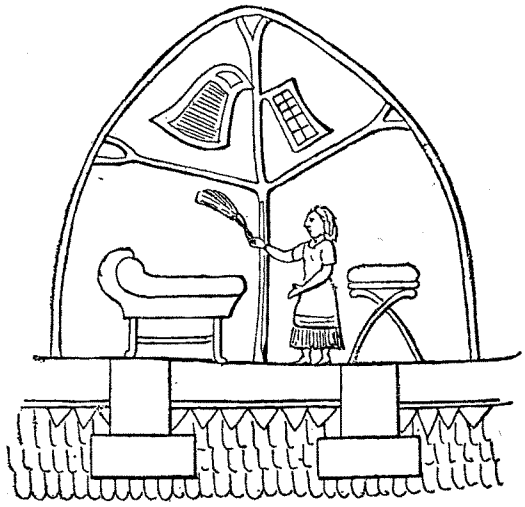


Fig. 6. — La tente du roi.

milieu du diamètre qui souligne le demi-cercle formé par l'arcade. Il est plus vraisemblable que le plafond de ces immenses salles était de charpente, à combinaisons analogues à celles des poutres de nos toits : là s'étalait le luxe des bois précieux, des cèdres que fournissait l'étranger et que l'on dorait. Des plaques de métal ouvragé revêtaient certaines parties de ces poutres.

Les fouilles de *Koyoundjik* ont révélé des restes qui présentent les mêmes caractères.

En somme, la dominante de l'architecture assyrienne est la terrasse. Sur des monticules larges, s'élève l'édifice en étages successifs, tout en cours et en plates-formes. Les lignes horizontales s'y allongent avec une impression de nivellement : tout cela est de la masse étalée — image et symbole de ces masses d'hommes nivelées sous l'absolutisme

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

asiatique. L'escalier lui-même dont la fonction est contradictoire avec l'horizontalisme, l'escalier adoucit sa pente, se fait rampant, se fait rampe, s'accote extérieurement, ne coupe pas, n'interrompt pas par son oblique la dominante des horizontales[1].

La sculpture, dans le choix des sujets, dans le relief qu'elle donne à leur représentation, subit la même tendance. Les statues isolées (le relief libéré du fond) sont très rares : Place à découvert la première. Sans doute cela tient peut-être à la nature des matériaux peu résistants que donnait le sol : d'où la difficulté de tailler la statue isolée, d'où les chances de disparition par l'effet du temps. Mais peut-être aussi y pour-

Fig. 7. — Le cheval assyrien.

rait-on voir une concordance cachée, une sorte de logique sentimentale : la statue isolée, « verticale » aurait dressé une ligne contradictoire. De même la colonne isolée, dégagée, indépendante sauf haut et bas, est absente de l'art assyrien, ou n'y figure que plaquée, engagée, et encore en décoration, sans fonction, — pilastre.

De même les bas-reliefs sculptés n'offrent que l'horizontalisme des frises superposées, — comme sur l'obélisque de Nimroud. Ces frises se développent en représentations de files, de cortèges, de triomphes. Il en est de tout cela comme de la langue même dont les longs noms propres sont comme des processions de syllabes, — Assourbanipal, Teglat-Phala-

[1] La pyramide assyrienne n'est plus l'égyptienne dont les flancs se silhouettent en une oblique qui va droit du pied à la pointe. La pyramide assyrienne est une superposition de plates-formes rectangulaires, de plus en plus petites : on dirait qu'elle s'y reprend à plusieurs fois pour monter. De même la tour.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

sar, Salmanasar, — tout un étalage de sonorités où domine l'A, voyelle à son « plat ».

Dans les sculptures, le relief a de la peine à quitter le plan du mur. Il s'aplatit sur les parois, y reste attaché, dépasse à peine par sa saillie la frise de briques émaillées de couleurs brillantes qui soulignent le plafond.

Cette ornementation des surfaces architecturales en Assyrie présente quelque analogie avec les scènes gravées, peintes par l'art égyptien sur faces intérieures et extérieures des monuments. Il y a dans ces dernières

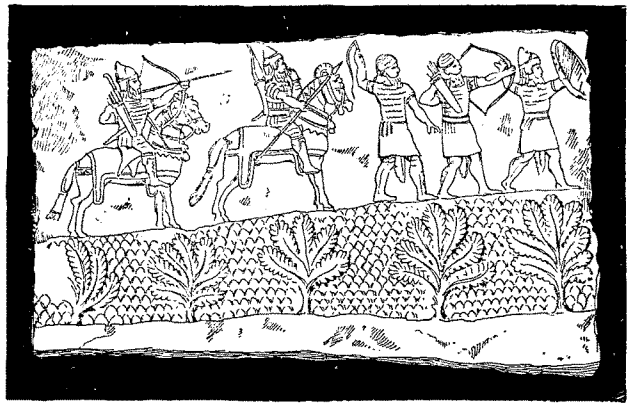


Fig. 8. — Le cheval assyrien.

plus de variété ; cela tient un peu à l'abondance d'exemples fournis par l'abondance des fouilles en Egypte, les documents d'art assyrien étant beaucoup plus rares. Cet avantage pour la variété des sujets n'est donc pas d'une certitude catégorique. En l'état, les documents actuels, les œuvres subsistantes, ne montrent pas dans l'art assyrien ces scènes familières, populaires, ces scènes empruntées à la vie des artisans ou à la vie domestique. L'art assyrien est plus « officiel ». L'Egypte l'emporte également dans l'habileté à caractériser les types des différentes races qui figurent notamment parmi les vaincus, les tributaires et les esclaves. Malgré cela, dans un type donné, l'art égyptien est moins vivant, plus conventionnel, plus uniforme. L'art assyrien est plus libre, plus puissant, plus expressif peut-être au point de vue même de l'action, plus passionnel aussi dans la physionomie, dans le geste, dans l'attitude.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

Pour le costume et pour les accessoires, il est d'une précision des plus documentaires. Les *broderies*, les franges, les ornements des tissus y sont très finement indiqués (surtout à partir de la période des Sargonides). Les *bracelets*, les boucles d'oreilles, les armes sont visibles dans leurs détails. On pourrait reconstituer le *mobilier* d'après les dépouilles portées dans les triomphes. Dans les fonds des bas-reliefs, les *paysages* sont simplifiés et puérils, mais les forteresses dessinent bien leurs remparts crénelés, leurs multiples tours cylindriques, leurs portes. Des guillochages représentent les pavés et rappellent que l'Assyrie possédait de belles routes, solidement établies, comme celle de Sardes à Suse. Les chars, les machines de guerre, les caparaçons de chevaux (compliqués de broderies, de franges, de pompons, de panaches) sont minutieusement rendus.

Nous n'avons pas à revenir sur les personnages, dieux, génies, rois, courtisans, guerriers. Tous sont d'une solennité farouche, où l'on sent une force contenue. Mais les sculpteurs assyriens figurent au premier rang comme « animaliers ». Les animaux sont des merveilles de vérité et de vie. Le lion assyrien et surtout le cheval assyrien sont plus vrais que le lion et le cheval dans l'art du XVI^e^ et XVII^e^ siècle. La *lionne blessée* qui rugit de douleur, traînant péniblement son arrière-train inerte, percé de deux javelots, suffirait à le prouver (British-Museum). Les pattes des lions sont extraordinairement puissantes avec leurs musculatures fortement accusées[1]. Dans un sens plus décoratif, les *lions de bronze* (avec anneau dans le dos) sont remarquables (Musée du Louvre). Les *taureaux* ailés marchent d'un pas noble, large, majestueux. Les types d'animaux sont variés. On y reconnaît le bouquetin, le mouflon aux cornes recourbées, l'antilope rapide, l'onagre. Ici un personnage de type arabe s'enfuit sur un dromadaire : l'animal est superbe de justesse dans le dessin, corps et mouvement. Là, c'est un éléphant débonnaire. Ailleurs un singe malicieux, prêt à quelque espiéglerie. Mais c'est dans le rendu des chevaux que l'art assyrien se montre supérieur. Les têtes sont fines, vives, frémissantes, les jambes nerveuses, avec des lignes très pures, avec le

[1] La chasse au lion était le passe-temps favori des rois. Téglat Phalasar, dans une inscription, se vante d'avoir tué 920 lions. Le British Museum possède plusieurs bas-reliefs où ces chasses sont sculptées.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

tressaillement des muscles et des veines. Il faudra arriver aux chevaux de la frise des Panathénées (au Parthénon), pour pouvoir opposer au cheval assyrien une expression d'art meilleure.

La civilisation de l'Assyrie et de la Chaldée se répandit au loin, portée par les nombreuses conquêtes. Chez les peuples voisins, surtout vers l'Ouest, dans l'Asie Mineure, elle se rencontra avec d'autres influences.

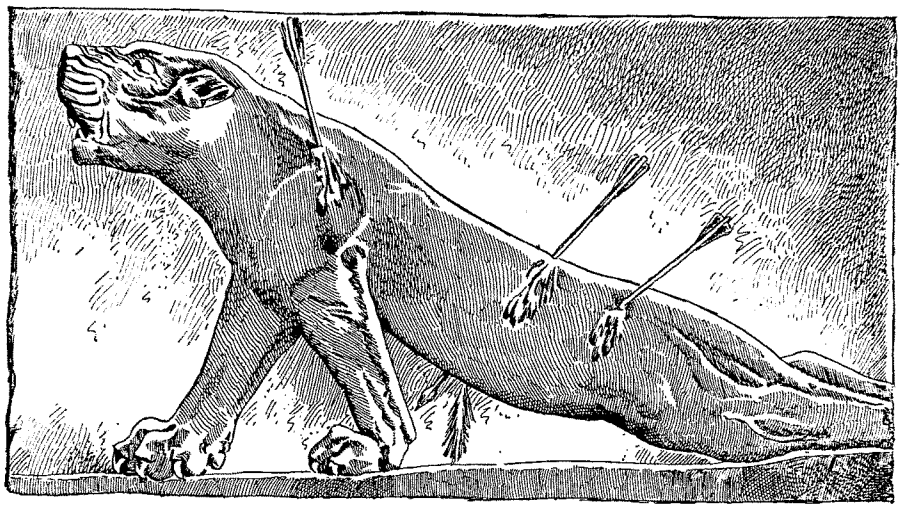


Fig. 9. — La lionne blessée (British Museum).

D'où la multitude de ces œuvres hybrides, architecture, sculpture, céras mique, sujets de thèses universitaires, intrusion de l'archéologie dan- l'histoire de l'art. L'intérêt est le plus souvent nul au point de vue esthétique. Qu'il y ait là des reconstitutions méritoires, nul n'y contredit ; mais, outre que l'hypothèse a beau jeu dans l'interprétation de ces fragments ou de ces ruines que les légendes locales désignent de noms mensongers, on n'y peut voir que des déformations, des sortes de « patois » du langage des formes. Le point de vue documentaire et historique n'a place dans une histoire de l'art que lorsque, dans le chaos à peine dégagé de l'informe, on peut déjà démêler une tendance, un commencement, une trace du point de départ pour l'acheminement vers le Beau. L'archaïsme n'a à intervenir que comme préface de

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

l'art émancipé ; mais ce qu'on pourrait appeler une sorte d'archaïsme final, un résultat d'impuissance, de stérilité épuisée, l'art retombant en enfance, cela ne saurait trouver place ici. Ce n'est point non plus un titre de gloire pour une œuvre que d'être laide depuis très longtemps. Ni archéologie pure, ni ethnographie ! Tout cela devrait occuper les marges des Histoires de l'Art comme cela emplit les couloirs des Musées.

L'Asie a agi sur l'Art classique de deux façons et à deux époques différentes. La plupart des conceptions religieuses du paganisme procédèrent d'une origine orientale. En cela s'exerça la première influence. Sur ces mythes asiatiques travailla l'esprit grec, dégageant les symboles et les formes de ce qu'ils avaient de monstrueux. Ainsi Bacchus eut pour type premier le Bassaréus lydien, conquérant de l'Inde lui aussi : ce *Bacchus asiatique* se transformera et donnera le Bacchus barbu, (dans le bas-relief *Bacchus chez Icarios)* et le Bacchus imberbe. La *Diane d'Ephèse*, barbare avec sa gaîne aux nombreuses mamelles, deviendra la vierge Artémis, la chasseresse. Chypre adora Vénus sous la forme d'une borne sans forme humaine. Tout cela sera interprété par l'imagination grecque et il n'y restera de l'origine que ces deux caractéristiques : le bonnet phrygien et les anaxyrides, sorte de caleçon ou de pantalon, dans le costume de Pâris, d'Atys et des Amazones. Telle fut la première influence asiatique ; on la trouve au seuil de l'art grec : là est la place de ses œuvres préliminaires.

La seconde influence asiatique se manifesta plus tard, lorsque le culte égyptien d'Isis, le culte de Mithras, d'Adonis, de Cybèle, les mystères, fleurirent à Rome avec les amulettes, les mains panthées, les pratiques les plus superstitieuses. Ce fut un retour offensif de l'Orient. Selon un mot de Juvénal, « l'Oronte devint un affluent du Tibre. » Mais l'Asie occidentale faisait partie de l'empire romain, était administrée, maintenue dans l'obéissance, par des fonctionnaires et des soldats romains. Comme partout, le gouvernement impérial construisit des temples, des arcs de triomphe, des palais, aménagea les villes à « la romaine », établit le culte païen, à côté du culte local, se mêlant l'un à l'autre. De là, en Asie, tous ces restes d'édifices d'un style gréco-romain plus ou moins modifié, ces colonnes, ces ordres d'architecture classiques.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

Les remparts d'*Antioche* sont romains. Les *ruines* de *Palmyre*, d'*Apamée*, de *Balbeck* ou *Héliopolis* sont de style classique. Celles de *Palmyre* datent de la célèbre reine Zénobie (III^e^ siècle après J.-C.). Une double colonnade bordait la grande rue. Des quinze cents colonnes d'ordre corinthien qui la composaient, quelques-unes seulement ont survécu : elles sont de style classique pur. L'ordre ionique régnait dans le temple du Soleil. Rien d'oriental, pas plus là que dans l'arc de triomphe qui formait l'entrée de la rue. Les ruines d'Antioche sont analogues. La ville d'Apamée, elle aussi, était traversée dans sa longueur par

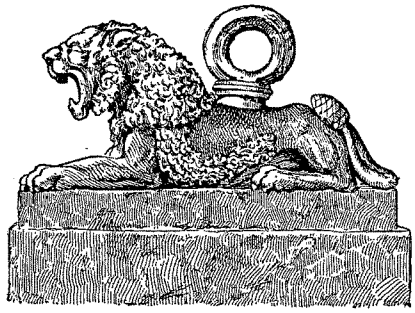


Fig. 10. — Lion de bronze (assyrien).

une voie bordée d'une colonnade classique sur les deux côtés. Les *ruines* importantes de *Balbeck* montrent encore cette domination de l'art gréco-romain en Asie. Classiques le temple du Soleil, celui de Jupiter, vaste, avec ses plafonds sculptés à caissons, reposant sur des colonnes corinthiennes. Corinthien aussi le curieux petit temple circulaire dont l'entablement a des courbes rentrantes semblables à celles de l'abaque du chapiteau corinthien.

A Palmyre sont les restes de *tombeaux* en forme de tours carrées. Ces tombeaux, en forme de monuments isolés, sont nombreux dans l'Asie occidentale. Ils semblent d'un art plus original, plus local, du moins par certains caractères, car le plus souvent s'y montrent les colonnes et l'entablement classiques plus ou moins modifiés. Il ne faut pas oublier d'ailleurs que, dans toutes les parties du monde soumis à l'Empire romain, on rencontre des monuments funéraires de ce genre et de ce style. L'Espagne, la France, l'Italie en possèdent, non seulement d'isolés, mais même de taillés dans le roc même, — par exemple le

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

tombeau consulaire (ainsi dit à cause des douze faisceaux qui y sont sculptés) près d'Albe la Longue, à Pallazuola. La *tombe dite de Midas*, dans l'ancienne Phrygie, appartient à cette classe de tombes taillées dans le roc : la décoration géométrique de la façade fait penser à un dessin de tapis. Taillée dans le roc, la *tombe d'Amyntas*, à Telmissus est toute grecque. Grec également le *tombeau de Mylasa* en Carie. La *tombe de Tantale* en Lydie est plus simple et peut-être d'une origine plus reculée :

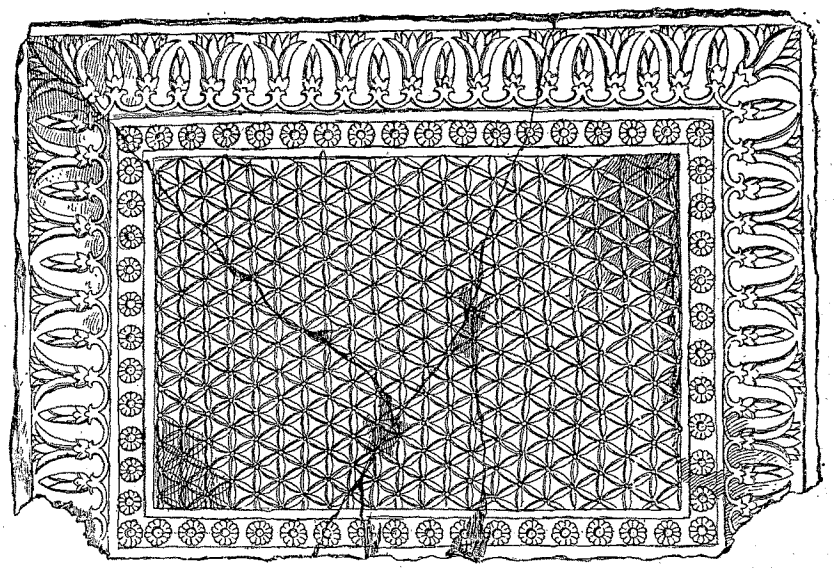


Fig. 11. — Dallage assyrien.

avec le cône de terre et de pierre dont une partie s'est écroulée, elle fait songer à un tumulus préhistorique. Toutes ces désignations, ces attributions sont mensongères, ne reposent sur rien ou sur une inscription peut-être postérieure. Il en est même de ces tombes qui ont changé le nom de leur habitant primitif. La Palestine montre les *tombeaux* dits des Prophètes, des Juges, de Josaphat, des Rois[1], d'Absalon, de Jacob, de Josué, — attributions fantaisistes bien qu'on ait affirmé que le tombeau des rois était le tombeau de David. Nombre sont taillés dans le roc, tout comme ceux que nous avons mentionnés déjà et comme ceux de Myra

[1] De ce tombeau provient le sarcophage (Musée du Louvre) orné d'un semis de fleurons formant bandes qui alternent avec un rinceau allongé, simple.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

qui ont quelque chose d'indien avec ces caveaux en forme de mansardes, étagés dans le flanc de la hauteur, avec un semblant d'ouvertures de colombier.

Le *tombeau* qu'on voit à *Amrit* avec les quatre lions de son soubassement, ses deux cylindres superposés et la calotte hémisphérique qui le couronne, n'a rien d'un tombeau. On considère ce monument comme une œuvre phénicienne. Les pierres en sont habilement appareillées et la forme est d'une certaine originalité. Les *tombes phéniciennes* sont com-

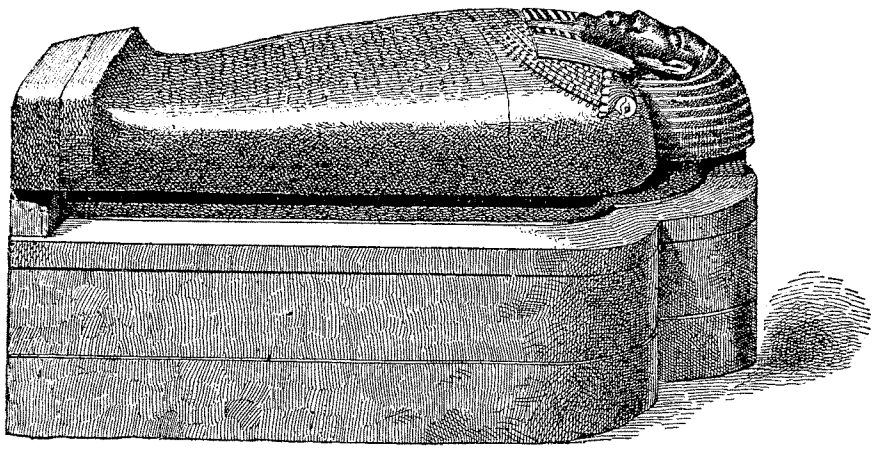


Fig. 12. — Sarcophage phénicien.

posées le plus souvent de pierres peu nombreuses et de très grandes dimensions. Le Louvre possède un *sarcophage phénicien :* la forme est celle d'une momie, la tête seule est sculptée, dans un style assez remarquable.

L'art de Tyr et de Sidon a laissé peu de chose; les anciens ont célébré le luxe des deux villes. Il est pourtant probable qu'il y eut là plutôt des artisans, des industriels que des artistes. L'âme de ce peuple marin fut cosmopolite. Le fameux *plat d'argent de Curium* mêle ainsi toutes les caractéristiques ornementales les plus hétérogènes, — chimères, sphinx, figures d'animaux, Isis, et au centre ce combat d'un héros à quatre ailes contre un lion debout, analogue au bas-relief de Persépolis. L'art purement local n'est guère représenté que par des idoles monstrueuses d'une grossièreté digne des âges préhistoriques. A Chypre, colonie de Tyr, on

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

à retrouvé une belle tête de *Vénus diadémée* (grecque d'esprit) parmi de nombreuses statues sans intérêt d'art.

C'est que si l'on met à part les tissus, la verrerie et la métallurgie, les Phéniciens ne sont admirables que comme exportateurs et vulgarisateurs. Hardis, ils ont sillonné la Méditerranée, passé le détroit de Gibraltar, longé l'Angleterre, l'Afrique. Ils échangeaient des produits manufacturés contre des matières premières, métaux surtout. Leur petit pays était le comptoir, devint la banque du monde, d'où les convoitises, les mains levées. Le Liban était là, proche du rivage, les poussant à la mer, leur offrant le bois de ses forêts pour y tailler les navires. Par elle-même la Phénicie ne produisait pas et il fallut la pénurie d'art de la Palestine pour que l'idée vînt d'emprunter des artistes à Tyr et pour appeler Hiram qui travailla au temple de Jérusalem. Les Phéniciens fournirent les vaisseaux pour transporter au loin les richesses matérielles; ils eurent la gloire de donner au monde et de répandre l'alphabet, l'écriture qui communique et échange les idées.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

L'Art dans la Perse ancienne et moderne

Placée sur le passage des courants commerciaux de l'Orient et de l'Occident, là où, entre la mer Caspienne et le lac d'Aral d'un côté, le golfe Persique et l'Océan de l'autre, le continent asiatique se resserre, la Perse offrit et offre des conditions topographiques favorables au développement de la civilisation. Ces conditions étaient même meilleures lorsque les échanges par mer étaient plus difficiles et quand la route de terre était presque l'unique moyen de communication. Les montagnes écartées du centre semblent les murs du vaste couloir où passait le mouvement commercial, bien que par contre, en bordant ainsi l'intérieur, elles s'opposent aux débouchés vers le littoral où descendent quelques courts fleuves côtiers. La terre est arrosée pour le reste par de rares cours d'eau qui se perdent dans des marais et des lacs salés. Déserts, steppes de sables, plateaux desséchés s'étendent sous un climat capricieux à sauts brusques qui, aujourd'hui, font du pays en hiver une Sibérie, en été une Afrique centrale. Telle est actuellement la climatologie que l'effet du temps a peut-être modifiée.

Peu de régions ont subi de semblables bouleversements de religion et même de race. Les invasions étrangères s'y sont renouvelées sans cesse, inondations d'hommes qui laissaient derrière elles dans ses plaines le limon de croyances, de langues, de mœurs hétérogènes. L'influence grecque, à la suite de la conquête par Alexandre le Grand, y

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

fut une des plus profondes et des plus durables. La dynastie macédonienne des Séleucides s'y implanta près de trois cents ans. Les Arsacides qui leur succèdent sont encore des étrangers, — des Parthes. Avec les Sassanides la monarchie redevient nationale pour une période de quatre cent vingt-cinq ans, période remarquable de grandeur militaire pendant laquelle Rome s'inquiéta et trembla. C'est à cette dynastie des Sassanides qu'appartiennent les curieuses figures des rois Sapor et Chosroès.

Là se termine la Perse antique proprement dite. L'art perse ou persique prend désormais le nom d'art persan. Il fut surtout florissant à la suite de l'invasion arabe, lorsque, vers le milieu du VII^e^ siècle, la domination des califes a fait entrer la Perse moderne dans le domaine de l'art musulman auquel elle est demeurée fidèle, malgré les Tartares et les Mongols dont elle devait encore subir les invasions.

A travers toutes ces vicissitudes, le nom de la Perse semblerait devoir être plutôt une expression de géographie physique que le nom d'une race : les catastrophes ont vu le pays sombrer, puis émerger, à peine reconnaissable, pendant ses vingt-quatre siècles d'histoire qui vont de Cyrus (VI^e^ siècle) au souverain actuel.

Et pourtant, non seulement la Perse antique a, dans ses œuvres, ses caractéristiques bien définies et bien tranchées, mais il n'est point impossible de retrouver les traces d'une certaine analogie d'idéal, la constance d'une sensation particulière, propre, dans les œuvres que séparent des siècles, entre l'art de la Perse moderne et celui de la Perse primitive. On ne saurait évidemment comparer pour la valeur d'art telle aiguière, telle faïence, même tel *tapis* de la Perse moderne musulmane avec la *frise des archers*, avec les *colonnades de Persépolis*; mais on peut dire que les caractères, par lesquels la colonne de Persépolis se distingue de la colonne des autres peuples antiques, proviennent du même esprit, du même tempérament, de la même tendance d'art qui, dans le style musulman, assurent aux produits persans une place à part, distincts de l'esprit, du tempérament, des tendances arabes.

La conception de la forme chez les Perses avait quelque chose de svelte, de dégagé, d'élancé, de fin, semblait rechercher l'impression de la force dans la multiplicité, dans l'union des détails composants, plu-

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

tôt que dans l'effet de la masse une. Que l'on compare (nous y reviendrons) la colonne persépolitaine avec la colonne égyptienne, — même avec la colonne grecque.

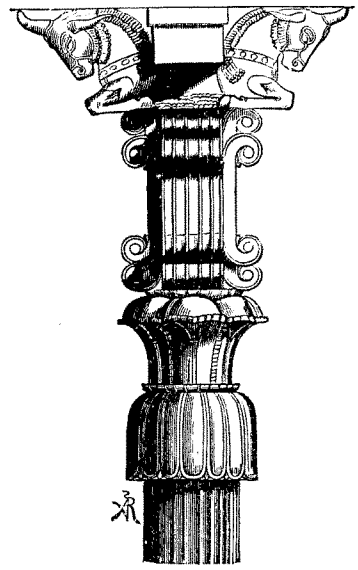


Fig. 1. — Chapiteau persique (avec figures animales).

Dans le moderne, dans le persan, cette dominante se retrouvera dans la décoration, dans les formes habituelles et jusque dans la coloration. C'est une sorte de retenue, discrète, « distinguée », voudrions-nous dire. Une peur du trop, un amour de la nuance, doux, rêveur, vite effarouché par le matérialisme du gros, du pesant, du criard.

La vitalité étrange de ce « style », de cet esprit, vitalité qui a eu à lutter contre les conditions topographiques d'un pays de passage, contre les invasions continuelles de races étrangères, s'expliquerait-elle par les doctrines religieuses particulières à la Perse ? Ces doctrines religieuses ont elles-mêmes cédé la place au dogme de Mahomet depuis près de treize cents ans. Comment croire qu'elles n'aient point éprouvé de modifications profondes lors de la domination macédonienne, quand, jusque dans les Indes si réfractaires à l'extériorité pourtant, on retrouve des restes de l'art grec, venu à la suite des phalanges triomphantes conduites par Alexandre ?

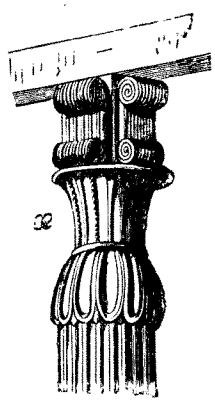


Fig. 2. — L'enroulement de la volute ionique existe déjà dans le chapiteau persique.

Il serait d'ailleurs téméraire de prétendre que les tendances expressives de l'art perse procèdent des conceptions religieuses des Parsis. Les Saintes Écritures, le Zend-Avesta, la philosophie de Zoroastre, le magisme tout cela sans doute témoigne d'une conception élevée et raffinée. Ormuzd (Ahura-Mazda) émanation de l'Être Suprême, principe du Bien, Seigneur de la lumière intellectuelle et matérielle, a pour symbole, pour « incarnation » le Feu et

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

le Soleil. Ahriman, son ennemi, est le malin, l'esprit du Mal, le principe du Néant et de l'Ignorance, la cause mauvaise, qui crée les contraires des créations d'Ormuzd. Les Darvands sont ses anges, mauvais anges, en lutte perpétuelle avec les Amshaspands, ministres de la bonne œuvre, intermédiaires d'Ormuzd. Au-dessous, dans une sphère inférieure, plus proches, les Izeds et les Férouers jouent le rôle d'anges gardiens, protègent contre les Dews tentateurs.

Ces doctrines métaphysiques, trop métaphysiques, se prêtèrent peu à l'incarnation, à la matérialisation dans les formes de l'Art. Zoroastre d'ailleurs n'admet ni le temple, ni l'autel, ni la statue. Tout cela est trop matériel et les manifestations de la piété doivent rester toujours intimes. « C'est un saint (dit ce pur philosophe), celui qui a construit sa maison, y entretient le feu, le bétail, sa femme et ses enfants. Faire produire le blé à la terre et cultiver les plantes des champs, c'est cultiver la pureté, c'est avancer la loi d'Ormuzd autant qu'en offrant cent sacrifices. » Mais l'art n'est point métaphysique : il exprime, il « définit » par la forme matérielle, vit de l'union de l'idée et de la matière et meurt s'il n'est qu'idée ou s'il n'est que matière.

L'architecture religieuse fut donc inconnue des Perses. Sur les sommets des montagnes étaient célébrés les sacrifices et les cérémonies du culte. Hérodote remarque cette absence de temples, d'autels et de simulacres de la divinité. Sur ces deux derniers points, il a tort. Le *tombeau dit de Darius* présente en effet dans les détails des bas-reliefs une sorte d'autel bas, un piédestal à hauteur d'appui, sur lequel brûle le feu sacré tandis que le roi semble adresser une prière au dieu qui paraît dans le ciel sous la forme ordinaire du férouer.

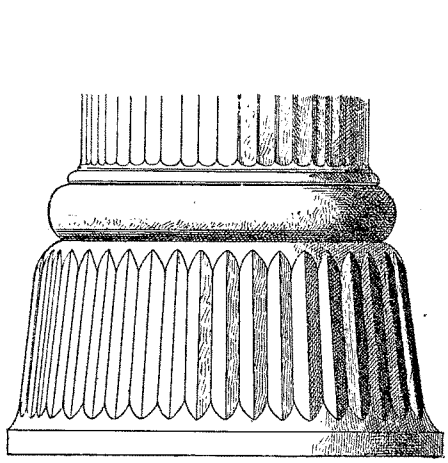
L'architecture des palais, telle que l'ont révélée les fouilles et les descriptions, n'est pas sans analogie avec l'architecture assyrienne pour ce qui est de l'effet recherché dans l'étalage des terrasses superposées. L'horizontale domine dans les constructions des deux peuples. On accède aux palais par de longues rampes à la faible pente. Certains détails de sculpture y sont à peu près identiques et placés de même. Mais là s'arrêtent les ressemblances.

L'art persique en effet, a connu la *colonne* qui n'est point chose assyrienne. L'amour de la force svelte, dégagée, devait amener les

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

architectes perses à la conception et à l'emploi de la colonne et, ajoutons, de la colonne telle que les ruines ont permis de la reconstituer.

La *colonne persique* est absolument originale dans son effet et dans ses éléments. Si on compare avec l'Égypte, quelle sensation différente ! D'un côté la légèreté domine, la colonne s'envole au ciel, élancée, aérienne. Là-bas, elle a peine à se dégager du sol où elle pèse et s'écrase. L'une procède de l'arbre au tronc jeune et vigoureux ; l'autre



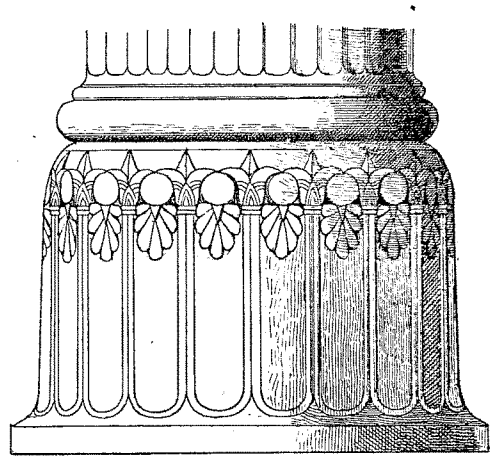


Fig. 3 et 4. — La base de la colonne persique a la forme d'une corolle renversée.

rappelle le roc taillé, quelque souvenir du temple souterrain et de l'hypogée. La colonne grecque elle-même moins lourde que l'égyptienne, reste moins légère que la persique. Le rapport entre la hauteur et le diamètre n'est plus le même. La corinthienne et la composite sont moins dégagées, moins fuselées que la colonne de Persépolis.

Les éléments composants (autres que le fût) montrent encore cette recherche de la grâce. Le fût, cannelé de nombreuses petites cannelures qui l'allègent, pose sur une jolie base en forme de corolle renversée, ornée de rangs de feuilles tombantes. Le chapiteau, en Égypte et en Grèce, marque sincèrement et rationnellement sa fonction : la tablette de l'abaque le couronne et, dans le corinthien même, on sent, sous les feuilles découpées et décoratives, la force de la cloche de pierre qui soutient l'abaque. Le chapiteau persique est fantaisiste jusqu'à la déraison, jusqu'au péril. Parfois il se compose d'une sorte de motif cannelé dont

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

le bas et le haut se retroussent en volutes, en enroulements, quelque chose comme les volutes du chapiteau ionique, mais non plus horizontales et pendantes sur les côtés : la partie de la colonne où porte tout le poids se trouve ainsi la plus évidée, plus évidée que le fût même. Au haut de ce chapiteau et parfois directement et sans intermédiaire, sur le haut du fût, se placent en travers les parties antérieures de deux monstres joints dos à dos, sortes de bouquetins, d'antilopes ou de bœufs. Dans l'intervalle, entre les deux cous dressés, s'appuie une espèce de double dé, figurant l'about des poutres de la charpente, quelque chose comme le triglyphe du dorique, mais sans cannelures et orné d'une petite rosace.

Telle est la *colonne persique*, originale, d'une conception propre et distincte qui non seulement différencie l'art perse de l'art assyrien, dont on a voulu le faire tributaire, mais lui donne, entre les peuples qui ont adopté les types dérivés de la colonne classique, une place à part et une physionomie particulière.

Il est vraisemblable toutefois que pendant la période de la domination des Mèdes (du VII^e^ siècle à la moitié du VI^e^) les influences voisines firent de l'art médique une dépendance de l'art assyrien. Ecbatane, la capitale, s'élevait en sept terrasses fortifiées, aux remparts en briques émaillées et formant sept enceintes dont les créneaux variaient de couleur selon une sorte de hiérarchie symbolique, blanc, noir, rouge pourpre, bleu, rouge sardoine, argent, or : tout cela rappelait Ninive et Babylone. C'est avec Cyrus, avec la suprématie des Perses sur l'élément médique, que l'on vit se dresser les palais dont les restes ont révélé l'art non plus médique mais perse, art qui fleurira 230 ans (560-330), puis se mêlera d'esprit grec au temps de la conquête par Alexandre et aura son bas-empire, une sorte de byzantinisme sous les Sassanides.

La Perse eut quatre capitales : Babylone, Suse où l'on a retrouvé une architecture semblable à celle de Persépolis, Ecbatane (pas la même que l'ancienne capitale des Mèdes), Pasargade.

Pasargade a conservé des ruines intéressantes. Le *tombeau de Cyrus* offre un mélange d'esprit grec, de style assyrien, égyptien même. Sur une pyramide de blocs de marbre blanc formant sept degrés, se dresse une sorte de chapelle où se voit une porte. L'édicule est coiffé d'un toit à

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

fronton. Une colonnade entourait la pyramide. Les pillages des siècles n'ont rien laissé subsister du luxe qui ornait l'intérieur de la chapelle. Près de là on a trouvé un *bas-relief* où est représenté un roi debout, tourné vers la droite, le dos avec quatre grandes ailes, deux dressées, deux abaissées. Le roi lève le bras pour la prière ou pour l'offrande. Sa robe longue est sans plis, avec une frange au bas et une sorte de bande descendant du coude. La barbe du personnage est courte comme chez les Perses. La coiffure à cornes, bizarre et compliquée, symbolique, est garnie d'espèces de balustres qui rappellent les petits serpents (urœus)

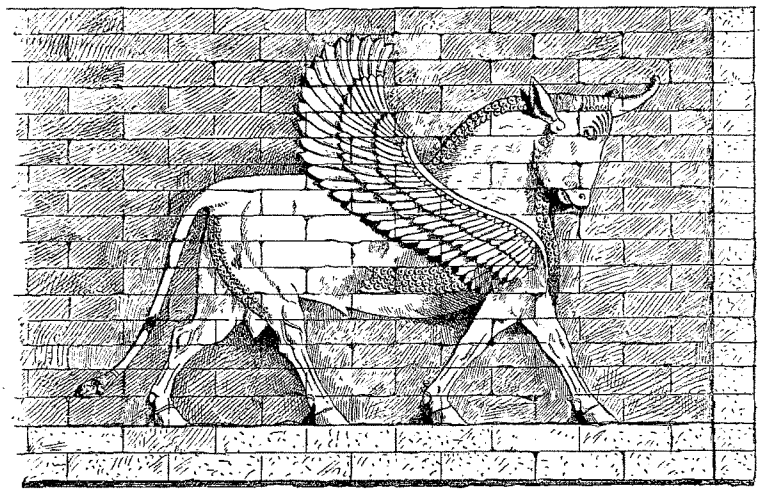


Fig. 5. — L'aile de l'animal, dans l'art perse, se retrousse en S.

redressés fréquents dans l'ornementation égyptienne. Une inscription en caractères cunéiformes donne le nom. Le roi s'y désigne lui-même : « Je suis Cyrus l'Achéménide. »

Ces monuments commémoratifs ont une destination analogue à celle des arcs de triomphe et des colonnes triomphales des Romains ; les Égyptiens et les Grecs se servirent surtout de stèles, sortes de plaques de pierre ou de marbre sur lesquelles on gravait le souvenir de faits ou d'hommes. Les Perses ont uni, pour le même objet, les bas-reliefs aux inscriptions, les uns « illustrant » les autres.

Le plus souvent l'ensemble forme un frontispice, une façade, comme plaquée, engagée seulement par un léger relief dans le flanc rocheux

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

d'une montagne. Aucun élément rapporté n'y prend place : toute la matière est fournie par la roche laissée à sa place et modifiée sur place par la taille.

Parmi les plus célèbres de ces monuments, il faut citer le *bas-relief de Behistoun* ou Bisoutoun près de Hamadan et la *tombe de Darius*.

Le *bas-relief de Béhistoun* (que, au 1er siècle, avant J.-C., Diodore de Sicile mentionne en l'attribuant à Sémiramis) ne présente point la disposition architecturale. Les inscriptions y occupent la place la plus considérable et entourent en le commentant un bas-relief taillé à même dans la roche vive (d'une façon analogue au travail champlevé). Le roi Darius en est le personnage principal. La main gauche appuyée sur un arc, il foule aux pieds son ennemi vaincu et semble adresser une prière au dieu qui paraît dans les airs sous la forme habituelle du férouer persique. Derrière le roi, un archer et un doryphore. Devant lui une file de neuf personnages, les mains liées derrière le dos et attachés par le cou l'un à l'autre par une corde ou une chaîne continue. Le costume de ces prisonniers est varié et vraisemblablement selon la vérité historique. Ils sont tête-nue, sauf le dernier, coiffé d'une sorte de haut bonnet pointu. Les inscriptions trilingues (Perse, Mède, et Assyrien) ont été traduites par Rawlinson. Chacune débute par ces mots : « Darius le roi déclare... » Il s'agit de la révolte du faux Smerdis. Le personnage au bonnet pointu est naïvement désigné dans un cartouche qui accompagne son portrait. « Celui-ci, y est-il dit, est Saruhka le Sace. »

Ce Darius (521-485), puissant monarque, habile organisateur de son vaste empire, est celui qui échoua dans son entreprise contre la liberté grecque et fut vaincu à Marathon.

A Nach-I-Roustam, près de Persépolis, est le tombeau de celui que la Grèce appelait le Grand-Roi. Cette *tombe de Darius* ne ressemble en rien au *tombeau de Cyrus* mentionné plus haut. Ce n'est plus le monument isolé porté sur une pyramide à gradins. Taillée dans la roche, la sépulture de Darius, encadrée par le reste du flanc de la montagne, donne l'idée de quelque édifice qu'on aurait entré dans la masse d'une montagne en laissant seulement affleurer la façade. Cette façade se décompose en deux sortes d'étages. En bas, au-dessus d'un soubassement élevé, se développe la largeur d'une espèce de portique simulé à quatre colonnes

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

engagées, dont la partie inférieure des fûts semble noyée dans la masse du soubassement. Les chapiteaux pareils sont formés de deux corps adossés de taureaux aux pattes antérieures pliées et qui soutiennent les abouts de fausses solives sur lesquelles s'allonge une corniche à denticules. Au-dessus de cet entablement (architectural) la façade se rétrécit, ne consiste plus qu'en une sorte de bas-relief à cadre rectangulaire. La bande qui

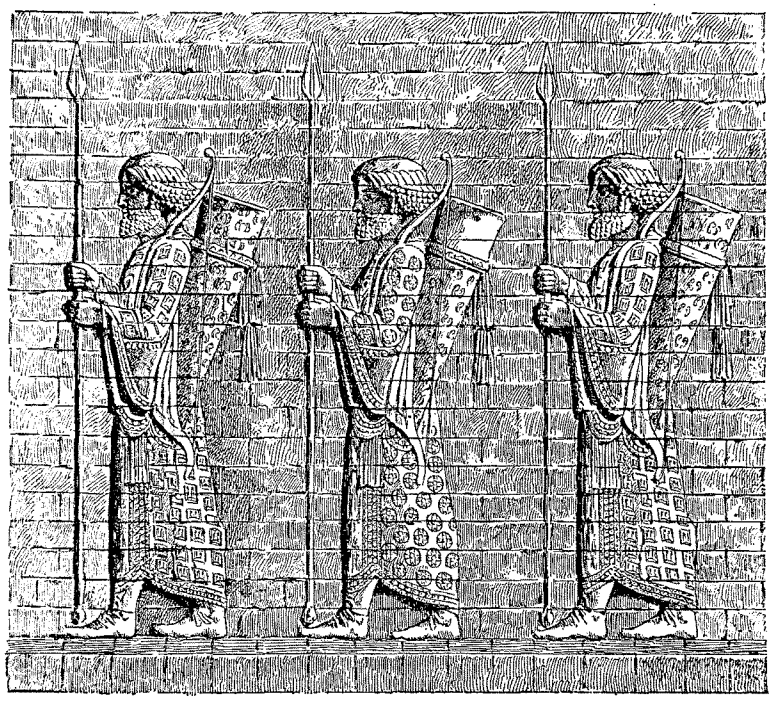


Fig. 6. — Frise des archers.

forme l'encadrement porte sur ses deux côtés six figures superposées de guerriers de la garde royale appelés les « *immortels* ». L'intérieur est curieux. Une sorte de table colossale, dont les pieds se terminent supérieurement en tête de taureau, montre un dessous divisé horizontalement en deux parties, deux tablettes, portées chacune sur les bras levés de quinze personnages, debout, dont le costume court n'est pas la toge persique. Sur la table, dont le rebord est orné d'oves, le roi debout tient de la main gauche un arc et lève la droite. Il a les pieds sur une espèce d'escabeau, petite pyramide à trois degrés. Devant lui se dresse une sorte de

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

cippe, un piédestal, autel où brûle le feu sacré. Dans le haut plane le férouer auquel le roi semble adresser une prière. Le mort est représenté dans l'acte d'adoration, de même que sur les tombes chrétiennes les statues joignent les mains. Le cadavre était introduit par la porte rectangulaire à large corniche (égyptienne de style) qui s'ouvre entre les deux colonnes du milieu du faux portique.

L'Inde a connu ces temples taillés dans la masse rocheuse laissée en place ; et l'architecture persique, dans la tombe de Darius, n'a de caractéristique propre que dans les colonnes et le portique qui y figurent.

C'est dans les ruines de *Persépolis* qu'apparaît le style de la Perse primitive avec la colonne, colonne analogue à celles des ordres classiques en ce que les mêmes parties la composent, mais très originale dans l'impression qu'elle donne, ainsi que nous l'avons noté plus haut.

Persépolis, qui remonte à Cyrus ou à Cambyse, atteignit son apogée sous le règne de Xerxès, l'envahisseur de la Grèce, le vaincu de Salamine (480 av. J.-C.). La ville fut prise et incendiée par Alexandre le Grand (330) qui s'empara du trésor royal (qu'on évalue à 660 millions). Les *palais* dont on a retrouvé les restes sont assyriens par la disposition de l'ensemble et persiques par l'emploi de la colonnade. C'est toujours la dominante de la ligne horizontale (tendance assyrienne), mais mêlée aux verticales isolées, libres, des colonnes (caractéristiques du style persique). Des rampes à pente faible, à marches douces et larges en marbre blanc et parfois d'un seul bloc, offrent un passage suffisant pour une rangée de dix cavaliers. Au haut, règne une plate-forme, une esplanade avec un portique à quatre colonnes et quatre piliers où s'accotent des taureaux ailés de $6^{m},50$ de hauteur. Ce portique et ces taureaux qu'une inscription attribue à Xerxès, sont comme le vestibule du palais. Face à l'escalier se dresse une colonnade aux nombreuses colonnes. Le palais est un ensemble de palais aux murs épais. Toutes les pièces intérieures donnent sur une sorte d'immense hall, salle de cent colonnes en deux étages. La construction, sans chaux, ni mortier, est remarquable par l'appareillage des matériaux, surtout dans les colonnes de marbre au fût élancé dont le chapiteau présente les formes particulières notées plus haut, bœufs adossés ou volute à enroulement double haut et bas. Sur les chapiteaux porte l'entablement en plate-bande.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

A Suse, on a trouvé des colonnades semblables : les deux motifs du chapiteau persique y étaient superposés. Le musée du Louvre (collection Dieulafoy) possède un curieux *chapiteau* provenant d'une des 36 colonnes de 21 mètres qui soutenaient le plafond de la salle du trône dans le *palais d'Artaxercès*.

Les palais remontent au v^e^ siècle : à cette époque les arts grecs sont en pleine floraison. La colonne persique a-t-elle été un emprunt (modifié) ? Les rapports entre la Perse et la Grèce étaient fréquents. Nombre

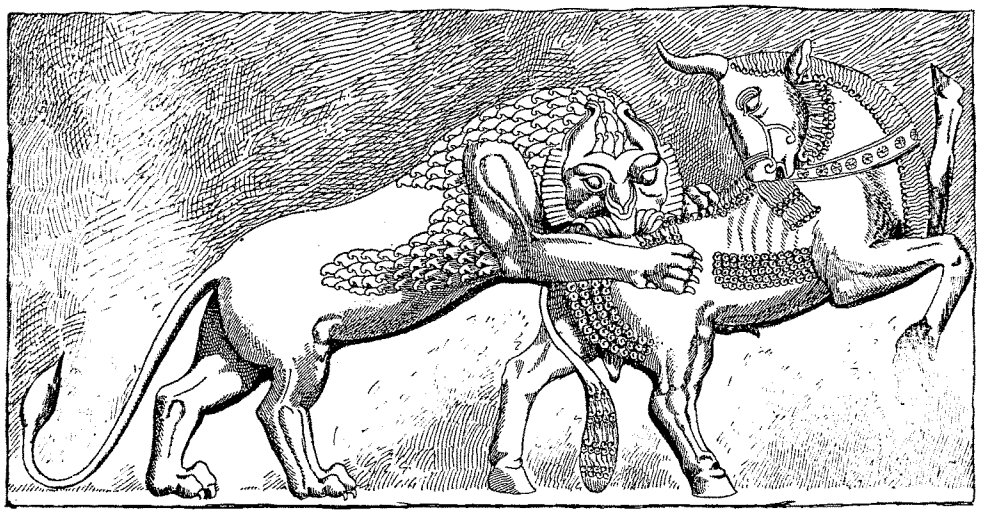


Fig. 7. — Combat d'animaux (bas-relief).

de Grecs vivaient dans l'empire du Grand-Roi, — à sa cour même. Certaines cités helléniques étaient les alliées de la Perse. Le littoral de l'Asie mineure était bordé de villes grecques par l'esprit, les mœurs et la langue, — tout en faisant partie du domaine des Perses. L'échange, l'emprunt seraient explicables, vraisemblables. Mais il ne faut point outrer. La ressemblance des colonnes grecque et persique ne consiste que dans le fût cylindrique ayant à ses bouts un chapiteau et une base. Ce fût cylindrique n'a en somme rien de variable, sinon le rapport de la hauteur au diamètre et là les Perses se distinguent des Grecs. La base persique est tout originale et le chapiteau n'a absolument rien d'aucun des chapiteaux grecs. En fait, ce qui fait que l'on songe à la Grèce en

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

présence de la colonne persépolitaine, c'est que l'on voit, en plein cœur de l'Asie, apparaître un élément architectural essentiel que tout le reste de l'Asie ignore ou déforme.

Grecque ou non d'origine, la colonne persique est devenue chose persique. Cette modification en un esprit original se manifeste à propos des œuvres où la ressemblance avec l'art voisin est le plus évidente. Les *taureaux ailés* à face humaine appartiennent également aux Perses et aux Assyriens, sans qu'on puisse décider celui des deux peuples qui est

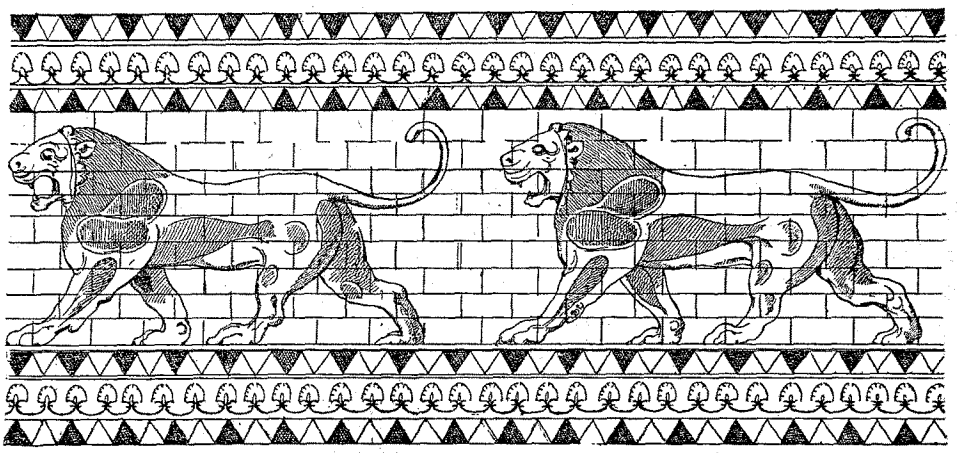


Fig. 8. — Frise des lions.

redevable à l'autre. La position de l'animal est la même. Semblablement sur le corps vigoureux apparaissent les bandes de poils frisés. Les têtes ont la même barbe bouclée, la même tiare où se plaquent les mêmes cornes recourbées vers le devant. Mais dans le taureau persique les ailes, à leur extrémité supérieure, retroussent leur pointe vers le haut, tandis que dans l'art ninivite elles se prolongent suivant une ligne presque droite.

Cette apparition de la ligne en S, de la ligne serpentine, est un fait notable. La ligne courbe dans l'art assyrien est lourde, redondante, boursouflée. La courbe persique ondule, légère, flexible. Cette ligne en S est fournie par la cloche renversée qui forme la base des colonnes. Le férouer persique présente également en bas une sorte de double volute retroussée en S que n'a pas le même emblème dans l'art assyrien.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

L'architecture nous a déjà amené à parler de la sculpture à propos des bas-reliefs des tombes, des taureaux ailés et des figures animales des chapiteaux.

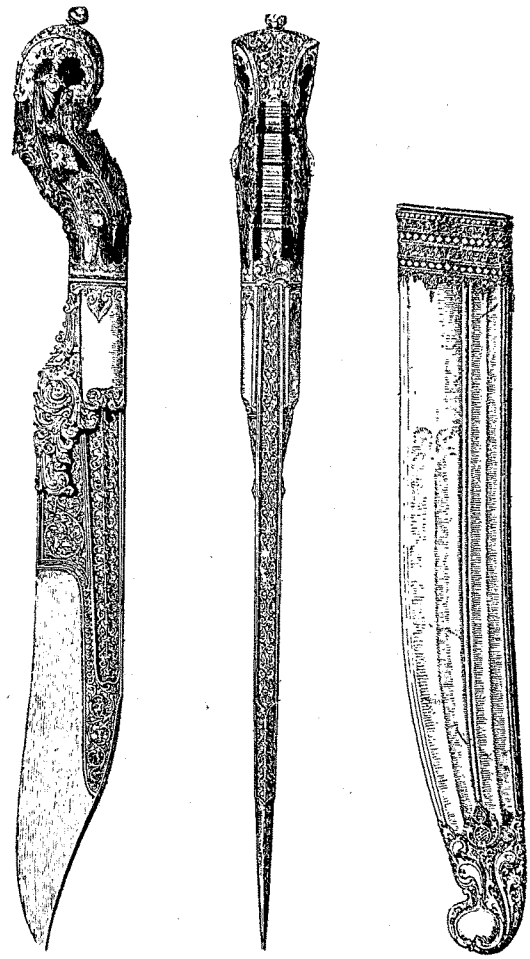


Fig. 9. — Poignard (face et profil) avec fourreau, art persan moderne.

La sculpture comprend d'autres sujets empruntés à la religion ou à la vie du roi.

Parmi les premiers, se rencontre la lutte contre l'animal symbolique (lion, licorne ou chimère), parfois à pieds d'oiseau, parfois le cou et les épaules couverts d'écailles. Un personnage debout, sans colère, perce d'un glaive la bête dressée furieuse. Ailleurs c'est un jeune lion que le personnage étrangle en le serrant sur la poitrine. Ces sujets (aussi bien

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

assyriens que persiques) sont nationalisés par le type et le costume du personnage.

Le type de l'homme est très marqué, très distinct. La corpulence est moindre que chez l'Assyrien, l'expression moins terrible, moins cruelle. Une sorte de sérénité tempère l'impassibilité du visage. La barbe bouclée est courte. Les cheveux, frisés dans le bas, forment par derrière une sorte de touffe au sortir de la *tiare*. Cette tiare ressemble à une toque s'évasant par le haut, où elle est fermée, tiare moins élevée que la tiare assyrienne. Les mains émergent de longues manches tombantes à plis flottants. L'assyrien a les mains plus fortes et ses manches s'arrêtent avant le coude. Les pieds persiques sont cambrés et moyens de longueur. La toge, qui descend jusqu'aux chevilles, colle moins que l'assyrienne. Un pan relevé à la hanche forme des plis parallèles. Point de broderies, presque pas de franges.

Parmi les guerriers, certains sont vêtus d'une courte tunique qui laisse voir les jambes aux pantalons plissés. Le pantalon est d'origine asiatique : la sculpture grecque le donne comme caractéristique aux personnages d'origine asiatique, Pâris, Atys, etc. Ces guerriers perses à tunique courte sont armés du glaive. Les « *immortels* », les doryphores portent la lance (parfois double) et l'arc avec le carquois. Leur robe est la toge longue. Des colliers d'or, des pierreries, des boucles d'oreilles composent la bijouterie masculine, moins abondante et moins luxueuse que chez les Assyriens.

Le roi portait la tiare bleue, la toge rouge et blanche. Les bas-reliefs le représentent protégé par un parasol (plus simple que le parasol assyrien), parasol essentiellement asiatique et marque d'honneur comme l'escabeau, l'un devenant plus tard le dais et l'autre l'estrade, le trône. Parfois pourtant, au lieu du parasol, un ou une esclave tend un chasse-mouches, composé d'une sorte de touffe de crins ou de fibres au bout d'un manche en forme de balustre à boules enfilées. A la main du personnage royal s'allonge un long bâton : dans la gauche il tient une fleur ou un vase sacré.

Le trône, sur lequel souvent il figure assis, dresse à angle droit un haut dossier et porte sur des montants composés de boules superposées : sous les pieds est l'escabeau.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

La divinité protectrice, Ormuzd lui-même ou l'ange gardien, est représentée planant dans les airs sous la forme du *férouer*. Le dieu, vu de profil, en buste, sort d'un anneau, aux côtés duquel s'étalent deux ailes larges qui en font un emblème analogue au disque ailé égyptien. Ces ailes quelquefois se terminent carrément et ne ressemblent presque

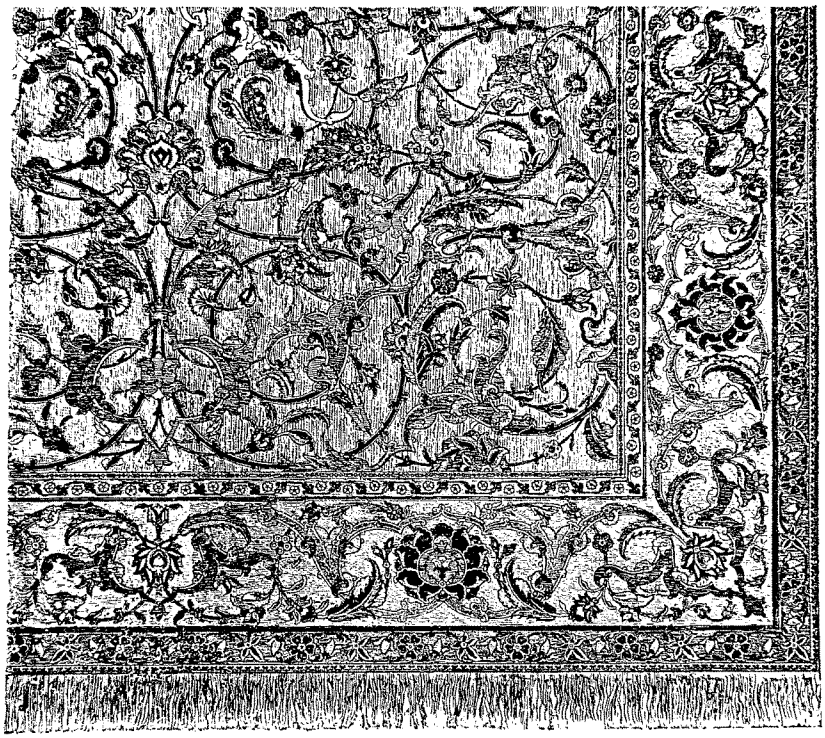


Fig. 10. — Tapis où la courbe est possible (broderie), mélange de style persan et indien (XVIe siècle).

plus à des ailes. Dans le bas de l'anneau, descend soit un bas de robe plissé, soit une queue d'oiseau, entre deux sortes de bouts d'écharpes (nous reverrons cette écharpe dans l'art persique sassanide) dont le bas se retrousse en volute. La tête du dieu est coiffée de la tiare. Il lève une main et, de l'autre, tient un anneau ou une couronne.

Les scènes sculptées sur les bas-reliefs représentent ces personnages et des tributaires en cortèges analogues à ceux de l'art ninivite, mais avec moins de variété et d'action. La vie royale y est figurée, mais

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

avec moins de violences, de guerre. La chasse est un sujet fréquent. Les animaux, moins beaux que dans l'art assyrien, y sont encore remarquables. La lutte d'un lion et d'une sorte d'antilope doit être quelque symbole religieux. C'est sur les faces des constructions, murs de palais, murs de soutènement des rampes, que l'on rencontre surtout ces décorations en relief.

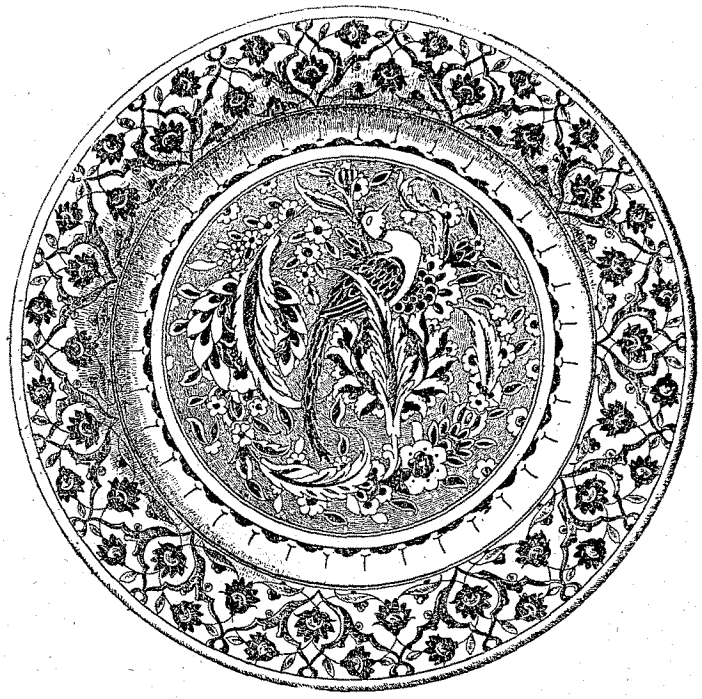


Fig. 11. — Décoration florale géométrisée (céramique persane).

La célèbre *frise des archers* (collection Dieulafoy, Musée du Louvre) qui ornait la salle du trône de Darius Ier, est en argile cuite et vernissée (environ 500 ans av. J.-C.) ; d'argile également la rampe du palais d'Artaxercès (environ 400 ans av. J.-C.). Cet emploi de la polychromie et de la céramique fut peut-être plus particulier à la Susiane (où ont été pratiquées les fouilles), c'est-à-dire à la partie de la région persique qui se rapprochait du bassin du Tigre et de l'Euphrate, là où Babylone avait mérité d'être appelée la ville fortifiée par les potiers.

Architecture et sculpture, tel fut l'art de la Perse antique. Les anciens, grecs ou latins, eurent toujours une admiration pour la puis-

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

sance et pour le luxe de cette partie de l'Orient. Lorsqu'Alexandre, sous prétexte de venger la Hellade, ajouta la Perse à son empire, il dut y transporter les arts helléniques, mais à une époque où déjà commençait le déclin. Quelle fut l'influence exercée? On peut la deviner grande sans la pouvoir préciser et définir. Cette période demeure obscure.

Mais, vers le IIIe siècle après J.-C., la dynastie des Sassanides donne un nom à un style barbare.

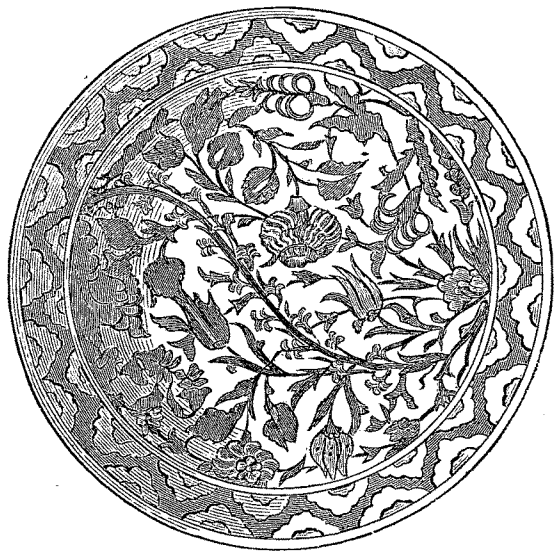


Fig. 12. — Décoration florale géométrisée (céramique persane).

Les rois sassanides, parmi lesquels les plus importants furent Sapor I, Sapor II et Chosroès le grand, règnent pendant quatre siècles. Il semble que la caractéristique de finesse intellectuelle qui avait marqué l'art de la Perse primitive fasse place à une lourde matérialité, sans expression, sans mouvement (sauf pour les représentations de chasses). On dirait même d'une race différente : le type a changé avec le costume.

Les *bas-reliefs* conservés se rapportent aux victoires et aux triomphes remportés sur les Romains, dont l'empereur Valérien, à la suite d'un désastre, fut fait prisonnier (vers 260 ap. J.-C.), réduit à la captivité et obligé de servir de marchepied à Sapor, quand ce dernier montait à cheval.

Le costume royal présente quelque chose de barbare. Coiffé d'une

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

couronne dont le haut forme une sorte de ballon, le Sassanide pèse lourdement sur un cheval gros, massif. Un manteau tombe des épaules ; le bas du corps est caché sous les plis amples d'une sorte de robe. De nombreuses bandelettes tuyautées agrémentent le costume, y forment des sortes d'ailes qui doivent présenter un sens mystique. Ce symbole inexpliqué se retrouve aux talons du despote comme au bas de sa couronne. Scènes de guerre et scènes de chasse sont les sujets les plus fréquents. Ici, sur un cheval au galop, le Sassanide tend l'arc contre une foule d'antilopes et de sangliers qui fuient dans une sorte de parc fermé par

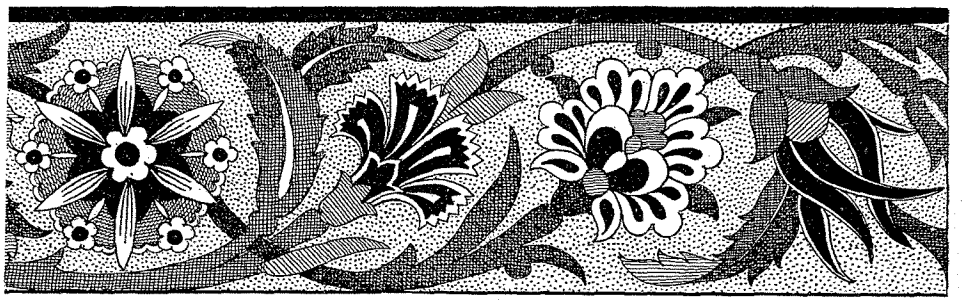


Fig. 13. — L'œillet persan (flore géométrisée).

des draperies et des feux allumés. La représentation des sangliers et des éléphants est supérieure de rendu à celle des personnages. Ailleurs, sous une arcade que des anges (?) ailés couronnent, le roi reçoit un anneau de la main de divinités protectrices[1].

La *coupe de Chosroès* I, que possède la Bibliothèque nationale, est un morceau intéressant, un échantillon de luxe barbare. L'armature d'or, travaillée au marteau, enserre trois rangées de médaillons en cristal de roche et verre de couleur. Dans le fond, le roi figure sur un trône dont les pieds sont des chevaux ailés. Des touffes de cheveux très fournies descendent sur les épaules. La matière employée est le cristal de roche taillé au revers. Cette coupe a longtemps passé pour la « Tasse de Salomon ». Des figures ciselées, niellées et dorées se voient sur une

[1] On a retrouvé une *statue* d'un des Sapor. Elle mesure près de 7 mètres de haut et représente le roi avec les bandelettes tuyautées mystiques au dos, à la ceinture et aux pieds. La couronne est ouverte et à redents étagés. L'art y est supérieur à celui de la coupe de Chosroès.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

autre coupe de même origine, mais peut-être plus ancienne. Sur cette coupe en argent (Bibliothèque nationale) est représenté un roi de Perse chassant à cheval et décochant une flèche. La corde de l'arc est placée

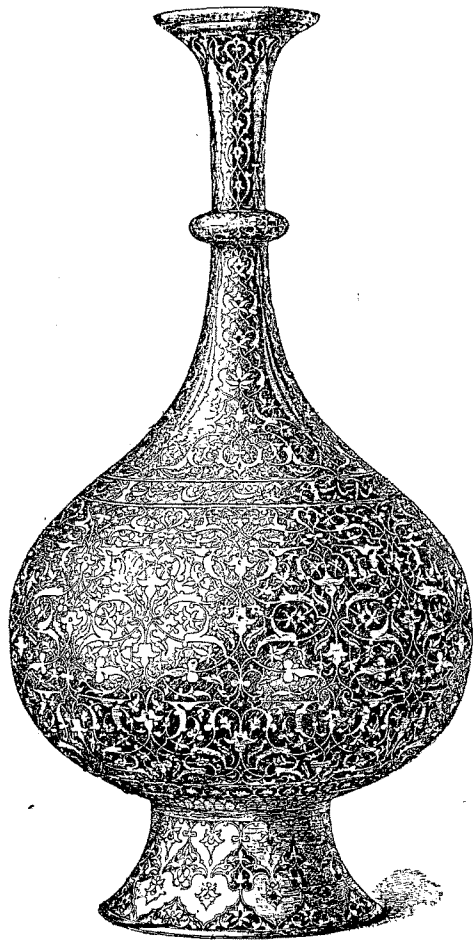


Fig. 14. — Vase damasquiné d'argent (Perse occidentale).

derrière la tête du roi contrairement à l'exactitude (cette « tricherie » est habituelle dans l'art égyptien). Devant le royal chasseur fuient des sangliers, des antilopes, des buffles.

C'est, croyons-nous, à l'époque des Sassanides (IIIe-VIe siècle ap. J.-C.) qu'il faut rapporter le culte de *Mithras* ou du moins son expansion dans le monde occidental en même temps que les nombreux bas-reliefs qui,

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

sur un type constant, se retrouvent un peu partout. Le culte de Mithras est d'origine persique. Très ancien en Asie, sorte de modification du culte égyptien d'Osiris, il mêlait un symbolisme astronomique à une personnification de l'action de la Nature pendant le cycle des saisons. Des cérémonies bizarres accompagnaient l'initiation. Les bas-reliefs sem-

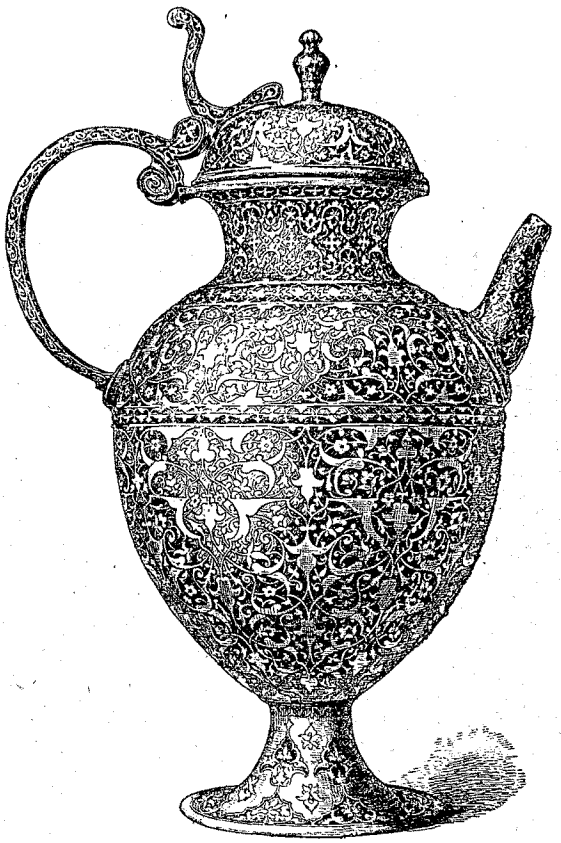


Fig. 15. — Dinanderie persane (aiguière de cuivre, Perse occidentale).

blent faits sur un même modèle : c'est ainsi qu'en décrire un, c'est les décrire tous. Le Musée du Louvre en possède (salle des Saisons) cinq qui sont presque identiques entre eux et ressemblent à ceux des autres Musées.

Dans une sorte de grotte, le dieu Mithras, coiffé du bonnet phrygien, ayant tunique et manteau court, portant le pantalon asiatique (dit anaxyrides) frappe d'un glaive un taureau tombé qui relève la tête avec

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

un air de souffrance. Un chien lèche le sang qui coule. En bas s'allonge un serpent. Deux personnages jeunes, de proportions plus petite, habillés comme le dieu, sont debout l'un à droite, l'autre à gauche : ils tiennent chacun une torche. Celui qui la tient droite semble représenter le jour,

Fig. 16. — Lampe de mosquée avec inscriptions coufiques (feuillages, fleurs et animaux).

l'autre qui la tient renversée personnifie la Nuit. Dans le fond, en haut du bas-relief, un personnage s'élance sur un char à quatre chevaux, c'est le soleil précédé de l'étoile du matin. De l'autre côté, Phœbé, la Nuit, sur un char et précédée de l'étoile du soir. Deux inscriptions latines donnent la dédicace « au dieu Soleil, à Mithras l'invincible. »

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

Les Romains, d'un paganisme formaliste jusqu'à la bigoterie, adoptèrent le culte de Mithras, très probablement sous l'impression des désastres du règne de Valérien, ou du moins lui donnèrent l'extension qu'il n'avait point encore eue, car il fut connu lors dès débuts du christianisme : Hadrien dut sévir contre la superstition nouvelle. Tertullien l'attaque violemment vers le IIIe siècle, époque de son apogée vraisemblable. Les bas-reliefs mentionnés sont vraisemblablement l'œuvre d'artistes gréco-romains travaillant sur un type fourni par l'Asie.

Fig. 17. — Carreau de revêtement, fabrication persane, provenant du palais d'Astrabad.

Après la période primitive antique et la période sassanide, la Perse voit fleurir une troisième période, celle de l'art persan, art moderne qui se rattache à l'art musulman et commence lors de la conquête par les Arabes vers le milieu du VIIe siècle. L'art actuel de la Perse n'en n'est que la continuation.

Les mêmes tendances intellectuelles et sentimentales y dominent avec une inexplicable vitalité, nous voulons parler de cette sorte de retenue, de discrétion, de goût, non seulement dans les formes, mais jusque dans les couleurs. Tandis que tout le reste de l'art musulman affectionne les colorations violentes, bruyantes, criardes, les rouges mêlés aux jaunes, une sorte de matérialisme des tons, — l'art persan adopte des tonalités, des nuances particulières. Il se plaît au bleu, belle couleur profonde, presque pensive, que le regard pénètre sans effort, sans être

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

offusqué, tandis que le rouge arabe est tout extérieur, se jette aux yeux. Ce rouge chez les Persans, dans leur céramique, dans leurs tissus, dans l'enluminure, s'apaise, devient la couleur « œillet d'Inde », couleur légèrement attristée. Le jaune s'atténue, se mêle au bleu, en forme une teinte verte, un vert de verdure, doux, transparent. La comparaison des étoffes arabes et des étoffes persanes suffit à montrer la différence. Les beaux tapis d'Orient sont persans ou inspirés de l'art persan. Il ne faut pas oublier que le Daghestan actuel est tout persan d'histoire et d'esprit.

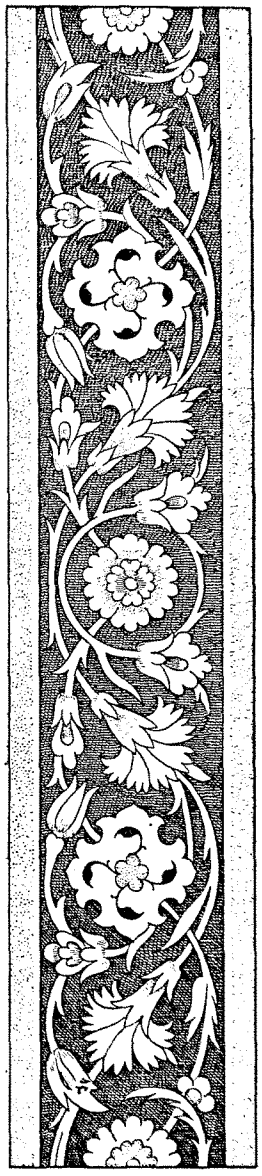


Fig. 18. — Frise avec l'œillet caractéristique persan (faïence).

L'ornementation pour le tissu est presque toute géométrique et — en raison même des conditions de travail — n'admet que les combinaisons d'angles droits ou de moitiés d'angle droit. Les fleurs et les feuilles n'y apparaissent que géométrisées. Jamais un élément décoratif « n'enjambe » sur l'autre. Tout est juxtaposé. Les tonalités, si aimables et si riches, ne doivent leur richesse qu'à l'art de ces juxtapositions. Prise à part chaque coloration est douce, très amortie. La Perse domine de très haut tout l'art du tapis et de la broderie.

La céramique aux tons doux est ou géométrique ou végétale dans son décor. Géométrique elle rappelle le dessin des tapis. Végétale, elle affectionne l'œillet. Parfois certaines feuilles à dessin et à colorations spéciales font songer à l'art indien — surtout naturellement dans l'est de la Perse. Les personnages à cheval, abrités sous un parasol et allant à la chasse (à l'antilope), se trouvent quelquefois dans l'ornementation des faïences comme dans celles des vases de métal, ciselés ou niellés. On remarque aussi des paons faisant la roue.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

Les plaques de faïence ont fourni des revêtements architecturaux aux palais persans. Le palais de Iman Hussein à Kerbela en est un bel exemple. Les murailles y semblent des tapis brillants aux reflets mouillés. Les ouvertures présentent l'*ogive persane* — ogive à laquelle on a pu attribuer (après les croisades) l'origine de l'ogive gothique. Une tour cylindrique svelte, fine, se dresse au milieu, couronnée d'une sorte de corniche gracieuse que domine une lanterne coiffée d'un minaret bulbeux et côtelé, d'une rare élégance. L'architecture persane fournit sa note particulière tout en restant une dépendance de l'art musulman.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

L'Art Indien

L'art procède plus de la manière de sentir que de la façon de penser et il y a abus à vouloir qu'il soit absolument l'expression des idées. Un monument n'est pas une opinion et la métaphysique ne remue pas les pierres. Le tempérament propre d'une race, dans le domaine de la sensibilité, a seul son contre-coup dans les formes. Quant à considérer les œuvres d'art comme une illustration des conceptions philosophiques d'un peuple, cela n'est légitime que dans la mesure où ces conceptions cessent d'être de pures abstractions.

Les systèmes philosophiques qui ont régné dans les Indes n'ont donc pas pour conclusion forcée, pour aboutissement inévitable, l'art indien, et ces systèmes émigrés en Chine et au Japon, dans l'Indo-Chine même, si voisine pourtant, donneront naissance à un art bien différent. Ce qui est vrai, c'est que le brahmanisme primitif semble n'avoir point favorisé l'éclosion des formes et que le bouddhisme seul extériorisa, incarna les symboles religieux.

Nous prendrons donc l'art indien tel quel, le rattachant à la religion quand il y aura influence manifeste, mais sans violenter les faits.

Race très précisément déterminée aussi bien dans son type physique que dans son type moral, les Indiens, au point de vue historique, ne présentent que confusion. La chronologie pour une grande période est noyée d'incertitude. Pas d'inscription qui serve, comme en Egypte, Assyrie, Perse, à classer les monuments dans l'ordre successif du temps. Presque rien ne les rattache à des faits historiques. On pourrait dire

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

qu'il n'est point non plus aisé de démêler dans ces monuments une sorte de hiérarchie d'habileté et de talent, les jalons d'une ascension vers le mieux dans une forme caractéristique particulière, — à peine reconnaît-on les traces des influences étrangères qui ont modifié quelque détail dans un esprit persan ou arabe.

En somme tout ce qui précède l'époque d'Alexandre est plus obscurci qu'éclairé par les légendes poétiques des épopées primitives du Ramayana et du Mahabarata. Le héros macédonien s'avança jusqu'à l'Hyphase, près du cours supérieur du Gange. Là (327 av. J.-C.), son armée refusant de l'accompagner plus loin, il éleva douze autels aux douze grands dieux de l'Olympe, pour marquer le terme de son expédition, et fonda plusieurs villes (entre autres, Bucéphale et Nicée, où durent s'établir des colons Macédoniens, c'est-à-dire grecs). Ces colonies ne furent probablement pas sans rayonnement d'influence [1]. Quelque cinquante ans plus tard, Séleucus pénètre jusqu'au Gange et exige un tribut. Des relations commerciales existaient donc entre l'Asie indienne et l'Europe par l'intermédiaire de l'Asie occidentale.

La Grèce avait peut-être subi une influence indiennne dont sa mythologie a conservé les confus vestiges. A quelle époque ? Il est malaisé de l'établir. On sait que Bacchus, dans l'art grec, se présente sous deux aspects très distincts. Le Bacchus purement grec est jeune, svelte, imberbe, figuré nu. Le Bacchus dit indien est d'un certain âge, corpulent, aux formes robustes et pesantes, barbu et vêtu d'une robe qui descend aux pieds. Ce dernier aurait conquis l'Inde à la tête d'une armée d'hommes, de femmes, de faunes, de satyres armés de thyrses et de tambourins. Il faudrait d'abord savoir ce qu'entendaient ici les Grecs par l'Inde ? N'ont-ils pas donné ce nom aux confins de la région asiatique qu'ils connaissaient ? Le Bacchus indien ne serait d'ailleurs point indien d'origine ; il est, pour l'Inde ou ce qu'on a appelé l'Inde, l'étranger envahisseur. Son type, d'autre part, n'offre aucun caractère indien et est plutôt assyrien.

Un seul fait capital marque dans la chronologie de la péninsule, — c'est la propagande du Bouddhisme et d'un culte manifesté dans le

[1] Quelques détails de piliers, quelques motifs d'ornementation courante (des « flots ») sont les seuls restes de cette influence grecque.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

temple. Pour le brahmanisme, dominateur jusqu'alors, Dieu était partout : point d'édifice religieux, point de statue. Au VII^e^ siècle avant Jésus-Christ, un prince, Çakya-Mouni (Gautama Bouddha) fonde une doctrine nouvelle de renoncement, de fusion en Dieu par la contemplation, la science et l'amour de l'humanité. Par sept perfections successives l'âme humaine monte à la divinisation, à la divinité. Le bouddhisme règnera près de vingt siècles et compte encore près de 200 millions de fidèles parsemés dans l'Asie méridionale et orientale, Inde, Ceylan, Indo-

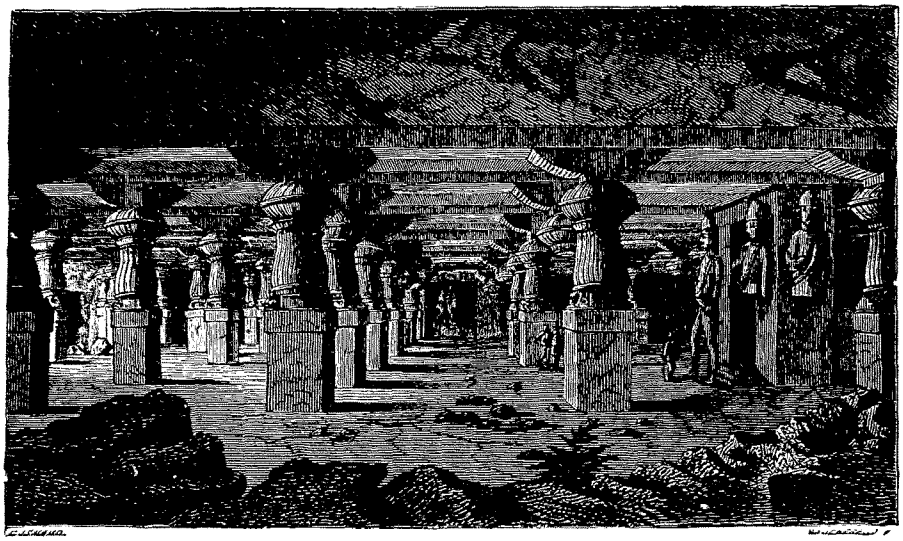


Fig. 1. — Temple souterrain d'Elephanta (Indes).

Chine, Chine, Japon. Au III^e^ siècle, un roi adepte du dogme nouveau, Asoka (250 av. J.-C.) fait triompher le culte de Bouddha que, vers le IX^e^ siècle après Jésus-Christ, modifiera la réforme jaïniste ou djaïniste.

Avec Asoka seulement naît l'art indien. Rien auparavant ou peut-être quelques cavernes qui rappellent l'art préhistorique européen. Jusque-là, l'Inde pense, sent, mais ne s'exprime point. Pays merveilleux aux fleuves fécondants (le Gange, fleuve sacré comme le Nil en Egypte) : terre dont les flancs recèlent les trésors des métaux et des pierres précieuses, régions luxuriantes de végétation puissante et d'inextricables forêts, où la vie facile poussait à l'inaction contemplative, à l'extase, au

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

rêve! Un peuple vivait parqué dans les castes qui montraient à l'individu la continuité de la tâche et de la fonction héritées dans l'organisme social. La fraternité, l'égalité prêchées par le bouddhisme furent accueillies avec enthousiasme.

Le roi Asoka divise en 80.000 parcelles les reliques de Bouddha. Le temple ne sera que l'enveloppe de la parcelle sacrée : il restera, sous toutes ses formes, la châsse, le reliquaire. L'église chrétienne, elle aussi, primitivement abri du corps du saint qui la patronne, l'église a été l'enveloppe de l'autel, — de l'autel qui fut d'abord le tombeau du martyr. Le plan même, plus tard, s'allongera comme un corps mort avec le chevet pour tête et pour bras étendus le transept. Le temple indien, lui, n'est point tombeau, mais reliquaire.

On a remarqué que l'architecture indienne n'offre rien d'analogue aux systèmes architectoniques qui ont laissé un nom à un style. Ailleurs des composantes générales se dégagent dans des ensembles qui commandent, plus ou moins, les proportions des parties. Tel l'art grec avec ses ordres, tel le style roman, tel le style gothique. La colonne même dans l'édifice hindou se modifie selon les caprices, selon les influences étrangères, tantôt balustre court, ventru, trapu, en rondeurs superposées, tantôt pilier polygonal dont les sculptures ne concordent point avec la fonction de la chose décorée. Les parties de la colonne n'ont rien de constant. La base est parfois un dé qui en occupe la moitié. Le chapiteau est parfois remplacé par une double console sur laquelle porte le plafond.

Souvent même la colonne ne soutient rien. Des sortes d'obélisques se dressent ainsi à l'entrée des temples. L'impression de hauteur n'y est point recherchée. Les dimensions semblent rapetissées. L'ornementation abuse des horizontales, arrête, intercepte les verticales. Les profils sont très découpés en nombreuses saillies accentuées par des évidements. On a la sensation d'un piédestal qui porterait dans le haut une cassette, une châsse. Ces piliers, annonciateurs du temple et dont quelques-uns sont peut-être des piliers commémoratifs de victoires, deviendront des tours avec niches et sculptures, — mais à une époque relativement moderne. On s'est demandé si certains n'étaient point les uniques restes de temples disparus qu'ils précédaient.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

De ces piliers quelques-uns sont cylindriques (Delhi, Allahabad), la plupart sont polygonaux, quadrangulaires (Tanjore), octogonaux (Ajunta).

Le seul élément architectonique absolument indien est le dôme à renflements étagés ou à renflements côtelés. Pour tout le reste, l'architecture n'est qu'une sorte d'orfévrerie de pierre, tout ornementale, parce qu'elle procède de la châsse et que le temple lui-même est un reliquaire colossal, reliquaire d'une des 80.000 parcelles du corps de Bouddha. Ces dômes sont d'ailleurs de faux dômes, dômes extérieurement seulement, dont l'intérieur massif et plein, sans voûte, reçoit un revêtement rapporté de sculptures plaquées. Le haut est une plate-forme ou un amortissement. On dirait d'un téocalli américain, mais juché sur un soubassement : dans le téocalli l'autel et le sanctuaire sont en haut; le dôme indien couvre le sanctuaire, l'écrase.

Fig. 2. — La pagode est le développement colossal de la mitre (mitre de prêtre danseur).

Le symbolisme y trouve en outre une expression. Les dieux ou, pour mieux dire, les personnages qui sont les diverses incarnations divines du Panthéon indien paraissent le plus souvent coiffés d'une mitre haute, en cône tronqué qui porte sur sa périphérie des cordons étagés de perles ou de pierreries. A la partie supérieure, une sorte de bouton forme amortissement. Cette coiffure est une marque de divinité, un insigne d'honneur. A son image a été créé le faux dôme qui couronne le temple ou le portique : c'est la mitre de Bouddha. Les rangs de perles s'y transforment en

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

renflements, en godrons, qui s'agrandissent au point de sembler d'immenses coussins superposés. Ici encore se manifeste le symbolisme. L'homme, comme Bouddha, montait vers la fusion en Dieu par le processus de sept perfections successives : de là, les sept étages, les sept renflements. Parfois ces sept étages sont réduits à sept disques horizontaux comme enfilés dans un axe et de plus en plus petits. Peut-être est-ce là le sens de la forme du roi et de la reine[1] dans le jeu d'échecs (d'origine indienne). Primitivement, les topes dont nous allons parler plus loin et dont le tumulus formait la calotte, étaient terminés supérieurement par un motif ornemental, pareil à un bouton au-dessus d'un disque horizontal, comme dans les pions de nos échecs.

Tels sont les éléments qui, sans constituer un ordre architectural, apparaissent comme les plus particuliers à la construction indienne.

Ce mot « construction » n'est point pris ici dans son sens propre. Construire, c'est juxtaposer et superposer des matériaux distincts, des pierres ou des briques, rassemblés et liés de façon à s'unir en un ensemble, en un tout. Pour la plus grande part, les édifices indiens ne sont que des carrières que l'on a fouillées, taillées, évidées sur place. Ici, comme pour les dimensions, les voyageurs, à esthétique exclamative, ont exagéré le travail et l'effort jusqu'à l'impossibilité. Il ne s'agit point de roc ou de granit ayant cédé au pic ou au ciseau, mais d'une pierre sinon tendre, du moins dont la taille était rendue plus aisée par le clivage.

On peut ramener à trois types primordiaux non le style, mais les formes générales de l'architecture indienne, et l'on peut les faire dériver du type le plus simple qui consiste en une chambre à relique couverte d'un amas de terre ou tumulus et précédée et annoncée par un pilier. La chambre à relique, en se développant sous le sol, sera le temple souterrain, l'hypogée. Le tumulus en saillie sur le sol, deviendra le faux dôme. Le pilier indépendant, à fonction d'obélisque d'abord, grossira et sera la tour. Ces éléments réunis et multipliés peupleront l'enceinte sacrée dont nous parlerons à la fin.

Les topes ou stupas sont des édifices cylindriques coiffés d'une cou-

[1] Les disques y sont moins nombreux, parce qu'ils ne figurent point une divinité, mais un roi et une reine.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

pole hémisphérique. Cette dernière n'a rien de la vraie voûte et de la vraie coupole : les pierres, quand elles y figurent, sont posées en assises parallèles sans que rien y rappelle les claveaux. La coupole n'est pas toujours unique : quatre autres coupoles l'encadrent souvent. Le cylindre repose quelquefois sur un terrassement de terre ou sur un soubassement de pierre. Le revêtement est ou de pierre dure comme à Ruanvelli ou de brique comme dans la plupart des topes de Ceylan. La hauteur est variable : 14 mètres à Thouparamaja, 17 à Sanchi sur un diamètre de 36 mètres. Le plus célèbre, le Djata-Ouana-Rama s'élève, dit-on, à 80 mètres. Il se compose d'une sorte de cône gazonné à revêtement de brique. Ces gazonnements et ces revêtements sont les caractéristiques des topes de Ceylan où ils portent le nom particulier de dagobas (d'où très probablement on a dérivé le mot pagode, bien qu'on lui donne aussi une autre origine). La disposition offre quelques analogies avec les monuments druidiques. La forme circulaire des groupements, les cercles de pierres qui les entourent, les cercles de piliers qui remplacent parfois les pierres, font penser à l'art préhistorique. Un groupe célèbre est à Jellabalad. On cite les topes de Sanchi déjà mentionnés, d'Amravati (région de Madras), de Sarnath en forme de tour, de Peichaver, de Caboul, de Béghram, d'Anara-djapura.

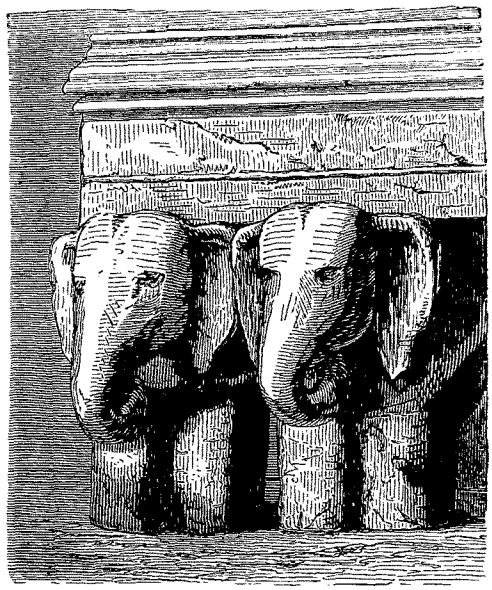


Fig. 3. — Supports de forme animale taillés à même dans la masse de la pierre laissée en place.

Les topes sont généralement surmontés d'une sorte de bouton dont nous avons parlé plus haut. En développant leur partie supérieure, ils grandiront jusqu'à former ce qu'on appelle les pagodes.

Autour de ces topes se dressaient en cercles des piliers annonciateurs du temple ou peut-être commémoratifs de victoires. L'île de Ceylan pos-

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

sède même des topes consacrés non à une destination religieuse, mais à une fonction de colonne triomphale ou d'arc de triomphe, comme les topes d'Abayagiri (88 avant J.-C.) et de Jettawana (275 après J.-C.). Quant aux piliers, le chapiteau, qui couronne leur fût cylindrique, est d'une ornementation simple et se termine par un bouton. Peut-être la fonction était-elle double, religieuse et guerrière; peut-être étaient-ils des sortes d'ex-voto, d'offrandes à la suite de guerres heureuses. Ceux qu'éleva Asoka sont assez ornés. A Allahabad, à Bitari, à Delhi (pierre de 14 mètres), on en voit plusieurs de dates peu certaines. Delhi florissante sous le Mongol Aureng-Zeb, devra nombre de ces monuments aux musulmans, avec la mosquée de Djoumma en marbre blanc et granit rouge et la fameuse tour de Kottab-Minar, de 80 mètres de haut, que contourne un escalier en spirale. Sur les premiers piliers bouddhistes, se voit déjà une sorte de lion, l'animal qui sera le « chien de Fô » dans l'art chinois et japonais. Ces ressemblances avec l'Asie Orientale se retrouvent dans le portique de Sanchi, surmonté d'un ajour de barres transversales[1].

Les topes sont-ils la forme première du temple bouddhiste et n'ont-ils pas été précédés par les hypogées ou temples souterrains? Leur analogie avec les monuments druidiques semble en témoigner en même temps que leur élévation qui ne réclame que le travail primitif du terrassement. Les topes ne seraient-ils que la chapelle primitive sortie plus tard de terre? Sans doute la période des cavernes avait dû venir auparavant, si l'on entend par cavernes des accidents naturels du sol, seulement appropriés par l'homme à un usage. A cette période première on pourrait, avec assez de vraisemblance, rattacher les excavations de Behar près de Rajaguha et la fameuse caverne du Tigre à Cuttack. Cette dernière doit son nom à sa forme et représente une colossale et monstrueuse tête d'animal (nez, yeux, oreilles) dans la bouche duquel est l'entrée.

Mais les hypogées (tout en restreignant les exagérations des voyageurs) ont demandé un travail plus considérable. Les exagérations des voyageurs portent sur deux points : la dureté de la pierre (nous en avons parlé), les dimensions. Des mesures précises ont été prises et données.

[1] L'art romain a connu des édifices dans le genre des topes. Les tombeaux gigantesques que dominait un ensemble de sept étages de plus en plus petits ont reçu le nom de septizones et sont des sortes de dagobas romains.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

Les douze temples mentionnnés, qui en ont été l'objet, fournissent de

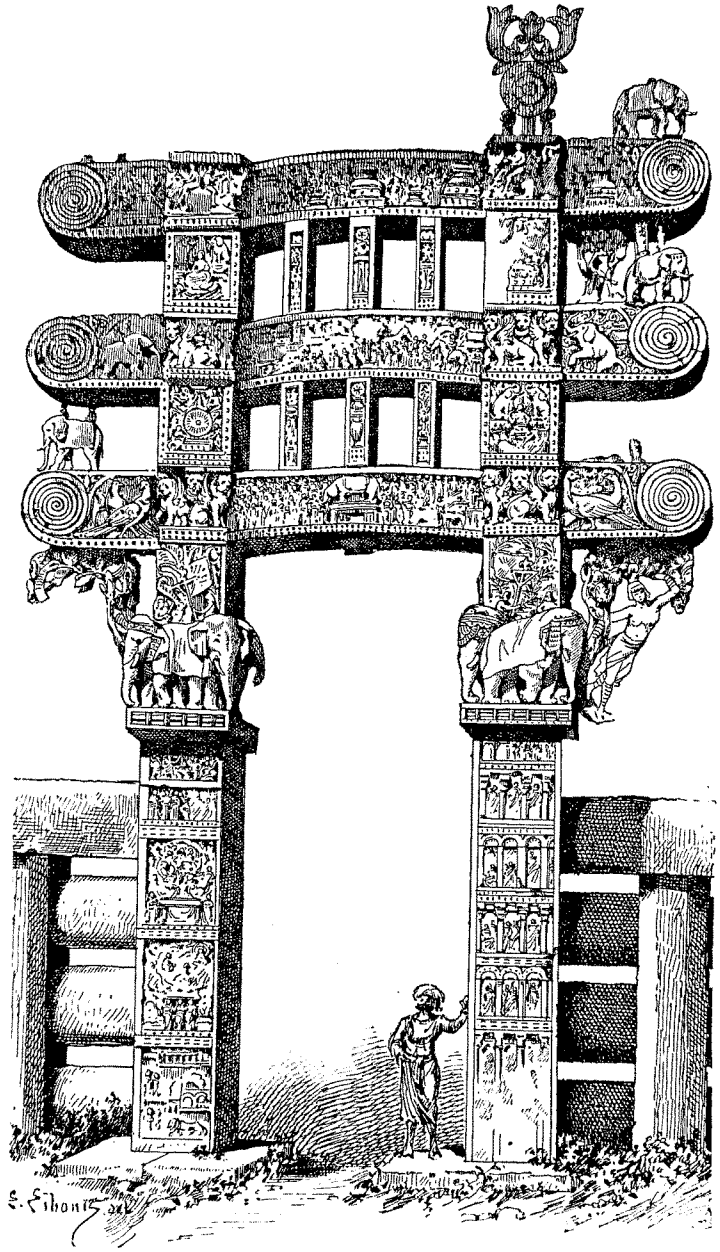


Fig. 4. — Portique de Sanchi.

33m,85 à 8m,59 de longueur intérieure et une moyenne de 15m,40. La largeur intérieure varie de 39m,65 à 5m,55 (moyenne 13m.48). Les hau-

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

leurs démentent les descriptions enthousiastes : elles vont de 14m,33 à 2m,44 et ont pour moyenne 5m,25.

Ces temples souterrains sont pour la plupart *dans* le territoire de Bombay et sont attribués hypothétiquement à la période qui s'étend du IVe siècle avant J.-C. au XIIe siècle de notre ère. Ils sont groupés parfois jusqu'à former la centaine.

Le plus célèbre, celui de Karli, offre, par le plan, des analogies avec l'église chrétienne, mais sans le transept. Un pilier orné de sculptures d'animaux se dresse devant le temple et rappelle l'obélisque égyptien par la fonction, sinon par la forme. Trois portes, trois ouvertures conduisent à une sorte de porche d'où part la nef rectangulaire, allongée, à plafond bas, séparée de ses bas côtés par deux rangées de quinze piliers, régulièrement espacés, courts, à chapiteaux très décorés. Dans le fond, qui forme une abside arrondie, sept piliers sans ornements continuent la galerie et contournent le tombeau à relique, — sorte de dagob ou dagoba cylindrique surmonté d'un petit dôme. On peut voir dans cette disposition un type du plan ordinaire des temples indiens. Pourtant la tombe à relique est souvent remplacée par une image de Bouddha, une statue dans une niche, comme si on avait coupé de haut en bas le dagob pour y laisser voir le sacré personnage.

L'île de Salzette, Bang, ont leurs hypogées célèbres. Le Kaïlaça[1], d'Ellora (dans le Nizam) est plus récent (VIIe ou VIIIe siècle après J.-C., croit-on). Le plan rectangulaire montre, à l'intérieur, de vastes dimensions. Le fond n'a point l'arrondissement de l'abside et se termine carrément. Une salle porte sur vingt-huit colonnes : la hauteur est 6 mètres. L'ensemble forme cinq nefs. Sept chapelles quadrangulaires prennent jour sur le temple principal. Quelques chapiteaux, plus ornés, ont des sortes de feuilles retombantes dont les découpures rappellent la feuille arabe. Le temple est précédé d'un grand portique à étages avec nombreuses sculptures et portant dans le haut une statue de Siva. Des éléphants y servent de supports. Des colonnes à fonction d'obélisques se

[1] Kaïlaça surnom de Siva. Ce temple est composé d'une partie dégagée consistant en sortes de portiques où ne subsiste plus que la trace du commencement du dôme pyramidal. Ces portiques et le pilier qui les précède sont monolithes, taillés à même une masse de pierre dont les côtés dégagés ont été sculptés.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

dressent, massives, à nombreuses moulures horizontales, et composées de sortes de cubes superposés.

Après les piliers annonciateurs, les dagobs et les temples souterrains,

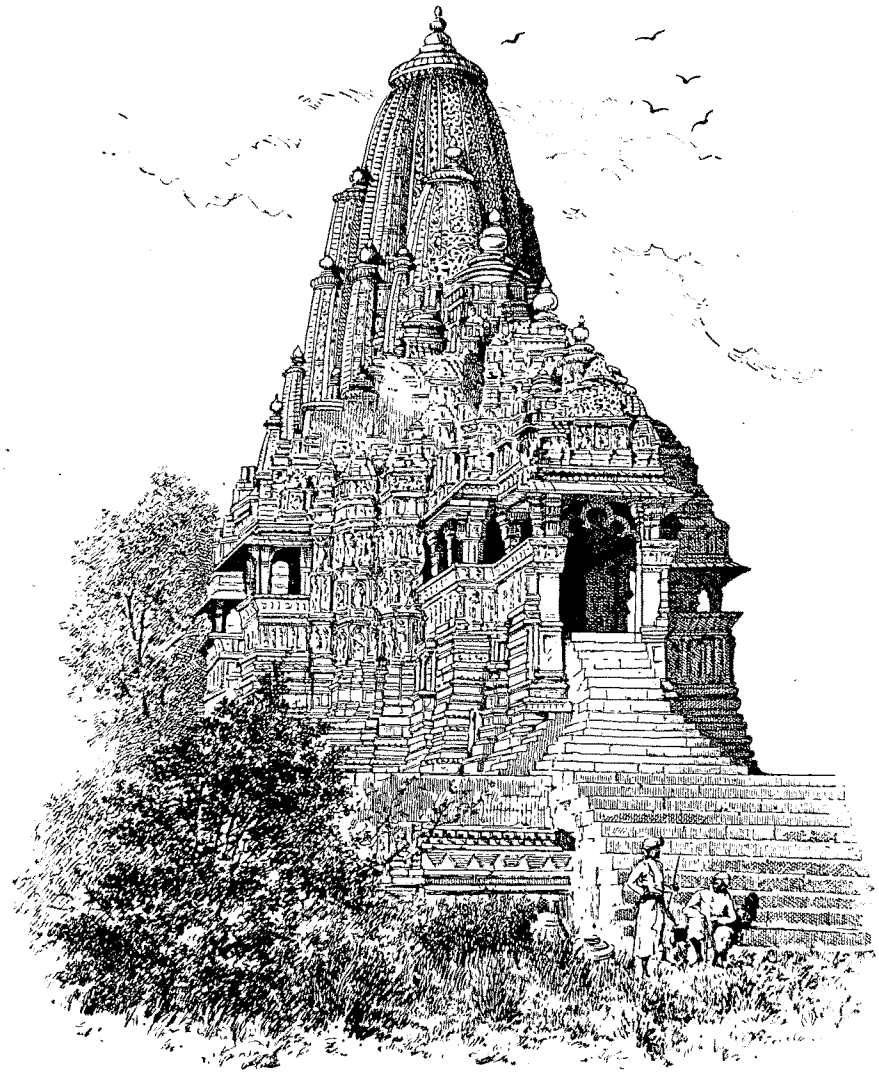


Fig. 5. — Pagode indienne.

vient la troisième forme (et la plus intéressante) de l'architecture indienne, la pagode.

Le mot « pagode » prête à une certaine équivoque. Les étymologies les plus diverses ont été données. Est-ce la maison de l'idole (pout-

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

gheda), origine persane? Est-ce la maison sainte (bhagavati), origine hindoue? N'est-ce pas plutôt la modification de dagob ou dagop? On n'entend point d'ailleurs par pagode le seul temple indien. L'art chinois connaît la pagode. En outre le mot désigne-t-il l'ensemble des constructions rassemblées dans l'enceinte sacrée ou n'est-il que le nom de l'édifice caractérisé par son couronnement d'étages, conique ou pyramidal?

L'enceinte sacrée formait un vaste espace quadrangulaire, fermé par un mur interrompu par des portes (gopuras) coiffées de dômes. Les gopuras sont placées sans symétrie, sans régularité : la disposition des nombreuses constructions qui s'élèvent dans les cours de cette sorte de cloître n'obéit à aucune symétrie. Les constructions semblent placées au hasard sans orientation commune, sans convergence vers un point plus important. On voit de tout dans cette juxtaposition capricieuse de cours, de plantations, d'hospices, de piscines d'ablutions, de chapelles. Ici les toits sont plats. Là ils se pointent en pyramides. Les gopuras se dressent comme des portes triomphales, des sortes d'arcs de triomphe, peu proportionnés, monstres hydrocéphales dont la tête lourde repose péniblement sur les petites jambes des côtés de la baie inférieure. Ces portes sont souvent plus importantes que les chapelles. A Combaconum on en cite une qui a quatorze étages. Certains temples ont sept enclos (encore le nombre sept) et vingt-trois portes. On rencontre des galeries sans destination précise : les piliers nombreux y soutiennent de grandes plates-bandes monolithes. A Madoura (ou Madoureh) dans l'hospice (?) dit Tchoultry est une galerie de 23 mètres de longueur sur 5 mètres de haut. A Challembroum [1] une grande salle (?) porte sur de nombreux piliers sans base ni chapiteau : les murs de cette salle ont été ajoutés après coup pour en faire un magasin; auparavant ce n'était qu'une sorte d'abri. Ramisseram, Tinnevelli, Tirouvalour possèdent des monuments analogues.

L'élément le plus indien est le faux dôme dont nous avons déjà dit le sens symbolique. Ce dôme, plein, revêtu de plaques sculptées, est tantôt en cône, tantôt en pyramide tronquée. Les côtés en sont parfois renflés en ruche ou en pain de sucre. Des bourrelets en étagent la masse :

[1] Voir plus loin.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

ces bourrelets sont parfois godronnés. Souvent ce sont des sortes de côtes longitudinales qui les sillonnent du haut en bas. A Buvanesvara on dirait d'une mitre. A Mahabalipour la forme fait penser aux minarets, à des sortes de cloches retombantes : la silhouette est celle d'un ouvrage de tourneur. A Tandjore, la plate-forme qui couronne, est occupée par une sorte de bulbe où est percée une porte inutile.

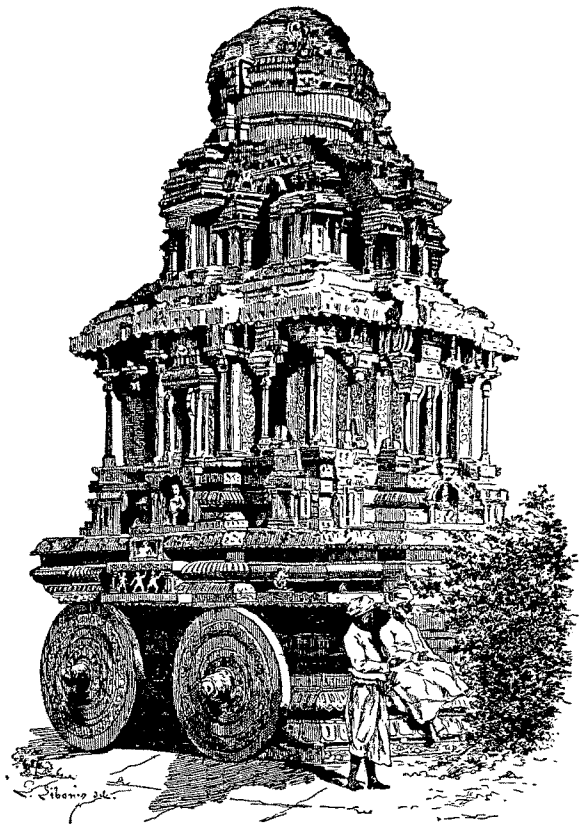


Fig. 6. — Le char processionnel de Djaggernauth.

Nombre de ces édifices procèdent du même mode de travail que les sanctuaires souterrains. Une masse de pierre, primitivement noyée dans les terres d'une hauteur, a été dégagée, puis travaillée, percée, fouillée, sculptée sur place. Les sépultures de Myra (Asie-Mineure) étagées dans les flancs d'une montagne nous ont présenté un exemple de ce genre de monuments. L'art de la « construction » proprement dite n'intervient que tard dans l'architecture indienne.

Il est d'ailleurs très difficile de démêler les influences du temps et celles du milieu. La persistance du type physique de la race s'explique peu, est un prodige, avec les bouleversements des invasions. Le milieu changea avec le temps. D'autre part l'art indien est très varié selon qu'il est étudié dans telle ou telle région de l'Inde. Du côté de la Perse, l'influence musulmane agira plus vite. Au Nord, l'esprit chinois aura son effet. Dans le Cachemire, les ressemblances avec le classique seront

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

notables. La Birmanie, l'Indo-Chine auront leur caractère propre. L'Indien restera pur surtout dans le Radjputana.

Vers le IXe siècle se place la réforme jaïniste. La doctrine nouvelle, originaire de Dekkan (dans le sud de l'Hindoustan) reçut son nom des jaïnas ou djaïnas, philosophes qui admettaient l'éternité du monde et des êtres. Sans qu'il soit facile d'en dégager la raison, les novateurs, qui dominèrent surtout au XIe et au XVe siècle, modifièrent l'architecture religieuse. Les temples du mont Abu, le temple de Vimala Sah (1032 ap. J.-C.) leur sont attribués. Le plan est carré ou rectangulaire. Le dôme s'appuie sur des piliers : le sanctuaire s'orne de la statue du dieu et non du dagob. L'extérieur ne présente que la nudité d'un mur continu. L'intérieur est décoré avec prodigalité. Des figures sculptées se dressent dans des niches à pinacles sur les faces des piliers surmontés de chapiteaux composés de quatre consoles. Entre les piliers, des sortes de banderoles de pierre ajourée descendent comme des écharpes. Tchandravati, Sadree, Ionagur, Somnath, offrent des monuments analogues. Le temple de Sadree (1439) a dix-sept dômes en forme de ruches. Les piliers isolés prennent les proportions de tours comme la belle tour de Chittore (36 mètres de haut).

Les Arabes convertiront en mosquées la plupart des temples jaïnistes. L'influence du style arabe, qui dominera surtout au XVe siècle, est déjà sensible dans certains édifices antérieurs de plusieurs siècles. Non seulement le temple de Sadree et la tour de Chittore que nous venons de mentionner ont quelque chose de musulman, mais certaines pagodes, même du VIIIe siècle, rappellent la mosquée, peut-être par suite de modifications postérieures, les dates étant des plus incertaines dans l'art indien.

Djaggernauth, Challembroum et Tandjore sont dans ce cas.

Une curieuse reproduction réduite de la grande pagode de Djaggernauth[1] se voit au musée ethnographique du Louvre. C'est dans ce temple (qu'on croit de 1198) que se rendent par centaines de mille les pélerins. Des fanatiques s'y livrent à des supplices volontaires, se lacèrent, se meurtrissent, se jettent sous les roues du char colossal qui porte

[1] Autre nom de Siva.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

la divinité [1]. Cette pagode est une ville sainte qui renferme une cinquantaine de temples et de chapelles. Dans la décoration sculptée figurent d'énormes animaux. Une tour à nombreux étages en pyramide porte une population de statues parmi lesquelles la trinité indienne (trimourti) en bois peint.

La pagode de Challembroum est d'une architecture plus raffinée, précieuse même et subtile. La disposition et les proportions des piliers qui soutiennent l'architrave sont d'une harmonie et d'une symétrie qui, dans l'ensemble, font songer à l'art classique, malgré les différences du détail. Les piliers ont leurs surfaces ornées de véritables « ciselures » de pierre, minutieuses, dont la multiplicité ne nuit pas à la vue d'ensemble et laisse dominer les verticales. Les chapiteaux composés de petits dés juxtaposés, avec cor-

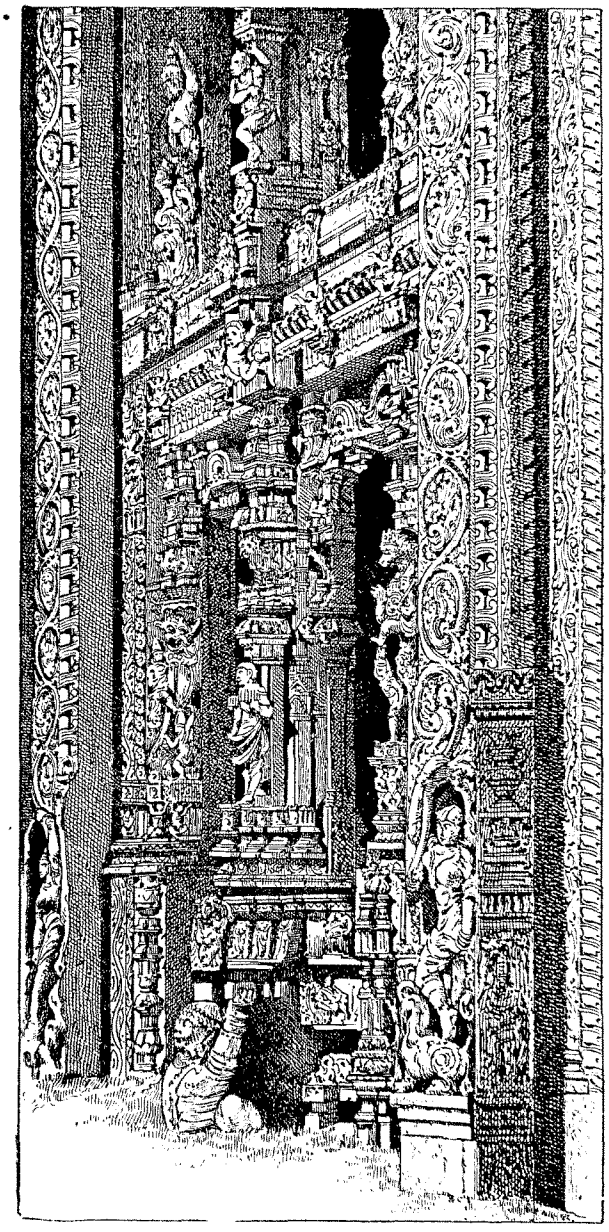


Fig. 7. — Façade décorée de sculptures dans la masse.

[1] Char de forme architecturale, représentant une sorte de temple et roulant sur des roues pleines qui ont environ 3 mètres de diamètre.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

niche supérieure et, dans le bas, des sortes de « gouttes » qui forment amortissement, sont d'une originalité séduisante, avec un mélange de complication et de légèreté. Le palais de Tandjore avec les découpures des baies, avec la forme de ses arcades, ses petites colonnes à chapiteau, donne l'impression de quelque alhambra dépaysé. Seule la décoration des surfaces, des tympans, des frises à feuilles, fleurs, animaux et personnages, témoigne de l'origine indienne.

En fait, il n'y a pas là des exceptions. L'empreinte musulmane est fortement marquée partout. La Porte de Lucknow avec ses fausses fenêtres dans le haut, son arc outrepassé dentelé, ses jolis balcons à baldaquins, la balustrade qui la couronne de ses ajours interrompus par des dés pointés en minarets, ouvre une grande baie sous un arc de style absolument persan. Ailleurs, sur les rives du Godaveri, de loin en loin, s'élèvent de nombreux temples qui procèdent d'un type unique, indien par certains éléments, arabe par les détails. Le soubassement rectangulaire très net, très pur, est percé de baies aveugles ou grillées qu'encadre un baldaquin trilobé porté sur de petites colonnettes. Sur une des moitiés du soubassement se dresse un dôme indien, comme composé de coussinets circulaires superposés dont la silhouette est toute de renflements séparés par des creux. Sur l'autre moitié, un édicule carré, avec de jolies baies aveugles analogues à celles du soubassement, porte huit petits dômes coquillés qui semblent des cmbreles à demi fermées. Ces dômes se dressent sur des sortes de lanternons polygonaux, dont les faces sont ornées de jolies baies trilobées dans le haut.

Fig. 8. — Le dieu monté sur l'oiseau.

Dominée, presque supplantée par le style arabe, dans son pays d'origine, l'architecture indienne reste plus originale dans les pays étrangers où elle s'est transplantée, Birmanie, Siam, Cambodge, Java[1].

[1] Les palais de chasse, les palais d'été, avec leurs parcs descendant jusqu'au fleuve, seront des créations relativement récentes. Ceux de Jeypour, d'Oudeypoure, de Deeg sont à citer. A mentionner aussi les vastes citernes avec escalier intérieur contournant les parois.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

Moins anciens que ceux de l'Inde, les monuments birmans ne remontent guère au delà du XVI^e^ siècle, si l'on excepte la pagode de Rangoum (vieille de 2000 ou 3000 ans, selon les légendes locales). Les temples

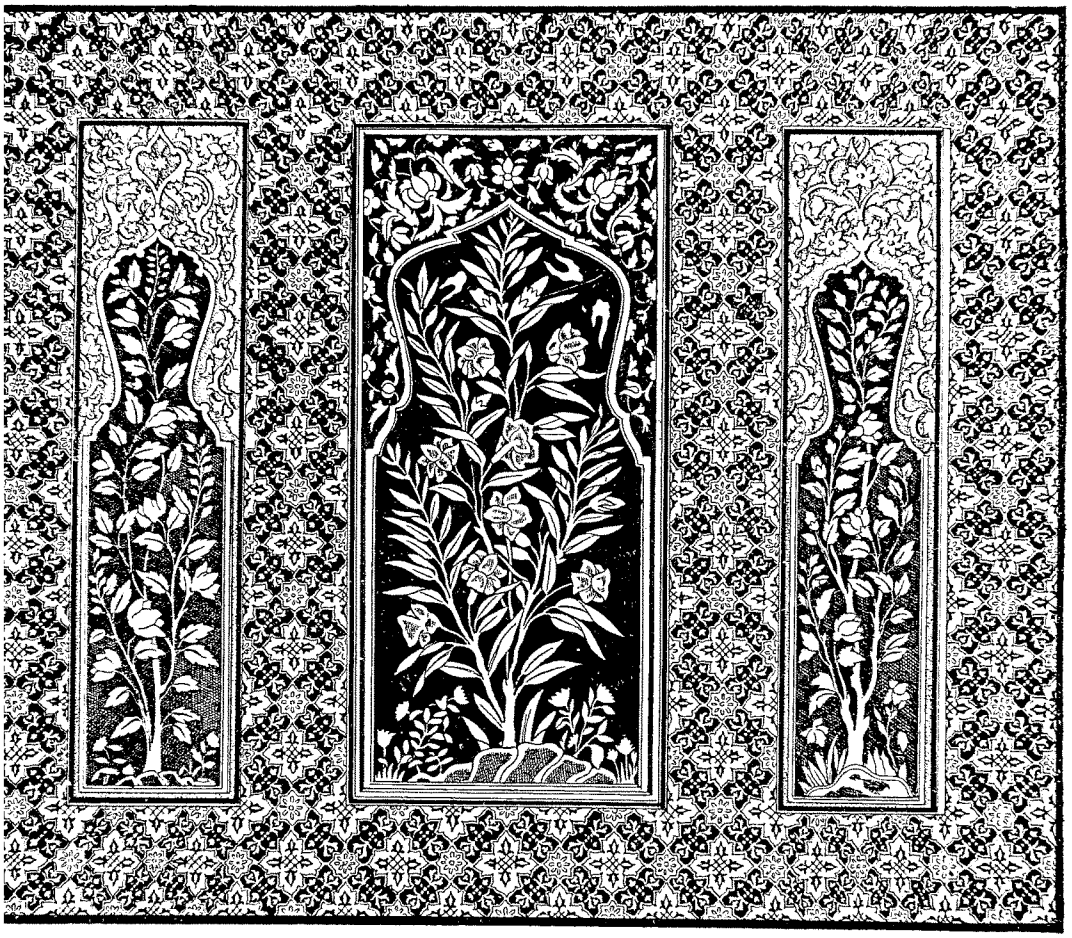


Fig. 9. — Décoration peinte.

consistent en un soubassement en terrasse rectangulaire sur lequel une sorte de pyramide centrale, au haut terminé en tour, porte une pointe, une sorte de flèche de clocher. Autour de la pyramide centrale se hérisse la foule des petits clochetons. On cite le temple de Komadou haut de plus de 36 mètres. L'ornementation architecturale ressemble à nos ornements en bois découpé et, en fait, l'art birman avec le fouillis de sa

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

décoration tient beaucoup du travail du bois. Aux angles se dressent des feuilles retroussées et pointues, analogues à la feuille arabe et qui en même temps font penser aux bords relevés des toitures chinoises.

Bangkok, la capitale de Siam, la « ville des jardins », avec ses 70 000 maisons flottantes, ses temples brillants d'or, d'argent, de pierres précieuses (c'est le pays des saphirs), vante sa pagode de Bouddha. A Phitsanoulok, sur le cours supérieur du Ménam, est un curieux temple en ruines. Tout en hauteur, il consiste en une sorte de clocher à sommet arrondi surmonté d'un axe où sont enfilés des disques horizontaux. Dans le milieu, au haut d'un long et étroit escalier, s'ouvre une porte dont la baie est couronnée d'une espèce d'anthémium, « gloire », auréole de Bouddha. En bas, devant le temple, un Bouddha colossal est assis. Ces sortes de demi-feuilles larges dressées sont fréquentes dans l'art siamois et dans l'art indo-chinois. Peut-être sont-elles des modifications de la feuille que nous avons signalée au bas des toitures birmanes ; peut-être serait-il plus juste d'y voir la grande auréole [1] qui forme comme un dossier derrière Bouddha et qui est parfois remplacée par les sept serpents dressés. La mitre siamoise affecte une forme particulière, assez semblable à une capsule de gland de chêne avec la queue. Cette tiare coiffe les dieux et les saints personnages. A noter les génies gardiens des pagodes, figures monstrueuses, sculptées debout à l'entrée (art siamois).

On a donné le nom d'art Khmer aux ramifications de l'art indien dans le Cambodge. Les Khmers auraient constitué, du XIIIe au XVe siècle, un florissant empire dont témoignent d'immenses ruines parmi lesquelles le grand temple d'Angkor dont une partie a été reproduite, à Paris, lors de l'exposition de 1889. Le temple est moins un temple qu'un ensemble de temples. Précédé d'une chaussée en blocs de grès, protégé par un large fossé, annoncé au-delà du fossé par une galerie à trois baies coiffées de tours, la pagode se lève avec ses étages de terrasses, ses colonnades, ses sculptures innombrables. Les deux nefs, qui se coupent à angle droit, se terminent en sorte de portiques à piliers dont le fronton,

[1] C'est la moitié supérieure de l'auréole en « vesica piscis » des chrétiens, amygdaliforme, coupée en deux, parce que Bouddha est figuré non debout, mais assis. Voir plus loin, l'étude de la sculpture indienne.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

orné de sculptures, forme une sorte de trilobe dont le bord rayonne en langues de flammes. Devant le portique, un escalier descend, sous la protection de lions assis (chiens de Fò). A l'entrecroisement des nefs, dont les toitures sont à double égout, surgit la tour à sept étages en

Fig. 10. — Le métal : aiguière et son plateau.

retraite l'un sur l'autre : chaque étage est percé de baies surmontées du fronton en forme de demi-auréole bouddhique. Dans le haut, les étages polygonaux font place à des disques superposés, surmontés d'une sorte de cône à flancs concaves. Tel est l'édifice remarquable par son unité, par sa splendeur, dont il est difficile d'évoquer l'idée par une

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

description. Outre les pagodes, les Khmers ont laissé des ponts aux arches nombreuses, des chaussées, des murailles crénelées. Les blocs de pierres y sont appareillés avec régularité sans le secours du ciment. Tel est l'art auquel on a consacré une partie du Trocadéro (Paris), art supérieur à l'art indien dont il dérive, et sur lequel nous aurons à revenir quand nous traiterons de la sculpture indienne et de ses dérivés.

L'architecture javanaise est caractérisée par ses nombreux petits dômes en forme de cloches renversées qui, dans le haut, s'aiguisent en flèches. Le temple de Boro-Buddor est une sorte de pyramide de 163 mètres de large sur 36 mètres de haut (x^e^ siècle ?) à neuf étages en terrasses où montent de petits escaliers. Tout un peuple de statues est juché dans les niches où on ne compte pas moins de 436 bouddhas, assis sur les jambes croisées, grandeur nature. Tout autour du soubassement court un bas-relief de 488 mètres où est représentée la vie de Bouddha. Au temple de Brambonam, un carré soutient une pyramide : le sanctuaire central est entouré de 239 petites chapelles également carrées et deux fois plus hautes que larges.

La sculpture indienne est toute bouddhiste. Bouddha y est figuré debout ou assis, les jambes croisées, les mains posées l'une sur l'autre. Son siège est fait soit de feuilles, soit d'enroulements de serpents. Le visage imberbe, presque rond, a des lèvres épaisses, un nez busqué, des yeux grands en amande. Trente-deux signes principaux et quatre-vingts signes secondaires le distinguaient. Les plus visibles sont une sorte d'excroissance sur la tête, une marque blanche en rouge sur le front. Le lobe de l'oreille est développé dans des proportions monstrueuses. La tête est auréolée ou, le plus souvent, une sorte de moitié de nimbe amygdaliforme forme dossier derrière le corps. Au lieu de l'auréole, on remarque parfois sept serpents dressés côte à côte et dont les têtes juxtaposées forment une sorte de baldaquin. Le personnage est impassible.

Les dimensions sont le plus souvent colossales. A Bamian ou Baumia (aujourd'hui Bumalik) ville pleine de ruines que l'on a surnommée la « Thèbes de l'Orient », se dressent deux sortes d'idoles énormes et monstrueuses dans l'une desquelles on a cru voir Bouddha. Taillé dans la pierre en place dans le flanc d'une hauteur, le personnage debout, drapé jusqu'aux pieds laisse au bas de sa robe une ouverture,

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

entrée du sanctuaire. La hauteur est de 36 mètres, la date peut être le IIIe siècle. A Pollonarua, est un Bouddha de 14 mètres environ. C'est encore l'art khmer qui a produit les plus beaux, toujours pourtant dans l'attitude hiératique, raide, sans expression. Nous avons parlé du grand bas-relief où la vie de Bouddha est représentée (pagode de Boro-Buddor).

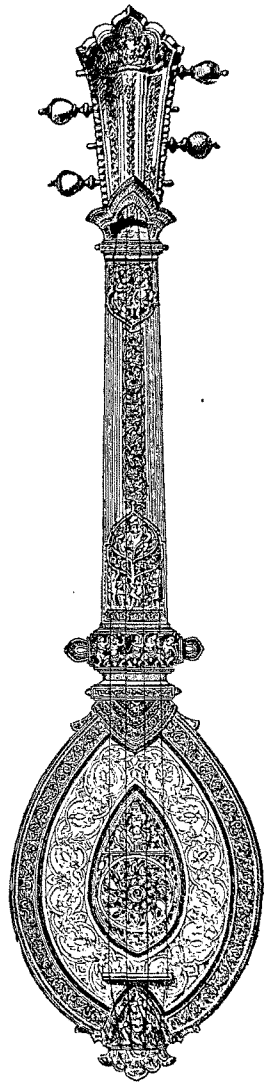


Fig. 11. — Travail de l'ivoire : guitare.

En fait, il n'y a là que l'enfance d'un art qui n'a jamais eu son âge mûr. L'archéologie n'est intéressante au point de vue esthétique que lorsqu'elle nous montre la période préparatoire qui sera suivie d'une floraison de beauté : de même les premières années d'un homme ne sont dignes d'intérêt que s'il s'agit d'un futur grand homme. L'art chinois, l'art japonais tenteront d'animer d'un peu de pittoresque cette liturgie bouddhiste. Il faut avouer que tous ces symbolismes qui s'incarnent dans des formes monstrueuses ont plus de titres à figurer dans une histoire du laid. Nous laisserons donc de côté les Agni sur les bêliers, Surya sur le char au cheval à sept têtes, Indra sur l'éléphant à trois trompes, Vayou tenant dans les bras le petit singe mitré, Cuvera sur le cheval, Varuna sur le monstre à queue de poisson, Narayana couché sur la feuille et ramenant son pied gauche à la bouche, la Trinité au corps un aux trois têtes (la meilleure est due à l'art Khmer, Trocadéro), Saraswati sur le paon, Vischnou couché sur la feuille et regardant sortir de son nombril une fleur qui porte des personnages, Siva entre le tigre et le bœuf, toute la file des avatars, le cheval ailé, Ravana aux vingt visages et aux vingt bras, Ganesa à tête d'éléphant. Les bas-reliefs d'Ellora offrent des scènes inintelligibles avec ces dieux aux bras mul-

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

tiples dont ils ne se servent point. A Mahabalipour, le désordre indéchiffrable règne, bien qu'avec moins de grossièreté qu'à Ellora. Parfois pourtant les chairs sont plus vivantes sous les ornements découpés dans le genre des bas-reliefs péruviens. Au Kaïlaça, on remarque aussi des figures de femmes assises dans des attitudes assez naturelles, gracieuses même.

La mort d'un singe plus ou moins « roi des singes » a fourni le sujet d'un grand bas-relief Khmer où la scène bizarre traitée avec monotonie, dans des reliefs confus, donne l'impression d'une plaque de métal estampée. Meilleures sont les danseuses (aux attitudes symétriques, agréablement déhanchées) qui forment frise au haut d'un fronton : le rythme de

Fig. 12. — Pot indien.

la danse y est curieusement observé et rendu : cette frise et les femmes du Kaïlaça sont des œuvres uniques et qui détonnent et étonnent dans l'art indien [1].

La peinture consiste en quelques fresques des temples : les sujets

[1] Ce rôle important de la danse dans les cérémonies du culte (les bayadères sont attachées au service du temple), bien que la danse hiératique fût relativement lente, dut habituer les yeux à la vision, à l'apparence d'un corps aux nombreux bras et aux nombreuses jambes. La multiplicité des bras et des jambes des personnages dut sembler moins monstrueuse.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

sont des scènes religieuses, des guerres, des chasses. La miniature indienne témoigne de patience, de finesse dans les accessoires, d'une subtilité toute physique, sans expression.

Nombreux sont les Musées où l'on peut étudier les manifestations de l'art hindou, surtout au point de vue des arts décoratifs. La France avait le Musée de Compiègne, certaines salles du Musée de la Marine, les collections du Trocadéro : elle y a ajouté le Musée Guimet. Le Musée des Indes (Londres), réuni depuis 1880 au South-Kensington Museum, reste le plus riche et le mieux ordonné.

Le style ornemental a pour caractéristique une sorte de palme, de feuille, à bout pointu et infléchi. L'intérieur du dessin ainsi formé est le plus souvent rempli d'autres motifs décoratifs qui n'ont aucun rapport avec le contour de la feuille encadrante. Le lotus, une espèce de pomme de pin, sont fréquents. Le décor est généralement continu, c'est-à-dire sans axe, sans centre : tel il se présente dans les tissus, dans les laques, sur la panse des vases. Pour les plats et tout ce qui a une tendance au circulaire, la décoration est ordinairement divisée en motifs rayonnants encadrés dans les lignes qui partent du centre vers la périphérie : le centre est occupé par un motif circulaire. Ces éléments décoratifs se modifient par voisinage. Vers l'Ouest, du côté de la Perse, le style se fait indo-persan, donne une grande place à l'œillet (caractéristique de la Perse). Vers l'Est, le style s'imprègne d'esprit chinois. Les colorations mêmes subissent des modifications. Les plus fréquentes des couleurs sont l'œillet d'Inde, un jaune ocreux (caca d'oie), des bleus, des verts rompus. Parfois un liséré blanc contourne le dessin, en cerne les détails.

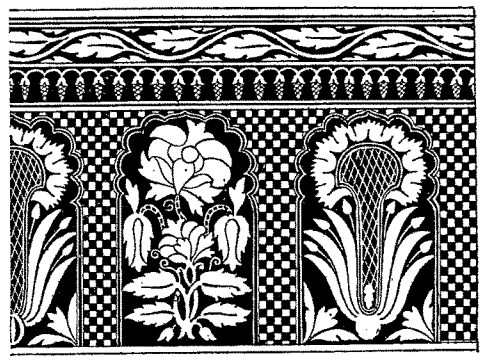


Fig. 13. — Ornementation indienne.

Le luxe a été très grand dans ce pays des pierres précieuses. Tout cela est moderne, presque contemporain. Les cours qui entouraient les nombreux princes qui se partageaient le territoire, créaient des émulations dans la manifestation de la richesse. La permanence du même

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

métier dans la famille, par le fait de l'organisation des castes, aida au développement de l'habileté de main-d'œuvre.]

Dans l'industrie du métal, les alliages fournissent une grande variété. Le cuivre est la matière préférée, on le grave, on le repousse, on l'estampe, en reliefs d'un dessin avec détails petits et répétés. On damasquine l'or et l'argent dans les métaux moins précieux. Les nielles font courir leurs sillons noirs dans les argents mats.

La bijouterie, gracieuse et menue, a la légèreté de la dentelle avec ses filigranes où, de loin en loin, apparaissent comme des fleurs les perles, les turquoises, les rubis, les émeraudes, les saphirs. Les armes ont des poignées qui en font de véritables bijoux. L'émaillerie a pour centre Jaïpour.

L'ivoire et le bois sculpté donnent des frises de cortèges de chasse, sur les peignes et les coffrets. De beaux laques rouges sont la spécialité de la côte de Coromandel.

Dans le tissu, l'Inde plus habile pour la main-d'œuvre que la Perse, lui est inférieure pour le style ; les châles de Cachemire étaient des prodiges de finesse, de souplesse, dans l'agencement du tissu et pour la matière composante. Les cotonnades qui ont reçu le nom d'« indiennes » sont des étoffes imprimées pour lesquelles l'Inde a été l'institutrice de l'Europe.

La céramique du Sind est presque toute persane de décoration. Le « Delhi » reste plus original et plus indien, plus géométrique aussi.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

Les Arts en Chine et au Japon

Les arts de la Chine et du Japon méritent mieux que la place restreinte que leur mesurent les historiens de l'art. Et d'abord, de ces deux pays l'un a cent millions d'habitants de plus que l'Europe entière; la population de l'autre est presque égale à celle de la France. Nulle part au monde l'instruction n'est plus honorée : sur elle repose la hiérarchie sociale. Comment, en outre, négliger des manifestations, des « expressions » d'art qui ont exercé, vers le milieu du XIX^e^ siècle, une influence considérable sur le style de la décoration en Europe? Sans doute cette influence est surtout due au Japon qu'on a étudié, connu, estimé, qui, par l'article à bon marché, a créé une sorte de propagande d'art, a pu agir sur le goût public et pénétrer jusqu'à l'esprit populaire européen. Mais le Japon n'est original que par le degré : il est le mieux d'autre chose, le développement merveilleux d'une bouture, d'un art transplanté. Il dérive de la Chine par l'intermédiaire de cette presqu'île de Corée dont le nom se retrouve à l'origine de tous ses arts. La Chine est la préface du Japon, lui est ce qu'est l'Égypte à la Grèce. C'est donc dans leur fond commun que nous étudierons d'abord les œuvres de ces deux pays, pour envisager ensuite les différences qui les particularisent.

Les témoignages, les données sont de deux sortes. Des descriptions faites par des voyageurs (qui emploient plus d'interjections que de mesures) nous renseignent plus ou moins sur l'architecture et sur cer-

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

tains restes de la statuaire. Pour la Chine surtout, ces témoignages sont sujets à caution. En outre, les collections publiques et particulières d'Europe contiennent, parmi des cohues insignifiantes, des pièces de prix dans lesquelles la valeur d'art seule aura à nous inquiéter, pour la double raison que l'archéologie appliquée à la Chine et au Japon (surtout à la Chine) verse dans la liturgie et que la chronologie chinoise, malgré ses apparences de précision mathématique, n'est point scientifiquement établie.

Cette chronologie remonte hardiment à des milliers d'années avant l'ère chrétienne. Le catalogue des dynasties est d'une précision qui étonne : pas une période trouble, pas une date indécise ou douteuse dans cette comptabilité historique ! Il ne s'agit point ici (comme en Égypte) d'époques dont des monuments subsistent, parlent par leurs inscriptions. Tout cela consiste en légendes en l'air, à vide, écrites avec ces signes que Fouhi aurait inventés il y a quelque cinq mille ans.

Fig. 1. — Poutaï, le dieu du bonheur.

En outre, sur les morceaux d'importance se lit le *nien-hao*, nom de la dynastie sous le règne de laquelle a été fait l'objet marqué. Indépendamment de ce nom, le nien-hao porte les deux caractères nien-tschy qui veulent dire « fabriqué pendant la période ». Le tout forme le plus souvent un carré, parfois encadré, dans lequel les caractères filiformes serpentent sur le fond. Le malheur est que les « nien-hao » d'âge respectable ont été reproduits par les truqueurs chinois et japonais, sur des œuvres modernes ou contemporaines. Le style de la pièce et mieux encore les particularités de procédés techniques fournissent des garanties plus précieuses.

De ce qu'un objet se rapporte aux cérémonies de telle ou telle secte, par sa forme ou par les signes symboliques qui entrent dans sa décoration, on peut tirer un élément de classification sans que cette classification offre rien de rigoureux chronologiquement, car si les systèmes religieux qui se partagent la population chinoise ou japonaise se présentent

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

dans un ordre successif d'apparition première, il ne faut point croire que l'un ait été supplanté par l'autre : ils ont vécu et vivent côte à côte. On peut seulement être certain qu'avant une certaine époque donnée (celle de l'apparition de la secte) une œuvre qui a les caractéristiques rituelles de cette secte ne saurait exister. C'est là, on le voit, un critérium tout négatif.

Ces systèmes philosophico-religieux sont au nombre de trois. Les différences théoriques de leurs métaphysiques, différences peu intelligi-

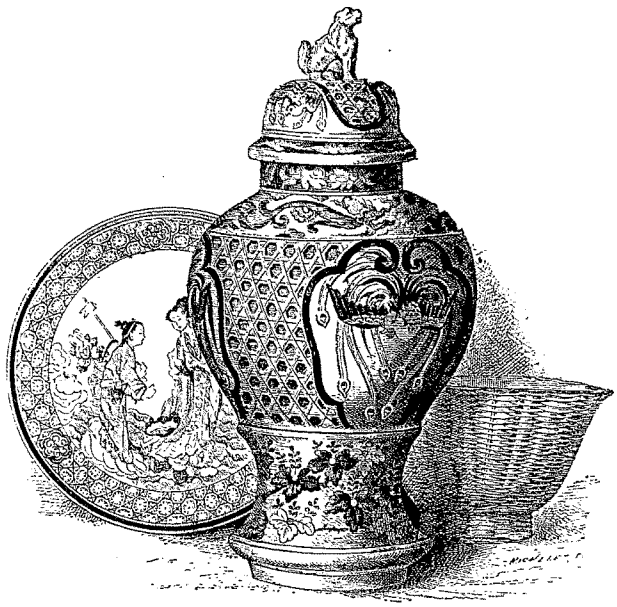


Fig. 2. — Le chien de Fo, formant bouton sur le couvercle d'une potiche.

bles, n'ont à nous intéresser qu'au point de vue des sujets que l'art a empruntés aux choses et aux personnages sacrés. C'est là une partie du fonds commun sino-japonais, fonds hiératique, fixe, immuable pour l'art chinois, tandis que l'art japonais plus tard, épris de la vie et du pittoresque, cherchera à dégourdir ces immobilités mortes. Des trois sectes qui ont dominé en Chine (et au Japon) deux, celles de Confucius et de Lao-Tsé, datent du VI^e^ siècle avant notre ère et sont purement chinoises d'origine. La troisième, importée de l'Inde vers la fin du I^er^ siècle de l'ère chrétienne, sera florissante surtout au VI^e^ siècle.

Confucius et Lao-Tsé furent contemporains.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

Confucius paraît avoir résumé les traditions antérieures en les amendant. Les cérémonies du culte furent déterminées jusque dans le détail des formes et du décor des objets sacrés. Le soin jaloux et méfiant avec lequel la Chine se ferma aux influences étrangères contribua à maintenir les types premiers[1].

Lao-Tsé, inférieur peut-être à Confucius au point de vue moral et social, mérite ici une place plus considérable que ce dernier. Chose curieuse! Les théories de Lao-Tsé, telles du moins qu'on les a déchiffrées, sont plus spéculatives, plus détachées des réalités matérielles. Pourtant c'est de lui (ou du moins des modifications apportées par lui au symbolisme religieux) que procède, en Chine d'abord un peu, l'émancipation de l'art dans le sens du mouvement et de la vérité : c'est de Lao-Tsé que sortira tout le grand courant japonais.

En l'an 61 après Jésus-Christ, dit-on, l'Empereur Ming-Ti envoya dans les Indes une mission pour prendre connaissance des théories bouddhistes. Quelques années plus tard furent rapportés les livres sacrés contenant la nouvelle doctrine avec les images dans lesquelles cette doctrine s'incarnait. Bouddha assis, absorbé dans la contemplation, les yeux baissés, les jambes entrecroisées, les mains sans action, trôna dans les nombreux temples qu'on lui construisit. L'art chinois lui conserva le type indien consacré. La fleur de lotus resta le siège habituel. Sur le crâne, au front, sur la poitrine, sous le pied se virent les marques distinctives. Son nom seul changea, en raison des consonnes indiennes dont l'alphabet chinois manquait. Bouddha devint Foto, puis Fo. Les Japonais s'éloignèrent moins de l'appellation indienne. Bouddha chez eux fut Bouts : d'où Daï Bouts, pour désigner le Bouddha colossal de Kamakoura (*Daï*, grand).

De tous ces éléments hétérogènes est constitué un étrange Panthéon où chaque personnage est représenté avec son type, son attitude même, ses attributs, ses signes, — et cela d'une façon immuable (ou à peu près) à travers les siècles. Cette mythologie orientale n'a à nous intéresser que par son iconographie figurative en même temps qu'elle fournit une clas-

[1] Il ne faut pourtant pas exagérer. Nous verrons des empereurs envoyer au dehors, solliciter la venue du bouddhisme. Les doctrines de Mahomet pénétrèrent également l'Empire du Milieu et l'on y trouve des bronzes de forme persane, des inscriptions en caractères arabes où est célébrée la gloire d'Allah.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

sification. Il y a là tout un olympe du bibelot qui domine l'art dont nous nous occupons. Aussi bien est-ce du « bibelot » que dérive presque tout l'art sino-japonais. Sauf dans quelques parties de l'architecture publique, on sent que le grand n'y est que l'agrandissement du petit. La maison même est une sorte de meuble laqué de grandes dimensions. Dans l'œuvre d'art, le détail est l'important, commande, se juxtapose à

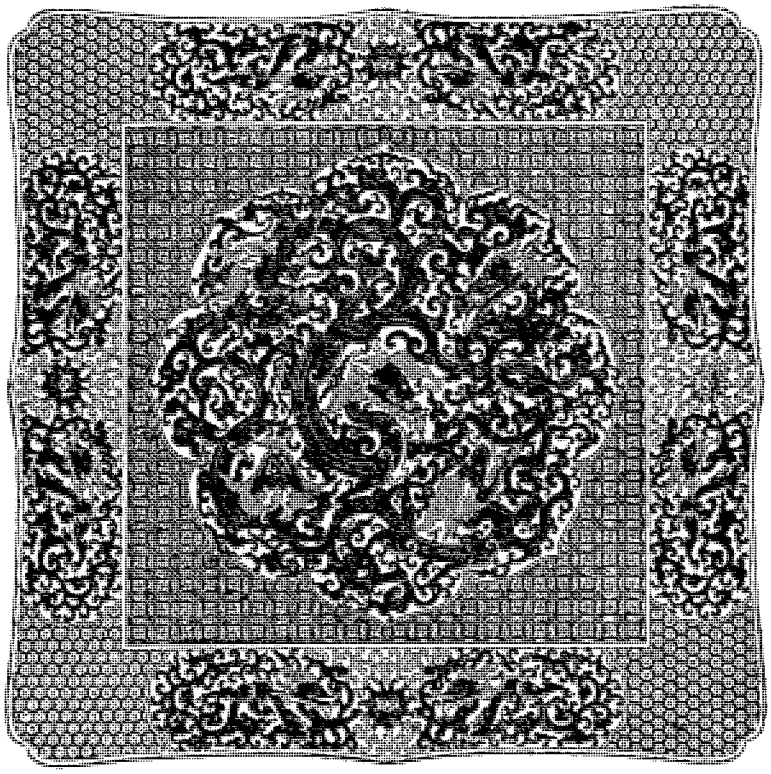


Fig. 3. — La chimère (ou dragon) dans la décoration du dessus d'une table chinoise.

un autre détail, — c'est comme la trame décousue d'une conversation à bâtons rompus où triomphe le coq-à-l'âne ornemental.

Outre Bouddha resté indien et Lao-Tsé figuré monté sur un bœuf (ou sur un cerf) il faut noter :

Poutaï (ou Poussah), le dieu de la sensualité, aux larges oreilles, le ventre et la poitrine à nu, assis sur une outre. Dans la main, il tient la pêche (emblème de longévité), la pêche qui mûrit tous les trois mille ans. Le dieu gras, imberbe, rit d'un gros rire. Poutaï, introduit dans le ciel par

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

la doctrine de Lao-Tsé, deviendra Hotéi dans l'interprétation japonaise, Hotéi, bonne et aimable figure de divin chemineau, promenant sa besace vide ou pleine, joyeux et pauvre, s'asseyant au bord de la route pour amuser les petits enfants auxquels il fabrique des oiseaux en papier savamment plié.

Chéou-lao, le dieu chinois de la longévité, tient aussi la pêche symbolique. Barbu, il a le front (chauve) d'une hauteur extraordinaire : on a vu dans cette monstruosité un emblème de la pensée et l'on donne communément le nom de « philosophes » aux figurines chinoises (ou japonaises) caractérisées par cette exagération du crâne. Chéou-lao sera, sous le nom de Chiou-Ro ou plus souvent Jurojin, un des sept génies ou divinités populaires qui, au Japon, dispensent les biens terrestres. Jurojin, avec son crâne allongé et sa barbe blanche, a quelque gravité : cett solennité n'est point sans l'ennuyer quelquefois, si nous en croyons une statuette en grès brun (reproduite dans l'ouvrage de Bowes et Audsley) où il est représenté bâillant et s'étirant les bras. Ses attributs ordinaires sont la grue et la tortue ; il a souvent le bâton et l'éventail.

C'est au bouddhisme que la Chine doit une apparition de la grâce féminine avec la déesse Kouanin (ou Kwanin), représentée debout ou assise, la tête à moitié couverte. Elle tient parfois un chapelet, parfois un enfant, et des missionnaires ont vu en elle une madone. Le type n'y a rien de chinois. Le lotus qui lui sert de piédestal, la croix à branches pliées qui est sur sa poitrine, sont choses absolument indiennes.

Communs encore à l'art des Empires du Milieu et du Soleil sont certains animaux figurés soit à part, soit comme compagnons des divinités et des saints personnages.

Au premier rang est le chien ou lion de Fo, c'est-à-dire de Bouddha, celui qu'on rencontre déjà sur les piliers élevés dans les Indes par le roi Asoka. Ce chien ou lion est aussi peu lion que chien. C'est un quadrupède fantastique dont la gueule ouverte montre la menace de crocs terribles. Les yeux ronds et saillants sont furieux. Les poils, la crinière, la queue, les oreilles sont traités de la plus bizarre façon, en torsades, boucles, flammes. Parfois assis au repos, le « lion » de Fo est souvent représenté bondissant : sur son pelage des ronds inexplicables se juxta-

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

posent. Il en est ainsi surtout dans l'art japonais qui a rapproché le type de celui du tigre.

Tout en pointes, crocs et griffes, le dragon se contourne violemment dans un accès de rage sur des fonds parsemés de petits nuages minuscules. Le corps est couvert d'écailles. La tête aux yeux épouvantables grimace en un horrible rictus qui rayonne en aigrettes, moustaches, barbilles. Le dragon qui se voit sur le drapeau impérial est l'emblème de l'empire : en ce cas, il a cinq griffes (et est la marque notamment des porcelaines faites pour l'empereur). Il diffère peu dans la décoration japonaise.

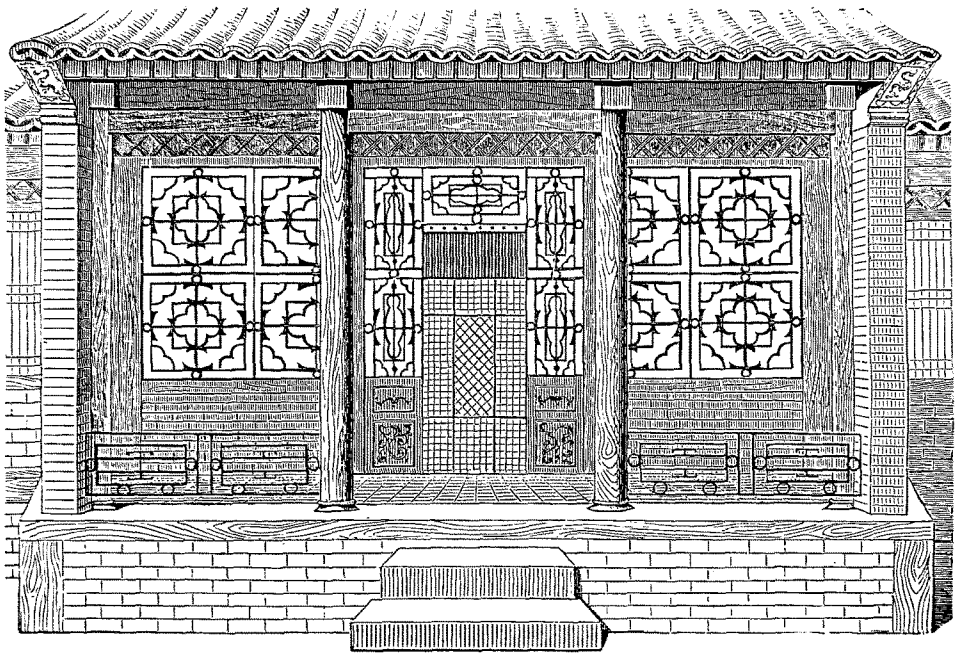


Fig. 4. — La maison chinoise (les dés qui surmontent les colonnes sont des exceptions).

La licorne est une sorte de cerf unicorne. Le phénix ressemble à la fois à un faisan et à un paon. La tortue, symbole de force, laisse pendre derrière elle une longue et large queue velue. Telle est la faune ornementale qu'encadre et accompagne le décor géométrique, linéaire.

La « grecque », cette ligne brisée combinée de parties qui se coupent toutes à angle droit, n'est pas plus grecque que chinoise ou japonaise. Il

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

n'y a là en somme rien qui doive surprendre outre mesure. Au motif ornemental isolé durent succéder les motifs d'ornements alignés, formant frise et couronnement dans le haut et soulignant, limitant vers le bas. La bande encadra les surfaces. Deux éléments, la courbe, l'angle, donnèrent le cercle, le carré et la croix. Ces éléments pris par séries continues se juxtaposèrent en se rattachant l'un à l'autre. La courbe donna le rinceau filiforme ; l'angle donna un dessin de créneaux ou de denticules. Variez le mouvement qui déjà monte et descend ; ajoutez à la hardiesse de l'élan en avant la grâce d'un retour bientôt suivi d'une reprise et vous aurez les ornements appelés « postes » pour les courbes et « grecques » pour les lignes brisées[1].

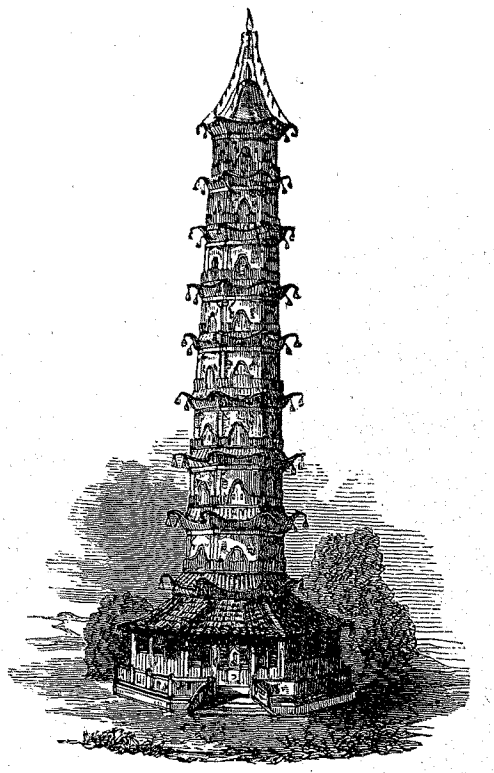


Fig. 5. — La tour de Nankin.

Après avoir indiqué ces points communs, il nous reste à noter les différences.

Chine. — Le type du Chinois est particulier, n'a rien de celui du Japonais, par la largeur de la face, la petitesse du nez, de la bouche, l'obliquité des yeux, le teint jaune, la finesse pauvre des moustaches, la natte des cheveux, l'exiguïté des pieds, la longueur des ongles. Ces caractères permettent de reconnaître dans les peintures (de vases ou autres)

[1] Le tapis d'Orient, lui aussi, a des sortes de grecques : deux parties colorées diversement se séparent et se rattachent par des dents symétriquement contrariées, une série d'une couleur, l'autre de l'autre.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

le personnage chinois et l'origine chinoise [1]. On a pu dire que les Célestes, loin de s'embellir, s'étaient calomniés en se représentant : ils ont triché dans le sens du laid et les « magots » sont plus vilains que nature. Cela est surtout vrai de la femme chinoise dont le type est dans la réalité assez régulier, parfois « classique », n'était le nez un peu court.

Fig. 6. — Perspective chinoise dans un panneau.

Formaliste, observateur fidèle des traditions, superstitieux, le Chinois emprisonne l'art dans la permanence routinière des formes et des décors consacrés, en même temps qu'il réglemente méticuleusement les formes, les matières et les couleurs dans une sorte de hiérarchie d'étiquette et de cérémonial. Les arts décoratifs, le costume, l'architecture ont leur protocole, qui mesure, restreint leurs expansions. Par exemple l'empereur seul a droit à la couleur jaune, aux cinq griffes du dragon, à dix colonnes ou plus pour soutenir son toit.

La construction privée ne sort pas et ne saurait sortir d'un modèle à peine varié par la situation sociale de l'habitant. La forme plaît par quelque chose de gai, de

[1] Sauf pour les personnages sacrés : le Japon y respecte le plus souvent le type chinois.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

propret, de léger. Sans doute on est loin de la symétrie raisonnée, équilibrée, pondérée de l'art classique : pourtant une certaine régularité non sans harmonie recommande ces aimables demeures qui n'ont aucune prétention de défi au temps et dont, paraît-il, la constitution précaire est une nécessité pour un pays secoué par les tremblements de terre et imprégné d'une continuelle humidité. Une sorte de galerie (comme un balcon à peine au-dessus du sol) s'abrite sous le large auvent formé par la toiture qui porte sur le nombre réglementaire de colonnes. Ces colonnes (cylindriques le plus souvent) sont d'un seul morceau de bois plus ou moins précieux et le plus souvent laqué. Aucune cannelure ne sillonne la surface. En bas, parfois un dé de pierre. En haut rien qui fasse chapiteau ; seulement dans les deux angles droits ainsi formés quelque motif décoratif sculpté, avec des ajours, remplit et égaie le coin. Sur les colonnes classiques repose l'architrave horizontale : rien de pareil sur la colonnade chinoise. Le toit porte sur elle sans intermédiaire utile[1]. Ce toit, un peu lourd pour ses supports, est écaillé de tuiles aux éclatantes couleurs. Au faîte et sur les angles qui bornent ses pentes, des sortes d'ourlets de tuiles se terminent ornés de bêtes fantastiques, surtout du dragon (symbole des puissances de l'air).

On connaît la forme caractéristique de ces toitures dont le bas se retrousse comme les yeux des habitants[2]. Ce retroussé a été expliqué par la double nécessité d'un toit qui protégeât de la pluie et qui cependant laissât de la lumière. Le toit chinois avec ses quatre versants a la forme d'une pyramide à faces concaves.

La petitesse du local habitable est compensée rarement par un second étage (qui dans ce cas semble une autre maison, avec sa balustrade, ses colonnes, sa toiture), le premier toit réduit à la fonction d'auvent pour le bas. Le plus souvent les constructions se groupent, séparées par des cours et des jardins ; ces derniers, tout en courbes, en bosses et en creux, compliqués de ponts minuscules et de kiosques en forme de lan-

[1] Dans le plafond, la poutrerie s'enchevêtre apparente.

[2] On a vu dans cette forme et dans toute l'architecture chinoise la trace de la tente primitive, abri des nomades.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

ternes, seront admirés et imités par les Anglais sur le témoignage du voyageur Chambers (1737) ; d'Angleterre, ils passeront sur le continent, sous le nom de « jardins anglais » et, de complicité avec le morcellement de la propriété, détrôneront le « jardin français », celui de Versailles et des parcs royaux, avec ses allongements plats et ses solennelles lignes droites.

C'est également surtout par juxtaposition que les palais impériaux seront grands : ils ressemblent aux vastes enclos des pagodes indiennes. En fait, l'empereur descend d'une origine divine, il est personnage sacré, sa demeure est un temple. Tel est le palais de Pékin qui comprend, dans son enceinte, une centaine de monuments.

Pendant les XI^e^ et XII^e^ siècles, les empereurs se passionnèrent pour les tours, en élevèrent de nombreuses dont il ne reste rien que des dessins. Ces tours (peut-être des observatoires), hautes parfois de 100, de 130 mètres, avaient sur les flancs la spirale d'un escalier extérieur. Un kiosque couronnait le tout. Quelquefois la tour était composée d'une superposition de terrasses carrées dont les dimensions diminuaient de bas en haut et dont les divers étages communiquaient par des escaliers distincts.

Fig. 7. — Potiche chinoise.

De toutes les tours, et peut-être de tous les édifices chinois, nul n'est plus célèbre que la fameuse tour de porcelaine, élevée au XV^e^ siècle et détruite il y a environ 40 ans, lors de séditions. Érigé près de Nankin, ce bibelot colossal était plutôt une curiosité qu'une œuvre d'architecture. Les dessins et les dimensions qu'on en donne ne sont pas d'accord. L'ensemble suggère l'idée d'un clocher dont on aurait fait un gigantesque instrument de musique, un « chapeau chinois ». Un escalier

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

menait à une galerie polygonale à balustrade qui contournait le rez-de-chaussée surélevé. Ce rez-de-chaussée, comme les huit étages supérieurs semblables de forme et de plus en plus petits, était à huit faces revêtues de plaques de terre cuite recouverte de porcelaine blanche. Des baies et divers ornements agrémentaient les faces. Chaque étage avait son toit à la chinoise en tuiles émaillées vert, jaune, rouge, orangé, brun. Aux nervures formées par la rencontre des versants partiels, le rez-de-chaussée présentait des files d'animaux fantastiques. Aux soixante-douze coins de toitures pendaient des cloches. Le toit terminal, en haut, laissait, en son centre, passer un gros mât d'environ 10 mètres entouré par une forte bande de métal en spirale qui portait en haut une énorme boule dorée. Tel était le *Temple de la Reconnaissance*, fragile comme elle : on y montait par un escalier incommode qui s'arrêtait à l'unique chambre de chaque étage et reprenait son ascension. La hauteur était d'une soixantaine de mètres, plus de 100 disent certains.

Les temples chinois n'ont pas tous cette forme. La plupart sont disposés comme les pagodes bouddhiques de l'Inde, mais contiennent des constructions chinoises dans le style des maisons, sans les dômes indiens et avec le toit retroussé simple ou double. On y accède par des portiques et parfois par un pont qui enjambe un fossé. Telle est la grande pagode de Confucius. Le bouddhisme n'aura point ici l'influence qu'on suppose. La pagode chinoise reste chinoise. Il faut pourtant signaler le monastère des cinq pagodes près de Pékin, avec sa façade énorme aux six étages sans autres baies que la porte, et levant dans le ciel les cinq pyramides lourdes de ses dômes indiens divisés en nombreux étages d'assises. Le bouddhisme s'adapta peut-être, fit des concessions dans certains sanctuaires. Sur l'autel on voit se dresser une pyramide, sorte de réduction du dôme qu'elle remplaçait. Les monuments funéraires se rapprochent davantage du style de l'Hindoustan. Certains ont l'aspect de maisons, mais beaucoup sont de forme pyramidale. On en trouve qui rappellent les dagobs : sur un tumulus en calotte se dresse une sorte de balustre qui donne à la silhouette l'air d'une carafe. Le tombeau des ancêtres de l'empereur se compose d'une plate-forme à balustrade entourant le temple chinois à trois toitures qui précède le tombeau, sorte de dagob de style indien, cylindrique en bas, hémisphé-

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

rique en haut. Y a-t-il rencontre ou imitation ? Le tombeau de Confucius, antérieur à l'influence bouddhique, est encore une sorte de dagob hémisphérique : chose notable, devant, à droite, se dresse un arbre, entouré d'une sorte de barrière : il semble jouer là le rôle de ces piliers annonciateurs de l'art indien [1].

Les temples sont d'ailleurs généralement précédés de portiques, sortes d'ares de triomphe tout en façade et en surface, sans épaisseur, où la pierre est le plus souvent remplacée par le bois. Des trois ou cinq portes qui composent ces « pay-lou », celle du milieu est la plus haute. Dans la partie supérieure se découpent des silhouettes d'ornements fantastiques, d'animaux monstrueux, ou simplement des combinaisons géométriques de barres transversales. Le tout est coiffé de toitures. Certains sont commémoratifs de services rendus à l'État.

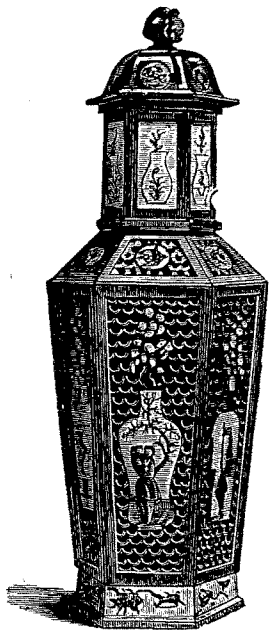


Fig. 8. — Potiche chinoise à décoration géométrique dominante.

Dans quelques-uns (par exemple celui du temple de Confucius à Pékin), la baie s'arrondit par le haut en arcade. Les Chinois ont en effet connu la voûte, la vraie voûte en ceinture de claveaux. Ils ne l'ont pas employée pour couvrir les salles des palais ou des temples : c'est surtout dans la construction des ponts qu'elle intervient. Parfois l'arcade est unique, appuyée sur d'énormes culées massives qui obstruent les deux tiers du lit du cours d'eau. Le pont a alors deux versants rapides qui rejoignent leurs montées au milieu où se dresse un portique (à Fou-Tchéou par exemple). Il est des ponts à arcade en ogive. L'arcade figure aussi dans les viaducs. A citer dans un autre genre le pont de Tsin-Tchéou de plus de 1120 mètres de longueur, avec des espaces de 15 mètres entre les piles, espaces qu'enjambent des blocs colossaux de pierre. Le pont suspendu est fréquent.

[1] Quant au temple de Confucius, il est dans le style de la pagode chinoise.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

Dans ces travaux publics les tâches gigantesques n'effraient ni la technique, ni l'opiniâtreté patiente des constructeurs. La célèbre muraille élevée, dit-on, au IIIe siècle avant notre ère sur une longueur de 2 400 kilomètres, où six millions d'hommes travaillèrent 10 ans, est comparable aux pyramides d'Égypte. Haute d'environ 8 mètres, sur une épaisseur de 6, elle se compose de fondations et d'un soubassement de pierre continué par une double paroi de briques qui maintient le massif de terre intérieur. Dans le haut, règne une plate-forme où six cavaliers peuvent marcher de front. Des escaliers y montent. De loin en loin, de vastes tours dominent et protègent.

La sculpture chinoise n'existe pas. Les animaux et les personnages colossaux dressés ou accroupis sur les côtés des routes de certains temples sont monstrueux et lourds. Le chien de Fo et le dragon font de laides grimaces et d'horribles contorsions. Les animaux qui portent ou constituent les vases sacrificatoires ont des formes barbares. Les bronzes n'offrent d'intérêt d'art que, quand leur silhouette géométrique rappelle la céramique. L'ivoire chinois est ce qu'il y a de mieux, bien qu'inférieur de beaucoup au japonais. Nos amateurs en sont réduits à rechercher ce qu'on pourrait appeler des « sensations liturgiques », s'amusant à déchiffrer, avec plus ou moins de bonheur et d'imagination, les mystérieux emblèmes caractéristiques bouddhiques ou taoïstes. L'Art n'est pas là. Le métier s'y montre dans les alliages, dans les fontes, dans l'habileté à profiter des accidents de la matière. L'accident, l'exceptionnel, le rare, tel est le régal du Chinois. De là, cet amour de deux substances ingrates, « muettes » d'art : le jade et le cristal de roche. Le jade, contradictoire en tiraillement d'impression, est dur à l'outil et mou, pénétrable à l'œil. Le cristal de roche, sans devant et sans derrière, fait un gâchis de formes luisantes où la face de l'objet par la transparence se mêle et confond avec la partie postérieure qu'on ne devrait point voir.

La peinture chinoise, elle aussi, s'adresse moins à l'art qu'à la curiosité. Le maniement du pinceau nécessité par l'écriture, les merveilleuses ressources de l'encre de Chine, les couleurs les plus vives, tout cela n'a abouti qu'à des scènes, où ne vit que ce qui n'est pas vivant, c'est-à-dire le détail, l'accessoire, le costume. Pas de perspective aérienne qui

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

atténue les tons lointains[1]; une perspective linéaire particulière où ce qui est plus loin est représenté comme ce qui serait plus haut.

Les noms et les anecdotes ne manquent pas, — mais les œuvres. C'est par milliers que la Chine aligne les peintres dans ses nomenclatures. Tsa-Fu-Hing (IIIe siècle) peint une mouche si ressemblante que l'Empereur essaie de l'attraper. Au VIIe siècle, les deux frères Yen-Li-Teh et Yen-Li-Pun excellent dans la figure humaine. Il y aurait au temple de

Fig. 9. — Assiette chinoise.

Manjugi (au Japon) une œuvre de Wu-Tao-Tsz, celui qui peignit un animal dont les cris et les trépignements empêchaient de dormir. Un jour il fit un merveilleux paysage avec une grotte fermée. Il montra le tableau à l'empereur, battit des mains : la porte de la grotte s'ouvrit, le peintre y passa, disparut — et le tableau aussi. Les artistes habiles abondaient, Li-Tsien pour les chevaux, Yuen-Yng pour les papillons, Kian-Tao pour les paysages, I-Yuen-Kih pour les singes, Tung-Po pour les bambous, spé-

[1] De même pour le visage humain, ils ne comprennent pas l'atténuation, le clair-obscur, les parties ombrées. On sait qu'à la vue d'un portrait par un peintre européen, ils demandèrent si, en Europe, on avait le visage de deux couleurs.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

cialité de Chao-Ling-Jang qui excellait aussi dans les effets de neige. Les trois plus importants ceux du moins qui, dit-on, eurent le plus d'action au dehors sur l'art japonais, furent Ma-Yuen, Hia-Kwei et Ngan-Oui (XII^e et XIII^e siècles).

Mais ce qui était défaut dans un art représentatif comme la peinture devint qualité dans un art conventionnel et décoratif. Dans le tableau, la peinture a pour effet de supprimer pour notre imagination la toile ou le panneau sur lesquels les couleurs sont appliquées. La surface plane n'arrête plus le regard, n'existe plus pour lui. Il en est tout autrement en art décoratif. La forme du vase décoré devra, par exemple, subsister sans être contrariée par sa décoration. Par ses insuffisances, la perspective telle que la comprenait et rendait l'artiste chinois, convenait merveilleusement aux panses des potiches, aux panneaux des laques[1], aux découpures des incrustations. Les personnages vivants, expressifs, n'existent pas pour l'art chinois et ne doivent pas exister pour l'ornementation de la céramique.

Fig. 10. — Le pittoresque japonais (paysage).

Là est le triomphe chinois. La pâte de sa porcelaine[2], d'une beauté sans égale, ni trop laiteuse, ni trop vitreuse, prend des formes gracieuses, variées sans complication (le tour du potier oblige d'ailleurs à la simplicité de silhouette). L'ornementation harmonise, en un tout qui a sa dominante, les tonalités fraîches et vives des couleurs savamment juxtaposées, où de légères épaisseurs laissent agréablement jouer la lumière.

[1] Beaux laques rouges de Fou-Tchéou.

[2] La porcelaine, connue en Chine vers le I^er siècle après J.-C., fut importée en Europe par les Portugais au XIV^e siècle : elle dut sa faveur à la croyance qu'elle se ternissait et se troublait au contact des mets empoisonnés. Au XVII^e siècle encore, on la recherchait pour ce motif.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

On a classé les vases chinois d'après leurs dates, leurs formes, leurs décoration, la couleur dominante de décoration. Les vases des périodes Si-Ouan-Te (1426-1465), Tching-Iloa (1465-1573), Khang-Hi (1662-1723), Kien-Long (1723-1796) sont les plus estimés. La décoration est parfois enveloppante monochrome (blanc de Chine, céladons, bleu turquoise, vert camélia) : dans cette série rentrent les flambés aux colorations agatifiées, les craquelés ou truités dont l'émail s'est fendillé en dessin de mailles et de réseaux ou en sortes d'écailles, les familles roses ou vertes où domine le rose ou le vert.

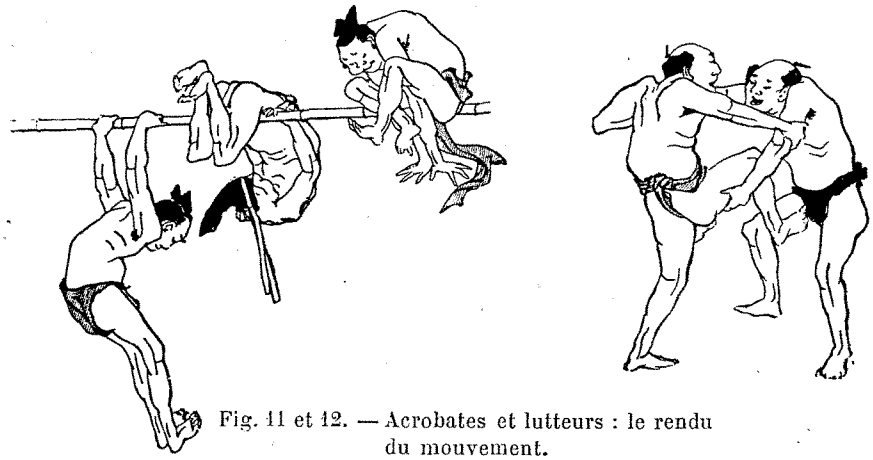


Fig. 11 et 12. — Acrobates et lutteurs : le rendu du mouvement.

Japon. — Le Japonais ne ressemble pas au Chinois. Il a la figure plus longue, le corps bien proportionné, les mains et les pieds fins. Sa manière d'arranger les cheveux suffirait à le distinguer. La femme japonaise n'est pas celle des estampes. Elle a le visage d'un ovale agréable et point du tout le masque étroit et pointu. Race éminemment artiste, d'une sensibilité enfantine, s'abandonnant bonnement au plaisir de vivre, fine sans subtilité, amoureuse de la beauté au point de préférer les fleurs des arbres à leurs fruits, croquant tout ce qui passe, dessinant pour soi, jetant dans les ustensiles les plus vulgaires la grâce de la forme et le charme d'un décor approprié, particulier, qui sera celui de cette chose et ne se répétera plus.

Les Japonais se sont assimilé les habiletés techniques de leurs instituteurs les Chinois au point de surpasser leurs maîtres. Ils possèdent le

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

« métier » sans être possédés par lui. Pas de machine qui s'interpose entre l'artiste et l'œuvre, mais l'action directe de l'esprit sur la matière en s'aidant des outils les plus rudimentaires.

Pour le Japonais, le beau n'est point le beau grec, le type général. Le beau est dans le particulier, dans l'accidentel, dans l'accidenté, dans le « pittoresque ». L'art classique aime la symétrie, le balancement, l'équilibre, une gauche qui fasse pendant à une droite : il peindra le lac entier avec l'encadrement total des rives, tandis que le Japonais prendra un côté, un coin, une épisode du tout, choisira un point de vue où un premier plan d'arbres découpe ses caprices de feuillages et de branches sur les lointains entrevus.

La mythologie chinoise dans son expression japonaise se transforme, s'humanise, se fait bon enfant. Ses dieux sont des génies qui donnent à chacun tel ou tel ordre de biens. Ils sont sept. Jurojin (crâne allongé, barbe blanche, méditatif accompagné de la grue et de la tortue) est le dieu de la longévité. Daikoku (gros, assis sur des ballots de riz, un marteau à la main) est le dispensateur de la Richesse. Le Pain quotidien est la faveur de Yébis[1] (en pêcheur, avec ou sur le poisson). Cette bonne grosse figure, c'est Hotéi, le dieu de la Bonne humeur, l'ami des enfants : bien portant, le ventru nu, il marche avec sa besace, parfois monté sur un buffle. Tossi-Tohu (avec un faon, un éventail, un bâton au haut duquel sont attachés des manuscrits en rouleaux) est le dieu du talent : il a le crâne allongé du penseur et de grandes oreilles. Bishamon, dieu de la guerre, a moins de fidèles, avec son armure guerrière, sa lance à banderoles. Benten est la Vénus Japonaise, Vénus pudiquement vêtue, représentée assise, jouant d'un instrument à cordes. Elle a eu quinze fils, qui sauf un, exercent un métier utile[2].

Puis, presque un dieu, une sorte de symbole de la patrie, partout, majestueux, le mont sacré, le Fushi-Yama, s'élève dans les fonds des

[1] Les Japonais vivent surtout de pêche.

[2] Outre cela, tout un monde fantastique grouille dans le Panthéon japonais, un fourmillement de grotesques qu'on retrouvera surtout dans les merveilleux ivoires comiques, — l'homme aux jambes et aux bras démesurés, l'homme à une jambe et à un bras, l'homme aux ailes d'oiseau, à tête de chien, l'homme aux oreilles longues (par en bas), l'homme à l'estomac troué. Donner les noms japonais serait peu utile.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

tableaux, des estampes, des porcelaines, des laques. Des boîtes prennent dans leurs silhouettes la forme de son cône tronqué. Des albums le « célèbrent », le représentent à toutes les heures du jour, par tous les temps, vu de tous les points cardinaux. Il est l'emblème de cette terre, pourtant stérile de nature, que la race travailleuse a fécondée à force de volonté. Il semble d'ailleurs que l'art japonais soit plus sensible à la poésie des choses et des animaux qu'à celle de l'humanité. Il se fait l'historien exact, précis, méticuleux, amoureux de tous les accessoires, mais en donnant la vie aux choses mortes. On peut poser des réserves touchant la figuration des personnages et des figures. Dans les splendides

Fig. 13. — L'expression dans les masques.

costumes aux couleurs éclatantes, le corps humain disparaît, sacrifié un peu. On voudrait plus d'émotion sur les visages. Et pourtant quel mouvement endiablé dans certaines scènes à acteurs populaires! Quelle justesse dans les attitudes saisies sur le vif!

Il en est de cela comme de la sculpture, c'est volontairement et non par impuissance que le Japon ne se propose pas l'idéal gréco-latin. Dans le sens où nous l'entendons (et malgré les « superstitions » des japonisants) la sculpture n'existe pas au Japon. Le Bouddha colossal de Kamakoura est à peine supérieur aux Bouddhas indiens dont d'ailleurs il garde le type[1]. La sculpture japonaise est dans les masques de théâtre (parfois

[1] Ce Bouddha coulé en bronze (au XIIIe siècle?) a les yeux en or pur. On monte dans l'intérieur, jusque dans la tête. Les mesures ne sont pas données les mêmes partout. Le colosse assis a vingt-six mètres, dit l'un ; quinze, dit l'autre. Les descriptions ne sont point d'accord avec les photographies. Quoi qu'on fasse, quelque exemple que l'on cite, la « statue dans laquelle on monte » reste un bibelot énorme où la technique du métier prend la place aux dépens du beau, c'est l'enfance de l'art, — la première et celle dans laquelle il peut retomber.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

Fig. 14. — Branches d'éventail : incrustation métal dans métal.

d'un réalisme extraordinaire) et surtout dans le petit monde malicieux, humoristique des ivoires.

Le métal fournit au Japon des ressources multiples ignorées de l'Europe. Les titres différents des alliages donnent pour chaque métal une riche gamme de tons. Les gardes de sabres, les manches de couteaux, sont des prodiges de finesse, mais de finesse vivante, avec une fantaisie de composition très agréable. La variété y est déconcertante.

La sculpture de l'ivoire, du bois, les laques, les incrustations, les damasquines sont supérieures à tout ce que l'on a produit ailleurs. Les tissus, les broderies dans le costume et dans les enveloppes de coussins, joignent à la beauté des coloris l'entente des harmonisations ornementales. Il n'est rien qui ne témoigne d'une inquiétude de grâce et de pittoresque, même l'objet le plus vulgaire.

La céramique, plus fantaisiste que la chinoise, plus variée de formes, comprend plusieurs centres dont chacun a longtemps conservé ses couleurs propres qui dénoncent l'origine. Le céramiste japonais a ignoré longtemps les procédés expéditifs du décor imprimé ; le décorateur, devant la pièce à orner, se livrait à tous les caprices de son imagination. Les espèces à connaître sont :

Le Kanga (décor rouge et or sur fond blanc ou crème) ;

L'Imari (décor bleu, rouge et or sur fond blanc) ;

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

L'Ovari (décor bleu sur fond blanc) ;

Le Satsouma (or, rouge, vert et toutes couleurs, peu de bleus, sur fond crème légèrement chamoisé).

Le beau Satsouma est la plus belle des céramiques japonaises. On donne le nom de boccaro à certains vases en terre mate, blanche, grise ou chocolat. La décoration (petits personnages, médaillons aux formes variées, grues, crabes, langoustes, canards, rats, coqs, limaçons, tortues,

Fig. 15. — Gourde japonaise à décoration florale.

carpes) est parsemée de branches fleuries et de chrysanthèmes (fleur du bonheur). L'ornement géométrique des fonds est composé de flots superposés comme des écailles et de combinaisons de grecques (non plus en allongements de bandes comme chez les anciens Grecs, mais s'étalant en longueur, couvrant de réseaux les surfaces où elles forment comme des dessins de labyrinthe)[1].

L'art est partout : il est inspiré par une propagande d'albums et de tableaux rouleaux (kakemonos) qui trouvent place chez le plus pauvre comme chez le plus riche. Les estampes monochromes ou en couleurs

[1] L'architecture reste toute chinoise, sauf le retroussis de la pente des toits qui disparaît.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

sont une des parties les plus intéressantes de l'art qui nous occupe. Tirées au moyen de planches de bois, elles sont d'une habileté de métier incomparable, en même temps qu'elles répandent les œuvres des grands peintres.

La peinture japonaise, d'une valeur contestable dans le rendu de la figure humaine au point de vue passionnel, peut se comparer hardi-

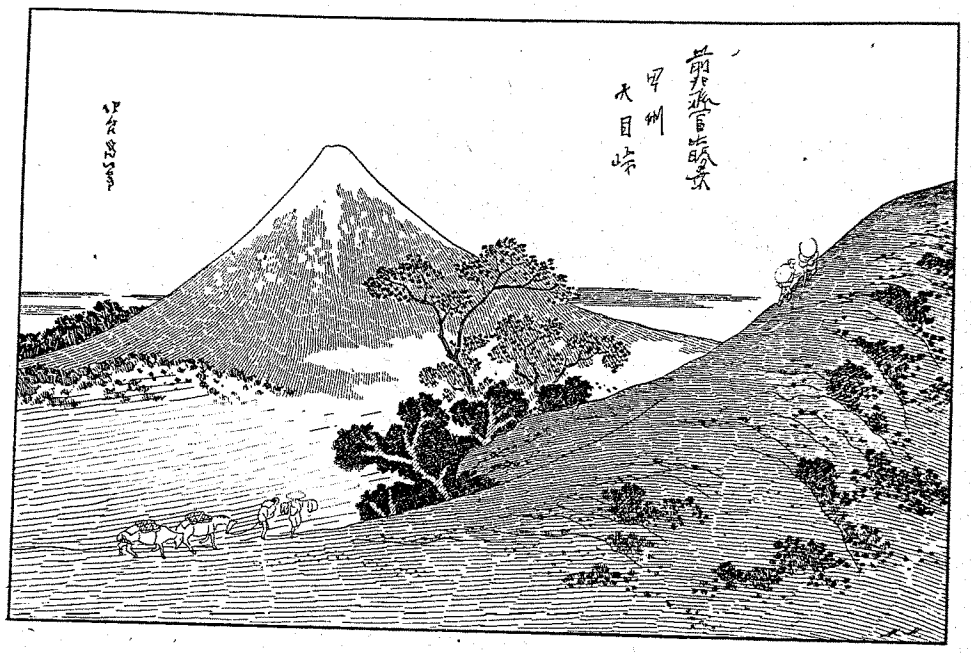


Fig. 16. — Le Fushi-Yama, par Hokousaï.

ment avec la peinture d'Occident pour la représentation de certains animaux, traités parfois d'une touche vive, légère, hâtive, sommaire (et d'une justesse extraordinaire), ou dessinés avec une minutie, une incroyable exactitude de détails. On a dit sans raison que c'était là un art de myope. Jamais le détail n'est mort, sous le pinceau japonais ; toutes ces parties méticuleusement rendues sont enveloppées et emportées dans un mouvement d'ensemble qui leur laisse la vie.

Nous n'avons pas à allonger ici un catalogue d'innombrables artistes. Nous laisserons de côté les primitifs, les écoles particulières, quelque injustes que soient nos omissions. Toutefois il est trois noms qui s'im-

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

posent, trois noms qui résument sinon l'art japonais, du moins ce qui, indépendamment de tout intérêt documentaire et au point de vue de l'art en général, caractérise et constitue l'idéal japonais tel que nous pouvons le comprendre et le sentir. Ces trois noms sont ceux d'Outamaro, d'Hiroshigué, d'Hokousaï.

Outamaro (1754-1806) a surtout représenté des scènes à personnages

Fig. 17. — Brûle-parfum chinois en bronze.

nombreux, des cortèges, des défilés, des marchés. Le jour de l'an, le mariage, exercent son pinceau dans un genre de Hogarth japonais. La femme tient une grande place dans son œuvre. Il aime les jeux de lumières factices, les pénombres. Plein de verve, il a dans un autre style, traité minutieusement les oiseaux, les insectes et les coquillages.

Hiroshigué (1797-1858) a excellé dans les vues où il rassemble de nombreux personnages. C'est un grand paysagiste, d'un talent extraor-

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

dinaire dans la perspective, — comme les Japonais d'ailleurs. Ses dessins sont d'une exactitude documentaire en même temps que très vivants, comme cette belle page où, sous la pluie, des passants hâtifs traversent le pont de bois tandis que sur l'autre rive, parmi les arbres, se groupent les maisons et les chantiers de bois, — avec dans le fond l'éternel Fushi-Yama.

Des trois artistes, Hokousaï ou plutôt Hok'saï (1760-1849) est sans contredit le plus grand. On a de lui des poissons, des carpes qui sont d'une vérité superbe. Dans le paysage, notamment dans les vues merveilleuses du Fushi-Yama, il fait intervenir une poésie de rêve, une douceur mélancolique sans pareilles, dues à une science consommée de la perspective aérienne et de tous les jeux de l'air, de l'atmosphère et de la lumière. Le « passage de la rivière », le « Fushi-Yama vu le matin », le « Fushi-Yama au crépuscule », sont d'un charme mystérieux et pénétrant.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

L'Architecture Grecque

Nous entrons dans la Beauté.

On voudrait pouvoir oublier les impressions antérieures, les douces visions, se dépouiller de ce que l'on sait, effacer ses admirations, se refaire une âme neuve, vide, blanche, et, — comme si l'on ignorait tout, jusqu'à l'existence de l'art grec, — entreprendre de le connaître comme on fait un voyage dans un pays inconnu. On préparerait ce voyage par une initiation lente, mesurée, raisonnée. Il faudrait d'abord lire les dix livres que Pausanias [1] consacre à la description de la Grèce, telle qu'elle était au IIe siècle après Jésus-Christ, — le suivre pas à pas sans colère, sans en vouloir trop à ce rhéteur lydien de ses sécheresses et de son manque d'émotion. D'autres lui succéderaient, Strabon, Pline l'Ancien,

[1] Pausanias est plus géographe que critique : il s'inquiète plus des légendes locales que des œuvres. Ses descriptions sont d'une pauvreté sans égale : il parlait, il est vrai, de choses que tous ses lecteurs devaient connaître. Pline l'Ancien s'occupe des statuaires et des peintres parce qu'il traite du marbre, du bronze et des matières chimiques : c'est un « scientifique », son livre est d'abord une Histoire Naturelle. Les noms propres d'artistes qu'il cite s'alignent confusément, sans ordre ; sa chronologie est difficile à démêler. Son ouvrage est fait de pièces et de morceaux, de notes, d'extraits à peine digérés : il vide des cartonniers. Cicéron n'est pas sans goût ; il montre quelque sens des choses d'art ; mais le plus doué paraît Quintilien dont de rares aperçus épars dans des comparaisons de l'art et de l'éloquence font regretter qu'il n'ait pas eu plus souvent l'occasion de semblables digressions. Sur les sculpteurs, les peintres, les architectes, sur les beaux-arts de l'Antiquité, nous ne possédons pas les écrits que nous souhaiterions. Combien parmi les artistes anciens ont traité de leur art et dont les livres se sont perdus ! Et Euphranor et Antigonus et Anaxagoras et Agatharque et le grand Apelle et le grand Ictinos ! Rien ne reste d'eux.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

Philostrate, Lucien, Cicéron, Quintilien. On aurait ainsi comme un déblaiement d'obscurité, la sensation d'un dégagement, de quelque chose qui se précise, s'éclaire, qui se devine avant qu'on le voie — ainsi que la statue du Dieu assis au fond du temple.

La lecture des poètes aiderait ensuite à établir quelles ont été les tendances, les directions de l'imagination grecque, les créations auxquelles elle se plaisait, sa manière d'envisager et de sentir la nature humaine [1], les formes d'expression qui lui étaient habituelles. Dans une splendeur d'humanité divinisée s'ouvrirait l'Olympe avec la famille de ces dieux tous beaux dont Hésiode donne la généalogie dans la Théogonie après avoir invoqué ces « Muses Héliconides qui dansent avec leurs pieds tendres autour de la source violette ». Avec Homère, les dieux en action se mêlent aux luttes des hommes.

Et partout une sérénité calme, une aisance libre et magnifique dans la conception, quelque chose comme le développement naturel d'une Beauté souveraine qui se sait belle, sûre d'elle-même et de sa puissance, et pour qui l'effort et la violence seraient des marques de faiblesse.

Nulle recherche du pittoresque, de l'accidenté, du particulier. En un sens, le pittoresque est absent de l'arc grec, des lettres même. Chaque fois que dans son expédition des Dix-Mille, Xénophon rencontre une ville, il la nomme et invariablement la « caractérise » des mêmes qualificatifs, comme si toutes les villes se ressemblaient. « Ville grande, florissante et peuplée », cela lui suffit et suffit à ceux qui le lisent. Homère, en ses épithètes, est moins sobre, un peu plus varié, mais guère. Nous y reviendrons à propos de la sculpture et de la peinture.

L'homme seul compte. Tout concourt au développement de l'homme physique et moral. Tandis que les institutions libres appellent aux discussions de l'agora tous les citoyens, les rivalités entre les cités créent une émulation dans le sens du beau. Thucydide écrit fièrement que, si un jour le peuple athénien disparaissait, la postérité ne pourrait croire, à la vue de tant de monuments, qu'un si petit peuple a fait de si grandes choses. La force et l'adresse étaient l'objet de l'admiration, en même temps que le but d'une foule de jeux, de gymnases, de concours.

[1] La nature des choses est « humanisée » par eux. Les demi-dieux, les génies, les nymphes, les satyres vivent dans les éléments et les végétaux.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

Telle fut la race qui sut imprimer aux formes une impérissable beauté y exprimant non la sensation fugitive de tel ou tel moment historique, mais le sentiment qui répondait à quelque chose d'éternel dans l'âme humaine.

Sans doute, il y eut des influences et tout cela ne naquit pas en un jour. L'archéologie insiste là-dessus, scrute les origines dont nous aurons à parler; mais tous ces commencements ne sont que la lente formation d'une langue plastique, pour ainsi dire. En littérature aussi le langage se fait peu à peu, s'enrichit, se développe : cela n'ôte rien à la gloire des écrivains qui emploient à la création des chefs-d'œuvre une langue que d'autres ont parlée avant eux et parlent à côté d'eux.

Les origines de l'architecture soulèvent deux ordres de questions.

On a dit que l'architecture grecque procédait de la cabane et n'était que le développement de la construction primitive en bois dont l'édifice de pierre avait conservé les traces. Le bois est en effet d'un travail plus aisé. La nature fournit avec les troncs d'arbres des colonnes toutes faites. Par juxtaposition, ces troncs peuvent former des palissades ou des toitures. L'emploi de la pierre nécessite des travaux plus difficiles pour le transport, pour la mise en place, pour l'appareillage.

Pausanias dans son Itinéraire de la Grèce mentionne des temples anciens partiellement ou totalement en bois. Il est évident que la fragilité relative de la matière suffit à expliquer qu'il ne soit rien resté de ces constructions que, d'ailleurs, on dut remplacer par de plus belles quel que fût le respect religieux dont on les entourait.

Les ordres classiques, surtout l'ordre dorique, dans certains éléments semblent témoigner de cet emploi antérieur du bois. Les triglyphes, dont nous aurons à parler, représentent les abouts des solives primitivement en bois. La forme cylindrique des colonnes est cependant plutôt le fait d'une nécessité naturelle : de même l'abaque qui forme tablette sous l'entablement au-dessus du chapiteau.

Une seconde question concerne les origines. L'architecture grecque est-elle autochtone, proprement grecque? N'est-elle qu'une importation venue de l'étranger, Asie ou Égypte? Et d'abord il faut distinguer. Une grande partie de l'Asie (tout le littoral de l'Asie Mineure) a été grecque d'esprit, de civilisation et de langue. Si par Grèce on n'entendait que la

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

Grèce d'Europe, la Grèce continentale, au point de vue littéraire on serait amené à effacer Homère et Hérodote de la liste des gloires grecques. D'autre part la chronologie des œuvres d'art de ces pays asiatiques du littoral n'est point d'une précision bien fixée. Les attributions de dates sont souvent inspirées par le degré d'art dépensé et manifesté, quand des traces de barbarie peuvent provenir de l'ignorance antérieure, mais aussi de la postérieure décadence et de la faiblesse dans l'imitation.

Avant la Grèce classique, le sol hellénique fut le théâtre de migrations qui y mêlèrent les races et les influences. On admet la haute antiquité de la race dite pélasgique dont l'invasion remonterait au xx^e^ ou xv^e^ siècle avant notre ère. Avant ces *Pélasges*, les *Cyclopes* auraient construit ces murs aux blocs énormes dont les ruines subsistent.

Les influences étrangères auraient succédé à cette domination de la race pélasgique. Les Phéniciens importateurs auraient fourni le premier luxe aux barbares de la Grèce. L'Égypte aurait rivalisé avec les Phéniciens : ne trouve-t-on pas l'ordre dorique sur les bords du Nil, à Béni-Hassan ? L'Assyrie aurait donné quelques motifs d'ornementation. Les Grecs seraient donc redevables à leurs voisins : ils n'auraient fait que modifier, dans le sens de la beauté, des éléments et des formes dont ils n'avaient été que les imitateurs.

A cela répondent les résultats des fouilles entreprises par Schliemann, en 1874, à *Mycènes*. On peut contester que les ruines fouillées par Schliemann à Hissarlik aient mis au jour l'authentique *Trésor de Priam ;* mais il est difficile de ne pas reconnaître avec lui, dans les restes exhumés à Mycènes, la sépulture d'Atrée et des Atrides, en raison du témoignage formel de Pausanias qui concorde avec l'emplacement fouillé. Les 20 000 objets qui garnissaient les cinq tombeaux (plaques estampées, masques, armes, vases, boutons) prouvent l'existence d'une civilisation grecque déjà importante à une époque lointaine et antérieure aux influences exotiques. On prétend trouver des traces de style oriental dans les zigzags, les losanges, les étoiles, les spirales contournées autour de boutons. Cette ornementation n'est qu'une phase naturelle dans le développement successif de l'esprit décoratif. S'il y a ressemblance avec l'ornementation orientale, ce n'est point preuve d'influence. Le Musée d'art préhistorique à Copenhague possède des bijoux et des armes de

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

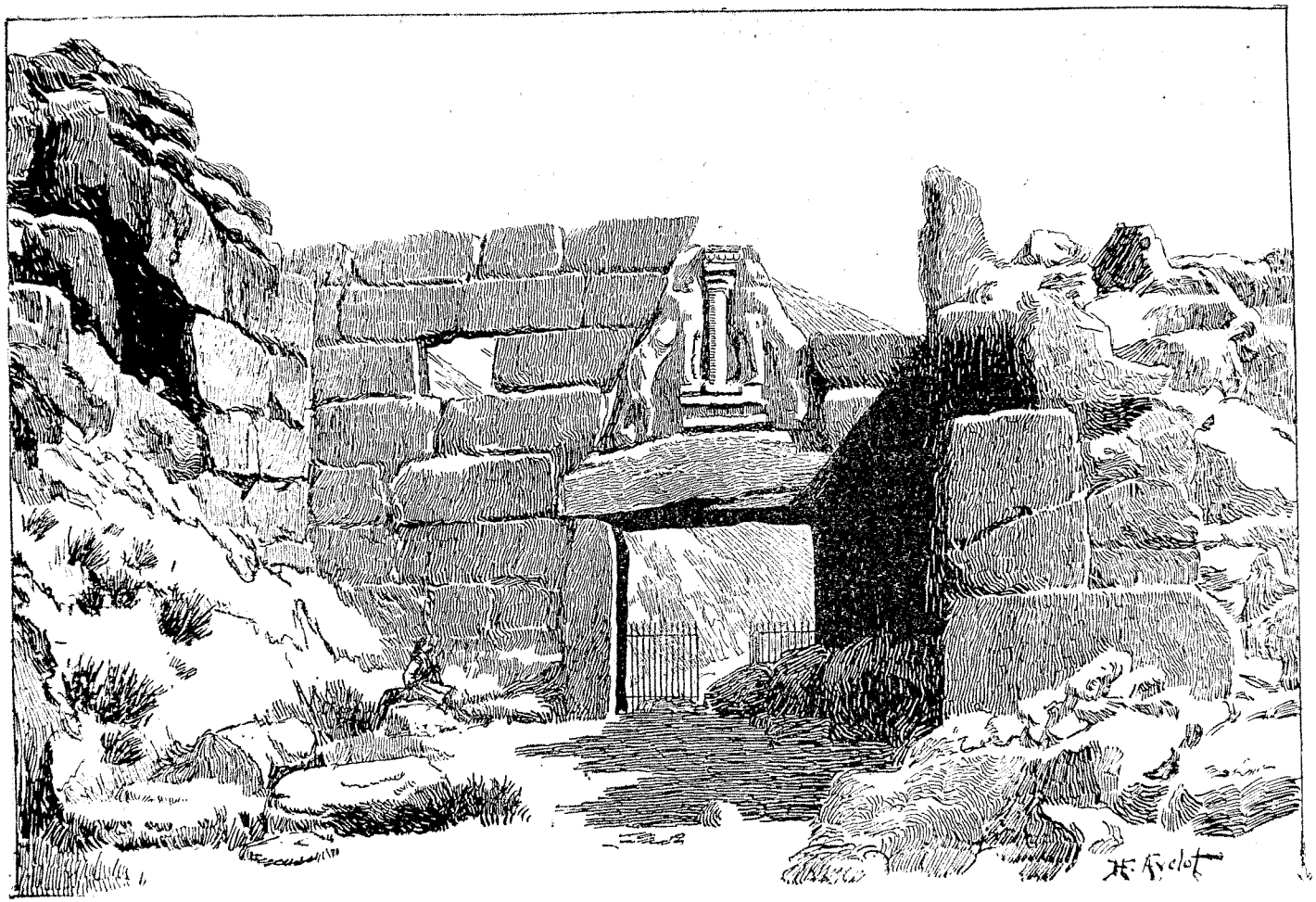


Fig. 1. — Régularité des assises et de l'appareil dans la façade de la porte des Lions (Mycènes).

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

l'âge du bronze où se rencontre cette même ornementation. En serait-on autorisé à prétendre qu'il y ait eu échange et influence[1] ?

Avant de mériter le nom d'art et d'architecture, la construction est purement utilitaire : elle crée l'abri, abri par en haut et sur les côtés. Elle a pour élément le mur plus ou moins vertical qui forme une protection latérale, le mur horizontal modifié qui forme le toit. En Grèce, comme partout, avant d'être capable de construire, on utilisa et appropria les retraites naturelles : on cite un *temple d'Apollon* à Délos, sur une montagne, temple qui était une caverne. Nous avons parlé du bois aisé à employer; Pausanias cite des temples de bois à Métaponte et ailleurs. A Némée, le *temple de Jupiter* était de pierre en bas et de bois en haut.

La pierre en masses d'un seul morceau peut être utilisée à la place où elle se trouve (comme dans les Indes), être transportée (monuments préhistoriques). La construction monolithe réclame des forces considérables et un outillage spécial (comme chez les Égyptiens). La pierre, ordinairement, fournit des matériaux de dimensions et de formes diverses que l'on juxtapose et que l'on superpose.

Aux Cyclopes légendaires sont attribuées les fortes *murailles des villes* antiques et l'étude des ruines montre la progression d'habileté des artisans dans les modifications successives de « l'appareil », c'est-à-dire de la manière dont sont réunis les matériaux pour constituer cet ensemble qui est le mur. Tout cela est comme le travail préparatoire qui a précédé l'appareil régulier, qui compose les différentes parties du temple et de l'édifice en général.

Le tas de pierres a succédé au tas de terre. Les villes furent protégées par leurs hautes ceintures. Les pierres étaient d'abord irrégulières, sans rien qui les liât : on se contentait de se servir de pierres plus petites pour combler les vides laissés par les grandes. *Tirynthe* en offre des exemples. La taille des matériaux (polygonaux irréguliers) de façon que leurs faces s'adaptent bien, se complètent, se continuent est vraisemblablement postérieure (Larisse en Argolide).

[1] Le fer était absent dans les sépultures des Atrides. La Grèce a eu son âge du bronze avant celui du fer. D'ailleurs Homère, qui vient après, ne mentionne que peu le fer et ses emplois.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

L'horizontalisme régulier des assises superposées se voit dans la très curieuse *porte des Lions* (Mycènes). Les bandes ainsi formées ne sont point encore d'égale hauteur.

C'est à Mycènes encore que se trouve le célèbre *Trésor d'Atrée*. Le

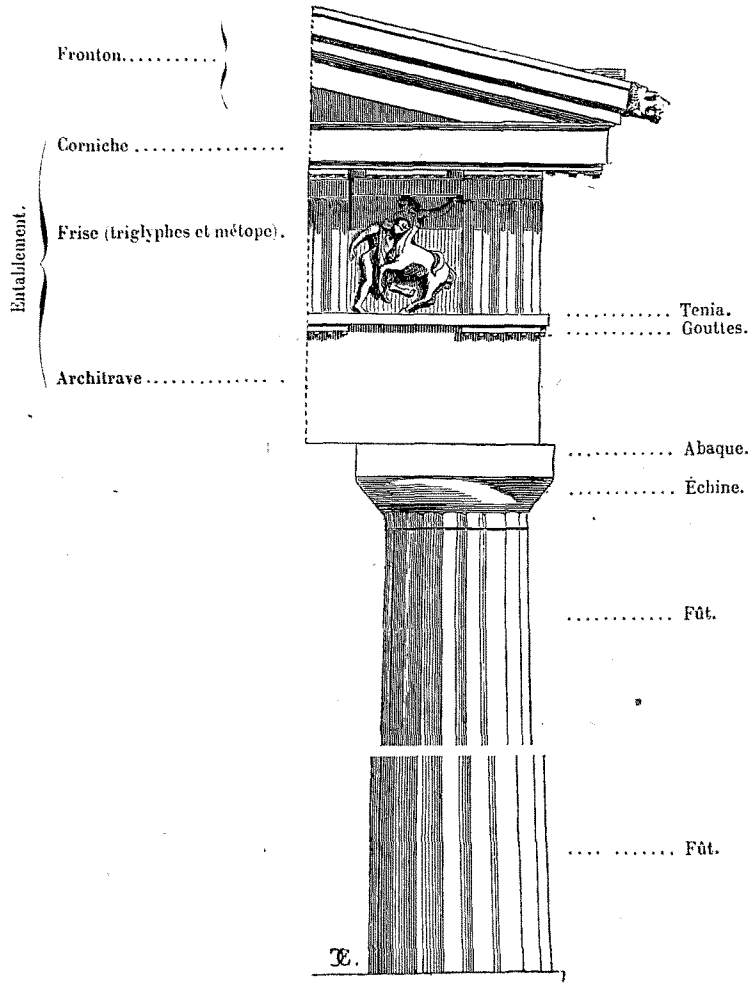


Fig. 2. — Colonne et coin de l'entablement de l'ordre dorique.

mode de construction y est très régulier déjà au point de vue du métier. Souterrain en forme de cloche d'une hauteur et d'un diamètre de 15 mètres, il présente un curieux spécimen de murailles inclinées vers le centre de façon à donner en coupe une sorte d'ogive. En fait c'est une coupole posée sur le sol, supportant le poids des terres qui l'entourent et

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

la surplombent ; mais c'est une coupole en fausse voûte, où les assises horizontales de pierres forment des cercles de plus en plus petits en montant.

Ville, maison, cachette, il fallait pouvoir entrer : le mur s'ouvre à la baie, à la porte. Le vide occasionné compromet la stabilité de la partie de mur qui est au-dessus. Le problème a été résolu de diverses manières. Une ouverture dans le mur forme un triangle isocèle ayant le sol pour base (à Missolonghi). Deux blocs (monolithes) écartés du pied s'appuient l'un contre l'autre par le haut [1]. Ailleurs un linteau monolithe, grosse pierre horizontale, semble maintenir l'écartement des deux murs latéraux : au-dessus du linteau est laissé un vide triangulaire qui continue les lignes de la baie trapézoïdale. Ce vide subsiste au-dessus de l'entrée du *Trésor d'Atrée*, sert à alléger le poids porté par le linteau. La fameuse *porte des Lions* (à Mycènes) est très visiblement construite de la même manière. Au-dessus du linteau était primitivement un vide à peu près triangulaire que l'on a bouché en y enclavant le bas-relief des deux lions (ou plutôt des deux lionnes) accotant le pilier qui les sépare. Cette porte des Lions offre pourtant cette particularité que la baie surmontée du linteau a ses jambages formés de deux pierres (monolithes) distinctes du mur qui y aboutit. C'est déjà là le type de la porte ordinaire. On en rencontre également où le linteau est comme coupé en deux, formé de deux blocs penchés, appuyés l'un contre l'autre par le haut comme pour rejeter sur les côtés la charge des pierres supportées : ce genre de couronnement de baie (dont un exemple est à Délos) est l'origine vraie de l'arcade et de la voûte : c'est l'arcade à deux claveaux.

Quant à la voûte proprement dite, les Grecs semblent l'avoir ignorée. Le *Trésor d'Atrée*, nous l'avons dit, n'est qu'une apparence de voûte. Les Grecs ont partout employé la *plate-bande*, l'horizontale. Là même où la voûte eût été le plus nécessaire, le plus indiquée, dans les ponts, elle est absente. On se servait de ponts de bateaux, de ponts dont les tabliers de bois ou de pierres (monolithes) reposaient de loin en loin sur des piles de maçonnerie et le plus souvent appuyaient leurs extrémités sur les rives en raison du peu de largeur du cours d'eau.

[1] De là, la galerie composée d'assemblages de pierres énormes dont les sommets se rejoignent, comme à *Tirynthe*, comme à *Segni* dans le Latium.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

Fig. 3. — Parthénon (état actuel).

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

Dans les monuments publics, dans les temples, la porte dut être assez grande pour livrer passage à la foule ou pour permettre de voir du dehors la statue du dieu. Des quatre murs il fallait presque en supprimer un et le remplacer, comme support du toit en péril, par une sorte de mur résumé, concentré, — par le pilier quadrangulaire qui devint la colonne cylindrique pour la double raison que le cercle enferme le maximum de matière dans le minimum de contour et que le pilier évoquait l'idée de passants, de circulation, gênés par les angles de la forme quadrangulaire[1]. L'exemple du tronc d'arbre cylindrique dut y

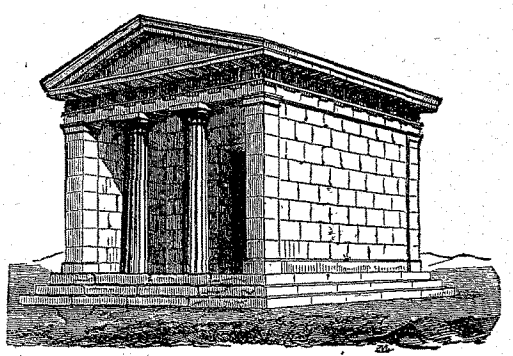


Fig. 4. — Le temple *in antis*.

aider ; mais il est difficile de croire que les premiers piliers de pierre (première forme vraisemblable de la colonne) n'aient point été quadrangulaires à cause de la difficulté qu'il y aurait eu à les faire cylindriques.

La *colonne* grecque est une merveille, ses proportions sont telles (dans la latitude des variétés des ordres) que, prise à part, elle forme un tout, un tout vivant, un être vivant. Vous ne pouvez par la pensée en supprimer rien sans idée de mutilation, de décapitation.

Indépendante, isolée, la colonne a sa beauté. Cette beauté est autre que celle de l'arbre. Dans ces temples d'Elis et de Métaponte où le plafond portait sur des piliers de bois, l'arbre devenu pilier était découronné de

[1] De là le temple le plus simple, le temple *in antis* dont l'entablement porte sur les antes (abouts plats des murs latéraux du temple) entre lesquels se dressent les colonnes cylindriques.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

sa grâce, métamorphosé en chose morte, dépouillé de ses ramures, géométrisé, n'ayant plus même les moignons de ses bras : cet arbre est du bois tué, la colonne est de la pierre vivante. Parfois même, la créature humaine la remplace, se dresse, porte sur ses épaules courbées par l'effort, la masse de l'entablement (*Atlantes* ou *Télamons* du temple de Jupiter à Agrigente), — ou bien, svelte, gracieuse, sans peine, presque sans y songer, soutient sur la tête la plate-bande de l'architrave (Cariatides de l'*Erechthéion* d'Athènes) [1].

Trois parties composent la colonne, — la tête, le tronc, le pied, — le chapiteau, le fût, la base, variables de formes selon l'*ordre* (la base même manque dans le dorique). Non seulement la colonne est un tout, mais elle est un tout dans un tout : elle est un membre du temple et la correspondance des parties est telle dans l'harmonie de l'ensemble que, d'après un morceau de colonne, on peut reconstituer le temple — comme Cuvier d'après un os reconstituait le squelette entier de l'animal disparu.

Le temple se mesure à la colonne ; la colonne et ses parties ont leur mesure, leur unité dans le module, demi-diamètre du fût. D'ailleurs le mot « style » est tiré du mot grec qui veut dire colonne.

Indépendamment de leurs éléments et de « l'Ordre », les colonnes sont à considérer selon leur nombre, leur disposition et leur espacement.

Selon le nombre de colonnes [2] du portique de la façade, un édifice sera tétrastyle (4 col.) Erechthéion, hexastyle (6 col.) temple de Thésée à Athènes, octastyle (8 col.), temple de Diane à Ephèse, Parthénon, décastyle (10 col.). Les nombres ne sont point impairs parce qu'un nombre impair de colonnes eût placé une colonne dans le milieu de la façade, là où est l'axe de l'entrée [3]. Pour les colonnades latérales au contraire, le nombre était impair.

Ces colonnades latérales dépendaient du nombre de colonnes des portiques de face. Les tétrastyles n'avaient point de colonnades latérales ou

[1] Quelle que soit la grâce des Cariatides de l'Erechthéion, il y a quelque chose qui étonne, quelque chose de peu grec, dans cet abaissement de la figure humaine. Statues-colonnes mâles ou femelles sont rares dans l'architecture hellénique. C'est là que l'influence orientale est visible : on songe aux statues égyptiennes adossées aux pylones.

[2] Un temple sans colonnes est dit astyle.

[3] Cependant le *Temple de Jupiter* à Agrigente présente un front de sept colonnes.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

en avaient de fausses (engagées dans le mur du sanctuaire). Les hexastyles et octastyles ont en général 13 ou 17 colonnes latérales, parfois 11 y compris celle du coin.

La disposition des colonnes fournit aussi une classification et une nomenclature. Nous avons parlé du temple *in antis*. Le temple dit prostyle est précédé d'un portique. L'amphiprostyle présente cette disposition devant et derrière. Le périptère (ou péristyle) est entouré d'une colonnade, devant, derrière et latéralement. Cette colonnade est à deux rangs dans le diptère. Le pseudodiptère (ou faux diptère) avait deux rangs sur ses deux faces, mais un seul rang sur les flancs. Dans le pseudo-périptère (ou faux périptère), le deuxième rang de colonnes est engagé dans le mur.

Une autre variété venait de l'espacement des colonnes : de là une nouvelle famille de mots. L'entre-colonnement a pour mesure et pour unité le diamètre du fût des colonnes. Dans le pycnostyle (colonnes serrées) les colonnes sont distantes d'un diamètre et demi, c'est-à-dire qu'entre deux colonnes est laissée vide la place d'une colonne et demie (fût). Deux diamètres sont la distance du systyle, trois diamètres pour le diastyle. L'aréostyle admet quatre diamètres (et plus) ; il ne semble pas convenir au soutènement d'un entablement de pierre, soutènement déjà périlleux dans le diastyle. On appelait eustyle (bonne disposition de colonnes) l'entre-colonnement de deux diamètres et un quart pour les côtés, les faces ayant des espacements de trois diamètres (les faces sont en effet destinées au passage : on y doit traverser la rangée des colonnes, tandis que, sur les côtés, on se promène en les longeant). Tout cela n'était point que fantaisie en vue de l'agrément des yeux. Les colonnes des coins semblent avoir une double fonction, soutenir et retenir : elles terminent la façade, appartiennent à la fois à la colonnade latérale et à celle d'une des faces. Aussi, au Parthénon, les colonnes des angles sont-elles plus fortes en même temps que plus rapprochées de leurs voisines, — l'entre-colonnement était moins large[1]. D'ailleurs tout est

[1] Ce qui, dans *l'ordre dorique*, place le dernier triglyphe au coin tout à fait et non plus dans l'axe du fût, comme pour les autres triglyphes. La frise y gagne en beauté. L'œil trompé ne s'aperçoit point de l'heureux mensonge de l'entre-colonnement réduit. Ces colonnes des angles n'avaient pas le même nombre de cannelures.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

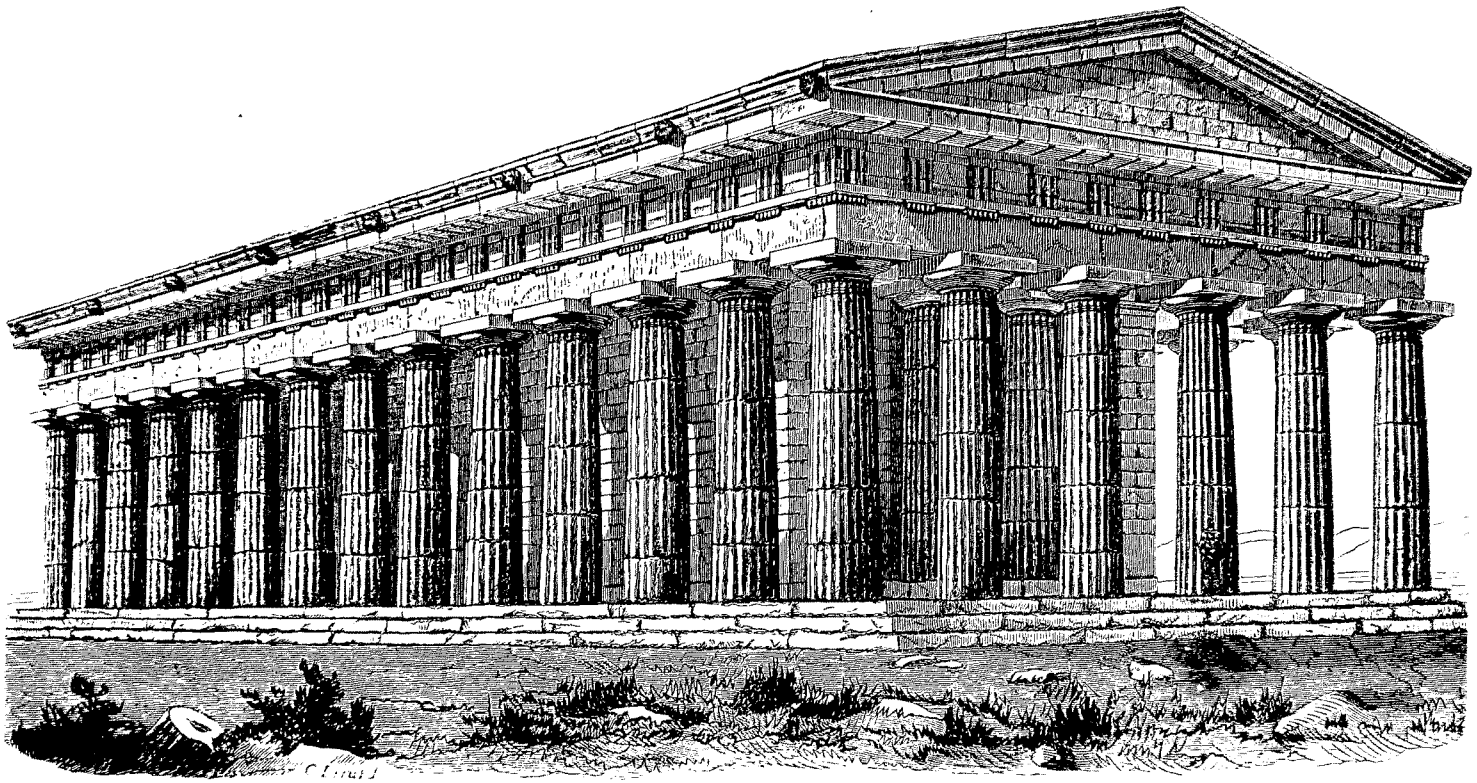


Fig. 5. — Temple de Neptune, à Pæstum (ordre dorique).

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

rationnellement combiné et, là où la nature de nos sens nous illusionne, c'est l'art qui rectifie, redonne l'impression vraie grâce à un habile artifice. Notre œil voit tout en perspective : la colonne se déforme pour notre

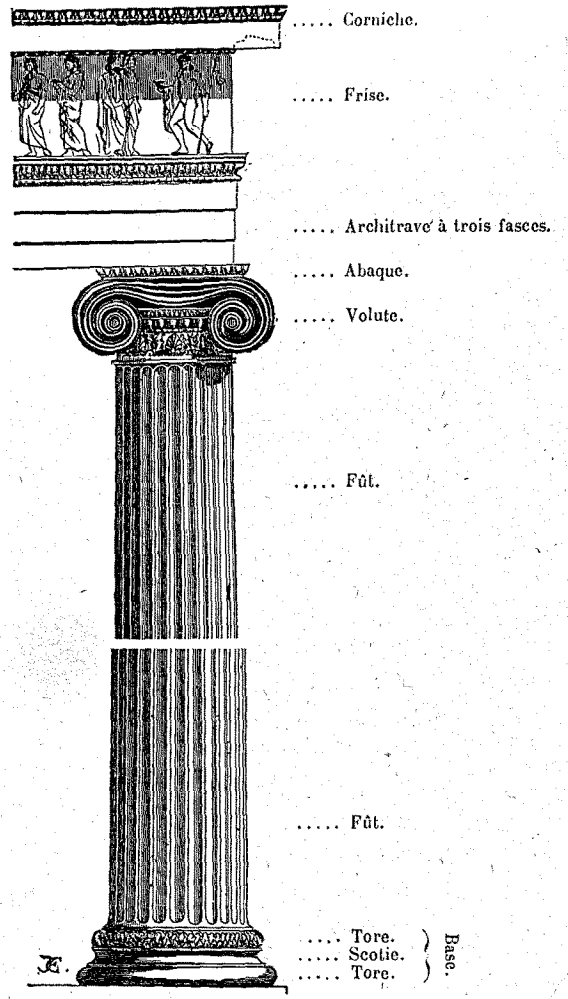


Fig. 6. — Colonne et coin de l'entablement de l'ordre ionique.

regard, chavire, gauchit, se contourne, ne semble pas perçée d'un axe vertical, mais courbe. Dans le *Parthénon* toutes les verticales sont d'un verticalisme légèrement faussé, tendent insensiblement à se rapprocher par le haut, de façon à donner l'impression vraie en faussant l'impressien fausse de nos organes visuels. C'est dans le même esprit que le fût de la colonne était modifié.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

C'est à ces procédés d'esthétique rationnelle que les trois styles architecturaux de la Grèce doivent leur beauté.

L'ordre ou aménagement des éléments composants, selon de certaines proportions, dérive de la colonne : le mot style n'est d'ailleurs que le mot grec qui signifie colonne. Chacun de ces trois ordres, dorique, ionique,

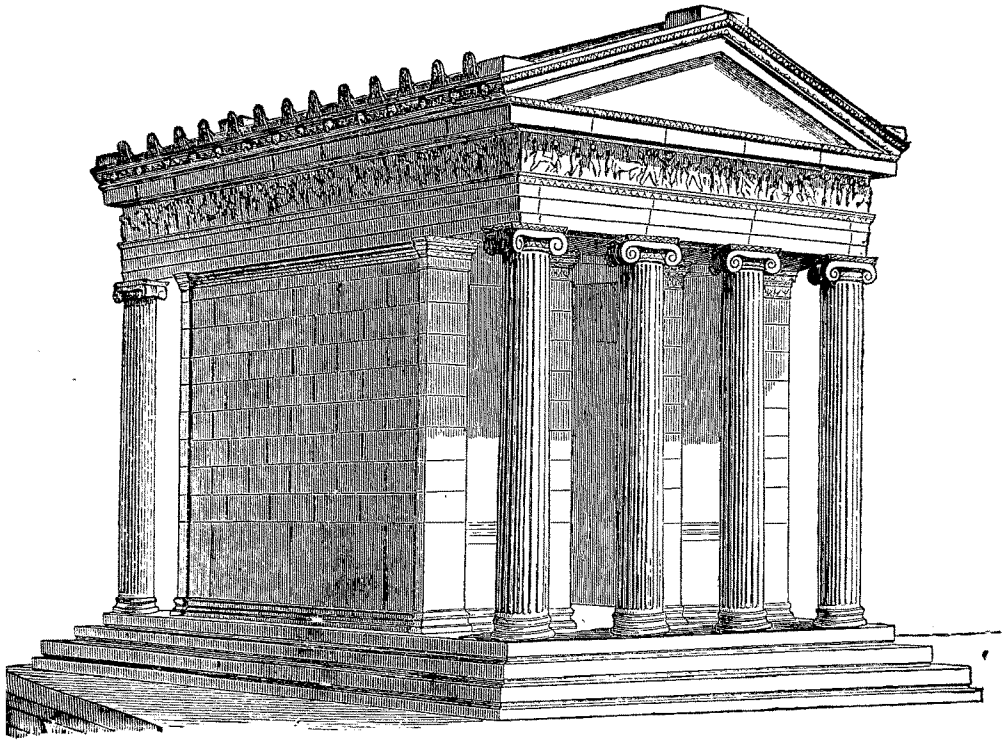


Fig. 7. — Temple de la Victoire Aptère, à Athènes (ordre ionique).

corinthien, est caractérisé par son support (colonne avec ses trois parties, base, fût, chapiteau) et par son toit modifié, — entablement (décomposé aussi en trois parties superposées, architrave, frise et corniche) [1].

L'ordre dorique, le plus ancien de tous, doit son nom à la race dorienne qui, croit-on, le répandit dans le monde grec. Il est remarquable par la prédominance des lignes droites, il est simple, austère,

[1] Le chapiteau est le plus souvent d'un seul morceau de pierre ; le fût (parfois monolithe) est ordinairement composé de tranches (tambours) superposées, joints soit par le ciment, soit par des crampons de métal à l'endroit où se juxtaposent les centres des tranches.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

sévère, puissant et fort. Les Grecs voyaient en lui l'ordre mâle, viril, masculin.

La colonne dorique n'a pas de base. Le galbe du fût éprouve une diminution très accentuée de bas en haut. Des cannelures à angles vifs (moins profondes que le demi-cercle) le sillonnent du chapiteau au sol, seize au moins, vingt au plus (vingt aux colonnes du *Parthénon*). Le rapport de la grosseur à la hauteur est variable : les plus anciennes colonnes sont les plus massives, les plus trapues. Au *temple de Corinthe*, le plus vieux, croit-on, la hauteur de la colonne est égale à 7 modules 2/3, c'est-à-dire 7 fois et 2 tiers le demi-diamètre. Dans le grand *temple de Pæstum*, la proportion est de 8 ; la colonne a une hauteur égale à 4 fois sa largeur. Le *Parthénon* a des colonnes plus élancées encore (six fois la largeur).

Au haut du fût dorique, entre deux bandes de rainures (annelets), le gorgerin précède le chapiteau. Ce dernier est composé de deux parties : sur une sorte de coussin arrondi (échine) porte une tablette carrée (abaque). Ce chapiteau est variable. Ainsi le chapiteau à *Sélinonte* montre un abaque énorme, saillant ; tandis que, dans les temples plus récents (*Parthénon, temple de Phigalie*), les saillies sont plus discrètes sans y perdre en impression de force.

Ce chapiteau par sa forme se prête admirablement à toutes les places de la colonne (face ou coin) : il n'en est pas de même de l'ionique. De quelque côté qu'on la regarde, la colonne dorique présente en effet le même aspect.

Au-dessus s'étendait l'entablement composé d'une architrave nue, d'une frise et d'une corniche. La frise semble en fait une simple prolongation de l'architrave. Elle se divise en espaces carrés ou rectangulaires avec les triglyphes et les métopes. Une bande en saillie (ténia) semble maintenir le bas des triplyphes au-dessous desquels pendent six ornements en forme de chevilles (gouttes.) Les triglyphes sont des rectangles, plus hauts que larges, creusés de deux cannelures verticales parallèles et de deux demi-cannelures en biseau sur les côtés (deux plus deux demies, trois). Entre les triglyphes, les carrés des métopes étaient ornés de sculptures. Au-dessus de la frise s'avance fortement le larmier dont la face inférieure est divisée en mutules (qui correspondent aux triglyphes

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

et aux métopes) : trois rangs de six « gouttes » font songer à la fonction du larmier protecteur contre la pluie (son nom français est tiré de cette même fonction).

Sur les faces antérieure et postérieure du temple, au-dessus de la corniche, s'étalait le fronton triangulaire, au haut et aux coins duquel se

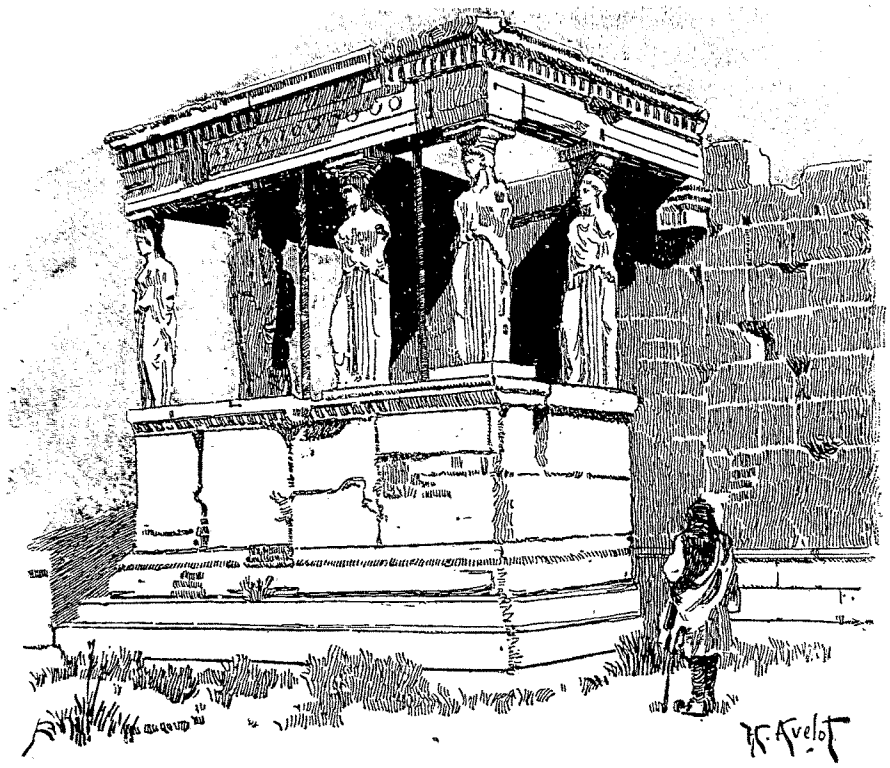


Fig. 8. — L'Erechthéion.

dressaient les statues ou les antéfixes et au milieu duquel le tympan s'ornait de sculptures relatives aux dieux du temple.

L'origine de l'ordre dorique n'est pas établie. L'Égypte à Beni-Hassan possède des colonnes doriques. La fin du VII^e^ siècle (avant l'ère chrétienne) vit le style se répandre partout où se développait l'influence grecque, dans le sud de l'Italie (*Métaponte, Pæstum*), en Sicile (*Ségeste, Agrigente, Syracuse*). Les plus vieilles de ces ruines montrent déjà un art avancé, un « système » complet : tout l'organisme y est déjà. Avant d'en

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

arriver là, il avait dû avoir toute une préparation dont nous ne savons rien. Dédale, Hyperbius, Euryale, Docius, Agamède, Trophonius, ont laissé des noms et des légendes. Qu'était ce temple de Minerve Chalciœcos (à la maison de bronze) à Sparte? A Samos, au VII^e^ siècle, florissaient Rhœcus et ses fils, Théodore et Téléclès : à la fois sculpteurs et architectes, ils auraient construit un temple de Junon.

Dans le développement du dorique, on peut prendre trois phases et trois types : le *temple de Corinthe*, celui de *Pæstum*, le *Parthénon*.

Le *Parthénon*, l'œuvre belle entre toutes, dont les ruines se voient sur l'Acropole d'Athènes et dont des membres épars font la richesse du British-Museum, était encore presque intact lorsqu'une bombe vénitienne, bombe sacrilège, y fit explosion en 1687. Elevé de 454 à 438 sur les plans d'Ictinos[1] et de Callicrate, le sanctuaire de la « Vierge » (Minerve) formait un rectangle de 68 mètres sur 30. Une colonnade l'entourait (périptère) présentant 8 colonnes aux deux faces (octastyle) et 17 sur les côtés. Ces colonnes de plus de 10 mètres sont larges de 1^m^,80 au pied. Phidias et ses élèves avaient sculpté : sur les tympans la naissance de Minerve et sa rivalité avec Neptune; sur les métopes, les épisodes de la lutte avec les géants et les combats des Centaures et des Lapithes. Sous la colonnade en levant les yeux vers le haut du mur extérieur de la Cella (dans laquelle se dressait la Minerve de Phidias), on voyait, dans la pénombre chaudement éclairée d'un faux-jour renvoyé, la merveilleuse procession des Panathénées sculptée en bas-relief. La Cella, prenant vraisemblablement sa lumière par une ouverture du toit (hypèthre), avait probablement sur ses côtés une double galerie formée de deux ordres de colonnes superposées (seul cas où les Grecs superposent les ordres).

Et tout cela se détachait dans la splendeur du ciel grec, dans le haut de la colline sacrée, avec des bleus, des rouges précisant le dessin et les reliefs des sculptures.

Le dorique, au V^e^ siècle, avait eu à lutter avec l'ionique : les architectes Mnésiclès et Scopas les mêlent l'un dans les *Propylées*, l'autre dans le *temple de Minerve à Tégée*. Dès la fin du VI^e^ siècle, vers 580, Chersiphron et Métagénès son fils, élevèrent dans le style ionique le temple de Diane

[1] Ictinos, contemporain de Périclès, est aussi l'auteur du temple d'Apollon Épicurius, à Phigalie en Arcadie.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

à Ephèse. Le *temple de l'Ilissus* et l'*Erechthéion* à Athènes, le *temple de Minerve* à Priène seront du style ionique.

Si le dorique est le style mâle, on a pu dire que l'ionique était le style

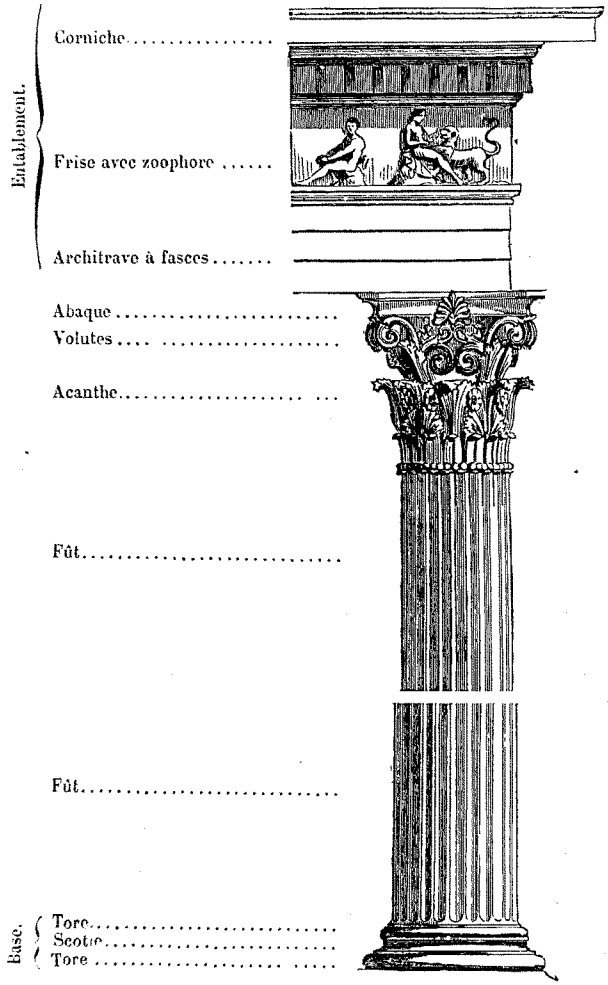


Fig. 9. — Colonne et coin d'entablement de l'ordre corinthien.
(Monument de Lysicrate.)

féminin [1], en raison de l'expression délicate et gracieuse qui est la sienne (expression due pour beaucoup à la courbe *descendante* des volutes et aux proportions élancées du fût).

[1] Vitruve voit même dans la colonne une imitation des proportions du corps féminin : les volutes du chapiteau sont les boucles de la chevelure.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

Dans l'ordre ionique :

La colonne a une base composée de deux bourrelets (tores) séparés par un creux (scotie) : l'un de ces tores (le supérieur), est orné de combinaisons géométriques (filets entrelacés). Une courbe adoucie (apophyge) réunit la base au fût.

Le fût (beaucoup plus svelte que dans le dorique) a sa hauteur égale à 8 et 9 fois son épaisseur. Les cannelures, moins larges et plus nombreuses que les doriques[1], sont plus profondes (en demi-cercle). Un ruban plat les sépare : les abouts sont arrondis.

Le chapiteau (de bas en haut) comprend une moulure convexe (astragale) ; une sorte d'échine ornée d'oves, de dards ; la bande horizontale (canal) dont les deux extrémités se contournent en volutes dont le centre est dit œil et dont le petit bord en saillie est un listel. Au-dessus de la bande des volutes (bande dont le milieu est souvent infléchi), s'étend, peu épais, un tailloir ou abaque de profil en talon. Ces volutes, dont l'origine rationnelle est inintelligible, offrent, vues de côté, chacune la forme de deux calices qu'on aurait réunis par le bas : c'est le baudrier[2].

Cette forme du chapiteau, différente selon le point de vue, créait un problème pour la colonne d'angle, problème résolu merveilleusement. La volute, qui se trouvait à l'angle de l'édifice, au lieu d'affleurer le plan de l'autre, se prolongea en une corne courbe le long de la bissectrice de l'angle ; la disposition est telle que, vu de face ou de côté, le chapiteau semble symétrique, la corne plaquant en perspective sa silhouette là où elle reproduit inversement l'autre volute.

L'entablement se décomposait en : 1° une architrave en 3 bandes horizontales formant une légère saillie l'une sur l'autre ; 2° la frise, nue ou ornée, séparée de l'architrave par une moulure, une corniche ; 3° le larmier simple avec son avancement protecteur.

Malgré l'impression gracieuse qui le caractérise, l'ordre ionique ne semble pas avoir eu un emploi particulier. On pourrait croire qu'il était plus propre aux temples des déesses qu'à ceux des dieux ; sans doute le temple de Diane à Ephèse fut ionique ; mais celui de Minerve à

[1] 22, 24, 32 cannelures.

[2] Le fût est parfois séparé du chapiteau par une sorte de ceinture (hypotrachelium) ornée de palmettes.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

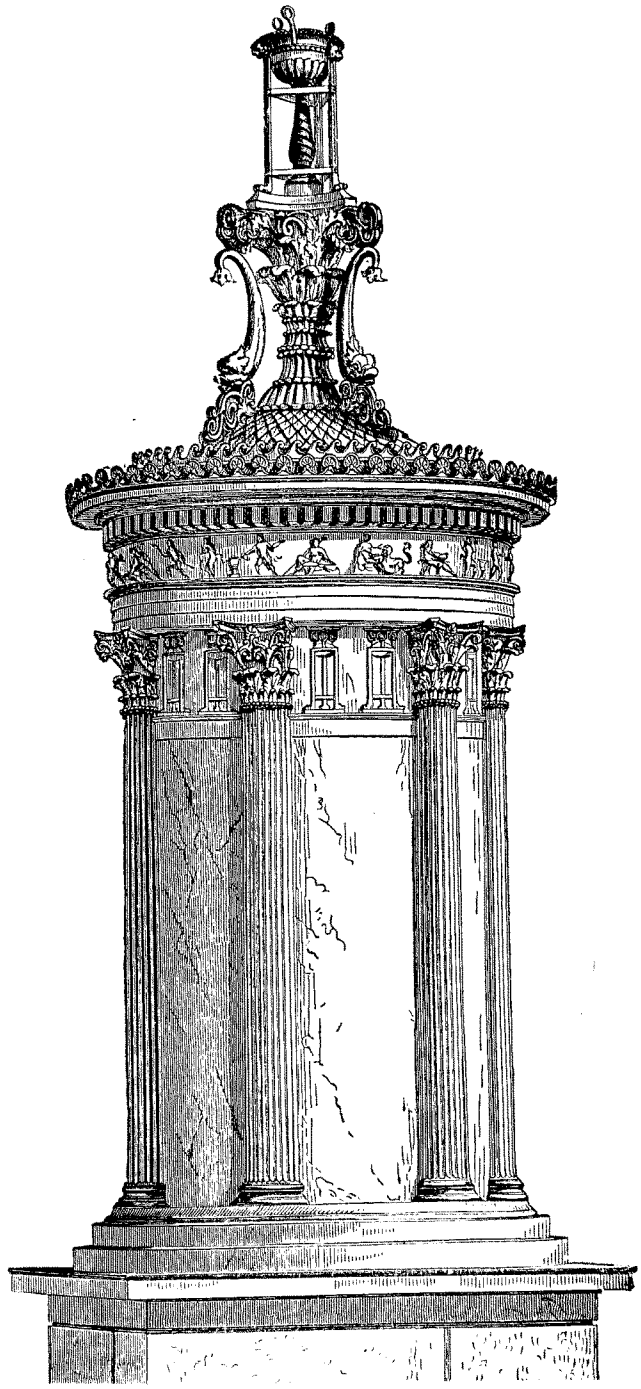


Fig. 10. — Monument choragique de Lysicrate (ordre corinthien).

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

Athènes est dorique. Tout au contraire, certains ont été d'avis que l'architecture funéraire[1] surtout a recherché ce style.

Les monuments sont nombreux. On cite le *temple de la victoire Aptère*, le *temple de l'Ilissus*, le superbe *Erechthéion* d'Athènes, les temples de *Minerve* à Priene (œuvre de Pythios), d'Apollon à Didymes (œuvre de Pœonios d'Ephèse et de Daphnis de Milet). L'Asie Mineure, d'où il tira son origine au VI^e^ siècle, le vit fleurir et dominer au IV^e^ siècle. Vers ce temps, s'élèvent le temple de Bacchus à Téos et celui de Diane à Magnésie. Dans le premier, Hermogène d'Ephèse (au dire de Vitruve) aurait établi les proportions de l'octastyle et du pseudodiptère.

L'ordre corinthien, qui apparaît le dernier, est d'une expression de richesse. Aussi les Romains devaient-ils en abuser. Cette expression de richesse, il la doit à son chapiteau et à sa frise ornée de bas-reliefs (zoophore).

Une poétique légende raconte comment l'architecte Callimaque aurait eu l'idée de cette couronne de feuillage qui semble entourer le chapiteau d'un luxe sans fonction utile.

Une jeune fille de Corinthe, sur le point de se marier, mourut. Sa nourrice, selon l'usage, porta sur la tombe une corbeille où étaient contenus des vases et des objets aimés de la morte. De peur du vent, elle couvrit le tout d'une pierre. Or, il se trouva que, sous la corbeille et à l'endroit même où elle était posée, poussait une tige d'acanthe dont, au printemps suivant, les pousses et les feuilles[2] se développèrent, se recourbant aux endroits où elles se heurtaient à la pierre. Callimaque, qui passait, remarqua l'agréable ensemble formé par le tout et imagina le chapiteau corinthien.

[1] Le célèbre Mausolée, élevé par la reine Artémise à son mari Mausole, se composait d'un énorme soubassement quadrangulaire de près de 20 mètres de haut sur lequel se dressait un temple ionique coiffé d'une pyramide surmontée d'un quadrige de la Victoire par Pythios (vers 354 avant Jésus-Christ). Les architectes furent Pythios, dont nous venons de parler, et Satyrus qui en publia une description. Les plus grands sculpteurs y travaillèrent, Scopas, Bryaxis, Léocharès, Timothée, Praxitèle (les auteurs anciens ne sont pas d'accord sur tous ces noms).

[2] Cette feuille d'acanthe règne donc dans l'architecture et dans la décoration depuis plus de vingt-deux siècles.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

Sculpteur, ciseleur, auteur d'une lampe d'or (dont on célébrait surtout la mèche inextinguible), Callimaque, croit-on, aurait appliqué des feuilles en métal battu[1], autour d'un corps de chapiteau allongé. Son invention (qui daterait de 450 avant J.-C.) ne serait pas antérieure à l'emploi de colonnes corinthiennes dans le temple de Minerve à Tégée par Scopas.

Dans l'ordre corinthien :

La base est analogue à la base ionique.

Le fût est sillonné de cannelures profondes en demi-cercle et séparées par un listel. La hauteur est beaucoup plus considérable par rapport au diamètre, généralement 8 fois et 2 sixièmes[2].

Le chapiteau, plus haut qu'un diamètre du fût, comprend une sorte de cloche, de corbeille pleine (calathos) sur laquelle sont appliqués deux rangs de feuilles d'acanthe, entremêlées de tigelles ou caulicoles et du milieu desquelles émergent et s'arrondissent par le bout les volutes ou hélices angulaires. Le tout affleure un abaque de forme particulière, un carré dont les côtés seraient des courbes concaves et dont les coins seraient rognés : au centre de ces côtés, s'épanouit une rosette. Les volutes manquent à la Tour des Vents.

L'entablement rappelle celui de l'ordre ionique, avec l'architrave à trois bandes, la frise ornée de sculptures et le larmier très saillant.

Le merveilleux petit monument connu sous le nom de *monument choragique de Lysicrate* (à Athènes) est le plus élégant modèle de style corinthien[3]. Sa forme circulaire est rare dans les édifices grecs. Le temple rond est chose romaine.

Les différences entre l'architecture grecque et la romaine sont notables malgré les ressemblances apparentes : nous aurons à les signaler lorsque nous étudierons l'art latin. La plus marquée de ces différences, la plus caractéristique aussi, est dans ce fait que le Grec recherche avant tout la proportion, l'harmonie, tandis que le Romain est épris de grandeur colossale et de masse.

[1] Les Romains ont employé souvent le métal dans les chapiteaux corinthiens.

[2] La colonne entière à 10 diamètres de haut.

[3] Construit en l'an 335 avant Jésus-Christ.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

Les temples grecs sont petits : le Parthénon tiendrait dans l'intérieur de la Madeleine de Paris sans toucher le haut. Jamais les Grecs n'ont superposé les ordres ailleurs que dans l'intérieur de la cella : les Romains ont abusé de ces styles étagés l'un sur l'autre.

Le luxe des citoyens d'Athènes était le luxe de la cité. Les demeures des particuliers étaient simples. Rien n'était trop beau pour les édifices publics. Un jour, à la tribune de l'Agora, Phidias indiquait un moyen de faire des économies dans une dépense pour l'embellissement de la ville et la création d'une œuvre d'art, tout le populaire se récria et vota dans un sens contraire, sans plus ample informé.

La vie publique prenait presque toutes les heures de la journée. L'Orient avait bâti des palais où s'étalait l'orgueil des tyrans, menace pour tous. Athènes, par ses édifices, célébrait sa puissance libre, honorait les dieux ou les déesses qui lui avaient donné la victoire, ajoutait à la joie de la vie le plaisir des yeux. C'était une émulation entre les petits États.

Des foules innombrables garnissent les gradins de marbre des *théâtres* en hémicycle, dans la pleine lumière du ciel. Les *stades* offrent l'allongement de leurs pistes aux coureurs et dans les *hippodromes* la poussière vole. Les *gymnases*, les *palestres* servent de lieux d'exercices, tandis que, dans les jardins d'oliviers, près des blanches statues de marbre, devisent les jeunes gens avec les vieillards barbus.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

La Sculpture Grecque

On peut dire de la sculpture qu'elle est l'art grec par excellence.

Il semble qu'en elle les Grecs aient trouvé le mode d'expression le plus concordant avec leur nature d'esprit et avec l'idéal conçu par ce esprit. L'étude en est délicate parce que les œuvres qui nous restent ne nous fournissent pas « l'illustration » de l'histoire de la statuaire. Bien peu en effet, parmi les antiques de nos Musées, ont une attribution certaine.

Ce n'est d'ailleurs pas ôter à la beauté des chefs-d'œuvre que de ne point souscrire aveuglément aux signatures qu'on leur suppose; les inscriptions, quand il y en a, ayant été presque toujours le fait des époques postérieures, ne sont point des témoignages probants.

D'autre part les restaurations, mal nécessaire, suppléent aux parties qui manquent ou reconstituent en un tout des fragments épars. Certaines antiques sont ainsi formées de plus de cent morceaux. Ceux qui restaurent interprètent d'après leurs idées particulières dans un sens contestable. On est exposé ainsi à admirer ou à blâmer des parties qui ne sont pas antiques.

Les merveilles que l'antiquité nous a laissées ne figuraient point pour la plupart parmi les œuvres mises au premier rang par les Grecs. On se demande ce que devaient être les chefs-d'œuvre perdus, si nous en jugeons d'après ce qui nous reste et qui fut estimé inférieur? Sans doute, le goût a pu obéir dans ses appréciations à des tendances particulières qui pourraient ne plus être tout à fait les nôtres et qui peut être

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

assuré absolument que nous serions sensibles aux beautés des statues primitives et que nos jugements seraient les mêmes que ceux de Pausanias ou de Pline l'Ancien? Il y a pourtant, dans les morceaux de sculpture que nous admirons, les indications, l'expression d'un système, d'une esthétique qui répondent au mode de notre sensibilité, nous émeuvent encore parce que les Grecs, plus que toutes les autres races du monde, ont su libérer l'art des particularités de leur pays et de leur temps, pour s'élever jusqu'à l'expression éternelle des sentiments éternels.

De même qu'en architecture ils se sont servis du raisonnement non pour raffiner et compliquer, mais pour aboutir à la simplicité, de même dans la sculpture, par un instinct exquis de pondération et d'équilibre, ils ont mêlé l'élément abstrait exprimé et l'élément concret exprimant sans donner à l'un plus de place qu'à l'autre.

Bien que dans son développement l'art grec se soit modifié, il semble que (jusqu'à Lysippe et à son école) l'idéal soit demeuré le même et l'histoire de la sculpture n'est que la suite des étapes dans l'acheminement vers un seul et même but. S'il y avait à résumer, à ramener à une caractéristique unique les traits qui font à l'art grec en général une physionomie distincte, nous dirions volontiers que cette caractéristique est l'indifférence par rapport à l'exceptionnel, au particulier, à l'anormal, au déconcertant, à l'accidenté, — au pittoresque. L'artiste grec ne recherche pas le pittoresque, le fuit même. Nous avons eu à le dire; nous aurons à le répéter à propos de la peinture[1].

[1] En ce sens, les épithètes, dont Homère accompagne le nom des déesses et des dieux, sont intéressantes. Sans leur accorder une importance excessive (étant donné que le poète emploie souvent le même qualificatif caractéristique pour divers personnages), on peut y voir la tendance imaginative de l'esprit grec et la simplicité qui inspire cette imagination. Nous omettrons ce qui se rapporte aux accessoires ou ce qui est abstrait ou ce qui concerne la fonction de la divinité : nous ne prendrons que ce qui indique un détail visible, plastique, susceptible d'expression en art. En fait les épithètes homériques en ce genre sont peu nombreuses et peu typiques, peu « pittoresques » pour la plupart : l'Aurore « aux doigts de rose », Thétis « aux pieds d'argent » (les sandales probablement), Thétis « aux belles boucles », Thémis et Latone « aux belles joues », Latone, Nausicaa et Hébé « aux belles chevilles », Minerve « aux yeux glauques », Junon « aux bras blancs », « aux yeux de bœuf », « aux beaux cheveux », Tout cela est un peu vague, n'est pas typique, distinct, pour la personne à laquelle on l'applique. Cela témoigne plutôt d'une sorte de beauté générale répandue sur l'ensemble.

Donner à un dieu ou à une déesse une caractéristique de beauté, un avantage sur

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

L'humanité a son apothéose dans la beauté : l'âme humaine, sous la forme de Psyché, mérite l'amour de Cupidon et est admise dans l'Olympe,

Fig. 1. — L'art à Egine : guerrier (glyptothèque de Munich).

à la table de Jupiter. Pour les Grecs, la beauté est sainte, religieuse et sacrée. Elle explique et justifie tout.

Il est, dans Homère, une page qui ouvre toute grande l'âme hellénique.

les autres dieux et déesses, c'eût été comparer les divinités. Quand Homère, quand un Grec dit de Thémis qu'elle a de belles joues, ils ne songent nullement à prétendre que Thémis l'emporte sur les autres déesses pour la beauté des joues. Il y a ici un fait des plus remarquables : l'esprit grec y apparaît encore dans son éloignement de l'exceptionnel. Nulle part aucune déesse n'a été dite moins belle que Vénus. Junon et Minerve ne sont jugées d'une beauté inférieure que par Pâris et Pâris est puni. Hercule et Mars, qui personnifient la force brutale, n'ont jamais été estimés ou déclarés moins intelligents que les autres dieux. L'Apollon de l'*Iliade* est, en somme, peu distinct de Mars : il en a les colères et la violence. En outre, ces dieux ne diffèrent pas beaucoup des hommes : que de fois Homère traite Achille de « semblable aux dieux » ! Les hommes sont parfois leurs rivaux heureux. Les déesses aiment sur la terre : Thétis aime Pélée (d'où le héros de l'*Iliade*), Vénus aime Anchise (d'où le héros de l'*Énéide*). Puis ce sont les enlèvements (Ganymède).

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

Les vieillards troyens sont assis sur la terrasse qui, du haut d'une des portes de la ville, domine le champ de bataille ensanglanté. « La vieillesse les éloigne du combat; mais ils brillent par la prudence de leurs paroles. Ainsi que les cigales, cachées dans les feuilles de la forêt, font entendre leur voix grêle, ainsi les anciens de Troie s'entretiennent sur la terrasse. En voyant venir Hélène, ils échangent entre eux, à voix basse, ces paroles rapides. « Il n'y a point à s'indigner si, pour une femme si belle, les Troyens et les Grecs subissent des maux si cruels... » Ils souhaitent bien le départ d'Hélène, mais ils ne s'étonnent point, ils ne s'indignent point[1].

Tout concourait à l'épanouissement et au développement de cet instinct de beauté. Le second des quatre souhaits dans une vieille chanson citée par Platon, n'est-il pas d'être beau ? A côté des jeux, des luttes d'adresse, d'agilité, il y avait les concours et les défis de beauté. L'artiste avait ainsi sous les yeux tous les jours les modèles et les modèles en action, dans le mouvement vrai et simple de la vie et non dans les attitudes théâtrales et apprêtées de l'atelier. Le costume merveilleux, qui n'avait de forme que celle du corps qu'il laissait transparaître sous la souplesse de ses plis flottants, n'avait aucun effet de déformation sur ce corps développé dans l'aisance des mouvements libres. Dans le corps humain actuel, l'action est gênée par l'habillement compliqué de coutures, d'entournures, de parties qui serrent, brident. Outre la gêne pour l'action actuelle, il y a un reste de l'habitude des gênes antérieures. C'est ainsi que, dans le pied nu de l'homme actuel, la chaussure subsiste par ses déformations. Que dire du costume féminin et de toutes ses barbaries sous prétexte d'élégance ! La silhouette d'une femme habillée ne ressemble plus à une silhouette de femme. Imaginez seulement une élégante de nos jours représentée debout en marbre sur un piédestal.

Le costume antique est éminemment sculptural. Il est, par rapport au corps qu'il vêt, comme une phrase claire qui laisse transparente la pensée exprimée. Sa plus grande beauté vient de ce que les mouvements des plis expriment les mouvements des membres qu'ils couvrent sans les cacher. En outre c'est comme un langage qui, indépendamment de

[1] Pénélope, la chaste et sage Pénélope, l'épouse fidèle, excusera presque Hélène, dans un passage de l'*Odyssée*.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

son rôle expressif, a par lui-même son charme. Sur ces plis s'amusent des jeux de lumière.

De là, cet art où tout, face, tête, corps, costume, est expressif et significatif.

Et puis rien n'est laissé au hasard : tout dans la statue est raisonné, justifié, — construit. Les attitudes de la belle époque, sous des apparences de calme, montrent l'action latente, la possibilité d'action, l'organisation

Fig. 2. — Le style de Phidias : frise du Parthénon (fragment).

en vue de l'action. C'est la pensée simple, c'est le sentiment simple : mais c'est dans cette double simplicité que réside le sublime aussi bien dans l'art plastique que dans l'art littéraire. Chaque statue est comme un drame qui ne demande pas ses effets à la multiplicité et à la complication de l'intrigue.

L'histoire de la sculpture grecque nous fera voir l'acheminement vers cette sérénité simple.

Avant de donner aux dieux une forme humaine, les Grecs primitifs avaient honoré, comme symbole de la divinité, des blocs bruts de matière et des choses plus ou moins informes où la sculpture n'avait point eu à intervenir. C'est ainsi que Vénus était une pierre en forme de borne ;

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

Cupidon, à Thespies, était une pierre informe. Pausanias parle même d'une trentaine de grosses pierres carrées dont chacune était adorée sous le nom de quelque dieu. « Cela n'est pas étonnant, ajoute-t-il, les Grecs primitifs rendaient à des pierres brutes les mêmes honneurs que plus tard aux statues des dieux. » A Sparte, les Dioscures, Castor et Pollux, étaient figurés par les « docana », deux poutres plantées dans le sol et unies par des traverses (symbole d'union fraternelle). Il est manifeste que, lorsque les morceaux bruts de substance quelconque se trouvaient offrir par hasard quelque ressemblance avec la forme du corps ou de la tête de l'homme, on dut, pendant ces époques primitives, y voir des prodiges : on s'en contenta. Les peuples enfants sont comme l'enfant même dont l'imagination complète aisément, ajoute ce qui manque, voit dans les choses ce qui n'y est point. On dut plus tard « aider » à ces ressemblances fortuites, accentuer les traits, compléter l'image (tout comme on adaptait, on appropriait, on perfectionnait la grotte naturelle, demeure primitive). Dans les « docana », il y a plus, une sorte de métaphore surprenante, un symbole où l'abstraction joue un grand rôle.

Il est difficile de déterminer la chronologie de succession pour les matières employées. La facilité du travail est évidemment ce dont dépend surtout cette succession ; mais cela est relatif, certaines pierres étant plus aisées à tailler que certains bois. La terre glaise, malléable, se prête au modelage et prend les formes ; fragile, elle n'a laissé que des œuvres sinon récentes, du moins qui ne remontent pas aux origines [1]. C'est le bois qui le premier se présente : il aura une influence, nous le verrons, sur la statuaire de métal, influence moins considérable cependant que celle qu'il exercera sur le développement de la sculpture gothique.

Les « xoana » étaient des statues de bois. Pausanias en cite de nombreuses. A Corinthe, il a vu, ornant le temple de Minerve, les figures de Bacchus, d'Hécate, de Vénus, de Cérès, de la Fortune [2] : toutes étaient de bois. Ailleurs il parle d'une Junon assise, en poirier sauvage. A Épidaure était une Minerve en bois qu'il qualifie de très belle ; ailleurs, un

[1] La terre cuite a fourni toute une série de *figurines* charmantes, parfois réalistes, danseuses, personnages populaires, masques, — dites de Tanagra, à cause du lieu des fouilles.

[2] Ce sujet abstrait semblerait peu concorder avec une époque très ancienne.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

Apollon en bois. Les athlètes couronnés à Olympie, Praxédamas d'Égine, vainqueur au pugilat en 544-541, Rhexibius d'Opunte, vainqueur au pancrace en 536-533, ont l'honneur d'une statue en bois. Certaines, dont l'écrivain grec indique l'attitude, font déjà supposer quelque chose d'un peu moins fruste, l'artiste y est plus hardi, — par exemple dans cette Cérès représentée couchée (bois), et dans la Minerve d'Endéus dont nous parlons plus loin. D'ailleurs ces statues (première forme de la statuaire[1]) furent plus tard l'objet du respect[2]. Quand on eut à les remplacer, la nouvelle image fut une copie de l'ancienne. Onatas, chargé de sculpter une Cérès pour les Phigaliens, s'aide d'un tableau ou de la première statue de bois ; pourtant Onatas est presque contemporain de Phidias. Vers la même époque (450 avant J.-C.) Myron taille dans le bois une Hécate.

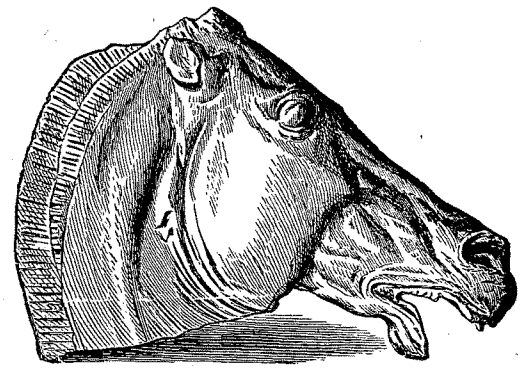


Fig. 3. — Style de Phidias : tête de cheval (Parthénon).

Le bois se présente donc d'abord, ou du moins précède le métal et la pierre sculptée, puis continue d'être employé concurremment. De même que, plus tard, pour les pierres gravées (camées ou intailles) on ne choisissait pas indifféremment telle ou telle pierre pour l'effigie d'un dieu, de même parmi les bois on prenait tel ou tel selon la divinité à représenter.

Ces statues (qui n'étaient point des idoles, car jamais les Grecs n'ont vu dans l'image la divinité elle-même) étaient souvent peintes, dorées, vêtues d'un costume réel. On les appelait « dœdala » œuvres de Dédale.

Les époques primitives aiment à attribuer à un individu ce qui n'a été que le résultat d'efforts lents, multiples, épars. En Dédale a été résumé tout un temps, — une phase d'art et de civilisation. Athénien ou Crétois,

[1] « Je crois que, dans les temps anciens, toutes les statues étaient de bois. » dit Pausanias.

[2] « La statue est de bois et ne tient plus sur son piédestal, » écrit Pausanias. Il s'agit d'une statue dont on respectait la ruine.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

Dédale, architecte, sculpteur, inventeur, aurait construit le fameux labyrinthe de Crète et nombre de temples (celui d'Apollon à Cumes). De lui serait sortie une famille d'artistes (les Dédalides) après que, par jalousie, il eut tué son neveu Talus (ou Perdix), inventeur de la scie, du compas, du ciseau et de la roue du potier. Dédale qui serait venu après les races industrieuses d'origine céleste, Telchines, Cyclopes, Dactyles, Cabires (venues elles-mêmes après les dieux industrieux, Minerve et Vulcain) aurait créé la plupart des *xoana*. Ici les dates font défaut.

Endéus, élève de Dédale, fut, dit-on, l'auteur d'une Minerve colossale, en bois, que Pausanias vit à Erythrée en Ionie. La déesse, assise sur une sorte de trône, la tête coiffée d'un diadème surmonté de l'étoile polaire, tenait dans les mains une quenouille. La statue assise devait rappeler l'attitude favorite dans l'art égyptien.

Il n'y avait pas longtemps que, selon la légende, Dédale, pour les figures debout, avait séparé les jambes jusque-là collées. Ces jambes, comme unies, avec une séparation à peine indiquée par un creux longitudinal prolongé jusqu'aux pieds, avaient été elles-mêmes un progrès sur les images en gaine, semblables à un manche de cachet, portant en haut la tête du personnage. Ces hermès doivent leur nom à Mercure (Hermès, en Grec) dont ils étaient la figuration [1]. Dans la suite, à l'époque des bustes et des portraits, nous verrons cette forme sculpturale en faveur. A l'origine, Mercure et sa statue paraissent avoir eu un rôle vicinal, placés aux carrefours des routes et au seuil des maisons (rôle analogue à celui du dieu Terme, chez les Romains). Il y avait des hermès de pierre et des hermès de bois.

Cette forme du corps en gaine est une marque de l'art le plus primitif. Les bras se détacheront par leur partie antérieure (tenant ou portant). Les jambes se sépareront, l'une s'avançant. Les détails des reliefs se préciseront, s'exagéreront même, dans les cavités qui les cernent et les contournent (tout comme dans le travail de l'enfant qui, quand il dessine, appuie outre mesure le crayon).

[1] Il y a eu des *hermès* d'autres dieux. Pausanias en cite un de Jupiter. Plus tard, l'art grec produira des hermès, portraits de philosophes et de poètes, — parfois doubles, les deux têtes réunies, l'une regardant devant, l'autre derrière, dans le type du Janus romain.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

Il nous semble que, lors de son apparition, le métal ne fut que le collaborateur du bois ou du moins trouva dans le bois son tuteur, le noyau solide sur lequel il dut s'appliquer en plaques martelées, repoussées, clouées sur la substance ainsi recouverte. Ces plaques métalliques, où le marteau formait des creux et des reliefs, avant de se river entre elles (travail difficile) et de se souder (procédé qui réclame plus de science acquise), durent d'abord doubler le bois, non pas doubler une statue de bois achevée et finie, mais un massif dégrossi en une forme rudimentaire maintenant le métal, le portant au plan plus ou moins saillant qu'il devait occuper et le fixant à côté des autres parties à côté desquelles il était aisé ainsi de le juxtaposer. Les statues primitives une fois rongées par la vieillesse fournirent naturellement ces sortes de noyaux-supports quand un art plus habile et une civilisation plus exigeante de luxe employèrent le métal. Le respect religieux y rencontrait aussi une satisfaction[1] : la statue primitive était conservée et honorée dans la nouvelle.

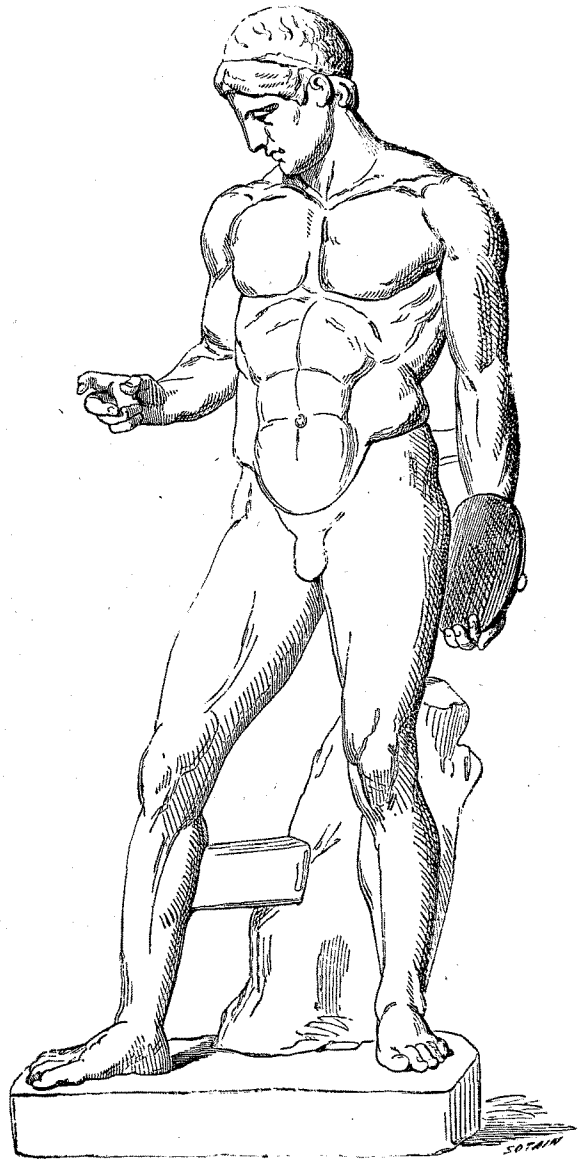


Fig. 4. — Le discobole (par Naucydès?).

[1] De même, plus tard, on enfermera dans des placages de marbre les murs de briques des vieux sanctuaires en ruine.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

Les inventeurs de la soudure comme de la fonte ne viendront que relativement tard, vers le VI^e^ siècle avant Jésus-Christ, si on accorde créance aux affirmations des anciens.

Avant cette époque de découvertes, l'art homérique (du moins les passages où Homère parle d'œuvres d'art) mentionne à Troie une « Minerve, sur les genoux de laquelle Hécube place en offrande un riche tissu ». Le palais d'Alcinoüs est précédé de chiens d'or et d'argent « fabriqués merveilleusement par Vulcain ». « Sur des autels artistement construits se dressent des statuettes d'or d'adolescents[1] qui tiennent des torches allumées pour éclairer, la nuit, les convives. » Les fouilles de Schliemann à Mycènes ont montré qu'Homère n'avait point outré poétiquement le luxe des Atrides. Les estampages de métal (masques funéraires), les gravures, y témoignent de l'habileté des artisans.

C'est à ces temps reculés que remonteraient les deux *lions* (ou plutôt lionnes) qui ont donné son nom à la porte de Mycènes. On a supposé que les têtes, disparues, étaient de métal, tournées vers le spectateur (il n'y aurait point de place pour le développement nécessité par les têtes vues de profil).

On peut ranger parmi les Dédalides, Léarchus de Rhegium[2], auteur d'une statue de Jupiter en bronze (ou cuivre) « la plus ancienne statue de ce métal » vue par Pausanias, « faite non d'une seule venue, mais par parties, *enchâssées et clouées* », — exemple de l'emploi du métal appliqué sur le bois, vraisemblablement.

Ce Léarchus, selon d'autres, aurait été l'élève de Dipœnos et de Scyllis, originaires de Crète, qui eurent également pour disciples de nombreux Lacédémoniens : ces voyages d'élèves à cette époque ne sont pas sans étonner un peu. Les dates des inventions de la fonte et de la soudure sont sujettes à caution. Comment d'ailleurs supposer que les inventeurs aient pu ou voulu divulguer, répandre leurs secrets ? En admettant la certitude des dates affirmées, cela ne prouverait point que d'autres que les inventeurs aient pu employer les procédés nouveaux.

Le *Jupiter colossal* de métal, à Olympie, dédié par Cypsélus ou Périandre

[1] Le texte dit « des jeunes gens d'or ».

[2] Rhegium, au sud de l'Italie. La Grande-Grèce (Italie méridionale) était en avance sur la Grèce proprement dite : les médailles, les monnaies, plus belles, en font foi.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

(2e moitié du VIIe siècle) était-il de bronze et de fonte ou de cuivre et fabriqué au marteau ?

Rhœcus de Samos (vers 650), le premier architecte du temple de Junon à Samos et du Labyrinthe de Lemnos, serait le chef d'une école Samienne. Ses fils et collaborateurs, Téléclès et Théodore inventèrent l'art de la fonte. Une légende les fait voyager en Égypte, où ils auraient appris le travail d'après les proportions mathématiques d'un « canon » ou type du corps humain, ce qui leur aurait permis, tout en étant éloignés l'un de l'autre, de faire chacun la moitié d'un Apollon en bois : es deux moitiés furent réunies sans peine et sans défauts en une seule statue. Les présents envoyés à Delphes par Crésus, roi de Lydie, furent, dit-on, l'œuvre de Théodore.

Fig. 5. — Le satyre dit de Praxitèle. (Musée du Vatican).

L'école de Samos est renommée. L'école de Chio est florissante : la grande île, déjà célèbre par la beauté de ses femmes, a ses statuaires fameux. Tandis que Glaucus y invente la soudure (vers 490) pour remplacer les rivets et les agrafes, Malas y sculpte le marbre. Sa famille est une lignée d'artistes, Micciadès, son fils, son petit-fils Anthermus, père

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

de Bupalus[1] et d'un autre Anthermus (ou Athenis), tous sculpteurs. Bien qu'on mentionne des statues de marbre de Dipœnus et de Scyllis, il semble que Chio ait été le premier centre où on ait travaillé le marbre plus que le métal.

A Sicyone « longtemps la patrie de tous les travaux du métal », où on taille aussi le bois, se rattache Canachus l'auteur d'un Apollon nu (colossal portant un arc et un paon), d'un cerf (machiné, articulé), d'une Vénus assise (en chryséléphantine), d'un enfant vainqueur : deux artistes ont porté vraisemblablement ce nom et le second, petit-fils du premier et l'élève de Polyclète, serait l'auteur de cette dernière statue. Puis viennent Aristoclès, frère du premier Canachus, Cleœtas (qui, dit Pausanias, mit des ongles en argent à une statue), Synnoon et de nombreux autres. Argos a son école. Agéladas est moins célèbre par son Jupiter à Ithôme, sa statue à Delphes, son Hercule jeune, que par ses trois élèves Phidias, Myron et Polyclète.

A Athènes, où les Pistratides protègent les arts, on cite Hégésias, Critias qui fait les statues des tyrannicides Harmodius et Aristogiton.

Egine, célèbre avec Délos pour les bronzes, a Callon et Onatas. Du premier on mentionne une Minerve (en bois), une Proserpine sur un trépied, une Diane (or et ivoire). Onatas, dont Pausanias célèbre le talent et énumère les œuvres, travailla le bois et le métal : c'est à lui que les Phigaliens s'adressèrent pour remplacer une Cérès qui avait souffert d'une incendie. On parle de statues équestres faites par lui.

L'Italie méridionale paraît avoir réussi dans les statues d'athlètes. Pythagoras de Rhegium, comme Léarchus, avait des qualités de force ; il marquait les muscles et les veines et soignait le détail des chevelures. La Lutte d'Étéocle et de Polynice (un groupe) fut traitée par lui. Daméas de Crotone fit la statue de l'athlète Milon, son compatriote.

Avec ces noms finit ce qu'on pourrait appeler la seconde période de l'archaïsme. Parmi les 1500 noms environ d'artistes (architectes, sculpteurs, peintres) sauvés de l'oubli surtout par Pausanias et par Pline

[1] Qui fait la caricature du poète Hipponax. Architecte et statuaire, on cite de lui des statues « abstraites », des Némésis, une Fortune avec cadran solaire et corne d'abondance. On lui attribue des Grâces, la Junon de Samos. Les œuvres de Bupalus étaient tellement estimées que l'empereur Auguste en fit transporter à Rome.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

l'Ancien, il est malaisé de choisir. D'ailleurs, tandis que des impossibilités chronologiques forcent à voir deux ou plusieurs artistes sous un même nom, il est des noms divers, modifiés, qui semblent ne désigner qu'une personne. D'œuvres, rien, — à moins d'attribuer à Aristoclès, frère de Canachus, la *stèle d'Aristion* (musée d'Athènes) qui porte son nom et représente, debout, un guerrier armé de la lance, bas-relief tout en hauteur, où les cuisses sont énormes, la tête sans expression, mais avec quelque justesse générale dans les proportions du corps et les attaches des membres.

Fig. 6. — Vénus de Milo (par Scopas?). (Musée du Louvre.)

Le style de cette dernière phase de l'archaïsme est caractérisé par la raideur des attitudes, la niaiserie des yeux allongés et des bouches souriantes, l'accentuation exagérée des contours, la gaucherie des mains mal détaillées, le parallélisme des plis du costume et des tresses de la chevelure. Le bois, le métal, la pierre étaient employés à part ou simultanément. Peut-être pour éviter la difficulté tirée du fil de bois pour les parties qui demandaient des reliefs arrondis et non plus des plis parallèles, peut-être pour approprier le ton des substances au ton des choses représentées, on fit des « acrolithes », statues où les extrémités (têtes, mains, pieds) étaient de pierre tandis que le reste était de bois.

C'est surtout dans la décoration sculptée des temples que l'on trouve

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

les morceaux attribués à cette époque. La valeur d'art y est bien variable. Entre les barbares *métopes de Sélinonte* (Musée de Palerme) avec leurs lourdes, grotesques figures, et les *marbres d'Égine* (Musée de Munich), il y a plus de différence, plus de distance qu'entre ces derniers et la Vénus de Milo. Les bas-reliefs du *temple d'Assos* (Musée du Louvre) offrent (dans des sujets monstrueux de luttes contre des génies à queue de poisson) une certaine aisance de mouvement. L'habileté de composition, la disposition des scènes à nombreux personnages aux attitudes diverses, placent les *bas-reliefs de Thasos* (Musée du Louvre) dans la dernière période de l'art archaïque, vraisemblablement au début du v^e^ siècle : on y pressent déjà la frise des Panathénées. Dans une note analogue sont sculptés les bas-reliefs du *monument* dit *des Harpies* (British Museum), provenant de Lycie. Les statues isolées archaïques les plus célèbres sont l'*Apollon* debout et nu de *Théra* (à Athènes) ; celui de *Ténéa* (à Munich), de même style et de même date (vi^e^ siècle ?) ; l'*Apollon Payne-Knight* (en bronze, au British Museum), supérieur aux précédents, à peine archaïque, peut-être une copie d'un original par Canachus ; l'*Apollon* du Louvre, bronze, trouvé près de Piombino, pose analogue, sourcils, lèvres, bouts des seins incrustés de cuivre rouge, yeux incrustés d'argent, inscription incrustée en argent sur le pied gauche. Ces Apollons sont debout, nus, un pied en avant ; dans la main droite tendue est ou a été un faon et, dans la gauche, un arc. A citer, encore la *Minerve assise* (Athènes), la *Junon de Samos*, raide, le bas du corps presque en gaine.

Les *marbres d'Égine* (à Munich, Glyptothèque) proviennent d'un temple dit de Minerve (500-480) élevé dans la petite île d'Égine, dans le golfe Saronique entre l'Attique et l'Argolide. Une école de sculpture dont nous avons parlé y a fleuri avec Callon et Onatas. Les Éginètes étaient puissants : après celle des Athéniens, leur flotte fut la plus considérable dans la guerre contre les Perses. Pausanias mentionne, à Égine, des temples de Vénus, d'Apollon, de Diane, de Bacchus, d'Esculape, d'Hécate, d'Aphéa, de Jupiter, mais ne cite pas de temple de Minerve. Le nom a été donné en raison des sujets sculptés où la déesse figure et domine. Ces sujets occupaient les deux frontons et représentent des luttes entre Grecs et Troyens, dans lesquelles interviennent Diane et

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

Hercule. Ces statues en ronde bosse, un peu moins grandes que nature, outre que chacune d'elles est savamment adaptée à la place qu'elle occupe dans le bas triangle du fronton, sont d'une vérité de proportions, d'attitudes, de mouvement telle que la découverte de 1811, qui les a mises au jour, est une des plus précieuses de l'histoire de l'art. Tout cela est varié et vivant, comparable à ce nous avons de la plus belle époque, n'était le manque d'expression des visages, manque explicable par la hauteur à laquelle les sculptures étaient destinées à être vues, environ à 7 ou 8 mètres du sol. Les marbres d'Égine sont plus que la préface du grand style : ils en sont la première page.

Fig. 7. — Diane de Gabies. (Musée du Louvre.)

Ici paraît Phidias (490-432). Élève d'Agéladas d'Argos, dans l'atelier duquel il eut pour condisciples Myron et Polyclète, Phidias a pour témoignage l'admiration de l'antiquité unanime.

En 438, la *Minerve* est placée dans le Parthénon, dont on vient de faire la consécration. La déesse protectrice d'Athènes est représentée debout, vêtue de la longue tunique. Sur le casque se dresse le sphinx entre les griffons. Sur la poitrine, la tête effrayante de Méduse en ivoire. La Vierge a la lance et porte dans la main une victoire. Près d'elle le bouclier et le serpent. L'or figure les draperies, l'ivoire les chairs [1]. Des pierres précieuses scintillent çà et là. Moment prodigieux ! Dans la foule, les architectes du temple, Ictinos et Callicrate, Périclès, l'homme d'État qui fait belle la cité victorieuse, Phidias, son ami l'auteur de la Minerve, âgé de cinquante-deux ans. Dans la foule encore, son élève favori Agoracrite, Alcamène, puis des gloires parmi les passants, Socrate (31 ans), Thucydide (33 ans), Sophocle (57 ans), Euripide (42 ans).

[1] C'est la chryséléphantine.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

Eschyle est mort, mais Phidias l'a connu : à dix-huit ans, il a pu applaudir les *Perses* qui ont mérité au tragique son prix de tragédie. La *Minerve* « si belle que sa beauté lui a valu le surnom de la belle Minerve », dit un ancien, n'est pas la première œuvre de Phidias. Une autre *Minerve* est de lui, sur l'Acropole, la colossale statue de bronze de « Minerve qui combat au loin ». On cite de lui aussi un groupe à Delphes, une Vénus céleste en marbre (Athènes), une autre en chryséléphantine (Élide), une Minerve à Lemnos, dont Lucien vante le contour du visage, la mollesse des joues, les proportions du nez, une Amazone dont les lèvres sont célèbres, un Amour qui est la beauté même, puis de petites choses où il s'amuse une abeille, une cigale, une mouche, et, au-dessus de tout, son *Jupiter d'Olympie* dont on dira que c'est une douleur de mourir sans l'avoir vu, dans lequel « il a ajouté par la beauté à la religion tant la majesté de l'œuvre égale le dieu ». Phidias fait vivre l'ivoire et le métal. Il a la gravité, la noblesse, la dignité de l'art, une sorte de grandeur sereine qui inspire le respect. Il est « l'artiste qu'on ne peut assez louer ». Trois vers d'Homère lui ouvrent la pensée : il crée son Jupiter. « Est-ce Jupiter qui descend du ciel, est-ce Phidias qui y est monté ? » s'écrie un poète. L'artiste consulte, interroge cette vision de beauté qu'il porte en lui-même, et, l'œuvre faite, écoute et suit les critiques justes de la foule. Versé dans l'optique et dans la géométrie, il adapte à la place qu'elles doivent occuper les figures modifiées selon le point de vue [1].

Phidias dirigea la décoration sculptée du Parthénon. L'explosion de 1687 a ruiné l'édifice jusque-là presque intact et entier. Au commencement de ce siècle, l'anglais Elgin a enlevé pour enrichir le British Museum presque tout ce qui restait. On peut voir l'esprit et le style de Phidias dans ces statues et dans ces bas-reliefs de la frise et des frontons, morceaux qu'il a peut-être retouchés de sa main. Il aida parfois des artistes : Pausanias nous dit qu'il collabora de cette façon avec Théocosme de Mégare pour une statue de Jupiter. Dans les métopes [2] sont

[1] Le buste du *Jupiter d'Otricoli* (au Vatican), la plus belle des têtes humaines, mérite de passer pour une copie ou une imitation d'une partie de l'œuvre de Phidias.

[2] Une est au Louvre, deux à Athènes (dont une en place), quinze au British Museum.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

figurés les combats des Centaures et des Lapithes. La procession des *Panathénées* forme une merveilleuse série continue de bas-reliefs qui ornait le haut des murs sous la colonnade (la partie occidentale de la frise est encore en place, presque tout le reste est à Londres). Vierges,

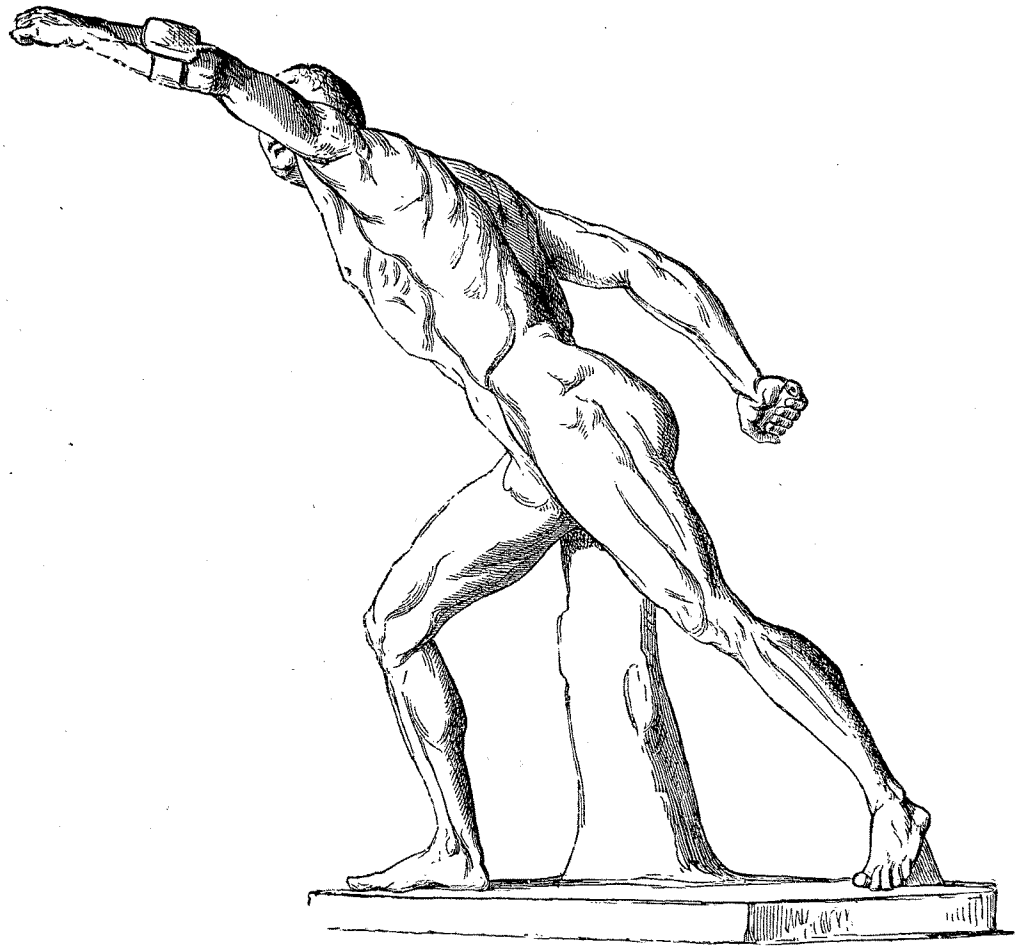


Fig. 8. — Le gladiateur Borghèse (par Agasias).

prêtresses, divinités, victimes, bœufs, porteurs d'amphores, musiciens, vieillards, jeunes gens sur de jolis chevaux fringants [1], rien n'égale la beauté du cortège à la marche rythmée, la grâce des personnages pris à

[1] Calamis, orfèvre et sculpteur, était renommé pour son talent d'animalier. On vantait ses chevaux et aussi une Sosandra (à Athènes), modeste, avec un sourire de joie retenue. Quintilien, qui le loue, dit qu'il dégourdit la raideur archaïque.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

part, la variété des attitudes, les petits épisodes des groupes comme isolés dans le courant, la vivacité des chevaux mêlés en une cavalcade où chacun a sa pose, son mouvement. Puis ce sont les figures des frontons plus vivantes que la vie même, car mutilées, décapitées, elles vivent et respirent, *Thésée* nu, *Cérès* et *Proserpine* assises, les *Parques*, l'une couchée accoudée sur les genoux d'une autre, l'*Ilissus* se soulevant sur le bras gauche, la poitrine de *Neptune*, et les têtes frémissantes des *chevaux de la Nuit* et de *ceux d'Hypérion* (d'Hypérion dont il ne subsiste que les deux bras).

Agoracrite, élève de Phidias, dans un concours pour une statue de Vénus, se vit préférer Alcamène, son condisciple. De sa statue il fit une Némésis Vengeresse (ce qu'on s'explique peu). Alcamène, auteur de la Vénus aux jardins, avait de nombreux ouvrages à Athènes : on cite de lui un Vulcain (où la claudication était à peine marquée), un Mars, une Hécate à trois corps, un Hercule colossal, un Cupidon, un Bacchus (or et ivoire) et surtout une fameuse Junon. Pausanias signale une Procné méditant le meurtre de son enfant, qui devait, par le sujet, viser au dramatique passionnel, contradictoire avec le style d'alors.

Alcamène a travaillé au fronton occidental du *temple de Jupiter à Olympie* (temple dorique du VI^e^ siècle qui eut Libon pour architecte). Les fouilles françaises (1831) puis allemandes (1875) ont mis au jour les restes de *statues* (en concordance avec la description de Pausanias) : le sujet était le combat des Centaures et des Lapithes. On ne saurait égaler ces sculptures à celles du Parthénon. Mais le fronton oriental, une belle *tête de vieillard*, une *Victoire*, œuvres du Thrace Poeonios, sont des morceaux d'une facture puissante et du grand style, comme la métope où *Hercule lutte avec le taureau de Crète*. Les sculptures du temple d'Apollon à Phigalie sont dans un esprit analogue, mêlé de violence peu mesurée et un peu confuse.

Pendant que Phidias florissait à Athènes, son condisciple Polyclète était le maître de l'école d'Argos. La tradition rapporte qu'il avait été vainqueur de Phidias dans un concours dont le sujet était une *Amazone* : l'art gracieux et doux l'avait emporté sur l'art fort. Avec Polyclète arrive le règne de l'art pour l'art, le culte de la forme pour la forme même, un peu la rhétorique du marbre et non plus son éloquence. Aussi

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

Quintilien le déclare-t-il inférieur à Phidias pour la représentation des dieux. « Il ne lui manque rien sauf le poids, » dit-il. On vantait son talent dans le modelé des poitrines. Quelques-uns des sujets traités par lui devaient pourtant demander de la majesté sévère (sa célèbre *Junon d'Argos*, en chryséléphantine, assise sur un trône, dont on a cru reconnaître une copie dans la *Junon Ludovisi*) ou de la force (*Hercule tuant l'Hydre*, *Hercule soulevant Antée*) ; mais c'est surtout la jeunesse idéale qui dominait dans ses Canéphores de bronze (qu'on allait voir à Messine), dans ses joueuses aux osselets (*Astragalizontes*) que l'empereur Titus plaça dans son palais, son *Mercure*, son *diadumenos* (homme en train de ceindre sa tête d'une bandelette) [1] et surtout son *doryphore* (porte-lance) où il résuma en un type (canon) toutes les beautés des parties du corps dans les plus belles proportions, doryphore que Lysippe proclamera son maître [2].

La statuaire grecque, on le voit, ne sortait point (pas plus que la tragédie) d'un domaine défini de sujets communs : l'originalité était seulement dans le style, dans la forme, dans la manière de traiter ces sujets. Toute œuvre était un effort d'émulation avec toutes les œuvres précédentes inspirées par le même sujet. Il en devait résulter et il en résulta un perfectionnement, un affinement progressif dans l'établissement du « type » de chacun des peu nombreux sujets, de façon que la forme « définitive » sortit de ces sortes de retouches, de collaborations successives. Puis, quand l'idéal fut réalisé, l'instinct de nouveauté fit dévier l'art ou le jeta dans la multiplicité des sujets marqués de particularité soit par l'action et la passion violente peu durables, soit par l'individualisme du portrait à l'intérêt le plus souvent éphémère.

Phidias et Polyclète avaient eu, dans l'atelier d'Agéladas, Myron pour condisciple. Myron fut réaliste en ce sens qu'il chercha, dans le langage de la forme, l'exactitude sans émotion. « Il n'a pas exprimé les sentiments de l'âme, » dit Pline. Malgré ce souci de la vérité concrète, il conserva quelques traces d'archaïsme dans les chevelures qu'il sculptait tuyautées dans l'ancien style. L'antiquité l'admira beaucoup : son nom

[1] Un bronze de la Bibliothèque Nationale en est peut-être une copie.

[2] Polyclète fut aussi architecte : il construisit un théâtre et une chapelle ronde à Épidaure.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

fut peut-être plus souvent cité que celui de Phidias. On disait d'une belle statue qu'elle devait avoir une tête par Myron, une poitrine par Polyclète et des bras par Praxitèle. Il fut plus varié dans ses sujets. Sans doute on mentionne de lui des dieux, un *Bacchus* de bronze, un *Hercule* (à Rome, au Grand Cirque), un *Apollon* (pris par Antoine à Ephèse), un autre (pris par Verrès aux Agrigentins), une *Minerve*, un *Jupiter*. Il représenta aussi *Persée* et *Méduse*, un *Satyre*[1] ; mais, de toutes ses œuvres, les trois plus célèbres furent son *Discobole*, son coureur *Ladas* et sa *Vache*. Deux passages de Lucien et de Quintilien donnent une assez précise description du *Discobole*[2] qu'on peut reconnaître dans une statue (à Rome) : l'attitude est déjà moins sereine, un peu compliquée même, en vue de faire valoir la science du statuaire. La *Vache* de Myron est peut-être aussi fameuse que le Jupiter de Phidias. Trente-six petites poésies grecques sont consacrées à son éloge. — Callimaque « exagéré dans le souci de la vérité » (Quintilien) peut se rattacher à Myron.

Phidias, Polyclète, Myron dominent ce merveilleux v^e^ siècle.

C'est peut-être entre le style de Phidias et celui de Praxitèle qu'il conviendrait ici de placer nombre de chefs-d'œuvre anonymes. La sérénité majestueuse adoucie d'une légère révélation de la grâce a pu régner déjà dans un siècle qui n'eut pas que Phidias et connut Polyclète.

Avec Praxitèle et Scopas commence le IV^e^ siècle. Vénus et Bacchus sont les sujets favoris.

Praxitèle d'ailleurs travailla le bronze et surtout le marbre. Bien qu'on mentionne de lui un *Enlèvement de Proserpine*, un groupe d'*Harmodius et d'Aristogiton* (emporté par Xerxès et repris par Alexandre), des chevaux, il était surtout célèbre par ses statues de *Vénus* et de l'*Amour*. On traversait les mers pour aller admirer à Cnide sa Vénus renommée dans le monde entier : il avait représenté la déesse debout, nue. A Cos on en montrait une autre, voilée celle-là. A Thespies, à Messine étaient deux de ses Cupidons. Rome possédait de lui de nombreuses œuvres ravies au monde conquis. Phryné avait offert à Delphes sa statue, œuvre de Praxitèle. L'*Apollon sauroctone*, debout, près d'un tronc d'arbre et guettant un lézard avec une flèche, montrait le dieu sous la forme d'un

[1] Copie au Vatican?

[2] Naucydès aussi fit un Discobole.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

jeune homme plein de grâce. On citait le *Satyre*, une femme triste, une courtisane rieuse et son *Mercure portant Bacchus enfant*, retrouvé de

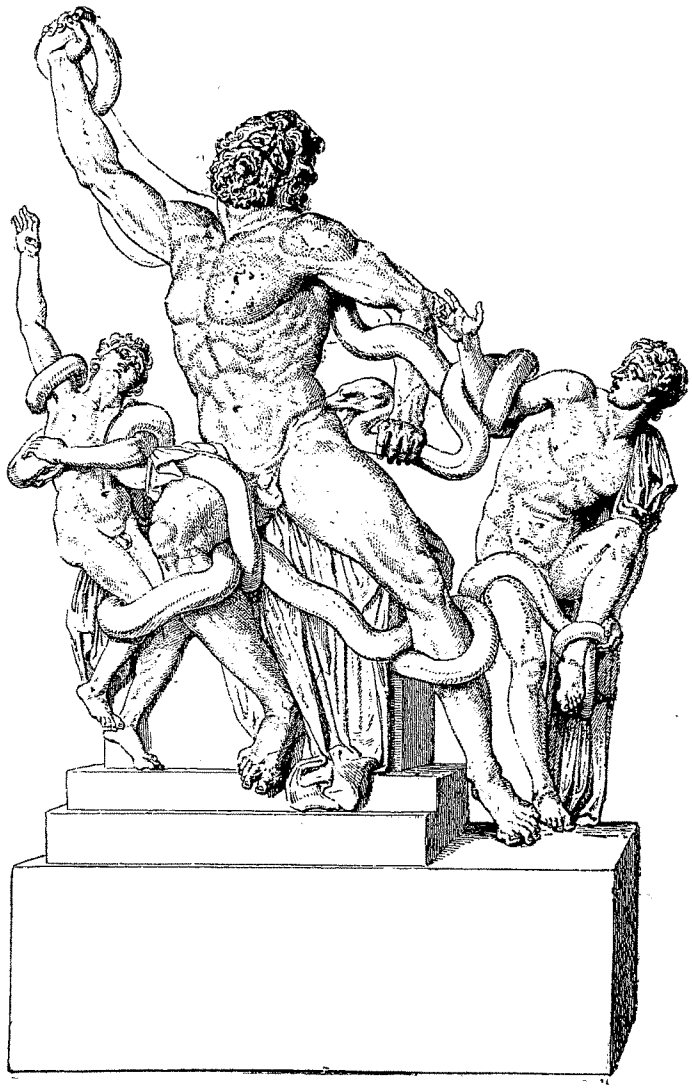


Fig. 9. — Laocoon; l'art grec de la dernière période.

nos jours dans les fouilles d'Olympie. La prédominance des courbes, une certaine mollesse de contours raffinés, un sourire des formes, caractérisent ce style où à une science extrême se mêle une pointe de coquetterie. Le nu a perdu un peu de sa chasteté. La *Vénus du Capitole*, la *Vénus*

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

dite de Cnide (Vatican), la *Vénus Callipyge* (Naples), les *Vénus accroupies* (Florence, Paris), l'*Apollon sauroctone* (Paris), le *Faune* du Musée Capitolin (Rome), la belle tête de *Cupidon* (Vatican), le *Mercure* d'*Olympie* sont des œuvres ou des copies probables des œuvres de Praxitèle [1].

Pline se demande si *Niobé* et les *Niobides* [2] d'un temple d'Apollon Sosianus étaient de Praxitèle ou de Scopas. Ce dernier avait collaboré avec l'auteur du Sauroctone aux sculptures du *Mausolée*, bas-reliefs dont de beaux fragments sont au British Museum, presque comparables aux bas-reliefs du Parthénon. Scopas, dans le rendu de la beauté féminine, est plus simple, plus pur, que Praxitèle. Ses Vénus n'avaient rien de sensuel. On en cite trois dont une est jugée par Pline supérieure à la Vénus de Cnide. Malgré ces tendances un peu plus sévères, on hésitait souvent à attribuer à l'un des deux sculpteurs plutôt qu'à l'autre de nombreuses statues qui enrichissaient Rome. Un *Mars assis* colossal, un *Apollon*, une *Vesta*, un *Hercule*, un *Neptune*, un *Bacchus*, etc., prouvent la variété de son génie. Peut-être la *Diane de Gabies* (quelques-uns la disent de Praxitèle) est-elle de Scopas ou de son école. Peut-être aussi les deux merveilles, la *Vénus de Milo* et la *Victoire de Samothrace*, la première avec la sérénité du visage, le torse dans une noble et pleine maturité, la nudité chaste, la vérité du drapé, le naturel de l'inflexion de la hanche, l'indéfinissable expression divine, — la seconde sans tête, sans bras, plus vivante que la réalité, soulevée par l'essor des ailes, légère, triomphante. N'est-ce pas sa contemporaine que la *Victoire rattachant sa sandale* (temple de la Victoire aptère, Athènes) [3] ?

L'individualisme du portrait envahit la statuaire avec Lysippe de Sicyone. Polyclète avait déjà sculpté des portraits, mais on était loin de l'art primitif, général, presque abstrait, où les statues des athlètes portaient leur nom sans offrir leur ressemblance. Contemporain d'Alexandre, Lysippe seul eut le droit de faire son portrait en bronze (pour les autres substances le monopole était à Pyrgotèle). Sa fécondité extraordinaire produisit plus d'un millier d'œuvres, parmi lesquelles la plus

[1] Peut-être la Junon de Naples ?

[2] Fragments à Florence.

[3] L'école de Praxitèle versera dans le sensualisme outré avec Léocharès et son *Ganymède*, Polyclès et ses *Hermaphrodites*.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

célèbre fut cet *Apoxyomenos* (homme qui se frotte avec un racloir, strigile) dont une copie est au Vatican et qui, transporté à Rome, fut cause d'une sédition : Tibère, l'ayant placé chez lui, fut forcé, par les clameurs, de le remettre dans l'endroit public où il figurait d'abord. Lysippe travailla surtout en bronze. On citait de lui des colosses, un *Jupiter* et un *Hercule* (à Tarente). Les *chevaux de Saint-Marc* à Venise ne sont pas de la main de cet artiste qui fut un grand animalier (il avait fait un groupe de cavaliers, représentant les compagnons d'Alexandre morts au passage du Granique).

La dernière période de l'art peut prendre pour dates extrêmes 336 et 146 et a pour centres Rhodes, Ephèse et Pergame.

Charès, élève de Lysippe, fonde la première école. Le colossal domine avec son fameux colosse de Rhodes haut de plus de 30 mètres. Le célèbre groupe de *Laocoon* (au Vatican) est l'œuvre des Rhodiens Agésandre, Athénodore et Polydore : c'est la plus violente expression d'un drame tout physique. Malgré la beauté plastique, l'idéal s'y éloigne déjà de l'Art supérieur de la grande époque : le cri remplace la parole. Le renommé *Taureau Farnèse* (le supplice de Dircé), œuvre d'Apollonius et de Tauriscus de Tralles (Naples) rachète par la beauté des personnages la confusion de la composition.

Fig. 10.
Statuette de Tanagra.

L'école d'Ephèse peut être représentée par le combattant dit *Gladiateur Borghèse*, fougueux, hardi, qui porte le nom d'Agasias d'Ephèse. Agasias n'est pas cité par Pline, peut-être lui serait-il postérieur.

Le roi Attale, vainqueur des Gaulois, consacre un monument à la célébration de sa victoire. Le *Gaulois mourant* (Capitole, Rome) a fait très probablement partie de ces groupes dus à l'art du IIe siècle à Pergame. Les bas-reliefs de la *Bataille des Géants* (autel de Pergame, à Berlin) sont plus beaux encore, tout en effets de force et de mouvement, larges, puissants, — notamment dans la vigoureuse figure mutilée où on a cru reconnaître un Jupiter, foudroyant des personnages à queue de poisson.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

Telle fut la sculpture grecque. Dans l'art dit romain, nous la retrouverons encore, féconde, capable de chefs-d'œuvre.

Que de belles pages sans noms, sans qu'il soit même possible de décider la date de l'œuvre et précisément le style auquel elle appartient. Le *Jupiter assis* du Vatican, la *Pallas de Velletri*, la *Pallas Lenormand*, la *Pallas Giustiniani*, la *Vénus Victrix* de Capoue, la *Vénus de Médicis* (qui porte le nom de Cléomène), l'*Arrotino* (rémouleur), le *Tireur d'épine*, l'*Ariane* endormie, le *Mercure* assis, l'*Apollon Citharède*, la *Psyché* de Naples, merveilles anonymes !

A quel temps attribuer l'*Apollon du Belvédère* dans lequel on voit une œuvre d'époque romaine ? Nul parmi les écrivains anciens n'en fait mention. En lui la toute-puissance divine n'est pas exprimée à l'état de repos : il n'est point le dieu capable de l'acte souverain et irrésistible, plus fort parce qu'il porte en lui la possibilité de toutes les actions. C'est le dieu vainqueur, d'une victoire sereine sans doute, mais le dieu qui vient d'agir, qui s'est particularisé dans un acte, qui en a encore l'émotion, majestueusement courroucé. Qui a-t-il frappé ? le serpent Python ou les Niobides ?

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

L'Art Étrusque et Romain

A vrai dire, sauf pour l'architecture, où les Romains ont témoigné d'une originalité remarquable dans le sens de la grandeur d'impression et aussi de l'utilité publique, il n'y a pas d'art romain. Ce que l'art romain ne doit pas à la tradition et aux artistes grecs, il en est redevable à cette civilisation étrusque, mal connue, mystérieuse encore, et qui, si l'on en juge d'après ce qu'on a conservé, dut être des plus florissantes et des plus raffinées. Grecque et étrusque, telle est l'origine de l'art romain.

L'antique Étrurie, la Toscane antique, célèbre par sa fertilité, selon des légendes qui pourraient bien ici être la vérité même, aurait été colonisée (dès le XI^e^ siècle avant J.-C.?) et peuplée par des Lydiens venus sous la conduite de Tyrrhénos, fils du roi de Lydie : d'où le nom de Tyrrhéniens donné parfois aux Tusci ou Étrusques. Selon d'autres historiens la race primitive serait d'origine pélasgique, mêlée plus tard à une race d'envahisseurs descendus du nord. Comme les Pélasges s'étaient aussi établis en Asie Mineure, sur le littoral, il se peut que les colons de Tyrrhénos aient été à la fois Lydiens et Pélasges, ce qui concilierait tout. Sous ces recherches il y a autre chose qu'une curiosité historique ou ethnographique : le problème est l'explication de la floraison d'un art étonnant dont on ignore les attaches et les racines grecques et orientales, mais dont on constate les extraordinaires ressemblances avec l'art grec et oriental, surtout dans l'ornementation.

Ce qui semble établi, démontré, c'est qu'à une époque où Rome était

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

sans histoire ou du moins faible et sans importance, les Étrusques étendaient leur domination sur tout le reste de l'Italie. Le pays était divisé en trois grands territoires dont chacun était une confédération de douze villes capitales. C'est dans les ruines de ces cités que l'on a retrouvé les preuves d'un art puissant. Quels furent les rapports de ces voisins avec Rome ? L'influence dut être considérable et on en trouve les traces dans la religion et les institutions politiques. Les trois derniers rois de Rome furent étrusques[1] et contribuèrent évidemment à propager cette influence. Le culte et les dieux latins furent le résultat d'un mélange des traditions grecques et des traditions étrusques.

Il y a, dans la religion païenne de l'antiquité, sous les grands dieux dont l'art nous a donné les admirables images, tout un monde de divinités inférieures, subalternes, que nous ignorons parce que la sculpture les a ignorées. Certaines sont protectrices, d'autres sont menaçantes, pernicieuses : cette conception religieuse fut plus latine que grecque et vraisemblablement Rome la dut aux Etrusques. Chez ces derniers, en effet, à côté des dieux connus et des épisodes empruntés aux légendes helléniques, on rencontre des sortes de génies aux figures grimaçantes, parfois ailés (au dos ou aux pieds), armés de serpents ou d'énormes marteaux et accompagnés de sortes de quadrupèdes fantastiques, hauts sur pattes, ailés parfois et parfois à tête humaine. Ajoutons qu'en fait la présence de ces êtres monstrueux et des inscriptions en lettres étrusques sont les seules preuves absolues de l'origine étrusque des œuvres à sujets grecs pour le reste.

Ce sont les nécropoles de l'Italie centrale qui ont révélé ce que nous savons. Ces cimetières sont nombreux : l'usage d'enterrer les morts et de meubler la tombe de tout ce au milieu de quoi le mort avait vécu explique la profusion des objets retrouvés. Les tombes sont souvent des tertres (*tumuli*) de forme conique : la terre revêtue souvent d'un placage de pierres (disposées souvent en assises circulaires formant escalier) recouvre une chambre sépulcrale construite en gros matériaux. Ailleurs ce sont des excavations taillées dans le tuf d'une colline. L'excavation

[1] Porsenna, roi d'Étrurie, viendra attaquer Rome pour rétablir Tarquin. Rome sera prise, soumise, humiliée. Les historiens latins, patriotes, cachent tout cela sous des historiettes, — c'est le pont de Coclès, le poing tendu de Scévola.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

comprend plusieurs chambres disposées régulièrement. Il y en a 10 au *tombeau des Volumnii* près de Pérouse. Cette ville, celles de Chiusi, Arezzo, Faléries, Sutri, Cortone, Volterre, Corneto (environs), Véies, Cervetri (antique Cœré), ont de ces tombes, parfois voûtées, parfois à plafonds (plats), parfois avec piliers intérieurs de soutènement (à Cervetri, par exemple). Une tombe à Véies présente une façade taillée dans le flanc de la colline, avec une fausse porte trapézoïdale (comme les portes égyptiennes) : sur les côtés, deux lions accroupis semblent garder[1]. On a trouvé de tout dans ces

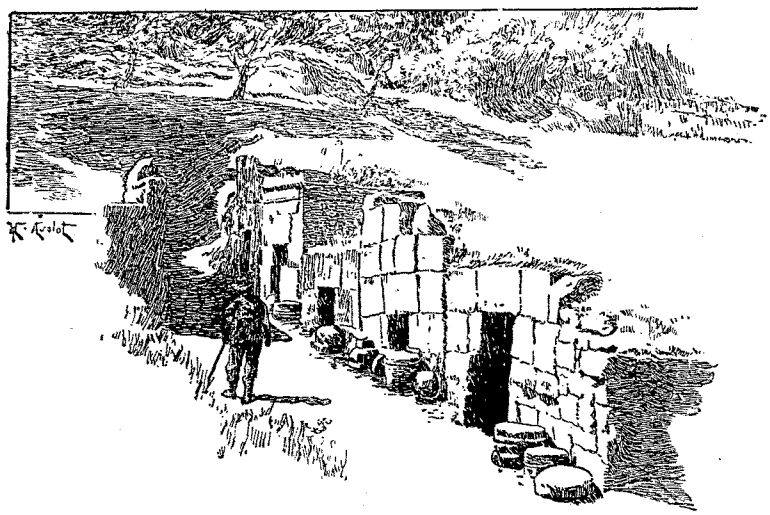


Fig. 1. — Tombes étrusques d'Orvieto.

tombes, des vases innombrables, des trépieds de fer, des chars, des statuettes, des miroirs, des coffrets cylindriques (cistes), un lustre circulaire (Cortone) à 16 becs, orné d'animaux, de satyres, de sirènes. On y a trouvé des urnes cinéraires et des peintures murales.

Il est remarquable combien (ici comme dans toute l'antiquité) les sujets des décorations funéraires ont peu de rapports avec l'idée de la mort. De même que, sur les bas-reliefs des sarcophages romains, on voit figurer des sujets dont le lien avec l'idée de mort nous échappe, de même les Étrusques, sur ce qu'on pourrait appeler le mobilier funéraire ainsi que

[1] Ils font songer aux lions qui étaient devant la porte du palais d'Alcinoüs, selon Homère.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

dans les peintures murales des nécropoles (où les hommes sont de couleur rouge et les femmes de couleur blanche), se plaisent à représenter des chasses, des festins, des danses et même des sujets grotesques comme dans la nécropole de Véies. La raison en est que pour eux le mort continuait sa vie dans la tombe. C'est comme exceptions qu'il faut noter les deux peintures de *Volterre* et de *Corneto*. A Volterre, un personnage à cheval, le mort, croit-on, est suivi de deux personnages : le premier porte un sac (où, croit-on, sont enfermées les bonnes et mauvaises actions du mort), le second, armé d'un marteau, serait Charon. La peinture de

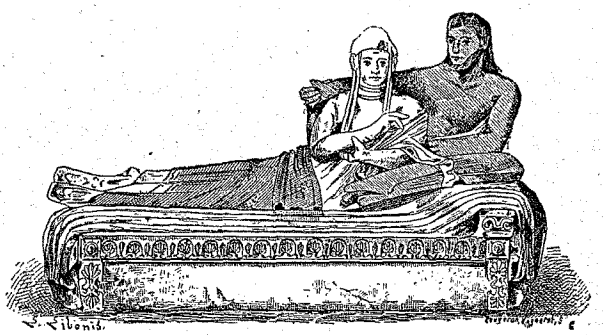


Fig. 2. — Sarcophage étrusque.

Corneto est aussi énigmatique : un personnage voilé est en butte aux attaques d'un chien qu'excite un autre personnage.

Tout ce qui garnit la chambre sépulcrale semble destiné à orner la demeure d'un vivant. Sur le sarcophage où sont enfermés ses restes, le mort est représenté, jambes allongées, buste dressé, faisant face au spectateur. Parfois la femme figure avec le mari. Il ne s'agit point comme au moyen âge, de cadavres couchés, de représentation de la mort.

L'antiquité tout entière a répugné à la figuration de la mort. Sans doute on parle des squelettes qui prenaient place aux repas des Egyptiens et du squelette articulé, en argent, que Pétrone décrit dans le festin de Trimalcion ; mais la créature humaine morte, le cadavre, est une rareté dans l'art antique.

Les personnages des sarcophages étrusques sont vivants, souriants, vêtus de costumes d'apparat d'une exécution précieuse et méticuleuse. Sous eux, le plus souvent, s'étale une sorte de matelas dont les bords

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

débordent et retombent aux deux extrémités. Les faces du tombeau sont décorées de bas-reliefs ou d'ornements architecturaux. Le plus beau des *sarcophages* en terre cuite est peut-être celui de *Chiusi*, au Musée de Florence.

Il semble d'ailleurs que la terre cuite ait été la matière favorite des ancêtres des Toscans. On sait, bien qu'on en ait peu de restes, que la céramique jouait un grand rôle dans leur architecture et surtout dans la

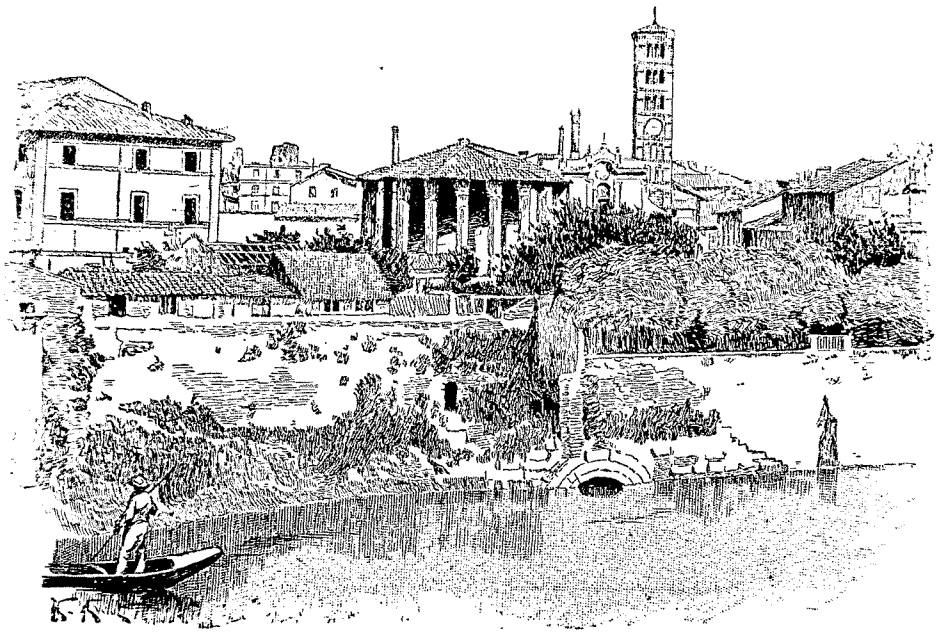


Fig. 3. — La voûte étrusque dans la Cloaca Maxima, de Rome.

décoration des frontons : il a fallu la protection des souterrains oubliés pour conserver jusqu'à nos jours les œuvres d'argile modelée.

A cette céramique appartiennent encore des urnes cinéraires (destinées aux restes des morts), urnes (canopes) d'une forme ovoïde gracieuse. Sur le haut et formant couvercle, entre deux petits bras, se dresse la tête du mort, presque aussi grosse que le corps du vase. Ces têtes, très vivantes, sans être comparables aux œuvres de l'art grec, sont d'une notable valeur d'art.

Aussi tout parle de la vie dans ces séjours mortuaires. La chambre sépulcrale est comme un appartement étrusque ; le sépulcre souvent sera

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

une maison, une petite maison réduite, — document précieux qui permet de reconstituer l'architecture privée. Le toit à quatre versants coiffe le bâtiment rectangulaire entouré dans le haut d'une galerie, d'un balcon continu, que protège l'avance du toit formant auvent et parfois soutenu par des colonnes. Ces colonnes se rencontrent parfois aux angles de la partie inférieure. Les baies sont rares : elles affectaient vraisemblablement la forme trapézoïdale égyptienne. Le bois a joué dans la construction étrusque un rôle plus considérable que dans la grecque.

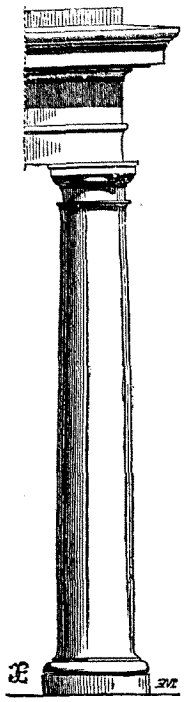


Fig. 4. — Colonne de l'ordre toscan.

Les Étrusques furent des architectes habiles. A eux revient l'honneur d'avoir tiré tous les avantages de la voûte qu'ils ont peut-être inventée. Le grand égout de Rome (*cloaca maxima*) qu'on suppose avoir été bâti pour dessécher la vallée du forum, a survécu à de nombreux siècles. Sa voûte est composée de trois voûtes en demi-cercles concentriques plaquées l'une sur l'autre [1]. Il ne s'agit plus ici de fausse voûte à assises horizontales superposées, mais du cintre, solution merveilleuse du problème, — la masse pesante retournant sa force contre elle-même, l'effort divisé, annihilé, dispersé sur les côtés, ces morceaux de pierre se pressant, se serrant, se bousculant pour tomber et s'empêchant de tomber les uns les autres, nul ne passant à travers le rang parce qu'il n'y a pas plus de raison pour que l'un passe que l'autre, — l'arc rendu plus solide par le poids plus lourd [2].

[1] La *porte de' Falèries* est composée d'une ceinture de grands claveaux, très longs. Là comme dans le Cloaque Maxime, les arcs retombent sur les aboutissements des assises horizontales parallèles.

[2] L'arc de la voûte ou de l'arcade se compose de voussoirs ou de claveaux, pierres taillées en forme de trapèzes. Le voussoir ou claveau, qui est au sommet de la courbe et semble la fermer, s'appelle la clef. Ses deux compagnons, droite et gauche, sont les contre-clefs. Les sommiers sont les voussoirs ou claveaux du bas du demi-cercle : ils reposent sur les pieds-droits, soutiens verticaux sur lesquels s'appuie le demi-cercle.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

Sans ôter à la beauté glorieuse de la plate-bande grecque allongeant l'horizontalisme de ses lignes droites, calmes et sereines, on peut dire qu'au point de vue de la construction utilitaire aussi bien que pour la majesté monumentale, l'arc et la voûte sont des inventions de génie, inventions anonymes. Quelle conception admirable, quel prodige que cette ligne relevant sa courbe puissante, soulevant les masses par son effort, se cambrant en voûte, en arcade, en arche (plus tard en dôme), — rendant possibles et le vrai pont qui permet à la terre de traverser les eaux, et l'aqueduc, pont à fonction renversée, qui permet à l'eau de traverser les terres. On s'est demandé s'il y avait là une création des Etrusques : certainement ce sont les Romains qui en ont tiré tout ce qu'on en pouvait tirer, l'arcade et le dôme, modifications de la voûte. Nous verrons qu'ils leur doivent aussi les éléments des modifications qui constitueront l'ordre architectural toscan, ce dorique métamorphosé[1].

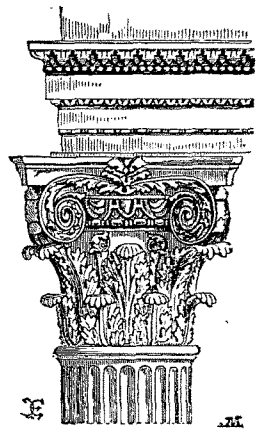


Fig. 5. — Chapiteau composite.

L'architecture romaine ajouta deux ordres nouveaux aux ordres architecturaux grecs. Ces deux ordres, le *toscan* et le *composite*, ne sont en fait que le résultat de changements apportés aux ordre primitifs. Outre les différences qui apparaissent surtout dans la forme des chapiteaux, il en est qui affectent les proportions des parties dans le « système » de l'édifice.

Il n'y a pas longtemps que l'on a connu le véritable ordre dorique grec, et les traités d'architecture donnent couramment (au XVII^e^ et au XVIII^e^ siècle) le nom de dorique au dorique romain ou toscan, sans mentionner l'ordre qu'on admire dans le Parthénon. Depuis qu'on a rétabli la distinction, on a (comme toujours) fait l'éloge de l'un aux dépens de l'autre et très injustement on déprécie l'ordre romain. Simple, sobre et fort, il a sa beauté. Sa base, composée d'un fort boudin, porte parfois sur un piédestal. Le fût svelte, sans cannelures, se rattache à cette base par une courbe concave (apophyge), s'élève jusqu'au chapiteau dont les saillies

[1] Nous reviendrons sur la sculpture étrusque plus loin et sur l'art décoratif étrusque dans le chapitre sur les arts décoratifs dans l'antiquité.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

donnent un profil simple où la courbe de l'échine est à peine dépassée par l'abaque qui, dans le haut, est orné d'une moulure (talon). L'entablement, parfois sans ornement, porte parfois des triglyphes avec gouttes comme le dorique grec, mais avec cette différence caractéristique que le dernier triglyphe, celui qui est au-dessus des colonnes d'angle, est placé dans l'axe de la colonne.

L'ordre composite est formé du mélange de la volute ionique et des feuilles de l'acanthe corinthienne. Les cannelures du fût sont souvent supprimées. C'est l'ordre corinthien que les Romains ont surtout employé dans leur goût de grandeur riche (*Arc d'Adrien à Athènes*, *Temple de Castor et Pollux*, *Temple de Vespasien*, *Panthéon d'Agrippa*, *Temple de Faustine*, les *Arcs-de-triomphe*, *Maison carrée* de Nîmes).

Sauf dans l'intérieur de la cella (sanctuaire) du temple, les Grecs n'avaient point superposé les ordres, ni disposé les colonnades en étages. Les Romains, épris de grandeur colossale, constructeurs de théâtres immenses, divisèrent la hauteur monumentale en étages dont chacun avait son ordre architectural (*Théâtre de Marcellus*, *Colisée*), placé en raison de l'impression plus ou moins accentuée de force : c'est ainsi que le dorique régnait au rez-de-chaussée, tandis qu'au-dessus s'alignait la colonnade ionique portant elle-même une galerie corinthienne. Ces colonnades sont comme plaquées sur la construction même : l'art moderne les imitera jusqu'à l'abus. Elles ornent plus qu'elles ne portent. Derrière elles, le mur paraît, fait leur force, rassure. Les entre-colonnements laissent voir ainsi une série d'arcades dont les jambages renforcent la colonne, l'accotent, la triplent.

Outre les deux ordres qui leur sont particuliers, outre l'absence de cannelures et la superposition des ordres, les Romains ont pour caractéristique l'arc demi-circulaire emprunté aux Étrusques. En coupant la voûte en tranches, ils ont créé l'arcade et, en faisant pivoter l'arcade sur un axe qui la traverserait verticalement, ils ont inventé le vrai dôme, la vraie coupole.

Grâce à l'arcade, ils furent les grands bâtisseurs de ponts, de ces ponts qui défient le temps et dont nombre subsistent encore. Grâce à l'arcade, ils ont échelonné sur leurs échasses de pierres les aqueducs dont certains portent encore à boire à leurs descendants (aqueduc de l'*Aqua*

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

Marcia, 90 kil., 20 siècles; — aqueduc de l'*Aqua Claudia*, 19 siècles).

Le dôme naît naturellement du monument circulaire : il déblaie le vide et l'espace intérieurs en supprimant soutiens et supports, piliers et colonnes. Les Romains couvrirent de coupoles les vastes salles des thermes (bains) et quelques monuments parmi lesquels le célèbre *Panthéon*

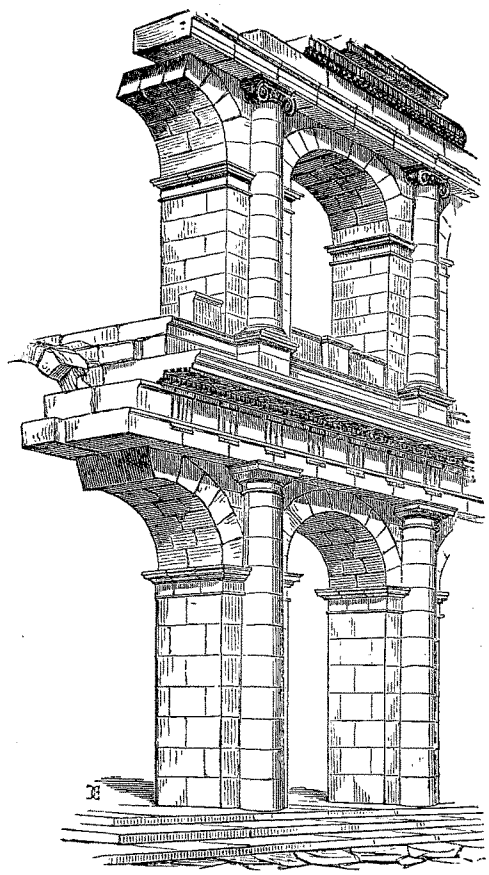


Fig. 6. — Superposition des ordres (Théâtre de Marcellus).

d'Agrippa [1], remarquable par sa beauté et rare par sa conservation. La rotonde est précédée d'un portique de 33^{m},50 de large sur 13 de profondeur. Seize colonnes (sur deux rangs) à chapiteau corinthien (12^{m},50 de haut) supportent le triangle du fronton autrefois orné de sculptures. Les statues colossales de l'empereur Auguste et d'Agrippa se voyaient dans

[1] Il est possible d'ailleurs que le Panthéon soit une salle des bains voisins : le portique aurait été ajouté plus tard.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

des niches sous le portique. L'intérieur, aux murs de briques sur une épaisseur de près de 7 mètres, était revêtu de plaques de marbre. En haut s'arrondit la vaste coupole en briques et blocages, à caissons plaqués d'or, sur un diamètre de 43 mètres et demi. Au centre, une grande ouverture de 9 mètres de diamètre déverse des flots de lumière. L'architrave repose sur des colonnes de marbre de près de 10 mètres et accouplées. Sur le pourtour se dressaient des statues de divinités. Des plaques de bronze doré couvraient le toit orné primitivement de statues. L'édifice remonte à l'an 27 avant J.-C. Il est vraisemblable que de nombreuses coupoles précédèrent l'entreprise hardie de ce dôme, demeuré le plus vaste des dômes, presque le double de notre dôme des Invalides. Saint-Paul de Londres s'en approche à près de 10 mètres de diamètre; Sainte-Marie des Fleurs (Florence) et Saint-Pierre de Rome à 1 mètre et demi environ.

A l'arcade, à la voûte et à la coupole, les Romains avaient été amenés peut-être par les conditions naturelles locales, le manque de matériaux suffisamment résistants pour fournir de solides morceaux allant d'un mur à l'autre au-dessus du vide.

Le souvenir des anciens tumuli fit conserver la forme circulaire dans certaines tombes colossales comme le *Mausolée d'Adrien* (aujourd'hui *château Saint-Ange*). Une rotonde de 73 mètres de diamètre y reposait sur un soubassement quadrangulaire de 104 mètres de côté. Des statues ornaient le faîte. On ne sait si le sommet portait la statue colossale d'Adrien (statue dont on croit avoir la tête au Vatican) ou si l'amortissement était formé par une énorme *pomme de pin* (qu'on voit actuellement dans le jardin de la Pigna, à Rome). Ces mausolées sont l'œuvre du faste mpérial, — des apothéoses de pierre.

Du même esprit sont inspirés les *arcs de triomphe*, chose toute romaine. Les Grecs, libres et égalitaires, n'ont connu rien de pareil, pas plus qu'ils n'ont dressé de colonnes triomphales.

Sous la République même, Stertinius (en l'an 196 av. J.-C.) éleva à Rome deux arcs triomphaux surmontés de statues dorées, — l'un au *Forum boarium*, l'autre près du Grand Cirque. En 202, Scipion l'Africain, en 121 Fabius Maximus en construisent deux, le premier sur la pente du Capitole (avec sept statues dorées et deux chevaux) le second sur la Voie

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

Sacrée. Il n'en reste rien. Les historiens en mentionnent 21, seulement à Rome : il en subsiste cinq.

Le type de l'arc de triomphe peut se ramener à certaines données constantes. Peut-être les monuments primitifs ont-ils différé; mais la forme ordinaire est celle d'un portique isolé à une, deux ou trois baies. La baie centrale, dans le cas de plusieurs baies, est toujours plus haute et plus large : une arcade s'arrondit dans le haut. Les baies latérales ont la même forme. Une colonnade, composée de 4 colonnes portées sur des piédes-

Fig. 7. — Rimini : Pont romain.

taux, soutient la corniche. Au-dessus règne une sorte d'étage bas, tronqué, plein (un attique), divisé en plusieurs panneaux, recevant l'inscription de la dédicace. Dans l'*Arc de triomphe d'Orange* (France), un fronton est indiqué au haut de l'arcade centrale. La décoration sculptée répand ses bas-reliefs sur toutes les parties plates encadrées par les motifs architecturaux.

Aux entrées des villes, sur les ponts, sur les rues, ces édifices, sortes de portes ornementales, n'ont d'autre fonction que l'expression de la reconnaissance publique ou, plus souvent, de l'adulation servile. On en éleva même en l'honneur de femmes de la famille impériale. Ils éternisaient les décorations improvisées sur le passage des généraux revenus vainqueurs et leurs ornements sculptés (armes, butin, captifs, images de villes prises) rappelaient les trophées primitifs, ces dépouilles accrochées

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

aux branches de quelque arbre sur le champ de bataille. Dans le haut se détachait, sur le ciel, un char de victoire avec le vainqueur debout.

Les plus célèbres arcs de triomphe sont :

Les arcs des *Fabiens*, de *Drusus*, de *Dolabella*, de *Tibère*, de *Titus*, de *Trajan*, de *Septime Sévère*, de *Gallien*, de *Constantin* (à Rome). L'*Arc de Titus*, d'une gracieuse simplicité, est à une porte, comme l'*Arc de Trajan* (Ancône). Ce dernier, d'élégantes proportions, est orné de proues de vaisseaux comme les colonnes rostrales : il n'a rien de militaire, ayant été élevé sur les plans de l'architecte Apollodore de Damas en commémoration de la restauration du port d'Ancône[1]. L'*Arc de Septime-Sévère* (207 ap. J.-C.) est tout en marbre avec des façades où des colonnes dégagées encadrent les trois baies : Percier et Fontaine l'ont imité dans l'arc du Carrousel élevé à Paris à la gloire des victoires de l'Empire (1805-1806). Partout, dans le monde conquis par les Romains, on rencontre des restes d'arcs de triomphe. En France, il en est à Besançon, à Langres, à Saint-Chamas, à Autun, à Reims (curieux bas-reliefs), à Saint-Rémy, à Orange.

Les plus intéressants sont ceux de *Titus* et de *Constantin*.

Élevé en l'an 81 avant Jésus-Christ, en mémoire de l'expédition de Judée, le premier est décoré d'un bas-relief représentant le cortège triomphal. On y voit figurer, parmi les dépouilles portées, certains objets du culte juif provenant de Jérusalem, documents précieux sur un art qui n'a laissé que les témoignages de la Bible, descriptions sans précision et empreintes d'une exagération orientale.

L'*arc de Constantin* (312 après Jésus-Christ) rappelle la victoire de ce dernier sur Maxence, C'est un document important de l'histoire de l'art : on y saisit sur le fait la décadence romaine au début du IV^e^ siècle. Incapables et conscients de leur impuissance, les constructeurs de l'arc de Constantin en furent réduits à dépouiller de ses bas-reliefs l'arc de triomphe de Trajan pour en orner l'édifice nouveau. Les morceaux sculptés sous Trajan sont d'une belle facture et font ressortir la barbarie des

[1] Les arcs de *Bénévent* (œuvre d'Apollodore), de *Rimini* (en Italie), de *Saint-Rémy*, de *Besançon* (en France), n'ont qu'une seule arcade. Les arcs de *Vérone*, de *Langres*, en ont deux. Il y en a quatre à la porte d'*Arroux* (Autun, France). Il est difficile de bien distinguer les arcs de triomphe et les portes de villes.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

bas-reliefs de 312. Ainsi, de Trajan à Constantin, en 200 ans, la sculpture était retombée dans l'enfance.

Les colonnes triomphales sont aussi des monuments commémoratifs militaires. Elles procèdent du même sentiment que l'arc de triomphe et semblent une dérivation plus directe de l'ancien trophée formé du tronc d'arbre chargé des dépouilles du butin. Elles furent aussi comme une

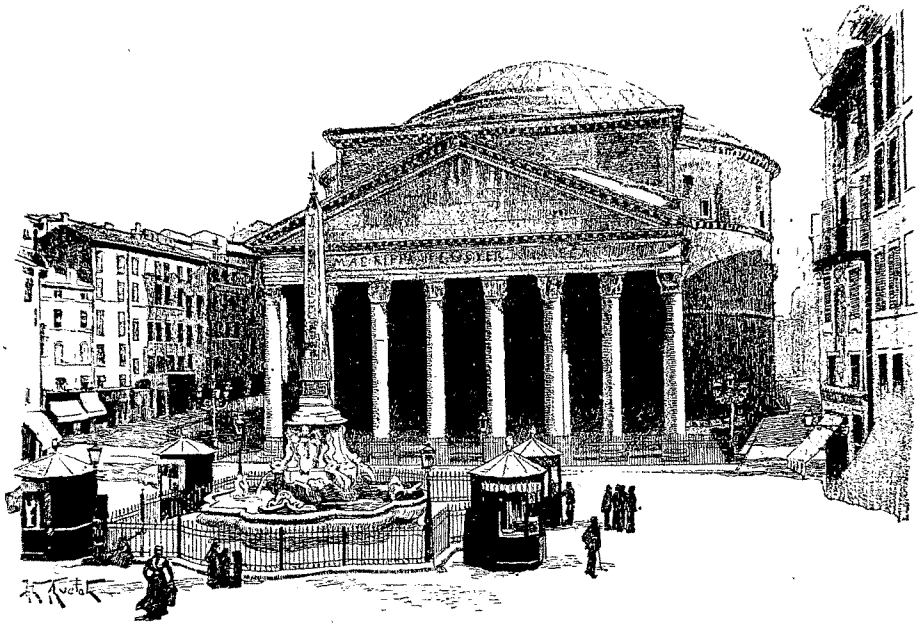


Fig. 8. — Le dôme romain : Panthéon d'Agrippa.

outrance adulatrice du piédestal, porteur de statue, — une apothéose élevant l'homme divinisé jusque dans le ciel.

La statue se détache du milieu vulgaire et éphémère, se fait visible à tous par le piédestal, mais par le piédestal de proportions modestes, sans quoi, au lieu d'être visible à tous, la statue, qui monte trop haut, n'est plus qu'une silhouette confuse.

La colonne isolée (ou le pilier ou l'obélisque) annonçait le temple chez l'Égyptien antique comme chez l'Indien. Les événements importants sont éternisés par la durée de la pierre qui, en élevant le signe ou l'inscription, semble parler plus fort et plus loin, — fait fonction de proclamation. C'est l'association de cette double célébration de l'événement et de l'individu, de la victoire et du vainqueur, qui se manifeste dans la

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

colonne triomphale, chose toute romaine (imitée plus tard). Le type ordinaire se compose d'un piédestal quadrangulaire d'où s'élance un fût de colonne surmonté d'un chapiteau où se dresse la statue. Sur la surface du fût monte en torsade hélicoïdale un bas-relief continu, cortège triomphal où défile l'appareil de la victoire. La contradiction entre la verticale de la colonne et cette ligne contournée qui serpente autour de ses flancs est moins pénible à l'œil et plus acceptable, parce que, ici, la colonne n'est plus colonne, est décorative, ornementale, superflue sans sa fonction ordinaire de soutien monumental.

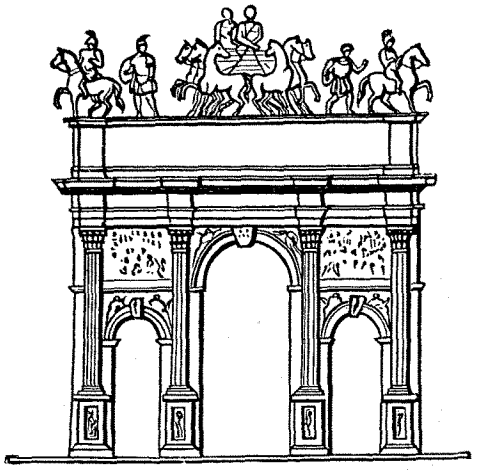


Fig. 9. — Arc de Septime-Sévère (tel qu'il était).

Un pilier quadrangulaire, au forum, portait le trophée de la victoire d'Horace sur les Curiaces.

En l'honneur de la victoire navale du consul Duilius sur les Carthaginois (260 avant Jésus-Christ) on éleva la *colonne rostrale*, ainsi nommée des rostres ou proues de vaisseaux[1] qui l'ornaient, trois de chaque côté du fût. Elle ne fut pas la seule en ce genre et le forum en avait cinq. Les principales colonnes monumentales au point de vue de la beauté sont celles de *Marc-Aurèle* et de *Trajan*, toutes deux du IIe siècle après Jésus-Christ. La première, dite à tort Antonine (à cause d'une attribution par Sixte-Quint lors de la restauration en 1589) se compose de 28 blocs de marbre blanc, à l'intérieur desquels serpente un escalier. Les bas-reliefs représentent les guerres contre les Marcomans (174 après Jésus-Christ). C'est une imitation de la colonne Trajane. Celle-ci est un monument funèbre de 30 mètres de hauteur environ : les cendres de l'empe-

[1] L'éperon de bronze ou de fer (rostrum) qui, à la ligne de flottaison ou au-dessous, servait à percer la carène des navires ennemis, était un emblème de marine (comme la rame, comme l'aplustre, ornement en forme de panache dressé à la poupe). Il symbolise l'eau dans les colonnes rostrales, dans l'arc de triomphe d'Ancône et aussi sous les pieds des statues de Victoire, ou de Vénus, née de la mer et protectrice de la navigation sous le nom d'euploea.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

reur y furent déposées. Vingt-trois blocs de marbre blanc s'y superposent sur un piédestal quadrangulaire et sous un chapiteau dorique. Des bas-reliefs, curieux au double point de vue de l'art et de l'archéologie (représentations d'appareils de guerre, etc.), l'entourent d'une spirale de 200 mètres de longueur développée. Un escalier est pratiqué à l'inté-

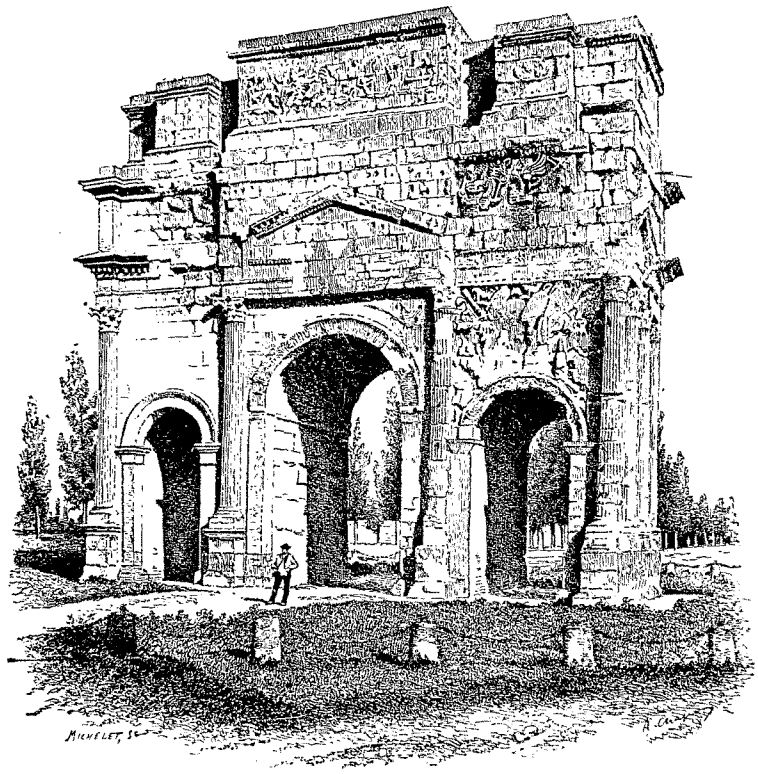


Fig. 10. — Arc de triomphe d'Orange.

rieur. On croit cette belle colonne l'œuvre de l'architecte Apollodore de Damas.

Les architectes que l'on rencontre cités par Vitruve, par Pline et par d'autres, comme ayant fourni des plans d'édifices romains, sont pour la plupart comme Apollodore de Damas, des Grecs d'Europe ou d'Asie. C'est sans certitude qu'on peut les rattacher à quelque monument dont les ruines subsistent. A côté de ces étrangers (Apollodore, Hermodore de Salamine, Cyrus dont parle Cicéron, Saurus et Batrachus, lacédémoniens,

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

Démétrianus qui transporta au moyen de vingt-quatre éléphants et de machines le temple de la Bonne Déesse) on trouve quelques noms d'artistes latins. Vitruve, auteur d'un livre qui a été le catéchisme de l'architecture moderne, contemporain d'Auguste, en cite et en loue plusieurs. — C. Mutius, Fussitius, Cossutius. Pline mentionne Valérius d'Ostie. Martial célèbre Rabirius. Le pont d'Alcantara a été construit sous Trajan par Julius Lacer. Tout prouve qu'il y eut une école florissante d'architecture romaine.

Fig. 11. — Bas-relief de la colonne Trajane.

Dès les temps de la République, l'État s'occupa activement des grands travaux d'utilité publique. La politique des empereurs remplaça la liberté par les plaisirs, les fêtes et les commodités de la vie matérielle. Auguste, secondé par Agrippa, embellit Rome de nombreux monuments, encouragea les arts : le luxe privé suivit le luxe public.

Les dépouilles transportées des pays conquis, en même temps qu'elles faisaient Rome plus belle, créaient un goût public, étaient un enseignement. Les empereurs Néron, Vespasien (le Colisée), Trajan (la colonne), Adrien surtout, aidèrent au développement. Adrien, peintre et sculpteur, éleva tant d'édifices qu'il fut surnommé le « pariétaire », le « faiseur de murs ».

Le peuple, pour ses affaires, eut les basiliques et, pour ses plaisirs, les différentes formes de théâtre.

Sur les côtés du forum, en cas de mauvais temps, s'ouvraient pour abris les portiques des basiliques, portiques que plus tard on entoura, on ferma d'un mur, de façon à former un édifice rectangulaire, dont les parois extérieures cernaient une grande salle dont le pourtour était une colonnade à deux étages, celui du haut servant de galerie. Là se concluaient les échanges commerciaux. La fonction était double. A certaines

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

heures, les audiences de la justice s'y tenaient. Le tribunal siégeait à l'un des fonds de la salle, fond parfois arrondi en grande niche en saillie sur l'extérieur. Le christianisme vainqueur, devenu religion officielle, établira, comme nous le verrons, le culte nouveau dans ces basiliques dont le plan s'imposera comme type de l'église future (*basilique Julia*, de *Constantin*, *Ulpia*, cette dernière à deux hémicycles).

Le *théâtre*[1] se présente sous trois formes, le demi-cercle (théâtre), le

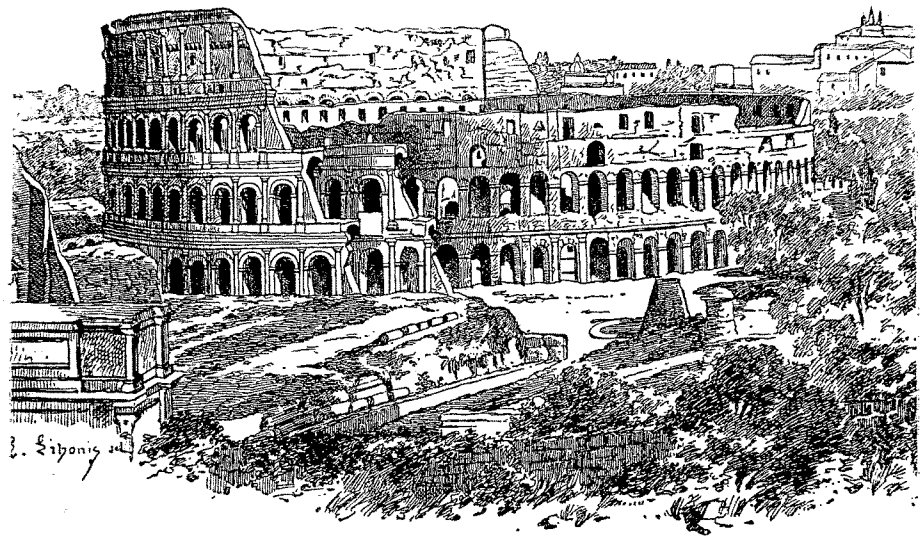


Fig. 12. — Le Colisée.

cercle ou l'ovale (amphithéâtre), le rectangle allongé avec un bout arrondi (cirque). Bien qu'il y ait eu des théâtres couverts d'un toit, la plupart étaient à ciel ouvert. Un grand voile, suspendu par des cordages à des sortes de mâts dressés sur le pourtour, protégeait contre l'ardeur du soleil.

Les Grecs avaient profité des accidents naturels de terrain et étagé les gradins sur les flancs d'une colline. Rome construisit ses théâtres sur des terrains plats. Elle eut ses échafaudages improvisés et temporaires, assemblages de charpentes que menaçaient l'incendie et l'écroulement. De riches particuliers conquéraient la faveur populaire en faisant la

[1] L'Égypte et l'Assyrie antiques n'ont pas de théâtres.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

dépense des installations, qu'on remplaça par des constructions durables en pierre. La forme courbe, pour ce qui représentait la salle, était rendue nécessaire par le nombre des spectateurs dont les derniers, dans une salle rectangulaire, auraient été trop éloignés de la scène. Nos théâtres sont minuscules à côté de ceux de Rome où s'asseyait un public dix, vingt, cinquante fois plus nombreux. Aux gradins en demi-cercle étagés l'un derrière l'autre, on montait par des escaliers intérieurs et par des couloirs qui rayonnaient du centre à la circonférence. Dans le haut une galerie faisait le tour. En bas, un demi-cercle, l'orchestre recevait les personnages privilégiés. La scène, élevée sur un soubassement barrait le fond suivant le diamètre du demi-cercle. Le fond de la scène ainsi que les côtés étaient formés d'un mur avec trois baies pour les acteurs qui avaient leurs coulisses derrière ce mur. De ce que le théâtre était construit sur un terrain plat, il suivait que sa circonférence extérieure dégagée composait un édifice à nombreuses baies (dans le bas). D'où la colonnade habituelle. La hauteur de cette façade, la tendance à marquer au dehors la division intérieure (en gradins étagés) amena à poser une colonnade sur un autre, superposition d'ordres architecturaux qui, caractéristique de l'architecture romaine, ne s'y présente que dans le style des théâtres [1].

L'amphithéâtre, analogue, n'est qu'un ensemble de deux théâtres joints par le diamètre Au milieu, pas de scène, mais l'arène où ont lieu les jeux, les luttes, les combats de bêtes et d'hommes, de gladiateurs. Le *Colisée* (Rome), achevé en l'an 80, pouvait contenir près de 90 000 spectateurs. Le grand axe de son ellipse a près de 188 mètres.

Le cirque a la piste de sa longue arène divisée en deux dans la longueur par la *spina*, sorte de mur bas et long, orné d'obélisques et de statues : aux extrémités étaient plantées les bornes pour la course des chars. Au bout non arrondi, une sorte de portique s'ouvrait pour les concurrents. A l'autre extrémité (porte triomphale) les vainqueurs sortaient.

La sculpture romaine (ou du moins ce qu'on appelle ainsi) n'est

[1] Dans le théâtre romain, tout caractère religieux disparaît. L'autel de Bacchus est absent. — On a noté aussi que le plan n'est plus, comme chez les Grecs, un demi-cercle, mais un peu plus que la moitié du cercle.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

romaine que par les sujets représentés ou par l'époque. Rome domine alors le monde et la Grèce est une province de l'empire. Tous les noms

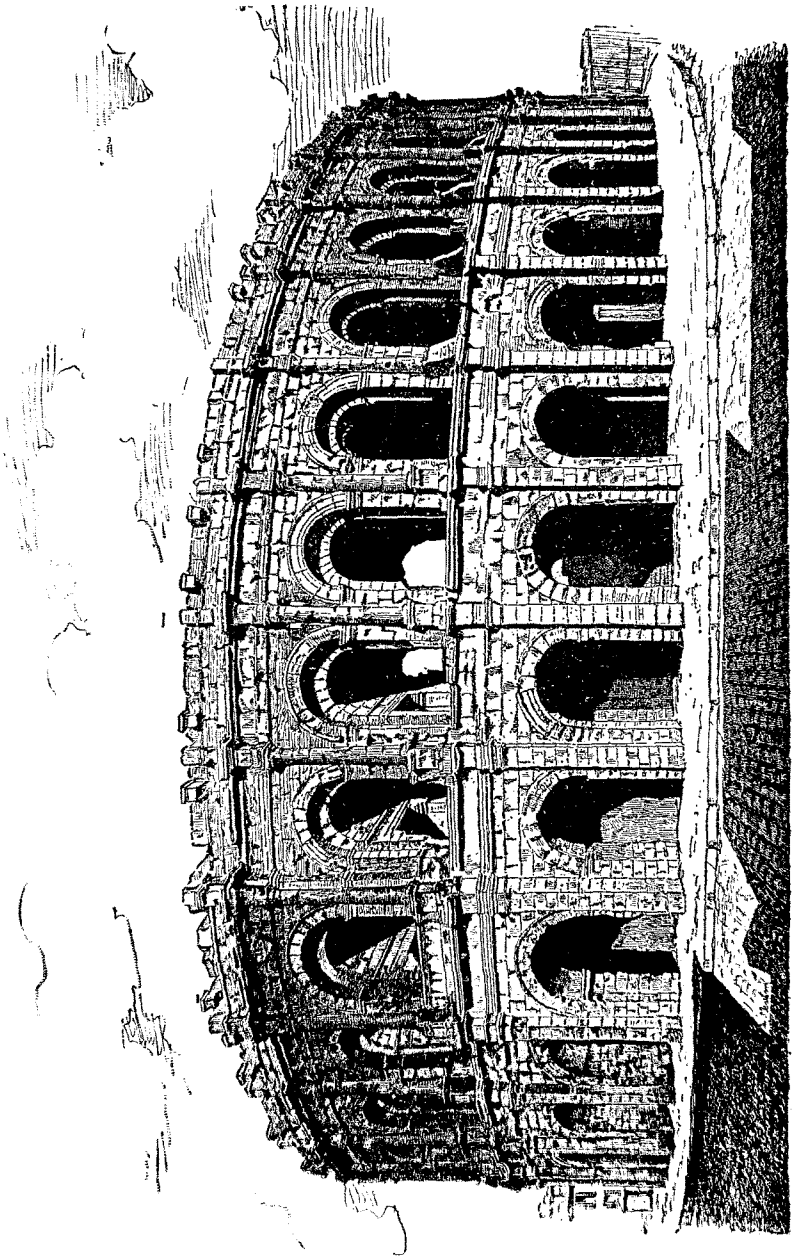


Fig. 13. — Les arènes de Nîmes.

propres cités sont des noms grecs, même celui de Zénodore dont Pline l'ancien fait un Gaulois et qui en tout cas ne serait pas latin. Pour ces

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

statuaires mentionnés par Pline l'Ancien, par Varron, on a de rares certitudes de dates. D'autres artistes nous sont révélés par les inscriptions trouvées sur des antiques : pour ceux-là les œuvres témoignent, plus probantes, après contrôle d'authenticité de l'inscription.

Pasitèle, auteur d'un Jupiter d'ivoire (perdu), était amoureux de vérité au point qu'il faillit être dévoré par une panthère échappée, pendant

Fig. 14. — Statue d'Auguste. (Musée du Vatican.)

qu'il étudiait sur nature. Il aurait eu pour élève un Colotès, de Paros, qu'il ne faut point confondre avec un homonyme, élève de Phidias. Diogène sculpta des cariatides et des statues pour le Panthéon d'Agrippa. Zénodore (gaulois, dit Pline) fait une statue colossale de Néron (environ 35 mètres de haut). Pline cite encore Stephanus. Varron admire des raisins et des poissons de Posis, des maquettes d'Arcésilas qu'on vendait plus cher que des statues de bronze ou de marbre. Parmi tous ces artistes il n'est guère qu'un Décius dont le nom soit bien latin.

Sans doute les anecdotes ne manquent point sur les temps anciens :

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

la Chine en a de fort ingénieuses sur ses primitifs. Tout cela est sujet à caution, comme la statue de bronze de Coclès et la statue équestre de Clélie. Les statues dont Rome s'embellit (indépendamment de quelques œuvres étrusques) provinrent surtout du pillage du monde conquis, pillage particulier ou public, des Verrès ou des Mummius, qui seul explique les 70 000 statues ou statuettes exhumées du sol de la Ville Éternelle et cela malgré l'enrichissement de Ravenne et de Constantinople dépouillant Rome à leur tour [1].

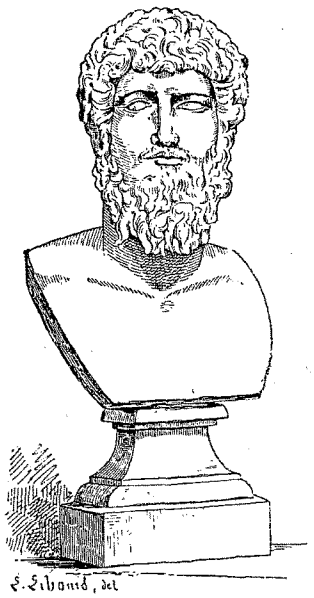


Fig. 15. — Lucius Vérus.

Les Romains furent plus des amateurs d'art que des artistes. Ils eurent leurs « collectionneurs », Cicéron, Verrès, César, Asinius Pollion. Certains empereurs encouragèrent les arts. Mais, en fait, c'est la Grèce qui crée. Winckelmann a raison de traiter de « prétendu style » le style romain. Des artistes étrangers, appelés par les Tarquins, modelèrent (en terre cuite) le Jupiter placé sur le Capitole. L'Apollon colossal (de bronze), plus tard transporté dans un temple d'Auguste, était étrusque. Argile et

[1] Constantinople, riche de Rome et aussi de ce que Rome avait oublié de prendre, perdit dans un incendie de 475 la *Vénus* de Praxitèle, la *Junon* de Lysippe et deux statues de *Jupiter* par Phidias, dont le *Jupiter Olympien*.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

métal étaient les matières préférées de ces ancêtres des Toscans, auxquels on attribue l'*Enfant à l'Oiseau* (bronze, Vatican), l'*Orateur* (Florence), la *Louve* (Capitole Rome). Bien que, sur le tard, les amateurs romains se soient épris des choses archaïques (étrusques et égyptiennes), l'art hellénique domina les vainqueurs de la Grèce. Les statues romaines sont des statues d'époque romaine. Si quelque inscription donne pour auteur un artiste que Pline ou Pausanias ne nomme point, on suppose que l'artiste et l'œuvre sont postérieurs à Pline et à Pausanias. Si le sujet ou le personnage représenté est romain, on déclare l'œuvre romaine.

Le célèbre *Gladiateur Borghèse* (ou plutôt le guerrier luttant contre une amazone à cheval) porte le nom d'Agasias d'Éphèse et a fait croire à une école asiatique à laquelle se rattacherait Archélaüs de Priène, auteur et signataire d'un bas-relief, l'*Apothéose* d'Homère, actuellement au British Museum. Agasias et Archélaüs, dont on ne sait point les dates, sont rangés par certains dans l'école romaine.

La classification est aussi hypothétique pour la gracieuse *Vénus de Médicis* signée (?) Cléomène, le puissant *Hercule Farnèse* de Glycon (à Naples) et le fameux *Torse du Belvédère* (au Vatican), torse mutilé, d'Hercule, où se lit le nom d'Apollonius [1].

Les statues allégoriques de villes ou de fleuves (le *Nil*, au Vatican ; le *Tibre*, Paris) sont attribuées à l'art romain.

L'allégorie se mêlera au portrait. Les impératrices figureront des divinités ou des symboles, la Paix, l'Abondance, — comme, au XVIII[e] siècle, les nobles dames peintes en déesses. Mais c'est surtout dans la particularisation accentuée, dans la personnalité, dans l'individualisme, que l'art dit romain donnera sa note la plus originale. La ressemblance nous échappe [2], mais la vie y est frappante, comme le caractère.

Ces statues sont ou des figures entières ou des bustes.

[1] L'*Apollon du Belvédère*, qui a inspiré à Winckelmann ses plus belles pages, est donné comme contemporain des œuvres que nous venons de citer.

[2] Sauf dans le cas où l'on peut comparer avec les effigies des médailles authentiques anciennes, l'attribution ne repose que sur quelque inscription (qui peut être fausse et postérieure) ou sur des accessoires à interpréter ou sur la concordance des traits avec le témoignage des historiens. La certitude est l'exception. C'est ainsi que toutes les prétendues statues de Sénèque de nos Musées sont, sans aucune raison, dites représenter ce philosophe. Au Louvre il est un soi-disant « pêcheur restauré en Sénèque » qui est un foulon, ni pêcheur, ni Sénèque.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

Parmi les figures entières, il faut citer l'*Auguste* du Vatican, debout vêtu de la cuirasse, jambes nues, la face soucieuse, dans l'attitude du chef prononçant une allocution. Souvent les empereurs sont représentés nus (statues dites héroïques ou achilléennes). Les nombreux *Antinoüs* où le favori de l'empereur Adrien est figuré en Bacchus ou en Mercure sont des « achilléennes ». L'*Agrippine assise* (Vatican) est un chef-d'œuvre par l'aisance de la pose dégagée et vivante.

Les bustes de l'époque romaine sont généralement portés par un motif architectural (piédouche) qui les sépare des réalités environnantes et joue le rôle du cadre pour le tableau : en cela ils se distinguent des bustes grecs semblables à une statue qu'on aurait coupée au haut de la poitrine et dont on aurait abattu les épaules.

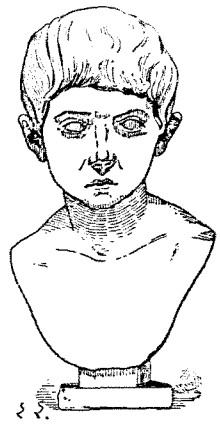


Fig. 16. — Buste de Marcellus.

Les plus célèbres des bustes romains sont ceux de *Lucius Vérus*, face robuste, énergique, se détachant dans les boucles de la chevelure et de la barbe puissantes ; — de *Caracalla*, dur, cruel (Naples) ; — de *César*, pensif, comme languissant (Naples) ; — de *Titus*, doux, bienveillant (Naples). Ces bustes sont parfois de dimensions colossales, comme celui de *Lucille* (Louvre) et celui d'*Antinoüs* (Louvre). Ce dernier est d'une beauté incomparable de lignes et prouve combien l'art était florissant dans la première moitié du IIe siècle de l'ère chrétienne.

Le IVe siècle devait voir le déclin de la sculpture. Les bas-reliefs de l'*Arc de triomphe de Constantin*, ceux de l'an 312, sont des œuvres barbares.

Les Romains ont répandu partout cette décoration des bas-reliefs. Les arcs de triomphe, les sarcophages en portent sur leurs faces. Il semble que, plus architectes que sculpteurs, les Latins aient été amenés à cette union du mur et de la statuaire. Le domaine des bas-reliefs est souvent plus intéressant pour l'archéologie que pour l'art. Les Grecs, dans la décoration des frontons et des métopes des temples, étaient restés épris de généralité, n'avaient point compliqué les sujets en y mêlant des accessoires nombreux, en multipliant les personnages. Si l'on est heureux de

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

trouver dans les bas-reliefs romains des documents instructifs que l'on ne rencontre pas ailleurs, il faut avouer que les ensembles y sont souvent confus, les proportions fausses. C'est d'ailleurs le défaut inhérent au genre même : la perspective y est naturellement fausse, les plans s'y heurtent, s'y bousculent. Telle chose est agrandie outre mesure aux dépens de telles autres. On dirait d'une sculpture qui traiterait ses sujets dans la manière qui plus tard sera celle des miniaturistes du moyen âge.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

La peinture chez les Grecs et les Romains

Il est peu de questions plus intéressantes que celle de la valeur de la peinture antique; il n'en est point non plus de plus confuse et de plus obscure. Proclamer le génie de Zeuxis ou d'Apelle ne serait pas moins téméraire qu'affirmer la faiblesse des peintres gréco-romains[1]. Tout ce qu'on peut dire, en l'état de nos connaissances, c'est que nous ne savons sur ce sujet que ce que nous saurions de la statuaire classique, si ses chefs-d'œuvre étaient restés enfouis dans le sol. Et encore sommes-nous plus gênés qu'aidés par les œuvres peintes qu'on a retrouvées : nulle d'entre elles n'est un chef-d'œuvre, mais, quand on s'appuie sur ce que, en fait, nulle n'est attribuée à quelque grand artiste cité par les écrivains anciens, il ne faut pas oublier qu'il en est de même de la presque totalité des statues antiques que nous admirons; toute opinion émise repose donc sur des hypothèses en raison de l'insuffisance des témoignages et des œuvres.

Ces témoignages sont de diverses sortes.

Pline l'Ancien apporte le plus important; mais Pline, dont l'incompétence critique se trahit à chaque ligne, n'est qu'un savant qui s'occupe de la peinture par occasion, comme d'une dépendance de la chimie. Les autres, Quintilien, Cicéron, Lucien, Aristote, etc., auraient plus d'auto-

[1] Pour certains, Polygnote a été le Michel-Ange de l'antiquité; Apollodore le Rembrandt, Apelle le Titien. Tout cela est pure fantaisie et repose sur l'interprétation très libre de passages peu déchiffrables dans les écrits des anciens.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

rité, mais sont trop laconiques. Il faut, de plus, avouer que certains passages (et surtout ceux qui nous importeraient le plus) restent absolument obscurs : la valeur exacte des mots spéciaux nous y échappe et prête aux interprétations les plus différentes. Comment en outre souscrire à l'admiration quand, après l'éloge d'un artiste déclaré parfait, nous voyons que le successeur de ce peintre a innové, « a inventé » un progrès avant lequel l'art n'avait pu que demeurer enfantin? L'indication des sujets traités, nous y reviendrons, n'est pas faite pour nous éclairer beaucoup. On s'étonne à bon droit qu'à une époque où la peinture était évidemment dans l'enfance, avant la connaissance des éléments les plus simples, on ait osé aborder des représentations compliquées de batailles, de prises de villes.

On pourrait rechercher, dans ce qui a survécu de la peinture antique, les éléments de reconstitution et d'appréciation; nous aurons à dire ce qu'il en faut penser. La vérité est que le témoignage le plus fort en faveur des peintres gréco-romains est le témoignage indirect de la sculpture : en effet on a peine à admettre que ceux qui ont porté si haut la statuaire aient pu se montrer faibles peintres et que ceux qui ont apprécié avec justesse et célébré le génie de leurs grands sculpteurs aient pu décerner des éloges immérités aux peintres, comme si le goût artistique et la critique n'étaient pas les mêmes qu'il s'agisse de marbre ou de couleur.

Et d'abord les anciens aimaient-ils la couleur? On sait que les monuments étaient peints. La statuaire, elle aussi, était, sinon toujours, du moins souvent polychrome : de cela nous avons la preuve par les écrits des anciens et par les traces demeurées sur certaines antiques. Mais il est bon de noter que cette polychromie n'était point inspirée absolument par la recherche de la réalité, dans l'intention d'ajouter à la vérité des lignes et des reliefs la vérité de la couleur. Sans doute la statuaire chryséléphantine appropria les substances à la partie qu'elles représentaient; mais certaines statues ont conservé des restes de dorure dans la chevelure bien qu'il n'y ait point, dans la nature, de cheveux dorés. L'emploi des substances rares et précieuses dans la chryséléphantine amena peut-être à imiter ailleurs ces effets au moyen de la couleur. On peignit probablement les statues pour donner l'illusion et l'apparence des matières précieuses, un peu comme de nos jours pour les statues de plâtre métal-

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

lisé. Les exigences du goût n'étaient pas sur ce point les mêmes que les nôtres. Ainsi peut s'expliquer l'étrangeté de ce Jupiter romain dont on barbouillait de vermillon le visage. Les anciens aimaient la couleur, mais

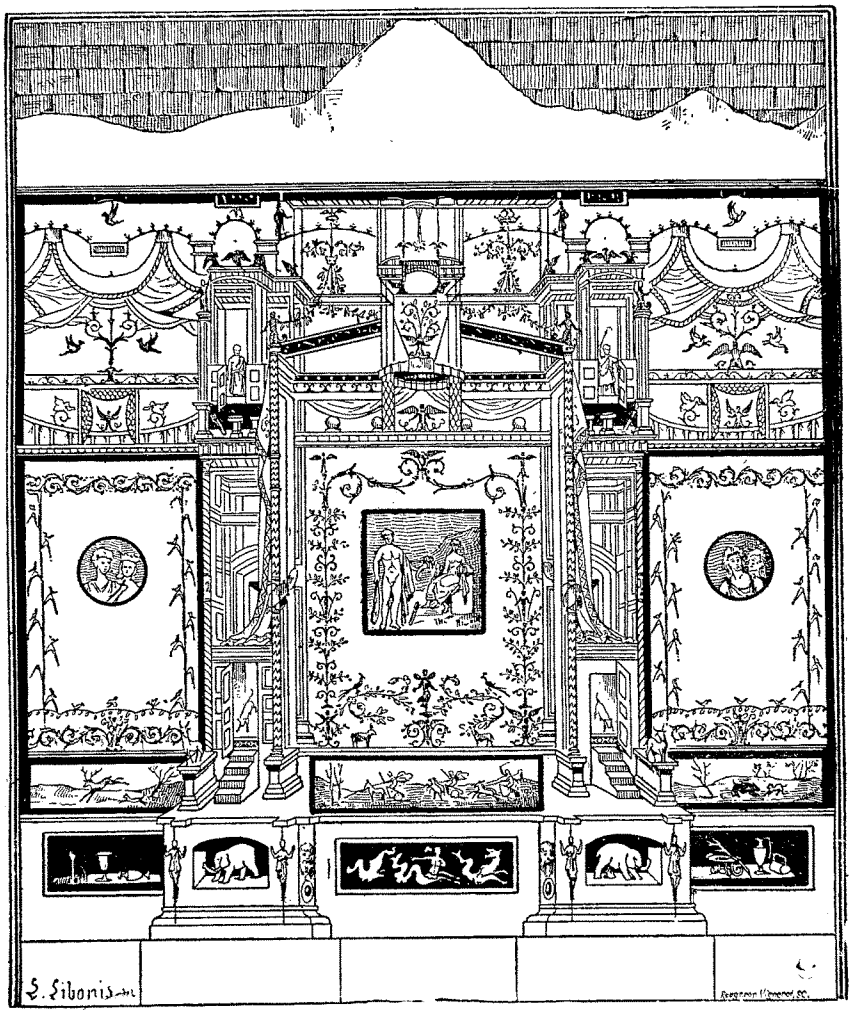


Fig. 1. — Décoration intérieure d'une maison de Pompei.

comme on aime une substance, une matière, physiquement, pour elle-même et indépendamment de son emploi d'accord avec la réalité. La langue grecque et les poètes grecs en font foi. La détermination précise du sens des adjectifs désignant les couleurs est peu établie pour nous en raison justement de la rareté des cas où ils sont des qualificatifs de nature. Les poètes, — et pourtant la Grèce est le midi, la Grèce est im-

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

prégnée d'Orient — diront de la mer qu'elle est bruyante, qu'elle est salée, — mais penseront moins à indiquer sa couleur. Nous ne nous rappelons pas qu'Homère ait donné au ciel l'épithète de « bleu », épithète si chère à nos modernes !

Les Romains semblent avoir été sinon plus peintres, du moins plus amateurs de peinture[1] que les Grecs. Le comique Plaute fait souvent allusion au parti qu'un peintre pourrait tirer de telle scène ou de tel personnage. Juvénal, raillant Annibal borgne sur son éléphant, s'écrie : « Quel sujet de tableau ! » Les Grecs, qui trouvaient dans la sculpture un langage d'art plus conforme, plus propre aux sentiments qu'ils voulaient exprimer, restèrent plus sculpteurs que peintres. La peinture, plus compliquée, plus amie du particulier et de l'accidentel, — pittoresque en un mot, — dut moins plaire : le pittoresque n'est pas chose antique. Pausanias, dans sa description des richesses d'art des contrées grecques qu'il a parcourues, cite à peine 125 œuvres de peinture pour 2.827 statues mentionnées. Chez nos contemporains, ce ne serait pas assez que de renverser la proportion.

Qu'était-ce que « peindre » pour les anciens ?

Le mot grec, auquel on donne ce sens, veut dire tracer, dessiner, « écrire ». Le brodeur « peint » aussi. Pour les Romains, on peut peindre à l'aiguille. Broderie, carrelage, mosaïque, tout cela est peinture ; mais tout cela est juxtaposition de tons, de couleurs sans rendu de relief, sans modelé, sans clair-obscur et telle dut être la peinture à l'origine, — juxtaposition de teintes plates cernées par des lignes, comme les divers morceaux de verre cernés par les plombs dans le vitrail.

Les procédés, les éléments employés permettaient-ils que la peinture fût autre chose ?

On s'est beaucoup occupé (surtout à la fin du dernier siècle) de reconstituer les procédés matériels des artistes antiques. Outre la fresque à l'eau sur un enduit frais et la détrempe composée d'eau et de colle, ils ont peint à l'encaustique, sorte de peinture à la cire et à la résine dont un fixage au feu faisait pénétrer la substance et assurait la longue con-

[1] Voir plus loin.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

servation, à ce point que la *Bataille de Marathon* peinte au Pœcile

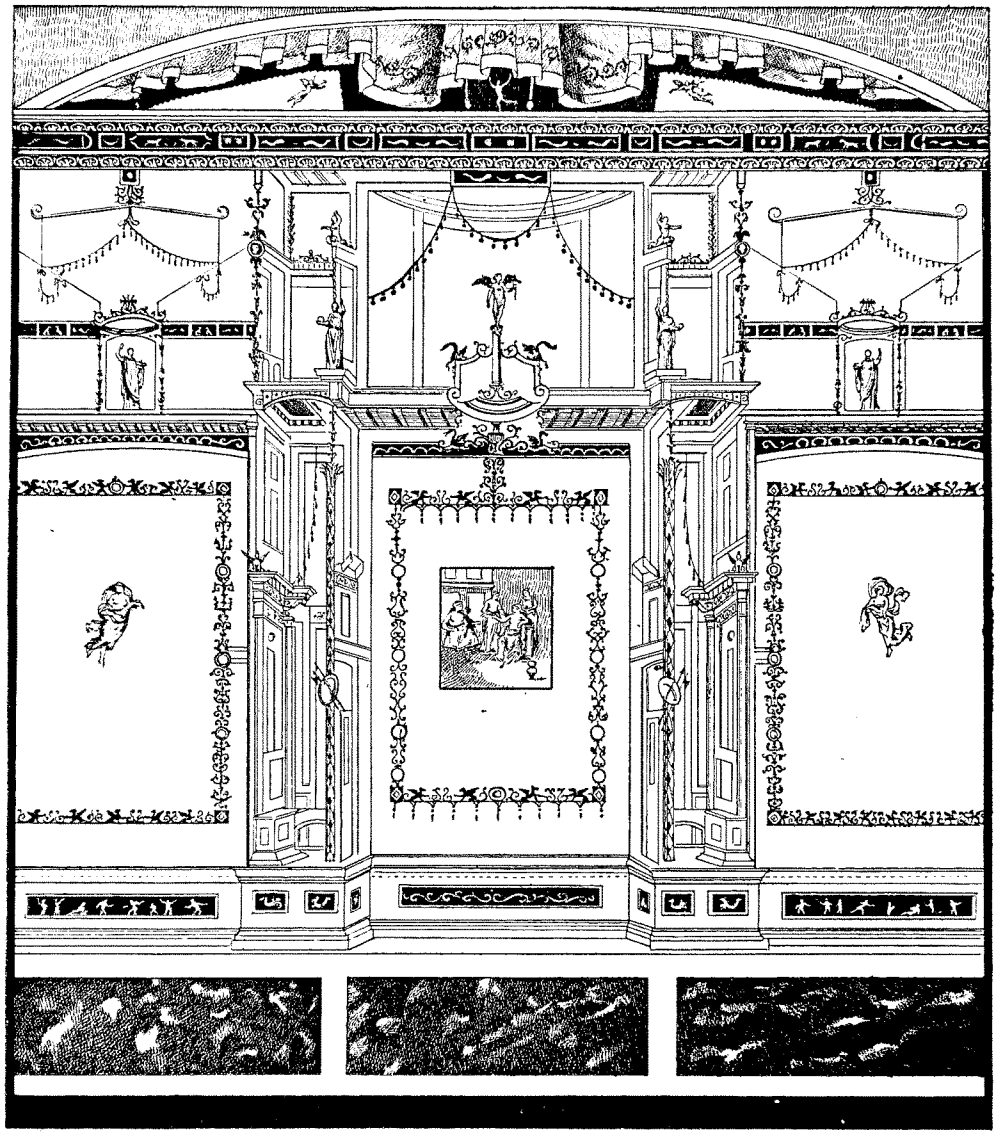


Fig. 2. — Décoration intérieure d'une maison de Pompéi.

d'Athènes par Polygnote résista à une durée de 900 ans et ne fut perdue que par suite d'accident.

Ces couleurs étaient étendues au moyen de pinceaux de poils, analogues aux nôtres; parfois on se servait d'éponges comme le prouve l'anecdote

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

de Protogène[1]. Une *fresque de Pompéi* montre un peintre dans son atelier avec le chevalet, la boîte de couleurs et les pinceaux. On a peint sur mur, sur matière dure, sur bois et même sur toile. Le fond était fourni par une sorte d'apprêt de plâtre. Les anciens ont connu plus tard un

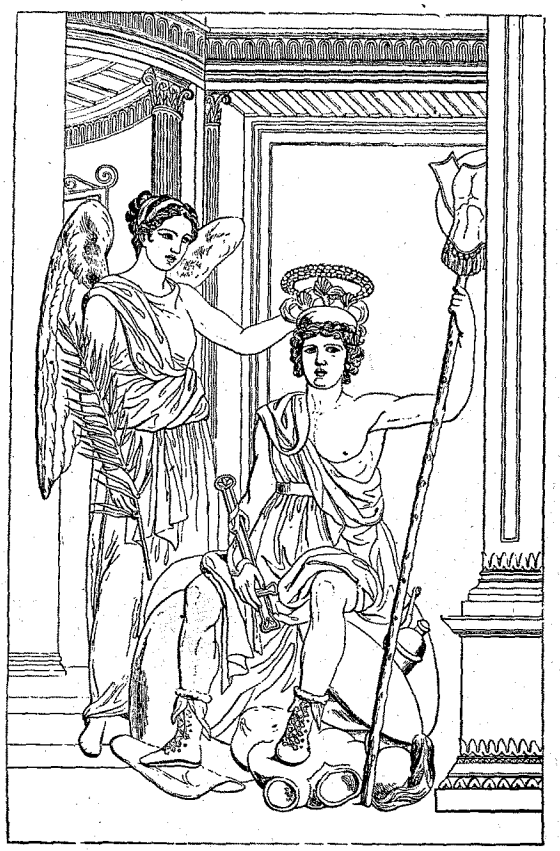


Fig. 3. — Le triomphe. (Peinture de Pompéi.)

vernis qui semble avoir offert des ressources et des effets un peu analogues à ceux de la peinture à l'huile.

Les recettes données par Pline pour la composition des couleurs restent obscures, tant il est malaisé de savoir certainement à quoi correspondent véritablement les substances chimiques qu'il désigne. D'autre

[1] Dans son *Ialysus*, fils du Soleil, il ne pouvait rendre la bave du chien qui accompagnait son personnage principal. De colère, il jeta l'éponge enduite de couleur sur le tableau : la tache ainsi formée par le hasard donnait à merveille l'illusion de la bave du chien.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

part le monochromisme initial fut remplacé par une palette de quatre couleurs que donne le même Pline et qui sont le noir, le blanc, le rouge, et le jaune. L'absence du bleu est peu explicable.

Il nous reste des œuvres peintes antiques.

Les peintures de Pompéi et d'Herculanum sont nombreuses. Elles sont

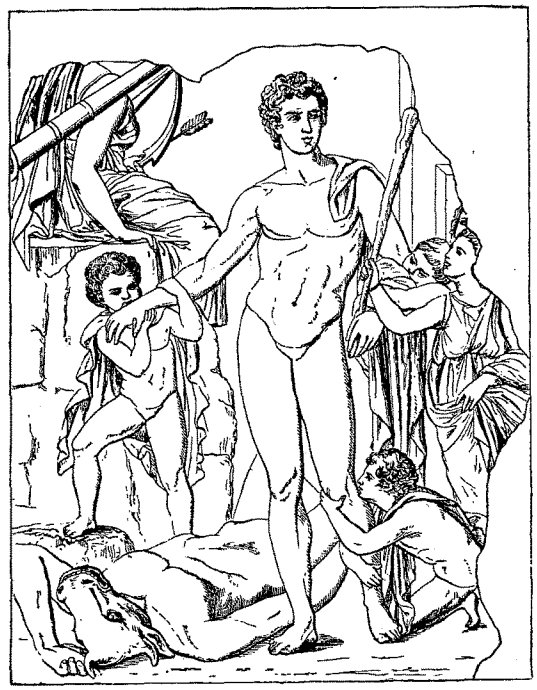


Fig. 4. — Thésée vainqueur du Minotaure. (Peinture d'Herculanum.)

médiocres en grande partie ; les meilleures sont celles de pure décoration et celles des danseuses, des bacchantes et des néréides. Nulle pourtant ne vaut comme importance les fameuses *Noces aldobrandines*, exhumées à Rome vers 1600 et qui figurèrent longtemps dans la Villa Aldobrandini, d'où le nom. C'est une fresque, aux contours peu nets, à ombres hachées au pinceau, dont le coloris est terne et donne l'idée d'un carton ou d'une esquisse un peu poussée. Zuccaro, qui l'a vue un des premiers et l'a nettoyée, affirme que le tout, lors de l'exhumation, était frais et vif, comme neuf. Les personnages, d'un pied de haut, sont habilement disposés en groupes variés. Le sujet est un mariage. Document précieux

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

pour l'histoire de l'art, les *Noces aldobrandines*, malgré quelque beauté, ne sont pas un chef-d'œuvre[1].

La *mosaïque*, dans ce qui nous en reste, montre une valeur d'art plus considérable que les peintures retrouvées. Par analogie elle peut contribuer à reconstituer l'art perdu. En fait ces mosaïques n'étaient que la mise en œuvre (par des juxtapositions de cubes de substances colorées) d'un modèle antérieur, dessiné et peint. D'ailleurs, pour les anciens, le mosaïste était peintre : la mosaïque était *pictura de musivo*.

La très belle mosaïque dite la *Bataille d'Arbelles ou d'Issus*, trouvée en 1831 dans la maison du Faune à Pompéi, est de beaucoup supérieure aux fresques de Pompéi et d'Herculanum et prouve davantage en faveur de l'art antique. L'action y est multiple, les attitudes variées, mouvementées; on remarque un hardi raccourci dans le cheval qu'un chef offre à Darius renversé. Le dessin y est simple et fort; les couleurs sont traitées largement. Sans doute, la mosaïque le veut ainsi et il se pourrait qu'à côté d'elle eût fleuri une peinture raffinée, amoureuse de détails, riche de tons. On peut en tirer cependant cette conclusion que, dans une grande simplicité de moyens expressifs, la peinture a pu être capable de belles

[1] Parmi les peintures murales antiques (la plus riche collection est au Musée de Naples) il faut citer comme morceaux intéressants la *Médée* tenant le glaive (autrefois on y voyait une Didon), le *Télèphe enfant*, les *Comédiens*, *Chiron et Achille*, *Oreste et Pylade*, le joli groupe des *Astragalizontes* (monochrome sur marbre, œuvre signée Alexandre d'Athènes), la *Marchande d'amours*, la gracieuse *Flore* vue de dos et cueillant des fleurs — et surtout les *Danseuses*, les *Funambules*, les *Centaures* et les *Bacchantes*, la *Néréide* sur le dos d'une panthère marine. Tout cela est décoratif, irréel un peu, abstrait de l'extériorité, sur un fond sombre, avec un peu de rêve, — destiné à être vu dans la pénombre chaude du demi-jour des appartements romains, avec leurs chambres éclairées de lucarnes basses et étroites. Un vernis préservateur qu'on a étendu sur ces peintures, alors qu'on les croyait toutes d'un procédé uniforme, empêche de reconnaître actuellement les différences. Retrouvées à Rome, elles paraissent une œuvre moyenne, peut-être supérieure à la moyenne, mais vraisemblablement d'une époque avancée, loin des temps primitifs. D'ailleurs en ce qui concerne les morceaux de peinture retrouvés à Herculanum et à Pompéi, il n'est point établi avec certitude qu'ils remontent au désastre de l'an 79 après Jésus-Christ. Il faudrait supposer que le territoire de ces villes a été abandonné définitivement après cette éruption du Vésuve. Le volcan a eu 50 importantes éruptions depuis quatre siècles ; l'antiquité en a vu de terribles, non seulement en 79, mais en 203 et en 472. Ce qui se passe de nos jours, la facilité téméraire avec laquelle, après un tremblement de terre ou une éruption, les habitants reviennent insensiblement sur les lieux dévastés, permet de croire que Pompéi et les villes voisines se sont repeuplées et nous ne savons point précisément à quel siècle il faut attribuer les peintures que nous possédons.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

œuvres. La mosaïque d'*Issus* (dite aussi d'*Arbelles* ou *Bataille d'Alexandre*) est vraisemblablement d'époque romaine. Rien ne prouve qu'il faille y

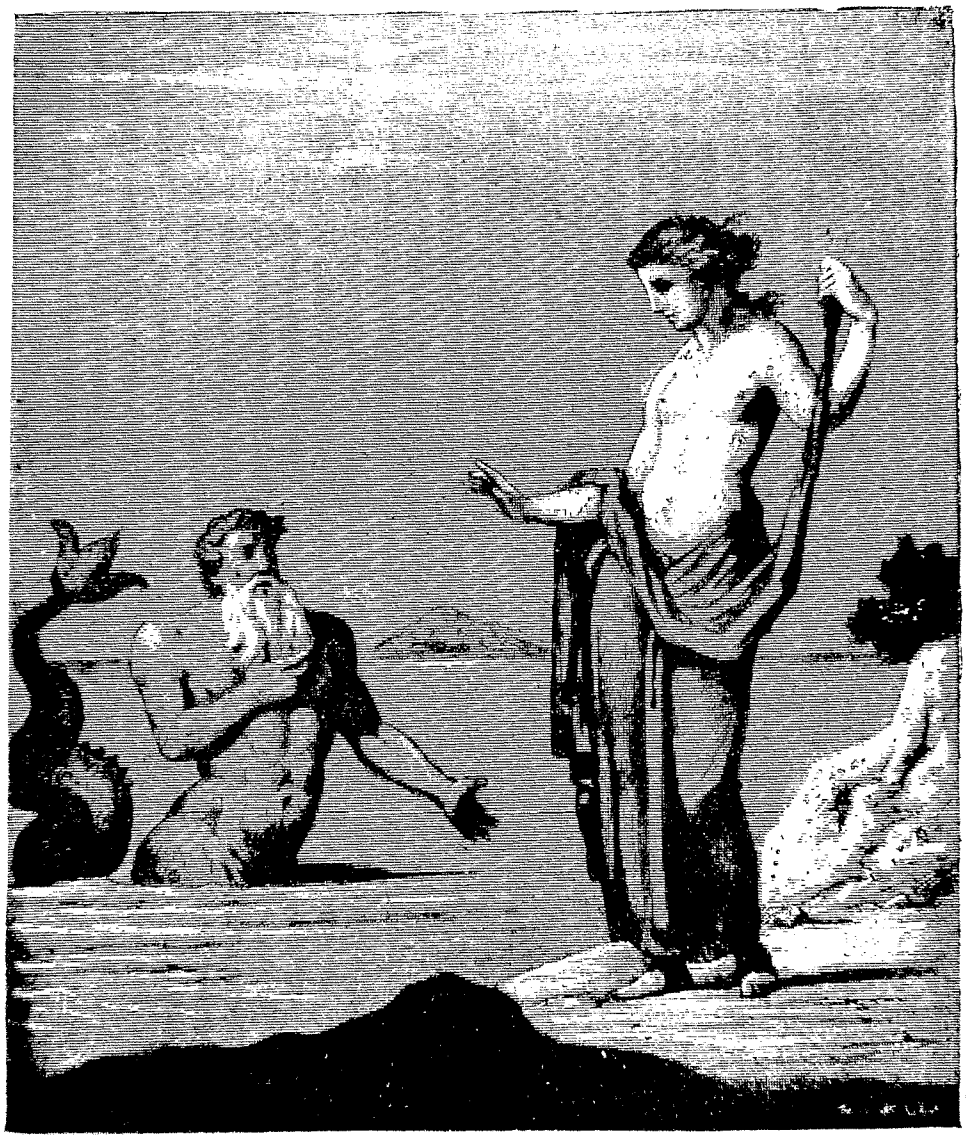


Fig. 5. — Scylla et Glaucus. (Peinture de la villa d'Adrien.)

voir la copie de quelque tableau célèbre consacré au même sujet. — le *combat d'Alexandre et de Darius* peint par Philoxène d'Erétrie pour le roi Cassandre par exemple.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

En raison de leur date très vraisemblable, ce n'est point dans les fresques d'Herculanum et de Pompéi, dans les Noces aldobrandines, dans les mosaïques même qu'il faut chercher les éléments de reconstitution de l'idéal grec en peinture. Nous avons ailleurs des témoins contemporains. La céramique grecque est aussi vieille, sinon plus vieille que les artistes dont Pline nous parle. Sur la panse des vases, sur le contour des coupes, les décorations, dessinées et peintes, de scènes et de personnages, peuvent, sans être l'œuvre des grands peintres, donner par comparaison et induction l'idée de ce que durent être les tableaux contemporains de ces coupes et de ces vases. En marge du texte de Pline et de Pausanias, la céramique fournit une illustration précieuse, un commentaire instructif, dessiné et peint, d'une valeur d'art inférieure évidemment, mais inspiré du même esprit que les tableaux et s'adressant au même public.

Remarquez que cette décoration, due à l'application de substances colorées sur une matière absorbante, présente les mêmes conditions de travail que les fresques antiques. Cette décoration offre encore cette analogie, qu'elle est restreinte en ses ressources : restreinte aussi fut la peinture qui ne se développa que lentement, se contenta de silhouettes, usa d'abord d'une seule couleur. Aussi bien ici que là, le fond fut d'abord fourni par la matière sur laquelle on peignait : la couleur de la matière fut celle du fond où se découpait et se détachait le personnage ou la scène.

En étudiant ces décorations céramiques, on entrevoit la possibilité de ce que produisirent les grands artistes, restreints à des moyens dont la simplicité étonne et rend d'abord sceptique. On est moins surpris que, au témoignage de Pline, des tableaux importants aient été peints avec quatre couleurs, quand on constate tous les effets qu'ont pu produire les céramistes grecs avec quatre tons et même moins, car il fallut des siècles pour enrichir à ce point la palette des décorateurs de vases. Les plus belles, les plus riches décorations, les plus compliquées même et les plus variées n'ont pas réclamé davantage et les quatre tons ont suffi largement. On est obligé de compter les couleurs pour s'assurer qu'il n'y en a en effet que quatre. Et comme tout s'éclaire quand on voit que ces quatre couleurs sont le blanc, le noir, un rouge et un jaune! N'est-ce pas à ces quatre mêmes couleurs que Pline réduit les ressources des grands peintres des premiers siècles ?

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

L'analogie, très probante, très suggestive, ne s'arrête pas à cette ressemblance, à cette identité de la palette du peintre de tableaux et du décorateur de vases.

La boîte de couleurs du peintre grec est celle du peintre de vases. En outre, le dessin de ces décorations céramiques ne comporte que peu de perspective : les différences de plans y sont marquées par une sorte de chapelet de points. Les ombres portées n'y figurent point. Si nous

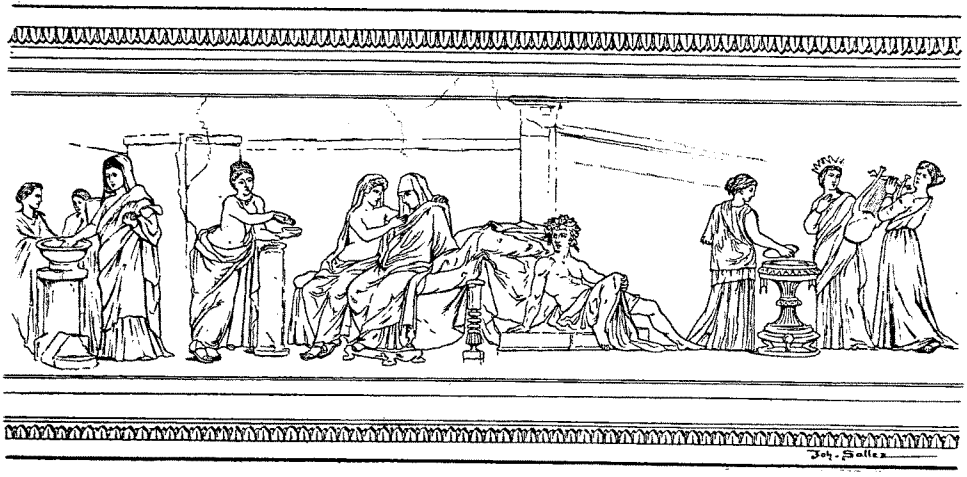


Fig. 6. — Les Noces Aldobrandines.

transportons ces conditions aux tableaux, nous comprenons le mot de Quintilien sur la nécessité, pour le peintre, d'espacer les personnages pour que « les ombres ne tombent point sur les corps ». Cette absence d'ombre portée, absence aussi bien sur les vases que sur les tableaux, explique comment ce cheval peint par Pauson pouvait, selon le sens où on tenait le tableau, représenter un cheval au galop ou un cheval se roulant sur le dos. Le cheval de Pauson devait se détacher sur un fond monochrome, un fond insignifiant : car comment supposer que le paysage où courait l'animal pût indifféremment être renversé? Le terrain sur lequel l'animal se mouvait ne devait pas être indiqué, on le comprend aisément. Les ombres ne devaient point non plus se voir sur le ventre du cheval qui se découpait probablement sur le fond de l'apprêt ou du mur.

Si, négligeant la couleur, la composition et l'esprit de l'interprétation

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

simplifiée et décorative, on étudie sur les vases les personnages isolément, on est d'ailleurs émerveillé de l'aisance, de la verve et de la puissance du dessin. Sur les vases de la belle époque, à côté de la sérénité naïve des types de femmes ou de déesses aux gestes gracieux, aux costumes cannelés de plis parallèles, les dieux, les héros et les hommes montrent des musculatures vigoureuses, des attitudes vives jusqu'à la violence. Les articulations, les détails des membres y sont accusés d'un trait sûr, raide même, avec quelque gaucherie dans les extrémités, pieds et mains : les luttes y aboutissent à des confusions de corps entrelacés où l'attention reconnaît la justesse des poses. On éprouve comme la surprise d'une analogie avec l'esprit du dessin japonais aux complications aisément démêlées, aux mouvements fébriles et saccadés, notés d'un trait net, un peu pointu et anguleux [1].

C'est à la lumière de cette comparaison avec la peinture des vases que s'éclaire l'histoire de la peinture antique. En somme, ces artisans décorateurs étaient grecs d'esprit, s'adressaient à des Grecs, avaient reçu un enseignement analogue à celui des grands artistes. Dans un domaine inférieur, dans une langue moins raffinée, mais dans la même langue, ils disaient les mêmes choses.

Et en effet sur la panse des amphores, des lécythus, des coupes, nous retrouvons les sujets mêmes des tableaux. Ici on peut s'en référer à Pline quand il donne les titres : cela permet (sauf à discuter le mode d'interprétation de ces sujets) d'établir un peu quels divers genres les anciens ont abordés. On peut également constater que, au contraire de ce qu'on aurait imaginé, c'est dans le sens de la simplicité plus grande que la peinture se dirigea avec le temps. On cite des *Batailles* par Bularque, Panœnus, Polygnote et Micon. Certains personnages auraient même été des *portraits* véritables : pour quelques-uns, la reconnaissance était, il est vrai, aidée par des inscriptions donnant les noms, — autre ressemblance avec les décorations des vases.

[1] Entre ces peintures de vases et les peintures antiques du Musée de Naples, quelle dissemblance ! Ces dernières, même les meilleures, tendent à la courbe, ont des contours engorgés, arrondis : on dirait que la race a perdu sa sveltesse première. Tout cela ne peut provenir que d'un intervalle de nombreux siècles, Les vases sont grecs ; les fresques ont déjà la lourdeur romaine, sinon dans l'ensemble, du moins dans le trait, dans la ligne.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

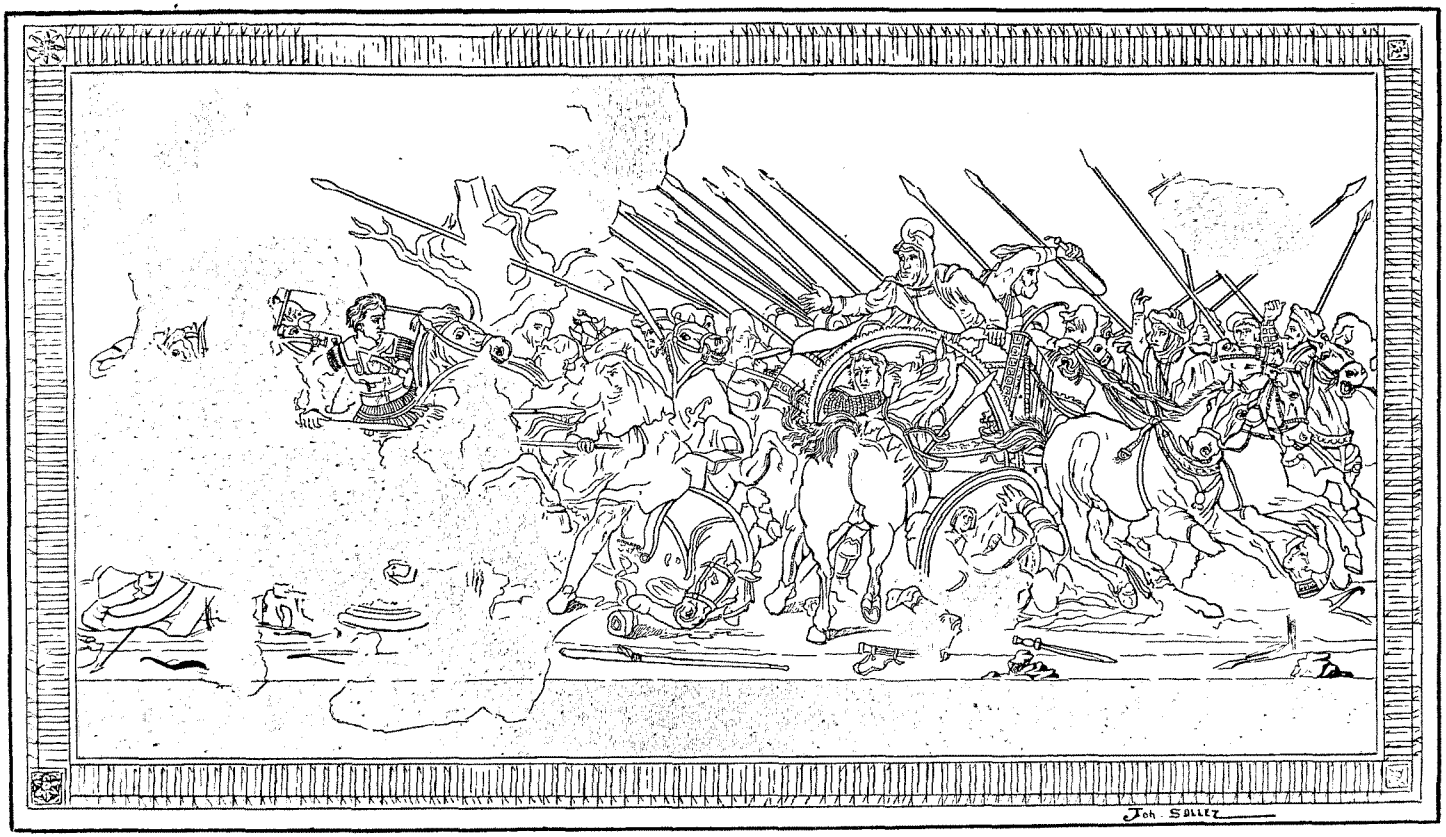


Fig. 7. — Bataille d'Arbelles. (Mosaïque antique.)

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

L'allégorie fut traitée et très abstraite. C'est une figure allégorique de la *Grèce* et de *Salamine* qui figure dans un tableau de Panœnus. La *Calomnie* par Apelle est une scène allégorique. Parrhasius fait une figure allégorique du *peuple* d'Athènes. Antiphile avec ses *bambochades* peut passer pour un ancêtre des Hollandais. Androcydès se fait un nom dans la *nature morte*. On vantait les *fleurs* de Pausias, ses *bœufs*. Parmi les animaliers, Apelle est fameux [1].

D'après Pline l'Ancien, Pausanias et plusieurs autres, on a rétabli une histoire de la peinture antique, histoire vide d'œuvres, pleine de noms propres jetés confusément, sans que la suite chronologique soit bien précisément fixée. La gloire, dans cette nomenclature, est souvent à celui que quelques anecdotes d'une plaisante imagination ont recommandé au souvenir de la postérité : pourtant la plupart de ces historiettes sont d'une vérité plus que suspecte. Les exagérations s'y joignent à des enfantillages et à des impossibilités. S'il n'y avait que cela pour juger de la peinture antique, le témoignage serait nul. Il ne faut pas oublier que les Chinois ont aussi leurs anecdotes sur les merveilles d'illusions produites par leurs artistes primitifs : qu'en inférer ? Jamais un cheval n'a henni devant un cheval peint, même peint par Apelle. Jamais des oiseaux ne sont venus becqueter des raisins peints fût-ce par Zeuxis. Que penser de cette draperie de Parrhasius que Zeuxis croit véritable ? L'exagération est flagrante ailleurs. Que penser de ce tableau allégorique où, dans une personnification du *Peuple athénien*, Panœnus aurait exprimé tant de choses contradictoires, « la légèreté du peuple, sa cruauté, sa pitié, sa grandeur d'âme et sa pusillanimité » ? Ne peut-on, ne doit-on pas rester un peu sceptique quand on lit qu'Aristide, dans son tableau d'un « *Sac de ville* », aurait peint une malheureuse mère mourante avec son petit enfant près d'elle et dont le visage

[1] Le paysage n'existe pour ainsi dire pas. On mentionne Ludius, peintre sous Auguste. Ludius est romain. Nous avons noté combien la nature avec ses accidents hasardeux, avec son pittoresque dû à l'anormal, à l'exceptionnel, semble avoir peu parlé à l'esprit grec, esprit rationnel, constructeur, général. Les écrivains apportent à cela leur témoignage. Xénophon, décrivant les pays parcourus par son armée en retraite, a trois qualificatifs, toujours les mêmes pour les villes qu'il rencontre sur sa route, « ville grande, heureuse et peuplée », puis c'est tout. Quelle différence avec les littératures modernes !

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

exprimait la crainte que l'enfant ne suçât du sang et non du lait à la mamelle déjà tarie par la mort ?

La peinture dans sa forme primitive fut-elle un art importé d'Égypte ? on ne peut l'affirmer certainement ; mais on peut croire que, même pendant la période d'épanouissement, les artistes grecs ressemblèrent dans leurs œuvres aux artistes égyptiens. On dit que le berceau hellénique, le premier foyer, fut Sicyone ou Corinthe. Vers le VIII^e^ siècle avant

Fig. 8. — Les Acteurs. (Mosaïque à Naples.)

Jésus-Christ, Bularque ou Boularque aurait représenté une *Bataille des Magnésiens*, tableau (?) que le roi Candaule aurait payé richement. Ce Bularque était-il grec ou asiatique, à supposer qu'il ait existé ? Fut-il peintre ou dessinateur ? Le dessin aurait pour inventeur Craton de Sicyone. Comment expliquer que la silhouette soit l'invention d'un autre, de Philoclès d'Égypte ou de Cléanthe de Corinthe, Cléanthe dont Strabon mentionne une *Ruine de Troie* dans un temple grec ? Comment Craton a-t-il pu dessiner sans faire de silhouette, sans ce minimum qui est le contour ? On comprend mieux que Téléphanès de Sicyone ait innové en traçant, à l'intérieur de la ligne de contour, des lignes distinguant les parties. Téléphanès inscrivait prudemment, sur les fonds, le nom des choses figurées. Tout cela était sans couleur ou du moins d'un seul ton de couleur donnant le trait, — noir, rouge, etc. Plus tard, tout

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

en n'employant qu'une couleur, on en varia la force dans le sens du clair ou du foncé : ce fut l'invention d'Ecphante. Il ne faut pas encore voir là des camaïeux, avec modelés traduisant les reliefs et faisant jouer les lumières. Le camaïeu, bien que monochrome, demande une habileté qu'on ne peut supposer chez ces artistes primitifs, dans un art qui n'apprit que plus tard, avec l'Athénien Eumare, à distinguer (par la coloration comme les Etrusques ?) les sexes masculin et féminin. Cimon aurait été assez fort pour abandonner le profil et hasarder même des raccourcis : il est célébré pour les indications des articulations, des veines, des plis d'étoffe [1], ce qui prouve qu'avant lui les artistes y étaient faibles.

Nous voici au v^e^ siècle [2]. L'art a dû faire un pas immense. L'architecture et la statuaire sont en pleine floraison : cela suppose la science du dessin. Les monuments publics s'ornent de peintures, mais de peintures murales qui réclament la composition simplifiée, les grandes masses, la manière large et quelque chose de conventionnel qui n'est pas l'imitation précise de la réalité. Peut-être est-il légitime de penser que ce manque de relief, cette absence de fonds détaillés et percés par la fuite des perspectives (toutes choses qu'on peut supposer de l'art pictural grec d'après le témoignage des décorations des vases), s'adaptaient merveilleusement à ces grandes surfaces des murailles dont le plan vertical était respecté pour le regard. On était ainsi dans la vraie doctrine de la décoration architecturale, gaie dans la couleur sobre et puissante de simplicité, — dans le sens d'un accord double avec les lignes droites d'un édifice et avec l'éclairage de cet édifice, sans en contrarier la lumière par une lumière propre au tableau et contradictoire.

[1] Tout cela fait songer aux dessins des vases.

[2] Toute cette chronologie, surtout pour la période antérieure au v^e^ siècle, est pleine d'obscurité, d'invraisemblance même. Comment expliquer la possibilité du tableau de Bularque, tableau à nombreux personnages, si l'on admet que les innovations que nous avons mentionnées ne vinrent que plus tard ? D'autre part, Homère parle de la tapisserie d'Hélène et de celle d'Andromaque : Hélène brode des combats. Cela n'était possible ou du moins Homère n'a pu imaginer la chose à propos d'Hélène que parce qu'à l'époque homérique on brodait des représentations de nombreux personnages et cela n'était possible que d'après un modèle fait d'avance d'après lequel on brodait. La peinture en ce sens existait donc et compliquée avant le v^e^ siècle sur le littoral de l'Asie Mineure. Comment expliquer qu'elle n'existât pas en Grèce ?

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

Les figures pourtant conservent une individualité reconnaissable : dans le *Marathon* de Panœnus, frère de Phidias, les chefs sont ressemblants. Polygnote de Thasos, décore la galerie du Pœcile et les monuments d'Athènes. C'est un peintre de batailles (Marathon, Thésée et les Amazones, la guerre de Troie). Certains épisodes de ses fresques étaient renommés : on vantait son talent pour les animaux ; mais on célébrait

Fig. 9. — Acteurs. (Mosaïque antique.)

surtout ses figures de Cassandre et de Polyxène. Quintilien dit de lui et d'Aglaophon, son père, qu'ils sont les premiers qui, dans le genre simple, méritent d'être regardés pour la beauté et non plus pour la curiosité. Il a dégourdi l'antique raideur des visages, dit Pline [1]. Micon d'Athènes,

[1] Les autres éloges de Pline sont peu clairs. « Il peignit des femmes en vêtements brillants (transparents aurait un sens), leur mit des mitres de couleur variée, ouvrit les bouches, montra les dents. » Aristote est inintelligible : « Polygnote a fait les hommes meilleurs qu'ils ne sont... Il est peintre de caractères. » Faut-il comprendre « plus grands » au lieu de « meilleurs » ? N'oublions pas que le modèle ne viendra qu'avec Apollodore.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

collaborateur de Polygnote, peint les « filles de Leucippe » dans le temple de Castor et Pollux, les « Amazones » aux Propylées, une « Prise de Troie » et des épisodes de la vie d'Ulysse.

Agatharque de Samos, vanié comme animalier, fait des décors pour les tragédies d'Eschyle : ces décors de fonds nécessitent l'observation des lois de la perspective[1] dont il passe pour l'inventeur et sur lesquelles Démocrite et Anaxagore publient alors un ouvrage.

On peut croire qu'il y eut là un moment décisif, celui d'une direction nouvelle donnée à l'art. La grande peinture murale des fresques aux fonds probablement monochromes, aux actions simplifiées, aux colorations plates et légèrement conventionnelles des quatre couleurs, fit place au tableau indépendant, transportable, dû au procédé de la détrempe. La couleur avec des ressources plus riches prit le pas sur le dessin. Ici, semble-t-il, s'amoindrit l'analogie avec la décoration des vases, analogie qui persistera pourtant au point que la description d'un tableau de Nicias (au IIIe siècle) semblera celle d'une décoration de vase.

La perspective, par contre-coup de l'œuvre d'Agatharque, fait fuir des lointains dans les fonds des tableaux. Apollodore, qui, nous dit Pline, « mêle les couleurs », enrichit la palette, renonce aux quatre tons élémentaires, donne à chaque coloration une faculté de relief par le modelé qu'y amènent les ombres[2].

Dorénavant, le tableau, qui jusque-là ne rendait que la hauteur et la largeur, rend la profondeur au moyen de la perspective des lignes et des masses arrondies et déformées par l'éloignement, au moyen du modelé rapprochant ou éloignant les plans par la coloration qu'assourdit et modifie l'ombre. C'est du jour où l'ombre est exprimée qu'est exprimée la lumière.

Avec Zeuxis d'Héraclée (mort en 378), chef de la nouvelle école, ce fut le règne de l'art pour l'art. En ce sens, Aristote lui reproche de ne pas être le peintre des caractères. La peinture, jusque-là conventionnelle,

[1] Il est évident que n'ayant à peindre que des fonds, palais ou paysages, et non des personnages (ceux-ci étant les acteurs réels), Agatharque dut donner à ces fonds une importance qu'ils n'avaient pas encore dans les peintures murales ordinaires.

[2] N'oublions pas que, si Agatharque a « inventé » la perspective, c'est qu'avant lui on n'en suivait pas les lois, — si Apollodore a peint les ombres et mêlé les couleurs, avant lui on ne faisait ni l'un, ni l'autre.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

agrandit son domaine et lutte avec la réalité complète. De là cette anecdote du trompe-l'œil, de ces raisins peints, becquetés par des oiseaux, anecdote fausse en son exagération, mais qui, en exagérant le résultat et la puissance, constate la tendance. C'est dans la réalité que Zeuxis cherche les éléments des parties qu'il combine en un tout idéal, comme pour ce tableau d'Hélène nue, dans laquelle il unit les beautés particulières des cinq plus belles jeunes filles de Crotone. Quoiqu'il ait représenté *Jupiter parmi les dieux*, on cite surtout ses figures isolées, une *Alcmène* à Agrigente, un *Pan*, une *Pénélope*, un *Athlète*, *Hercule et les serpents*.

Parrhasius d'Ephèse, son contemporain, plus dessinateur, se plaît aux

Fig. 10. — Décoration de vase grec.

sujets compliqués, *Philoctète à Lemnos*, etc. Dans le *Peuple d'Athènes* et dans *Ulysse simulant la folie*, il exprime des passions, des états contradictoires, d'un rendu difficile : Ulysse devait avoir l'air d'un fou sans être fou. Timanthe de Sicyone fait preuve d'esprit : dans son *Cyclope endormi*, des satyres mesurent avec leurs thyrses le pouce de Polyphème et donnent l'unité de proportion du tableau. On a beaucoup vanté un *sacrifice d'Iphigénie* où Agamemnon aurait été représenté la tête voilée, comme si le pinceau renonçait à exprimer la douleur paternelle. Il n'y a là qu'un détail mal compris : dans la douleur et le deuil, les anciens se couvraient la tête du pan du manteau, — tel Ulysse, dans l'Odyssée, pendant le chant de Démodocus.

Zeuxis et Parrhasius « ajoutèrent beaucoup à l'art » dit Quintilien — le mot latin art contenant surtout une idée de « moyen », de « pratique ». Chez Echion, Protogène, Nicomaque et Apelle, tout est parfait, au témoignage de Cicéron. Ces noms nous conduisent au temps d'Alexandre.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

On a supposé, sans preuve, que les *noces aldobrandines* étaient la copie d'une œuvre d'Echion qui a traité le sujet du mariage de Ninus avec Sémiramis. Protogène, établi à Rhodes, appelé à Athènes pour décorer les Propylées, fut longtemps méconnu : Apelle généreusement lui fit rendre justice. Il travaillait lentement et mit sept ans à son *Ialysus* (fils du Soleil et protecteur de Rhodes), tableau estimé au point que Démétrius Poliorcète, assiégeant Rhodes, respecta le point le plus vulnérable de la ville de peur d'endommager par les projectiles l'œuvre exposée dans un monument de ce côté. Nous avons raconté l'anecdote du hasard heureux qui reproduisit la bave du chien, compagnon d'Ialysus. Protogène a été portraitiste.

Nicomaque au contraire était célèbre par sa facilité : c'est tout ce qu'on sait de ce peintre vanté.

Apelle, de tous les artistes de l'antiquité, est le plus illustre. Pline se trompe manifestement ou du moins est inintelligible quand il range le peintre attitré d'Alexandre parmi ceux qui n'ont employé que quatre couleurs ; d'ailleurs son affirmation est contredite par un passage de Cicéron, — autorité plus considérable. Les historiettes sont innombrables outre celle du cheval hennissant, mentionné plus haut. Apelle ne laissait pas passer un jour sans dessiner (*nulla dies sine linea*), exposait ses tableaux aux critiques de la foule, quitte à ne tenir compte des observations d'un cordonnier que dans le domaine où ce dernier était compétent. Il préférait la beauté simple à la richesse des accessoires. « Ne pouvant la faire belle, tu l'as faite riche ! » disait-il à l'auteur d'une Hélène. Il semble avoir recherché surtout les figures isolées. Sans doute, on cite de lui une *Diane parmi des nymphes* et cette allégorie de la *Calomnie* [1], allé-

[1] Lucien nous a laissé une curieuse description de ce tableau qu'il a vu et que Raphaël et Botticelli ont essayé de reconstituer (Paris et Florence). « A droite, est assis un homme d'éclat et d'autorité, qui a de grandes oreilles dans le genre de Midas et qui tend la main à la Calomnie pour l'inviter à s'approcher. A côté de lui sont l'Ignorance et le Soupçon. La Calomnie s'avance, femme d'une grande beauté ; mais, dans sa démarche et sur son visage il y a quelque chose de violent et d'emporté comme chez une personne colère, furieuse. D'une main elle tient une torche pour allumer la division et la discorde ; de l'autre elle traîne par les cheveux un jeune homme qui tend les bras vers le ciel et implore les dieux. Devant lui, un personnage pâle, au corps desséché, décharné, les yeux perçants, l'air malade : c'est l'Envie. La Calomnie est accompagnée de deux autres femmes qui l'excitent, qui l'animent, qui

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

gorie à nombreux personnages ; mais cela paraît une exception. Parmi les figures isolées, sa *Vénus Anadyomène* admirée (à cause de cette grâce dont le peintre avait le don) après avoir orné le temple d'Esculape à Cos, patrie du peintre, fut achetée par l'empereur Auguste pour le temple de César. La déesse, sortant de la mer, les cheveux épars, était le portrait de Campaspe ou de la courtisane Phryné. D'ailleurs le portrait fut surtout le

Fig. 11. — Décoration de vase grec.

genre du grand artiste : il avait peint Alexandre, la foudre à la main, avec un effet renommé de relief et de lumière.

Dans l'atelier de son maître Pamphile, celui qui prétendait que sans géométrie on ne peut être peintre, Apelle avait eu pour condisciples Mélanthius dont on sait peu de chose, et Pausias, célèbre par ses ornements, ses Amours, ses fleurs et surtout pour un tableau où une femme en train de

s'empressent aussi autour d'elle, arrangent ses vêtements et sa parure. Celui qui m'a expliqué le sens de cette peinture m'a dit que l'une est la Fourberie, l'autre la Perfidie. Derrière marche une femme désolée, vêtue d'une robe noire déchirée, c'est le Repentir. La femme détourne la tête, pleure et, confuse, regarde la Vérité qui vient vers elle. » Le dessin de Raphaël à la plume, lavé de bistre est au Musée du Louvre. L'œuvre de Botticelli est aux Offices de Florence. On s'est demandé s'il ne s'agissait pas d'un autre peintre du nom d'Apelle.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

boire levait une bouteille transparente à travers laquelle on voyait sa figure.

Euphranor, peintre et sculpteur, auteur d'un Traité sur les proportions et les couleurs, resta fidèle à la grande peinture murale. Il laissa un groupe des *Douze dieux*, la *Folie d'Ulysse*, des *Philosophes*, des *Batailles* et une *Junon*. Sa date est peu certaine. Y eut-il deux artistes de ce nom et de quel Euphranor Nicias fut-il l'élève? A ce dernier on attribue l'entente du clair-obscur. La description que Pausanias donne d'une de

Fig. 12. — Décoration de vase grec.

ses peintures suffirait à montrer qu'il devait être demeuré fidèle aux premières traditions de la composition. Il est notable que, d'après cette description, les personnages semblent espacés, éloignés l'un de l'autre, distincts comme dans la peinture primitive et sur les vases :

« Une jeune personne d'une très grande beauté est assise sur une chaise d'ivoire. Près d'elle est une femme qui tend un parasol. De l'autre côté est un jeune homme imberbe, vêtu d'une tunique et d'un manteau de pourpre. Près du jeune homme, un esclave tient des javelots et mène en laisse des chiens[1]. »

[1] Pausanias ne dit rien du fond. Les personnages en outre sont à côté et non sur différents plans.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

Aétion mérite une place pour ses noces d'Alexandre et de Roxane que Lucien décrit amplement et que des artistes de la Renaissance ont tenté de restituer. Puis l'art dégénère : l'idéal s'abaisse avec les bambochades

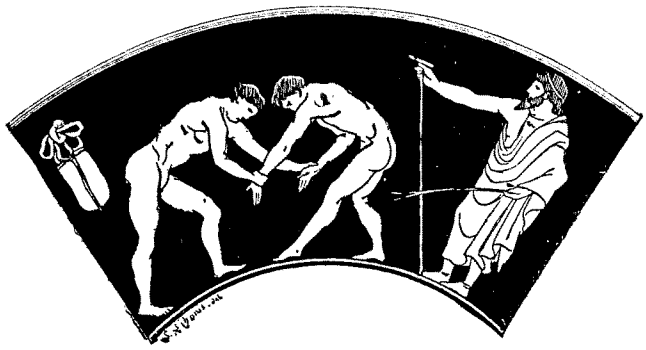


Fig. 13. — Ephèbes luttant. (Décoration de vase.)

l'Antiphile et de Piraïcus. C'est le temps des rhyparographes, peintres les trivialités.

On dit que les Romains furent plus peintres que sculpteurs; comme, en sculpture, ils n'ont rien laissé, cela veut dire qu'ils ont quelques

Fig. 14. — Ephèbes s'exerçant au pugilat. (Décoration de vase.)

peintres, mais non plus de peintres que la Grèce, car il y a environ six fois plus de noms grecs parmi les peintres dont les noms se sont conservés. Cicéron en attribue la raison au peu d'honneurs qui entourèrent les arts. Une tendance archaïque mêlée de patriotisme accorda longtemps une grande valeur aux vieilles peintures étrusques à Rome. On parle de Fabius Pictor qui, au IV^e^ siècle, dut son surnom de Pictor (le peintre) aux décorations du Temple du Salut. Un siècle plus tard

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

Pacuvius cultivait les lettres et la peinture. Puis c'est Ludius qui, sous Auguste, orne les murs de paysages fantaisistes. On cite les déesses d'Arellius, des portraits par une femme, Lala. Amulius peint sur toile un portrait colossal de Néron, absurdité dont l'idée vint vraisemblablement du modèle : un portrait de 37 mètres de haut où tout devait être déformé dans les proportions. En fait, malgré tout cela, Rome en dut rester aux peintres grecs et César payait un demi-million l'*Ajax furieux* et la *Médée* de son contemporain Timomaque, dont le chef-d'œuvre était une *Gorgone*.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

Les Arts Décoratifs gréco-romains

Les arts décoratifs, plus près de nous, pour ainsi dire, plus familiers, plus mêlés à la vie journalière, adaptés à des fonctions plus utilitaires ou du moins d'une utilité plus matérielle, ont besoin pour être compris d'être vus dans le milieu qu'ils garnissent. Il y a en outre une dépendance plus étroite entre toutes leurs manifestations et ces manifestations elles-mêmes sont dominées par la *maison*, dont quelques-uns sont les éléments fixes et les autres les éléments mobiles. Par l'art pur, la forme s'abstrait un peu du temps et de l'espace, a quelque chose d'universel : aussi la statue se distingue-t-elle, se sépare-t-elle des réalités environnantes par le piédestal ou le socle, — tout comme le tableau par le cadre se détache du milieu où il figure. Il n'en est pas de même de l'art appliqué aux objets usuels et, pour comprendre l'art décoratif grec ou latin, il faut connaître l'ensemble dans lequel il apparaît enveloppé.

La *maison grecque* n'est point aisée à reconstituer. Elle était fort simple, tout le luxe s'étant très longtemps dépensé dans les monuments publics. La description qu'en a donnée Vitruve ne semble convenir qu'aux constructions privées contemporaines d'Alexandre le Grand, c'est-à-dire au IV^e^ siècle avant l'ère chrétienne, et encore y rencontre-t-on des affirmations inconciliables avec certains passages d'autres auteurs.

Peu large, toute en profondeur, la demeure grecque présentait une

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

façade simple (pierre, bois, brique) sous un toit de tuiles à double égout[1]. A la façade s'accotait un autel d'Apollon Agyieus (Apollon des rues) ou quelque hermès. Des marches soulignaient l'entrée ; sur le seuil se lisait un souhait de bienvenue. Tout cela fut imité par les Romains. *Salve*, lisait-on sur le seuil latin. La maison avait, sur les côtés, des boutiques. Dans les grandes villes latines, ces maisons devinrent aussi hautes que les nôtres, se divisèrent en étages et en appartements : le poète Martial fait même allusion aux périlleux pots de fleurs qui agré-

Fig. 1. — Frise des masques (Mosaïque).

mentaient les fenêtres de ce que nous appellerions les mansardes et y formaient de minuscules jardins suspendus : mais ces maisons à appartements loués (*meritoria*) ne ressemblaient point aux maisons particulières habitées par une famille unique.

Quand on avait franchi le seuil (dont les superstitieux Romains comptaient soigneusement les marches en nombre impair, de façon que le pied droit montât sur la première et sur la dernière), on s'engageait dans un long couloir étroit sur lequel à droite s'ouvrait la loge de l'esclave portier, près de la niche du chien de garde enchaîné (*chien* qui figure dessiné sur le pavage de la maison dite du Poète tragique à Pompéi). L'incription latine *cave canem !* « gare au chien ! » avait eu son pendant dans la maison grecque.

Au bout du couloir, on entrait dans l'appartement des hommes séparé

[1] Le bas-relief de « *Bacchus reçu chez Icarios* » montre dans le fond une précieuse image de la maison hellénique.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

de celui des femmes. Ces deux appartements, chez les Grecs comme chez les Romains, comprenaient chacun un ensemble de petites pièces disposées sur les côtés d'un carré ou rectangle à ciel ouvert, formant cour avec quatre colonnades ou portiques faisant galeries latérales. Cette sorte de péristyle était l'*aulè* grecque et l'*atrium* romain. C'était la partie où l'on recevait les visites, le salon. Dans le pourtour se dressaient les souvenirs de famille, statues des ancêtres (bois, cire, terre cuite, marbre, bronze). Au milieu, un bassin reflétait le ciel, renvoyait la lumière et répandait la fraîcheur. Sur un des bords de ce bassin, un autel portait le dieu protecteur, le dieu familial (les lares et les pénates, chez les Romains).

Fig. 2. — Vase de Naples (reliefs de verre blanc sur verre bleu.)

Dans l'axe de la demeure et suivant la ligne prolongée du couloir d'entrée, un autre couloir menait à l'appartement des femmes avec ses pièces pour le travail des tissus.

Enfin, dans le fond, un autre portique s'étendait en terrasse dominant un jardin (où l'art des jardiniers romains taillait les arbres en formes bizarres, parfois en figures d'animaux).

Telles sont les données communes. Les baies étaient fermées par des portières à anneaux roulant sur des barres transversales. La lumière venait surtout du dedans : les fenêtres qu'on a trouvées à *Pompéi*, celles que décrivent les auteurs, sont des sortes de lucarnes carrées à châssis placées trop haut dans le mur des pièces pour que quelqu'un du dedans puisse voir la rue. Le chauffage se faisait au moyen de braseros transportables, où l'on brûlait des matières dans lesquelles on était arrivé habilement à supprimer la production de la fumée.

Naturellement ce type de la demeure antique subit de nombreuses

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

variantes selon le lieu et selon l'époque. Vitruve note les divers styles de l'atrium.

Chez les Romains, on employa longtemps le bois et la brique non cuite comme matériaux de construction. En l'an 78 avant J.-C., Lépidus aurait, le premier, pavé sa maison avec du marbre. Les premières

Fig. 3. — Camée dit de la Sainte-Chapelle (Apothéose d'Auguste).

colonnes de marbre ornèrent l'atrium de l'orateur Crassus. Mamurra, contemporain de César, plaque de marbre les parois. Le luxe est déjà grand. Cicéron achète une maison 775 000 francs. Les étages superposés atteignent à une hauteur que l'empereur Auguste est obligé de restreindre administrativement à 21 mètres environ.

Les murs intérieurs de la demeure antique étaient ornés de peintures. Ce qui nous en reste est d'origine romaine; mais on sait que, chez les Grecs, la décoration était analogue sinon semblable : ce serait Alcibiade

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

qui aurait été l'innovateur; les murs primitivement blancs s'ornèrent de peintures ainsi que les plafonds, — non sans critiques et résistances. Les *fresques pompéiennes* (dont nous avons eu à nous occuper à propos de la peinture antique) ont été l'objet d'appréciations contradictoires. S'il y a des réserves à faire, on peut, au point de vue purement décoratif et sans y vouloir voir autre chose qu'un genre secondaire à visées ornementales et non représentatives, goûter le charme de certaines d'entre elles, — de celles-là surtout qui n'ont aucune prétention à rivaliser avec des tableaux. On a, dès le temps ancien, avec Vitruve, protesté contre le « faux » de ces architectures feintes qui ouvraient dans le mur des perspectives imaginaires; mais tout cela n'est point sans charme dans sa fantaisie accusée franchement, dans ce dessin aérien, filiforme, où jouent de belles colorations chaudes. Les figures y sont comme aériennes, ailées, suspendues, flottantes, dansantes, quelque chose comme des apparitions de fantômes.

Fig. 4. — Vase archaïque (terre cuite).

Les maisons, la plupart en rez-de-chaussée, n'avaient point de parquets à cause de l'humidité du sol et de l'absence de caves souterraines [1]. Des *carrelages* de fragments de pierre, de marbre ou de terre cuite diversement colorés, y formaient une ornementation géométrique variée malgré la simplicité des éléments composants. Les carrés, les hexagones, les triangles, les losanges s'y juxtaposaient harmonieusement sans rien qui jouât la réalité, qui prétendît au tableau. La multitude des noms qui servent à désigner ces pavements dans les langues latine et grecque prouve combien ces pavements étaient divers.

La *mosaïque* semble avoir été chose plus romaine que grecque. Les

[1] Les vins étaient gardés dans l'*apotheca*, local de la partie supérieure de la maison.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

parties qui la composent sont petites et prêtent à des effets plus riches, permettent les dégradations de tons ; mais, au point de vue de l'art pur et du dogme décoratif, il y eut erreur à vouloir jeter ainsi, sous les pieds de ceux qui marchent, des tableaux, des semblants de reliefs, des illusions de réalités contradictoires avec la fonction. Le pavement doit être et paraître plat, tout comme le tapis de pied. Cette loi décorative fut violée chez les Romains. On dit que Sylla introduisit à Rome les mosaïques : la domination romaine en répandit l'usage dans le monde soumis : de là les nombreuses mosaïques que l'on a retrouvées dans les ruines gallo-romaines. Les Musées en possèdent quelques-unes. Un artiste mosaïste, vanté par Pline, Sosus, grec établi à Rome, est probablement l'auteur des célèbres *colombes*, actuellement au Musée du Capitole (de Rome). Sur les bords d'un vase plein d'eau sont perchées des colombes dont l'une se penche pour boire. C'est un véritable tableau, où sont rendus le modelé et les demi-teintes. Blus violent et tout aussi semblable à une œuvre de pinceau est le *combat d'animaux*, provenant de la villa de l'empereur Adrien et où figurent deux taureaux attaqués par un lion, dans un paysage accidenté [1].

Un genre réaliste bizarre, plus adapté pourtant à la fonction de pavage, était la spécialité de Sosus, l'artiste cité plus haut. Le pavage de la salle à manger donnait grâce à lui l'illusion d'une maison mal tenue : les petits cubes juxtaposés représentaient des balayures, des restes de repas, des débris tombés de la table, os, écailles, coquilles.

Plus invraisemblables étaient d'autres sujets comme des courses de chars, des cirques, des cours d'eau ou des bassins peuplés d'animaux et de poissons de toute espèce, parfois en encadrement, parfois au centre à la place principale et tenant l'espace le plus grand, comme ce pavage carré où nagent les poissons les plus divers, avec une choquante perspective qui, traçant la ligne d'horizon, montre des poissons dans le ciel.

Il semble que ce dernier genre ait surtout plu et cela vraisemblablement en raison de l'analogie de sensation entre l'eau fraîche, transpa-

[1] A mentionner la *Néréide* encadrée de palmettes et de grecques (Pompéi), la Frise des *Masques*, le Génie *Acratus*, le *Bellérophon* de Saint-Germain, la *mosaïque de Palestrine* (à paysage égyptien).

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

rente, brillante et l'effet de la mosaïque elle-même. On s'étonne de voir souvent des encadrements à décor aquatique autour de sujets qui ne les justifient pas : tel est le cas de la plus fameuse des mosaïques antiques, — la *Bataille d'Arbelles* (ou d'Issus ou d'Alexandre), trouvée en 1830, dans la maison du Faune à Pompéi, actuellement au Musée de Naples.

Fig. 5. — Vase a fonds peints en noir et figures réservées (rouges).

Les personnages au nombre d'une vingtaine (on voit sept chevaux) sont des Grecs et des Asiatiques : on a reconnu Alexandre dans le jeune guerrier imberbe, cuirassé, tête nue, qui, à cheval, perce de sa longue lance un cavalier qui glisse à bas de son cheval abattu. Ce côté gauche (où est l'armée grecque) a beaucoup souffert. A droite, presque au milieu, un personnage effrayé se tient debout sur un char dont l'attelage désordonné fuit vers la droite. Le char est vu de profil. Devant la roue, un cheval, vu de derrière en raccourci, est maîtrisé par un guerrier à pied.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

Dans le fond, les lignes obliques de longues lances s'allongent. C'est un véritable tableau mouvementé, peut-être la reproduction de quelque œuvre peinte antique : en ce sens c'est un document précieux pour la reconstitution de la peinture antique dans sa période d'apogée [1].

La mosaïque antique emploie de petits cubes de substances diverses parmi lesquelles le verre coloré. La verrerie chez les anciens est très belle et a connu tous les secrets. Outre les colorations les plus riches, le verre travaillé présentait toutes les finesses des camées et des intailles. Les Romains paraissent en ce domaine avoir été supérieurs aux Grecs. En 210 après J.-C., Rome avait un quartier occupé par les verriers. Pline dit qu'on ciselait le verre comme l'argent. Le curieux vase connu sous le nom de *diatrète de Strasbourg* se compose d'un récipient de verre enveloppé d'une sorte de résille fine de verre rouge avec inscription en verre vert. On superposait souvent des couches de couleur différente : les *vases* dits *de Naples* et *de Portland* (ou Barberini [2]) sont ainsi composés de deux couches, l'une bleue, l'autre blanche. En usant la couche blanche du dessus, on a mis à nu la couche bleue formant un fond sur lequel se détache une jolie décoration de rinceaux et de personnages blancs. L'effet est celui d'un grand camée et fait penser aussi aux vases anglais de Wedgwood, mais à des Wedgwood qui seraient d'une matière brillante [3].

Fig. 6. — Type de vase grec.

C'étaient là des pièces de luxe, des bibelots de prix : les Romains en étaient curieux plus que les Grecs, chez qui le luxe privé ne luttait point avec le luxe public. S'il y avait des arts petits, s'il y avait une hiérarchie des arts et non une hiérarchie d'artistes, on pourrait dire que les petits

[1] Le travail de cette mosaïque mêle le marbre et le verre taillés en cubes d'environ un demi-centimètre. Les couleurs sont nombreuses, tons francs et demi-teintes. Les personnages sont à l'échelle de deux tiers.

[2] Actuellement à Londres, au British Museum.

[3] C'est d'ailleurs ce qui suggéra au céramiste anglais du XVIIIe siècle l'idée de ses vases modelés de reliefs.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

arts furent cultivés surtout à Rome : les *camées* (relief), les *intailles* (creux) ornaient les bagues de prix et servaient de cachets. Des morceaux, remarquables par la finesse patiente du travail et par l'entente des conditions particulières de l'idéal de la glyptique, enrichissent de leur foule les Musées de l'Europe. Des noms d'artistes se sont conservés, noms de Grecs établis à Rome, noms lus sur les pierres gravées. Parfois les dimensions sont celles de véritables bas-reliefs, comme dans l'*Apothéose d'Auguste* ou *Camée de la Sainte-Chapelle*, sardonyx à cinq couches, de 30 centimètres de haut sur 26 de large, où se voient 24 personnages et un cheval ailé[1].

Fig. 7. — Type de vase grec.

La glyptique des pierres gravées éveille l'idée d'un art rare et restreint dans ses manifestations, mais on ne peut songer à la céramique antique sans penser à la multitude innombrable des vases que l'on imagine avoir peuplé les maisons grecques et romaines. Les vitrines de nos galeries publiques sont pleines de ces poteries de toutes formes et de tout décor. Pourtant ce n'est pas dans les ruines des villes, ce n'est pas à Pompéi, c'est dans les nécropoles surtout que l'on a retrouvé ces *amphores*, ces *coupes*, ces *rhytons*, que l'on mettait à côté du mort comme s'il devait continuer sa vie ordinaire dans le tombeau.

Fig. 8. — Type de vase grec.

Dès le temps de la Rome impériale (et antérieurement, vers une époque peu déterminée) les riches se disputaient à

[1] Il y a, au château impérial de Vienne, une autre *Apothéose d'Auguste*, célèbre camée antique en onyx, de dimensions un peu moindres.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

prix d'or ces objets devenus déjà des raretés. C'étaient les restes d'une fabrication ou disparue ou incapable désormais de rivaliser avec les productions primitives : ce qui avait dû s'éteindre ainsi ce n'était point évidemment le métier; on avait encore l'argile, le tour, le four : mais on ne savait plus décorer les vases, y peindre ces scènes, ces figures d'autrefois. Vitellius fit fabriquer un plat qui lui coûta un million de sesterces. Sous la République un Q. Coponius avait été condamné pour brigue : il avait corrompu un électeur par le cadeau d'une amphore, chose de quelque valeur par conséquent. Pline, qui raille les manies des amateurs ses contemporains, se plaint qu'un « plat de terre » soit plus estimé qu'un vase *murrhin* [1].

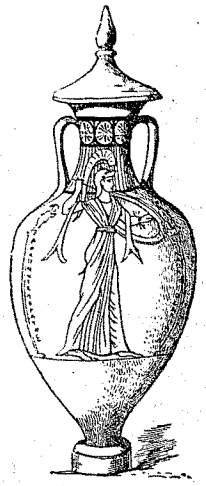


Fig. 9. — Amphore panathénaïque.

La céramique antique est demeurée grecque et c'est la Grèce qui a fourni le monde. La langue grecque possède une trentaine de mots où intervient le mot « cérame ». Un quartier d'Athènes s'appelait le Céramique. Le patron des potiers était Céramos, un demi-dieu, fils de Bacchus. Une pièce de vers, attribuée à Homère, est remplie de détails sur la fabrication. Le tour à potier est déjà connu. Hérodote vante les produits de Samos. Sur beaucoup de monnaies figurent des poteries qui indiquent peut-être un centre de fabrication.

L'argile des vases grecs est cuite à basse température et n'a point les qualités d'usage de nos poteries. La forme et le décor sont tout. C'est par là qu'on les classe. Nous avons vu qu'il y avait dans la décoration à figures un témoignage précieux, un élément de reconstitution probable de la peinture antique jusqu'à l'époque où elle employa des couleurs plus nombreuses que les quatre couleurs primitives. Quant au décor, aux ornements géométriques ou d'imitation végétale, ils sont tout l'art décoratif grec et nous y reviendrons pour déterminer les caractères dominants et l'esprit du style hellénique.

Le groupement d'après le dessin ou la couleur, ainsi que d'après les

[1] On ne sait ce qu'étaient les vases murrhins. Peut-être étaient-ils des vases de porcelaine venus de Chine par les caravanes.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

formes, aboutit à un classement chronologique, le développement s'étant fait d'après un progrès à peu près simultané dans les divers centres.

Les premières poteries tendent à la forme sphérique, lourde, engoncée : l'ornementation y est *géométrique*, mais d'un dessin gauche, hésitant. Sur la terre jaunâtre le décor se découpe en brun, affecte souvent des dispositions en *zones* superposées. Des animaux s'y rencontrent, surtout quand l'origine est corinthienne ou asiatique.

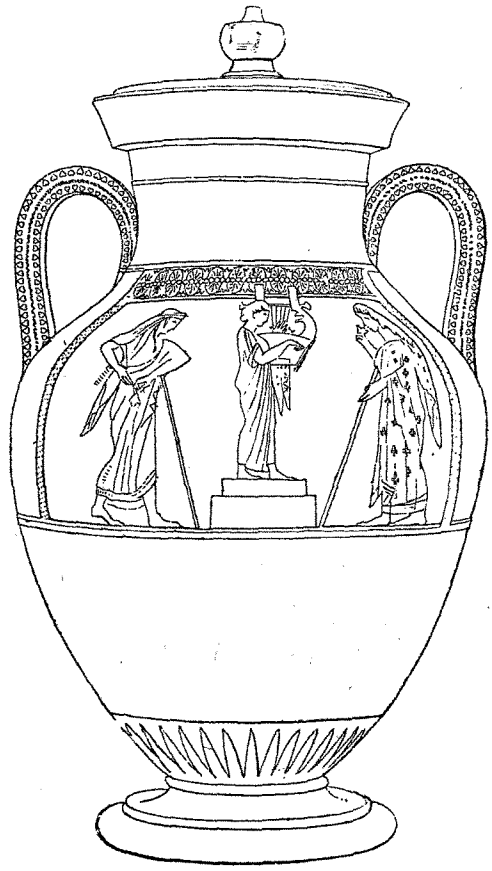


Fig. 10. — Vase grec.

On admet généralement trois autres périodes successives :

Pendant la première, le décor est en noir sur la pâte dont la couleur naturelle rougeâtre donne le fond. Les personnages ont des costumes à nombreux plis.

Puis le décor réservé rougeâtre dessine les personnages dont la

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

silhouette est cernée par le fond peint en noir. C'est la deuxième période. Outre le changement de procédé, on remarque que le dessin est plus élégant, moins anguleux, recherche la grâce. La nudité prédomine.

Avec la troisième période, le décorateur emploie des moyens plus nombreux, des ressources plus riches : c'est le temps des quatre couleurs.

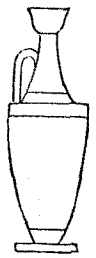


Fig. 11. — Lécythus.

Parmi ces vases, certains portent des noms d'après leur destination ou leur forme. Les *amphores panathénaïques*, données en prix aux vainqueurs des jeux des Panathénées, fêtes en l'honneur de Minerve, offrent une décoration caractéristique avec Minerve debout, casquée et armée de la lance, entre deux colonnes sur lesquelles sont perchés des coqs (symboles du combat) : le long des colonnes se lit une inscription en lettres superposées.

On conservait les liquides dans les grandes amphores, dans le gracieux *lécythus;* on les versait dans les coupes plates, dans les *canthares* plus élevés entre leurs deux anses. On buvait dans les coupes ou, à la régalade, dans les *rhytons*, en forme de cornes et dont le bas offrait l'image de la tête de quelque animal, bœuf, cheval, etc.

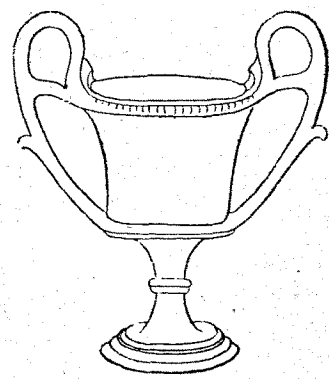


Fig. 12. — Canthare.

De nombreux noms de potiers grecs ont survécu : — Nicosthène que de nombreuses pièces de la première période représentent au Musée du Louvre ; Euphronios (figures rouges sur fond noir, scènes à quelques personnages, qualités de force musculeuse dans les combats et de grâce dans ses déesses) ; Doris plus habile, plus fin, plus composé ; Sosias, raide et fort, comme Brygos ; Hiéron aux aimables figures féminines.

Les sujets sont ou religieux ou héroïques ou familiers : ces derniers sont peut-être les plus intéressants.

Corinthe pendant la première période avait produit de nombreux vases aux formes peu dégagées, sur la panse desquels s'alignaient des animaux parmi des rosaces, en noir sur le fond naturel de l'argile cuite. De

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

là, croit-on, la céramique passa en Italie, chez les Étrusques. Le midi de la péninsule subit également l'influence grecque qu'on retrouve dans le style des vases dits apuliens, qui mériteraient plutôt le nom de tarentins. Ces vases de la Grande-Grèce ont une saveur originale par certaines représentations de scènes comiques et de caricatures ; le sud de l'Italie et la Sicile étaient réputés pour leur esprit satirique.

Fig. 13. — Cyathus.

La *céramique* chez les *Étrusques* reste toute grecque d'esprit et d'ornementation, sauf pour les lettres des inscriptions et quelques personnages de leur épouvantable mythologie. Il est pourtant un genre de vases qui leur appartient en propre ; l'argile noire ou rouge moulée y forme des reliefs que l'on pouvait répéter à l'infini avec un moule, tandis que la peinture réclamait sur chaque vase un travail entier. La ressemblance avec le métal est flagrante et l'habileté des ancêtres des Toscans dans l'art du métal contribua à la naissance de cette espèce nouvelle.

C'est en effet dans le *métal* que les Étrusques semblent, à une époque peu définie, avoir été surtout des artistes habiles. Chez les Grecs, l'*orfèvrerie* était peu distincte de la statuaire qui, dans la *chryséléphantine*, mêlait les matières les plus diverses. Il n'en reste guère que les témoignages écrits des auteurs. On parle d'une vigne d'or, ciselée par un artiste de Samos au VIIe siècle [1]. On cite Canachus, Calamis, Mys. Chez les Étrusques on retrouve les traditions grecques unies à des souvenirs

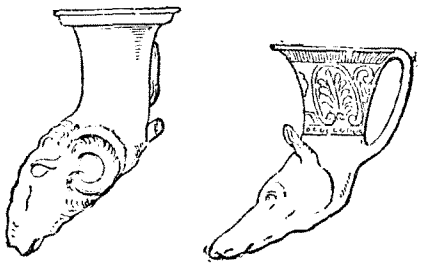


Fig. 14. — Rhytons.

[1] Les descendants de Cypsélus, tyran de Corinthe, consacrèrent dans le temple de Junon Olympienne un coffre que célèbre Pausanias, coffre en bois de cèdre dont le couvercle était orné de figures d'animaux, les unes en ivoire ou en or, les autres gravées sur le bois même.

... Les sujets gravés sur les faces étaient innombrables, Œnomaüs, Pélops, son char, les chevaux ailés, Hippodamie, le palais d'Amphiaraüs, Eriphile avec ses filles et Alcméon, enfant nu, — puis l'écuyer d'Amphiaraüs tenant une lance d'une main et

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

égyptiens peu expliqués : cela est visible surtout dans leur bijouterie, A côté des palmettes, des feuilles, des fleurs (parmi lesquelles le lotus), on remarquera des sphinx et des scarabées.

Les *miroirs*, ornés au revers d'épisodes mythologiques, passeraient pour des œuvres grecques, si les inscriptions ne donnaient pas les noms des personnages en lettres étrusques : l'Étrurie antique a été le pays de la bijouterie « inimitable », dit Cellini [1].

Le métal jouait un très grand rôle dans l'antiquité, plus grand que dans les temps modernes. On l'incrustait ainsi que l'ivoire et les substances précieuses dans les meubles, siège, table, lit.

Le *lit* grec est haut : on y monte par un escabeau. Trois côtés, parfois deux se relèvent et le ferment. Les pieds sont des sortes de petits pilastres (plats). Les *tables* portent sur un, trois ou quatre pieds, souvent en forme de pattes d'animal. Parmi les sièges figurent le siège en x, la chaise à dossier penché et arrondi, le fauteuil. Bien que les

de l'autre maîtrisant les chevaux, tandis qu'Amphiaräus, colère, armé de l'épée, met le pied sur le char en menaçant sa femme. Plus loin les jeux funèbres de Pélias, la foule, Hercule, une femme qui joue de la flûte ; Pisus et Astérion sur leurs chars se lancent dans l'arène avec leurs rivaux ; mais Euphème est vainqueur. Là on lutte au ceste, au saut ; Jason combat contre Pélée. Eurybate lance un disque. Plus loin, une course à pied. Ailleurs Hercule et l'Hydre, puis la lutte de Phinée contre les Harpies. Une femme avec deux enfants, l'un blanc, l'autre noir (le Sommeil et la Mort entre les bras de la Nuit) ; puis la Justice, une Nymphe aimée d'Apollon, Jupiter offrant une coupe et un collier à Alcmène... La description de Pausanias continue ainsi pendant six pages : toute la mythologie défile sur les quatre faces et le couvercle du coffret. La prolixité de l'auteur grec prouve l'importance de l'œuvre décrite. Il ne dit point à qui elle est attribuée. Cypsélus étant du VIIIe siècle avant Jésus-Christ, si c'est lui qui a fait faire le coffret, on voit à quelle date reculée il remonterait et quels artistes habiles auraient fleuri à cette époque. Pausanias l'attribue à ses descendants : cela ne précise point. Rien d'autre part ne se ressent d'un archaïsme marqué. Les personnages n'ont rien de monstrueux, si l'on excepte Borée dont les pieds étaient des queues de serpent. Une Diane ailée, tenant un léopard d'une main et un lion de l'autre, a quelque chose d'asiatique, mais se retrouve sur des vases relativement peu anciens. Les verbes, les mots employés par Pausanias pour exprimer le procédé de travail de l'artiste ne sont pas très nets ; il semble être question de gravure? La multitude des épisodes et des personnages s'explique par la ressemblance probable avec la décoration des vases. Pausanias parle de ciselures d'or et d'ivoire mais, ne dit pas que tout fut en ce genre. L'importance qu'il accorde à l'œuvre qui l'arrête si longtemps vient ou de sa valeur d'art ou de son ancienneté. La première semble l'inquiéter moins que la seconde et pourtant il est hasardeux de voir dans le coffret de Cypsélus une œuvre du VIIe siècle.

[1] Voir au chapitre l'*Art étrusque et romain* le rôle de l'argile dans l'architecture.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

Romains fissent grands cas de certains bois rares (comme le citrum), leurs meubles paraissent avoir été plus métalliques que les nôtres. Les pieds des meubles étaient moins simples que chez les Grecs : ils sont souvent formés de balustres compliqués de boules et de disques superposés. Les lits sont plus bas que les lits grecs.

Les Romains aimaient beaucoup l'orfèvrerie. Crassus paya 20.000 fr. deux petits vases ciselés par l'orfèvre Mentor. Les ensembles d'objets

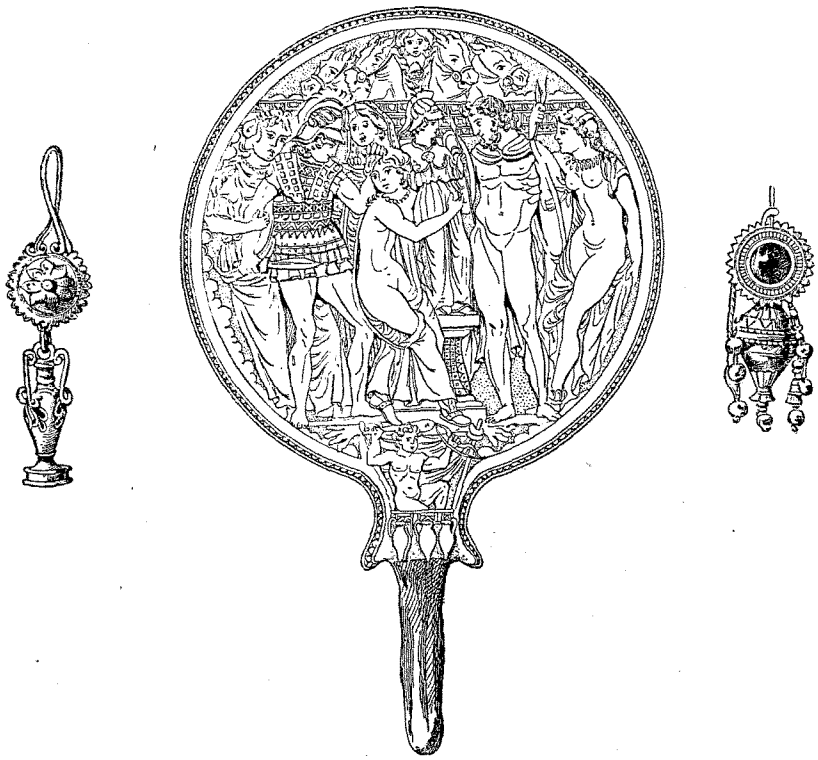


Fig. 15, 16, 17. — Orfèvrerie et bijouterie étrusques : envers de miroir, boucles d'oreilles.

connus sous le nom de *Trésor de Bernay* et de *Trésor d'Hildesheim*, les découvertes faites à Pompéi, ne sont peut-être pas des documents suffisants pour juger sûrement l'orfèvrerie romaine. On peut cependant en tirer des renseignements précieux.

La *patère d'Hildesheim*, avec la Minerve en relief qui en décore le fond, est un exemple de ce qu'on appelait un « emblema », sorte de motif décoratif en demi-bosse qui s'appliquait sur le fond de la pièce à orner. Le *vase de Bernay*, dont la panse est décorée de grands per-

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

sonnages en relief (parmi lesquels une nymphe assise à côté d'un cheval ailé) est d'un meilleur style : on a cru même y voir une œuvre grecque. Le procédé est curieux : les reliefs des personnages sont produits par le martelage (au repoussé) d'une plaque d'argent, appliquée plus tard et soudée sur le vase, laissant un vide entre les deux feuilles d'argent [1].

De tout cela naît, émane comme une âme, une pensée directrice, quelque chose où se rassemblent et se groupent certaines sensations,

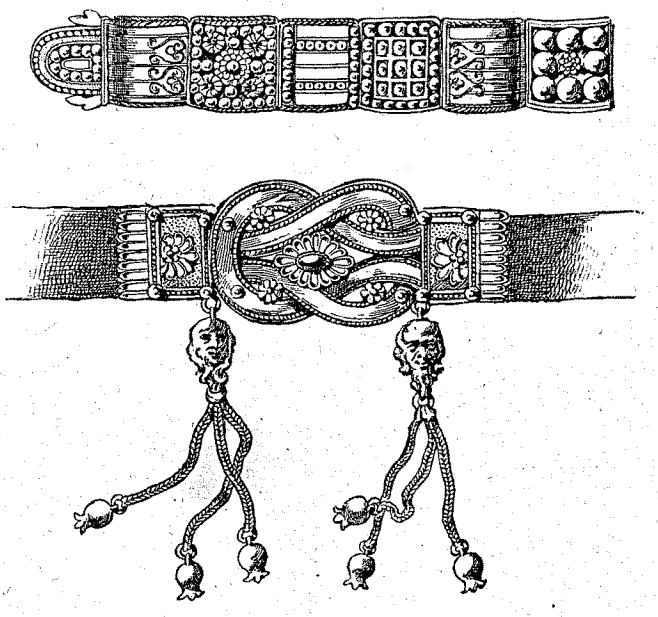


Fig. 18, 19. — Bracelet étrusque. — Boucle de ceinture (style grec).

certains effets, le style grec, encore grec dans sa traduction latine. Tout y conspire en un ensemble harmonieux.

Nous avons vu que l'édifice grec n'était pas qu'un être vivant, qu'il était presque une personne. Il n'est pas de création humaine dont l'impression soit plus une, plus immédiatement saisissable. Sa vie n'est pas celle de la plante : en lui est un tout dominé par une pensée. L'édifice

[1] Le *trésor d'Hildesheim* est au Musée de Berlin. Le Musée de Cluny en possède des reproductions galvanoplastiques (30). Le trésor de Bernay est à la Bibliothèque Nationale et comprend 69 pièces, statues, poteries, etc., déposées en ex-voto dans un temple du dieu Mercure. Un don récent (1895) a enrichi le Louvre d'un nombre considérable de très belles pièces d'argenterie (à reliefs de personnages et de rinceaux) provenant de Boscoréale, près de Pompéi.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

gothique, malgré sa beauté, est le plus souvent le fait de juxtapositions successives : il découpe sur le ciel la silhouette compliquée de la plante,

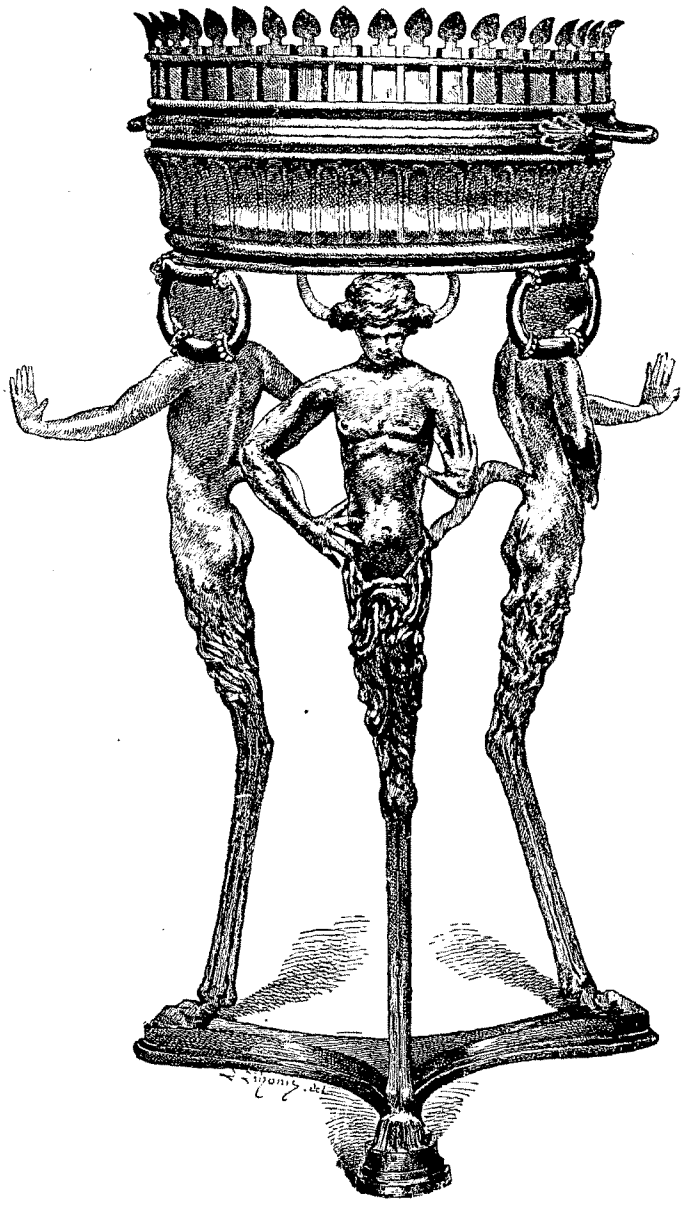


Fig. 20. — Trépied de bronze (Naples).

de la forêt même. Rien au contraire de simplement un comme le temple grec. Supprimez un de ses éléments, vous en faites une ruine, vous le

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

démembrez, vous le mutilez. Les églises gothiques ont passé presque toutes par des transformations où chaque siècle a apporté sa part. Dans le temple grec, on sent qu'il y a eu un moment précis où il « a été », où il est devenu ce qu'il est resté, moment décisif, définitif avant lequel il n'était pas encore, moment définitif après lequel rien ne pouvait s'ajouter ou se retrancher : il est une construction rationnelle.

Fig. 21. — Vase de Bernay. (Argent.)

Cela est vrai de tout le style classique.

Les arts décoratifs eux aussi, l'ornementation elle-même, seront chez les Grecs des « constructions rationnelles ». Et d'abord, malgré quelques ressemblances nécessaires amenées par des analogies de fonctions, les arts décoratifs conserveront une certaine indépendance par rapport à l'architecture et là encore nous retrouvons le témoignage de cette sûreté de goût, de cette mesure et de cette pondération classiques. Dans le gothique, tout est édifice. Les châsses sont de petites églises ; les sièges ont des toitures inutiles à leurs dossiers, des semblants de fenêtres. Un ciboire porte des tours. Il y a unité dans l'art ogival, mais parce que tout est presque la reproduction d'un type où la grandeur et les dimensions créent les seules différences. On dirait d'un corps où chaque partie serait un corps et une copie réduite de l'ensemble : tel l'arbre dont chaque branche est comme une reproduction du tronc et n'en diffère que par la grandeur.

Fig. 22. — Lampadaire bronze. (Art romain.)

Dans l'art grec, tout ce qui est support participera légèrement de la forme de la colonne ou du pilastre, parce que la colonne, le pilastre sont l'*incarnation* du support ; mais là s'arrêtera la ressemblance, ressemblance logique, d'ailleurs. L'ornementation elle-même se libère, s'adapte précieusement à sa fonction, reste une création de l'esprit ou du moins une interprétation rationnelle, n'imite jamais complètement la réalité dont elle emprunte

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

les éléments, y mêle toujours quelque chose d'abstrait et de logiquement construit.

Qu'ils proviennent de l'ornementation architecturale ou de celle des tissus, les ornements grecs éveillent l'idée d'une incroyable multiplicité de motifs gracieux et variés. Pourtant une analyse attentive, aboutit à un classement, à un groupement qui étonne : on est surpris de constater

Fig. 23. — La grecque.

le petit nombre d'éléments auquel on peut les ramener. Pendant des siècles, les arts décoratifs se sont contentés d'une langue simple pour exprimer et donner les plus riches et les plus fines impressions.

Les ornements, ici comme ailleurs, sont ou en reliefs ou en surfaces et plats.

Les premiers peuvent se considérer de profil ou de face. Les *moulures* architecturales du temple hellénique se découpent en lignes peu tourmentées, sans excès de saillie ou de retrait, et aisément réductibles à des combinaisons d'angles droits et de courbes régulières. Vus de face, ces ornements en relief font jouer sur eux les lumières ou plutôt

Fig. 24. — Oves, dards et astragales.

jouent avec elles, les reçoivent, s'en baignent, les font ricocher, ont des sous-entendus de pénombres, d'aimables mystères de faux jours veloutés et chauds, de lueurs renvoyées, — tout cela sans violence, sans crudité, sans tache brusque.

A côté de ces ornements en reliefs apparaissent les ornements plats, les décorations appliquées aux surfaces : il semble que jamais les Grecs n'aient juxtaposé ces deux espèces sans les séparer franchement, nettement, donnant à chacune sa place bien déterminée, son champ, son domaine.

L'architecture fournit nombre de ces motifs ou du moins les a employés, surtout ceux à combinaisons géométriques, parce qu'ils s'har-

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

monisaient mieux avec l'édifice même, presque tout en lignes droites : cependant parfois la plante est imitée : sur les frontons se dresse en antéfixe la *palmette* qu'on revoit sur l'échine du chapiteau ionique ; l'*acanthe* se recourbe (depuis près de 2.500 ans) sur la corbeille du chapiteau corinthien.

Il est remarquable pourtant que le corinthien fut plus employé par

Fig. 25 et 26. — Palmettes et tresse.

les Romains et que les courbes géométriques sont peu fréquentes dans la décoration monumentale grecque ; les *spires*, les *postes*, les *volutes* ioniques sont des courbes, mais le *rinceau* feuillu, gros, lourd, sera chose romaine [1].

Nulle part en effet les Grecs n'ont mieux montré leur goût équilibré que dans la manière dont ils traitent la décoration. Celle-ci procède de deux origines, géométrique ou végétale. Chose curieuse, c'est dans la plus délicate et la plus compliquée de ces deux décorations qu'il y a surtout imitation. Les dessins géométriques élémentaires, le cercle, le carré, le

Fig. 27 et 28. — Postes ou flots.

triangle n'existent point dans la nature : ils ne sont point copiés ou imités d'après des objets réels. Ils sont des conceptions, des abstractions, des simplifications généralisatrices, résultat soit d'une sensation incomplète et insuffisante, soit d'un travail de l'esprit modifiant la sensation complète et la remaniant dans un sens de simplification mêlée d'abstraction. La barbarie des races primitives emploie d'abord les décorations géométriques, beaucoup parce que l'ignorance interprète sans conscience les formes vues, un peu parce que le barbare est impuissant à rendre des formes plus compliquées.

[1] De même les Romains donneront une place abusive aux représentations de personnes et d'animaux en ronde bosse dans les montants des meubles de métal.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

Cette décoration géométrique chez les Grecs se raffine par la combinaison systématisée des droites et des courbes. Le motif répété, continué forme un système décoratif, une sorte de phrase où se mêlent heureusement l'unité et la variété. Ces juxtapositions de lignes ou de couleurs ou de reliefs donnent à ces lignes, à ces couleurs et à ces reliefs un sens, une

Fig. 29. — Palmette dans l'antéfixe.

expression, bien que chacun pris à part soit insignifiant : tel l'effet du kaléidoscope. *Grecque*, *postes*, *ondes*, *méandres*, *entrelacs*, *torsades*, *guillochis*, *perles*, *oves*, *godrons*, *rais de cœur*, *dards* sont des motifs géométriques à éléments simples.

La décoration d'origine végétale imite la plante, fleur, feuille, branche, en l'interprétant. Cette interprétation n'est rien autre que la géométrisation et la simplification des formes, reprises, conçues par l'esprit, — « rationalisées », si l'on peut dire. Nul plus que les Grecs n'a eu l'ingéniosité délicate, le goût sûr, dans l'union des deux principes géométrique et végétal. Ils reconstruisent rationnellement la fleur, « conduisent » les contours de sa grâce, tirent d'elle une forme abstraite, font d'elle un

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

véritable concept de l'esprit. La fleur, la feuille, le bouton, le rameau fournissent ainsi la *palmette*, la *rosace*, la *rosette*, le *fleuron*, le *rinceau*. Les Romains, plus lourds, plus « gros d'esprit », ne conserveront point ce charme délié : leurs guirlandes se feront pesantes, comme « engorgées »,

Fig. 30. — Bijouterie grecque.

— et cela parce qu'ils n'interpréteront plus autant, mais reproduiront telle quelle la nature.

Si, chez les Grecs, l'ornementation géométrique reste architecturale d'esprit comme d'origine, l'ornementation végétale ne procède point de l'architecture. C'est plutôt le tissu qui donne toutes ces décorations de fleurs et de feuilles. En effet sur les bords des vêtements, nous retrouvons les éléments qui ornent le pied, la panse et la gorge des vases, etc.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

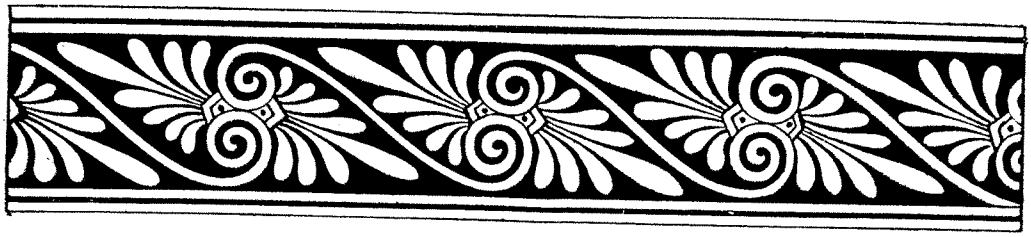


Fig. 31.

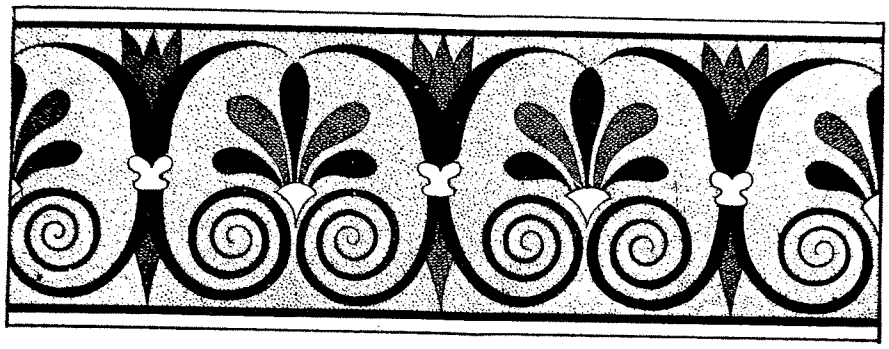


Fig. 32.

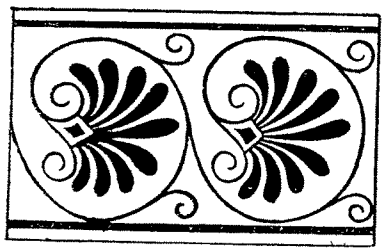


Fig. 33.

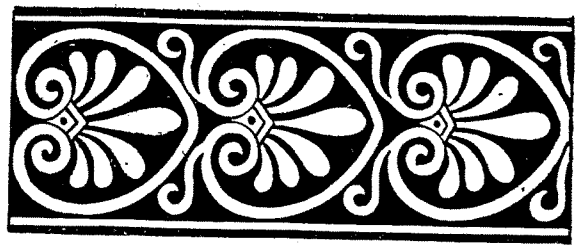


Fig. 34.

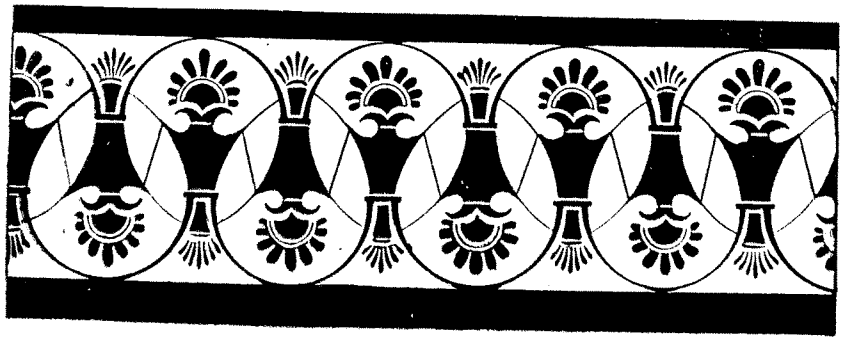


Fig. 35.

Flore ornementale grecque : la feuille (palmette) et la fleur (fleuron).

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

Construite rationnellement, la décoration grecque l'est, si l'on ose dire, à l'excès. Il semble en effet qu'elle s'inquiète trop peu, non de la forme, mais de la matière à laquelle elle s'applique. Une loi de l'art décoratif veut que l'ornementation soit soumise à la matière qu'elle décore, en ce sens que, par exemple, on ne saurait légitimement donner au verre fragile les formes qui conviendraient à la dureté du métal. La décoration grecque, elle, s'abstrait, reste indépendante de la nature de la substance décorée, est la même sur l'argile du vase et sur le métal du miroir ou du casque. Elle ne s'astreint qu'à la place qui lui est destinée et à la forme totale de l'objet. Dans le vase, le plus souvent, l'horizontalisme de la surface du liquide contenu rendra nécessaire l'horizontalisme des motifs d'ornement qui feront une zone, des zones superposées.

La forme grecque svelte et légère semble chercher à esquiver l'idée de lourdeur : elle a quelque chose comme un essor dans les lignes qui la composent. Ces vases grecs paraissent ne pas peser sur la place où ils se posent. Cela, ils le doivent à l'harmonisation de leurs courbes et c'est presque dans le sens propre du mot qu'on peut dire qu'ils sont « élancés ».

Le vase d'ailleurs n'est qu'une sorte de transformation de la colonne, réduite au balustre, où le fût s'élargit, se creuse, se fait ventre parce que sa fonction est d'être récipient.

Tel est l'esprit qui inspire non seulement le style ornemental grec, mais toutes les créations d'art de la Grèce : c'est l'essence même du génie hellénique. La richesse n'y va jamais sans discrétion, sans mesure : elle est plus apparente que réelle là même où la petitesse des motifs amène la multiplicité : c'est la combinaison riche, mais d'éléments pauvres.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

L'art chrétien avant la période gothique

(Byzantin et Roman)

Entre l'art païen et l'art gothique dans lequel le christianisme trouvera sa plus belle expression[1], s'étend une longue période de plus d'un millier d'années. On peut ramener à trois types et à trois styles les monuments de cet intervalle : le style latin, le style byzantin et le style roman. En fait, le premier et le troisième constituent le style occidental de l'Europe et se continuent. L'art byzantin, plus long dans sa durée, se développe sur un espace de 900 ans, vit encore quand l'ogival domine dans le reste du continent : oriental d'esprit, comme nous le verrons, il se retrouve dans l'art musulman, arabe ou persan, ainsi que dans les édifices religieux du culte grec.

Quand commence précisément l'art chrétien, c'est ce qu'il est difficile de démêler. Le paganisme produit encore des chefs-d'œuvre sous les empereurs, pendant deux siècles après l'ouverture de l'ère chrétienne. Ce n'est que vers le temps de Constantin que la foi nouvelle osera se produire au grand jour et tentera de se manifester dans des formes concrètes, dans l'architecture. Jusque-là les novateurs se dissimulent pour célébrer leurs mystères. Le vieil élément romain résistera longtemps aux idées nouvelles : c'est parmi les esclaves d'abord et parmi les barbares que la

[1] Quand nous disons sa plus belle expression, nous nous plaçons au point de vue du mode de sensibilité occidental. Dans le gothique, l'origine et l'élément orientaux sont sinon absents, du moins presque nuls, relativement au style byzantin.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

propagande réussira le plus. Ces illettrés, ces « pauvres d'esprit » n'ont point de culture intellectuelle : quel art pourraient-ils créer autre qu'un art naïf jusqu'à l'absence même d'art? D'ailleurs la beauté pour eux est un piège du démon : la laideur est un mérite, comme la souffrance : ils sont, eux, des malheureux, des déshérités, des vaincus à qui du ciel sourit la consolation. C'est la revanche qui les attend après la mort.

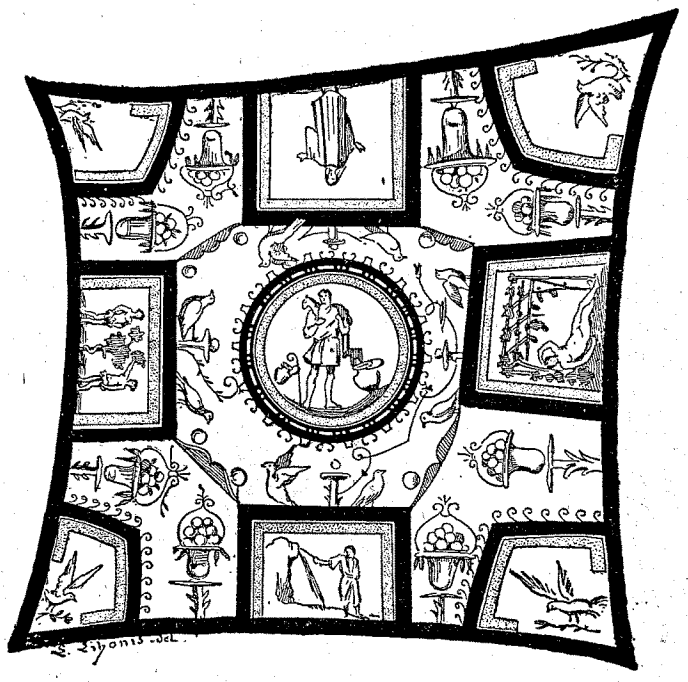


Fig. 1. — Le Bon Pasteur (plafond des Catacombes de Rome); art chrétien primitif.

Incapables de notion et de réalisation de beauté par insuffisance de culture, ils tiennent cette beauté comme périlleuse et suspecte.

Le dogme qui se cachait n'eut pas à chercher et ne chercha pas à s'affirmer dans les formes visibles. Il dut mêler et il mêla en effet, dans ce qu'il nous a laissé, deux tendances, l'une, humaine, qui pousse à manifester ce qu'on pense et sent, l'autre, prudente, qui s'exprime indirectement par le symbole, par les signes mystérieux à demi compris mais des seuls initiés. De là le caractère symbolique de l'art chrétien primitif, de là aussi la fixité, la permanence de cette iconographie qui règne durant tout le Moyen Age.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

Les livres saints y prêtaient, tout en images, en comparaisons hardies. Il y avait dans cette hardiesse une heureuse difficulté de compréhension pour les profanes. C'est là qu'on puisa. Sans doute les formes données à ces expressions, gravées, sculptées ou peintes, sont plus ou moins habiles et montrent plus ou moins d'art, mais ce qu'on leur demandait ce ne fut point cette sorte de langage universel qu'est l'art lui-même : il y eut là des signes de reconnaissance entre affiliés ; rien que cela et le but y était le contraire du but de l'art.

Cette iconographie, nous la reverrons dans les siècles suivants à qui elle sembla d'autant plus respectable qu'elle était plus ancienne. Elle ne se

Fig. 2. — Mosaïque byzantine de Saint-Vital de Ravenne.

fixa d'ailleurs point dès le début. Le christianisme n'établit que peu à peu cette sorte de dogme des formes, ce credo du figuratif, de même qu'il mit un certain temps avant de formuler précisément les articles de la foi nouvelle. Jamais en effet époque ne fut plus féconde en dissensions, en hérésies, en sectes contradictoires, que la période des débuts. En outre on ne se dégagea que peu à peu du paganisme, dans lequel on retrouverait l'origine de beaucoup d'usages chrétiens. On tentait même étrangement de s'appuyer sur le témoignage de prophéties et de prêtresses païennes qui auraient prédit la venue du Christ : c'est ainsi que les Pères de l'Église attestent les sibylles, ces sibylles que Michel-Ange placera dans les peintures de la chapelle Sixtine à côté du *Jugement dernier*.

En effet il ne faut point croire que, pour ces néophytes, Jupiter, Vénus, Apollon et les autres dieux de l'Olympe aient été des entités nulles, des êtres d'imagination, ne correspondant à rien de réel. Pour le christia-

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

nisme primitif, Jupiter, Vénus, Apollon et les autres dieux païens existaient réellement, étaient puissants, — mais n'étaient que des formes sous lesquelles se manifestaient le diable et la puissance diabolique de l'esprit du mal. Ces dieux, images de Satan, étaient les ennemis du vrai Dieu : c'est en ce sens, c'est avec un courage de bravade, que l'on renversa leurs statues, ces statues « qu'ils habitaient[1] ». De là la haine de la statuaire antique que rien ne remplaça : les premières images du Christ et de la Vierge les représentent laids, volontairement laids.

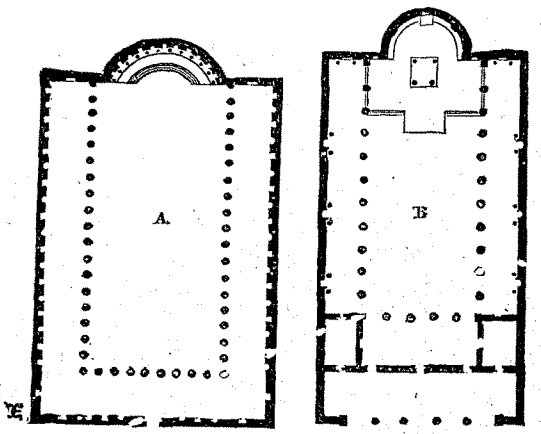


Fig. 3 et 4. — Le plan de l'église romane (B) rappelle, dans une certaine mesure, celui de la basilique (A) tribunal païen.

L'art ne fut donc qu'une écriture artificielle, à signes de convention. Pas de représentation de scènes, d'anecdotes : on évite même d'abord de figurer les personnages. Le Christ est ici un cerf, là un agneau sur un monticule d'où s'échappent les quatre fleuves du Paradis. L'Esprit-Saint est une colombe. Le bon Pasteur ne vient que tard et encore les païens peuvent-ils y voir un Mercure criophore. Le martyre, c'est la palme; la pureté, un lis; l'eucharistie, une vigne, des épis; l'immortalité, un paon ou un phénix. Trois des évangélistes sont figurés sous la forme d'animaux, le bœuf pour saint Mathieu, le lion pour saint Marc, l'aigle pour saint Jean. Puis des images, des métaphores, la barque de l'Église. Des allégories : le serpent qui, chez les anciens, était le signe des énergies du sol, de la terre, signifiera le mal terrestre opposé au bien céleste. Autre reste de paganisme, le dauphin (emblème de l'eau) devient symbole du baptême. L'autruche, qui se

[1] La superstition cherchera des appuis mystérieux dans ces êtres dont la puissance était reconnue : de là leur présence sur les amulettes, sur les talismans. D'ailleurs au-dessous de l'Olympe, il est des divinités inférieures qui, plus que les autres, peuplent l'iconographie de la cabale et des sciences occultes, — Pan et combien d'autres. A côté de la religion officielle le paganisme avait eu des annexes analogues dans les mystères d'Égypte ou d'Asie, avec Isis, Atys, Mythra.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

cache la tête pour ne point voir, est l'Ancien Testament, la Synagogue qui ferme les yeux aux lumières nouvelles. L'auréole, qui distingue les personnages divins, avait existé chez les païens: elle marquera Dieu, les saints, la Vierge, mais plus tard quand, plus hardi, le christianisme

Fig. 5. — Sainte-Sophie dans son état actuel (avec tours ajoutées par les Turcs).

sculptera ou peindra son histoire et celle de ses martyrs aux murs de l'église. Le Christ est d'abord la croix, la croix seule, à quatre branches inégales dans le culte latin, à branches égales dans le byzantin.

Le chrisme ou monogramme qui unit les premières lettres du nom grec du Christ, est également byzantin bien qu'il se trouve dans les catacombes. Ce signe aussi fréquent que la croix même (peut-être plus fréquent au début) se compose soit d'un X dans lequel est planté un P (X étant le *ch* grec et P le *r* grec), soit d'un X disposé en forme de croix, avec un des jambages vertical, jambage au haut duquel est la courbe du P.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

Le poisson, emblème du Christ appartient à l'iconographie byzantine ; c'est le résultat d'une sorte d'acrostiche, les initiales des mots grecs signifiant Jésus-Christ, de Dieu fils, sauveur (*Iésous Christos Theou uios sôter*) formant le mot *ichthus* qui signifie poisson : il y a un exemple de ce signe dans les catacombes[1].

Le Christ n'est figuré que tard et encore faut-il être réservé sur les dates attribuées aux représentations : il y a là, plus que partout, de pieuses erreurs. Le type a varié, hésité longtemps avant d'être celui qu'on a adopté universellement. Le Christ fut d'abord représenté laid (selon la thèse de saint Irénée, de saint Clément d'Alexandrie). Souvent il est imberbe ; un christ byzantin porte une barbe, non blonde et courte, mais longue et noire. Il est figuré ou en *bon Pasteur* (statue au Musée de Latran), ou bénissant de la droite (tenant le livre ou le globe dans la gauche). La manière de bénir donne l'origine latine ou byzantine. La bénédiction latine rabat le petit doigt et l'annulaire, écarte et dresse le pouce et les deux autres doigts. La bénédiction grecque ou byzantine lève le premier, le deuxième et le quatrième doigt en croisant le pouce sur le troisième doigt rabaissé sur la paume : le deuxième et le quatrième doigt sont légèrement infléchis et courbés, ce qui donne un sens symbolique : le premier doigt figure un I, le deuxième doigt un C (pour S), le pouce croisé avec le troisième doigt fournit le X et le petit doigt le C (pour S), — le tout figurant les initiales et terminales de *Iésous Christos*[2].

Dans une curieuse peinture murale des catacombes de Saint-Calixte (à Rome), *Orphée*, assis sur un tertre, entre des arbres, semble écouté par des animaux féroces apaisés par sa lyre : cet Orphée par son vêtement, par sa coiffure est asiatique : on a vu en lui une allégorie du Christ, d'autant plus que, dans les huit épisodes qui entourent le sujet principal, on reconnaît Daniel entre les lions, Moïse, David et divers faits de l'histoire religieuse. Ailleurs c'est l'histoire de Jonas qui encadre le bon Pasteur (imberbe en costume romain). On constate encore dans les bas-reliefs des

[1] Voir au Cabinet des Médailles de la Bibliothèque nationale, une cornaline portant gravé, le poisson entre les deux lettres du chrisme (ici le chrisme n'est plus en monogramme).

[2] L'attitude de la prière est différente dans les iconographies latine et byzantine. La prière byzantine ouvre les bras et les mains comme « l'orante » païen et se prosterne à terre, agenouillée, le buste en avant, appuyé sur les coudes.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

sarcophages la preuve de cette difficulté qu'eut la foi naissante à se dégager des souvenirs du paganisme : ce mélange hétérogène pour les formes peintes ou sculptées correspondait à la confusion conceptuelle des esprits.

Les anecdotes religieuses, où la figuration devait manifester une pré-

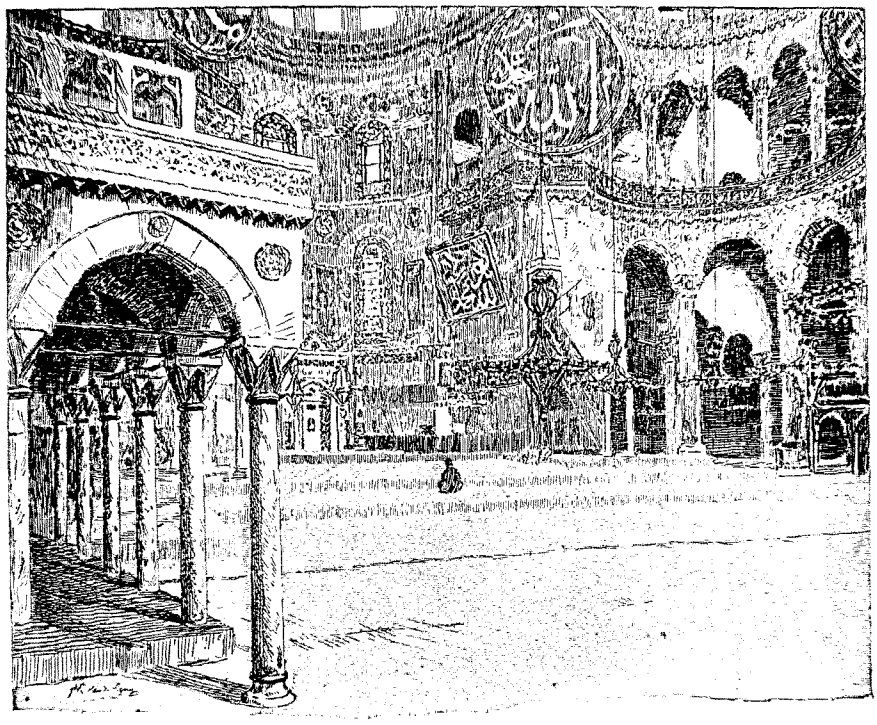


Fig. 6. — Intérieur de Sainte-Sophie (état actuel avec l'adaptation au culte musulman et inscriptions arabes).

cision plus proche de l'histoire, ne vinrent qu'après les allégories et même qu'après les personnages isolés figurés au repos. Les scènes de martyre, la crucifixion ne sont représentés que très tard [1].

[1] Le mode de bénédiction, la langue dans laquelle (latine ou grecque) sont faites les inscriptions (fréquentes sur les fonds, à côté des personnage dont elles donnent la désignation souvent abrégée) servent à distinguer les œuvres latines des œuvres byzantines, indépendamment du style. Cependant c'est surtout en Italie et à Constantinople que l'art est religieux. L'ouest de l'Europe, la France, l'Allemagne, l'Angleterre sont plus laïques dans les sujets représentés. L'influence romaine mêlée d'influences barbares y domine. De là certains styles qui succèdent au gallo-romain et à l'anglo-ro-

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

L'art de ces époques aime peu le relief, est plus peintre et graveur que sculpteur. L'orfèvrerie est tout entière en cabochons à hautes sertissures sur des fonds où serpentent les filigranes, où éclatent les émaux champlevés. Les façades des monuments seront peintes de grands sujets à personnages. La mosaïque décorera de ses petits cubes de verre juxtaposés les vastes surfaces : elle sera surtout byzantine et laissera de belles œuvres à Rome (*Saint Cosme et Saint Damien*, VI^e^ s.) à Ravenne (*Théodora et sa cour*, *cortège de saintes*, VI^e^ siècle). La miniature byzantine, astreinte à une sorte de formulaire des types et des couleurs, restera de beaucoup supérieure à ce que produira l'Occident.

Il est difficile de se prononcer sur la sculpture. Les petits bas-reliefs d'ivoire en deux feuilles (diptyques) sont encore tout romains comme le *diptyque de Monza* où figurent Galla Placidia et Valentinien III, comme le *trône* d'ivoire *de Saint-Maximien* (Ravenne). Il semble que, dans cet art particulier, Constantinople ait conservé des qualités curieuses d'attitudes moins roides, de drapés plus naturels (comme dans la *consécration de Romain et d'Eudoxie* par le Christ, cabinet des médailles, XI^e^ siècle — une *crucifixion*, même Musée). Les *portes de bronze* de Saint-Paul hors les Murs à Rome, de Salerne, de Trani, de Saint-Marc à Venise, de Monréale, la magnifique *Pala d'Oro* (parement d'autel) de Venise, prouvent que pour la fonte, la ciselure, le travail du métal en général, le centre et l'ouest de l'Europe étaient encore tributaires de l'art byzantin au XI^e^ siècle. L'Occident produisait (peut-être) le *calice de Saint-Remy* d'une certaine élégance de proportions. La statuaire donnait la *plaque tombale* de Frédégonde, peut-être les *statues tombales* de Childebert et de Childéric où le dessin se dégage déjà de la barbarie, est moins gauche dans les attitudes et plus juste dans la relation des parties.

C'est à Rome que se trouvent les plus nombreux restes de l'architecture de style dit latin ; mais les modifications qu'ont subies les églises, surtout au XVII^e^ siècle et au XVIII^e^ siècle, sans respect des formes primitives et en vue de donner aux édifices un aspect et une décoration conformes à l'es-

main : le style mérovingien (filigranes, cabochons, armes de *Childéric* trouvées à *Tournai*) ; le style carlovingien (*Evangéliaire de Charlemagne*) ; le style anglo-saxon en figures de monstres, d'oiseaux bizarres, de serpents aux combinaisons compliquées, contournées, enchevêtrées.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

prit du jour, y ont altéré les caractères devenus méconnaissables à travers les additions et les transformations, où il faut démêler ce qui remonte aux premiers siècles. D'autre part certaines parmi ces églises sont construites sur l'emplacement d'un temple païen dont des parties ont été utilisées, maintenues même : parfois deux temples ont été superposés, l'un païen, l'autre chrétien. L'église *Saint-Luc et Sainte-Martine* à Rome est ainsi composée d'une église haute et d'une basse. *Saint-Clément*, peut-être la plus intéressante de toutes, se divise en trois étages

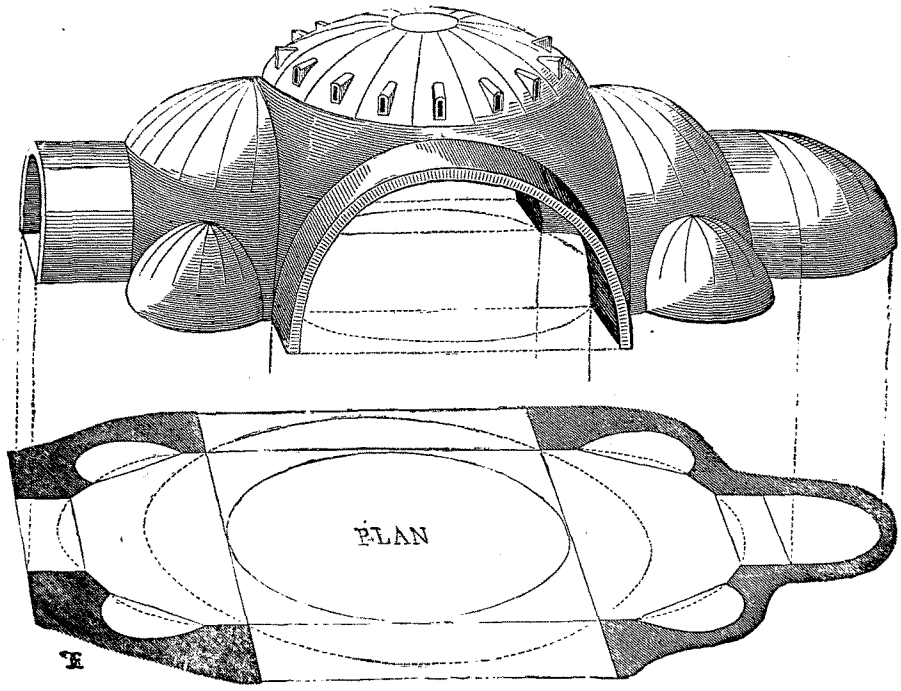


Fig. 7 et 8. — Vue perspective des coupoles latérales renforçant la coupole centrale (à Sainte-Sophie).

de constructions successives, où l'on reconnaît dans le sous-sol des substructions datant de la République romaine, d'autres de l'empire, puis une abside de l'église souterraine au-dessus de laquelle s'élève l'église actuelle.

La forme dominante du style latin est un rectangle allongé, double souvent dans le sens de la longueur. L'espace clos est divisé en un rectangle central et deux rectangles latéraux séparés par deux rangées de

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

piliers ou de colonnes. Tandis que la nef s'ouvre jusqu'au toit couvert d'un plafond plat à charpente apparente, les côtés ont souvent deux étages, le premier formant des galeries dont les baies donnent sur la nef Au fond, à l'opposé de l'entrée, le milieu du mur s'arrondit en un hémicycle séparé de la nef par un espace libre s'allongeant dans le sens de la largeur. En fait c'est là l'ancienne basilique romaine (d'où le nom de basilique donné à ces églises), c'est la disposition du palais à la fois tribunal et bourse du commerce. L'autel a remplacé la chaire du juge, comme le prêtre a remplacé le juge, car pendant les premiers siècles l'officiant, placé derrière l'autel, célébrait les mystères en faisant face à la foule. Aussi l'autel était-il nu, sans retable, sans rien qui masquât la vue des fidèles : l'autel lui-même était la tombe de quelque martyr et ce n'est que plus tard que les reliques du patron de l'église furent descendues dans la partie souterraine (crypte), au-dessous de l'autel.

On s'est demandé si les chrétiens n'avaient pas adopté pour l'usage du culte les anciennes basiliques de justice en vue d'éviter les temples païens souillés par l'idolâtrie. La ressemblance de forme et de nom semble appuyer cette opinion commune. Plusieurs considérations la démentent cependant. Longtemps en effet les basiliques laïques de justice subsistèrent côte à côte avec les basiliques chrétiennes. En second lieu, le sentiment de répulsion, qui aurait poussé à s'établir dans les basiliques pour cause de souillure des temples du paganisme, est en contradiction avec ce fait que de nombreuses églises ont été élevées sur l'emplacement des temples païens, n'ont même été que le temple païen adapté sommairement aux cérémonies nouvelles ; — par exemple *Saint-Cosme et Saint-Damien*, à Rome. On employait, sans scrupules et sans idée de profanation sacrilège, des parties, des éléments des temples païens, notamment des colonnes : c'est chose courante pendant les sept ou huit premiers siècles : colonnes antiques à *Sainte-Sabine*, à *Sainte-Marie au Transtévère* à *Sainte-Marie Majeure*, à *Saint-Laurent hors les Murs*, etc. *Sainte-Marie in Cosmedin*, construite sur un vieux temple de la Fortune, en garde même les colonnes enclavées dans ses murs. Deux motifs expliqueraient ces enlèvements : la beauté de la matière (nombre de ces colonnes étant de substances relativement rares, en porphyre notamment), — la beauté de l'ornementation des chapiteaux. La plus plausible de ces raisons est la

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

première. Si en effet l'art était déchu, c'était surtout dans son idéal, dans sa conception de la beauté physique ou dans le mépris de cette beauté mais l'habileté manuelle des artisans devait s'être conservée dans une certaine tradition. On oublie trop que Rome a eu ses corporations ouvrières, ses « collegia ». Un moment même, ces syndicats inquiétèrent le pouvoir impérial par leurs menées politiques. Trajan et Adrien

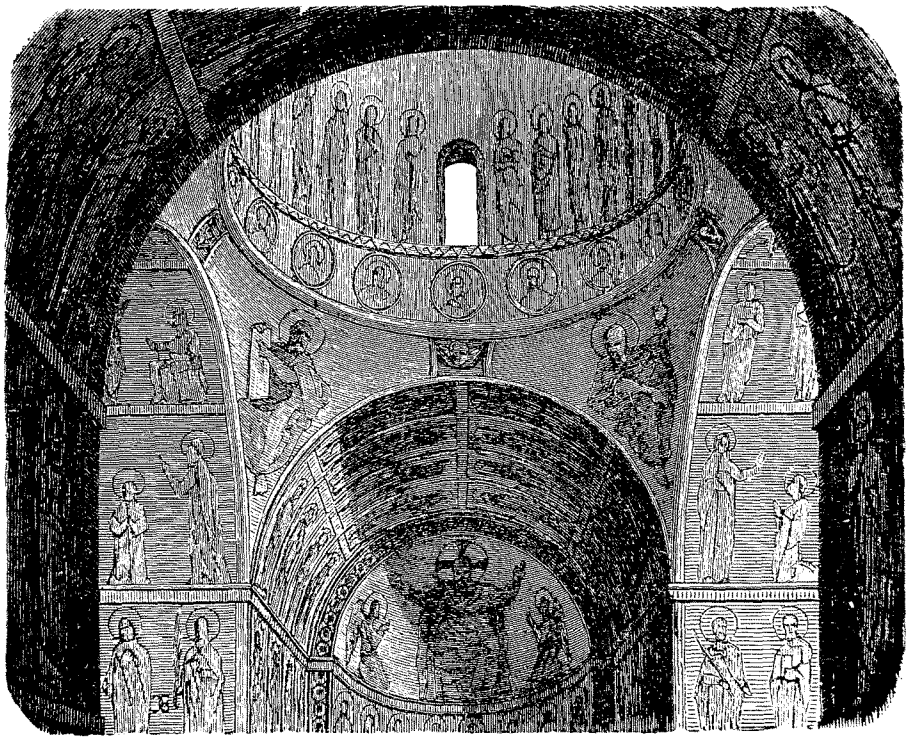


Fig. 9. — Effet intérieur des coupoles accotées; production des pendentifs.

les supprimèrent; Alexandre-Sévère, l'empereur philosophe qui mettait l'image du Christ à côté de celle d'Orphée[1] et d'Apollonius de Tyane, rétablit ces associations dont l'existence donne à croire qu'il se maintint une tradition, une permanence de pratique.

D'autres raisons s'opposent à la thèse qui veut que la foi nouvelle se soit installée dans les basiliques par horreur du sacrilège. Si les deux édifices, basilique païenne et basilique chrétienne, se ressemblent en cer-

[1] Une peinture des Catacombes, peinture citée plus haut, représente Orphée au centre de sujets bibliques.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

tains points, il en est où ils diffèrent ou plutôt ils différaient, car ces différences ont disparu dans ce qui nous reste. L'entrée de la basilique était caractéristique. Une sorte de grande cour rectangulaire entourée de galeries et de portiques précédait l'église. Cette cour, qui fait penser au cloître futur, rappelle l'atrium de la maison antique. Au milieu de cette cour, une fontaine (cantharus) servait aux ablutions et était comme une réduction de l'*impluvium*, ce bassin à ciel ouvert placé au milieu de l'atrium. On en voit un exemple dans Saint-Clément de Rome. A cette ressemblance avec la maison antique se rattache l'histoire, peut-être la légende de l'*église Sainte-Pudentienne*, la plus ancienne de Rome, construite sur l'emplacement de la maison où saint Pierre reçut l'hospitalité de saint Pudent et de ses filles Praxède et de Pudentienne : l'église actuelle, à trois nefs, avec ses belles mosaïques du IVe siècle, a été si souvent remaniée qu'elle a perdu sa forme primitive : elle fut probablement la maison même de saint Pudent. Plus tard cette cour préliminaire fut le parvis aux côtés libres : l'église ne fut précédée que du porche et du narthex, vestibules.

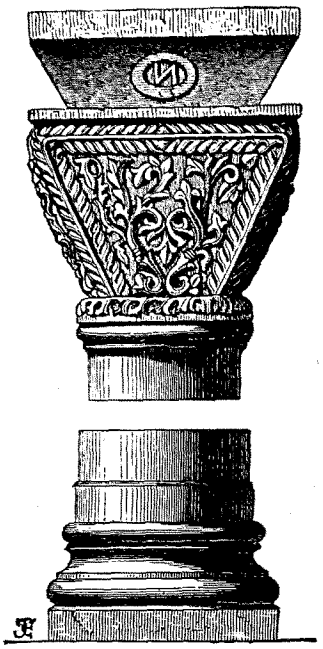


Fig. 10. — Le chapiteau byzantin et l'acanthe byzantine à Saint-Vital de Ravenne.

C'est le plan de la basilique qui dominera dans l'architecture chrétienne et que nous retrouverons dans le style roman, suite naturelle du style latin tandis qu'à l'orient de l'Europe se développera le style byzantin.

La ville italienne de Ravenne voit s'unir le style latin au style byzantin, puis ce dernier dominer. Ravenne, en 44, avait eu pour évêque Apollinaire, un disciple de saint Pierre. L'empereur Honorius y devait transporter l'empire en 402. Prise par les rois Goths, qui s'y établirent, elle fut embellie par Théodoric. En 552, reconquise sur les barbares, elle fut le siège de l'exarchat, lieutenance de l'empire d'Orient. Du Ve au VIIIe siècle l'art s'y manifeste sous deux formes, deux styles distincts, mais toujours avec une remarquable habileté de main-d'œuvre. On n'y trouve pas en

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

effet de colonnes prises ailleurs et dépareillées, comme dans les églises primitives de Rome. Les campaniles de briques, qui accompagnèrent (surtout au IXe siècle) les basiliques latines, sont généralement ronds à Ravenne, tandis qu'à Rome la forme carrée est fréquente. *Sainte-Agathe* remonte au Ve siècle, comme sa contemporaine Saint-Francesco. *Santo*

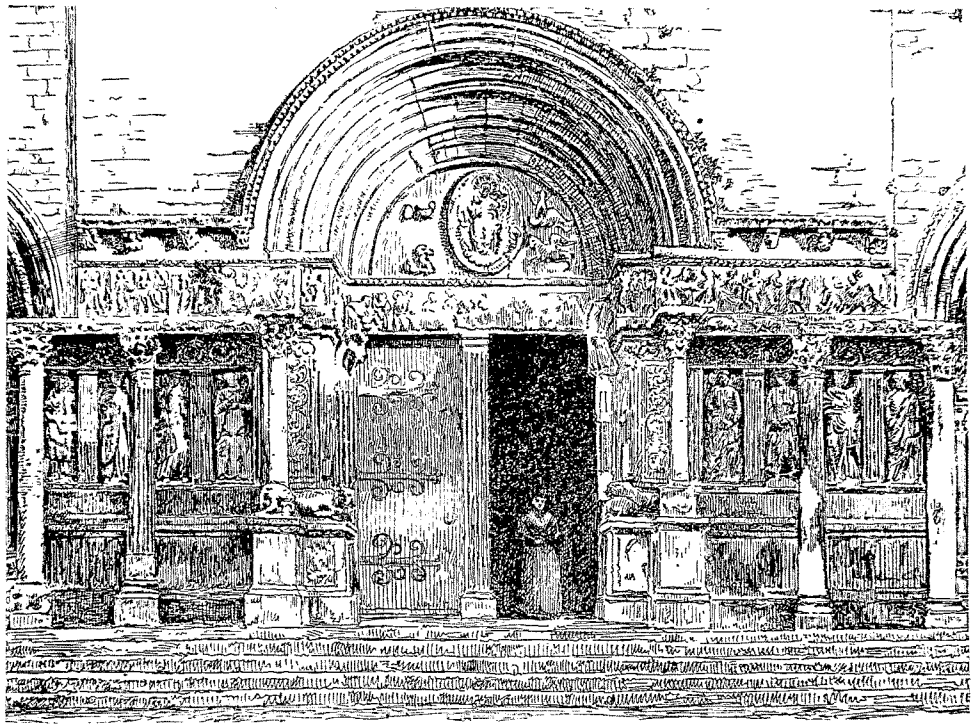


Fig. 11. — L'arcade romane est un demi-cercle (église de Saint-Gilles).

Spirito a la forme d'une basilique, comme *Saint-Apollinare in Classe* (avec campanile rond). A *Sainte-Marie in Porto fuori*, la charpente du toit est apparente comme à Saint-Apollinaire.

La forme polygonale ou ronde coiffée d'une coupole caractérise le style byzantin représenté à *Ravenne :* la croix grecque aux branches égales est le symbole tandis que l'allongement de la basilique rappelle la croix latine. La forme polygonale est carrée dans la *Chapelle de l'archevêché* (Ve siècle), octogone dans le *Baptistère*, dans *Sainte-Marie in Cosmedin*, dans *Saint-Vital*, décagone dans la *Rotonde* (ancien mausolée de Théodoric le Grand). Cette forme aux dimensions égales dans tous les sens

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

était nécessaire aux soutiens de la coupole, caractéristique byzantine, empruntée au Panthéon païen d'Agrippa. Cependant parfois une de ces dimensions s'allonge en nef et c'est une basilique dont une partie porte la coupole, comme à *Santo Nasario Celso* ancien mausolée de Galla Placidia, fille de Théodose le Grand (450).

La plupart des églises ravennaises portent des coupoles légères composées d'emboîtements de poteries. Ces coupoles ne font pas à l'extérieur une saillie prononcée, sont des fragments de cercles, mais non des demi-cercles. L'expression est plutôt intérieure qu'extérieure : c'est sous la coupole que l'effet est le plus considérable ; de dehors il est bien moindre faible même. Plus tard on rechercha le grandiose du dôme élevant dans les airs une demi-sphère surhaussée par une ceinture cylindrique qui en fera une couronne. La coupole ravennaise et byzantine est faite pour être vue du dessous et de l'intérieur : elle s'arrondit en haut comme un ciel. Aussi toute la beauté architecturale byzantine est intérieure à l'édifice. Le *Baptistère* de Ravenne est divisé en deux étages de portiques regardant l'intérieur. A l'intérieur éclateront les splendeurs des mosaïques.

L'empire romain s'était partagé en deux et Constantinople, l'ancienne Byzance, était devenue une autre Rome, plus près de cet Orient dont l'esprit et le goût la pénétreront. L'esprit public descendait de décadence en décadence. C'est une confusion étrange. Les noms eux-mêmes sentent leurs origines hétéroclites. Sur le trône des Césars on voit paraître des monstres, des fous, des phénomènes comme ce Maximin qui a une taille de 8 pieds, casse des cailloux entre l'index et le pouce, avale 40 livres de viande par jour. Dioclétien n'attend pas l'apothéose posthume et se déclare dieu vivant. Les affranchis et les comédiens sont les gros personnages du jour : Byzance verra pis, les eunuques et les cochers. Les barbares se jettent sur l'Italie, ravagent, brûlent, pillent, sont conquis, se font Mécènes, comme Théodoric, ostrogoth, beau-frère de Clovis : il consacre 200 livres d'or par an à réparer les monuments. Ces invasions mêlent pourtant un peu de sang neuf à la race épuisée, sont, à tout prendre, moins funestes que l'autre, l'invasion des superstitions orientales égyptiennes et phrygiennes. La pensée chrétienne se fait jour, s'insinue, s'infiltre dans les dessous de ce monde miné : elle n'est point une affirma-

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

tion nette au début, elle se cherche elle-même, hésitante, tiraillée d'hérésies, gagne à ce vague même, parle plus aux cœurs qu'aux esprits. Elle deviendra la force morale, donnera l'importance et la puissance aux évêques qui, mitre en tête, crosse en main, se dresseront au seuil du sanctuaire et, comme Ambroise, interdiront l'entrée à l'empereur coupable. En 325 le concile de Nicée avait formulé le Credo : 300 évêques étaient là, à l'appel de Constantin.

Fig. 12. — Le clocher, dans l'église romane, s'éleva d'abord à la jonction du chœur et de la nef (chevet de l'église d'Oo).

C'est Constantin qui donne son nom à la ville nouvelle fondée sur le Bosphore (330). Ce sera la rivale de Rome : elle a aussi ses sept collines. Là se créera le style nouveau, se fixera le type chrétien, un art voulu, tout intellectuel, emprisonné dans une hiérarchie de formes hiératiques, comme autrefois celui de l'Égypte mais avec moins de variété. Sur l'Augusteum parmi les portiques, se dresseront les dépouilles enlevées à l'Italie, la statue d'Hélène, mère de l'empereur, le milliaire d'or, le Palais de Porphyre et enfin *Sainte-Sophie*. Sainte-Sophie dont les Turcs ont fait une mosquée dès la conquête de 1453, n'est plus la basilique allongée latine ; c'est le plan en croix grecque, la combinaison du carré et du circulaire, la demi-sphère [1], s'ouvrant sur quatre piliers, rappelant le grandiose des

[1] Ou plutôt moins que la demi-sphère.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

thermes antiques et la coupole d'Agrippa. Cette portion de sphère qui rayonne là-haut dans la lumière des mosaïques (éclairées par des fenêtres dissimulées à la ceinture du bas) harmonise le cercle de sa base avec le carré des supports en rattrapant les angles où descendent les pendentifs. Là la voûte soutient la voûte ; contre la coupole centrale buttent, au dehors, des coupoles secondaires qui semblent y entrer, y perdre la moitié antérieure, en cambrant le dos sous l'effort. Tout l'édifice est là : le reste est remplissage, insignifiance. Lorsque l'empereur Justinien (532) vint pour la première fois dans l'édifice achevé, il s'écria, dit-on, songeant au temple de Jérusalem : « Salomon, je t'ai vaincu [1] ! » Dix mille ouvriers avaient travaillé à la réalisation des plans de deux architectes, Anthémius de Tralles et Isidore de Milet. La coupole, d'abord hémisphérique, tomba à la suite d'un tremblement de terre (558) : on dut reconstruire plus timidement, plus légèrement, en portion de sphère.

Une cour carrée entourée de galeries et analogue à celle des basiliques mène à un portique transversal. Celui-ci ouvre par neuf portes sur l'intérieur du temple, qui, indépendamment de ce qui le précède, forme à peu près un carré dont le centre est le centre de la grande coupole agrandie à l'intérieur par les coupoles qui l'accompagnent et s'y fondent, pour ainsi dire. L'égalité des dimensions est recherchée jusque dans la hauteur qui a la même mesure que la longueur de l'édifice [2], si bien que Sainte-Sophie pourrait presque être enfermée dans un cube absolument régulier : le dôme large de 32 mètres dominait de 53 mètres le pavage en marbre de Proconèse.

Saint-Vital de Ravenne est un édifice de la même époque, construit sur un modèle analogue par Justinien. On attribue le plan à Julianus Argentarius, auteur de *Saint-Apollinare in Classe*, autre église de Ravenne. Plus petit que Sainte-Sophie, *Saint-Vital* est plus compliqué. Huit forts et hauts piliers surmontés d'arcades se dressent aux huit angles d'un octogone régulier de 14 mètres de diamètre. Sur le haut des arcs qui s'ouvrent sur ces piliers, porte une ceinture à colonnes et baies, sur laquelle repose la coupole centrale. L'embrasure des piliers

[1] L'empereur se rendit d'abord à l'Hippodrome sur un char à quatre chevaux. Mille bœufs, dix mille moutons, etc., furent distribués au peuple.

[2] Sans la cour, le narthex et l'abside qui, au fond, fait saillie.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

forme comme autant de niches à deux étages de colonnes et dont le haut s'arrondit en portions de coupoles qui viennent s'appuyer sur le corps central de l'édifice ; ces étages à colonnades sont comme autant de loges

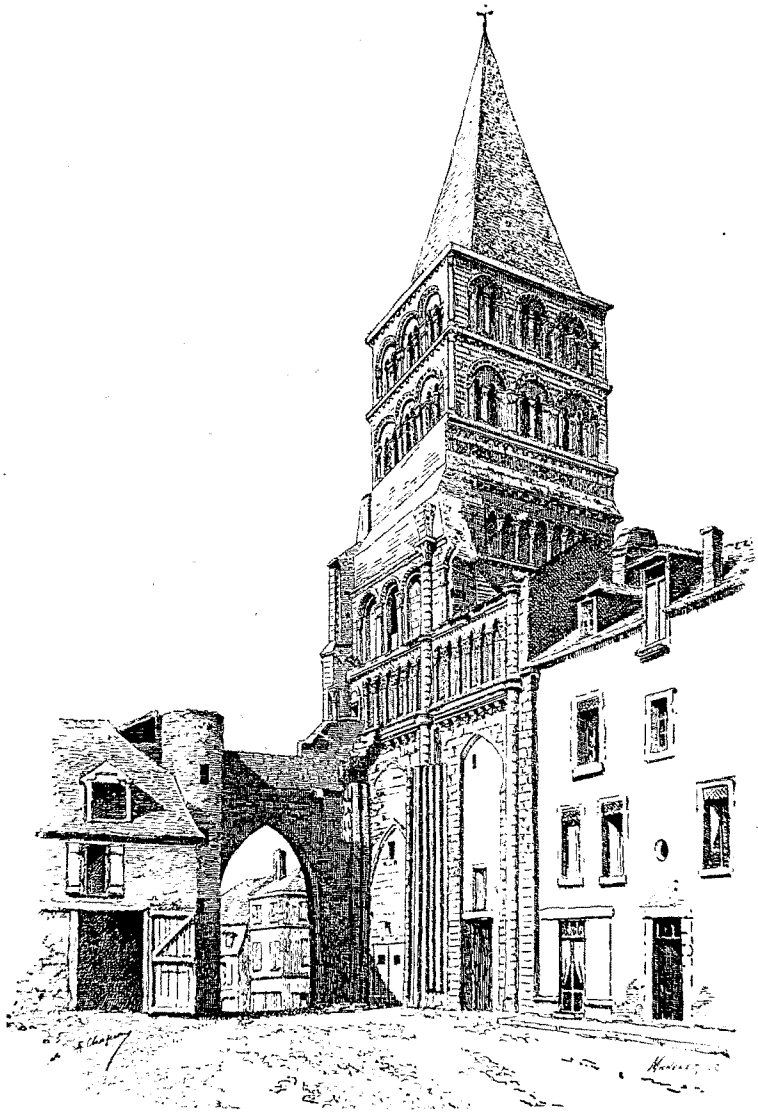


Fig. 13. — Importance de la tour dans l'église romane (église de la Charité-sur-Loire).

de théâtre regardant sur le dedans : deux galeries ainsi superposées contournent le vide que domine la coupole et sont fermées vers l'extérieur par un mur octogonal. Cependant un des côtés de l'octogone livre passage au chevet d'une abside.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

L'influence byzantine s'exercera surtout en Orient et se continuera dans le style musulman, dans le style russe et dans certains monuments de l'Asie Mineure. Cependant, l'Occident de l'Europe peut montrer des œuvres où les analogies sont manifestes. Si *Saint-Marc* de Venise, si *San-Lorenzo* de Milan sont byzantins, *Aix-la-Chapelle*, la capitale de l'empire de Charlemagne, verra, à l'extrême fin du VIII^e^ siècle, s'élever une chapelle qui est presque une copie de Saint-Vital. L'imitation du type architectural portera plutôt la disposition du plan en croix grecque amenant le cercle ou le polygone régulier. Plus tard la coupole, le dôme sera l'obsession des constructeurs, mais, surtout après l'exemple du dôme de Saint-Pierre de Rome : on l'adaptera au rectangle allongé latin, à l'intersection du transept et du vaisseau principal.

On a exagéré l'effet et l'impression du dôme dans l'architecture religieuse. Il y a sans aucun doute un tour de force dans ces énormes espaces couverts, libérés de piliers et de colonnes ou du moins les rejetant loin sur les côtés ; mais c'est surtout vu du dehors que le dôme donne une sensation de grandeur et d'ascension vers le ciel. Vue de dedans et de dessous, malgré les splendeurs des mosaïques où dans les ombres mêmes s'éveillent des lueurs mystérieuses, il faut avouer que la coupole couvre, arrête le regard, masque le ciel qu'elle remplace. Ce dessous de sphère ne peut, sans effort pénible, être considéré d'ensemble et verticalement. L'aile de la prière se brisait au plafond (plat) de la basilique latine : l'élan s'émousse sur cette courbe fuyante qui emprisonne. La voûte en ogive où se réunissent les ascensions ininterrompues des nervures de la nef gothique concordera mieux avec cette idée de chemin de prière et d'union de la Terre et de Dieu.

C'est plutôt de la basilique que dérivera le style ogival, par l'intermédiaire du style roman, occidental comme la basilique elle-même[1].

L'art roman parle une langue simple et forte, non sans lourdeur. Il ne s'attarde point au verbiage qui fait du temple byzantin, une sorte de cenotaphe bouché de placages et de choses rapportées, sans lien avec l'ensemble : il est plus sobre, plus un, plus ramassé, plus trapu. La belle floraison gothique s'épanouira en pétales de pierres, en extériorités aventureuses

[1] Ou du moins central et occidental.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

se découpant hardiment sur le ciel. Le roman fait masse : les reliefs ont peur de se risquer au dehors. L'édifice lui-même a un air de défiance, se tient sur ses gardes, ouvre, dans ses murs épais de forteresses, des baies étroites comme des meurtrières, y pose en faction ses nombreuses colonnes courtes. Il se sent dans un milieu qui n'est point encore rassurant et tranquille. Il n'est pas l'église triomphante ; il est l'église qui lutte encore, environnée d'ennemis et de races barbares qui guettent à l'horizon, — ou plutôt il est le monastère et le monastère de ces moines

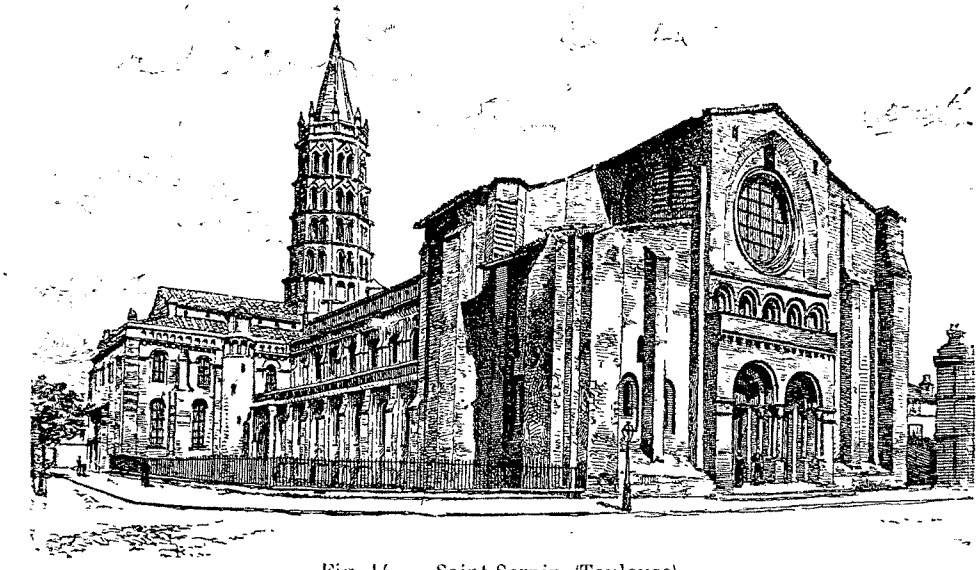


Fig. 14. — Saint-Sernin (Toulouse).

de génies, de ces épiques qui partaient ainsi pour défricher les régions incultes de l'Europe et emportaient avec eux la bèche, les livres saints et aussi l'épée. Le plus grand de tous, Boniface [1] va civiliser et évangéliser l'Allemagne (718), y trouve le martyr (755). Le style roman est le style monacal : il est né des monastères et se terminera au XII^e^ siècle quand à la puissance des moines succédera le pouvoir des évêques.

Le plan y reste celui de la basilique. Le plafond en charpente, sujet aux incendies, est remplacé par la voûte en berceau (cylindre) ou par les voûtes dites d'arêtes, formées par la pénétration de deux voûtes cylindriques qui se croiseraient.

[1] Les arts revendiqueront le populaire saint Éloi (588-659), évêque et orfèvre, l'Anglais saint Dunstan (924-988), patron des orfèvres anglais.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

Au centre du transept (à la « croisée ») se dresse généralement la tour qui perce la voûte (et ne la bouche plus comme la coupole), tour carrée ou octogonale à étages de fenêtres et dont le haut est coiffé d'un toit dont l'angle est d'autant plus ouvert que la tour est plus ancienne : ce toit, aiguisé, deviendra la flèche. Ces tours qui contiennent les cloches accompagnent parfois la façade, émergent du sol à ses angles, la renforcent, s'y plaquent comme d'énormes piliers cylindriques (*Notre-Dame de Poitiers*, etc.), mais restent plus indépendantes de la disposition de la façade que dans l'église ogivale.

D'ailleurs tout cela se modifie peu à peu avec le temps. Nombre des édifices romans sont de la période terminale pendant laquelle l'ensemble de la construction, dans ses grandes composantes, se rapproche du style suivant. Ainsi les grandes façades plates, peu aisément divisibles en parties accusées par des reliefs (*Cathédrale du Puy, Sainte-Madeleine de Vézelay, Notre-Dame de Poitiers, Notre-Dame d'Angoulême*), empruntent leur décoration à la variété des matériaux, à leur mode apparent d'appareil, aux colorations diverses disposées en arcatures ou en bandes horizontales. Les baies cintrées s'y superposent semblables à des portes donnant sur le vide : parfois même ne correspondant à rien, elles se découpent sur le ciel (au Puy) sous le couronnement en bâtière accoutumé. Malgré la richesse des reliefs qui ciselent la façade de Notre-Dame de Poitiers, le regard sent, peu loin sous ces ornements à fleur de surface, le plan vertical plat.

La façade romane est déjà gothique pour l'ensemble dans la *Cathédrale du Mans*. A *Saint-Étienne de Caen*, les deux tours quadrangulaires semblent posées sur un vaste soubassement roman. Vers la fin la silhouette romane est déjà gothique. D'ailleurs les plus belles, parmi les œuvres romanes, *Saint-Trophime*, *Moissac*, *Saint-Germain des Prés*, mêlent au style qui abdique, le style qui va régner.

Il en est de même de l'abside qui forme le fond du sanctuaire. L'importance de cette partie qui abrite l'autel est marquée parfois par des tours qui l'accotent (Spire, Worms, Cologne). Peu à peu, elle fait saillie au dehors, se gonfle, semble une moitié de temple plaquée sur l'autre. Carrée, puis ronde, puis polygonale, elle arrondit ses faces en absidioles, se multiplie : la foule des chapelles sort de l'église, en crève les murs

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

aussi bien vers le chevet que sur les côtés du vaisseau principal, *Saint-Sernin de Toulouse*.

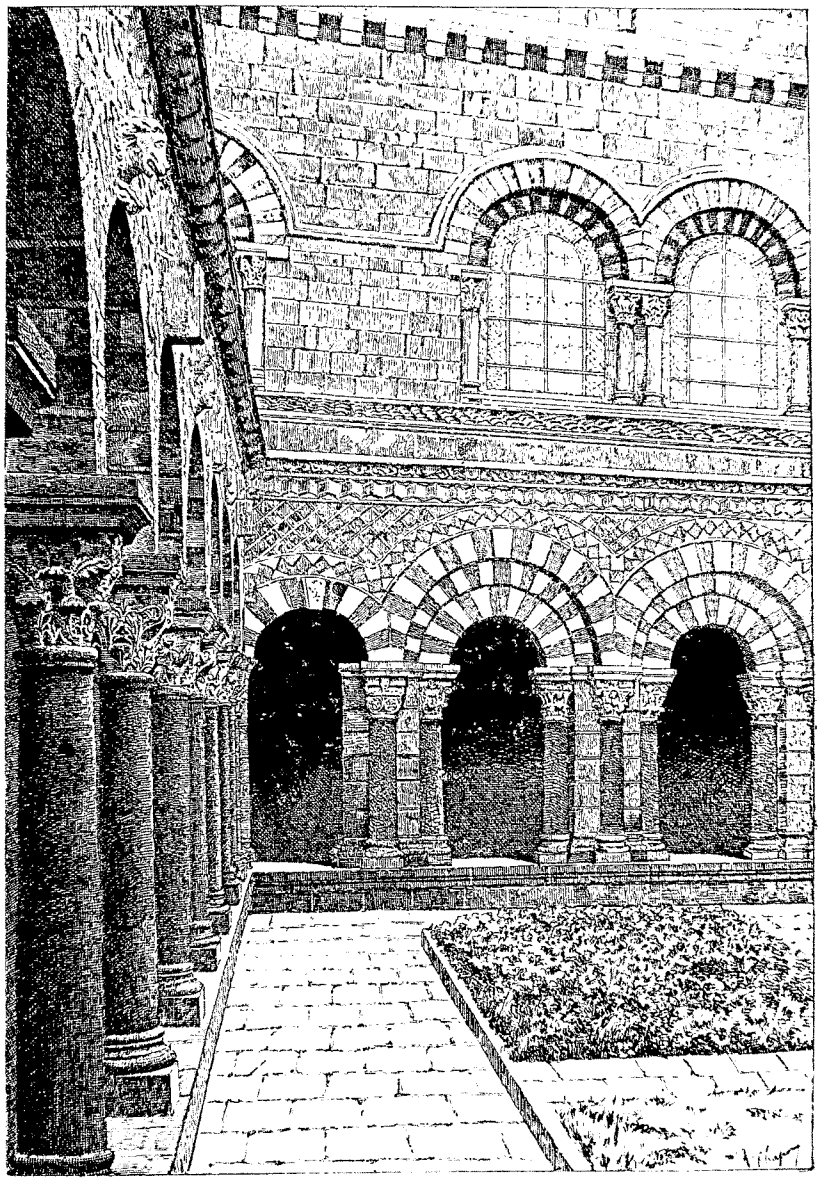


Fig. 15. — La disposition des matériaux et leur variété de couleur sont un des éléments de la décoration romane : le cloître (au Puy).

Ces bas côtés renforcent le vaisseau principal : ils sont comme des moitiés de voûtes (des quarts de cylindres) qui épaulent les murs hardis

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

de la nef. Des sortes de piliers rectangulaires (contreforts) engagés à

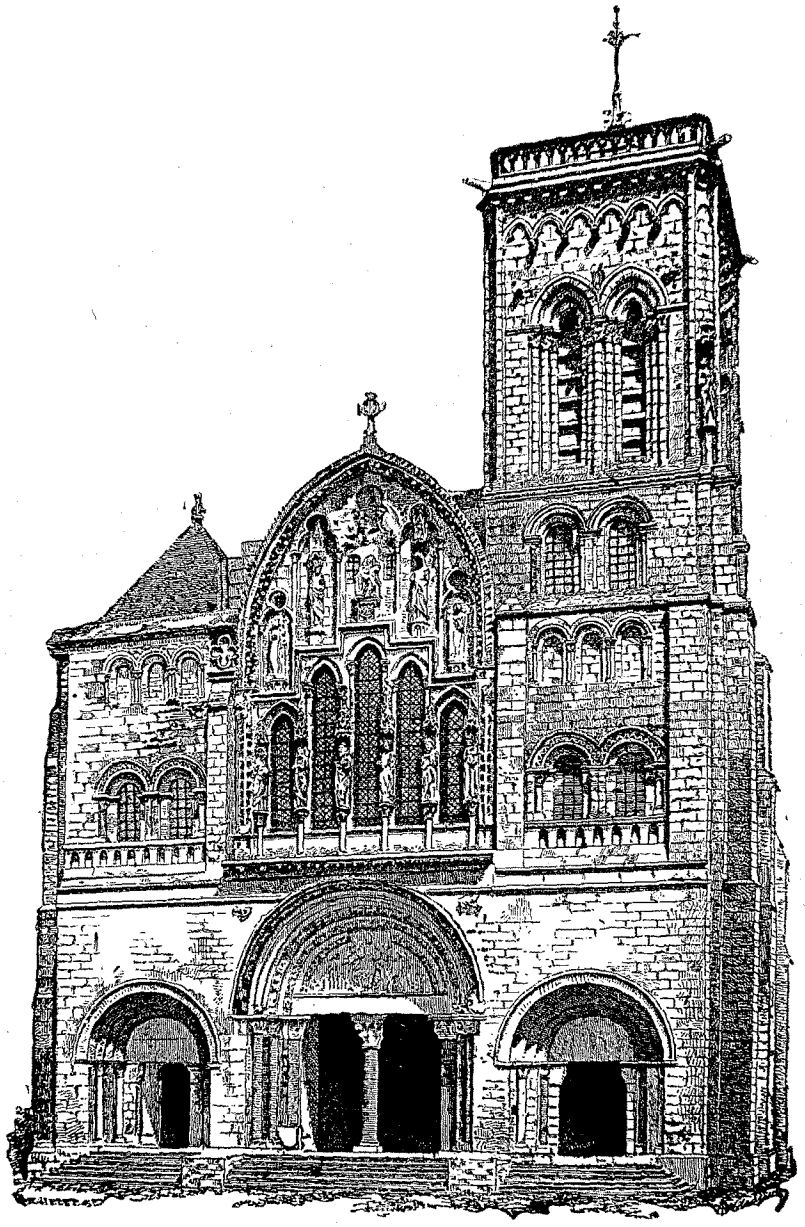


Fig. 16. — L'église de Vézelay, romane dans le bas et dans les deux côtés du premier étage, est gothique en son milieu et dans la partie supérieur de sa tour.

moitié dans les murs, les appuient, les renforcent, aboutissent dans le haut à une ceinture en saillie, qui, dans les intervalles, repose sur des

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

sortes d'arcatures retombantes (arcatures de frises) dans le genre des moucharabies : ces arcades minuscules et répétées portent parfois sur des modillons ou corbeaux sculptés de motifs caractéristiques : ce sont comme les chapiteaux de colonnes mutilées, dont le fût et la base manqueraient.

La colonne romane[1] n'est plus une colonne enlevée aux édifices païens : elle est elle-même, avec sa base empattée de quatre feuilles qui se rattachent au carré de la plinthe, avec son fût qui, généralement lisse, s'agrémente parfois de spirales, de motifs géométriques (parfois contradictoires avec l'impression que doit donner la colonne « force qui supporte »). Le style byzantin avait fourni des chapiteaux où la forme ronde (rationnelle au-dessus du fût cylindrique), faisait place à deux cubes superposés, lourds, sur lesquels se découpait la massive dentelle d'acanthe grasse à rinceaux circulaires. Le chapiteau roman est d'une variété souvent heureuse, si nous exceptons les chapiteaux historiés de personnages déplacés et de scènes peu justifiées par l'emplacement. Là où l'ornement reste sobre, à la fois géométrique et végétal, le chapiteau roman avec son abaque surélevé souligné d'une corniche, est d'un heureux effet décoratif.

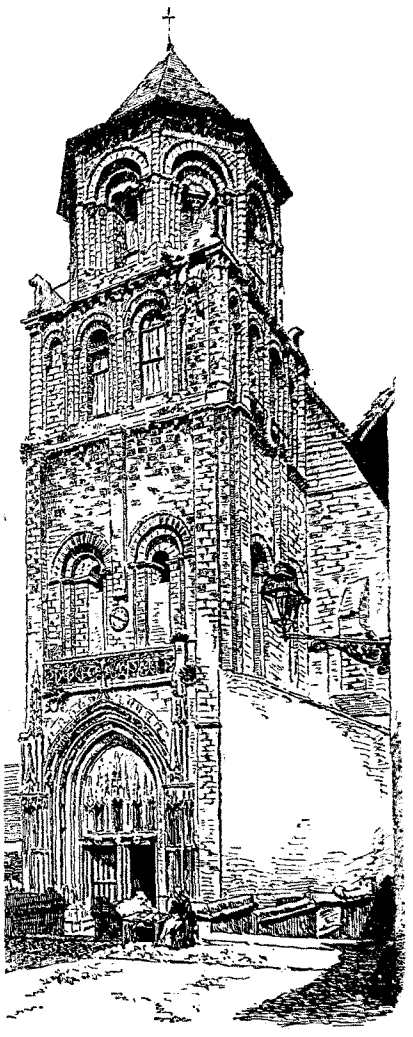


Fig. 17. — La tour de l'église Sainte-Radegonde, à Poitiers, presque toute romane, a été modifiée dans le style de sa base où a été ajoutée une porte de style ogival.

La plante ne doit jamais paraître dans le décor sans être « rationali-

[1] Dans l'histoire particulière des divers pays nous verrons ses modifications.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

sée », reconstruite par la géométrisation : c'est encore plus vrai quand elle intervient dans l'ornementation architecturale. L'ornementation romane est le plus souvent géométrique, têtes de clous, étoiles, damiers, zigzags, billettes, dents de scie, torsades, frettes, etc. Elle prodigue ses reliefs timides sur les arcatures concentriques qui s'arrondissaient en couronnement au-dessous des baies.

Baies, arcs, tout dans le style roman donne le plein-cintre (demi-cercle) caractéristique, sur les portes, les fenêtres, dans les arcades qui enjambent d'une colonne à l'autre, dans le profil des voûtes et les arcs qui en forment les membrures. Les fenêtres sont parfois simples, parfois juxtaposées (géminées). Dans ce cas une colonne ou un faisceau de colonnes reçoit au milieu les retombées des arcs ; un arc double de dimensions s'appuie sur les côtés de la baie, couronne, encadre et domine les deux baies juxtaposées, forme un tympan dans la partie supérieure où s'ouvre un œil-de-bœuf.

Le byzantin et le roman ont pour formes dominantes, le carré, le cercle, la sphère, — la croix grecque, l'auréole, la boule.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

L'Art Musulman

Sous la dénomination générale d'art musulman, on peut ranger les diverses manifestations par lesquelles la religion de Mahomet et la civilisation inspirée par elle se sont exprimées dans les arts. Arabe, persan, sarrasin, mauresque, asiatique moderne, égyptien moderne, turc, c'est le même style sous des modifications de temps et de milieu. Le Coran, armé de la lance, s'élança à la conquête du monde. L'Orient et l'Occident entendirent le galop de ses chevaux. Qui peut dire ce qu'il serait advenu de l'Europe sans la victoire de Charles-Martel qui, en 732, refoula au delà des Pyrénées les hordes guerrières? Plus tard, à l'autre bout, Constantinople soutint de nombreux sièges, ne se sauva que grâce au feu grégeois. En 1453 la porte du vieux continent cédera sous les coups de Mahomet II. Deux cents ans plus tard (1683) Vienne et l'Europe seront protégées contre les musulmans turcs par l'épée de Sobieski.

L'histoire nous montre cette domination immense s'étalant du Levant au Couchant, une main sur l'Espagne, l'autre tendue vers l'Inde. L'empire démesuré occupe tout le nord de l'Afrique, remonte vers l'Ouest jusqu'aux Pyrénées, s'étend vers l'Est sur l'Asie Mineure, la Syrie, le Plateau de l'Iran. Mahomet, d'un cri, a éveillé une force terrible que nul n'eût soupçonnée. Dès le VII^e^ siècle, c'est une inondation fougueuse. Les victoires se succèdent ininterrompues. C'est Jérusalem et la Syrie (636), l'Égypte avec Alexandrie (639), la Sicile (669), l'Espagne (711). Quand les Maures traverseront le détroit, ce sera, sous une autre forme, le Coran et le Croissant (XI^e^ siècle).

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

Pendant que l'Europe voit dominer le style byzantin, puis le style romain, puis le style gothique, l'art musulman s'épanouit, fleurit dans ses diverses boutures, assouplissant son énergie propre aux conditions locales, mêlant heureusement ses caractères propres aux manières d'être des provinces de son vaste empire, se modifiant selon le sol où il s'est transplanté. Ces modifications sont des plus intéressantes et, grâce à ces influences acceptées, nous verrons l'art arabe produire de belles œuvres dont il n'eût vraisemblablement point été capable livré à lui-même et isolé.

L'importance de l'art arabe présente en effet quelque chose qui étonne, car plusieurs causes semblaient s'opposer à son développement.

Fig. 1. — L'écriture arabe (coufique) est un élément décoratif du style musulman.

Quelle apparence qu'une architecture pût naître chez des nomades, habitués à vivre sous la tente ou à cheval? Le pays n'avait rien qui retînt, — vastes déserts brûlés sans fleuves, sans eaux, balayés par le simoun meurtrier. Le plus saint des temples, la *caba* de la Mecque ne fut qu'une construction grossière, un cube (d'où le nom) de 13 mètres sur 12, avec une hauteur de 15 mètres. Même après la restauration du XVII^e^ siècle, la Caba, avec sa porte à 2 mètres du sol et où l'on monte par une échelle temporaire, rappelle la tente par le Kissvé y schérif, voile de soie noire qui l'enveloppe, la couvre, avec ses inscriptions de versets du livre sacré.

La patrie pour l'Arabe, pour le Mahométan, est une patrie abstraite, un fond commun d'idées et de croyances. L'amour du sol n'y est pour rien. L'esprit est comme arraché, déraciné, ne tient pas à la terre. Parmi les choses matérielles et concrètes, celles-là seules auront l'affection du croyant qui pourront l'accompagner dans cette conquête du

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

monde dont le Coran lui fait un devoir, le devoir. L'art arabe sera donc appliqué aux choses portatives, armes, tissus ; il sera avant tout et dès l'origine purement décoratif. Du décor dérivera le style. Par le décor seront particularisées et appropriées les manifestations d'art plus stables que le conquérant rencontrera chez les conquis. Ici encore se trouve contredite la théorie qui veut que tous les arts naissent de l'architecture.

Fig. 2. — L'écriture arabe figure dans le décor (lampe de mosquée en verre émaillé).

Peinture et sculpture, les arts représentatifs plastiques sont d'ailleurs interdits par la loi religieuse qui défend les images susceptibles de rappeler ces idoles que Mahomet avait renversées à la Caba. L'activité intellectuelle se porta presque tout entière dans le domaine de l'abstrait et des sciences abstraites, là où les rapports ne se manifestent point sous des formes visibles et concrètes. Aussi les Arabes furent-ils les grands mathématiciens du Moyen Age. Le nom même de l'algèbre est arabe et c'est avec des chiffres arabes que l'Europe calcule. A son tour la sensibilité ne s'émut qu'aux rêveries des conteurs, poèmes aux douces demi-

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

teintes qui berçaient les âmes avec le vague d'une musique sourde et murmurante : quelque chose de cela restera dans la manière dont les vitraux arabes, percés dans le haut des murs et cernés de forts linéaments de plâtre, versent dans les intérieurs la clarté apaisée, tamisée d'un demi-jour aimable, — comme s'il y avait aussi un murmure pour la lumière.

On pourrait dire que, s'il y a une architecture hispano-arabe, siculo-arabe, égypto-arabe, syrio-arabe et turco-arabe, il n'y a pas d'architecture arabe pure, les caractéristiques du style étant surtout des caractéristiques d'ornementation des surfaces et ne portant point sur les parties essentielles, sur les organes de l'édifice. La *colonne* même varie, ici svelte, là lourde. Il n'en faut point juger en ne pensant qu'à l'Espagne. Le Musulman fut d'ailleurs mauvais constructeur, employa des matériaux sans force. Comment la stabilité l'eût-elle plus inquiété que la durée ? On dirait d'un décor éphémère. Ces revêtements de stuc et de plâtre n'ont aucune prétention à l'éternité.

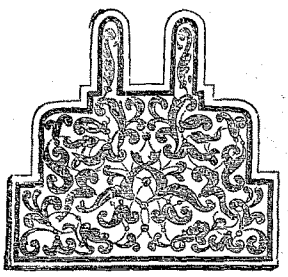


Fig. 3. — La feuille ornementale arabe dans la céramique.

C'est donc du décor même qu'il faut partir.

Le décor arabe comme l'art arabe tout entier procède du tissu. C'est le tissu qui s'étale à terre et forme le parquet de la tente du nomade, c'est le tissu qui fournit les murailles flottantes de l'abri. Nous avons vu le rôle du voile sacré qui couvre les parois de la Caba de la Mecque. Peut-être y a-t-il dans cette prédominance du tissu un reste de tradition, quelque chose qui, à travers les siècles, vient de ces tentures et de ces tapis de Babylone, célébrés par les poètes de l'antiquité. Tandis que l'Arabie pour les anciens est le pays des aromates, l'Asie Mineure et les rives du Tigre et de l'Euphrate sont la patrie des belles étoffes. L'Asie Mineure était brodeuse, surtout en Phrygie. L'Assyrien et le Babylonien furent tisserands et aujourd'hui encore la Perse, doublement héritière du vrai dogme décoratif, règne dans le domaine de l'aiguille et de la navette.

Le dessin du tapis, par ses conditions mêmes, se prête peu à la figuration des êtres animés, — d'accord avec la prohibition mahométane des

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

images. Les courbes n'y sont obtenues que par des lignes brisées. Partout les droites, l'angle droit ou l'angle de 45 degrés. L'ornementation demeurera géométrique, combinera les rectangles, les triangles, les étoiles, les polygones hexagones et surtout octogones, les redans en dents de scie. Cette ornementation du tapis, nous la retrouverons sur les murs arabes,

Fig. 4. — La feuille ornementale arabe dans la décoration d'un bassin de cuivre damasquiné d'argent.

dans les mosaïques des faïences ou des *azulejos* et dans les légers reliefs affleurants des arabesques (au sens propre du mot). Le plâtre et le stuc, auxquels ne convenaient point les hardiesses des saillies, étaient bien appropriés à cette imitation du tapis. La combinaison des polygones et des étoiles que formaient les lignes brisées (dans un désordre apparent, susceptible d'être ramené à des formules mathématiques) donna ces merveilleuses décorations où l'on voit la note particulière à l'art mau-

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

resque. L'ornementation murale musulmane dérive tellement du tapis qu'elle éveille l'idée d'une passementerie à placages de soutaches.

De la *broderie*, plus libre que le métier du tisserand, naîtra la courbe qui permet l'imitation des formes végétales. Intermédiaire entre la géométrie anguleuse et la courbe végétale, l'écriture arabe, cette belle *écriture coufique* qui répétait les louanges d'Allah et les versets du Coran, mêlait déjà quelques lignes arrondies aux lignes droites.

La *feuille* ornementale arabe présenta une forme très typique, d'un contour simple et élégant à la fois. Imaginez une feuille de lilas dont on aurait supprimé la moitié longitudinale et dont la pointe conservée se retournerait vers l'intérieur : telle est la forme première dont les autres ne sont que des modifications. La « main » dite *main de Mahomet* (main ouverte, parfois altérée au point que le pouce se termine en tête d'oiseau) complète ces caractéristiques ; cette main sacrée se trouve dans le dessin des chaînettes de lampes de mosquée et dans le décor des tapis.

La décoration architecturale juxtapose ces éléments répétés en grand nombre, monochromes sur des fonds monochromes. L'or et le rouge dominent. Sculpture de l'ivoire ou du bois, damasquinure du métal des armes, reliefs des cuirs, revêtements des murs, on retrouve partout la feuille, les motifs géométriques, les inscriptions coufiques. Les panneaux des murailles, les dessus de portes sont ainsi ornés. Les baies ouvrent leur *arcade* caractéristique dans l'encadrement rectangulaire qui forme bande horizontale dans le haut et bandes latérales retombantes : l'espace compris entre ce cadre et l'arcade est décoré de même.

Il faut ajouter un ornement architectural particulier qui a reçu le curieux nom de demi-orange ou intérieur d'orange, *medias naranjas*. Il se compose de sortes de quarts de demi-sphères se surplombant, s'étageant en encorbellement, ceux d'en haut dépassant ceux qui leur sont inférieurs : on dirait d'une grenade ouverte ou d'une portion de rayon de ruche. C'est une cohue de concavités triangulaires où la lumière joue en faux-jours. Les coins, les angles en sont peuplés. Parfois le dessous de la courbe des baies se garnit de cette décoration suspendue à laquelle on a donné le nom de « voûte à stalactites ».

Le style musulman se plaît aux combinaisons multiples, répétées, de petits motifs décoratifs légers, à colorations peu nombreuses, se détachant

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

en semis sur un fond plan, peu distant, dont l'importance au point de vue de l'espace est égale à celle du décor en faible saillie. Quand le fond est supprimé et que le décor se découpe en ajour, l'esprit reste le même dans son amour de la multiplicité des éléments petits. Aux balcons en saillie, aux meubles, on voit des grillages formés de petits balustres ou de petites boules comme enfilées en chapelets.

Les formes dominantes sont variables selon qu'on étudie l'art musul-

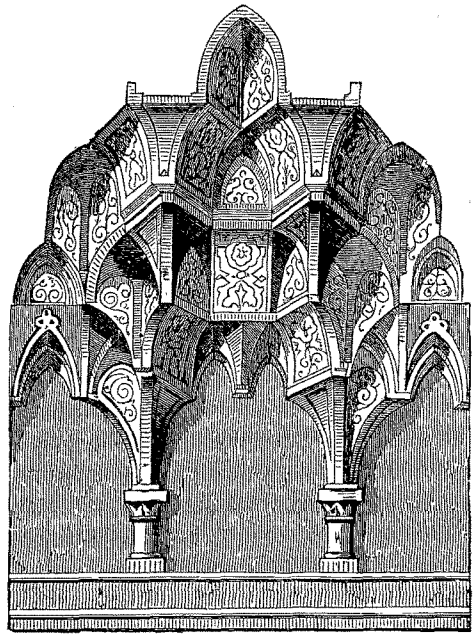


Fig. 5. — La voûte arabe, dite à stalactites, ou medias naranjas.

man dans telle ou telle région. Elles diffèrent même dans la même région selon l'époque.

La silhouette de la coupole fournit le même dessin (en plein) que la découpure des baies (en vide). L'Orient vers l'Inde a vu se développer le dôme « bulbeux » ainsi nommé de sa ressemblance avec un oignon de plante (tulipe, etc.) qui donne en profil la même figure que l'arc en accolade. Le style russe aime ces sortes de toupies renversées, dominées par la croix d'où descendent des chaînes, et qui éclatent de dorures sur les masses basses et confuses de l'édifice. L'église *Vasili* de Moscou montre la diffusion et la persistance du type architectonique (1555).

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

L'Asie Mineure eut ses coupoles, sans la grâce de l'ogive persane, sans la légèreté excessive de la coupole bulbeuse indienne ou russe, — de même l'Égypte plus dégagée pourtant, ouvrant sa coupole en moitié d'ellipse. Plus on avance vers l'Ouest, plus la coupole se fait rare.

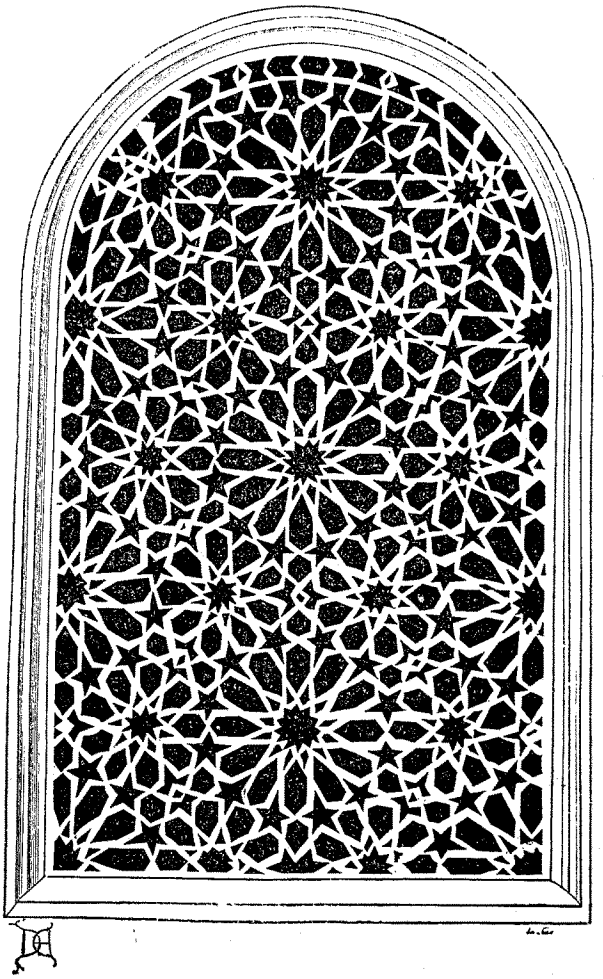


Fig. 6. — Le style mauresque est plus géométrique que l'arabe proprement dit (ajour d'une fenêtre de l'Alhambra de Cordoue).

L'arc en fer à cheval, avec sa courbe élégante qui campe sur les jambages des baies une portion de cercle plus grande que la moitié, s'enfle au-dessus des supports, dépasse leurs axes, — tout comme la coupole bulbeuse au-dessus des murs dont la ceinture la soutient. La tête de l'homme

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

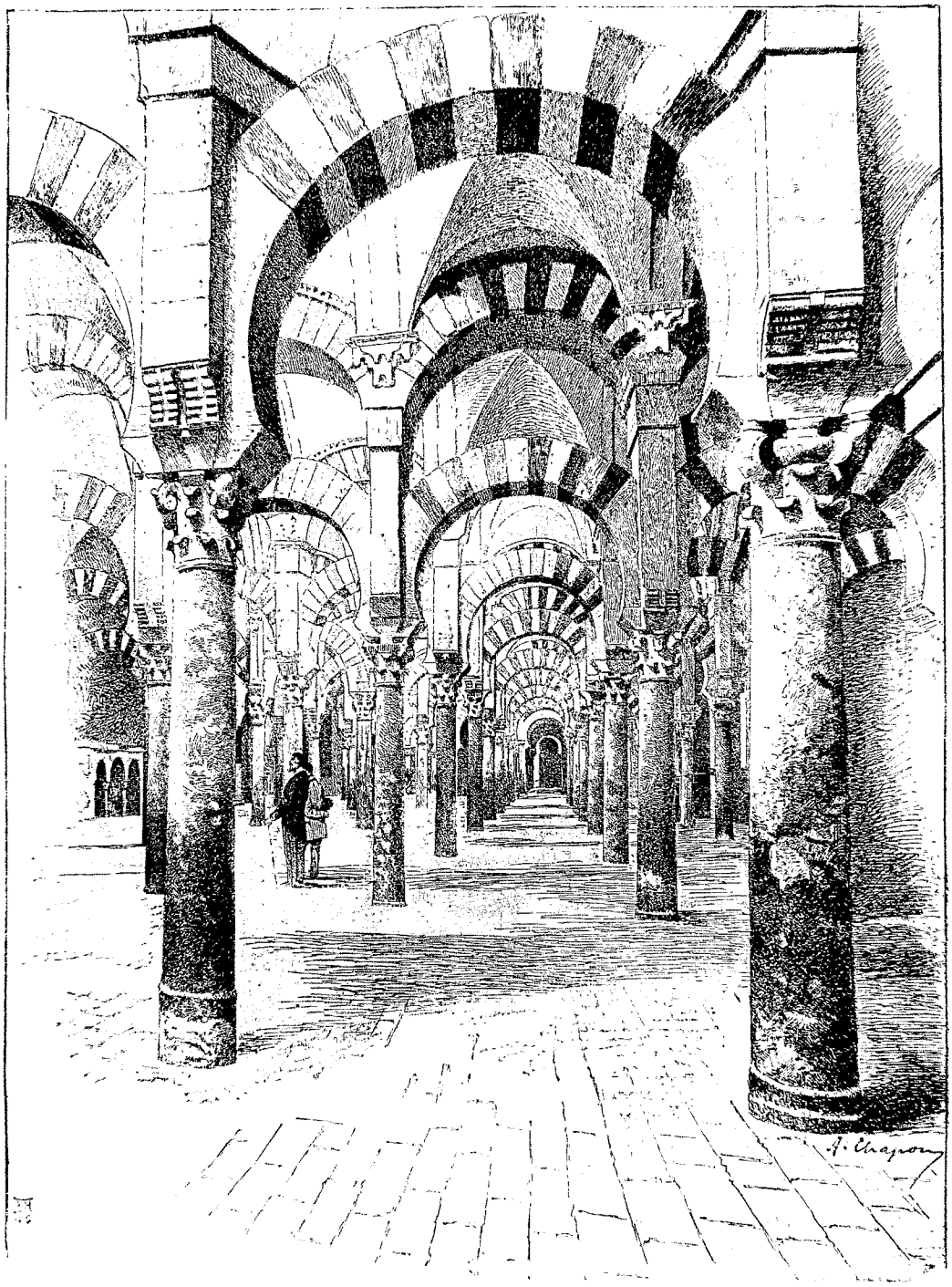


Fig. 7. — Mosquée de Cordoue.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

qui passe le seuil entre les courtes colonnes, s'auréole dans la courbe ainsi formée par cet arc outre-passé qui semble un croissant retourné : on pourrait lui attribuer la même origine qu'au croissant, symbole mahométan qui fait allusion à la fuite du prophète à Médine(622) pendant la « nouvelle lune », date de l'ère musulmane, commencement de l'Hégire.

Il ne faut d'ailleurs point exagérer. On trouve, à côté de cet arc qui rappelle la trace du sabot du cheval, toutes les formes de couronnements de baies, sauf la plate-bande. Les monuments arabes présentent l'arc plein-cintre, l'arc trilobé, l'arc surhaussé, l'arc en ogive. On a voulu voir dans l'arc gothique un emprunt à l'architecture musulmane, à la suite des croisades : les monuments où l'ogive apparaît ne sont point nombreux et par leur date sont postérieurs, pour la généralité, à l'arc gothique européen. D'ailleurs l'ogive y offre le plus souvent une forme particulière : les deux courbes vers le haut y tendent à la ligne droite.

Les formes considérées jusqu'à présent sont des formes vues en hauteur. En plan, une forme fréquente est la figure polygonale, particulièrement l'octogonale : c'est ainsi que la *mosquée d'Omar* à Jérusalem donne en plan un octogone[1].

Telles furent les dominantes d'un style qui régna sur un immense domaine, à la suite des armes de l'islamisme. Le midi de la France même en a conservé des restes, notamment dans le portail de la *Chapelle du Château*, à Perpignan, avec ses assises de marbre alternativement blanches et rouges, disposition fréquente. Dans les Basses-Pyrénées, la petite commune de *Cette-Eygun* possède encore plusieurs maisons mauresques.

L'histoire est des plus pauvres en noms propres[2]. Ici encore l'art est anonyme. Il serait même malaisé de préciser, en dehors des influences reçues des étrangers, une tradition d'art, un enseignement.

Vraisemblablement l'ignorance impuissante, au début, eut recours aux artistes byzantins tout proches et qui venaient d'élever Sainte-Sophie.

[1] Dans l'ornementation, l'octogone aboutit à une sorte de rosace ou plutôt d'étoile formée par la superposition de deux carrés, placés de façon que les côtés de l'un soient perpendiculaires aux diagonales de l'autre.

[2] On cite Huever, auteur de la *Giralda* de Séville, et Abdallah ben Younas qui, au x^e^ siècle, construisit l'*Alcazar* de Medinah al Zahra.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

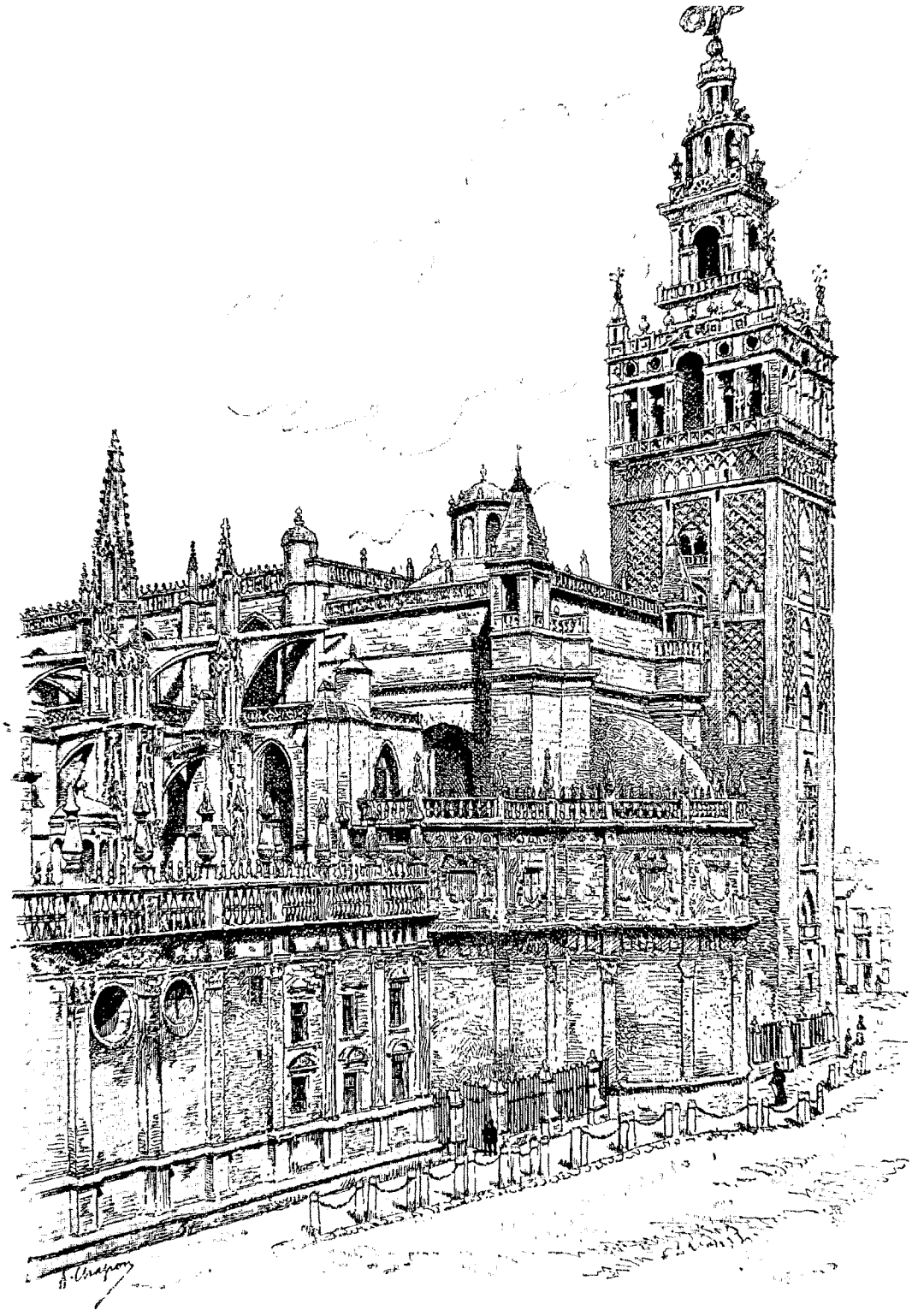


Fig. 8. — Séville : la Giralda.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

De là l'importation de la coupole, employée pour les temples et pour les tombeaux. De là un des types de la mosquée.

Mosquées, palais, tours qui les accompagnent, telles sont les formes architecturales où l'art musulman marqua surtout son empreinte.

La mosquée se présente sous des aspects divers. Celle qui dérive du type byzantin, la première par ordre chronologique et aussi la plus durable, celle à laquelle aujourd'hui encore l'architecture est demeurée fidèle, ressemble à *Sainte-Sophie*, pour l'extérieur du moins. L'extérieur en est confus, peu facile à démêler dans l'agencement des parties. Des coupoles nombreuses, hémisphériques pour la plupart, s'accroupissent, se groupent, se tassent contre une coupole centrale : l'ensemble éveille plutôt une idée de chute qu'une sensation d'ascension. Les tours qui, dans ces mosquées à coupoles multiples, émergent seules, semblent se rattacher peu à l'édifice. Leurs formes n'offrent rien de gracieux : ces *minarets* turcs, maigres, cylindriques, nus, s'allongent vers le ciel, coiffés de noirs toits coniques très pointus, pareils à des éteignoirs. Cette disposition est particulière à la Turquie et à l'Asie Mineure; si l'édifice peut être ancien, les tours sont probablement des additions modernes.

A côté de ce type tout byzantin s'en présente un autre où l'on retrouve le souvenir de la maison antique et aussi de l'église chrétienne primitive. Des galeries à portiques y forment cadre autour d'une cour qui rappelle l'atrium de la maison latine. Dans cette cour se dressait la fontaine destinée aux ablutions : la maison privée gardera cette cour, en fera le patio hispano-arabe. La *mosquée d'Amrou*, au Vieux Caire, édifice qui date de 643, peut être mentionné comme un bel exemple de ce genre d'architecture religieuse. En fait, si cette cour fermée était imposée par le cérémonial des rites, il ne faut pas oublier que, en Espagne du moins, les Arabes la trouvèrent dans les constructions d'origine romaine qu'ils adaptèrent à leurs besoins.

Les Arabes en effet furent des conquérants relativement tolérants : leur esprit s'ouvrit à des indulgences de compromis avec les coutumes des régions conquises. En même temps que pour leurs constructions nouvelles ils employaient les colonnes et les débris enlevés aux ruines des édifices romains, ils alliaient en un tout les éléments chrétiens et les éléments

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

arabes, constituant ainsi un style mixte, mi-parti, auquel on a donné le nom de mozarabe.

Les églises de la péninsule hispanique reçurent la religion nouvelle de même que, plus tard, après l'expulsion des musulmans, les anciennes mosquées devinrent des temples chrétiens. La *cathédrale de Tolède* entendit les louanges d'Allah. Par contre l'ancienne *cathédrale de Murcie* (aujourd'hui détruite) avait été une mosquée, comme la *cathédrale de Coïmbre*, comme *celle de Cordoue*, comme *S. Pedro de Fraga* qui a conservé sa haute tour mauresque carrée à trois étages, comme *S. Martin de Téruel* qui a conservé aussi sa tour.

Le plan de la mosquée était simple, plus simple que celui de l'église chrétienne. C'était le plus souvent un quadrilatère qui circonscrivait le portique où s'ouvraient les nombreuses petites pièces destinées aux fidèles.

Le sanctuaire, la partie plus sainte du temple, était le *mihrab*. Le mihrab indiquait la direction de la Mecque, l'orientation consacrée. Vers le mihrab se tournaient les prières. Celui de Cordoue peut en donner une idée. Il est au fond du vestibule et creusé dans le mur méridional. On y entre par une arcade arabe portée sur deux colonnettes de jaspe. Seize autres colonnettes soutiennent la petite coupole très ornée qui coiffe l'octogone du sanctuaire : là reposait le Coran, écrit de la main d'Otman, enrichi d'or, de perles, de rubis, couvert d'un voile de soie sur un escabeau de bois d'aloès.

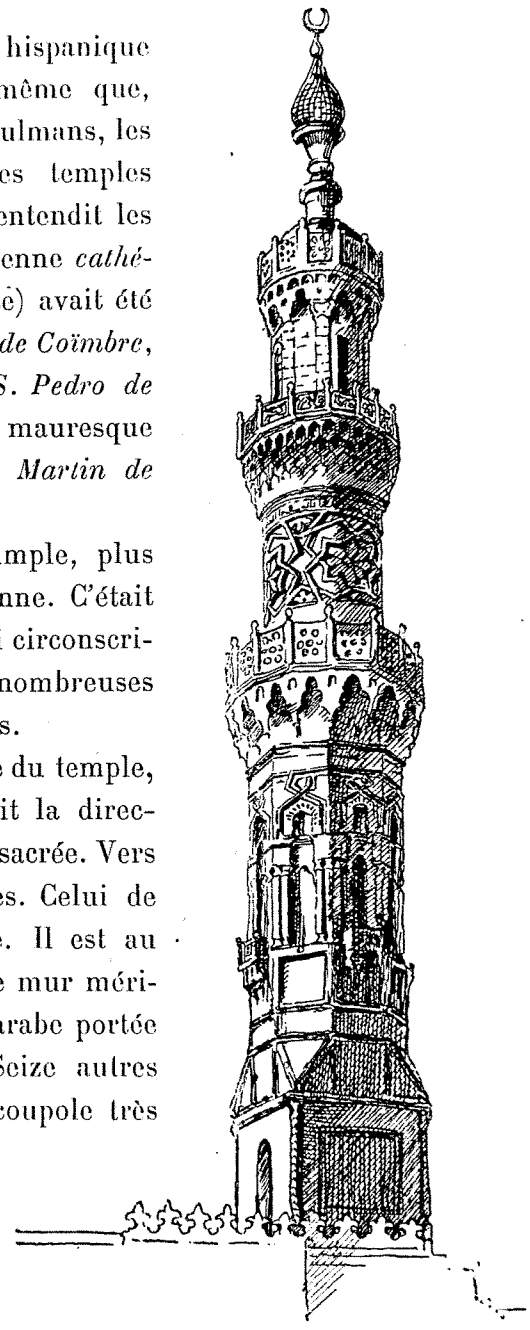


Fig. 9. — Minaret de la mosquée de Khalil-Bey.

Avant de pénétrer dans le sanctuaire, il en fallait faire sept fois le tour

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

à genoux et les dalles de marbre sont usées par le passage des fidèles agenouillés.

Dans le temple où rayonnait le mihrab, on entrait par un portique qui offrait l'aspect d'une porte de ville ou d'une porte de forteresse. D'ailleurs les Mahométans, comme les romans et les gothiques, ont eu des temples fortifiés : la *mosquée de Cordoue* dont nous venons de parler est couronnée de créneaux de forme triangulaire, créneaux qui sont caractéristiques du style arabe [1].

L'art musulman, nous l'avons dit, montra une merveilleuse souplesse d'adaptation aux traditions qu'il trouva sur le sol étranger : cela vient de ce qu'il était moins une forme de « solide » qu'un décor de surface. Malheureusement nombre de ses œuvres ont disparu ou sont tombées presque à l'état de ruines. La Sicile, où ce style devait se rencontrer avec tant d'esprits divers, tant de tendances variées de races et de traditions, possède deux palais qu'on cite et qui ne sont guère que des souvenirs. Cette période siculo-arabe qui dura environ deux siècles (IX^{e}-X^{e}) fut pourtant florissante. Des traces de style normand, byzantin, se mêlèrent à la décoration arabe. Les deux palais la *Ziza* et la *Cuba* datent d'une époque où les Mahométans, soumis par les Normands, n'étaient plus les maîtres de l'île, mais travaillaient pour leurs vainqueurs. Il est d'ailleurs remarquable que, conquérants intelligents, ils surent se faire pardonner leurs victoires : c'est ainsi que lorsqu'en Espagne, les chrétiens triomphants voulurent déraciner les restes de l'esprit arabe, ils se heurtèrent à des résistances violentes.

Palerme a des colonnes à inscriptions arabes dans l'église de la *Martorana* (son musée est riche en objets musulmans). C'est aux environs

[1] Il ne faut pas exagérer dans le sens de la pénurie d'artistes. L'influence byzantine est indéniable pour l'art musulman de l'Asie Mineure et de l'Égypte : cette influence a été des plus durables et l'architecture en Turquie, en Asie Mineure et en Égypte demeura byzantine, accentua même ses ressemblances avec le byzantin. On raconte que Justinien II envoya des mosaïques et des artistes au Calife Valid. Plus tard Constantin IX donnera 140 colonnes de marbre à Abdérame III ; mais on ne saurait en arguer une insuffisance nationale, car Abdérame III (912-961), calife de Cordoue, était d'un luxe proverbial et Cordoue était à son apogée : sa mosquée existait depuis près de 200 ans. Ce qui est vrai d'El Aksa et de la mosquée d'Omar (toutes deux à Jérusalem) l'est moins de celle d'Amrou (VII^{e} siècle), du Nilomètre (VIII^{e} ou IX^{e} siècle) et de la mosquée d'Ibn Touloun (IX^{e} siècle).

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

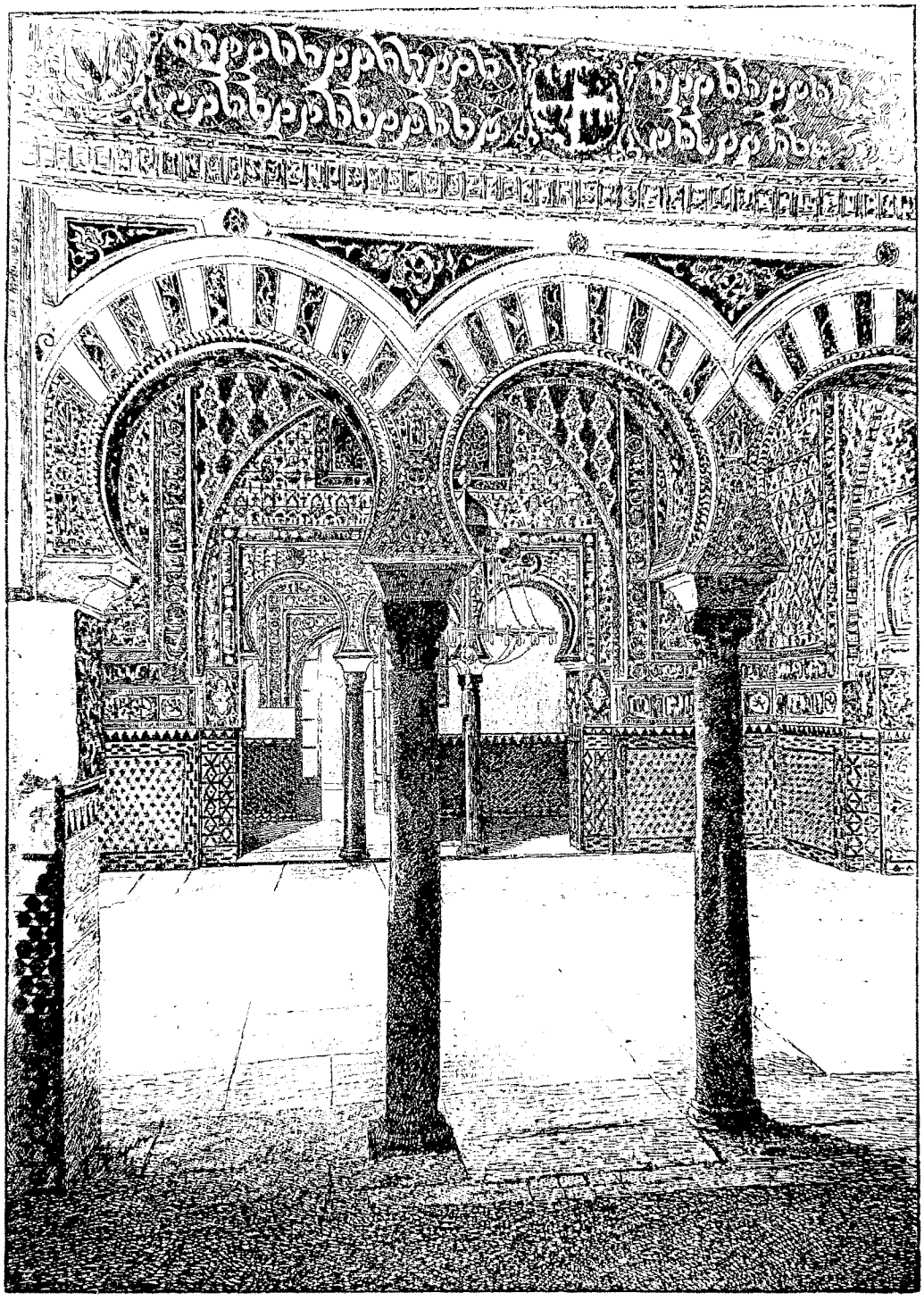


Fig. 10. — Alcazar de Seville : salle des Ambassadeurs

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

que se trouve la *Cuba* où il ne subsiste qu'une voûte à stalactites. La *Ziza*, construction carrée à 3 étages, est aujourd'hui un château de plaisance appartenant à un particulier : rien n'y rappelle le luxe qui n'est plus qu'un souvenir, à peine une voûte à stalactites et des dallages de marbre où coule la source qui alimentait les bassins et les rigoles à parfums : la Ziza en effet était une sorte d'Alcazar.

C'est en Espagne que les restes sont les plus nombreux et les plus res-

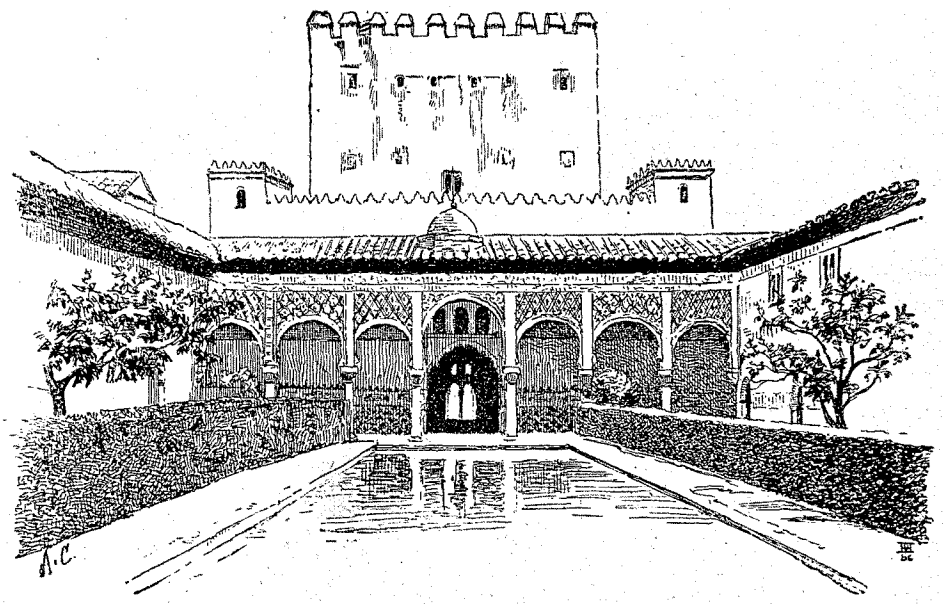


Fig. 11. — Alhambra de Grenade : cour des Myrtes.

pectés par le temps. Ce sont des mosquées, des palais, des tours, des travaux d'utilité publique et des maisons particulières.

Nous avons parlé de la disposition des mosquées, du mirhab, de la cour, de la fontaine aux ablutions. Les Arabes employèrent les églises, les adaptèrent au culte ; en construisirent de nouvelles, les ornèrent de colonnes enlevées aux ruines antiques, ce qui explique le nombre des chapiteaux corinthiens qu'on y trouve et l'imitation (heureuse) qu'ils en firent ailleurs. Ces emprunts se rencontrent aussi dans les *alcazars* par exemple dans celui de Séville. Cordoue a la plus belle *mosquée*. Elle était la capitale. Le calife Abdérame (ou Abd-er-Ramman) s'y rendit indépendant des califes de Damas. La construction s'acheva de 770 à 795. Toute

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

la richesse décorative de l'art arabe s'y dépensa[1]. A l'extérieur on dirait d'une forteresse avec les murs épaulés de contreforts et découpés de créneaux. Dans le haut, dominées par la tour dite l'*Alminar* (de 80 m.), des

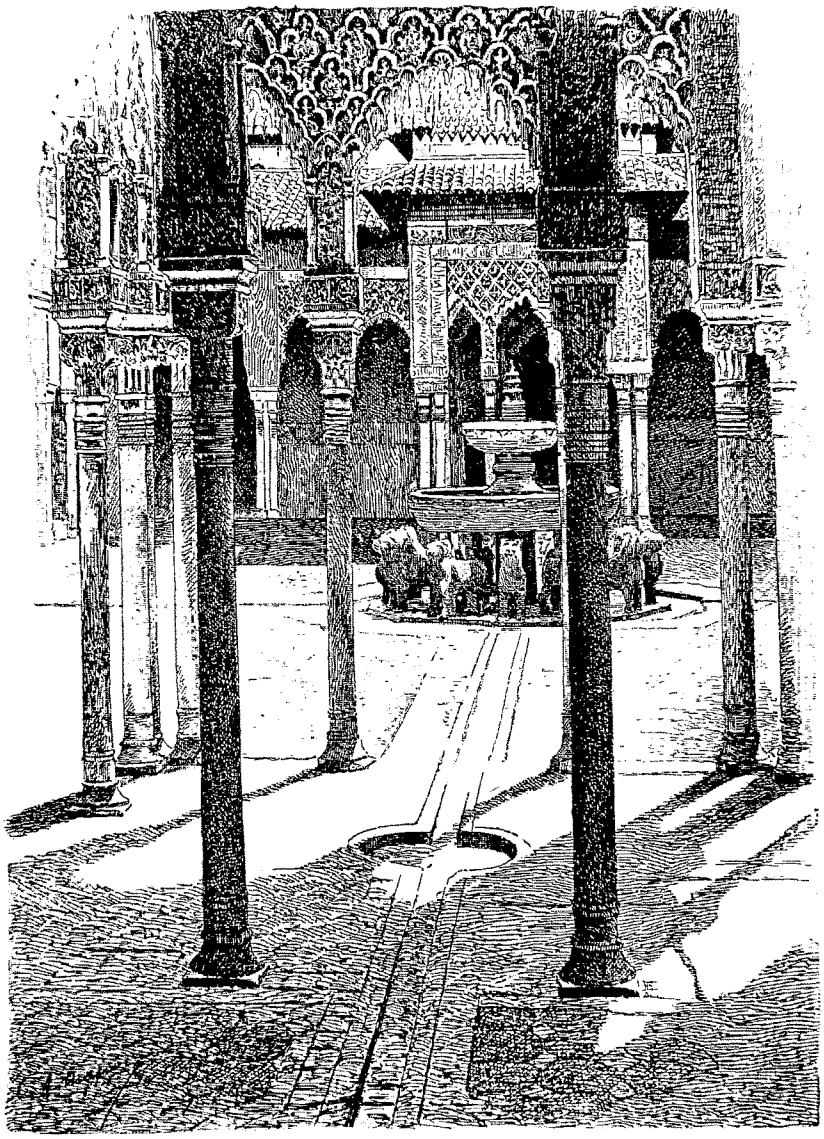


Fig. 12. — Alhambra de Grenade : cour des Lions.

[1] Abdérame voulut y travailler de ses mains, une heure par jour, tout comme l'empereur Constantin, lors de la construction de la primitive basilique Saint-Pierre, avait charrié douze brouettées de terre, — une par apôtre.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

ampoules de coupoles se gonflaient. Sur la plus haute brillaient trois boules d'or en forme de grenades. Sur les flancs s'ouvraient dix-neuf portes, plaquées de métal damasquiné, bronze pour toutes, sauf pour la principale qui était lamée d'or. Par cette dernière on entrait dans un parvis rectangulaire planté d'orangers, de myrtes, de cyprès et de citronniers dont la verdure encadrait trois fontaines d'ablutions, alimentées par une immense citerne formant crypte au-dessous. Puis c'est un portique qui s'étale latéralement. L'intérieur de la mosquée comprenait dix-neuf nefs, sortes d'allées fantastiques entre les haies de mille colonnes, comme une vision de forêt avec les feux de 10.000 lampes suspendues et les parfums qui y brûlaient. Ces piliers, disposés en quinconce, sont différents de matière, de forme, de hauteur même. L'impression, recherchée ou produite, n'est point celle de l'ascension, mais de quelque chose d'écrasé, fuyant dans des perspectives illimitées. Les arcs caractéristiques, qui s'arrondissent au-dessus des chapiteaux allongés, limitent, interrompent l'élévation, s'y reprennent à deux fois, se couronnent d'autres arcs où se retrouve la gaîté des juxtapositions de blanc et de rouge. Tout cela est aérien, allège la sensation de lourdeur qui pourrait naître du peu de développement des verticales. La cathédrale actuelle a conservé l'ancien Mihrab, en a fait une sacristie et une chapelle[1].

De la *mosquée de Séville*, il n'a guère survécu que la tour qui l'accompagnait, la fameuse *Giralda*, et encore les modernes ont-ils ajouté 26 mètres de hauteur à la taille primitive. La Giralda doit son nom à la statue colossale de la Foi qui se dresse, girouette gigantesque, à son sommet. Le haut de la Giralda est de 1568. Le bas est l'œuvre de l'arabe Huever. Ce serait un monument commémoratif d'une victoire des Musulmans, ce qui n'ôterait rien de son caractère religieux, religion et guerre étant tout un pour les Mahométans. La tour donne en plan un carré de 13 mètres de côté : elle est bâtie en briques, percée de gracieuses baies à double arcade trilobée, le centre étant occupé par une élégante colonne de jaspe. Un escalier à pente douce, sans degrés, mène jusqu'à la partie moderne. La partie ancienne, gâtée par le couronnement d'impression contradictoire, est d'une simplicité cubique dans son ensemble et pourtant

[1] Les coupoles, mentionnées plus haut, ont vraisemblablement remplacé les charpentes de bois précieux qui formaient la toiture primitive.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

l'habileté du décor, son agencement adroit, ces bandes longitudinales interrompues par les jolies petites loges des baies, donnent une impression singulière de richesse simple obtenue par le goût et la mesure.

Ces *tours* mahométanes, le plus souvent indépendantes de la masse de la mosquée, jouent le rôle des clochers chrétiens ; ce sont des clochers où la sonnerie de cloches (interdite dans le rite musulman) est remplacée par la voix du muezzin, crieur qui, cinq fois par jour, annonce l'adan

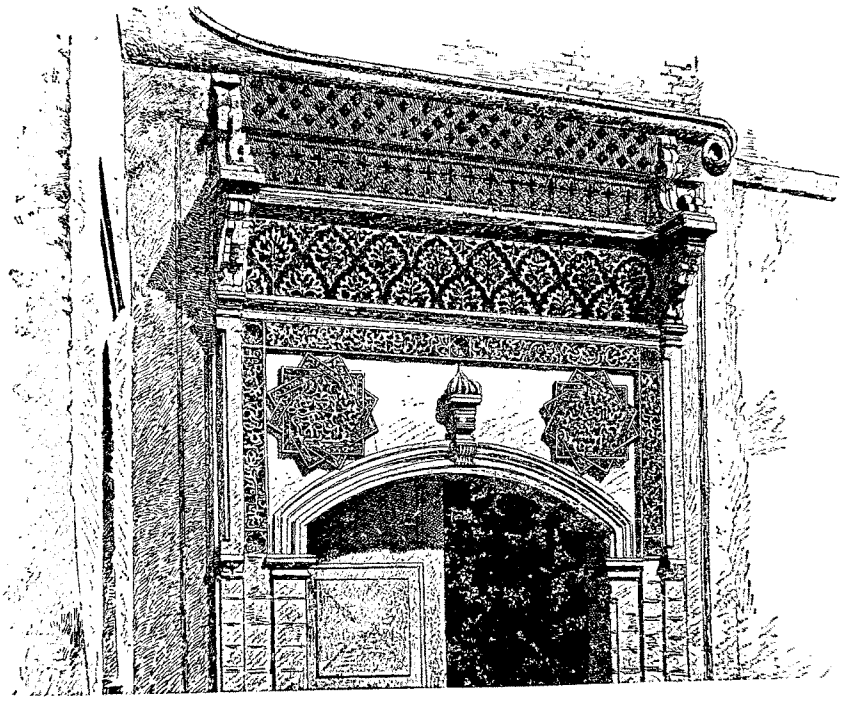


Fig. 13. — Porte à Fez.

ou appel à la prière. Ces tours sont les *minarets* (lieux de lumière), nom que l'on donne à tort souvent aux coupoles à sommet pointu.

C'est dans ces *minarets* que l'architecture musulmane se montre amoureuse de beauté extérieure. Les autres monuments regardent vers l'intérieur. Comment en eût-il été de même de la tour d'appel qui devait être vue de tous au loin et pour cela même s'élevait? Les éléments constituants du minaret seront évidemment l'escalier et le balcon ou galerie ou terrasse. La fantaisie est restée plus libre là que partout ailleurs. A *Ibn Touloun* (Caire) l'escalier contourne en spirale de plus en plus étroite

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

l'extérieur de la construction. Nous avons parlé de minarets turcs, horribles, sortes de chandelles coiffées d'un éteignoir pointu.

Le *minaret de Damas*, léger, svelte, porte, sur les faces de sa forme polygonale, des médaillons et des baies allongées couronnées de trèfles; une collerette de modillons y porte le second étage couronné d'un double balcon circulaire à balustrade en dents de scie, tandis que, s'élevant au centre, une sorte de pilier à bout arrondi sert d'amortissement. Une mosquée du Caire (à coupoles, avec des baies trilolées, l'ensemble égayé par l'alternance des bandes horizontales blanches et rouges) est accotée d'une tour analogue à celle de Damas et de forme polygonale également.

Il semble que l'art hispano-arabe ait préféré la forme quadrangulaire. A Téruel, l'*église Saint-Martin* a encore sa tour arabe carrée, crénelée, plaquée de mosaïques de faïences et de briques. La *Giralda* est carrée. Carré était l'*Alminar* de la mosquée de Cordoue, aujourd'hui remplacé par une tour moderne et qui s'élevait jusqu'à 240 pieds.

La céramique fournit la polychromie architecturale des carreaux de faïence ou azulejos. Le nom même est arabe et donne à penser que la couleur dominante fut le bleu (azur, azul)[1]. Ces revêtements furent employés à l'extérieur, mais le plus souvent à l'intérieur.

Avec les ornements en stuc et plâtre coloriés, ces carrelages forment lambris au bas des parois des alcazars, où nous revoyons les voûtes à stalactites, les baies en fer à cheval, les colonnes sveltes.

Les *alcazars* sont des palais situés comme des forteresses sur des hauteurs d'où ils dominent les environs. L'extérieur est insignifiant, confus même; de nombreuses constructions groupées sans ordre montrent à pic leurs murs nus qui émergent des masses de verdure. Les plus célèbres de ces palais sont l'*Alcazar viejo*, à Cordoue (crénelé en dents de scie, 786), l'*Alcazar de Médinah el Zahra*, disparu, auquel avaient travaillé 10.000 ouvriers sur le plan d'Abdallah ben Younas. Les plafonds de cèdre y reposaient sur 4.000 colonnes. Contrairement à la loi du prophète, la statue de Zahra, la favorite d'Abdérame, se dressait à la porte principale.

[1] Peut-être à cause de l'origine persane ou de la supériorité persane pour la fabrication où l'industrie iranienne faisait prédominer le bleu, sa couleur préférée. D'ailleurs la Perse, plus que toute autre région musulmane, se servit de ces placages chatoyants.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

L'*Alcazar de Séville*, avant de tomber en ruines, a été l'objet de nombreuses restaurations et additions modernes. Les petits jets d'eau parfumée à surprise, dissimulés dans le pavement, sont probablement du XIV^e^ siècle. C'était une imitation raffinée des canalisations à parfums, des rigoles qui se déversaient dans les bassins après avoir répandu la fraîcheur dans les innombrables petites pièces[1].

Les *alcazars de Tolède*, sauf un, sont des monuments modernes auxquels on a donné un nom arabe.

L'*Alhambra* de Grenade date du XIII^e^ siècle (1231-1273), fut continué au XIV^e^, modifié et agrandi au XVI^e^. Une rampe conduit à la porte du Jugement. La partie mauresque, la Cour des myrtes, est pavée de marbre blanc avec bassin central, colonnades latérales à arcades caractéristiques, plafond à marqueteries mêlées de sentences religieuses. La salle de la Barca est décorée de bleu, de vert et de rouge. La célèbre cour des *Lions* de 30 mètres sur 16, se découpe en 4 parterres d'oliviers et de rosiers : au centre s'élève la fontaine avec sa vasque soutenue par 12 lions de marbre d'une sculpture barbare. Cent vingt-huit colonnes fluettes, tantôt isolées, tantôt groupées, à chapiteaux variés de formes, se couronnent d'arcades inégales. La plus belle salle du palais est sans contredit celle des Abencérages (où les Abencérages ont été massacrés), éclairée d'en haut par la coupole.

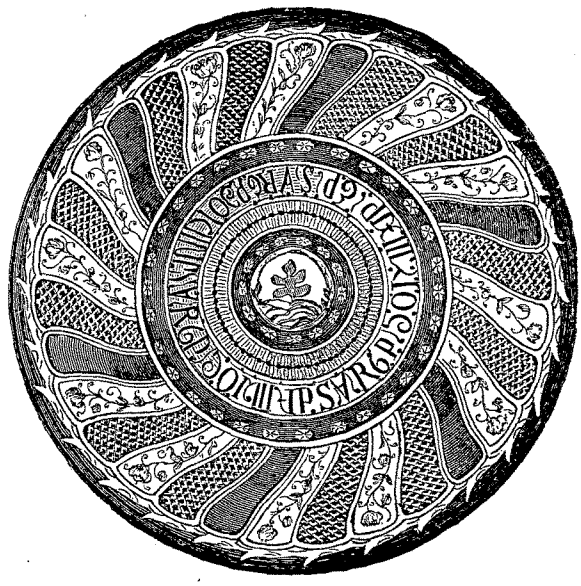


Fig. 14. — Plat hispano-mauresque

Le *Généralife* de Grenade n'est qu'une dépendance de l'Alhambra, une sorte de maison de campagne ; son nom signifie, croit-on, séjour des

[1] Les pièces des palais arabes sont souvent des réduits. Leurs dimensions en font des cabinets. D'ailleurs le mot alcôve nous vient des Arabes.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

fêtes. L'extérieur est simple et nu. L'intérieur a eu à souffrir du badigeonnage. Les jardins sont restés des merveilles avec leurs canaux, leurs bassins, leurs arcades de feuillages. Tout cela, palais et jardins, donne une sensation d'oisiveté voluptueuse, un concert de tous les plaisirs physiques. On connaît l'admirable page de Lamennais : « L'architecture arabe ressemble à un rêve brillant, au caprice des génies qui s'est joué dans ces réseaux de pierre, dans ces délicates découpures, ces franges légères, ces lignes volages, dans ces lacis où l'œil se perd à la poursuite d'une symétrie qu'à chaque instant il va saisir, qui lui échappe toujours par un perpétuel et gracieux mouvement. Ces formes variées vous apparaissent comme une puissante végétation, mais comme une végétation fantastique Ce n'est point la nature, c'en est le songe. La lumière voilée prend des teintes moelleuses, une sorte de velouté aérien, analogue à ce monde de féerie et qui en augmente l'illusion. Partout des canaux murmurants, des fontaines jaillissantes, une impression de langueur qui assoupit les sens. »

Une chose propre aux Musulmans c'est l'importance donnée aux portiques, aux portes d'entrée de villes ou d'édifices : cette importance provient tout naturellement de la cour à ciel ouvert qui constitue l'organe essentiel de la maison, du palais et du temple : la construction n'est qu'une annexe, comme secondaire, rejetée sur les côtés ou au fond de la cour.

La porte qui se détache, se présente en avant, annonce l'édifice ou la ville dont elle est le seuil, la préface, invite ou arrête. Nombreuses sont les belles portes de villes dues à l'art musulman. Parfois elles ouvrent leur arcade en fer à cheval dans le massif d'une véritable tour dont leur silhouette présente la forme. La grâce de l'arcade, avec la confiance de son ouverture, est tempérée par la menace des meurtrières et des créneaux qui la couronnent. Telle est la *Vieille porte de Tolède* avec ses trois arcs outrepassés. Telle la *Puerta del Sol*, à Tolède également, chef-d'œuvre arabe, avec ses arcs en croissant et sa galerie à jour et ses guérites saillantes en encorbellement. A Grenade, la *Puerta del Vino* s'orne de devises religieuses, la *Puerta judiciaria* présente, sculptée, la symbolique main de Mahomet.

La porte, cadre vide, attend le passant. La maison arabe, elle aussi,

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

est un cadre autour d'un vide. Ce vide, c'est le *patio*, la cour à ciel ouvert, l'atrium romain, avec sa fontaine centrale qui tempère la chaleur, forme puits frais entre la hauteur des étages encore abrités contre la température par les galeries qui s'y ouvrent en balcons couverts.

Séville, Grenade, Cordoue possèdent encore nombre de ces maisons musulmanes dans les rues étroites que leur étranglement protège du soleil. L'extérieur est nu, sauf les *miradores*, ces balcons proéminents, fermés avec défiance, garnis de vitres, clos de petits balustres enfilés : ils sont plaqués en l'air sur la façade comme des appentis suspendus. Sur le patio regardent les appartements, formant ordinairement deux étages de sortes de loggias avec arcades : l'escalier prend pied dans un coin de la cour.

Fig. 15. — Vase de l'Alhambra.

Le Musulman, décorateur, a ignoré la peinture et la sculpture en tant que représentation des êtres vivants. Nous avons vu que la loi du Coran prohibait les images. Il y eut quelques infractions, la statue de la favorite Zahra (dont nous avons parlé et qu'on n'a plus) et les grotesques caniches qui soutiennent la *Fontaine des lions*. Pour la peinture, même absence. La Perse musulmane a donné des miniatures ; mais ailleurs rien. On raconte que vers le VIIIe siècle (au temps du calife Abd-el-Melek qui, le premier aurait frappé une monnaie à son effigie) on aurait représenté, sur les murs de la *mosquée de Jérusalem*, des scènes du paradis et même l'image de Mahomet. Les

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

peintures de l'Alhambra où l'on reconnaît les représentations de la Cour des Lions, un tournoi, une réunion de rois Maures, un combat, sont choses plus documentaires qu'artistiques. Quant aux éloges écrits où les Arabes ont célébré leurs peintres, il ne faut pas oublier que la *Fontaine des lions* fut aussi l'objet d'une admiration enthousiaste.

C'est dans l'art décoratif que les Mahométans ont été admirables. En fait pour eux (nous l'avons dit) l'architecture ne fut qu'un art décoratif et leurs entrelacs, leurs arabesques florales ou géométriques ornent aussi bien les parois d'un alcazar que les armes, les lampes de mosquées, les ivoires, le bois ou le métal. Les formes mêmes d'ensemble restent pareilles. Les sièges sont des octogones aux faces incrustées d'arabesques de nacre, sans horizontales (sauf la tablette indispensable), sans relief sauf parfois les petits balustres ou les petites boules enfilées. C'est parmi les meubles qu'il faut ranger le fameux *Trône du roi Almanzor*, l'ancienne *Chaire de Cordoue*, en forme de char, merveille de bois sculpté. Un *coffret* conservé à Pampelune, montre la même habileté dans le travail de l'ivoire; un coffret d'argent (cathédrale de Girone) porte le nom de son auteur Hudsen Ibn Bozla (x^{e} siècle). Les lampes de mosquée en cuivre ciselé ou en verre émaillé sont de belles pièces, moins belles que les merveilleuses *armes de Boabdil*, actuellement au Musée de Madrid. Les tissus et les tapis, non pas les tapis arabes actuels, criards et de mauvais goût, mais probablement ceux qu'on importait de Perse, furent estimés de l'Europe sous le nom de tapis sarrasinois. Damas a donné son nom à l'acier damassé et aussi à la damasquine qui incruste dans le fer ou l'acier des arabesques légères d'or ou d'argent. Les majoliques s'appelaient ainsi de Majorque, à une époque où Majorque était encore soumise aux Mahométans et le Moyen Age a admiré ces belles « œuvres dorées », cette céramique à beaux reflets mordorés métalliques qui enrichissent nos Musées. Le *Vase de l'Alhambra*, malgré sa célébrité, est d'une valeur inférieure à ces plats au décor chaud où les feuilles ou les dessins géométriques éclatent en reflets d'incendie.

Tel fut l'art arabe, plante singulière qui donna ses plus belles fleurs sur les terres étrangères où le hasard des guerres la transplanta.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

L'Architecture Gothique

La ville païenne antique, la ville chrétienne moderne ont leurs temples ; mais, à côté de l'édifice religieux, s'élèvent ici et là les constructions profanes où va la foule. Le plaisir appelle aux stades, aux cirques, aux amphithéâtres, aux théâtres. Les palestres et les gymnases sont consacrés aux énergies physiques. Le plaideur et l'homme d'affaires se rendaient à la basilique, comme aujourd'hui au tribunal et à la bourse. On discutait au forum, à l'agora. Sous les portiques se promenaient les philosophes. On allait et on va contempler les tableaux, dans les pœciles et dans les musées. Les statues se dressaient et se dressent partout, sur les places, aux carrefours, devant les maisons, proposent à l'admiration ou au respect le grand homme ou le dieu.

Le Moyen Age, lui, n'a qu'un monument et, dans ce monument, il concentre et résume tous les autres : l'église

Au loin, dans la plaine, le clocher annonçait un groupe d'activités. Les maisons basses semblaient se serrer contre la cathédrale dont la masse grise les dominait superbement : on eût dit qu'elle couvait des âmes sous les ailes des arcs-boutants allongés sur les côtés.

Sans doute l'individu, bourgeois ou autre, avait sa demeure et le seigneur son château ; mais individu et seigneur, par tous les points par où ils touchaient à la généralité, se rattachaient à l'église. Toute la sociabilité aboutissait là ; tous les liens sociaux en partaient. C'est l'église qui, au Moyen Age, encadre, « illustre » tous les grands moments de la la vie : naissance, mariage, mort. L'excommunication est la plus formi-

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

dable des peines : celui qui est rejeté de l'église est rejeté de la société même. Son cadavre, étendu sur la civière délaissée, attend éternellement devant la porte fermée du cimetière inexorable, qui lui refuse la terre bénite, la terre sainte, la cité des morts après celle des vivants.

Le forum, l'agora du Moyen Age, c'est l'église où l'on réunit et où se conservent les archives, les contrats de ventes et de donations. Là aussi est le tribunal, l'arbitre suprême ; on rend la justice sous le porche entre les lions qui portent les colonnes de la porte [1]. — Le coupable entre, s'agenouille, confesse à haute voix sa faute devant l'autel et demande une pénitence libératrice. L'accusé se fait fort de subir les épreuves terribles dans lesquelles Dieu le protégera, s'il est innocent.

La Commune délibère dans le sanctuaire et s'y croit plus proche des lumières du ciel. Quand les Croisés implorent le secours des vaisseaux vénitiens, c'est à Saint-Marc qu'est reçu Villehardouin avec les envoyés. Tout le peuple est là : on vient d'entendre la messe du Saint-Esprit et, devant le vieux doge aveugle, au milieu du peuple, vite enthousiaste, le maréchal de Champagne à genoux supplie Venise d'aider à « venger la honte de Jésus-Christ ».

A l'église vit la foule des infirmes et des malades qui, le chapelet roulant sur les doigts, prient, espérant le miracle.

Par son métier, par son gagne-pain, le laïque tient encore à l'église. La corporation, la ghilde, a sa chapelle, son patron, sa bannière, ses rites particuliers : le « trésor », les fonds communs sont déposés à l'église dans cette chapelle particulière. Le « métier » se mêlait, avec sa bannière, son costume, ses attributs, aux processions dans lesquelles parfois il portait la châsse. Lors des fêtes il offrait quelque œuvre d'art à l'église [2].

[1] Comme à *San Zeno* de Vérone, — comme (en France) à l'ancienne *cathédrale de Digne*, à *N.-D. des Miracles* de Mauriac, à Magnat, à Saint-Georges-la-Pouge, etc.

[2] Dans ces cathédrales, où se tenaient les conciles, on menait les troupeaux pour les faire bénir (usage encore suivi en Bretagne) et cela sans idée de profanation. Les superstitions locales, les amusements populaires conduisaient à l'autel la Gargouille à Rouen, la Tarasque à Tarascon, le Loup Vert à Jumiège, la Graouilly à Metz, la fête des Fous, parodie immense du clergé, la fête de l'Ane où le prêtre, dans la célébration de la messe, s'interrompait pour imiter trois fois le « hihan » du coursier à longues oreilles. Tout cela laissera sa trace ; tous ces personnages, nous les retrouverons fixés, pétrifiés dans la sculpture qu'ils peupleront. De même les métiers manuels seront glorifiés dans la splendeur des *vitraux* (Chartres, Amiens).

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

Dans l'antiquité, il y avait eu aussi des sanctuaires où s'accumulaient les offrandes venues de partout (Delphes, Éphèse) ; il est vraisemblable

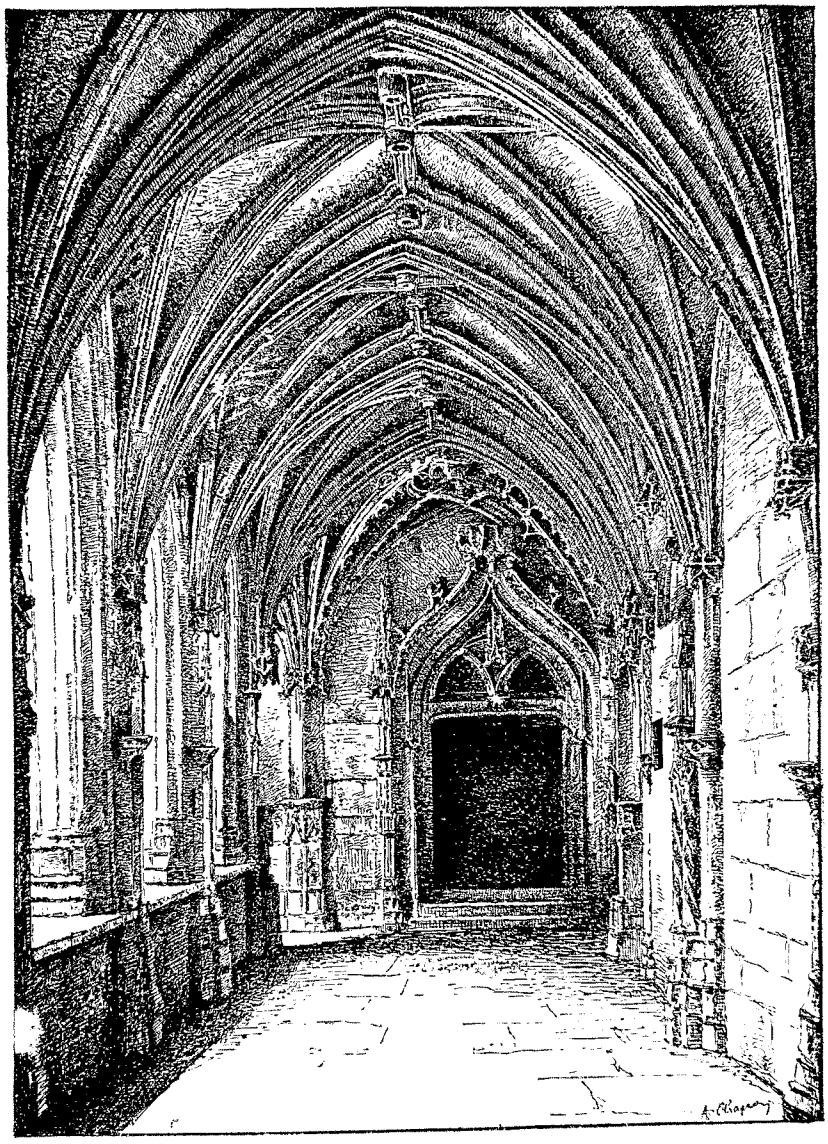


Fig. 1. — Cloître de Cahors (les arcs en s'entre-croisant amènent la voûte ogivale).

que le temple païen lui aussi fut longtemps « le musée de la cité », mais, si l'on compare l'art grec à son plus haut point avec l'art chrétien à son apogée, la richesse sociale, le luxe public apparaissent divisés dans le premier entre de nombreux types de monuments. L'église fut et est

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

demeurée le Musée de la plus humble paroisse : là le paysan a son luxe, sa part de luxe. Ce luxe collectif et public parle à tous ses sens. On connaît la superbe page où Lamennais montre, dans la cathédrale, le concert de toutes les énergies de tous les arts se consacrant aux louanges de Dieu. Mais, loin des villes bruyantes et populeuses, la petite église de campagne était et reste le musée du pauvre, le musée qui s'adresse aux yeux et se

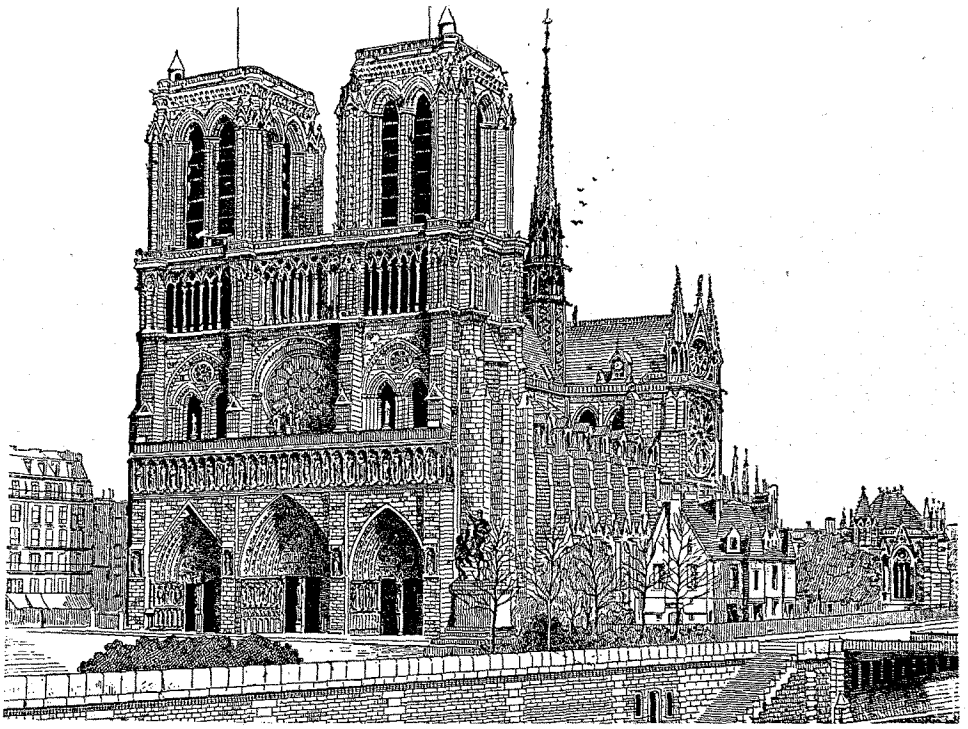


Fig. 2. — Notre-Dame de Paris (la façade gothique française est un rectangle décomposable en trois bandes verticales et en trois ou quatre bandes horizontales).

fait théâtre par la beauté du décor, l'éclat des soies, les broderies, les ors, les splendeurs d'orfèvreries, les lumières, les joies des vitraux, les mystères et les rêves de l'encens, l'âme flottante des voix et de l'orgue.

Aussi bien est-ce là que le théâtre est né : les premiers auteurs-acteurs furent les prêtres. Les tableaux vivants, les scènes figurées, puis dialoguées, eurent pour berceau le sanctuaire, le porche, le parvis : et ces légendes sacrées se figeront, se fixeront, se pétrifieront elles aussi : les « mystères » ont été la façade ogivale en action.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

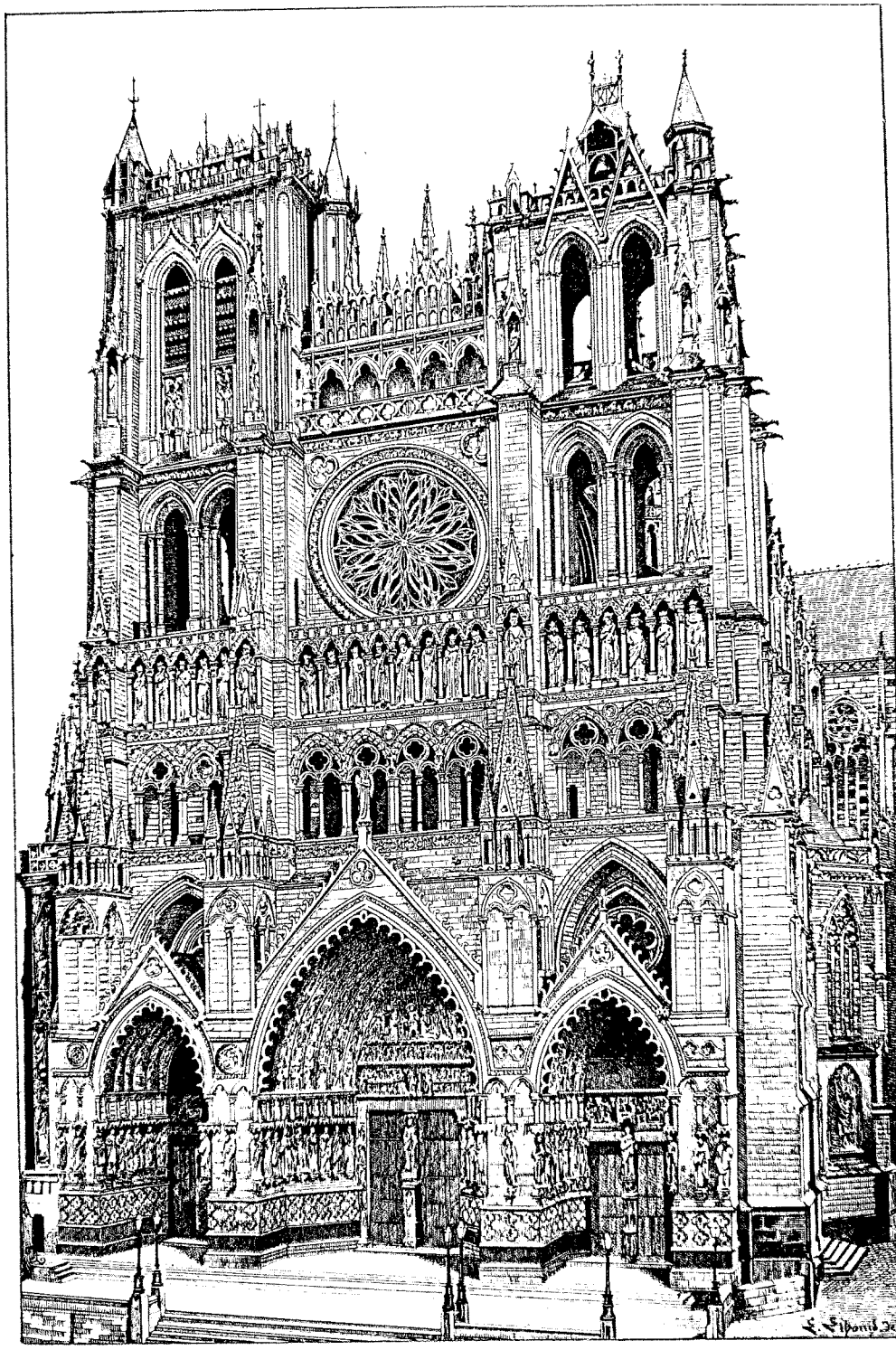


Fig. 3. — Cathédrale d'Amiens (le chef-d'œuvre du style gothique)

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

Cet art universel qui venait converger à l'église, d'où venait-il ?

Au monastère, à la fois école et atelier, avait succédé la cathédrale école et atelier aussi. Là on copiait les manuscrits, on calligraphiait les prières : de l'initiale ornée qui se lit au début de telle page du missel naîtra la *miniature*, origine de la peinture française, La statuaire est religieuse à sa naissance dans les figures des *tombeaux*. L'orfèvrerie se fait belle pour l'autel, se dresse en flambeaux, s'ouvre et s'arrondit en ciboires, se recourbe en crosses. Cet art religieux vient des religieux. Et l'édifice lui-même ? ses constructeurs sont-ils religieux ou laïques ?

Lorsque, aux environs de 1820, le romantisme apparut, il ne se présenta point comme une « forme » nouvelle : il prétendit apporter un « fonds » nouveau ou du moins renouvelé. La grande tradition nationale et chrétienne avait été rompue par la Renaissance classique et païenne : il s'agissait de la renouer. Après trois siècles de héros grecs et latins, il était temps de revenir aux héros de France, à l'histoire du pays. Le roman et le théâtre découpèrent nos annales. Ces tendances avaient trouvé, au point de vue religieux, un précurseur dans Chateaubriand. Une école historique fouilla le Moyen Age. La pensée chrétienne avait eu son expression dans un art qu'on réhabilita après d'injustes anathèmes.

On protesta contre le nom de *gothique* injure attribuée à l'architecte Palladio, dénomination probablement abrégée d'*ostrogothique* en souvenir de Théodoric, protecteur, rénovateur de l'architecture dite latine dans laquelle, ainsi que dans le roman, on voyait un gothique ancien, prédécesseur du gothique moderne ou nouveau (qui est l'ogival). L'Angleterre avec les travaux de Pugin et de Britton, avait donné le signal du mouvement. En Allemagne, Gœthe, les frères Boisserée, en France Quicherat, Viollet-le-Duc, Caumont se firent les apôtres du retour au gothique.

La lutte fut chaude. Quatremère de Quincy ne voyait dans l'architecture du Moyen Age qu'un « surcroît de désordre et d'insignifiance ». Petit-Radel estime que tout cela n'est bon qu'à être démoli au plus tôt : il va jusqu'à donner une recette pour faire sauter les vieilles cathédrales. En 1846, au nom de l'Académie des Beaux-arts, un véritable manifeste, un arrêt de mise hors la loi du goût est lancé par Raoul-Rochette.

A côté des classiques combattaient ceux qu'émouvaient d'autres considérations où la politique avait plus de part que l'esthétique. Ce retour

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

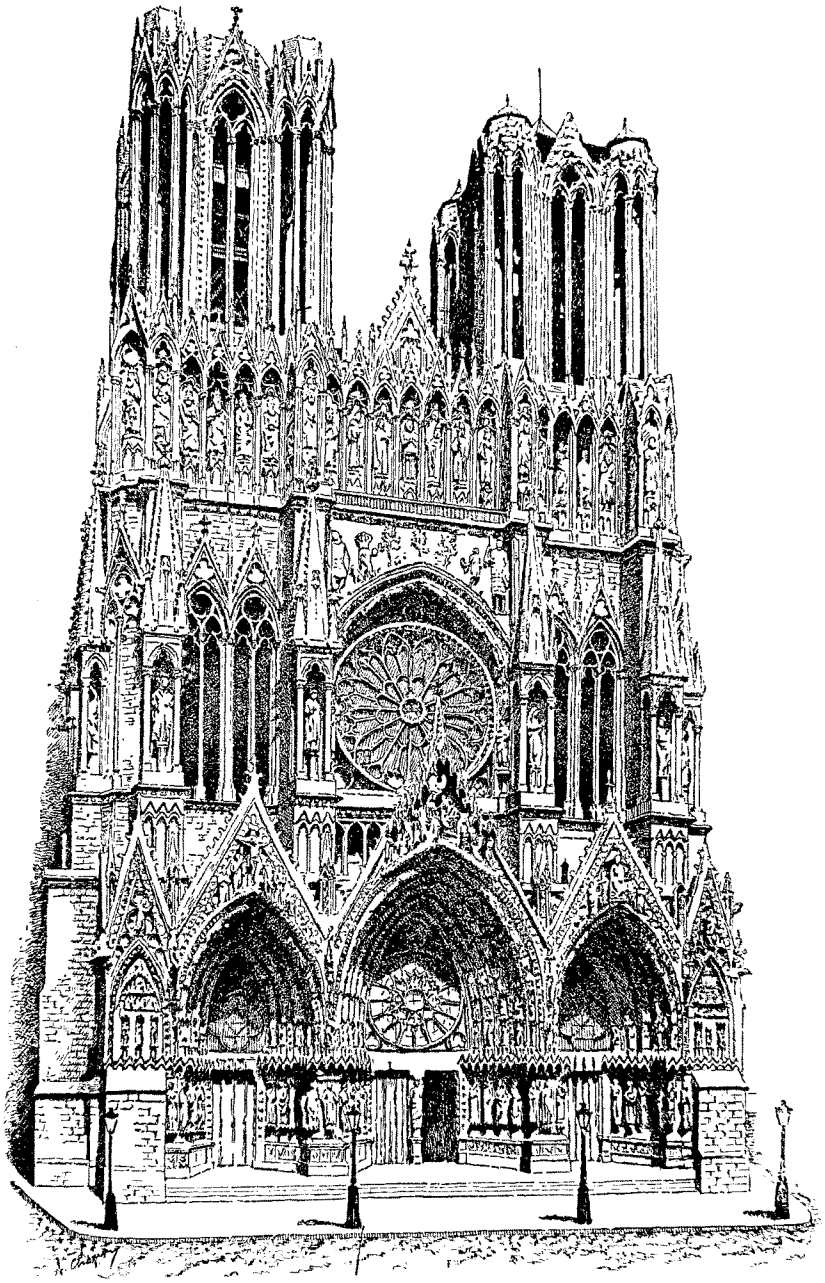


Fig. 4. — Cathédrale de Reims.

du gothique était un retour de l'idéal du Moyen Age, religieux et royaliste, et Michelet dont cela éveille les défiances s'emporte contre « ces églises qui ne subsistent encore que par un continuel raccommodage ».

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

Ce sont des monuments malades, valétudinaires, appuyés sur les arcs-boutants, « ces béquilles architecturales ». L'édifice ogival « laisse, sous l'action destructive des pluies, des hivers, les appuis qui font sa solidité. Vous diriez d'un faible insecte montrant, traînant après lui un cortège de membres grêles, qui, blessés, le feront choir[1] ».

Tandis que Michelet exagère les critiques, certains esprits, admirateurs au contraire, cherchent à ôter à l'élément religieux le mérite d'avoir créé l'art ogival. Quelques-uns poussent le lyrisme jusqu'à voir dans l'ogive dominant le plein-cintre, l'art séculier qui triomphe de l'art religieux. Pour ceux-là comme pour beaucoup, le gothique devrait son existence et sa diffusion aux corporations laïques et aux francs-maçons.

Est-il nécessaire de supposer autre chose que ce qui existait antérieurement pour expliquer la création du style nouveau ? Un style nouveau n'est que l'expression nouvelle d'un état d'esprit nouveau et on ne voit pas en quoi des corporations d'ouvriers, des organisations de métiers manuels auraient pu influer en ce point. Comment les successeurs de ceux qui avaient construit les édifices romans étaient-ils incapables d'élever les églises ogivales ? Pour ne prendre que les noms qu'on a pu sauver de l'oubli parmi les constructeurs français, nous en comptons environ 25 qui appartiennent au XII^e^ siècle, 60 au XIII^e^, 200 au XIV^e^ et 300 au XV^e^. Sur les 25 du XII^e^ siècle, il y en a à peine 7 qui ne soient pas expressément des noms de religieux.

D'ailleurs il faut envisager les choses en se reportant au point de vue contemporain : les corporations sont tout imprégnées de religion, s'y mêlent, y vivent. L'élément laïque, qui s'émancipe dès Louis le Gros et même auparavant, se dégage et se libère non de l'influence religieuse, mais de l'autorité seigneuriale. Par la création des communes les faiblesses cherchèrent la force dans l'union, contre le maître immédiat, contre le châtelain, et pour cela se coalisèrent, appelant l'aide de l'Église et aussi du roi, maître lointain moins redoutable. Ces roturiers se mirent à plusieurs, à beaucoup pour être quelqu'un, pour être une personne, personne morale, « la municipalité », qui compta désormais,

[1] Le XIX^e^ siècle sceptique regarde la cathédrale du dehors et par l'extérieur. Le Moyen Age ne pense qu'au dedans, ne voit pas les arcs-boutants, n'y songe pas. Pour nous l'église est la façade, pour le XIII^e^ siècle croyant c'est l'autel.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

eut ses garanties d'existence, ses armoiries, son sceau, sa bannière, une sorte de seigneurie collective. Le maire, l'échevin, le juré parlèrent au nom de tous : leurs têtes se voient sur le cachet de certaines communes.

Et, le dimanche 27 août 1214, près du pont jeté sur une petite rivière l'armée de France eut devant elle les armées impériales et flamandes. Il y eut un temps d'arrêt pendant lequel on se mesura des yeux. La première, une troupe de cavalerie s'élança à l'ennemi : c'était la cavalerie de la commune de Soissons. Ce fut le jour de Bouvines. Le retour de Philippe-Auguste fut une marche triomphale. Le siècle qui débute ainsi par l'apparition de la commune sur le champ de bataille, sera le siècle de saint Louis et le siècle des croisades.

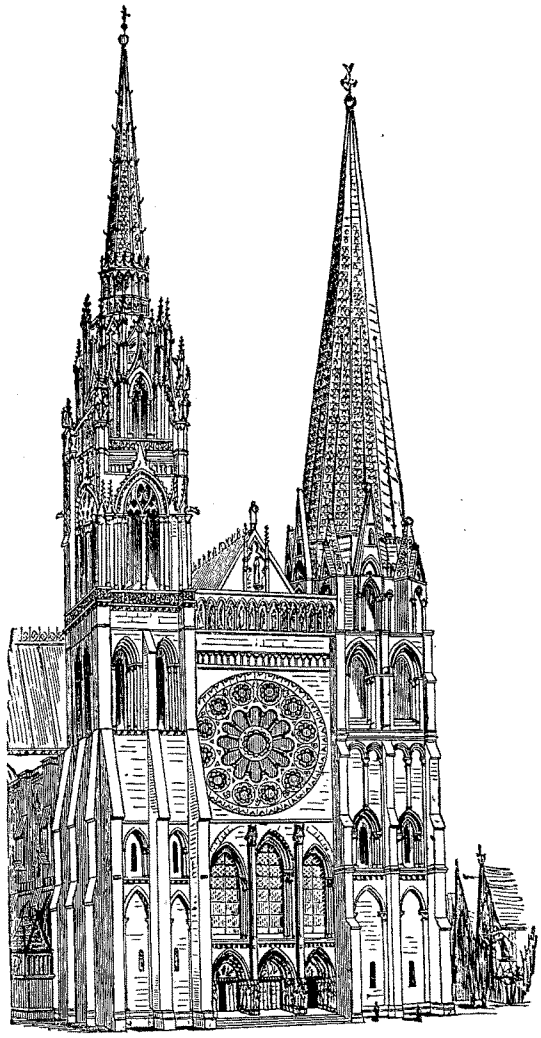


Fig. 5. — Cathédrale de Chartres.

Les croisades en même temps qu'elles furent le résultat d'un incroyable élan religieux, révélèrent au Moyen Age l'âme jusque-là confuse qu'il avait en lui. La cathédrale gothique est le poème de pierre que cette âme a chanté. Les Croisades sont le moment précieux où, dans l'égalité du grand et du petit, du riche et du pauvre, se confondirent presque toutes les classes sur les routes de l'Orient. Tous ils eurent envie de dire la même chose, d'exprimer le même sentiment : de là le style ogival.

Plus tard, dans l'unisson, les individualités se distingueront de la

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

masse : l'architecture perdra un peu de sa noblesse première, s'amusera aux détails compliqués, contournera les lignes en ondulations de flammes, abusera des frisures végétales, des découpures de dentelles. La belle époque sera passée, — celle du XII[e] siècle, celle du style de force, éloquent sans verbiage. Mais, au milieu de la période ogivale, l'édifice est le résultat d'un sentiment collectif. C'est une œuvre commune à laquelle parfois la population entière prête son travail et ses bras, dans un élan analogue à celui de la Fédération au Champ de Mars de la Révolution.

Il n'est donc point besoin de chercher dans l'éclosion de corporations laïques (et on sait combien le laïque était peu laïque au Moyen Age) la cause du nouveau style et de sa diffusion.

Mais quelle est l'origine de l'élément distinctif, caractéristique de ce style ? Qu'est-ce que l'ogive ? Est-elle une imitation, une transplantation de quelque chose d'étranger ? N'a-t-elle pu naître et se former naturellement grâce à une modification du style précédent ?

Prenez une demi-circonférence : cassez-la en son milieu et approchez un peu les deux extrémités en bas. Vous aurez un angle dont le sommet s'élèvera sur deux côtés égaux remplacés par deux portions de courbes égales, tracées avec la même ouverture de compas ; la hauteur de la figure ainsi formée sera toujours plus grande que la moitié de la distance des bases (si elle était égale à cette moitié, nous aurions le demi-cercle). Ce sera l'ogive, silhouette de la partie antérieure d'un obus et forme du fer à repasser. De là le nom d' « arcade pointue » que lui donnent les Anglais [1].

[1] On conçoit que, selon le plus ou moins d'écartement des pieds des deux courbes, l'ogive sera plus ou moins ouverte.

L'ogive « mousse », émoussée, obtuse, n'est qu'un plein-cintre brisé, presque le demi-cercle, mais avec une hauteur plus grande que la moitié de l'écartement des pieds de courbes.

L'ogive en lancette ou pointue est l'opposé de l'ogive mousse. Les pieds des courbes s'y rapprochent plus que dans toute forme autre d'ogive : l'écartement est moindre que l'ouverture de compas qui fournit chacune des courbes latérales.

Entre les deux se classe l'ogive dite équilatérale parce que, en joignant les trois points (sommet et extrémités), on forme un triangle équilatéral. C'est là en somme la véritable ogive, la plus originale, celle qui domine à l'époque où le style se manifeste dans toute sa pureté. Plus légère que l'ogive mousse, elle reste sobre et forte. En effet dans l'arcade plein-cintre, toutes les tendances de chute des parties composantes portent dans le vide, convergent vers un point idéal, vers le centre de l'arc de cercle. Tracez

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

Plusieurs ont vu dans l'ogive, la copie ou l'imitation de l'arc arabe ou persan, connu, admiré grâce aux Croisades. La civilisation musulmane était-elle inconnue auparavant, quand l'Espagne toute proche lui devait de nombreux monuments? Sans doute l'architecte Eudes de Montreuil accompagna saint Louis en Palestine, où il construisit la citadelle de Jaffa, mais il ne revint en France qu'en 1254 et on ne saurait lui attribuer la création d'un style qui, à cette époque, florissait déjà chez nous. D'ailleurs l'ogive arabe ou persane est rarement une pure ogive : les côtés en sont rarement des courbes régulières tracées avec une ouverture constante de compas, la courbe est le plus souvent légèrement infléchie, , devient presque une droite vers le haut.

En outre si la forme décorative dite ogivale fournit un commode élément de classification, il ne faut point voir seulement dans le couronnement des baies la caractéristique du style gothique. La transformation a été plus radicale, plus profonde, bien qu'elle soit malaisée à dégager en raison du long temps qui a présidé à

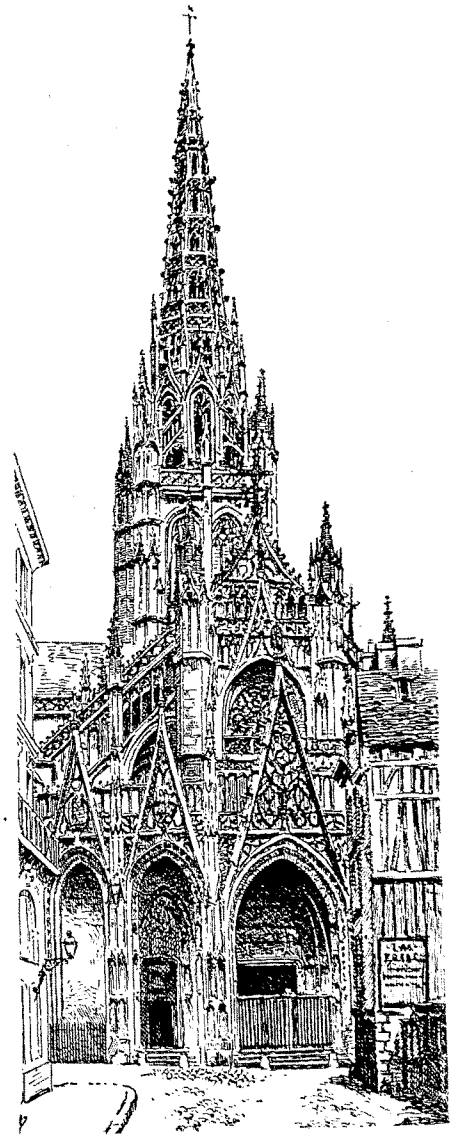


Fig. 6. — Église Saint-Maclou de Rouen.

l'ogive en tiers-point : là au contraire chacun des côtés courbes semble avoir son centre d'origine et comme son appui idéal dans le départ du bas de la courbe opposée, là où la résistance est la plus forte, la plus stable. Voûte ou arcade, la sensation est celle de la solidité. Les Romains, dans certains tuyaux de canalisation, ont ainsi modifié la forme circulaire, en donnant plus de force à la partie supérieure qui, en coupe, rappelait la disposition de l'échine animale (échine dressée au sommet, à la rencontre des côtes ouvertes non en demi-cercle mais plutôt en ogive).

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

la construction des églises du Moyen Age, long temps qui voyait éclore de nouveaux styles quand l'édifice n'était point encore terminé.

L'église romane insensiblement se fait gothique, par son plan, par sa façade, par ses organes essentiels, par sa décoration.

A l'édifice byzantin carré, rond ou polygonal, pour ainsi dire sans orientation, succède l'édifice roman, vaste rectangle où, dans les premiers temps, les divisions sont tout intérieures, ne transparaissent guère dans

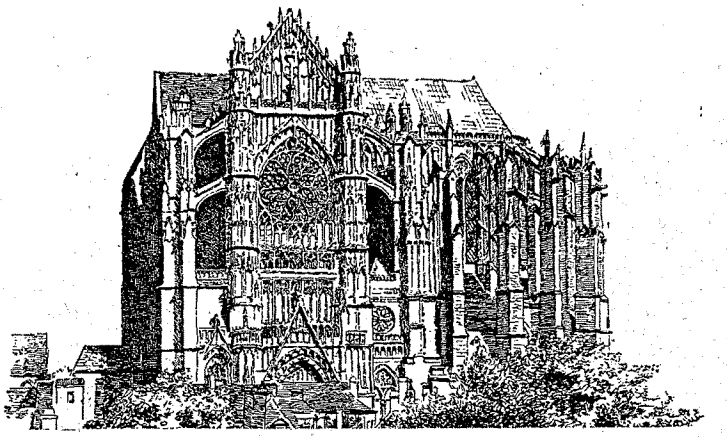


Fig. 7. — Cathédrale de Beauvais.

les dispositions du dehors : la construction, d'abord cubique, massive, toute d'une pièce, se fait plus aimable, plus variée d'aspect. La façade d'abord plate et nue, se divise en membrures accusées : les tours prennent place sur les côtés, présentent une sorte de « personnalité » distincte de la façade même. La façade se fait peu à peu gothique, avant même que les baies s'y couronnent de l'ogive. Le transept, autrefois simple division intérieure, accentue sa forme au dehors, pousse ses croisillons qui renforcent la voûte de la nef en même temps que, sur les flancs de l'église, ils donnent une impression d'allégement de la masse.

Par ces deux axes qui se coupent à angle droit, l'église s'oriente vers les quatre points cardinaux. Ces deux gigantesques couloirs couverts, nef et transept, se croisent, se traversent, se soutiennent l'un l'autre. L'église couche sur le sol une grande croix latine.

A l'endroit où les deux grandes lignes se rencontrent naîtra l'ogive. C'est à cette « croisée », à ce point d'intersection que se posa le problème,

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

problème de l'équilibre des poussées[1]. Ces matériaux suspendus en l'air sont une menace. Sous la toiture ouvrant son angle, la charpente apparente ou plafonnée en dessous, était sans doute plus légère, mais les incendies étaient fréquents. Les coupoles, de construction difficile et pé-

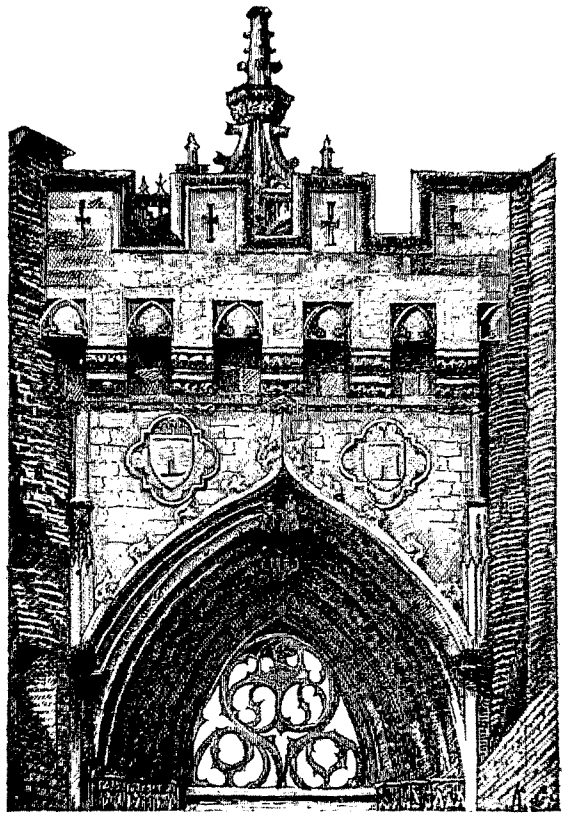


Fig. 8. — A Sainte-Cécile d'Albi se voient des créneaux et des mouchárabiehs (église fortifiée).

rilleuse, se lézardaient souvent de crevasses, comme à Sainte-Sophie autrefois (comme plus près de notre temps à Saint-Pierre de Rome). A la place de la coupole qui couvrait la « croisée », au centre du transept, on avait élevé la tour à clocher, dans les flancs de laquelle quatre ouvertures livraient passage à la nef et aux croisillons ainsi qu'aux voûtes romanes en berceau, dont le demi-cylindre renversé passait en l'air y découpant quatre arcades en demi-cercle.

[1] Quatremère de Quincy a déjà vu l'origine de l'ogive dans le croisement de deux voûtes romanes à plein-cintre.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

Quand on supprima la tour centrale, les quatre portions de voûte s'abouchèrent en une voûte d'arête, avec des saillies d'angles rentrants qui s'allongeaient sur le vide, se continuaient diagonalement et fournissaient ainsi deux à deux une courbe dangereuse, plus ouverte que le demi-cercle, courbe qui allait d'un massif, d'un pilier à l'autre. Cela formait six arcs de cercle, un sur chaque côté du carré (arc de cercle régulier) et deux s'entre-croisant, ceux-là périlleusement ouverts, circonscriptibles non à un angle droit mais à un angle obtus et en fait demi-ellipses et non demi-cercles. Au lieu de cela et pour plus de sécurité, on donna à ces courbes diagonales la forme du demi-cercle. Elles enjambèrent d'un coin à l'autre se coupèrent en leur milieu, s'épaulant, se soutenant ainsi.

Si, par la projection du profil ainsi formé et prenant pour diamètre le côté du carré, nous faisons passer une voûte, cette voûte ne sera plus une portion de cylindre : elle nous donnera l'arc ogival, elle sera ogivale. La figure sera celle d'un parapluie ouvert qui n'aurait que quatre baleines. Ces quatre baleines, se prolongeant deux à deux, sont les nervures de la « croisée » ; les quatre morceaux d'étoffe dessinent chacun une ogive couchée, allongée, plus aiguë que celle de la voûte qui la traverserait.

C'est sous cet aspect que l'ogive apparaît, élément et condition de solidité à la partie centrale de la construction, et cela bien avant de couronner les baies, fenêtres ou portes. Mais qu'il parte de ce principe ou de l'encadrement décoratif, l'art gothique est un style tout français[1].

Cette priorité, cette revendication nationale ont pour preuves les dates de nos monuments et les noms des architectes célèbres du Moyen Age. Il y a eu des résistances à l'admission d'une thèse qui blessait les amours-propres au delà des frontières : cependant aujourd'hui il y a consentement presque unanime. Au Moyen Age les chartes désignaient le style régnant du nom de « travail français, », « genre français », « goût français », « style de France » et même style né en France « opus francigenum ». C'est l'art français qui passa la Manche avec Guillaume le Conquérant dès

[1] Il est possible que, comme motif ornemental, l'ogive soit née d'une série de demi-cercles enjambant l'un sur l'autre comme font les arceaux qui, dans nos jardins, bordent les plates-bandes : mais l'ogive ainsi formée est l'ogive équilatérale et, comme nous le verrons, ce n'est pas l'équilatérale qui se présente chronologiquement première.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

le XI^e siècle. C'est un abbé de Caen, Lanfranc, qui, en 1078, avait rebâti sur le modèle de Saint-Etienne de Caen, la cathédrale de Cantorbery, que cent ans plus tard, après un incendie, reconstruira un autre architecte français, Guillaume de Sens, celui à qui on doit la cathédrale de Sens. Si l'on excepte les particularités du style perpendiculaire, l'Angleterre reste tributaire de la France.

L'Allemagne n'a vu fleurir le nouveau style qu'après la France. Elle l'a reçu tard et en bloc. La *cathédrale de Cologne* a le même chœur que celle d'*Amiens*. *Notre-Dame de Trèves* présente une abside française. C'est un français, Mathieu d'Arras qui, au XIV^e siècle, construit le chœur de la

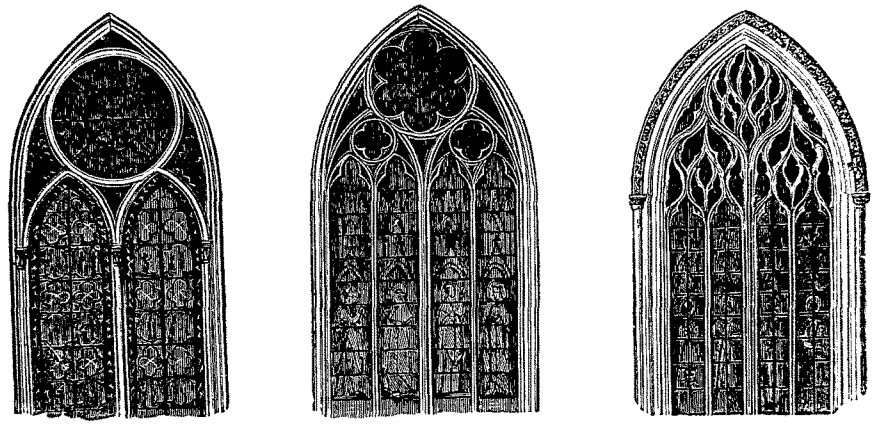


Fig. 9, 10, 11. — Baies gothiques : types primaire, secondaire et tertiaire.

cathédrale de Prague. Les Arler ou Arter de Boulogne-sur-Mer, à la fois architectes et sculpteurs, donnent l'un le plan de la *cathédrale d'Ulm*, l'autre le plan de l'achèvement de la *cathédrale de Prague*. Pierre Arler devient l'architecte de l'empereur Charles IV.

Le gothique, autochtone, naît dans le cœur même de la France, dans l'Ile-de-France : c'est là qu'il prendra sa forme caractéristique, se systématisera en un ensemble qui sera le type même du style ogival.

Ce type présente une façade d'une simplification géométrale aisée. Dessinez un rectangle plus haut que large. Coupez-le en 3 bandes longitudinales et en 3 bandes (ou 4) horizontales : ainsi se forment 9 ou 12 carrés superposés en 3 ou 4 rangs de trois. Les trois du bas sont occupés par les trois portes. Des trois du premier étage, celui qui est au centre se découpera en une « rose » (parfois, surtout en Angleterre, en une vaste

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

fenêtre couronnée en ogive). Au troisième étage (s'il y en a quatre en tout) une galerie de colonnettes formera un portique aérien, une ceinture liant les tours, laissant paraître le haut, l'échine de la nef. Le quatrième étage, vide en son milieu, élève latéralement les deux tours. L'édifice se coupe en trois bandes verticales, nettement, fortement séparées par les contreforts qui grimpent le long des tours, accusent et accentuent l'impression d'ascension, de montée vers le ciel. Les horizontales sont plus timides et pourtant marquées : c'est même là une caractéristique du style français. Ailleurs la cathédrale, tout en fusées de pierre, forêt de clochers, de pointes, semblera le couronnement de quelque édifice à moitié enseveli dans le sol. La richesse s'exagérera en fioritures : on ne démêlera pas aisément les parties de la construction et le rôle de chacune d'elles. Ce sera le merveilleux non-sens de la cathédrale de Milan, le marbre blanc rivalisant avec le métal précieux, une sorte d'orfèvrerie architecturale, la châsse et non plus le temple.

Le développement du style ogival est à étudier dans son expansion géographique et dans ses phases chronologiques.

Né dans l'Ile-de-France, on le trouve à *Tracy*, à *Orgeval*, à *Bury*, à *Morienval* (où se rencontre le premier arc brisé), dans le Beauvaisis (où naît le chœur polygonal), au prieuré de *Bellefontaine* (XII^e^ siècle) ; il redescend vers Paris, élève *Saint-Louis* de Poissy, la nef de *Saint-Pierre* de Montmartre, puis, à Paris même, certaines parties de *Saint-Germain des Prés*, le beau chœur de *Saint-Martin des Champs* (actuellement enclavé dans le Conservatoire des Arts et Métiers). Puis c'est *Saint-Germer*, la cathédrale de *Sens*, la décoration du portail de *Saint-Loup* et de *Chartres*. Alors éclate l'éblouissement des grandes cathédrales, dont la période a cependant commencé vers la fin du XII^e^ siècle pour se continuer jusqu'au commencement du XVI^e^, *Chartres*, *Paris*, *Soissons*, la splendeur d'*Amiens*, le plus beau type d'une époque féconde ; puis *Rouen*, *Coutances*, *Dijon*, *le Mans*, la *Sainte-Chapelle de Paris*, le chœur de *Beauvais*, *Clermont*, l'abside de *Saint-Ouen* de Rouen (qui nous amène au XIV^e^ siècle), *Reims*, *Albi*, la chapelle de *Vincennes*, le flamboiement dernier, Rouen avec *Saint-Maclou* (et le *Palais de Justice*)[1].

[1] L'histoire de l'art gothique à l'étranger est traitée dans chacun des chapitres spéciaux consacrés à l'histoire des arts en Allemagne, en Angleterre, etc.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

La division chronologique généralement adoptée comprend trois phases dont chacune a ses caractéristiques, modifications des caractéristiques communes à l'ensemble du style : les formes nouvelles se mêlent

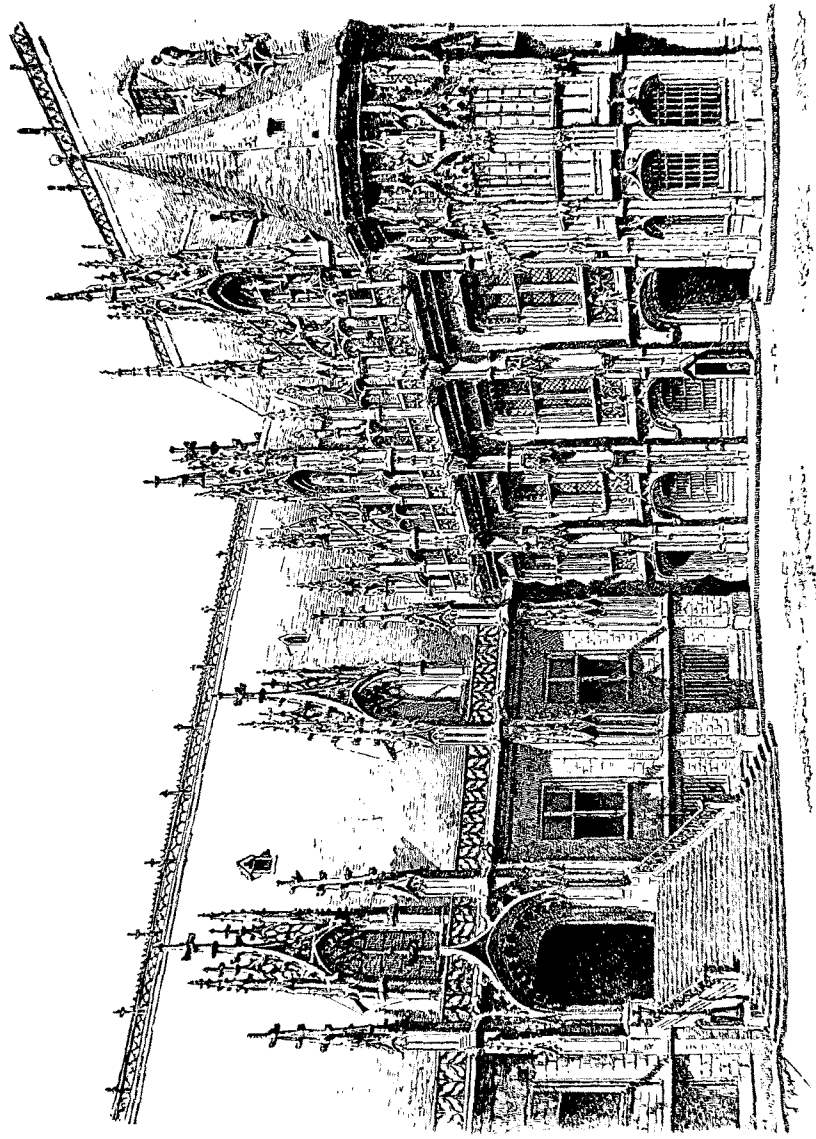


Fig. 12. — Palais de Justice de Rouen (architecture civile gothique) ; fin du Gothique, traces de Renaissance).

d'abord timidement aux anciennes et leur apparition n'est pas simultanée dans les diverses contrées. Il n'y a rien d'absolu et de catégorique, d'ailleurs : parfois au rez-de-chaussée s'ouvre l'ogive, tandis qu'aux étages supérieures s'arrondit le plein-cintre.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

Une période préparatoire forme le style de transition romano-gothique. L'ogive intervient à côté de l'arc roman dès le XII^e^ siècle. Elle n'est elle-même d'abord qu'une modification de cet arc, est à peine distincte : c'est une ogive tellement ouverte qu'elle n'est qu'un faux demi-cercle dont le sommet présente un angle à peine sensible : c'est le plein-cintre brisé, l'ogive obtuse, l'ogive « mousse » (émoussée). Le vitrail exécuté par ordre de l'abbé Suger et existant encore dans l'église de *Saint-Denis*, est encadré dans une baie à ogive mousse : la différence avec le demi-cercle n'est pas d'un douzième du rayon. L'ensemble des constructions d'alors reste massif, cubique, défiant, farouche, avec des airs de forteresses (comme à *Sainte-Cécile d'Albi* où le plan est roman, une nef, pas de transept, une grande façade nue et plate)[1]. Vaison (Vaucluse), si riche en restes romains et gallo-romains, possède une basilique romane (X^e^-XII^e^ siècles) avec ogives surbaissées. Les moulures qui accompagnent les baies sont encore géométriques, romanes.

Si l'église de *Saint-Denis* est regardée comme le premier monument gothique, c'est qu'on a surtout considéré l'ogive comme une forme de baie, comme une forme décorative et non comme un principe, un élément fondamental de construction. D'autre part, bien qu'en fait la façade de cet édifice présente dans sa composition les principaux « organes » de la façade gothique, il semble que ces parties y soient combinées sans ordre, sans système : les grandes lignes des futures cathédrales sont déjà dans l'œuvre de Suger, du milieu du XII^e^ siècle, 1140; mais le tout est comme inachevé, mal digéré. Les lignes verticales sont nettes, fortes, tandis que les horizontales sont coupées en morceaux qui ne se raccordent point. Dans l'abside on peut déjà noter la galerie qui, prolongeant les bas côtés de la nef, contourne le chœur et le sépare des chapelles absidales au nombre de sept. Il n'y avait point de transept (il a été ajouté par saint Louis lors de la reconstruction de la nef).

On donne le nom de gothique primaire au gothique caractérisé par l'ogive pointue, en « lancette », qui semble dominer dès la fin du XII^e^ siècle et

[1] Ces églises « fortifiées » sont nombreuses : Saint-Agnant (Meuse), Ajain (Creuse), Ames (Pas-de-Calais) avec des meurtrières, Angoulins (Charente-Inférieure), Antichan (Haute-Garonne), Authon (Charente-Inférieure), Etampes, Prez, Royat, Sentein, Urrugne, etc. Ces églises sont surtout romanes.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

pendant le XIIIe. Cette ogive peut se circonscrire à un triangle isocèle, mais non équilatéral, car la base est plus petite que le côté. Les baies,

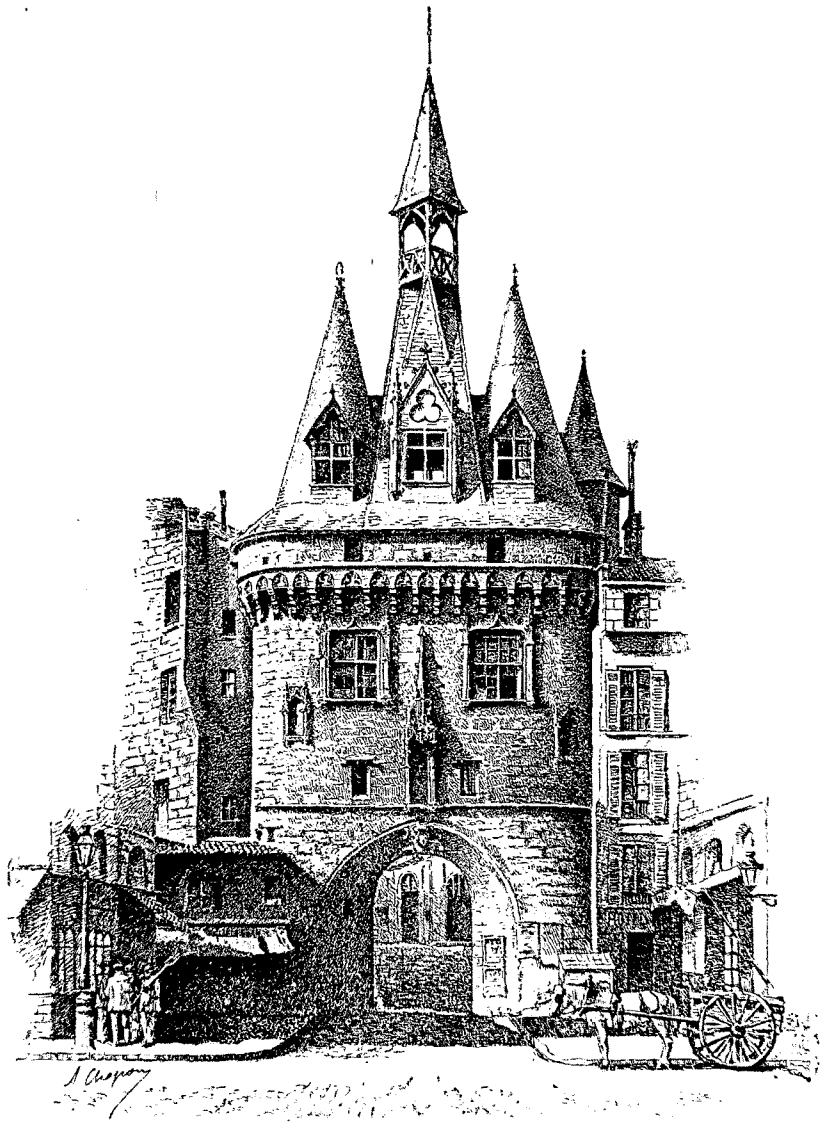


Fig. 13. — Porte du Palais, Bordeaux (c'est dans l'ornementation des baies et dans l'accessoire que se manifeste la transition).

les arcades sont hautes, allongées, étroites comme de gigantesques meurtrières. Parfois elles s'accotent (géminées) et sont embrassées et couronnées par une autre arcade ogivale dont les parties pleines forment

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

tympan. Sur la façade une baie à trois compartiments (triplet) remplace la rose et symbolise la Trinité. Le plan de l'église s'est modifié, comme nous l'avons dit pour Saint-Denis. Les bas côtés de la nef se prolongent autour du chœur en passant devant les chapelles absidales de plus en plus nombreuses (Tours en compte quinze); cependant les bas côtés n'ont point encore leurs chapelles. Les piliers sont entourés de colonnes en faisceaux, dont les fûts se dégagent presque complètement ou même complètement.

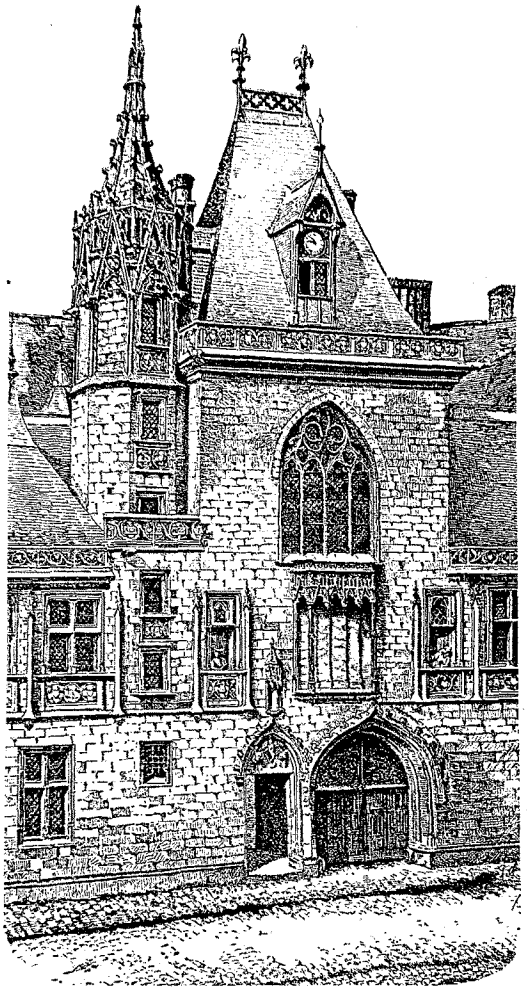


Fig. 14. — Maison de Jacques Cœur, à Bourges.

Le développement se fera dans le sens de l'allégement : les masses diminueront par la symétrie qui y mettra la clarté de l'ordre et aussi par l'évidement et les découpures. Les contreforts, ces morceaux de murs qui épaulaient l'ascension des murs, s'écartent, se font arcs-boutants, prennent pied loin du mur, y tendent leurs arcs comme des bras : on dirait, à les voir aventurés dans le vide, qu'on a supprimé le second étage des collatéraux de la nef et qu'ils sont restés comme des tranches de la voûte qui couvrait l'étage supprimé [1].

[1] Le rôle de ces arcs-boutants est de soutenir les murs et, non comme on le croit, en raison du poids des voûtes, poids qu'il ne faut point exagérer, la voûte gothique étant le plus souvent d'une faible épaisseur et, indépendamment des saillies des nervures, composée de matériaux légers et petits noyés dans une liaison de mortier. Des

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

Cette période du XIIIe siècle n'est sobre que relativement à la période du gothique flamboyant. L'ornementation végétale (trèfles, quatrefeuilles) y côtoie les éléments géométriques de l'époque précédente; mais, s'il ne s'y épanouit point l'exubérance de la dernière période gothique, il ne faut point oublier que ce XIIIe siècle est le siècle qui, à son début, a vu s'achever la cathédrale de Soissons, la même année que commençait celle de Reims (1212). C'est le siècle de Sainte-Gudule de Bruxelles (1226), de Notre-Dame de Trèves (1227), du cloître du mont Saint-Michel (1228), de Saint-Paul de Narbonne (1229), de la cathédrale de Bazas (1233), de

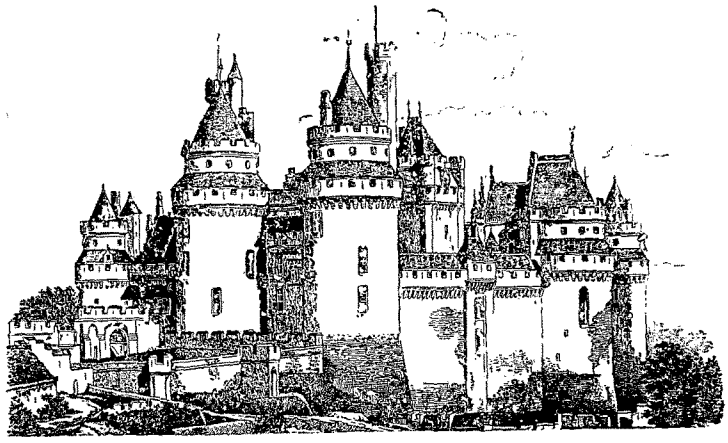


Fig. 15. — Château de Pierrefonds après la restauration.

Notre-Dame d'Audenarde (1235), de la cathédrale de Quimper (1239), de Notre-Dame de Tongres (1240), de la Sainte-Chapelle (1245-1247), de la cathédrale de Cologne (1248), du portail sud de Notre-Dame de Paris (1257), du chœur de Saint-Thomas de Strasbourg (1270), de la cathédrale de Dijon (1280), de Saint-Jean d'Aix (1281), de la cathédrale d'Orvieto (1290). La cathédrale d'Amiens occupe superbement les 68 années qui vont de 1220 à 1288.

On admet comme deuxième période de l'ogival ce qu'on appelle le style gothique rayonnant, style malaisé à définir comme à situer. Le style rayonnant serait caractérisé par le rayonnement des membrures

voûtes analogues aux courbes trapues des cryptes avec leurs emboîtements de pierres de grandes dimensions courraient un péril, un péril certain ou probable sur des supports aussi élevés et évidés que les murs des nefs.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

qui partagent en tranches le cercle des roses des façades, roses qui ressemblent à des roues ou à la roue (qui est l'attribut de Sainte-Catherine). Ce style serait celui du XIVe siècle. On oublie que sa caractéristique principale se retrouve dans la plupart des monuments du XIIIe siècle. Il en est de même pour les autres innovations qu'on lui attribue. Dans les balustrades, dans les tympans, se découpent des sortes de petites rosaces aux ajours encore sobres de forme, découpés en lobes (trilobes, quadrilobes) mais, sans les ondulations en S qui distingueront la dernière période du gothique. Il y aurait coïncidence avec l'établissement des chapelles latérales sur les flancs de la nef. Sur les piliers plus minces, les chapiteaux s'ornent de feuilles plus petites et plus nombreuses. Des frontons aigus coiffent les ogives des baies. Les clochetons se multiplient, s'aiguisent, se garnissent de crochets et se dressent sur la pile qui sert de départ aux arcs-boutants.

La forme particulière de l'ogive serait plus intéressante si l'ogive se prêtait moins capricieusement aux classifications chronologiques.

Malheureusement, là encore, quand on veut vérifier dans l'étude des monuments eux-mêmes la légitimité, la justesse de ces commodes classifications qui attribuent au XIVe siècle l'ogive équilatérale, on s'aperçoit de ce qu'elles offrent de hasardeux. Beaucoup de ces « caractéristiques » prétendues se rencontrent, ici en avance, là en retard. Telle cathédrale contient le style gothique entier et cela pour une double raison. La plupart d'entre elles ont été l'œuvre de siècles, le résultat de plans successifs, modifiés. L'autre raison est que les « maîtres ès œuvres » employaient dans un même édifice les formes diverses là où chacune était imposée par l'espace, la place, la fonction [1].

[1] De certains de ces maîtres ès œuvres les noms ont émergé de l'oubli. Les plus illustres, pour le XIIIe siècle, sont Enguerrand (cathédrale de *Rouen*, 1201-1214), Enguerrand le Riche (cathédrale de *Beauvais*, 1285), Etienne de Mortagne (cathédrale de *Tours*, 1279), Etienne de Bonneuil (Paris, 1287), appelé en Suède pour construire l'église d'*Upsal*, Eudes de Montreuil, architecte de saint Louis, emmené par le roi en Palestine, auteur de *Notre-Dame de Mantes*, des *Quinze-Vingts* (1254), des *Chartreux* (1257), des *Cordeliers* (1262). Volbert puis Gérard travaillent à l'église des *Saints-Apôtres à Cologne* (1220-1249). Le célèbre Erwin de Steinbach construit la cathédrale de *Strasbourg* (1277) avec les merveilles de la rose et de la flèche. *Saint-Martin* de Colmar est dessiné par Humbrecht (1234). Isembert de Saintes va à Londres (1250). Le transept (au moins) de *N.-D. de Paris* est de Jean de Chelles (1257). Les noms

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

La dernière période du style gothique est celle du gothique flamboyant qui doit son nom aux ondulations serpentines qui imitent les flammes dans les nervures découpées des roses et des panneaux. Ce style flamboyant[1] a mérité aussi le nom de fleuri, par la profusion de sa décoration végétale dont la flore indigène fournit les éléments (choux frisés, chicorées, chardons). La Renaissance mêle bientôt ses caractéristiques, surtout dans le sens de l'accentuation des lignes horizontales. Nous y reviendrons pour les origines du style qui va venir.

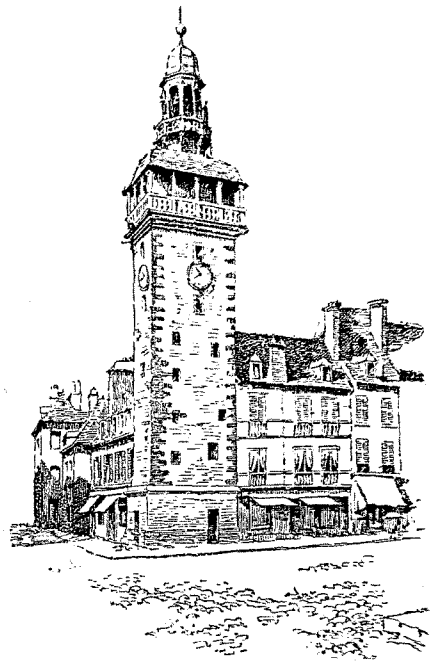


Fig. 16. — Beffroi de Moulins (le haut date du XVIIe siècle).

Insensiblement l'esprit moderne pénètre la société du Moyen Age. Trois pouvoirs, trois forces, la dominaient : la force physique, la force spirituelle, la force morale, qui ont pour champions et pour expressions le seigneur et le château fort, le prêtre et l'église, le bourgeois et l'hôtel de ville.

Nous avons longuement parlé de l'église. Le château fort[2] ne fut longtemps qu'une bâtisse sans recherche de beauté, — une forteresse,

sont trop pressés pour les citer tous. Hugues Libergier travaille à *Saint-Nicaise de Reims* (1229-1243). A *Reims*, c'est Robert de Coucy (1212-1225), c'est Pierre de Corbie (1260). Pierre de Montereau est parmi les plus grands : on lui doit le réfectoire de *Saint-Germain des Prés* (1239) et la *Sainte-Chapelle de Paris* (1245). La cathédrale d'*Amiens* s'élève sur un plan suivi, dans une conception une (presque), œuvre de Robert de Luzarches, de Thomas et Regnault de Cormont (1220-1288). A Cambrai, on retrouve Pierre de Corbie avec Villard de Honnecour que sa réputation suivra en Hongrie et qui laissera des suites de croquis et de dessins d'une verve extraordinaire.

[1] Portail de la cathédrale de Senlis, Notre-Dame de Creisker à Saint-Pol-de-Léon.

[2] Chose invraisemblable ! La chevalerie ne laisse rien, ne s'exprime par rien. Les paladins que célèbrent les chansons de geste n'existent pas pour l'art, pour la sculpture. A peine, un peu partout, jusque sur les bords de la Baltique, quelques statues frustes et grossières dans lesquelles on a vu Roland. Et c'est tout.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

une menace, à l'aspect farouche et méfiant. De grands et épais murs fermés et nus, se dressent percés de poternes et de meurtrières. Le château n'eut que tard envie de plaire aux passants. Ses premières coquetteries furent des ornements rares et maigres encadrant les baies plus larges, plus confiantes. Vers l'intérieur et la cour, les murs étaient plus aimables, plus décorés, plus ouverts par les baies. Il faut arriver assez près du XVI^e^ siècle pour que l'aspect guerrier disparaisse : jusque-là le château est plutôt une armure qu'un vêtement. Le Louvre même, sous Charles V, avec son donjon, avait été une forteresse. La reconstitution de Pierrefonds montre ce que, près du XV^e^ siècle, était l'architecture (qui n'avait presque rien de civil et restait militaire). Le château de Meillant est du début du XVI^e^. L'hôtel particulier est surtout chose du XV^e^ siècle. Cluny est de la fin du XV^e^ siècle. Le palais de justice de Bourges (hôtel de Jacques Cœur) date de 1443.

La « Commune » s'exprime en art par l'hôtel de ville ou Maison Commune que caractérise le beffroi où veille la cloche d'appel. C'est dans le Nord que furent proclamées les premières chartes communales : dans le Nord s'élèvent les plus belles maisons communes, Ypres, Oudenarde, Louvain, Bruxelles. La plus belle période est le XV^e^ siècle : le style ogival s'y manifeste semblable à celui des églises : le beffroi, clocher laïque, reste cependant plus près de la tour que du clocher pointu.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

La Sculpture, la Peinture et les Arts décoratifs au Moyen Age

Au Moyen Age l'architecture domine tous les arts. Jamais la thèse de Lamennais sur leur dépendance et leur subordination en ce sens ne s'est trouvée vérifiée à ce point par les faits. L'Égypte elle-même ne nous offre point une pareille hiérarchie, un pareil système [1].

Au Moyen Age les formes architectoniques sont partout et cela à l'excès. La châsse est une petite église tout comme la Sainte-Chapelle est une grande châsse. Le meuble a des façades de cathédrales.

Cette domination de l'architecture est double : non seulement elle impose au dehors ses formes et ses ornements aux œuvres des autres arts, mais, quand elle appelle ces arts à son aide, elle leur assigne et mesure leur place dans le cadre qu'elle fournit, les réduisant tous au rôle hiérarchiquement inférieur de décorateurs. Ce n'est que tard que le démembrement aura lieu et que chacun d'eux réclamera sa place indépendante au soleil.

On a voulu voir dans cette émancipation, qui n'attend pas la Renaissance et se fait jour dès le début du xv[e] siècle, une évolution regrettable. Il y avait dans cette union de toutes les formes de l'art quelque chose de

[1] Cet édifice gothique commande tout et n'obéit à rien : en lui pas de système, de mesure; les parties sont indépendantes entre elles; lui, il est le démesuré, le disproportionné, le péril pour le péril même.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

grand sans doute, une sorte d'orchestration de tous les expressifs visibles s'harmonisant en un tout, en une vie commune. Le Moyen Age y joignit même la musique, le théâtre, l'encens, tout ce qui parle aux sens. C'était tout un monde de croyances, toute une civilisation qui s'exprimait

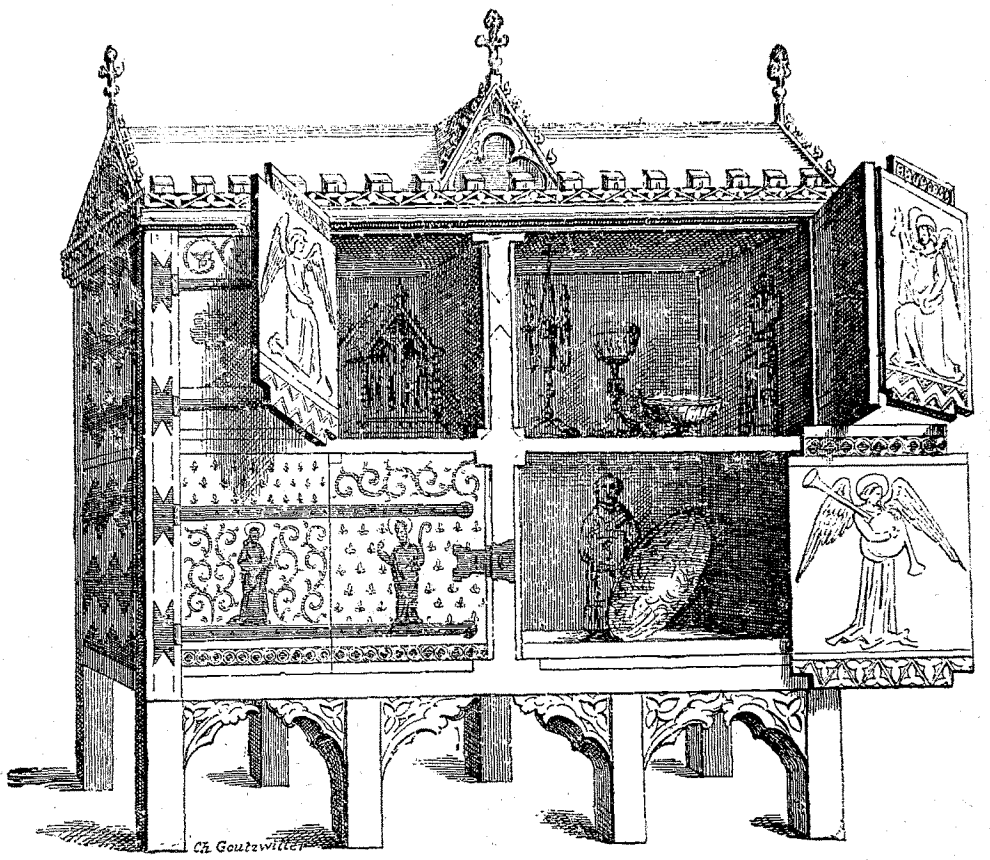


Fig. 1. — Armoire de la cathédrale de Noyon (la forme architecturale domine le meuble).

ainsi, noyant dans son ensemble les individualités, généralisant, mais généralisant dans cette mesure qu'elle exprimait un moment de l'humanité, qu'elle demeurait documentaire et historique, ne s'abstrayant point du temps et de l'espace, mais au contraire ramassait, concentrait, fixait le sens de ce qui avait été l'âme collective en un instant de ce temps, en un lieu de cet espace.

Cette subordination d'arts plus libres, plus libéraux, à l'architecture plus utilitaire qu'eux, peut-elle être durable et constituer un aboutisse-

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

ment définitif? Il faudrait pour cela que chacun des arts subordonnés restât subordonné de valeur comme de rôle. Du jour où telle statue, telle peinture est plus belle que ses voisines, le système est renversé. Que sera-ce si elle atteint à un degré de beauté supérieure à celle de l'édifice lui-même ? Il en sera comme de l'acteur qui, par sa valeur personnelle, donne à son rôle secondaire un relief qui en fait le premier. L'art vaut par ce qu'en fait l'artiste. Et puis, si l'architecture impose par ses masses, par ses promesses d'éternité ; il ne faut pas oublier que ce qui intéresse l'homme, c'est l'homme même et, que pour lui, il y a, il y aura toujours plus de passion, plus d'expression dans la face humaine, que dans la façade monumentale.

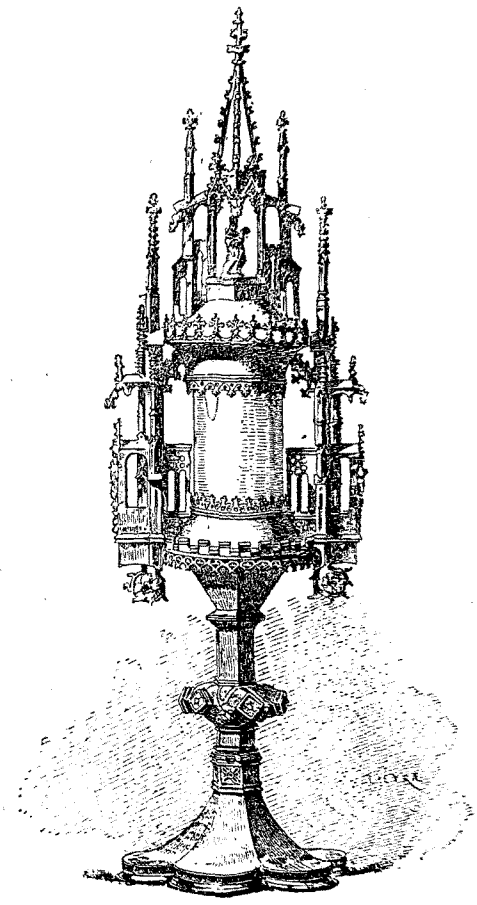


Fig. 2. — La forme architecturale domine l'orfèvrerie (reliquaire).

Cette harmonie, cette subordination ne va pas non plus sans qu'on violente un peu. Que les boiseries des stalles fixes conservent les formes et l'ornementation des parties de pierre de l'édifice où elles s'appliquent, cela se conçoit, pourvu que la destination et la fonction de ces sièges n'en souffrent point ; mais que les sièges volants, les meubles des demeures particulières présentent, sur leurs dossiers et sur les parties du bas, de véritables façades d'églises avec des pignons sans raison, des ogives de baies, des rayonnements de rosaces, il y a là, malgré la beauté de l'exécution, quelque outrance[1].

[1] Percier et Fontaine dans leurs bizarres meubles et secrétaires en forme de temples antiques à frontons et colonnes, à l'époque de l'Empire, pourraient se réclamer de la même doctrine.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

Les premiers temps du Moyen Age se bornent aux sculptures des chapiteaux, mêlant aux ornements géométriques prédominants des feuilles où l'on reconnaît l'imitation impuissante des acanthes corinthiennes. Parfois quelques figures d'hommes et d'animaux y paraissent, monstrueuses, barbares, puériles. L'art apprend encore le métier : sa naïveté est celle de l'écolier, de l'ignorance.

En fait, à part quelques traces de la tradition classique et quelques restes de l'art gallo-romain, et si l'on met de côté de rares chapiteaux dont la valeur est d'ailleurs archéologique, tout ce que l'on attribue à ces époques est de date bien postérieure. Des légendes sans preuves ont donné leurs noms au *trône de Dagobert*, tout comme à son *tombeau* (à Saint-Denis) qui est manifestement du XIIIe siècle. Une croix aujourd'hui disparue, mais dont on a un dessin, passait pour l'œuvre de saint Éloi sans aucune justification de style. Saint-Denis possédait un *sceptre de Dagobert* peut-être authentique : la forme toute barbare n'avait pas l'élégance relative de certains morceaux préhistoriques.

La *couronne de Charlemagne* (actuellement à Vienne) n'est point d'une origine démontrée. La *chape de l'empereur* à Metz est un tissu de fabrication asiatique, vraisemblablement persane. L'*Évangéliaire* (musée des Souverains) montre de belles miniatures où la forme se dégourdit un peu ; mais le moine Gottschalk, qui en est l'auteur, vivait à Rome. Il y a là quelque chose d'exceptionnel que l'on ne retrouve point dans les miniatures du VIIIe, du IXe, du Xe siècle. Au XIe siècle la *tapisserie de Bayeux*, consacrée à retracer l'expédition de Guillaume le Conquérant en Angleterre, fait preuve déjà d'un dessin plus libre dans l'agencement des ensembles, sinon dans les personnages pris à part (ce qui tient un peu aux conditions matérielles du travail). L'étude des sceaux et des monnaies suffirait à faire voir le progrès considérable dans cet espace de temps qui va du Xe au XIIe siècle, pour l'interprétation des formes.

Les bas-reliefs (qui ornent les tympans au-dessus des portes ou les parties de la façade) se peuplent de scènes où le mouvement est plus juste que le détail des figures, sans expression autre que le geste. Les personnages isolés se dressent et s'alignent dans des sortes d'édicules simples qui les encadrent comme des guérites. Les poses sont uniformes, roides, hiératiques, le geste simple, le visage sans passion. Le souci du

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

détail et de la vérité porte davantage sur le costume, sur l'imitation des broderies, sur les plis d'un parallélisme exagéré. Les verticales dominent dans les statues comme dans l'édifice qu'elles décorent : peut-être y a-t-il là un souvenir du travail du bois qui, plus aisé à tailler que la pierre, aurait précédé celle-ci et dont le « fil » expliquerait ces tendances aux roideurs droites et tuyautées. La statuaire de bois a laissé jusqu'à nous de rares œuvres qui, pour la plupart, sont relativement récentes ; mais la fragilité de cette matière (vers, pourriture, feu) explique aisément cette rareté. Quant aux figures de pierre, il est bon d'être circonspect dans les attributions de dates, en raison des nombreuses restaurations qui sont sou-

Fig. 3. — Bas-relief du portail de Saint-Etienne à Notre-Dame de Paris.

vent des interprétations par des modernes. L'exposition aux intempéries est cause d'une ruine rapide. Qu'on songe que les statues de Versailles et de Saint-Cloud ont été réduites à un état lamentable par deux siècles de plein air. Les statues des cathédrales ont subi les atteintes de sept siècles et leur matière est peut-être plus fragile.

La statuaire monumentale comprend les bas-reliefs et les statues isolées. On admet assez justement trois phases dans le développement du style. Pendant la première période qu'on pourrait dire hiératique, les attitudes peu variées ont quelque chose de conventionnel, comme la reproduction constante d'un type où domine la raideur du corps avec l'impassibilité du visage. La sculpture romane tout entière est là. Peut-être y a-t-il abus à considérer comme « choisies », préférées, voulues, des formes qui sont celles par lesquelles l'art ne pouvait pas ne pas débuter, des formes qui ont l'ignorance pour cause et pour explication naturelle. De cela il reste un peu dans la deuxième période, dans le style dit idéaliste qui règne au XII^e^ siècle. Les personnages allongés outre

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

mesure, tout en plis de draperies, jettent dans l'espace le regard hypnotisé d'yeux sans pensée. En faction le long des baies ou contournés dans la courbe périlleuse des archivoltes, ils semblent des êtres de raison, des types que, seule, l'iconographie des attributs permet de distinguer et de désigner.

Fig. 4. — La Santé (statue de la cathédrale de Chartres, XIII^e siècle).

Les bas-reliefs qui ornent les tympans ou forment des sortes de médaillons sont plus vivants : les tendances réalistes s'y manifestent et aussi la satire, surtout dans le *pèsement des âmes*, dans le *jugement dernier* où intervient le diable.

A l'idéalisme parfois excessif succédera l'individualisme bientôt excessif lui-même. C'est à mi-route, entre ces deux points extrêmes qu'il faut prendre le beau moment où la sculpture gothique a donné sa floraison. Cette période précieuse commence vers le milieu du XIII^e siècle, au temps du grand saint Louis [1].

Ce moment sera vite passé. Dès le XIV^e siècle, la grâce, moins belle ici que la beauté, amoindrit, abaisse le haut caractère religieux. On voit un peu de cela dans la *Vierge* de Jeanne d'Évreux où la ligne minaude en ondulation. Cette Vierge émaillée (musée du Louvre), morceau d'orfèvrerie de 1340, est pourtant plus excusable que la statuaire monumentale.

D'où viendra ce courant qui laïcisera la statuaire, la fera réaliste, individualiste d'une vie moins abstraite, moins idéale, mais plus aiguë, plus saignante? La verve remplace l'accent religieux. La sensation, plus vive, est devenue d'un autre ordre. Le XII^e siècle avait été solennel jusqu'à proscrire le mouvement. Le XV^e siècle s'agite, s'ennuie, s'énerve, s'exaspère dans les motifs architecturaux où on l'encadre et l'emprisonne. Maître de ses procédés, l'artiste s'amuse en complications de draperies tourmentées, en

[1] *Bas-relief de Saint-Etienne*, à Notre-Dame de Paris ; figures du portail de *Reims ; tympan de la cathédrale de Bourges ; figures d'Amiens* (le « beau Dieu, la Vierge »), etc.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

particularités qui outrent le caractère, mettent le portrait partout. La Bible se peuple de personnages du Moyen Age aussi bien par les lignes du visage que par les détails du costume. La rue envahit l'église grimpe sur les saillies, se juche sur les socles et les culots : ces prophètes, ces rois d'Israël sont des passants vus tout à l'heure. La statue isolée semble regretter de ne pas prendre part aux grouillements populeux des retables de bois sculpté et peints qui se dressent sur l'autel [1].

Fig. 3. — La Vierge d'Amiens (XIIIe siècle).

Deux causes ont contribué à amener, dès le XIVe siècle, la sculpture française dans le sens d'une imitation plus fidèle de la réalité. Ce réalisme, parfois excessif, le fut moins en France qu'en Allemagne et, si l'on compare, garda une certaine discrétion, ce sentiment de la mesure ayant toujours été la marque de notre tempérament national dans l'art. La statue se fit plus vraie par le mouvement et par l'expression. Le mouvement lui vint des bas-reliefs où il s'exagérait jusqu'à l'agitation violente. L'expression lui vint de la statuaire tumulaire.

Les statues tombales sont nombreuses. Le christianisme qui avait d'abord copié les sarcophages païens, y avait taillé ses symboles (chrisme,

[1] Le bois a joué un rôle des plus considérables au Moyen Age. Ces *retables* souvent colossaux se composaient le plus souvent de trois volets dont les latéraux se rabattaient sur le central (triptyques) : tout cela était sculpté, peint et doré. Nous avons déjà parlé des statues et des statuettes. Outre les coffres, bahuts, chaires, meubles à ornementation caractéristique, le bois, pendant cette période, surtout vers la fin (XIVe et XVe siècles) a produit de merveilleuses *stalles* d'église. Celles d'*Amiens* ne comptent pas moins de 4000 personnages épars dans 400 sujets ; leur date (1508-1522) montre la vitalité de cette décoration très française. Quatre artistes picards Arnoul Boulin, Alexandre Huet, Antoine Avernier et Jean Turpin en sont les auteurs.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

vigne mystique), reprit la tradition étrusque et mit l'effigie du mort sur le couvercle du sépulcre. Les rois honorèrent parfois ainsi leurs prédécesseurs. Les *statues de Childebert*, de *Childéric*, la *plaque* tumulaire de *Frédégonde* sont tout au plus du XII^e^ siècle. Les deux rois sont représentés, couronnés, yeux ouverts. Ils tiennent le sceptre. Un manteau les enveloppe d'une draperie où les plis sont assez justes de rendu. Le per-

Fig. 6. — Tombeau de Philippe Pot (XV^e^ siècle, Louvre).

sonnage est comme dégagé de la pierre « champlevée », dont les bords à fleur l'encadrent. Dans la plaque de Frédégonde, sorte de mosaïque de pierre incrustée de mastic, le vêtement est plus roide, plus rudimentaire : le visage forme une tache blanche sans yeux, nez, bouche. La *statue d'Éléonore d'Aquitaine* (pierre peinte et dorée), à Fontevrault, est une œuvre remarquable de justesse d'attitude, de proportion et de drapé, supérieure aux précédentes et à celle de *Richard Cœur de Lion*, dont elle formait le pendant (XIII^e^ siècle). Il est remarquable que, le plus souvent dans les statues couchées, le personnage est figuré comme s'il était debout, ce qui est prouvé par le sens de la chute des plis des draperies.

L'idée de la prévision du tombeau était chose coutumière chez les princes et les rois. Dans son testament, Louis d'Orléans demandait que l'on mît, sur sa tombe sa statue en costume de moine célestin : cet usage du costume religieux pour le mort est probablement la cause de l'uni-

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

formité des statues tombales et aussi de l'analogie avec le vêtement antique : longtemps on ne donna pas l'habillement vrai, contemporain, sauf pour les femmes et les guerriers. Quand, sous les pieds du person-

Fig. 7. — Puits de Moïse (Dijon), par Claux Sluter et Claux de Werve.

nage le lion représenta le courage (hommes) et le chien la fidélité, (femmes), le mort fut figuré couché, les mains jointes en prière [1].

[1] Plus tard, la tombe se fera édifice à deux étages, dans le bas sculptera le mort étendu nu, et, dans le haut, le montrera vivant, agenouillé.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

C'est à cette statuaire funéraire que le moyen âge doit ses qualités de vérité : c'est à la statuaire funéraire qu'il dut un chef-d'œuvre ou l'occasion d'un chef-d'œuvre, le fameux *puits de Moïse* à Dijon[1].

Désigné autrefois sous le nom de *puits des prophètes*, le soubassement hexagonal qui porta longtemps un grand calvaire disparu aujourd'hui, est l'œuvre caractéristique des tendances réalistes de l'extrême fin du XIV^e^ siècle.

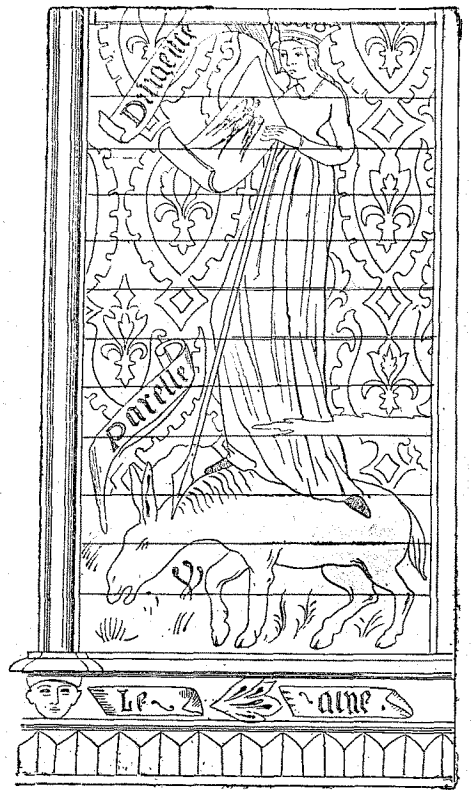


Fig. 8. — Peinture murale : la Paresse (Kermaria, XV^e^ siècle).

Tout comme plus tard un pape, Philippe le Hardi, duc de Bourgogne voulut de son vivant construire son tombeau dans un couvent de Chartreux, fondé par lui aux environs de Dijon. Les artistes dont il sollicita le concours accoururent à l'appel du plus prodigue peut-être des Mécènes. Il s'agissait d'un monument, d'un édifice. Vinrent Jean de Liège, Jean de Marville, Jacques de Baerze ou de la Barse, Nicolas ou Claes ou Claux Sluter et son neveu Claux de Werve (ou Werne ou Vuerne). A côté de ces sculpteurs renommés[2], la plupart d'origine flamande et hollandaise, étaient des artistes comme Brœderlam, Jean Celles, Perrin, Forey Hennequin, Houet, Haine, Héliot, Baul, qui travaillèrent à l'œuvre du duc.

Cette cour de Bourgogne était déjà un foyer d'art. Le pays, plein de

[1] Restauré par Jouffroy.

[2] Jean de Liège ou du Liège avait travaillé au Louvre en 1365 : on citait deux statues de lui, le roi et la reine, dans le grand escalier de ce palais. Jean de Marville, orfèvre aussi, était l'auteur de 30 statuettes d'argent fin pour orner une couronne de lumière à la cathédrale de Toul. Le Musée de Dijon possède deux *retables* attribuées à Jacques de Baerze.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

sève saine et forte, avait fait rayonner son activité au loin : la Bourgogne c'avait été Cîteaux (1098) après Cluny (910) avant d'être le grand duché, celui dont le duc était « le premier de la chrétienté » et duc par la grâce de Dieu. Quatre grandes figures y dominent ce xv^e^ siècle, Philippe le Hardi, Jean sans Peur, Philippe le Bon, Charles le Téméraire. La grasse

Fig. 9. — Peinture murale au Puy, xv^e^ siècle.

Flandre, industrieuse, riche, ramasseuse de gros sous, est devenue bourguignonne par le mariage de Marguerite avec le Hardi. On dépensait sans calcul et sans fin. A la mort de son mari, Marguerite vint déposer sur le cercueil, sa ceinture, la bourse et les clefs comme faisaient les veuves des insolvables. Plus tard Philippe le Bon, celui que la voix populaire appelait « le bon duc », le bibliophile éclairé, se ruinera lors des fêtes de Lille (1453) et du vœu du faisan. On sait quelles richesses immenses les Suisses trouvèrent dans les dépouilles de Charles le Téméraire[1].

[1] Aussi quand Louis XI mettra la main sur le duché, comme il essaiera de faire oublier les ducs généreux ! Lui, le roi liardeur, il dépensera pour Dijon, bâtira, embellira, construira dès 1478 le *Château*, puis le *Palais de Justice*.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

Parmi les artistes qui furent employés par Philippe le Hardi, les plus célèbres, sans qu'on sache certainement ce qui doit être attribué exclusivement à chacun, furent Claux de Sluter et son neveu. A leur collaboration on doit le *puits de Moïse*.

Le *puits de Moïse* forme un hexagone dont les faces sont creusées de niches d'où sortent les figures en pied de six prophètes qui ont été les précurseurs du Christ (parmi lesquels Moïse, d'où le nom). Les personnages débordent, rompent leur cadre architectural, sont dans un style qui fait songer à la manière dont Rembrandt interprète les sujets religieux. Le *tombeau de Philippe le Hardi* (achevé en 1411) se compose d'une sorte de piédestal rectangulaire allongé porté sur un soubassement à fortes moulures et couronné d'une corniche à saillies très accentuées. Entre les deux s'étendent les faces formant une sorte de portique, de galerie continue où des niches, encadrées d'ornements découpés gothiques abritent des statuettes de personnages religieux, de « pleurants », exprimant la douleur. Le réalisme de ces « douleurs » exagérées de caractère est des plus curieux et frappe plus que la statue du duc couché sur le haut, les pieds sur le lion symbolique, les mains jointes, avec deux anges agenouillés qui prient à côté de la tête posée sur un coussin [1].

Au musée de Dijon également est le *tombeau de Jean sans Peur* qui, d'une disposition analogue, porte la figure du duc et de la duchesse. C'est l'œuvre du neveu de Claux Sluter, Claux de Werve ; y travaillèrent ensuite l'espagnol Juan de la Huerta ou de la Verta (vers 1450), puis Antoine Le Moiturier d'Avignon (mort vers 1500).

On ne sait à qui attribuer avec certitude le *tombeau de Philippe Pot*, au musée du Louvre. L'effet y est mélodramatique, d'un mélodrame un peu gros, avec le mystère de ses huit moines dont le visage baissé apparaît éclairé d'en-bas, dans le demi-jour de leur débordante cape. Ils portent sur l'épaule une dalle de pierre, où le défunt est représenté couché, armé en chevalier, mains jointes, les pédieux de fer sur un ours : le dessous est vide. Ce sont des statues de vrais personnages portant un simulacre sculpté : ce heurt d'impressions ajoute à l'étrangeté de la sensa-

[1] De Claux Sluter, les très belles *statues de Philippe le Hardi* et de la *duchesse*, agenouillés en prière : l'allure est d'une bonhomie bourgeoise, la vie même.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

tion. Les visages sont d'autant plus vivants qu'on les devine vivants, simulant l'immobilité impassible.

Si la statuaire gothique a laissé nombre d'œuvres sans auteurs certaisn,

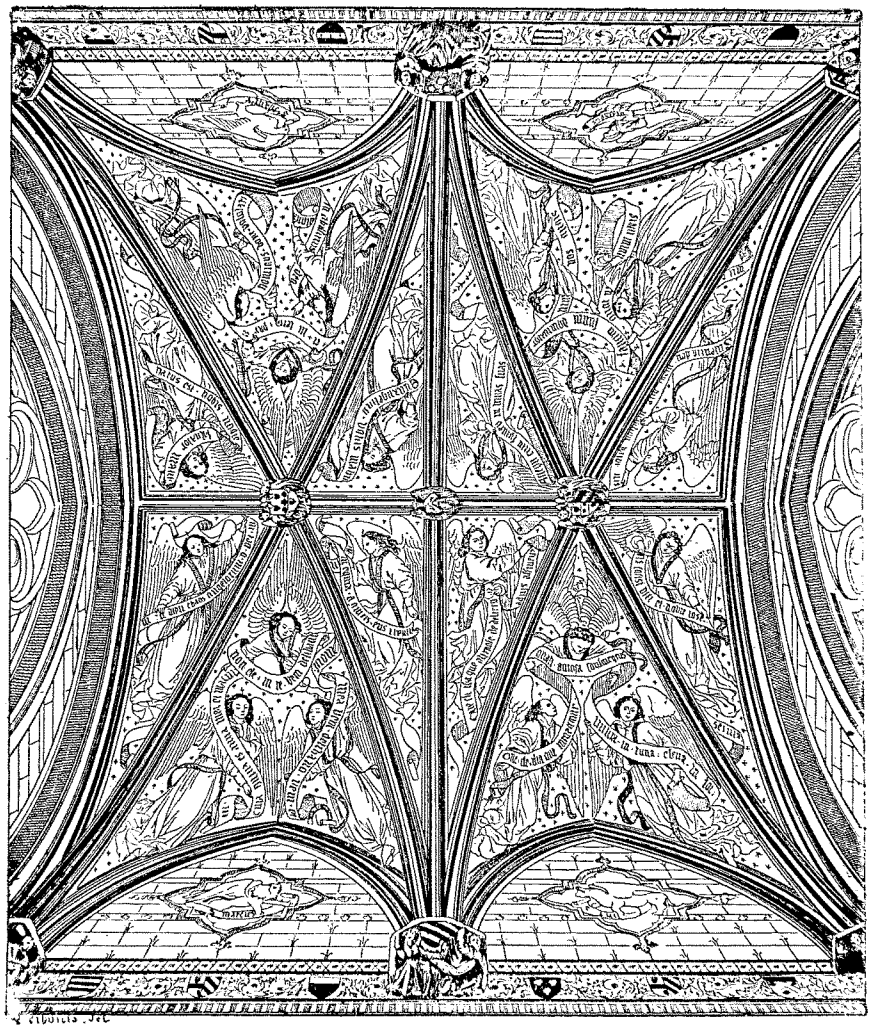


Fig. 10. — Plafond de la chapelle de Jacques Cœur (Bourges, XV^e^ siècle).

l'histoire et les documents écrits nous livrent les noms d'artistes renommés dont nous ne possédons rien ou du moins auxquels on ne sait quoi attribuer certainement. Parmi ceux-ci figurent, au premier rang, Jean de Cambrai (dont on ne connaît qu'une œuvre certaine, la belle statue tombale du *duc de Berry*, à Bourges) et son oncle André Beauneveu, celui

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

que Froissart appelle le « maistre ès œuvres de taille et de peinture du duc de Berry ». Beauneveu de Valenciennes était aussi « ymaigier » du roi : c'est sous ce titre qu'il figure sur une quittance datée de 1364 pour des « tombes ». Peut-être doit-on à cet artiste universel le très beau *Charles V* qui a longtemps passé pour un saint Louis et qui est à Saint-Denis. Debout, le roi, de santé chétive, tient le sceptre et une petite chapelle. La tête est pensive, très belle d'expression, très vivante. Le *Philippe VI* (au musée du Louvre) a été revendiqué pour ce sculpteur de premier ordre auquel on attribue une *Sainte Catherine* (à Courtrai) et que nous retrouvons dans l'histoire de la peinture.

Il faut bien avouer que, si l'architecture est l'expression de l'âme collective d'une civilisation ou d'une généralité, les autres arts subissent davantage l'influence des individualités. Les rois bâtisseurs ont encouragé l'architecture, mais les protecteurs des arts ont favorisé plus aisément dans les autres beaux-arts l'éclosion des talents et des génies. Ces protecteurs n'ont point manqué au Moyen Age. Au début du style gothique, l'abbé Suger qui s'est fait représenter prosterné aux pieds de la Vierge dans un des neuf médaillons de *vitraux* dont il orna Saint-Denis, fut un des créateurs du style nouveau (au XII^e^ siècle). Philippe-Auguste a embelli Paris. Saint Louis, dont le Louvre possède un *coffret* et l'*anneau*, s'entourait d'artistes, emmenait des architectes aux croisades. Charles V fit du Louvre un magnifique palais (dont la plus fidèle reproduction est vraisemblablement la miniature des *Heures du duc de Berry*, collection de Chantilly). Il eut une bibliothèque, origine de la Bibliothèque Nationale, employa l'architecte Raymond du Temple et de nombreux artistes parmi lesquels Beauneveu.

L'influence des Mécènes sur le développement de la peinture fut plus considérable.

La peinture gothique comprend trois formes : la peinture murale, la miniature et la peinture des triptyques qui participe des deux précédentes. C'est de la miniature que, en France, sortira la peinture proprement dite, tandis qu'en Italie elle semble avoir dû son origine à la mosaïque.

Les peintures murales retrouvées sous des badigeonnages modernes ne sont pas très nombreuses; les décrire une à une serait trop long : c'est

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

le rôle des monographies. Dès le XII^e^ siècle, sur les parois des églises apparaissent des personnages (Saint-Savin, Vic, Rocamadour, Puy en Vélay) ; vers le milieu du XII^e^ siècle les attitudes sont plus libres, les colorations plus riches en même temps que le contour plus accusé (Saint-Quiriace de Provins, Petit-Quevilly près de Rouen). Au XIII^e^ siècle le pro-

Fig. 11. — Bassin émaillé (Conques, XIII^e^ siècle).

grès continue ; il s'agit toujours d'une conception décorative à teinte plate sans clair-obscur (*Vierge* de l'ex-voto de Clermont-Ferrand). Le XIV^e^ est représenté par les *peintures* de Tournus, du chœur de la cathédrale du Mans et de Saint-Nazaire de Carcassonne.

Les monographies sont portées à l'exaltation et à l'enthousiasme et confondent l'admiration et le respect. La *Danse des morts*[1] de la Chaise-Dieu (Haute-Loire), le *Jugement dernier* (Albi), la *Danse des morts* de Ker-

[1] La Danse macabre, développement du néant de la vie et de l'égalité devant la mort, figurait partout « avec escriptures propres à mouvoir gens à dévotion ».

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

maria (Côtes-du-Nord), les *Sibylles* d'Amiens, plus fines, sont intéressantes pour l'histoire des origines. Il faut mettre à part, sous réserve des retouches, les *Arts Libéraux* de la cathédrale de Puy-en-Vélay : la tête de la femme qui personnifie la Logique à côté d'Aristote est un très beau et très remarquable morceau, qu'on peut dater de la fin du XV^e^ siècle.

D'ailleurs à cette époque la peinture qu'on pourrait appeler portative, celle des miniatures, donne plus que des promesses : elle est à son apogée. Dès la seconde moitié du XIV^e^ siècle, l'art cesse d'être anonyme. Orléans voit fleurir des artistes, Evrard (qui travaille pour Philippe le Bel) Jean, Girard (qui peint un sujet antique, *la vie de César*, au château de Vaudreuil. François d'Orléans travaille à l'Hôtel Saint-Pol (1365). Les archives ont gardé les noms de nombreux peintres dont les œuvres ont disparu. Bien que beaucoup viennent des Flandres et que le style flamand (réaliste) dont le foyer est à la cour de la comtesse Mahaut d'Artois, lutte avec l'esprit italien (idéaliste) qui règne dans le Sud et a son foyer à Avignon, ville papale, la France a déjà ses peintres nationaux.

On était loin du temps où l'ornementation des manuscrits consistait en quelque initiale peinte au minium (d'où miniature) et agrémentée de quelques feuilles de vigne le plus souvent (d'où vignette). L'initiale agrandie, accapareuse, se complique, se fait cadre de la page qu'elle envahit. Après les fonds d'or, les fonds damassés et mosaïqués (XIII^e^ siècle). Les calligraphes deviennent décorateurs polychromes, puis peintres, laissent la plume, peignent avec le pinceau seul, se servent de la couleur, ne font plus de coloriage. Les enlumineurs ne sont plus les moines enfermés dans les cellules : ils connaissent la vie extérieure, vivent à la cour des grands qui leur commandent des illustrations. André ou Andrien Beauneveu, l'ymaigier, travaille pour le duc de Berry et pour Charles V, On croit posséder des *miniatures* de Beauneveu à la Bibliothèque Nationale. En même temps, le duc s'adressait à Paul de Limbourg et à Jacquemart de Huesdin. Ce dernier, dont Bruxelles possède les *Heures* dites de Venceslas de Brabant, était réputé au point que, lors de l'inventaire de 1416 les Heures qu'il avait ornées de miniatures pour le duc de Berry furent estimées 4000 livres, soit 37.000 francs d'aujourd'hui. Brœderlam, auteur de deux *retables* sur fonds d'or (pour la Chartreuse de Dijon), passe pour avoir peint à l'huile dès 1393.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

A cette époque se reportent un *portrait de Jean le Bon* sur bois (Bibliothèque Nationale de Paris) et un *Martyre de saint Denis* (au Musée du Louvre) : ce dernier est remarquable par la beauté de la figure du Christ et par la curieuse vérité anatomique. Les détails architecturaux qu'on aperçoit dans le fond sont d'un style postérieur à celui de la date (XIVe siècle) attribuée au tableau.

Le nom de Jean Fouquet de Tours (1415-1481) est le plus illustre. Tours était un centre, un foyer : là s'établira le premier des Clouet (+ 1490 ?),

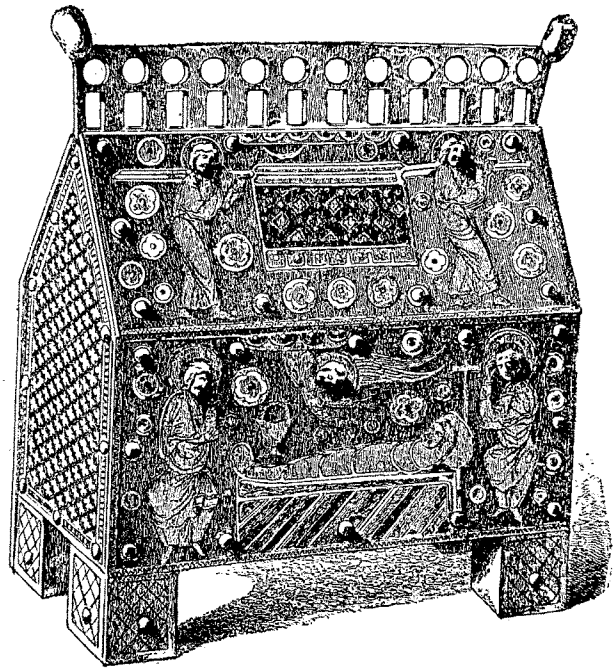


Fig. 12. — Châsse en émail champlevé.

là fleuriront les Juste. Avec Fouquet, la miniature est conçue comme le tableau. Lors d'un voyage à Rome, il exécuta le portrait du pape. En 1472 il exécute les *Heures* de Marie de Clèves. C'est lui qui avait été l'ordonnateur de fêtes publiques en l'honneur de Louis XI qui se l'attacha. Les peintures qu'il fit pour Etienne Chevalier, trésorier de Charles VII, mettent Fouquet au rang des grands artistes. Le *Diptyque* (ou plutôt triptyque) où, au centre, la Vierge figurait sous les traits d'Agnès Sorel, croit-on, a été divisé. La *Vierge* est actuellement au Musée d'Anvers. Un des panneaux, où est représenté Etienne Chevalier à côté de son saint patron,

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

est à Francfort dans une galerie particulière. L'autre panneau a disparu [1]. Le Louvre possède un *Charles VII* et un *Juvénal des Ursins* par Fouquet. En fait, avec de pareils artistes, on ne voit point ce que l'art français pouvait avoir à demander aux influences étrangères et notamment à l'influence italienne : la vérité dans le rendu du portrait, la « probité » devant la nature, sont les caractéristiques de ce XV^e^ siècle qui ne précède pas la Renaissance, mais est la Renaissance même. De Fouquet à Clouet et à

Fig. 13. — Portrait de Suger (vitrail de l'abbaye de Saint-Denis, XII^e^ siècle).

Perréal, il n'y a qu'un pas. La France a, elle aussi, ses primitifs dont elle peut être fière et autour desquels il ne manque que les bavardages d'un Vasari.

On voit, dans la galerie d'Apollon (Louvre), un médaillon *Portrait de Jean Fouquet :* c'est un camaïeu d'or à deux couches ombré par enlevage, éclairé par des traits d'or. C'est un émail où le peintre s'est représenté : cette tête, que l'on sent sans flatterie, est belle de franchise, traitée avec une robustesse à laquelle l'émail est peu habitué.

C'est là un émail peint où le métal sert de support et ne paraît pas. Ces émaux des peintres dominèrent au XVI^e^ siècle et eurent pour foyer Limoges, qui a été le centre de fabrication de toute l'émaillerie occiden-

[1] L'œuvre entière était à la cathédrale de Melun : d'où le nom de *diptyque de Melun.*

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

tale, sauf pour l'émaillerie cloisonnée (petites lamelles d'or contournées suivant le dessin à produire, soudées sur le fond, cernant les vitrifications diversement colorées et y jouant le rôle des plombs dans le vitrail). Les

Fig. 44. — Vitrail du XIIIe siècle (Troyes).

cloisonnés sont des œuvres byzantines. Dès le XIIe siècle, l'émaillerie *champlevée*[1] limousine fournit l'Europe de châsses, reliquaires, crosses, bassins, plaques tombales même. La plaque rectangulaire où *Geoffroy*

[1] Dans le champlevé, la plaque de métal formant fond est creusée ; on y pratique les cuvettes qui reçoivent les vitrifications colorées et le métal respecté reste en affleurements qui donnent les contours du dessin.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

Plantagenet est figuré debout (Musée du Mans) est pourtant attribuée à l'émaillerie lorraine.

Le Moyen Age, non pas triste comme on se l'imagine souvent, mais ivre de couleur, épris de colorations gaies et chantantes, polychrome dans son architecture (jusque sur les façades), dans ses vitraux, dans ses costumes, n'eut point l'orfèvrerie monotone, n'ayant que le relief et l'éclat comme le XIX^e^ siècle. La fixation administrative de l'alliage condamne et condamnait les métaux précieux à l'emploi des ressources restreintes : les Japonais, dans la variété des alliages libres, ont trouvé des sensations nouvelles, plus riches. Le Moyen Age a demandé cette richesse à l'émaillerie. On peut dire que presque tout a été émaillé au Moyen Age.

Les *champlevés* dominèrent pendant le XII^e^ siècle et eurent leur plus belle floraison au XIII^e^.

Au XVI^e^ siècle, Limoges conservera cette royauté industrielle pour l'émaillerie *translucide* (d'origine pourtant italienne), comme pour les émaux des peintres.

Les *vitraux* sont comme une émaillerie transparente. Le style gothique les compose le plus souvent de petits médaillons séparés à épisodes et personnages ; les médaillons (qui reproduisent des scènes religieuses ou des scènes de la vie des métiers ou des personnages isolés) se détachent sur des fonds à éléments géométriques répétés. Le tout est encadré d'une bordure à feuillages, palmettes, rinceaux. L'effet est simple et fort : le dessin rudimentaire laisse le rôle le plus important aux couleurs chaudes et vibrantes. L'artiste n'y cherche point la vérité représentative mais la sensation décorative. Dans les vitraux de Saint-Denis figurent des chevaux verts. Le verre, inégal, plein de bulles, arrête la lumière et s'en pénètre : d'où des tons chauds et profonds [1]. Les carnations des personnages sont en verre teinté violacé. Les hachures des ombres sont bistrées (Rouen, Bourges, Tours, Angers, Reims, Clermont-Ferrand, Poitiers).

[1] Le donateur se fait représenter. Tel Suger, agenouillé, dans les *vitraux de Saint-Denis*. Dans les vitraux de la *cathédrale de Chartres*, don de corporations de la ville, sont figurés en action vingt-huit métiers, documents naïfs sur l'industrie d'alors. Les *vitraux de la Sainte-Chapelle* de Paris sont du XIII^e^ siècle comme ceux de Chartres, comme celui de la rose à la partie méridionale du transept de Notre-Dame de Paris.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

Le XIVe siècle met plus de recherche, plus de science, se rapproche abusivement du tableau. On rend le modelé, les reflets, les lumières ; on aime les rehauts. Les plombs, qui contribuaient à l'effet ample et religieux et faisaient valoir les tons, n'ont plus qu'un rôle diminué : le vitrail est plus pâle. On en arrive bientôt aux grisailles rehaussées de touches claires. Les fonds mosaïqués géométriques sont abandonnés pour des draperies simulées et pour des motifs architecturaux compliqués où se dressent de grands personnages. Le jaune vif et le verre à deux couches diversement teintées sont du XIVe siècle. Le XVe siècle continue la déviation : l'art du vitrail, de décoratif, se fait représentatif (*vitraux d'Évreux*) [1].

Fig. 15. — Calice de Saint-Rémi.

Les couleurs lumineuses des verrières s'encadraient dans les baies : les couleurs des tentures couvraient les murs. Le tissu byzantin était une œuvre de joaillier où intervenaient, parmi les soies, les pierres précieuses. L'Orient, pays d'origine des beaux tissus, se perpétua dans le style roman qui imita son ornementation. Peu d'œuvres originales subsistent La *tapisserie dite de Bayeux* ne fut qu'une broderie. Ce n'est guère qu'au XIIIe siècle, par l'influence des Croisades, que les tissus, les tapis interviennent dans l'ameublement, fournissent des tentures, des portières. Les Flandres, Arras, luttent avec l'Orient. On cite aussi le parisien Nicolas Bataille, auteur (fin du XIVe siècle) de la tapisserie d'Angers, dite « l'*apocalypse* ». Au XVe, les belles verdures, les paysages fantaisistes, les scènes à personnages, les batailles, les épisodes de légendes, de contes, de fabliaux (Arras, Tournai, Bruxelles, Bruges) dominent : c'est la grande époque (tapisseries de Berne et de Nancy) ; après vient la décadence, toujours par dévia-

Fig. 16. — Ciboire par Alpais (Musée du Louvre).

[1] Le XVIe siècle verra apparaître ce qu'on pourrait appeler le vitrail « privé », pour demeure particulière.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

tion du décoratif dans le représentatif, — la tapisserie se faisant véritable tableau [1].

L'amour de la couleur se manifeste au Moyen Age par les peintures vives qui, dans les meubles forment les fonds sur lesquels se détachent les reliefs sculptés du bois, tout de même que, dans les œuvres de serrurerie, le métal fait saillie ou se découpe sur des fonds garnis du cuir rouge ou d'étoffe rouge (marouflage).

Dans ces salles aux murs nus, aux plafonds élevés, les meubles étaient lourds, stables, fixes, — continuaient presque l'architecture, la muraille : d'où une légitimation de l'abus des formes architecturales dans le mobilier. Le roman, plus pesant que le gothique, était tout en cubes massifs, sans évidements, avec des pilastres cylindriques, courts, trapus, terminés haut et bas par des boules. Les tables étaient de tréteaux. Le banc, le bahut sont les meubles principaux. Les bancs sont parfois fixés à la table et adossés au mur où pend le « dorsal », pièce d'étoffe qui formait le dossier. Le lit, avec le marchepied, est garni de nombreuses tentures. Pour le mobilier, comme pour l'orfèvrerie, les caractéristiques sont celles du style en général, — caractéristiques architecturales.

L'orfèvrerie, dès le début du Moyen Age, est toute byzantine avec les filigranes de ses fonds, ses émaux cloisonnés, ses cabochons de pierreries montées en chatons à hautes sertissures. Les *châsses* sont de petites églises, des édifices en miniature, sur les côtés desquels des figures de saints personnages s'abritent dans des niches. L'orfèvrerie romane avait eu les mêmes caractéristiques que l'architecture : il en fut de même de la gothique. La châsse des rois Mages, au trésor de la cathédrale de Cologne est le type de la châsse romane, celle de *Saint-Taurin* (à Évreux) représente l'orfèvrerie gothique dans ce qu'elle a de plus beau. Le *calice* dit de *Saint-Remi* (à Reims) avec ses émaux cloisonnés, ses filigranes et ses joailleries est regardé comme un morceau byzantin. Le *ciboire* dont une

[1] Il ne s'agit ici que des tapisseries « pendues », des tentures et non des tapis. Pour ces derniers on n'a qu'à consulter ceux qui figurent sur les miniatures et dans les tableaux, on verra que le XV^e^ siècle, comme le XVI^e^ siècle, est resté fidèle à la saine doctrine : les tapis que les peintres étalent sous les pieds des personnages sont presque tous des tapis orientaux, des tapis persans.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

inscription indique l'auteur (Alpais de Limoges), au Musée du Louvre, est décoré d'émaux champlevés (XIIe siècle).

Les inventaires du XIIIe siècle montrent l'importance de l'art du métal : il semble que l'on « plaçait » ses capitaux en objets d'or et d'argent. La corporation des orfèvres (qui, selon sa devise, travaillait pour les couronnes et le culte, *in sacra atque coronas*) était déjà puissante. Au XIIIe siècle Philippe le Hardi avait anobli l'orfèvre Raoul. Les villes

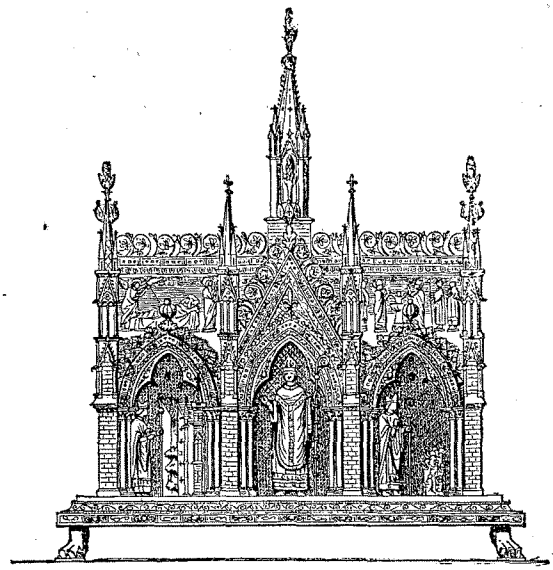


Fig. 17. — Châsse de Saint-Taurin (à Évreux).

offraient aux rois des présents d'orfèvrerie. Sur les tables s'étalait la vaisselle d'argent : les « *nefs* » étaient des surtouts compliqués (toujours de forme architecturale). L'orfèvrerie gothique a déjà ses dessinateurs, ses ornemanistes, Martin Schongauer et Israël de Mecken. Outre les particularités que présente chacun des arts décoratifs et au-dessus d'elles, le style dans son ensemble présente des caractéristiques générales.

A l'arc roman plein-cintre, demi-circonférence, a succédé l'arc ogival après la transition du plein-cintre brisé. L'ogive étroite à lancette domine d'abord, parfois simple, souvent double (géminée). Les colonnes subsistent moins lourdes que les romanes. Les chapiteaux cubiques, à ornements géométriques, s'agrémentent des feuilles indigènes, puis se font octogonaux (XIVe siècle). Le mur roman était soutenu par des contreforts

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

qui s'y plaquaient, s'y soudaient, faisant corps avec lui ; le mur gothique s'appuie sur des arcs-boutants, évidés, dont le pied s'écarte de la paroi et dont la courbe forme pont. Les toits en bâtière (romans) rétrécissent leur base, font au sommet un angle plus aigu (gothique). Les damiers, entrelacs, étoiles, têtes de clous, chevrons, zigzags (romans) sont abandonnés pour le décor végétal. L'œil-de-bœuf roman s'agrandit en rosace (rose) : du centre partent des rayons de petites colonnettes soutenant des trèfles ajourés : d'où le nom de gothique rayonnant (XIV^e^ siècle surtout). Dans ce style l'ogive est plus ouverte, devient équilatérale.

Le gothique flamboyant ou fleuri est le plus reconnaissable avec ses lignes ondulées en forme de flammes et ses ornements végétaux (choux frisés, chicorées, chardons) qui grimpent en crochets le long des obliques, font bouquet et panache au sommet des angles. Ce style, qui règne au XV^e^ siècle, est le plus riche : peu à peu la Renaissance y mêle ses lignes caractéristiques pour le contour des baies, se juxtapose, se superpose avant d'éliminer et de remplacer.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

DU MÊME AUTEUR

Dictionnaire des Arts Décoratifs, 1 volume in-4°.

Les Styles, 1 volume in-folio.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

Les Primitifs italiens.

L'antiquité ne fut jamais complètement effacée de l'esprit du Moyen Age : elle y demeura, vision confuse, souvenir mal défini, mais toujours présent. Souvenir de l'antiquité, ce titre d'empereur que prend Charlemagne ; souvenirs de l'antiquité, ces surnoms étranges que se donnent les familiers de ses causeries, où Alcuin est Flaccus (Horace), Anghilbert Homère et Théodulfe Pindare. Les chansons de geste célèbrent Troie, Alexandre, Rome. Virgile est cité à l'église. Le christianisme ne s'appuie-t-il pas sur les prophéties de ces Sibylles païennes que Michel-Ange peindra au plafond de la Chapelle Sixtine? « Teste David et Sibylla. » La langue latine est restée la langue liturgique et d'ailleurs il subsiste autant de latin dans les idées que dans les mots de l'être roman. Les catalogues successifs de la Bibliothèque de nos rois sont des documents bien probants pour reconstituer le milieu d'idées générales dans lequel se mouvait la volonté. A l'extrême fin, Villon, élevé avant 1453, abonde en noms d'auteurs latins ; dès le sixième vers de son *Petit Testament*, il cite Végèce.

En art même que de traces antiques ! Quand on cherche les caractéristiques d'un style nouveau, l'attention se porte surtout sur les différences avec le précédent, mais le plein-cintre roman est l'arcade romaine ; la voûte est chose romaine, romaine la coupole que donnait le Panthéon d'Agrippa. Quand on fut assez habile pour n'avoir plus besoin d'enlever aux ruines antiques les colonnes toutes faites, on en fit de nouvelles sur le modèle même des anciennes. Partout le chapiteau

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

et la base sont distincts du fût et là-haut s'ouvre, reconnaissable sous ses changements, l'acanthe éternelle. L'ensemble même, rectangulaire, carré, polygonal, circulaire, se retrouve dans les restes classiques. On peut dire que la seconde moitié du XV^e^ siècle ne fut qu'une accentuation d'un mouvement qui avait pu se ralentir, mais ne s'était point arrêté.

Nulle part ces souvenirs du passé n'étaient plus vivaces qu'en Italie. Si ailleurs nous constatons toujours l'existence d'un groupe de ce qu'on appelle les précurseurs de la Renaissance, cette période préparatoire ne comprend guère qu'un demi-siècle communément, tandis qu'au delà des Alpes cette filiation est échelonnée sur plusieurs siècles. Il serait presque légitime d'affirmer que l'Italie n'eut pas une renaissance. Les traditions n'y étaient point mortes, mais assoupies. Elle les portait dans son âme comme dans ses flancs inexplorés, elle gardait les chefs-d'œuvre non exhumés de la statuaire antique.

Cela est surtout vrai de l'architecture.

En Europe le XIV^e^ et le XV^e^ siècle virent, après la virilité du XIII^e^, l'art gothique finir dans la rhétorique luxuriante de son style fleuri. On avait à inventer des formes : on croyait avoir quelque chose de nouveau à dire, on cherchait des expressions nouvelles. C'est à l'Italie que l'Europe les demandera.

En fait dans les formes romanes ou byzantines (nous l'avons dit) l'Italie était restée elle-même en ce sens qu'elle y retrouvait l'art classique : elle reconnut dans la coupole byzantine la coupole de son Panthéon d'Agrippa. Il n'est guère que les bandes lombardes qui aient offert quelque chose de neuf et encore sont-elles italiennes d'origine. Le gothique était étranger et resta étranger. On peut dire qu'en tant que système architectural le gothique n'a jamais enjambé les Alpes. Né en France, il ne se naturalise point dans la péninsule. Il sera le style « barbare », le style allemand, tudesque, probablement parce que ceux qui tentèrent de l'importer furent des Allemands, — comme Jacopo de Alemania auteur de l'*église d'Assise*, la plus gothique des églises d'Italie (XIII^e^ siècle).

Les tentatives d'incursions furent nombreuses ; mais le gothique ne domina jamais l'ensemble d'un édifice. Il resta au rang de quelque chose d'accessoire, d'ajouté, — un élément de costume et d'extériorité ;

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

il ne fournit pas les organes essentiels du tout vivant. On aurait pu croire qu'après la simplicité cubique du style précédent, après la nudité des surfaces plates où toute l'ornementation était de peinture, de mosaïque ou d'alternances de bandes foncées ou claires dans les assises de l'appareil, le gothique plairait par contraste, avec ses nombreuses

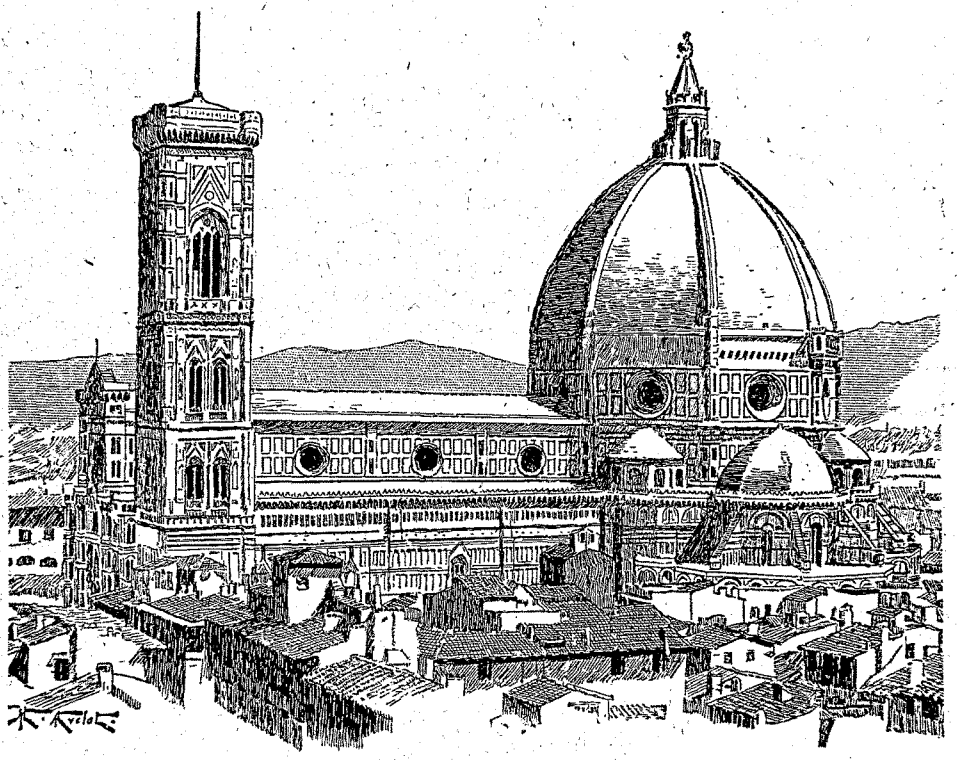


Fig. 1. — Florence : La cathédrale et le campanile.

baies, son ascension vers le ciel, ses membrures verticales accusées. Il n'en fut rien.

Pour l'Italie, l'idéal de l'édifice reste la conception d'une chose stable avant tout, attachée à ce sol d'où ses pierres sortent. On connaît le type de la cathédrale gothique, cette façade accotée de deux tours, sa rose centrale, ses trois portes. Rien de pareil en Italie. D'abord, au lieu de ces deux tours, une tour unique se dresse, isolée, à part, détachée de l'église, — le campanile. Au lieu de ces verticales accusées, fortes, saillantes, qui forment l'ossature, le cadre puissant de la façade gothique,

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

ce sont les horizontales qui dominent rassurantes, qui arrêtent, modèrent l'audace de l'ascension qu'elles divisent. Cet horizontalisme se manifeste par l'emploi continuel des assises de couleurs ou de matières alternativement différentes. La façade italienne est comme un colossal triptyque plaqué sur l'édifice. Dans le haut, entre les tours gothiques (du reste du continent), s'ouvrait un vide qui laissait voir, sous le ciel, l'échine de la nef et son faîtage dentelé comme des vertèbres à nu. Dans la façade gothique italienne, une sorte d'angle, en souvenir du fronton antique, se lève, remplit le milieu, le bouche : ses rampants retombent sur les côtés comme des ailes timides, n'osant pas, vite repliées. Autre différence caractéristique, cette partie centrale est ici la plus haute de la façade entre deux autres petits frontons qui indiquent les bas côtés. Les arcs-boutants caractéristiques sont absents sur les flancs.

Il ne faut pas citer *Milan* comme exemple de gothique italien. Outre que la *cathédrale colossale*, qu'on appelle la huitième merveille du monde, n'est le type de rien, toute en clochers, œuvre à part avec sa coupole, sa tour, ses 98 tourelles du toit, ses 2000 statues, elle ne remonte qu'à 1398 et est probablement l'œuvre d'architectes étrangers, de Henri de Gmund notamment.

Les éléments gothiques restent secondaires partout. Les ogives se découpent comme des agréments faits après coup, une fantaisie de décoration, et beaucoup d'édifices n'ont été ainsi ornés que vers le XIV^e^ siècle et le XV^e^. Les palais vénitiens, où les baies ogivales forment des galeries en loggias, sont pour le reste très cubiques, à façades planes. La *Ca d'Oro* ne donne point l'impression du gothique, mais de quelque chose de complexe, combiné d'éléments hétérogènes, comme la *cathédrale Saint-Marc* elle-même qui n'est ni romane, ni byzantine, ni gothique, garde quelque chose d'exotique, de cosmopolite même.

Les incursions de l'ogival se retrouvent en Sicile et dans le midi de la péninsule, mais avec la sensation de l'origine musulmane. Le détail, là comme ailleurs, n'entraîne point l'ensemble. A Palerme, la *Martorana* (XII^e^ siècle) arrondit sa coupole sur des arcs en ogive. Sur la face extérieure de l'abside (à la *cathédrale* de la même ville) les ogives s'entrecoupent en une jolie marqueterie polychrome, mais sans relief, tout en surface. Ogives aussi à *Monréale ;* mais tout cela sans système, comme

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

des mots étrangers entrés dans une langue. A *Amalfi*, les ogives font bon ménage avec les colonnes antiques.

Pendant toute cette période préparatoire, l'architecture italienne reste en somme dans une tradition classique un peu vague que ses artistes préciseront. Il y a là de très grands noms que l'on sacrifie trop aux gloires de la peinture. On est même gêné pour qualifier de primitifs ces merveilleux architectes grâce auxquels l'art fit des pas de géant,

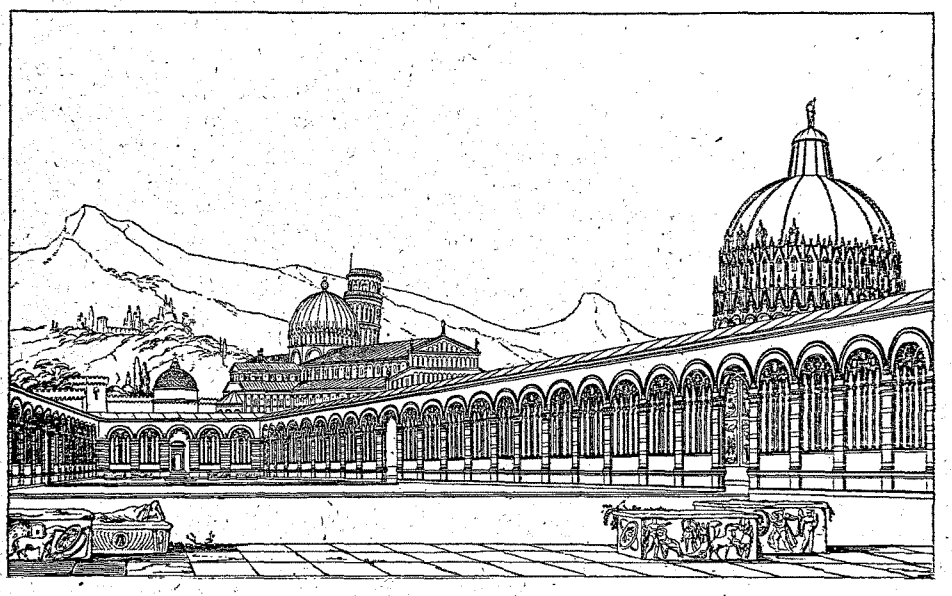


Fig. 2. — Le Campo Santo de Pise avec, sur le côté, le baptistère et le dôme.

à ce point qu'il donne tout son éclat un siècle avant la peinture et commencera à décliner lorsque celle-ci atteindra à sa sereine maturité. Devant les œuvres de ces temps, on sent que l'architecture s'est mise en face du problème franchement, l'a abordé dans le sens d'une simplicité saine et forte, sans fioritures de verbiages. Cette sincérité vraie n'est point ici d'ignorance aimable, de naïveté sentimentale. Ces génies raisonnent autant qu'ils sentent, font table rase de ce qu'ils ont appris ou du moins n'en conservent que les lois qu'ils en dégagent : ils résolvent le problème du temple ou du palais à élever comme si ce problème était posé pour la première fois.

S'il est des réserves à faire pour la date terminale de la période des

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

« primitifs », il en est d'autres pour la date de début. Les primitifs italiens ne remontent pas seulement au XV^e^ siècle, mais bien plus loin. Ce qui est vrai du reste de l'Europe ne l'est plus ici. C'est un acheminement qui a pour étapes cinq siècles pendant lesquels le flambeau passa d'une ville à l'autre.

Dès le XI^e^ siècle le foyer est à Pise et à Lucques, Lucques dont la *cathédrale* est plus vieille de trois ans que celle de Pise. Vers 1063, les Pisans vainqueurs forcent le port de Palerme, reviennent avec six vaisseaux chargés de riches dépouilles. On consacrera le butin à la construction d'un temple qui témoigne de la gratitude publique envers le Ciel. Ainsi avait fait Athènes, la ville de Minerve. L'architecte dont le nom s'est retrouvé incomplet sur son tombeau s'appelait Busket..., Busketus, forme latinisée, croit-on, de Buschetto (Vasari le dit grec). Il eut pour collaborateur et successeur Rainaldo. Environ 500 colonnes, antiques pour un bon nombre, se dressèrent dans l'édifice et au dehors. Quatre galeries extérieures superposèrent leurs colonnades qui mêlaient l'emploi du couronnement horizontal en plate-bande et les enjambements des arcades plein-cintre posées sur les chapiteaux. La façade, partie due à Rainaldo, répétait cette abondance de colonnades superposées. Cette ivresse, cet amour des colonnes étagées en galeries est caractéristique de l'époque.

Il semble que Diotisalvi dans le *Baptistère de Pise* (XII^e^ siècle) ait été influencé par le voisinage de la cathédrale. Cela est visible dans la superposition des colonnes en galeries à arcades plein-cintre qui forment ceinture autour du monument rond, surmonté d'une coupole côtelée qui porte elle-même un cône tronqué avec la statue de saint Jean. Il n'y a rien là qui cherche l'effet par la prédominance des horizontales sur les verticales ou des pleins sur les vides : l'impression est celle de la pondération voulue, de l'harmonie, de l'équilibre stable, — caractéristique classique.

Sur cette place au Nord-Ouest de la vieille cité de Pise, quatre œuvres se regardent — et trois siècles : le *dôme* de Buschetto (1063), le *Baptistère* de Diotisalvi (1153), la *Tour penchée* par le Pisan Bonanno et Guillaume d'Inspruck (1174) et le fameux *Campo Santo* (1283) par Jean de Pise (Giovanni Pisano). On songe malgré soi à quelque colossal chan-

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

tier, où, à terre et séparées reposeraient les membres de quelque édifice démesuré. Le Baptistère est comme l'énorme tête de la cathédrale, grand corps décapité.

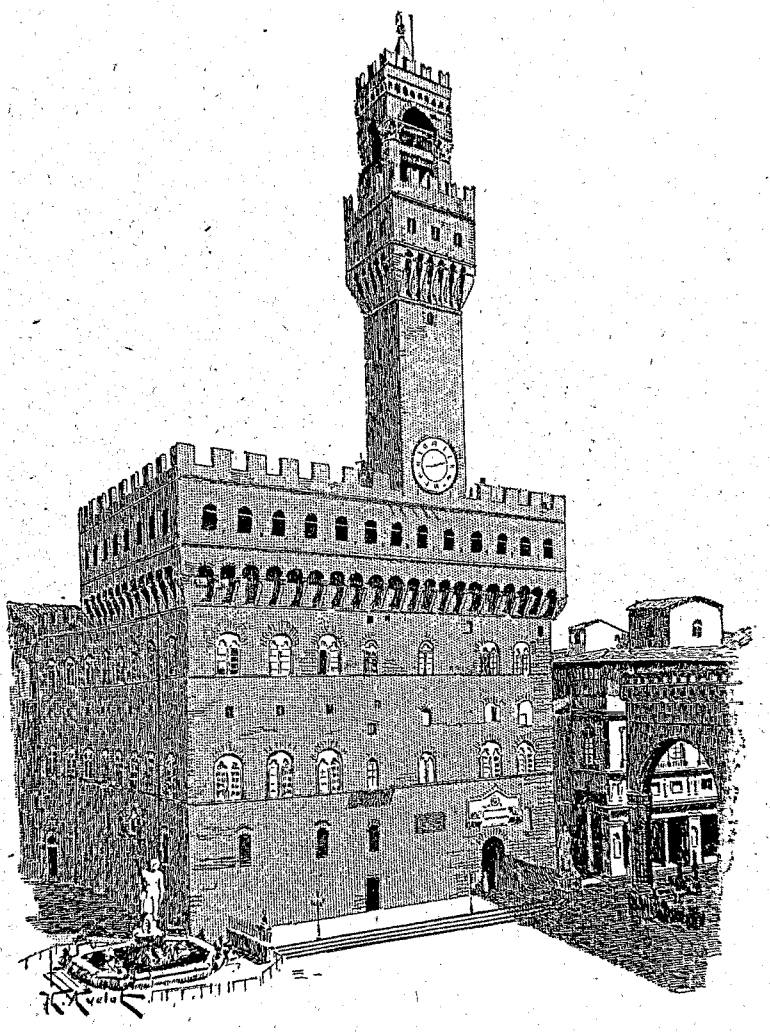


Fig. 3. — Florence : Le palazzo vecchio.

Le tout, complet, savamment proportionné, non plus un bel épisode, un beau morceau à part, mais un temple vivant, c'est le XIIIe siècle, c'est Florence, c'est Arnolfo qui nous le donneront.

Arnolfo di Lapo (1232?-1300 ? ou 1240-1310, 1311) ou del Cambio ou da Colle, à la fois sculpteur et architecte, élève de Cimabué pour le

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

dessin, fut l'auteur des plans de la *Cathédrale, Sainte-Marie des fleurs* (des fleurs à cause des *fleurs* de lis de Florence) plans dont il dirigea l'exécution pour laquelle il eut en Giotto un successeur : la *coupole* est de 1418 et de Brunelleschi, la façade a été faite de nos jours. La disposition est claire et sa clarté contribue à la puissance de l'effet à la fois de légèreté et de force, grâce aussi à l'harmonie des pleins et des vides. A l'intérieur les piliers, d'un dessin original, se reprennent à deux fois, portent sur les flancs une série d'arcs en ogive et sur la tête, et dans le haut, une corniche qui règne tout le long de l'édifice, en relie les parties, nef, chœur, abside, forme le lien, une sorte de ceinture.

Le XIII^e^ siècle, c'est la floraison de Florence. Ce petit territoire qui borde le cours de l'Arno, dans sa descente vers Pise et la mer, est déjà le théâtre d'un mouvement prodigieux. Là avait rayonné la civilisation étrusque. Fiésole a sa *cathédrale* en 1201. La façade de *S. Maria della Pieve* d'Arezzo est de 1216, la *cathédrale* est de 1277. Sienne, rivale de Florence, reste plus gothique, élève sur les dessins de Jean de Pise, la façade de sa belle *cathédrale* (1270-1380) dont la coupole est de 1264. San Domenico (en briques) commence dès 1220. C'est à un Siennois, Lorenzo Maitani qu'Orviéto doit sa belle *cathédrale* (1290) avec sa façade à trois frontons, éclatante de polychromie avec ses sculptures, ses mosaïques, ses assises à bandes de marbre alternativement blanc et noir.

Le *Campo Santo* de Pise eut sa galerie terminée en 1283. Cinquante galères pisanes, parties pour aider Frédéric Barberousse dans sa croisade, rapportèrent, en manière de lest, des masses de terre enlevées aux environs du Saint-Sépulcre. On en put décharger de quoi faire une couche de trois mètres dans le futur Campo Santo. Cette terre consumait les corps en un jour. Le nouveau cimetière constitua un vaste rectangle que Jean de Pise encadra d'une sorte de portique. Il est peu de constructions plus simples, il en est peu, il n'en est pas qui frappent d'une aussi profonde impression. On dirait d'un cloître avec les 62 arcades plein-cintre qui l'entourent, 26 sur chacun des grands côtés, 5 sur chacun des petits. L'extérieur, avec une ordonnance de pilastres et d'arcades en un demi-cercle, couronne d'une corniche continue sa masse en marbre blanc presque sans ouvertures. Les baies sur le cimetière éclai-

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

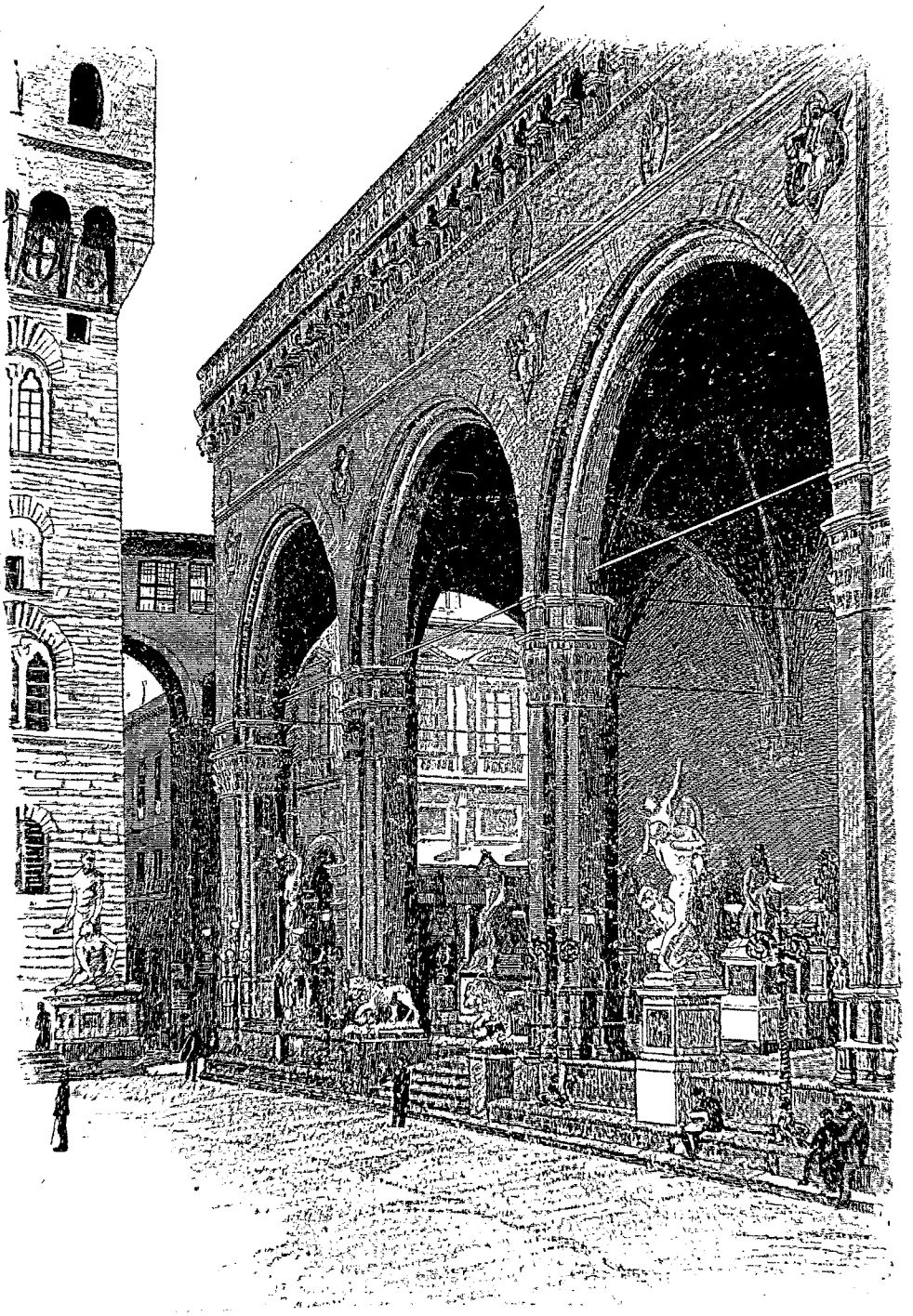


Fig. 4. — Florence : Loggia de' Lanzi.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

rent la galerie. Des colonnes gothiques partagent chacune d'elles en quatre ; le tympan de ces baies est ajouré de découpures ogivales. Sur la paroi intérieure des galeries de ce rez-de-chaussée des *peintures* religieuses rappellent le néant du monde et parlent de la mort, comme les sarcophages, les monuments funéraires qui sont çà et là. Malgré quelques

Fig. 5. — Israélites achetant du blé en Égypte.
(Seconde porte du baptistère de Florence, par Ghiberti.)

détails gothiques, l'ensemble est inspiré de l'idéal classique. Jean de Pise avait appris de son père Nicolas la sculpture et l'architecture. Ses talents le firent appeler dans les diverses parties de la péninsule. On cite ses travaux à *S. Maria della Spina*. A Naples, Charles d'Anjou le chargea de bâtir le *Château Neuf* et *Santa Maria Novella* fut son œuvre. On lui attribue la façade du *dôme de Sienne* et celle d'*Orvieto*. Il laissa des élèves. Le Campo Santo de Pise reste le chef-d'œuvre : c'est là qu'il rayonne dans sa double gloire d'architecte et de sculpteur (1245-1321).

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

La *Campanile* (1324) qui accompagne la cathédrale de Florence est dû à un artiste universel, à la fois peintre et architecte, à Giotto. Le XIVe siècle (le trecento et les trecentistes[1]) continue le mouvement. Que l'on compare le campanile à une tour de cathédrale ou à un clocher on ne trouvera rien de commun. La *tour penchée* de Pise, cylindrique avec les ajours de ses portiques étagés, est aussi toute différente. La partie arabe de la Giralda seule présente quelque chose d'analogue. Le campanile de Giotto fournit en plan un carré parfait. Le dessin sobre et élégant donne la sensation d'une ascension légère, malgré l'ensemble cubique, malgré les horizontales qui divisent en six étages : ce qui tient à ce que les horizontales consistent en saillies non continues, mais brisées, qui n'interrompent point les verticales, mais les contournent. En outre, les étages sont habilement variés de hauteur. Au-dessus du soubassement à panneaux, de petites niches s'ouvrent à des statues. Deux étages se superposent avec une double baie à trilobe et à colonnettes, que coiffent les triangles de frontons aigus. Dans le haut, une baie plus grande, plus simple, est partagée en 3 par deux colonnettes. Une balustrade quadrilobée, portée sur modillons, couronne le haut de l'édifice revêtu de marbres noirs, rouges et blancs.

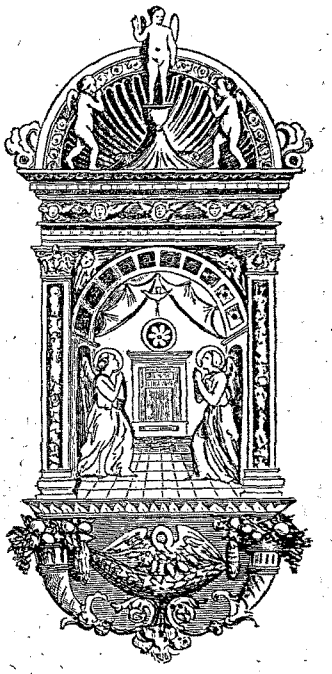


Fig. 6.
Retable par Lucca della Robbia.

La *Chartreuse* de Bologne (1325), la *cathédrale* d'Asti (1348), la *cathédrale de Milan* commencée (1386), l'église inachevée de *San Petronio* de Bologne (1390), œuvre d'Antonio Vincenzi, la *Chartreuse* de Pavie (1396) par Marco di Campione, reprise au XVe, la *cathédrale de Côme* et son beau portail (1396) continuent l'essor de l'architecture religieuse, tandis que l'architecture civile donne la *Loggia de Osii* à Milan (1315), l'élégante

[1] Les Italiens donnent le nom de trecento (1300) au XIVe siècle, de quattrocento au XVe (1400....) et de cinquecento, au XVIe.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

Loggia del Bigallo (1352) et la *Loggia de' Lanzi* (1376) à Florence, en même temps que de nombreux palais.

L'Italie contemporaine a construit de ces loggias, promenoirs couverts, en formes de portiques. On donne aussi ce nom à des galeries, sortes de balcons non saillants, pièces ouvertes dans les façades. La *Loggia de' Lanzi* est un portique dont les voûtes reposent sur quatre faisceaux de piliers unis l'un à l'autre par des arcades plein-cintre. L'entablement qui domine, puissant et sobre, orné de quelques médaillons se termine dans le haut par une balustrade, ajourée de sortes de rosettes et soutenue par des arcatures trilobées saillantes. On a attribué à Andrea da Cione (Orcagna) cette œuvre qui a un peu de la beauté triste des palais de Florence[1].

Le *Palazzo Vecchio*, sur la même place que la célèbre Loggia, peut en donner une idée. On dirait de quelque farouche forteresse, avec ses pierres mal équarries, avec ses baies rares et méfiantes dont quelques-unes sourient à peine avec leur double trilobe comprimé sous l'éventail lourd des longs claveaux dont l'arcade plein-cintre les encadre. Dans le haut, des créneaux s'avancent sur le vide, menacent, laissant voir, entre les consoles rigides qui les soutiennent, les blasons de la république. Puis c'est une tour cubique qui monte dans les airs, diadémée d'un balcon crénelé aux soupçonneuses meurtrières.

Lorsque, en 1298, Arnolfo di Lapo éleva le Palazzo Vecchio, Florence, qui, autrefois semblait au loin une forêt de tours, s'était pourtant rendue d'aspect moins farouche[2].

Longtemps les palais conservèrent un air militaire. Les pierres s'y juxtaposent en formant bosses entre les joints : l'appareil rustique domine. Les anciens créneaux du haut, peu à peu, se changèrent en une corniche très robuste et très saillante (comme dans les pays chauds). Tel sera le *Palais Riccardi* par Michelozzo, également à Florence (1430). A mesure qu'on avance dans le temps, les ouvertures se font plus nom-

[1] Le très élégant portique de Sainte-Marie-des-Grâces, près d'Arezzo, est de Benedetto da Majano.

[2] Pendant les discordes civiles, les familles nobles se cantonnaient dans ces châteaux forts et, de ces tours qui portaient leurs noms, se livraient des batailles entre voisins ennemis. Par un édit de 1250, le parti guelfe vainqueur ordonna que les tours des nobles fussent rasées à la hauteur de 29 mètres.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

breuses, comme dans le *palais Pitti* aux innombrables fenêtres. Le bas, resté méfiant, n'avait que deux portes, dans la disposition primitive de Brunelleschi (1440) ; les autres sont une modification d'Ammanati (1568). D'agréments, il n'y en a point : l'accentuation des joints des pierres et des longs claveaux des arcades plein-cintre n'ôte point à la lourdeur. Les colonnes, dont on abusera plus tard, sont absentes. Le *palais Strozzi* commencé par Benedetto da Majano (1489), continué par le Cronaca (1454-1509) couronne ses trois étages (percés de baies géminées en plein-cintre) avec une corniche saillante d'un pur goût classique, corniche célèbre.

Fig. 7.
Sainte Cécile, par Donatello.

Le XV^e^ siècle n'a point sa gloire dans l'architecture civile : c'est le siècle de Brunelleschi et de la *coupole de Florence*, le siècle d'Alberti et de *Saint-François de Rimini*. Quand le XV^e^ siècle se terminera, le Bramante aura vécu 56 ans de sa vie : deux ans plus tard, il donnera le *Tempietto* de Saint-Pierre in Montorio, six ans plus tard *Saint-Pierre de Rome*.

Philippe Brunelleschi (1379 ? 1376 ?-1446), après des études de médecine et de droit, s'adonne à l'orfèvrerie et à la sculpture, se lie avec Donatello, l'emporte sur lui au concours pour les portes du Baptistère de Florence, ne le cède qu'à Ghiberti, s'occupe de sciences mathématiques, de géométrie, d'optique, songe à l'architecture, va à Rome étudier les ruines et les mesurer. Florence a décidé de compléter la *cathédrale*, œuvre d'Arnolfo di Lapo. Les artistes accourent : Brunelleschi revient, avec son idée (1418). Sans charpente, il élèvera deux coupoles s'emboîtant l'une l'autre, laissant un vide entre elles, allégées par là même. Cette coupole double ouvrira un diamètre de 130 pieds et montera à 290 pieds. Au bout de 14 ans (1420-1434), le travail raillé, déclaré impossible, est réalisé et le merveilleux dôme (dont la coupe donne une ogive) s'harmonise tellement avec le reste de l'édifice qu'il semble que seul il ait pu et dû l'achever.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

Leo Batista Alberti (1405-1472) est lui aussi un homme universel. L'église inachevée de *Saint-François*, à Rimini, est son chef-d'œuvre. La pureté en est toute classique : tout y est à point, entre le trop et le trop peu, une sorte de santé d'imagination qui se perdra vite. C'était un homme prodigieux que cet Alberti, une sorte de Léonard de Vinci, essayant à tous les triomphes un esprit encyclopédique. Fort et adroit à tous les exercices du corps, il sautait à pieds joints sur les épaules d'un passant, montait les chevaux les plus difficiles. Musicien remarquable, poète, inventeur d'une sorte de diorama (ou de stéréoscope) qui donnait l'illusion du vrai, il avait étudié la médecine et le droit. Une comédie, qu'il avait écrite en latin à l'âge de 21 ans, fut prise pour une pièce antique par Alde Manuce qui la publia. On a de lui, en latin, un traité de peinture et un traité de l'art de bâtir. Le *Palais Ruccellaï*, une chapelle à *Saint-Pancrazio*, le chœur de *l'Annunziata* (Florence), *Saint-André* (Mantoue) sont cités comme les œuvres de cet illustre architecte qui exercera une grande influence sur les tendances de l'art de son temps : avec le florentin Alberti nous sommes en pleine renaissance [1] : l'ère des précurseurs est close dès longtemps.

D'ailleurs la désignation de primitifs s'applique plutôt aux peintres. La curiosité publique leur sacrifie volontiers et très injustement les sculpteurs et les architectes.

Ces primitifs ont été l'objet de travaux et de recherches remarquables qui, en correspondance avec certaines tendances du goût public, ont remis en faveur les artistes du siècle qui a précédé la Renaissance proprement dite. On ne s'est point contenté d'admirer, on a préféré. Pour certains, les peintres et les sculpteurs du XV^e^ siècle sont supérieurs aux maîtres du XVI^e^ siècle. Ce qu'on avait pris autrefois pour reste d'ignorance fut déclaré sincérité : l'excès a succédé à l'excès [2].

[1] Les œuvres principales de Bramante le placent dans le XVI^e^ siècle, bien que la majeure partie de sa vie se soit écoulée dans le XV^e^.

[2] Y a-t-il une sincérité en art ? Y a-t-il un art naïf ?

Il en est de la langue de l'art comme des autres langues : si, pour ces dernières, on ne peut être éloquent que dans la langue que l'on connaît, dans l'art il est certaines choses qu'il faut apprendre parce que, pour être compris des autres hommes, il faut leur parler leur langue, une langue qu'ils connaissent et comprennent. Le génie ne s'enseigne peut-être pas, ni l'éloquence, ni le sublime ; mais la grammaire, le voca-

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

Les noms propres étaient déjà nombreux. Si l'on ne tient compte que des peintres italiens, le XIIIe siècle en cite environ 50, le XIVe 200, le XVe 400. Nous laisserons cette foule ou du moins nous chercherons à grouper autour de quelques noms les tendances auxquelles elle obéit.

Et d'abord il est une grande dominante, une caractéristique commune

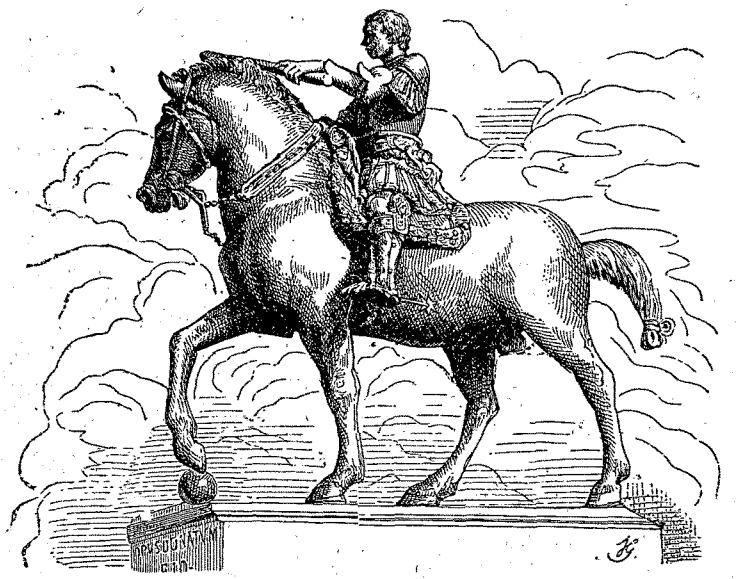


Fig. 8. — Gattamelata, par Donatello.

du mouvement qui entraîne la peinture et la sculpture. En même temps qu'elles éprouvent les changements naturels dans leur progression vers la pleine possession du rendu des formes vivantes par les proportions justes, l'attitude, le geste, le mouvement, l'expression passionnelle, la peinture et la sculpture s'émancipent peu à peu du fond mort, qui les

bulaire sont choses qui ne se devinent ni ne se suppléent. L'émotion vive, la passion débordante trouveront des mots et des alliances de mots que l'indifférence et le scepticisme ne sauraient rencontrer ; mais ces mots sont pris dans le vocabulaire commun, sans quoi ils ne sauraient être compris. Il n'y a pas d'art sans ce qu'on appelle le métier, c'est-à-dire sans la connaissance des moyens d'expression et leur emploi conscient, voulu, raisonné. L'éloquence est moins sincère et naïve que le cri. Les seuls « mots » sincères et naïfs sont les interjections. Hors de là, il y a toujours un élément artificiel et conventionnel. Le Tintoret, peignant sa fille morte, est moins affligé que s'il n'avait eu ni l'idée, ni la force de prendre ses pinceaux : dans le père accablé du fait actuel intervient l'artiste qui s'en dégage et songe à autre chose.

L'artiste conquiert d'abord le métier, s'en émancipe, devient le musicien qui n'a plus besoin de songer à ses doigts : maître de l'expression, il n'a plus de voile entre

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

emprisonne ; elles se dégagent du mur, en émergent, s'en séparent, mettent de l'air entre lui et elle. On l'a vu et dit de la peinture ; on n'a point remarqué que la sculpture passa par les mêmes phases [1].

La sculpture primitive italienne naît dans le bas-relief et du bas-relief ; c'est par l'imitation du bas-relief antique qu'elle se rapprochera de l'idéal classique.

Nicolas de Pise (Nicolo Pisano, 1204 ? 1280) étudie les sarcophages romains, s'en inspire, reproduit, dans *la présentation au Temple* sur sa célèbre *chaire du Baptistère de Pise* (1260), quelques personnages d'un vase antique que l'on peut voir encore aujourd'hui au Campo Santo. Cette manière des sarcophages anciens (aux scènes tumultueuses, compliquées de personnages nombreux et mal démêlés, d'une composition confuse dans l'ensemble, lourde dans les détails gros et gauches) dut concorder avec l'idéal de Nicolas et fut un pas dans le sens de la vie [2]. Les fonds sont un peu libérés, de l'air est donné aux personnages moins nombreux, plus actifs, moins gênés, plus vigoureux par Jean de Pise (Giovanni Pisano, 1245-1321) fils du précédent. Les draperies plus souples sont plus raisonnées, se moulent mieux au nu que l'on n'aborde guère [3]. Jean sculpte quelques personnages isolés. On individualise en cherchant la ressem-

l'idée et lui. Le danger est que le métier a ses revanches. Conquérant du métier, l'artiste peut être conquis par lui. Là il cesse d'être sincère, là seulement. De l'éloquence il descend à la rhétorique, aux mots pour les mots : il n'a plus l'impression directe, l'expression s'interpose entre l'exprimant et la chose à exprimer. Il devient habile, virtuose, peint pour peindre, sculpte pour sculpter, ravale l'art à l'emploi habile de procédés, s'habitue à ces procédés, s'y fixe, se répète, s'exprime trop lui-même et pas assez son sujet. Entre ce moment où le métier est conquis et cet autre où il peut, où il va conquérir, se place l'art vraiment sincère, dans la mesure où la sincérité lui est permise.

C'est cela, c'est cette sensation précieuse que l'on apprécie dans certains primitifs et qu'on croit goûter chez d'autres.

[1] La plupart de ces artistes étaient à la fois sculpteurs et peintres, ce qui ajoute aux motifs du parallélisme de direction des deux arts.

[2] Outre la chaire de Pise, on cite de lui une *Descente de Croix* au portail du Dôme de Lucques, les bas-reliefs de la *chaire du dôme de Sienne* (1266) et la décoration de la belle *Fontaine* de Pérouse (1277) pour laquelle il eut pour collaborateur son fils, Jean, l'architecte du Campo Santo.

[3] La Vierge avec saint Donat et saint Grégoire au maître-autel du Dôme d'Arezzo (1286) ; la chaire du dôme de Pise (1301) ; de nombreuses vierges (œuvres du dôme d'Orvieto, cathédrale de Florence) ; — les vertus cardinales, les sept arts libéraux, au Campo Santo de Florence.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

blance dans les monuments funéraires[1]; mais ce qui domine c'est le bas-relief[2].

En effet, une des premières et plus importantes manifestations de la sculpture primitive avait été et resta l'ornementation des grandes portes de

Fig. 9. — Les Trois Morts et les Trois Vifs (fresque d'Orcagna).

métal des églises. L'espace y était divisé en de nombreux compartiments encadrant une sorte de tableau en relief. L'art italien, pour ces morceaux où le travail est un peu celui de l'orfèvre, s'émancipa peu à peu de l'art

[1] Le monument de Benoît XI avec sa statue couchée sous un dais à colonnes torses (S. Domenico de Pérouse) par Jean de Pise. — Le tombeau de Guido-Tarlati, par Agnolo et Agostino de Sienne, avec événements et personnages contemporains (1330). — Les médailles.

[2] Bas-reliefs concrets ou allégoriques. Sur le beau baldaquin d'Or San Michele, Andrea da Cione (1308 ? 1329 ? — 1368 ? 1389 ?), surnommé Orcagna, architecte, sculpteur et peintre, élève de Giotto, consacre des bas-reliefs plus sobres à la vie de la Vierge.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

byzantin, dès le XII^e^ siècle [1]. Au XIV^e^ siècle, après un effort de vingt-deux ans (1330), André de Pise (Andrea Pisano, 1270 ?-1350) représente sur une des *portes du Baptistère de Florence*, dans des médaillons quadrilobés, les vertus cardinales et la vie de saint Jean.

La plus belle de toutes ces portes, celle que Michel-Ange jugeait digne du seuil du Paradis, est la *porte du Baptistère de Florence*, le chef-d'œuvre de Lorenzo Ghiberti (1381-1455). Il travailla vingt-trois ans à exécuter les sujets empruntés à la Bible et séparés par des figures allégoriques et

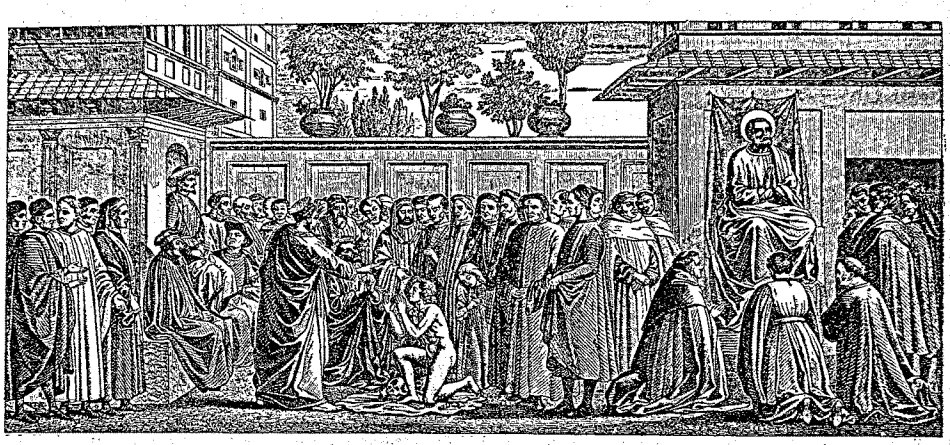


Fig. 10. — Résurrection du fils de l'Empereur (Masaccio).

des têtes qui sortent d'œils-de-bœuf. Le bas-relief n'a rien créé de supérieur. La vie circule dans ces petites scènes où le sculpteur a voulu donner une place aux fonds de paysages et d'architectures, subissant l'ivresse que son temps éprouva pour la perspective, cette science nouvelle qui ouvrait dans les surfaces les fuites profondes des lointains [2].

Ghiberti avait été préféré au Siennois Jacopo della Quercia (1374-1438). Ce dernier est un des plus personnels parmi les artistes du XV^e^ siècle. Il aborde la vie en maître ; sculpteur puissant aux reliefs gros et ronds, il fait songer à Michel-Ange dans ses beaux bas-reliefs

[1] Les portes de Trani sont de 1175, celles de Ravello de 1179. En 1186, Bonanno de Pise met son nom sur les fameuses portes de la cathédrale de Monréale (où il a représenté des scènes de l'Histoire Sainte) à côté de l'œuvre analogue de Barisano de Trani.

[2] Ghiberti est là plus qu'ailleurs, plus que dans son *saint Jean* de Florence, dans son *saint Mathieu* et son *saint Etienne*, dans son *reliquaire* (bronze) de saint Zénobius (1440).

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

de la *Création* à Saint-Pétrone de Bologne, — notamment dans la figure de son Ève plantureuse comme celle qu'a peinte Buonarroti au plafond de la Sixtine. Il opposa aux muscles de Donatello l'épanouissement de la chair. A Saint-Pétrone de Bologne, est de lui une très belle *Madone* dans une manière plus mesurée, moins exubérante. Della Quercia travailla aussi à Lucques et à Sienne, où l'on vantait sa *Fontaine*, la fontaine Gaia (1419) avec des bas-reliefs religieux.

La nécessité du modèle pour la fonte avait formé d'excellents modeleurs, parmi lesquels le premier rang est dû au florentin Lucca della Robbia (1400-1482), chef d'une nombreuse dynastie d'artistes qui, avec l'argile émaillée de couleurs, aux tonalités douces et aimables, produisirent de charmants bas-reliefs de Madones, d'Anges, d'Enfants, (les *Sept œuvres pies*, frise de l'*Hôpital del Ceppo*, à Pistoie, la décoration de l'hospice des Innocents, à Florence).

Mais le plus extraordinaire de tous est le florentin Donatello (Donato di Betto Bardi, 1382-1466). Il eut le don de la grâce, une grâce fine avec quelque chose de sérieux, dans son *Annonciation*, à Santa-Croce de Florence, avec le geste de surprise de la Vierge si belle, si pure[1]; il rendit le sourire de l'enfance; mais ses préférence se tournèrent vite vers l'individualisme accusé, caractéristique, dans les personnages marqués par l'âge, aux saillies tourmentées des muscles et des os jusqu'à la violence. Brunelleschi, à qui il montrait un *Christ* qu'il venait d'achever, lui dit : « C'est un paysan que tu as fait et non le christ ! » Son *David* du Campanile a reçu du populaire le sobriquet de Zuccone, le « chauve ». Son *saint Jean* est effrayant de réalisme. On cite de lui ses *génies dansants*, *saint Marc*, *saint Georges*, à l'expression énergique, prêt à l'action, *saint Pierre*, *David*, *Mathieu*, *Salomon*, la *Judith* de la Loggia de' Lanzi, le *saint Jean* de Sienne, la *chaire de saint-Laurent*; son *Gattamelata* à cheval (Padoue), d'une lourdeur robuste (1443), a quelque chose du farouche *Colleoni* par Verrochio (1435-1488) à Venise. Avec Matteo Civitali (1435-1501) de Lucques, la sculpture se détend dans le sens de la finesse aimable et gracieuse (*Chaire du dôme de Lucques*, 1498 ; *tombeau de Pietro Noceto*, 1472, à Lucques ; un *saint Sébastien*, encore

[1] Le bas-relief de *sainte Cécile* en buste (collection anglaise) donne une impression analogue, mais moindre.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

à Lucques ; des statues et des bas-reliefs, à la cathédrale de Gênes[1].

La peinture, elle aussi, naît du mur où elle est d'abord incrustée, plaquée par la mosaïque. L'architecture italienne laissait de grandes surfaces à l'intérieur et sur les façades : on les décora de mosaïques, puis de fresques. La mosaïque imposait une facture large, simple, simplifiée. Les premiers peintres furent les mosaïstes. Torriti, Jacobus, Andrea Tafi, au XIII^e^ siècle, peignent encore en mosaïque. La fresque est déjà née : elle lutte avec sa rivale en l'imitant. Les *peintures de Saint-Angelo* près de Capoue (scènes, jugement dernier) sont du XI^e^ siècle. Il y a là un procédé moins lent, moins coûteux : on s'apercevra plus tard qu'il a ses ressources particulières. Le Florentin Cimabué (1240 ?-1302) est autant mosaïste que peintre : appelé à Pise, il décore la demi-coupole de la cathédrale : son *Christ* entre la Vierge et saint Jean est une mosaïque. De là et aussi de l'ignorance, ces roideurs de personnages hypnotiques emprisonnés dans des fonds lourds[2]. Cimabué a deviné Giotto (1276-1337), le petit pâtre qui deviendra architecte (le Campanile de Florence), sculpteur et peintre, l'ami de Dante, l'artiste qu'on appelle partout (Assise, vie de *saint François*, *allégories*, *scènes de la Bible ;* Rome, fresques et mosaïques ; Padoue, *fresques de l'Arena ;* Naples, scène religieuse, santa Chiara, etc.). Sa *Navicelle de Saint-Pierre* à Rome est une mosaïque. De la mosaïque, il garde les fonds d'or à Assise, mais ensuite il libère la peinture, abandonne ces fonds d'or, fait circuler l'air. Florentin comme Cimabué, comme Giotto, Andrea da Cione Orcagna, architecte, sculpteur et peintre, célèbre le néant de la vie, reprend le « macabre » si fécond du Moyen Age et aussi la *Divine comédie* de Dante, dans les fresques terribles du *Campo Santo* de Pise, fresques d'une violence naïve, expression vive d'un sentiment fort dans une langue encore mal formée. Il est le même dans son *Jugement dernier* de S. Maria Novella. (Florence.)

Sienne a une manière plus aisée, plus fraîche, reste de ses miniatu-

[1] Naples, au milieu du XV^e^ siècle, voit fleurir une école, mi-indigène, mi-pisane, à qui l'on doit les très vivants bas-reliefs à nombreux personnages sur plusieurs rangs, dans la décoration du *Château-neuf*.

[2] Sa *Grande Madone* fut pourtant portée en triomphe par ses contemporains et sa renommée le fit appeler à Pise.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

ristes renommés, parmi lesquels Oderigo fut le plus célèbre (XIIIe siècle). Là, Guido (XIIIe siècle), fonda un centre rival de Florence et de Cimabué.

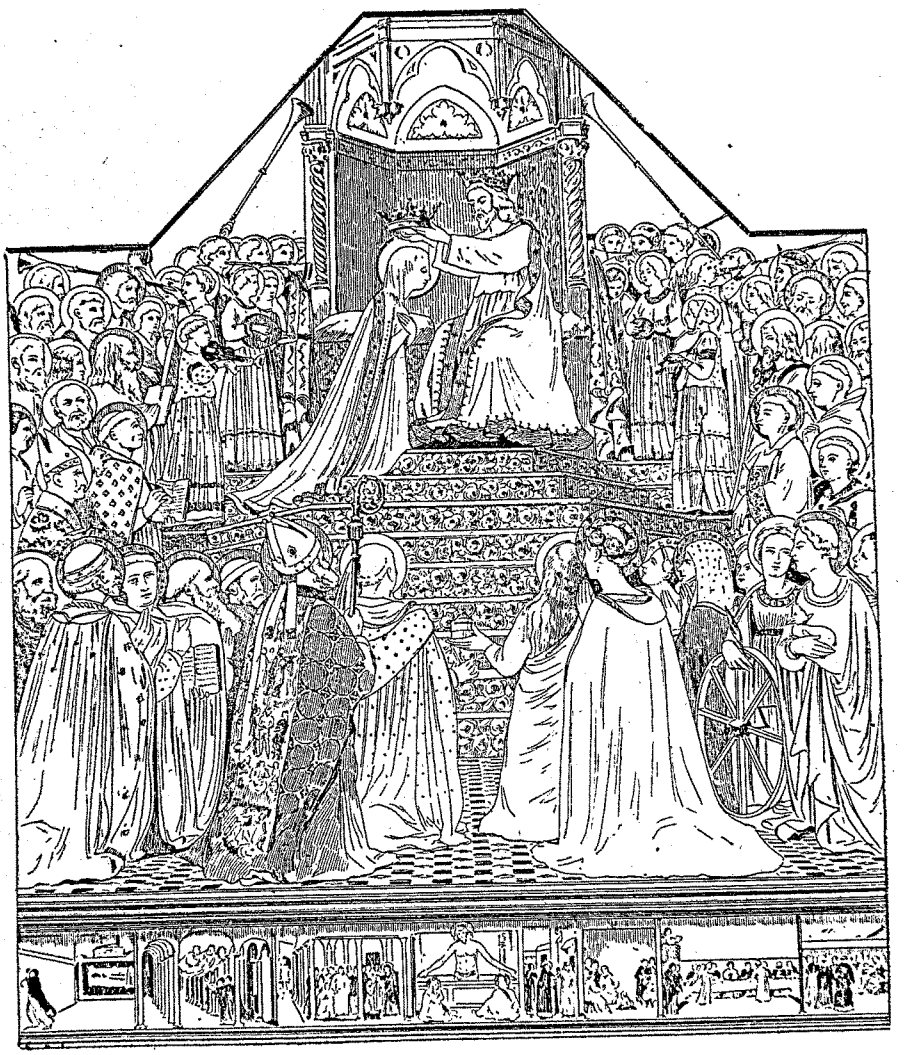


Fig. 11. — Fra Angelico de Fiésole. — Le couronnement de la Vierge. (Musée du Louvre.)

Duccio di Buoninsegna (1285 ?-1320), supérieur à Cimabué, voit sa *Vierge triomphante* (1310) promenée en procession (cathédrale de Sienne), Simone Martini, dit Memmi (1283-1344), chanté par Pétrarque (il a fait le portrait de Laure), fut appelé à Assise, à Orviéto, à Naples, à Avignon;

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

il eut pour collaborateur son parent Lippo Memmi[1]. Ansano di Menico, nommé aussi Sano di Pietro (1406-1486) ne mérite pas son surnom d'Angelico de Sienne.

L'école de Giotto compte, au XIV^e^ siècle, Agnolo Gaddi (1333-1396), Taddeo Gaddi (1300-1366), Spinello d'Arezzo ou Aretino (1318-1410); Gentile da Fabriano (1360?-1427), d'une grâce heureuse, d'un coloris chantant, fait se mouvoir les foules dans son Adoration des Mages, traite bien les fleurs et a la hardiesse de peindre une bataille navale[2], mais les précurseurs immédiats de la Renaissance viennent avec la première moitié du XV^e^ siècle, Masaccio, Angelico, Lippi et le Ghirlandajo.

On se demande ce qui manque au florentin à Guidi di San-Giovanni (Tommaso, d'où Masaccio, le quolibet qu'il a immortalisé). Dans une vie de vingt-sept ans (1401-1428), il ajoute à ce qu'on lui a appris et cela au point d'être en avance d'un siècle sur son temps. Il aborde le nu, recherche le mouvement, se joue du raccourci, groupe ses personnages dans des perspectives profondes (*martyre de saint Pierre*, la *Résurrection de l'enfant*) se montre coloriste puissant. Les fresques de la chapelle Brancacci (*S. Maria del Carmine*, Florence) où il représenta Adam et Ève chassés du paradis, furent imitées par Raphaël.

C'est également sous son surnom de l'Angélique (Angelico) qu'est connu le dominicain fra Giovanni de Fiésole (1387-1455). Rien ne peut exprimer le charme de cet artiste, qui ne pouvait peindre le Christ en croix sans que ses joues se baignassent de larmes et qui invoquait la grâce avant de prendre ses pinceaux. Ses œuvres sont des rêves paradisiaques des apparitions d'extase; la forme et la couleur y sont de transparentes enveloppes d'âmes : c'est comme une suavité céleste, une douceur séraphique, une sorte de chasteté intellectuelle. Il semble qu'on

[1] Avignon : fresques; — Sienne : Vierge, anges et saints (1315); — Florence : Annonciation (1333); — Pise : rétable; — Orviéto : Vierge; — Assise : saint Martin; Naples : saint Louis de Toulouse; — Milan : miniatures; — Anvers : triptyques; — Munich : triptyques; — Louvre : le Calvaire.

[2] Tous s'enivrent de perspective. Partout des fonds de portiques, de galeries. C'est une caractéristique des primitifs du XV^e^ siècle. On sent que ces perspectives sont voulues, cherchées. Paolo Uccello (1397-1475), le peintre de batailles, en rêve au point d'en parler la nuit. Brunelleschi s'occupe d'en géométriser les lois, en retrouver les principes. Piero della Francesca en fera un traité.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

regretterait qu'il n'eût point ses défauts, qu'il fût parfois plus habile. Nul ne donne davantage la sensation précieuse de ce qu'il y a d'admirable dans l'art des primitifs [1].

Fra Filippo Lippi (1406-1469), élève de l'Angelico, est plus sensuel, plus vigoureux, plus coloriste ; il se ressent de la manière de Masaccio dont il avait aussi reçu les leçons [2]. Benozzo Gozzoli (1420-1497) mêle

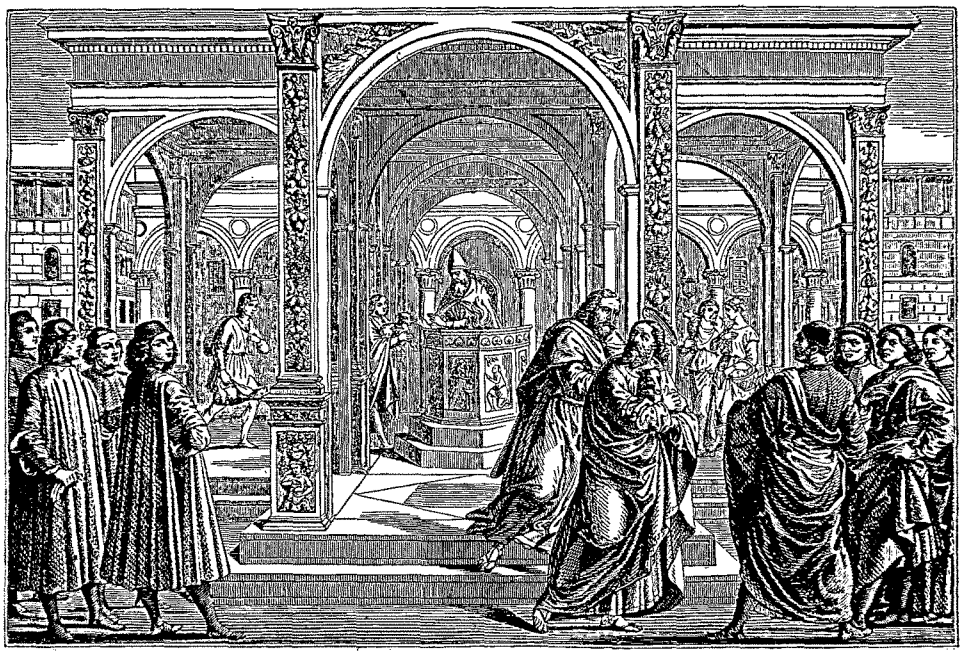


Fig. 12. — Saint Joachim est repoussé du Temple (Ghirlandajo).

l'histoire à la religion, peuple de foules florentines ses *fresques* bibliques du Campo Santo et reste plus près de son maître l'Angelico dans le *concert des anges* (Florence) [3].

[1] Le Couronnement de la Vierge, à Paris ; Saint-Dominique, le Christ en pèlerin, la Grande Crucifixion, la vie de saint Côme et saint Damien, le Jugement dernier, la vie de la Vierge, à Florence ; le chœur des Prophètes, à Orviéto.

[2] Fresques de Prato, saint Jean-Baptiste, saint Étienne dans des architectures du XV^e^ siècle et parmi des personnages contemporains ; Couronnement de la Vierge, à Spolète ; les Madones.

[3] Combien loin des anges de Melozzo da Forli (1438-1494), fort ailleurs, mais parfois maniéré, avec des attitudes savantes, sentant le Botticelli ! — Parmi les fresques du

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

Domenico Ghirlandajo (1449-1494) savant, voulu, raffiné parfois de simplicité, oppose un idéal de tête à l'idéal sentimental. On devine qu'il construit ses tableaux : on dirait de quelque scène écrite dans une langue pure (parfois trop pure), dans un décor (belles architectures à colonnes et arabesques) aux lignes habiles où rien n'est inutile, où aucun effet n'est perdu. Ses personnages ont parfois des maintiens, une manière de marcher qui semblent choses apprises[1]. Est-ce là un primitif? Combien d'autres noms propres font poser la même question! Certains ne sont primitifs que par leur date, d'autres par leur date seule seront du groupe de la Renaissance. Combien sont en désaccord avec leur siècle, en avance ou en retard! Et cela, même parmi ceux de second plan, comme pour le Pisanello (Vittore Pisano, 1380-1451) qui dessinait les animaux mieux que le XVI^e^, le XVII^e^, le XVIII^e^ siècle même ne les dessineront. Ces discordances, ces étonnements, on les éprouve parfois dans l'œuvre d'un seul artiste, on y sent le style de deux siècles, pour Botticelli et pour Piero della Francesca par exemple. L'aube de la Renaissance va se lever à l'horizon et, avant d'éclairer tout le siècle qui finit le Moyen Age, elle ne dore encore que les cimes.

Campo Santo, les plus célèbres sont celles des Vendanges (avec architectures et paysages) et celle de l'ivresse de Noé où une femme porte la main à son visage en regardant à travers les doigts : c'est la « honteuse », la Vergognosa de Gozzoli.

[1] Florence : Palais Vieux, fresques de saint Zénobius ; aux Offices, Adoration des Mages, Vierge ; à Saint-Marc, la Cène ; Académie, Nativité, Vierges et anges ; santa Maria Novella, fresques du chœur pour les Tornabuoni ; Ognissanti, saint Jérôme, saint Gimignano, l'Annonciation. Rome, Sixtine : Martyre de saint Pierre et de saint André. Berlin : Vierge. Paris : Visitation.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

La Renaissance Italienne.

Les temps modernes, qui mettent fin au Moyen Age, s'ouvrent par la Renaissance. On donne à cette dernière la date initiale de 1453. La prise de Constantinople par Mahomet II refoula et dispersa en Europe les Grecs dépositaires des trésors, des traditions et des langues de l'antiquité. Il ne faut point exagérer. Avant 1453, Constantinople n'était point fermée comme aujourd'hui la Chine : les rapports commerciaux fréquents, constants, réguliers, par l'intermédiaire de Venise et de Gênes, liaient l'Orient et l'Occident de l'Europe. La Réforme fut plutôt défavorable à l'art ; la découverte de l'Amérique fut sans influence et l'imprimerie, au début, multiplia plus les indigestes productions du Moyen Age que les chefs-d'œuvre grecs et latins.

Les conditions propices, nous les trouvons dans une vie nouvelle, une modification sociale visible surtout dans l'architecture. Une aristocratie ou plutôt des aristocraties se forment en tout. L'intelligence s'affine par la culture, conçoit quelque chose au-dessus de la force physique, s'inquiète d'un superflu ; aux tournois, aux pas d'armes, s'ajoutent, puis succèdent les conversations et les discussions où la force est la science et l'adresse l'esprit. Dans la politique même, la diplomatie élude la puissance brutale.

Tout cela est vrai surtout de l'Italie. Après le temps de Dante, de Pétrarque et de Boccace, voici le temps des érudits, des lettrés, des « humanistes ». On se passionne pour Aristote ou pour Platon. Partout ce sont de « doctes » décamérons, d'aimables causeries subtiles, entre

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

précieux et précieuses. La femme, qui comptait si peu auparavant, règne par la beauté, parfois par la science : la jeune Hippolyte Sforza discourt en latin et Cassandra Fedele discute avec les plus forts philosophes [1].

On ne cherche plus à faire peur, mais à plaire : les personnes font la même chose que les façades des palais. Des rivalités fécondes s'allument entre les cités, rivalités d'autant plus vives que le voisinage est plus proche. Entre les cours, entre les princes, même émulation : c'est à qui méritera les louanges, le premier rang. Jamais on ne tint tant à l'opinion de la galerie.

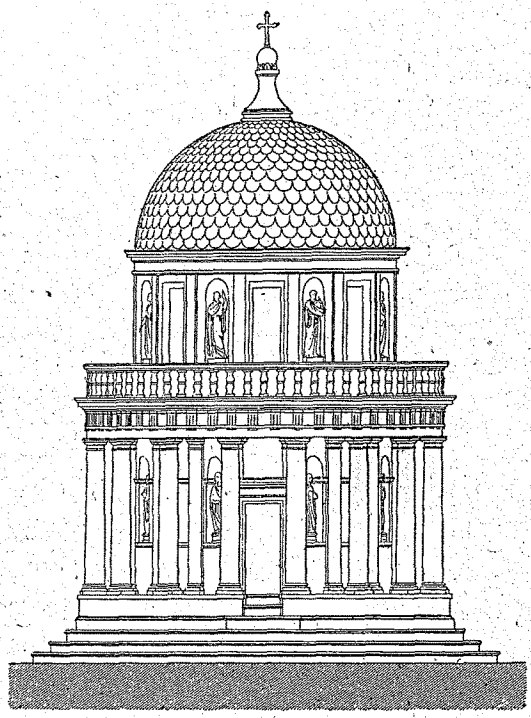


Fig. 1. — Bramante : Saint-Pierre in Montorio.

Dans la ville, même rivalité entre les corporations, entre les individus : chacun veut éclipser son voisin.

On appelle à l'aide le luxe des arts, de tous les arts, des arts en tout. On pare sa demeure, comme son corps par le costume et son esprit par l'instruction. On aime à avoir à montrer. La parure des lignes, des formes et des couleurs, on la demande aux artistes qui y gagnent en importance. Presque pas un ne se confine dans un domaine spécial, presque tous sont tout, architectes, peintres, sculpteurs, décorateurs, orfèvres, que sais-je ?

Ces artistes forment un monde : ils se mêlent, se connaissent, se fréquentent. Ils s'instruisent par ces rapports ; les trouvailles de l'un sont des suggestions pour l'autre. Il se crée, par le fait, un milieu surchauffé,

[1] Boccace avait écrit un livre « Des femmes célèbres ».

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

nourri d'art et d'idéal, en même temps que l'émulation se fait plus vive, plus aiguë, plus aiguillonnante. Quelle chose heureuse aussi que ce retour perpétuel des mêmes sujets de tableaux ou de statues ! Quand un artiste traitait le sujet déjà traité, il comparait d'avance son œuvre aux œuvres antérieures : c'était un concours permanent, éternel, où l'on avait derrière soi le souvenir des chefs-d'œuvre précédents et devant soi la menace du chef-d'œuvre futur[1].

Avec Brunelleschi, avec Alberti, l'architecture avait eu sa Renaissance. Ces architectes étaient des savants universels, appliquant à la solution des problèmes de la construction le même esprit qu'ils eussent employé à une question mathématique. C'est la note de l'époque. Le Fra Giocondo (1435-1514), que Louis XII emmènera en France et qui travailla un moment à Saint-Pierre de Rome[2], ne fut-il pas aussi peintre, sculpteur, théologien, philosophe, linguiste ? N'est-ce pas lui qui enseigna le grec et le latin — à qui ? — à Scaliger !

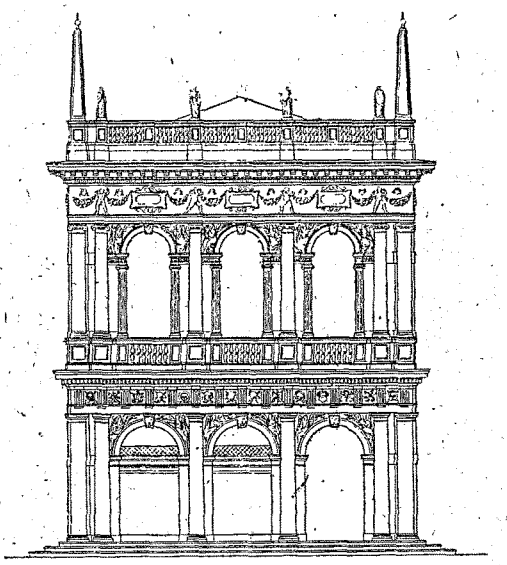


Fig. 2. — Sansovino : Bibliothèque Saint-Marc (Venise).

Le style nouveau ramène la colonne dans les façades moins rébarbatives. On l'avait vue, multipliée à l'excès sur les premières églises. Alberti lui avait fait place dans *Saint-François de Rimini ;* mais l'architecture civile ne l'avait point adoptée. Brunelleschi n'en met pas au *Palais Pitti ;* le *Palais Riccardi* de Michelozzo n'en avait eu qu'au milieu des fenêtres, comme le *Palais Strozzi* du Cronaca. Bramante les fait figurer sur la *Chancellerie* (Rome), Peruzzi (1481-1536) au rez-de-chaussée du *Palais*

[1] A tout cela s'ajoutent deux découvertes fécondes, la découverte, après la détrempe, après la fresque, de la peinture à l'huile (qui donne des moyens d'expression nouveaux et incomparables) et l'invention de la gravure (l'imprimerie des formes).

[2] Auteur du pont della Pietra (Vérone), du beau Palazzo del Consiglio (Vérone).

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

Massimi (Rome)[1], Sanmicheli (1484-1559) au premier étage du *Palais Pompéi* (Vérone). Elles sont si importantes à la *Bibliothèque de Saint-Marc* (Venise) par le Sansovino (1479-1570) que l'édifice élégant est to ut en portiques. Vers le milieu du xvi^e^ siècle, la colonne enjambera deux étages ou plutôt, entre les colonnes, le palais se divisera en deux étages, deux baies superposées : ce sera ce qu'on appelle l'ordre colossal, hérésie esthétique. On abuse de la colonne et des ordres superposés : on est

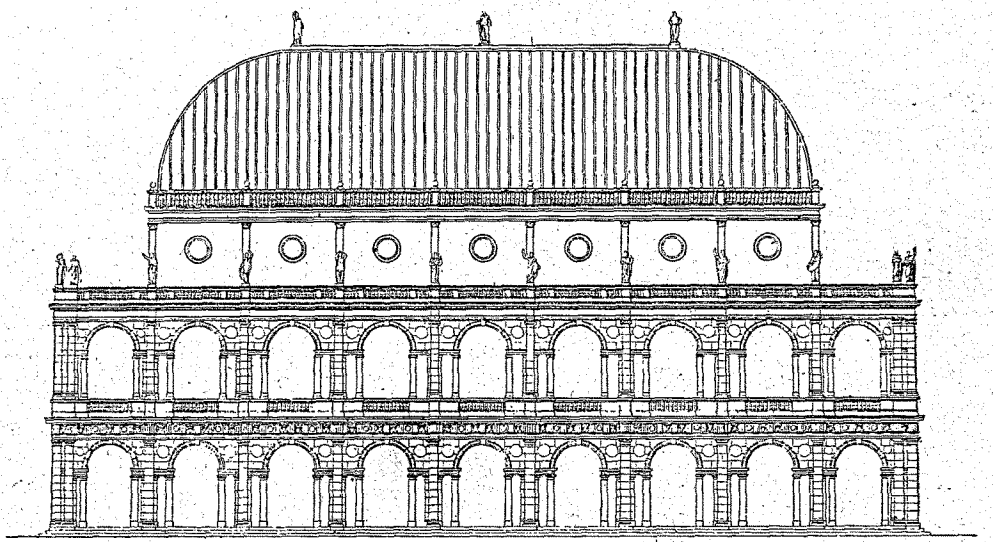


Fig. 3. — Palladio : Basilique de Vicence.

dans l'ivresse de l'ouvrage de Vitruve publié à la fin du xv^e^ siècle. Dans le religieux, la coupole est partout.

Les architectes sont légion.

Bramante (1444-1514), d'abord peintre, va à Milan, étudie la cathédrale que l'on commence à construire, passe à Rome où il peint des fresques, mesure les monuments antiques, dessine, se tourne vers l'architecture, construit le *Cloître della Pace*, le *Palais Sora* (1504), le *Palais Giraud*, la *Chancellerie* (plus belle à l'intérieur), le *Belvédère*. La faveur dont il jouit le fait nommer chancelier du pape ; il en profite, soupçonne-t-on, pour nuire à Michel-Ange, lui tendant un piège en le faisant charger de peindre la *Chapelle Sixtine*. Bramante, sauf au *Belvédère*,

[1] Auteur de palais à Sienne, de la villa Farnésine (Rome).

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

n'avait créé rien qui pût le faire croire capable de ses deux chefs-d'œuvre : le plan de *Saint-Pierre de Rome* (pour lequel il l'emporta sur Giuliano da San Gallo) et le temple de *Saint-Pierre in Montorio*. Le premier plan était grandiose de simplicité : un carré de quatre piliers portant quatre arcs sur qui reposait la ceinture d'une vaste coupole ; comme entrée, un péristyle à trois rangs de colonnes et fronton. C'est ce plan que Michel-Ange déclarait « simple, net, dégagé, clair », « s'en écarter, ajoutait-il, c'était s'éloigner de la vérité ». Le temple de *S. Pierre in Montorio*, circulaire, ceint d'une colonnade toscane formant galerie, avec dans le haut, une couronne de balustres formant balcon autour du soubassement (baies et niches à statues) coiffé du dôme élégant, n'a que le défaut d'être un bijou, trop joli pour une église.

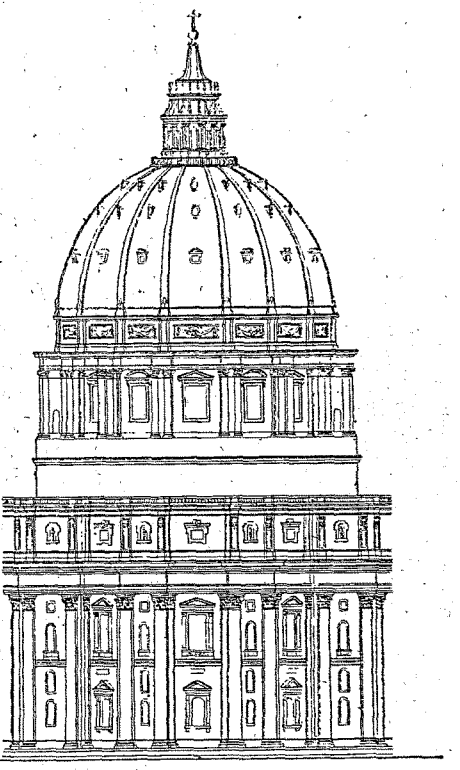


Fig. 4. — Michel-Ange : Coupole de Saint-Pierre

Baldassare Peruzzi (1481-1536), d'abord peintre, le premier des décorateurs de théâtre, bâtit des palais où les colonnades dans le goût nouveau s'espacent sur des fonds où les pierres aux joints accusés forment des bossages (comme dans les anciens palais florentins).

Les San Gallo forment une famille d'architectes florentins : Giuliano (1445-1516), Antonio (1485-1546), Francesco (1494-1576). Le plus célèbre est le second, Antonio da San Gallo, auteur du *Palais Farnèse* (Rome), vaste façade rectangulaire, coiffée d'une très élégante corniche, trois étages de treize baies chacun, baies rectangulaires (sauf la porte et le dernier étage) accotées de colonnes ou de pilastres et portant (premier et second) des frontons alternativement triangulaires ou en segments de cercles. La porte, cintrée, est éventaillée de puissants claveaux. Au centre

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

de la façade, une maigre loggia. Aux arêtes des angles de l'édifice, les pierres sont en appareil saillant (bossages).

Le florentin Jacopo Tatti[1], surnommé Sansovino (1479-1570), a enrichi Venise d'une foule de palais, le *Palais Manin*, le *Palais Corner*, la *Monnaie* (Zecca), la *Bibliothèque Saint-Marc*. Par une idée raisonnée et juste, Sansovino, à chacun des deux angles, parties de force, a mis deux colonnes dont l'angulaire est d'un diamètre plus fort. La délicatesse légère de l'édifice est peu en rapport avec sa destination. Ces colonnes, doublées d'une façonsi justifiée aux côtés des façades, se retrouvent dans les œuvres du véronais San Michele ou Sanmicheli (1484-1559), notamment dans la *Porte de Vérone* et dans le *Palais Pompéï* (Vérone). Dans ce dernier, les colonnes angulaires sont même accouplées sur base et piédestal communs, les chapiteaux restant distincts. Il affectionnait la forme circulaire (*Chapelle Guaraschi, S. Maria in Campagna*). C'est à lui que Vérone dut la beauté du style, surtout dans le *Palais Bévilaqua*, avec son rez-de-chaussée, fort, à bossages, les fenêtres plein-cintre entre des pilastres, avec son premier étage alternant les grandes baies cintrées et les petites, séparées par de hautes colonnes cannelées (quatre à bizarres cannelures torses) qui soutiennent un bel entablement. Au devant du premier étage règne un long balcon continu, à dés et balustres, porté sur de puissantes consoles. San Michele travailla à Venise (*Palais Grimani*) comme Jacopo Sansovino, comme Scammozi (1552-1616, *Palais Contarini*), Antonio da Ponte (XVIe siècle, Pont des soupirs), les Lombardi, Pietro Lombardo (+ 1519, *S. Maria dei Miracoli, S. Maria dell'orto, Tour de l'Horloge, Palais Vendramin*), Tullio (+ 1559, *S. Jean Chrysostome*) et Andréa Palladio (1518-1580) à qui la ville des doges doit *S. Francesco della Vigna, S. Giorgio Maggiore*, le *Redentore*[2].

Cet illustre architecte, originaire de Vicence, fut peut-être le plus renommé du XVIe siècle : la pureté, l'élégance des lignes, l'harmonie des parties composantes, une certaine mesure dans l'effet de richesse,

[1] Il faut distinguer Tatti Sansovino de Contucci Sansovino, le célèbre sculpteur, son maître ; Tatti fut aussi un grand sculpteur et Vasari donne plus de place à ses œuvres en ce genre qu'aux palais qu'il a construits.

[2] Ces artistes continuent le mouvement d'art vénitien commencé au XVe siècle par Bartolommeo Buon (*Procuraties, Campanile de Saint-Marc*) après Nicolas de Pise (les *Frari*).

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

firent de lui l'arbitre du goût classique et le fondateur d'une grande école. Il n'avait eu pour maître que le livre de Vitruve, si l'on en croit son Traité d'architecture. Son chef-d'œuvre fut la restauration de la *Basilique de Vicence*, si l'on peut appeler restauration l'addition de ces deux merveilleuses galeries qu'il superposa, galeries dont chacune a son existence propre, mais est savamment liée à l'autre par l'habile continuité des verticales au moyen des colonnes de l'axe des parties pleines. Les extrémités latérales sont rendues plus solides par les colonnes accouplées. En haut, court une balustrade espacée de dés formant piédestaux pour des statues qui marquent les axes principaux. — Palladio aura en Longhena de Venise (1604-1675), un non indigne successeur (*Palais Pesaro, S. Maria della Salute*).

Fig. 5. — Michel-Ange : Moïse.

Barozzio Vignole (1507-1573), dans son curieux *Château de Caprarole* avec le développement des rampes de ses vastes escaliers extérieurs, montre qu'il n'était pas que le théoricien de son *Traité des Cinq Ordres*. Gênes, outre les œuvres d'Alessi (1500-1572) entre lesquelles *S. Maria in Carignano*, peut citer denombreux palais parmi lesquels le charmant *Palais Brignola*. Le *Palais Communal de Brescia* est de Formentone. De grands peintres se font grands architectes. Jules Romain construit le *Palais du Té* (Mantoue) et la *Villa Madama* (Rome). Les *Offices* de Florence, la *Villa de Jules II* sont de Vasari et l'illustre Raphaël, dans la *Villa Pandolfini* (Florence), montre la même pureté sereine que dans ses œuvres peintes.

Michel-Ange (1475-1564) c'est la *Coupole de Saint-Pierre de Rome*, c'est le *Moïse*, c'est le *Jugement dernier*. Épris de grandeur sublime,

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

esprit mêlé de dignité farouche et de tendresse exquise, quelque chose comme une fusion de stoïcisme et de Bible, il répétait volontiers : « Qui suit les autres ne les dépasse pas. » Fier sans vanité, il rendit justice à ceux-là même dont il avait à se plaindre et notamment à Bramante, dont il admira le plan, tout en corrigeant la faiblesse des piliers sur lesquels fut élevée à 132 mètres du sol l'immense et grandiose coupole. Il se mit à l'œuvre à soixante-douze ans (1546-1563), désintéressé, à l'exécution d'un plan simple et fort qui fut gâté plus tard. L'effet du dôme n'est dû à aucun subterfuge : il y a là une franchise marquée, une sobriété étonnante de moyens. L'ossature des soutiens se continue nette. Sur un massif nu, la colonnade circulaire groupe les colonnes deux à deux : elles portent les pilastres des reins de la coupole, pilastres qui se prolongent par les côtes qui suivent la courbe, convergent vers le lanternon, où ils forment faisceau d'autres colonnes : des consoles renversées accotent une couronne de statues dominées par la boule crucifère.

Fig. 6. — Michel-Ange : Laurent de Médicis.

Michel-Ange fut avant tout un sculpteur [1].

Ses chefs-d'œuvre sont : le *Moïse* hardi, sauvage, effrayant, avec sa barbe longue, ses cornes, ses bras musculeux, ses jambes énormes; la *Pieta* (1499) avec la Vierge, tenant sur les genoux le cadavre du Christ, d'un sentiment religieux pénétrant et d'une merveilleuse science anato-

[1] Fils d'un podestat de Caprese et de Chiusi qui le voyait avec peine s'adonner aux beaux-arts, il fut pourtant mis à l'atelier de Domenico et David Ghirlandajo, où un camarade jaloux, Torregiani, d'un coup de poing, lui brisa le nez. Protégé par Laurent de Médicis (chez qui il rencontra l'humaniste Politien), il sculpta un *Crucifix* de bois pour un prieur (qui lui fournit les moyens d'étudier l'anatomie sur les cadavres), partit de Florence avec les Médicis, alla à Venise, revint, sculpta un *Cupidon* endormi perdu (qui fut pris et acheté pour une antique), puis le *Bacchus*, la *Pieta*, le *David* colossal taillé dans un bloc de marbre, abandonné par Simone de Fiésole. Il s'adonne à la peinture (*Sainte Famille* à Florence), dessine le carton de la *guerre de Pise* (perdu), qu'étudieront, le crayon à la main, tous les artistes suivants. Il a vingt-neuf ans. A Rome

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

mique ; le *Christ* de la Minerve ; le *David* colossal (1501) ; le *Bacchus ;* le *Julien de Médicis* assis, cuirassé, tenant le bâton ; le *Laurent,* coude au genou, méditatif, auquel on a donné le nom de « Penseur » (Pensieroso), les statues allégoriques tourmentées violentes : la *Nuit* et le *Jour,* le *Crépuscule* et l'*Aube,* peu compréhensibles de sens et d'attitudes sur les courbes des frontons brisées où elles accompagnent les Médicis (tout comme les *Prisonniers* qui devaient figurer dans le mausolée du pape).

Fig. 7. — Sansovino : David.

Michel-Ange procède de Donatello et de son *saint Georges ;* Sansovino sort de Donatello et de son *Annonciation*. A Michel-Ange s'oppose Sansovino, un peu comme à Corneille Racine, Andrea Contucci dit Sansovino (1460-1529), qu'il ne faut pas confondre avec Tatti Sansovino, le sculpteur-architecte, a le raffinement du modelé souple sans tomber dans l'afféterie. Sa grâce est faite de pureté, reste saine : il est simple dans l'expression sereine des visages, le naturel des atti-

Jules II lui demande un projet de *mausolée* pour lequel on utilisera les ruines de Saint-Pierre ; mais, sur la suggestion de Bramante, le pape songe à rebâtir la vieille basilique. Froissé, Michel-Ange part, ne revient qu'en ambassadeur et à la suite de menaces adressées par le pape aux Florentins chez qui il s'est réfugié. Il fait la *statue de Jules II* (bronze) pour Saint-Pétrone de Bologne, revient à Rome où l'idée du mausolée semble abandonnée, est chargé (sur la suggestion de Bramante) de décorer à

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

tudes, le peu de complications du costume et du drapé. C'est le triomphe du goût. Nul n'a connu à ce point l'harmonie de la forme et Sansovino est supérieur à nombre d'artistes plus populaires que lui. Parmi ses œuvres, les plus belles sont la *Vierge* (de S. Agostino, Rome) et le *Baptême du Christ*, deux statues séparées (au portail du Baptistère, Florence). Le Christ debout, dans une attitude humble et digne, reçoit sur le front l'eau qu'avec une écuelle lui verse un saint Jean, d'une superbe expression de noblesse, mais d'une noblesse douce. La décoration de la *Casa Santa* (de Lorette), maison de la Vierge transportée miraculeusement par les anges, occupa Sansovino qui y sculpta un *baldaquin* de marbre, une *Annonciation*, une *Nativité du Christ* et une *Nativité de la Vierge* en haut relief.

Malgré sa haute valeur, Sansovino est moins connu du public que Cellini, grâce au *Persée* et aux écrivains romantiques. Le florentin Benvenuto Cellini (1500-1572) conçoit la statuaire en décorateur et en orfèvre. Il triche avec la réalité, allonge, gonfle, étend, raccourcit en vue de l'effet et sans souci de la vérité. Il est l'homme de ce que nous appelons le petit « bronze ». Son *Persée* élevant la tête de la Méduse (1553) n'a rien de terrible : c'est un bibelot agrandi pour une étagère colossale [1].

Parmi les sculpteurs, les uns suivent le style de Sansovino, d'autres sont tentés par l'imitation périlleuse de Michel-Ange, comme Baccio Bandinelli (1487-1559) qui outre le caractère et la force dans son *Her-*

fresque la *chapelle Sixtine*. Lui qui ignore le procédé de la fresque, il s'enquiert, s'enferme dans la chapelle Sixtine, en décore la voûte. Léon X, successeur de Jules II, le charge de la *façade de Santo Lorenzo* à Florence, il en fait le modèle (non exécuté), termine la *coupole de la sacristie de Santo Lorenzo* (*chapelle funéraire* de Laurent et de Julien de Médicis). L'église de la *Minerve* à Rome possède un *Christ* embrassant la croix, qui est de ce temps. De ce temps aussi le siège de Florence et sa défense par l'artiste devenu ingénieur; de ce temps, le tableau de la *Léda* (perdu). Le *Mausolée de Jules II* est achevé (église San Pietro in Vincoli) avec le *pape* couché et le *Moïse*. La fin de la décoration de la *chapelle Sixtine* avec le *Jugement dernier* a lieu sous Paul III. Alors prennent place les travaux de Saint-Pierre, à travers les intrigues. Michel-Ange meurt le 17 février 1564, âgé de quatre-vingt-dix ans, « laissant son âme à Dieu, son corps à la terre, son bien à ses plus proches parents ».

[1] Cellini vint en France, à la cour de François Ier, y fit la *nymphe de Fontainebleau*, bas-relief bronze (Louvre). On cite sa *Salière de Vienne* (décoration confuse) et un beau *bouclier*. — Jean de Bologne fait partie de l'école française.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

cule et Cacus du Palazzo Vecchio (de Florence). Le bas-relief tient moins de place qu'autrefois. Les grands tombeaux d'apparat sont plus nombreux [1].

Fig. 8. — Cellini : Persée.

L'école florentine est plus intellectuelle que sentimentale. Les tableaux y sont composés comme des constructions rationnelles. Le mystère y est un des éléments d'intérêt, mystère de sourire dans les yeux, mystère dans le sujet même, comme dans Botticelli, dans Michel-Ange qui y mêle quelque chose de farouche. Le *Printemps* de Botticelli est une énigme ; mais il faut avouer que certains personnages (accessoires il est vrai) sont aussi des énigmes dans la décoration de la Chapelle Sixtine. Les attitudes sont souvent peu naturelles, outrées dans le sens d'une grâce voulue (Botticelli) ou d'une force tourmentée (Michel-Ange). André del Sarto détonne, est égaré dans cette école. Les Florentins sont surtout des dessinateurs [2].

[1] *Monuments de Gaston de Foix* et de *Curzio* (Musée Bréra de Milan), de *Vimercati* et de *Caracciolo* (cathédrale de Milan) par Agostino Busti dit le Bambaja (commencement du XVIe siècle), de *Colleone* à Bergame par Gio Antonio Amadeo (1447-1522) ; de *Vendramin* et de *Bernardo* par Alessandro Léopardo? — 1521), des *Mocenigo, Marcello,* à Venise, par les Lombardi (Pietro + 1519 ; Tullio + 1559 ; Antonio?) à qui Venise doit également, à Saint-Jean et Paul, un *saint Thomas* ; à Saint-Salvator, un *saint Jérôme ;* aux Frari, un *saint Jean,* un *saint Antoine,* un *saint Jérôme,* un *saint Paul.* C'est Pietro Lombardo qui fondit en bronze et compléta de bas reliefs le *monument de Colleone* par Andréa Verrocchio (1435-1488). A la Santa Casa de Lorette est une *Madone* et sont des *portes de bronze* de Girolamo Lombardo. Rustici (1474-1555) au baptistère de Florence, dans son groupe de *Jean* entre deux saints personnages, se rapproche de l'idéal de Sansovino, tandis que le padouan Riccio dit le Briosco (1470-1532) fait songer à Cellini dans la conception de sa *Judith.* Begarelli de Modène (1498-1565) recherche la grâce naïve, se spécialise dans la terre cuite.

[2] Alessandro ou Sandro Botticelli (1446-1510) a un style tellement personnel que ses œuvres sont des plus aisément reconnaissables. Son pinceau affectionne des expressions de têtes rêveuses d'une idéalisation un peu froide, dont curieusement le type n'a rien d'italien. Il se plaît aux allongements élancés des jambes. Le dessin du drapé, malgré une certaine simplicité, a parfois des plis tourmentés chers aux graveurs (il a beaucoup gravé, notamment pour une édition de Dante). Nul moins que lui n'est primitif, il raffine ; ses personnages semblent plus des êtres d'intelligence que des êtres

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

La grâce traditionnelle siennoise se retrouve dans Bazzi dit le Sodoma (1473?-1549) qui, originaire de Verceil, acquiert un tel renom à Sienne

de sentiment. Les mouvements d'une noblesse maniérée ont quelque chose de saccadé. Outre ses tableaux religieux, il a laissé son *Printemps*, sorte d'énigme peu déchiffrable, mais qu'on n'oublie plus quand on l'a considéré un instant.

Fra Bartolommeo di Paolo del Fattorino (1475-1517), dit Baccio della Porta, après avoir renié la peinture et détruit ses œuvres pour embrasser la vie religieuse à la voix de Savonarole, fut ramené à l'art par Raphaël qu'il connut à Florence. On vante en lui une grande souplesse de génie qui lui permettait d'être, ici fort et terrible (Saint-Marc), là gracieux et sensuel (Saint-Sébastien). Albertinelli (1474-1515), son élève, s'élève au-dessus de lui-même dans la belle et célèbre *Visitation* (de Florence).

De Léonard de Vinci (1452-1519), sculpteur, architecte, ingénieur, savant, musicien, poète, peintre, Vasari a pu dire : « il a mis l'excellence sur l'excellence et la perfection sur la perfection ». Plus pondéré que Michel-Ange, il frappe moins, pénètre davantage. Une vie troublante, mystérieuse, émane de ses tableaux. Ce n'est pas un spectacle, c'est une sorte de conversation muette avec les personnages représentés. Le charme est tel que l'on a pu le comparer à une fascination, à un ensorcellement. On s'étonne de l'immobilité de ces êtres créés par le pinceau ou plutôt, par une illusion étrange, il semble peu à peu que les lignes vibrent, que les surfaces palpitent, que des sourires vivent dans ces yeux. A Milan, *la Cène* et les portraits de *G. Sforza* et d'*Isabelle d'Aragon;* à Rome, une *Vierge*, un *saint Jérôme;* à Florence, l'*Adoration des Mages* (inachevée); à Paris, la *Joconde*, la *sainte Anne*, la *Vierge aux rochers*, la *Belle Ferronnière*, un *saint Jean*, un *Bacchus*. Un grand artiste, Luini, que l'on rattache généralement à l'école milanaise parce qu'il a travaillé surtout à Milan, a, dans son style, le même idéal et un peu de la manière de Léonard avec plus d'aisance naïve.

Luca Signorelli (1441-1523), élève de Piero della Francesca, aime les effets de vigueur et de force, fait parade de sa science des raccourcis. Pourtant dans ses figures de femmes, il s'apaise, se rapproche de Léonard par une sorte de beauté où l'expression d'intelligence tient la plus grande place.

Andrea del Sarto (1487-1531) est plus connu du public grâce à la douceur facilement reconnaissable du type qu'il affectionne. Il est le plus coloriste des Florentins, mais aussi le plus vulgaire, si l'on peut dire. Toutes ses têtes ont un air modeste et sympathique dans leur ovale élargi, dessin de visage où l'on croit reconnaître les traits de cette Lucrezia qui a fait le malheur de sa vie. André del Sarto, matériel, n'a ni exubérance ni fougue. Il compose bien; aussi l'appela-t-on le « sans faute » senza errori. Il a peint de nombreuses *Sainte Famille*, et son tableau de la *Charité* est populaire. Son élève Jacopo Carucci da Pontormo (1494-1559) se signala dans le portrait (*Cosme le Vieux, Hippolyte de Médicis* (Florence); *Jeune homme* (Vienne). Il a peint aussi à fresque de nombreux sujets religieux, notamment la *Visitation* (1516, à Florence.)

Michel-Ange (1475-1564) raillait la peinture à l'huile comme une occupation de femme. Il n'avait jamais peint à fresque, lorsque sur les conseils de Bramante, le pape le chargea de la décoration du plafond de la chapelle Sixtine. Ce n'est pas un tableau mais toute la peinture et toute la Bible que le grand artiste résolut de fixer sur les murs en un vaste poème de lignes et de couleurs : *Dieu* séparant des ténèbres la lumière, la *Création* de la Terre et de la Lune, la création des animaux, la création de l'Homme, la création de la Femme, la *Tentation*, le *Sacrifice d'Abel*, le *Déluge*,

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

que le pape Jules lui confie la décoration des *Stances* du Vatican. On reconnaît, dans son style souple et fin, les influences de Léonard de Vinci et de Raphaël. Son chef-d'œuvre est la *Légende de saint Benoît* (fresques au Cloître de Monte Oliveto près de Sienne.)[1]

Venise, la ville cosmopolite en rapports quotidiens avec l'Orient, garde en tout une physionomie particulière. Les sujets traités par ses peintres ne diffèrent pas beaucoup, mais l'esprit dans lequel ils sont traités n'est plus le même : les tableaux religieux ont quelque chose de théâtral, un ordonnancement d'apparat. Dans la *Famille Pesaro* (par le Titien) la Vierge semble une parente. Que dire des compagnies où le Véronèse fait figurer le Christ, parfois si peu important qu'il l'y faut chercher pour le trouver ? Il semble que, pour les Vénitiens, il y ait deux mythologies, la chrétienne et la païenne. L'allégorie et le symbole, l'au-delà, les inquiètent peu. Ils peignent pour peindre et les toiles du Giorgione sont souvent des anecdotes incompréhensibles, — des prétextes à tableaux. De tout cela émane un bonheur de vivre, une joie matérielle de santé physique. Tous ont l'air de gens heureux. Une œuvre

l'*Ivresse de Noé*. Tout cela encadré d'architecture feinte, colonnes et corniches, avec pour soutiens les *Prophètes* effrayants, les *Sibylles* farouches, une évocation d'un monde de mystère portant en lui la vérité future. De 1508 à 1512 les pages magistrales se développèrent. Nul n'a trouvé jamais un pareil type de l'Ève, mère du genre humain, forte et fine; nul n'eut cet éclair de génie qui rendit visible le geste créateur du Tout-Puissant quand il sort l'Homme de la nuit du néant. Trente ans plus tard, le poème eut son épilogue : après la Création, le *Jugement dernier*, 20 mètres sur 10 mètres, le Christ imberbe, juge de la vie terminée, ici les bons, là les méchants, toute une cohue d'êtres qui ne devaient être d'aucun temps par le costume. Et des épisodes merveilleux, cette mère ramenant à elle sa fille, dans une attitude de protection. On a raillé ces nudités : qui donc y songe ? Qui donc ne s'étonne d'apprendre que les papes Paul IV et Clément XII firent habiller les personnages par Daniel de Volterre (qui en reçut le surnom de « culottier ») et par Stefano Pozzi.

Daniel de Volterre (1509-1566) justifia d'ailleurs la prédiction du maître qui répétait que son exemple serait funeste. Daniel n'a guère abouti qu'à des grosseurs creuses et à du mouvement dans le vide. Cependant sa *Descente de Croix* est bien composée : le groupe de la Vierge évanouie est d'une belle facture. Aussi a-t-on prétendu qu'il avait fait ce tableau sur les données de Michel-Ange. Le Bronzino (1502-1572), lui aussi, imita, mais c'est dans le portrait qu'il fut appréciable, y demeurant personnel.

[1] Rome, villa Farnésine : le *Mariage d'Alexandre et de Roxane*, la *Famille de Darius* ; — Sienne : *Saint-Victor* dans un motif en forme de portique. — Avec Beccafumi (1486-1551), Salimbene (1557-1613) et Vanni (1563 ?-1609) commence la décadence.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

d'un Bellini, à Rome, représente les *dieux sur la terre :* c'est une sorte d'Arcadie où les plaisirs n'ont rien de relevé, c'est un peu l'école vénitienne symbolisée.

Venise, c'est le charnel, c'est la chair, — les carnations vivantes,

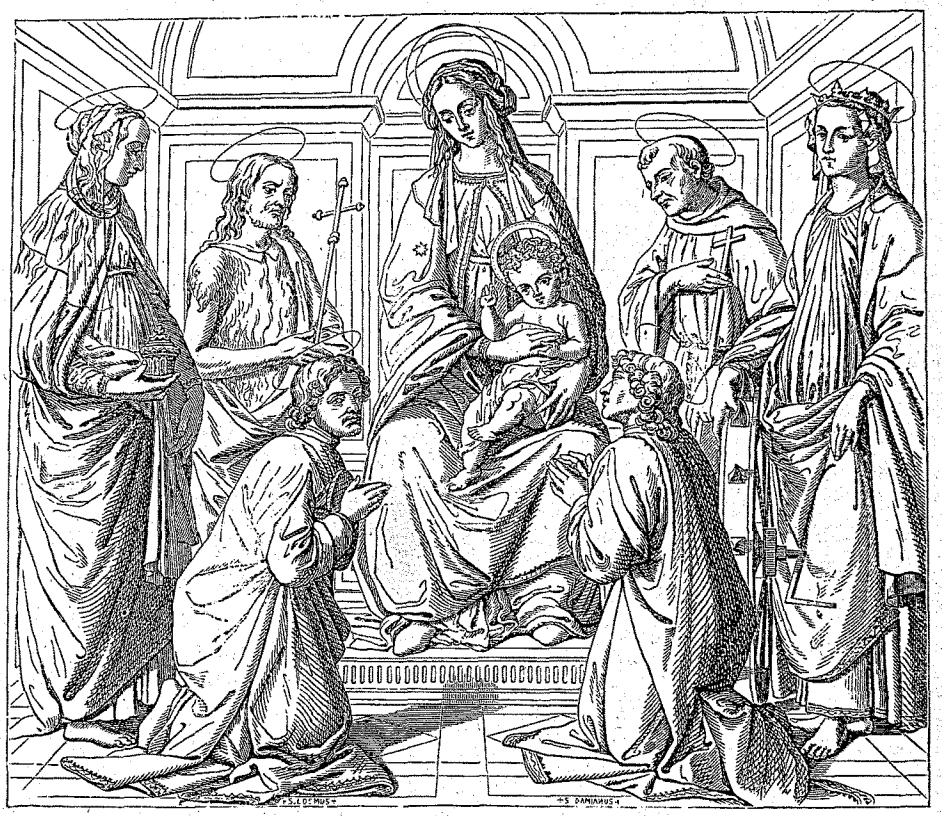


Fig. 9. — Botticelli : La Vierge assise sur un trône.

les jeux de lumière sur les visages, les modelés du corps, les demi-jours chauds du clair-obscur. La détrempe, la fresque même n'auraient permis rien de semblable : la peinture à l'huile dont le secret fut apporté par Antonello de Messine, vers 1473, fournit des ressources propres, qui correspondaient merveilleusement aux tendances vénitiennes. On peignit « gras. »

Pendant une première période, les peintres restèrent dessinateurs, fermes. L'influence du padouan Mantegna, tout en élargissant la

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

manière, se ressentit de ce qu'il était graveur.[1] Les Bellini[2] ne donnent point à la couleur plus d'importance qu'au dessin : ils « composent » en dessinateurs. La *Madone de Saint-Giobbe* (Saint-Job) à Venise par Gentile Bellini est peut-être l'œuvre la plus caractéristique de ce moment court entre le style religieux et le style païen ou du moins « paganisé », si l'on peut dire. Le paysage, où Cima[3]

Fig. 10. — Léonard de Vinci : Portrait par lui-même.

[1] Andréa Mantegna (1431-1506) n'est pas un vénitien d'origine. A Padoue, sa ville natale (cathédrale et surtout église Eremitani), il a laissé des fresques admirables (la *Vierge*, les *Légendes de saint Jacques et de saint Christophe*). A Mantoue, il a représenté, en un groupe merveilleux, la *Cour des Gonzague*. Il devait à Squarcione (1394-1474) dont il fut l'élève, et à l'étude des Antiques, une extraordinaire science de dessin qu'il compléta par les qualités de coloriste dans l'atelier du vénitien Jacopo Bellini (1394-1470) dont il devait épouser la fille. Il se plaît aux nombreux personnages, placés dans de belles architectures et de beaux paysages, parmi les fleurs et les fruits. Sa ligne est déjà ferme sans sécheresse, sa couleur déjà plus grasse sans empâtement[1].

[2] Beaux-frères de Mantegna, Gentile Bellini (1421-1507) et Giovanni Bellini (1427-1516) acquirent une telle renommée de portraitistes que le turc Mahomet II voulut avoir son *portrait* de la main de l'un d'eux. De ce voyage à Constantinople, il est resté de précieux croquis, des dessins d'une préciosité fine, d'une manière sûre sans violence, comparables à ceux d'Holbein[2].

[3] Cima da Conegliano (1489-1508), élève de Bellini, est remarquable par la fraîcheur légère de son coloris : les sites de ses paysages sont aérés, gracieux, aimables. Il y a plus d'action chez Carpaccio (1470-1519), mais moins de grandeur et de noblesse. Palma Vecchio (1480-1528) a plus de force, manœuvre bien les ensembles, excelle à rendre la beauté féminine du type vénitien : ses paysages étaient renommés. Le Titien lui aussi aura de merveilleux paysages, superbes décors où il situe ses scènes mythologiques. Le milieu pour lui devient quelque chose de scénique, qu'il s'agisse de lointains aérés (*Diane et Calisto*) ou de superbes colonnes qui se dressent sans qu'on en voie le haut et dominent la scène en occupant les deux tiers du tableau (*la Famille Pesaro*). — Le Bassan (1510-1592), grand portraitiste, sera aussi peintre des champs (et animalier).

* Vérone : la *Vierge et huit saints ;* Venise : *Saint Georges* ; Milan : *Vierge glorieuse ;* Florence : *triptyque ;* Vienne : *Saint Sébastien ;* Londres : *Madone ;* Louvre : le *Calvaire*, le *Parnasse*, la *Sagesse victorieuse ;* Hampton Court : *Cartons* (très restaurés) du cortège triomphal de César.

** Gentile : Venise, volets de l'orgue de Saint-Marc, la *Procession*, le *Miracle*, *Apothéose de Giustiniani*, portrait de *doge ;* Milan : *Saint Marc* prêchant à Alexandrie ; Pesth, *Portrait ;* Berlin : *Madone ;* Paris : *Portrait.* Giovanni : *Venise*, *Pieta*, *Madones*, parmi lesquelles la *Madone sur le trône*, à Saint Giobbe, noble, vivante, superbement drapée.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

place ses Madones, joue un rôle aux dépens des personnages principaux. Le paysage, autrefois accessoire, agrandit son domaine : il n'est plus un fond quelconque ou conventionnel, il est la nature, avec quelque tricherie décorative. Venise donne ainsi aux choses muettes un rang qu'elles n'avaient point. Les gothiques, les primitifs, ont précisé le costume en l'étriquant dans des névroses de plis ; Venise aime la splendeur des draperies épaisses, qui étoffent largement, d'une richesse ample où vibrent les colorations franches.

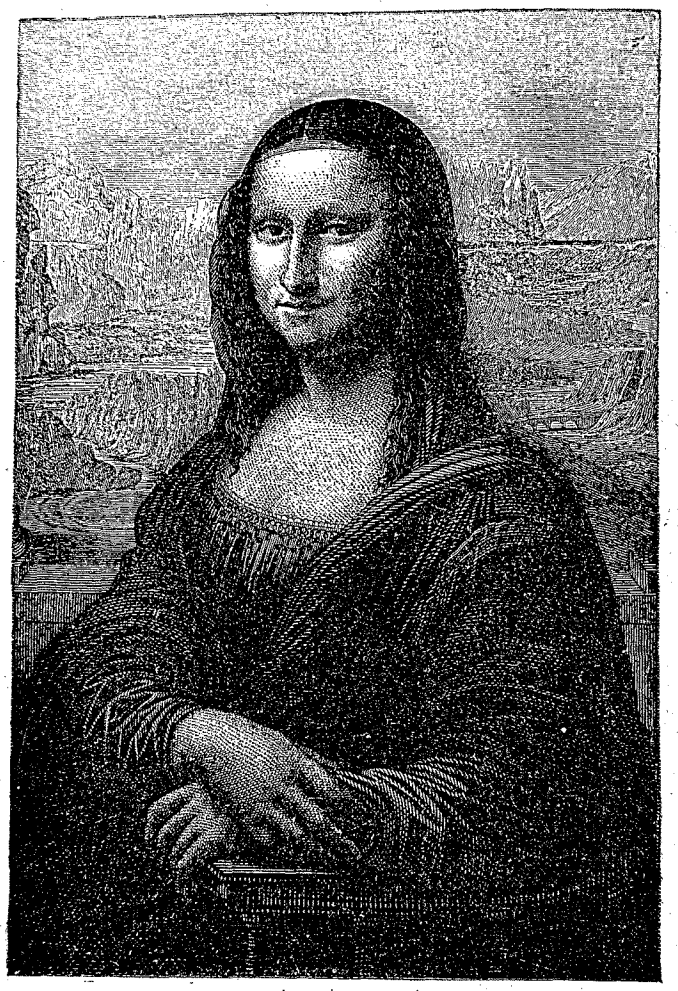


Fig. 11. — Léonard de Vinci : La Joconde.

On pourrait dire que les Vénitiens ont peint directement, c'est-à-dire sans dessin préalable, sans contours à remplir, — mais en dessinant avec la couleur même ou plutôt en procédant par masses, sans trait. Pour eux comme dans la nature, le dessin ne « sera » que le résultat des couleurs juxtaposées : ainsi s'explique que Michel-Ange ait pu dire du Titien qu'il avait tout, sauf le dessin. Pour le Titien, comme pour le Giorgone, il n'y a que des masses et des modelés, il n'y a pas de ligne, — et, sur ce point, ils sont dans la vérité. Aussi quelle pro-

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

fondeur dans ces pâtes où le regard s'arrête, où pénètre la lumière ! Devant ces toiles, où le Giorgione nous représente quelque anecdote parfois peu intelligible, nous ne songeons qu'à la maîtrise de l'artiste prestigieux, à ces tons extraordinaires des chairs, à cette tiédeur vivante qui s'exhale de ses carnations [1].

Du Titien (Tiziano Vecelli, 1477-1575) on a dit qu'il peignait avec de la « chair broyée ». La vie dans ses portraits, la beauté toute sensuelle du nu, ses merveilleux paysages, la diversité des genres traités et

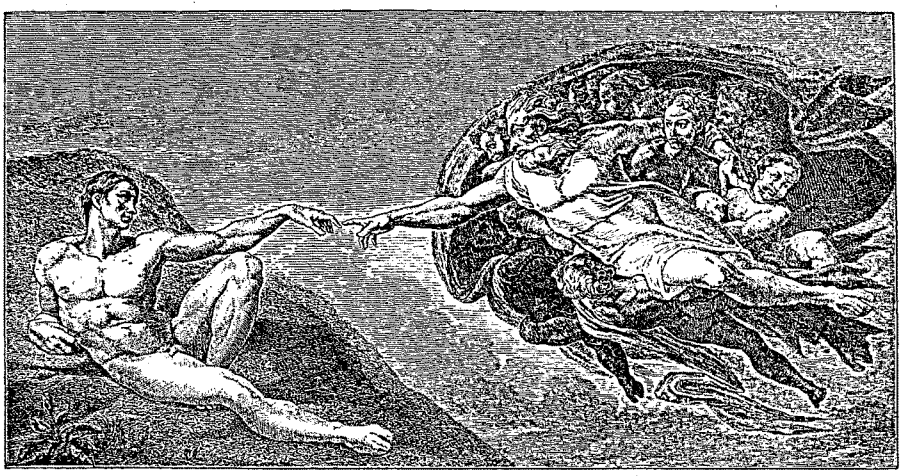


Fig. 12. — Michel-Ange : Création de l'homme.

la souplesse variée de la manière, expliquent son influence continuée sur les peintres de notre temps [2].

[1] Barbarelli (1477-1511), dit le Giorgione, élève des Bellini, est un disciple de l'art pour l'art. Au Louvre : le *Concert champêtre*, *Sainte Famille* ; — à Vienne : *les Sages de Chaldée* ; — à Florence : *Concert*, *Salomon*, *Moïse* ; — à Venise : *Paysages* ; — *Vierges à Castelfranco et à Madrid*.

[2] Ses toiles religieuses (la *Vierge* et plusieurs saints, le *Christ* présenté au peuple, le *Martyre de saint Pierre* (brûlé en 1867), le *Martyre de saint Laurent*, son chef-d'œuvre même, l'*Assomption*, montrent un ordonnancement grandiose en vue de l'effet qui reste moins religieux que chez Raphaël, — sauf pourtant dans la *Mise au Tombeau* et dans le *Christ couronné d'épines*. Les scènes mythologiques à nombreux personnages (*Diane et Calisto*, *Diane et Actéon*) étonnent par la variété des belles figures nues qu'il a aimé à peindre aussi isolées (ses nombreuses *Vénus*, la *Maîtresse de Philippe II*). Dans le portrait il est au moins égal aux plus grands (*Charles-Quint assis*, *Charles-Quint debout*, *Alphonse d'Avalos*, *Laura de' Dianti*, l'*Homme au gant*).

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

Le Titien reste dramaturge, le Véronèse [1] compose des féeries : ses immenses tableaux semblent des stations de cortèges, des acteurs dans un décor. Point de fête sans soleil ! Les colorations sont vives, claires, gaies. Le Véronèse est un décorateur de génie, épris de somptuosité, de magnificence. Un jour, il a su se faire l'égal des plus grands, quand il a peint l'adorable tête du Christ (*Pèlerins d'Emmaüs*, Louvre).

Fig. 13. — Mantegna : Judith (dessin).

Fécond et inégal, Jacopo Robusti (1518-1594), dit le Tintoret, est un élève du Titien : on a pu dire qu'il avait trois pinceaux, un d'or, un d'argent, un de plomb. Sa *Junon allaitant Hercule* est de son pinceau d'or.

Pâris Bordone (1501-1570) imite le Titien et le Giorgione. Son chef-d'œuvre est l'*Anneau de Saint-Marc* (Académie de Venise) et il laisse de beaux portraits.

Allegri (1494-1534) dit le Corrège, sinon par son origine, par son style se rapproche des Vénitiens : il est le peintre de la grâce et son charme n'a pas été égalé, quand il ne verse pas, comme quelquefois, dans l'afféterie. La transparence inimitable de son coloris lui assure une place à part. Ses qualités, plus aimables que fortes, sont caractérisées par la Nativité (ou *Nuit du Corrège*), à Dresde, par le *Mariage mystique de sainte Catherine* et l'*Antiope* (au Louvre), — ainsi que par le *saint Jérôme* et les fresques de Parme.

Dès ses débuts, l'École ombrienne et romaine (qu'on peut réunir puisque le plus grand ombrien est le Pérugin et que le plus grand

[1] Paolo Caliari de Vérone (1528-1588), dit Paul Véronèse : *Noces de Cana* (Louvre). Belle *Sainte Famille* dans une note simple (à Venise).

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

romain est Raphaël, son élève), a montré dans Gentile da Fabriano (1370-1450) ses qualités de composition habile, d'expression douce et sereine. Piero della Francesca (1423-1509 ?) [1] ainsi que Melozzo da Forli (1438-1494) s'était rapproché de l'idéal florentin. Condisciple de Léonard de Vinci dans l'atelier d'Andrea del Verrocchio (1435-1488), Pietro Vanucci (1446-1524) dit le Pérugin, subit l'influence florentine dans ses œuvres où dominent la grâce rêveuse, une limpidité et une fraîcheur incroyable de coloris, la pureté des lumières et le rendu de l'air [2]. Parmi ses élèves il compta le Pinturicchio (1454-1513), resté fidèle à son enseignement avec plus de recherche de l'effet [3], — et Raphaël.

Fig. 14. — Titien : Laura de' Dianti.

Que dire de l'illustre Raphaël ! Nul artiste n'a laissé plus de chefs-d'œuvre. En énumérer les titres c'est évoquer dans l'esprit la vision, l'apparition d'images que tout le monde connaît — en même temps qu'une impression de sérénité triomphale, de perfection atteinte comme sans effort et par le développement naturel d'un beau génie. Qu'il peuple de foules l'*École d'Athènes*, la *Dispute du Saint Sacrement*, qu'il réduise à quelques personnages la *Transfiguration*, qu'il tente l'allégorie grandiose dans ses *Sibylles*, qu'il concentre sur deux personnages l'intérêt du tableau comme dans ses *Madones*, toutes célèbres, qu'il lutte avec la vie individuelle dans le portrait, il est toujours le divin

[1] *Fresque* au dôme d'Arezzo ; à Borgo San Sepolcro ; *Flagellation* au dôme d'Urbin.

[2] *Fresques* célèbres au Collegio del Cambio, Pérouse ; *Couronnement de la Vierge*, la *Transfiguration*, musée de Pérouse ; *fresques* au Vatican.

[3] Œuvres au Vatican, à Sienne, à Spello, à Pérouse.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

Raphaël[1]. La composition est toujours nouvelle. Les attitudes ne se répètent jamais. L'expression de jeune maternité qu'il a donnée à ses madones se montre sous des aspects aussi nombreux que ses madones mêmes. On en compte 57, parmi lesquelles les plus renommées sont : la *Madone de Saint-Sixte* (Dresde), la *Vierge à la chaise* (Florence), la *Belle Jardinière* (Louvre), la *Madone de Foligno* (Vatican), la *Madone à l'Impannata* (Rome), la *Sainte famille de Naples*, la *Madone à la Tente* (Turin), la *Vierge au puits* (Flo-

Fig. 15. — Le Corrège : Mariage mystique de sainte Catherine.

rence), *Vierge au chardonneret* (Florence), *Madone Colonna* (Berlin), *Madone Ansidei* (Londres), *Madone du Grand-Duc* (Florence), *Madone au*

[1] Raffaello Santi dit Sanzio dit Raphaël (1483-1520), après sa période péruginesque (où il imite le Pérugin, *Couronnement de la Vierge*, Vatican), a subi un peu l'influence de Michel-Ange (*Incendie du Bourg*). Outre ses madones, tout le monde connaît ses *fresques* des *Chambres* ou *Stances* du Vatican (*Dispute du Saint Sacrement*, le *Parnasse*, l'*École d'Athènes*, *Héliodore*, la *Messe de Bolsène*, la *Délivrance de Saint-Pierre*, l'*Incendie du Bourg*, *la Bataille de Constantin*, peinte par Jules Romain d'après ses dessins), la décoration des *Loges*, de la *Farnésine* (*Amour et Psyché*, *Triomphe de Galatée*). Les merveilleuses *Sibylles* sont à Sainte-Marie de la Paix. La *Transfiguration* est à la Galerie du Vatican. Comment tout citer et comment omettre la *Sainte-Cécile* (Bologne), les *tapisseries* (Vatican), la *Mise au tombeau* (galerie Borghèse), le *saint Michel* (Louvre), le *Sposalizio* (Mariage de la Vierge) à Milan, la *Vision d'Ezéchiel* (Florence), les *Trois Grâces* (Londres), la *Fornarina* (Rome), *Léon X*, *Jules II* (Florence), *Jeanne d'Aragon*, *Castiglione* (Paris), le *Violoniste* (Rome), etc.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

Baldaquin (Florence), *Madone aux herbes* (Vienne), *Madone Bridgewater* (Londres), les *Madones de Munich*, la *Madone au Voile* (Paris), la *Sainte Famille de François Ier* (Paris), etc. [1].

Le style de l'école siculo-napolitaine, au XVe et au XVIe siècle, est mal

Fig. 16. — Le Pérugin : Pieta (Florence).

défini. Il se rapproche d'abord de la manière vénitienne avec Antonello de Messine (1414-1493), qui voyage en Flandre, y apprend le procédé de l'huile, va à Venise, le communique et y prend peut-être ce coloris chaud et puissant qu'on admire dans ses *portraits*, fouillés, où domine le

[1] L'école romaine se continue. Jules Romain (Pippi, 1492-1546), d'un style parfois emphatique, collaborateur de Raphaël, est meilleur quand il vise moins haut (*Sainte Famille au bassin*, Dresde ; *sainte Cécile*, Rome ; *Danse des Muses*, Florence). Jean d'Udine (1487-1564) est un décorateur. Le Baroche (1528-1612) imite la manière du Corrège (*Repos en Égypte* ou la *Vierge à l'écuelle ; Descente de croix*).

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

caractère[1]. Andrea Sabbatini (1480-1545) de Salerne, élève de Raphaël, suivra le style de son maître. Avec Salvator Rosa nous serons dans le XVII^e siècle.

C'est au XVII^e aussi que l'école bolonaise exercera son influence sur toute

Fig. 17. — Annibal Carrache : Déposition.

l'Europe ou du moins verra toute l'Europe affecter le style dont elle a, la première, donné la recette. De même qu'après les grandes floraisons littéraires vient l'époque des didactiques, les Carrache fondèrent à la fin du XVI^e siècle leur Académie des « incamminati » (les « mis en chemin, les initiés) avec plâtres, estampes, modèles vivants, anatomie. Le métier réunissait ses secrets, rédigeait ses lois, ses formules : le style variait selon le sujet à traiter et l'effet à produire ; en prenant à chacun des maîtres antérieurs ce qu'il avait de mieux. De là l'éclectisme bolonais dont il ne faut point médire, car il fut ce qu'il pouvait être et devait être à l'heure où il vint, — car il produisit des artistes éminents. Les *Vierges* du lombard Raibolini dit Francia (1450-1517), élève du ferrarais Lorenzo Costa (1460-1535) dont il se rapproche par le coloris, avaient mérité que

[1] Messine : *Vierge* (1473) ; — Anvers : *Crucifixion* (1475) ; — Venise : *Vierge, Christ* ; — Vienne : *Christ ;* — Londres : *Christ ;* — *Portraits* à Florence, à Milan, à Berlin, à Paris.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

Fig. 18. — Raphaël : La Belle Jardinière.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

Raphaël les déclarât des chefs-d'œuvre[1] ; mais c'est Louis Carrache (1559-1619)[2] qui fonda la véritable école bolonaise qu'il dirigea, aidé d'Augustin Carrache (1557-1602), professeur et théoricien[3], et d'Annibal Carrache (1560-1609) qui fut le meilleur peintre des trois[4], moindre pourtant que ceux qui viendront au siècle suivant[5].

Louis Carrache avait conquis l'art par une volonté opiniâtre ; ses camarades le surnommaient le « bœuf ». A force d'étudier les maîtres, il était devenu peintre remarquable. Là est l'explication de ses théories et de la fondation de son école. Le travail, l'effort, l'étude peuvent tout et arrivent même à faire germer (ou à suppléer) le don. Que devenait en cela l'imagination primesautière, le tempérament ? L'Art était une école d'éloquence académique picturale. C'est au nom de tout cela que, par un excès contraire, se lève l'adversaire, le lombard Caravage (1569-1609). A cette science qui compose, dose, pondère et idéalise, il oppose le tempérament », le « laisser-aller » énergique, puissant, tel quel, violent, vulgaire même. Otez tous ces voiles entre la réalité et l'artiste ! Le Caravage, chef des naturalistes, laissa (mieux que des théories) des œuvres fortes où il a atteint à la beauté, même à la beauté religieuse, comme dans la superbe *Mise au tombeau* (du Vatican). Son influence dominera, au siècle suivant, l'école napolitaine[6].

[1] Dresde : *Allégorie de Jean Doria.*

[2] Louis Carrache : *Suzanne* (Londres), *Transfiguration* (Bologne).

[3] Augustin Carrache : *Saint-François* (Vienne), la *Communion de saint Jérôme*, la *Femme adultère*, l'*Amour vainqueur*.

[4] Annibal Carrache : le *Raboteur* ou la *Sainte famille, Vierge et saints* (Dresde), *Sainte Famille* (Florence), *Assomption* (Dresde et Bologne), *Saint-Roch* (Dresde), *Danaé*, *Vénus*, *Hercule enfant*.

[5] Le Primatice (1504-1570), très décorateur, avait poursuivi surtout l'idéal de l'école romaine sur les traces de Jules Romain. Il séjourna en France où nous le retrouverons avec Niccolo dell Abbate et d'autres.

[6] Andrea Solario (?-1535), comme Luini, dont nous avons parlé, est un artiste précieux, raffiné, d'idéal florentin, qui a laissé la *Vierge au coussin vert* (Louvre) et l'*Homme à l'œillet* (Londres).

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

La Renaissance en France.

Pas plus en France qu'ailleurs, la Renaissance n'a sa date fixe et tranchée de début. Une longue période de transition fait transparaître peu à peu les éléments classiques, qui insensiblement prennent la première place, imposent leur système et dominent à leur tour.

Dans l'architecture, les progrès de cette métamorphose sont plus manifestes que dans les arts de la peinture et de la sculpture. La peinture, étant donné le manque d'œuvres antiques, ne participa en somme qu'indirectement au mouvement nouveau : les peintres du xv^e^ et du xvi^e^ siècle n'ont eu de « classique » que les sujets païens et gréco-romains qu'ils ont traités et encore est-il nécessaire de noter que ces sujets mythologiques ne sont point fréquents, même au xvi^e^ siècle, ou que du moins ils demeurent bien moins nombreux que les sujets empruntés à la religion. En fait, c'est surtout avec les Carrache, après les Carrache et avec leur école que la mythologie sera la matière principale, la mine de la peinture. La sculpture, par le nu, par l'étude plus profonde du corps humain, se rapproche davantage et plus vite de l'antiquité. Bien que les artistes connussent surtout les bas-reliefs romains et que l'influence des modèles antiques ait été restreinte en raison du petit nombre de chefs-d'œuvre encore exhumés, la sculpture comme l'architecture eut des choses à imiter, — ce que la peinture n'avait point.

La Renaissance française mérite une place très considérable. Longtemps admirateurs exclusifs des gloires étrangères, nous avons laissé tomber dans l'oubli nos gloires nationales. Que de merveilles ont dis-

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

paru dans les tourmentes politiques et sociales ! Il en reste pourtant assez pour montrer la vitalité de l'art français avec les caractères marqués de son originalité — et pour faire honte aussi du petit nombre des noms propres sauvés de l'oubli ! Et quelles incertitudes sur les attributions ! La plupart de ces noms se retrouvent dans les comptes, dans les inventaires, dans les textes de marchés. On peut évaluer approximativement, pour le XVI^e^ siècle, les noms connus de « maîtres d'œuvres » à 400, de peintres à 350 et de sculpteurs à 230.

Ces documents écrits, pauvres archives de nos gloires, offrent ceci de précieux, qu'ils témoignent de l'universalité de nos artistes qui, de même qu'en Italie, faisaient souvent rayonner leur activité sur le domaine entier des arts.

Il y avait donc une école française avant la Renaissance et cette école se continua, toute française encore, pendant la Renaissance et après, et, là même où elle suivit le mouvement général de l'art au XVI^e^ siècle, sut y garder son allure particulière : à côté des italianisants persista la tradition nationale.

Ces influences étrangères, italienne pour une part, flamande pour une autre (qu'on néglige trop), se mêlèrent heureusement, se fondirent, furent absorbées, n'absorbèrent point. Ces influences, on alla les chercher ou elles s'importèrent.

L'individualisme flamand pénétra par juxtaposition, par échanges, grâce à la maison de Bourgogne, à ses ducs Mécènes, riches, dépensiers, désireux de bien-être actuel et de gloire future, — occupés d'eux et de leur personne avec un égoïsme supérieur qui agrandit l'art dans ce qu'il a d'intime et de privé.

L'idéalisme italien, d'une ouverture plus large, d'une conception plus aérée et plus grande, habitué à parler aux foules sur les vastes espaces des murs d'églises ou de palais, est plus visible, plus marqué : c'est l'art dans ce qu'il a de public, de général, art de peuple, art d'humanité.

Ce qu'admirèrent les Français en Italie, ce ne fut point, comme on le répète, l'antiquité, la tradition classique. Ils furent émerveillés surtout du bonheur qu'il y avait et qu'il y aurait à vivre dans un milieu de luxe, d'apparat et de beauté comme celui qu'ils avaient devant les yeux. Les

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

ruines romaines les préoccupaient fort peu et les arts, moins qu'on ne le dit ou du moins à un point de vue moins élevé qu'on ne le dit. C'est ainsi que Charles VIII écrit à son beau-frère que l'Italie « avec ses jardins »

Fig. 1. — Fr. Clouet : Elisabeth d'Autriche.

est un paradis terrestre. Plus tard le cardinal Briçonnet parlait à Anne de Bretagne de la « beauté incréable » de tout ce qu'il voyait à Florence ; mais il est notable qu'il ajoute que, pour rendre le charme de ces choses, il faudrait l'art, non d'artistes italiens, mais de français, — « le beau parler de Chartier, la subtilité de maître Jean de Meung et la main de Fouquet », du grand Fouquet.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

Ainsi on célèbre la beauté de la nature, du climat, du paysage et aussi la science raffinée d'une vie de bien-être et de joie. Ces palais où l'on est si heureux, moins tristes que les châteaux de France, charment par leurs aménagements, par leur confort de demeures de plaisir. Plus tard la mythologie plaira aux Valois, surtout en raison des nudités auxquelles elle se prête.

D'ailleurs les artistes qui vivent à la cour de France, y étaient déjà employés à l'ordonnance des fêtes et à la décoration des cérémonies : ils avaient un peu la fonction des poètes, valets de chambre du roi. Leur rôle était analogue à celui du poète Clément Marot, « illustrant » de petits poèmes les incidents de la vie journalière de la cour. Il s'ensuivait, pour les uns comme pour les autres, artistes et écrivains, une sorte de domestication, sans indépendance sans doute, mais aussi une garantie, une protection à l'égard de ce qui n'était pas le roi ; d'autre part, cet art, qui consistait surtout en improvisation, réclamait et exerçait une certaine dextérité de procédé, une habileté de tour de main rapide. Ces « peintres » du roi devenaient en outre des personnages importants, dont les services étaient appréciés quand il s'agissait de « faire aussi beau que le voisin », d'organiser quelque réception, quelque cortège. Et de tout cela on s'inquiétait plus qu'autrefois. Le règne de la force s'humanisait, se tempérait, se mêlait de beauté. On voulait plaire : l'art en donnait les moyens.

Le milieu du xv^e^ siècle avait été une détente.

Après les horreurs de la guerre séculaire contre les Anglais, les cœurs s'étaient desserrés, — chants d'oiseaux après l'orage. Il ne faut pas oublier que si, pour l'Europe, 1453 est l'année de la prise de Constantinople par Mahomet II, c'est pour la France, l'année de la mort de Talbot, de la victoire de Castillon, de l'expulsion de l'étranger, de la fin de la guerre de Cent Ans.

Les fêtes, les entrées de rois, les visites de princes étrangers sont les occasions du déploiement de luxe. Nombre d'artistes exercent une sorte de régence universelle, fournissent des modèles de toutes sortes, des écussons, des devises enjolivées, des allégories, des bannières, des costumes. Les arts semblent peu séparés. Des familles d'artistes se montrent, les Hympe, les Dubreuil, les Dorigny, les Lerambert, les Dumous-

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

tier, les Houel. Il y a des centres, Tours, Lyon, Avignon aussi et Fontainebleau, ces derniers dans un sens moins national. Pris à part et indépendamment de ce qui lui pourra venir de l'étranger, le style pure-

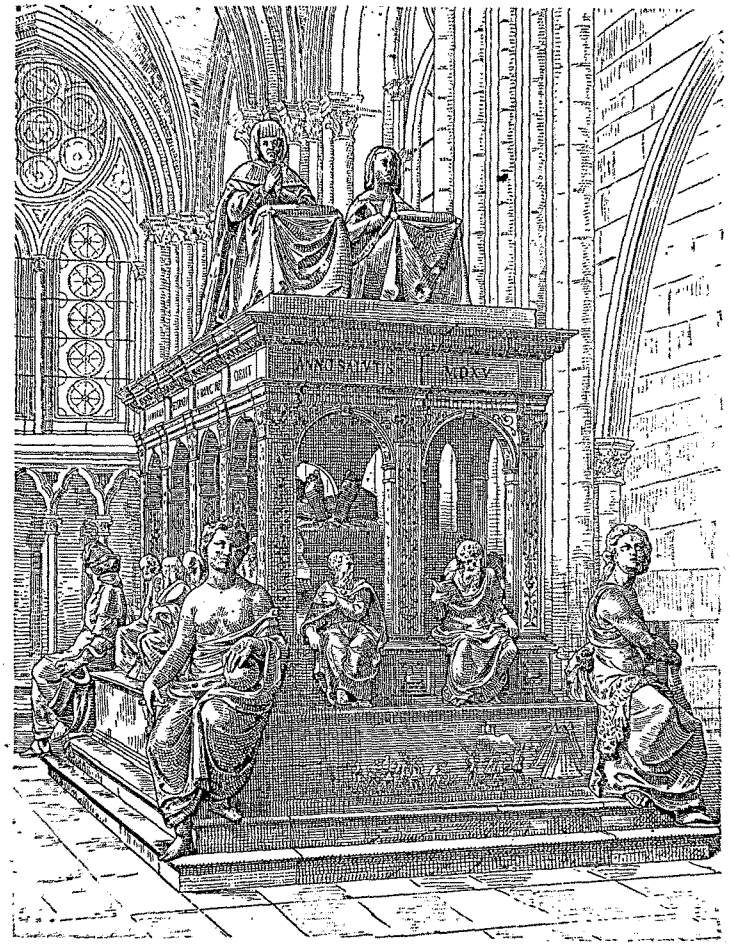


Fig. 2. — Les Juste : Tombeau de Louis XII et d'Anne de Bretagne.

ment français voit dominer en lui deux tendances, très explicables par la double origine de notre peinture. La peinture italienne est née de la mosaïque. La nôtre vient de la miniature et du vitrail. C'est à la miniature que nos peintres doivent une sorte de précision mêlée de naïveté : de là vient que le portrait est le genre le plus important chez nous et où l'école française se placera au premier rang. La miniature nette, exacte, documentaire se prêtait aussi à la grâce du décor dont les élé-

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

ments étaient empruntés à la nature végétale : c'est dans ce sens ornemental que dut se développer aussi la peinture dans les fêtes publiques, ainsi que l'attestent les documents écrits, en l'absence d'œuvres conservées. Mais il ne faut pas omettre que la peinture des vitraux aux effets plus larges, aux colorations plus puissantes et plus chaudes, a été l'école de nombreux peintres du XVI^e^ siècle. Par là s'élargira la manière.

La miniature proprement dite n'est d'ailleurs pas délaissée par les successeurs de Fouquet[1]. Si Jean Poyet dirige les fêtes de l'entrée de la reine Anne à Tours (en 1491), s'il peint les décorations théâtrales des Mystères représentés lors de la réception, il a orné de miniatures un livre d'heures de la reine Anne et fut cru longtemps l'auteur des belles Heures de la reine, aujourd'hui restituées au talent[2] de Jean Bourdichon (1457-1521). Ce dernier, établi à Tours, est miniaturiste en même temps que portraitiste, décorateur et peut-être sculpteur. Peintre du roi (dès 1484), il nous apparaît, d'après les inventaires et les comptes royaux, comme une sorte de Le Brun dirigeant tout. Il dore un tabernacle pour la chapelle de Louis XI à Plessis-lès-Tours, dore des statues de bois, peint quarante écriteaux à sentences religieuses, des écussons, des modèles de costumes, de bannières, de crosses, de lampes. C'est lui qui dessinera les modèles des tentes et des pavillons pour la célèbre entrevue du Camp du Drap d'or. En 1480, il « pourtraict et painct de plusieurs couleurs sur peaux de parchemin collées ensemble » une vue de la ville de Caudebec, puis des généalogies avec histoires ; on mentionne de lui vingt-quatre miniatures « où il y a un bateau et plusieurs demoiselles et mariniers », qui font de lui un ancêtre de nos marinistes. Dans un tableau macabre, il avait représenté la mort, un cadavre plein de vers. En 1516 il fit le portrait de François I^er^ « au vif », c'est-à-dire d'après nature, et le Musée du Vatican possède de ce grand artiste, dont l'œuvre a presque disparu, un *portrait de saint François de Paul*, envoyé au pape lors de la canonisation.

C'est probablement aux séjours fréquents de Louis XI que Tours dut son importance de foyer d'art. La ville de Fouquet, de Poyet, de Bour-

[1] François I^er^ aura encore en Robin ou Robinet Testart, son miniaturiste attitré.

[2] A la Bibliothèque Nationale.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

dichon, fut la ville des Clouet. Un Clouet avait été peintre de la cour de Bourgogne. Flamand, Jean ou Jehannet Clouet (1485-1541) devint peintre du roi de France en 1518. Célébré par les poètes, il fut honoré d'une médaille frappée à son effigie, médaille autrefois en la possession du collectionneur Mariette et qui portait « Jehannet Clovet Pictor franc. regis ». Il épousa la fille d'un orfèvre de Tours et ne laissa rien qu'un fils François Clouet dit aussi Jehannet (1510-1572) qui se fit naturaliser et devint peintre du roi. Trois œuvres capitales permettent de juger du style délicat, précieux sans faiblesse, de cet éminent portraitiste représenté au Louvre par les portraits (en buste) d'*Elisabeth d'Autriche* (femme de Charles IX) et de *Charles IX* (en pied). Le Musée de Vienne a une *répétition de ce portrait*, mais en grandeur naturelle, avec l'inscription « Charles VIIII très chrestien roy de France en l'aage de XX ans? peinct au vif par Jannet » 1563[1]. Anvers, Berlin et Londres ont des portraits de sa main. On peut étudier au Louvre une vingtaine de portraits attribués à l'école de Clouet et dont plusieurs sont remarquables, notamment le Henri II, en pied, au manteau noir passementé d'or. Le Henri III qui figure dans le *Bal à la Cour* (Louvre) est vivant d'expression : l'attitude, la physionomie, le regard y dénoncent l'homme du guet-apens de Blois.

Fig. 3. — Pilon : Groupe dit « les Trois Grâces ».

Au dernier des Clouet succéda, dans la dignité de peintre du roi, Jehan de Court : il ne reste rien de cet artiste célébré dans les vers de Desportes.

[1] François-Jehannet Clouet fut-il sculpteur ? A la mort de François Ier et de Henri II, il moula le visage et les mains des défunts pour modeler l'effigie de cire que, habillée et couchée, on plaça selon l'usage sur un lit d'apparat dans la salle du rez-de-chaussée (salle des Cariatides) du Louvre et à côté de laquelle on célébrait la messe des morts sur des autels improvisés.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

On le voit, le portrait est le genre national, le genre français : sa marque est un très apparent souci de vérité sans sécheresse, une volonté de fidélité, avec quelque chose de moins superficiel qu'ailleurs, de plus familier, de plus intime, de plus pénétré et de plus pénétrant : toute la vie y est dans les yeux.

Fig. 4. — Goujon : Naïade.

Les tableaux conservés sont rares, rares même sont ces beaux portraits dessinés aux trois crayons (noir, blanc, rouge). Les Quesnel et les Dumoustier furent les plus renommés de ces grands dessinateurs. Pierre Quesnel, peintre-verrier, fut la souche d'une famille qui s'étendit jusque dans le XVII^e^ siècle et que nous trouverons alors. François Quesnel (1545-1619), fils de Pierre, vécut à la cour de Henri III : ses portraits (à l'huile), étaient confondus avec ceux de Clouet. Les Dumoustier ne furent pas moins nombreux que les Quesnel. Dumoustier l'Ancien (Geoffroi) peintre, miniaturiste et graveur, travailla à Fontainebleau sous la direction du Rosso (vers 1537-1540). Etienne (1520-1603) « noble, rare et excellent en son art » (disait son épitaphe) fut peintre ordinaire de Henri II, François II, Charles IX, Henri III. Pierre, fils d'Etienne, dut à son talent de dessinateur portraitiste le nom de Dumoustier-Crayon, sobriquet glorieux qui passa à son fils Daniel (1576-1646). Le duc de Guise fit faire par Duguernier (1550-1620) un livre d'Heures où les vertus étaient symbolisées dans les portraits des plus belles dames de la Cour[1].

[1] Comment ne pas parler de l'admirable gravure où figurent les *trois Coligny* debout et signée Marc Duval, 1579 ?

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

Lyon avait son école rivale de celle de Tours. Deux noms inégaux de valeur, semble-t-il, la représentent. Jean Perréal, malgré son surnom de Jean de Paris, est une gloire lyonnaise (1463-1529). Ingénieur, architecte, sculpteur, peintre, poète, Perréal avait organisé les fêtes de Lyon pour l'entrée de Charles VIII. En 1493, il avait refait un pont de

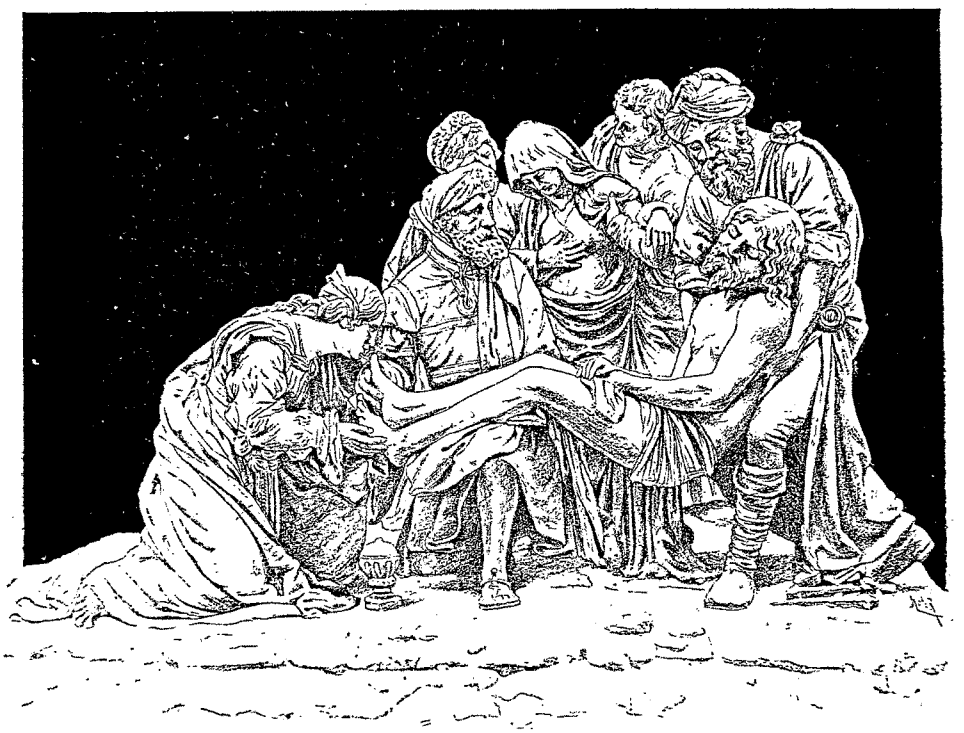


Fig. 5. — Richier : Sépulcre de saint Mihiel.

la ville et, en 1500, il exerce les fonctions de contrôleur général des bâtiments. Toutes les fêtes de Lyon pendant quarante-six ans l'eurent pour ordonnateur. La belle *église de Brou* (Ain) et le superbe *tombeau de Philibert le Beau* qu'on y voit furent ses œuvres. Le Louvre possède, de lui, un tableau, une belle *Vierge* assise sur un trône entre deux donateurs.

Parmi les peintres lyonnais, le plus renommé après Perréal sera Claude Corneille ,portraitiste, mort après 1576, auquel le Louvre attribue un curieux *François Ier*. Corneille était le peintre favori des grands personnages et Brantôme fait son éloge.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

Jean de Cormont ou de Courmont ou de Gourmont est un parisien ; vers la fin du xv[e] siècle, il témoigne de plus de fantaisie que les Clouet (dont, il est vrai, on ne peut juger que dans le portrait). Une très curieuse petite *Nativité* montre un art plus émancipé, se plaisant aux mises en scènes compliquées de colonnades, de ruines. Cormont est peintre religieux, comme Frémyn Lebel qui, en 1557, décore d'une *Assomption* le maître-autel de Saint-Germain des Prés, — comme Simon de Châlons dont Avignon possède quatre tableaux, une *Adoration des Bergers*, une *Notre-Dame de Pitié*, une *Descente du Saint-Esprit* et une *Nativité*.

L'influence italienne y est visible (et explicable à Avignon, cité des papes). Cette influence se revoit dans les œuvres d'un artiste considérable, le plus important peut-être du xvi[e] siècle, Jean Cousin, (1500-1589). Peintre-verrier, peintre et probablement sculpteur, Cousin avait reçu les leçons de son compatriote Thomas Hympe de Sens, membre d'une nombreuse famille de peintres-verriers. C'est dans ce genre que Cousin semble avoir le plus travaillé. A côté des *vitraux* de son maître, à la cathédrale de Sens, Cousin (1530) représenta, dans les verrières la légende de *saint Eutrope*. La chapelle de Vincennes, l'église Saint-Gervais, Villeneuve-sur-Yonne (*Jugement dernier*), Moret, Fleurigny, le château d'Anet, Rome, ont ou ont eu des vitraux de Cousin. C'est surtout dans le choix des sujets et dans la composition qu'il italianise : le procédé et la manière restent dans une note qui sent déjà le style du xvii[e] siècle. Dans le *Jugement dernier* (tableau du Louvre) se meuvent avec aisance d'innombrables personnages. L'*Eva prima Pandora*, à Sens, femme nue couchée sur une tête de mort, reste énigmatique. Un tableau du Musée de Rennes (*Noces de Cana*) lui est attribué, ainsi qu'une *Descente de Croix* (Mayenne) et l'*Aumône* (Musée de Brunswick). Les ouvrages publiés par Cousin eurent de nombreuses éditions. La *Vraie science de la pourtraicture* parut en 1571, après la *Perspective* (1560). On écrit surtout quand on résume, quand on arrive à la fin de quelque chose. L'artiste voulut peut-être conclure le xvi[e] siècle pour faire le départ entre la tradition française et le style italien ou du moins donner la formule de leurs proportions dans le mélange qu'il en avait fait.

Pour tout dire, nous estimons que les grands efforts des rois pour transplanter chez nous le style italien ne réussirent point pleinement et

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

que le nombre, l'importance de ces tentatives, comparés au résultat obtenu, n'aboutissent qu'à prouver la vitalité de l'école nationale. Combien considérable fut cette vitalité, on le voit à la résistance opposée et cela quand la mode, les faveurs, tout partait de la cour et descendait du roi. Ce ne fut point une résistance voulue, mais instinctive et, par là, plus forte, plus probante aussi.

En 1495, Charles VIII avait ramené d'Italie 22 ouvriers et gens de métiers, parmi lesquels Fra Giocondo, l'architecte Joconde, et Guido Paganino de Modène, dont il ne reste rien après un séjour de vingt ans en France. Ce Joconde, peintre, sculpteur, architecte, était une encyclopédie vivante : il avait enseigné le grec et le latin à Scaliger. On lui attribue deux ponts de Paris. Il construisit l'ancienne Cour des Comptes, antérieure à celle qui fut incendiée en 1871. Son influence pourtant paraît peu. L'architecture française avait commencé elle-même son mouvement de transformation dans un certain esprit que nous analyserons : dans cet esprit, elle le continua.

Fig. 6. — Jean de Bologne : Mercure volant.

François Ier, qui fait acheter des œuvres d'art en Italie, qui appelle Léonard de Vinci (1516), en France où il mourra (1519), qui fait venir André del Sarto (1520), forme une vraie colonie italienne à Fontainebleau surnommée la « petite Rome ». A la tête de cette école sont le Rosso, maître Roux (de 1532 à 1541), le Primatice, Niccolo dell Abbate (demeuré en France de 1552 à 1571) et Bagnacavallo, dont on francise le nom en Baignequeval. Tous sont des hommes de valeur, et, outre cela, des exubérants, des expansifs, d'une activité prodigieuse, trop active même, — éloquence fuyant parfois en bagout. Les bénéfices ecclésiastiques les récompensent richement[1].

[1] Rosso (1496-1541), florentin, a laissé le *Défi des Piérides*, belle toile, et une *Mise au tombeau* (Louvre). Florence, Rome et Berlin possèdent de ses œuvres. — Le bolonais Primatice, rival et ennemi de son compatriote (1504-1570), a vécu près de 40 ans en France : facile, hâtif, il commence avec fougue et se lasse, n'achève pas. Niccolo dell Albate, de Modène [1512 (?) 1571] avait amené ses deux fils Christophe et Camille.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

Fontainebleau est décoré par eux d'innombrables peintures allégoriques et mythologiques, qui, presque toutes, ont été détruites, en 1643, par un scrupule religieux absurde. C'est là que le roi reçut Charles-Quint, en 1539, alors que les embellissements n'étaient point terminés. Le Primatice et Niccolo dell Abbate ont orné de *fresques* la salle des fêtes (restauration par Alaux). Le Rosso est représenté par 14 compositions allégoriques de la Galerie de François Ier.

Fontainebleau fut un centre actif : les arts décoratifs y subirent une impulsion qui, celle-là, fut féconde et l'italianisme exerça une grande (sa principale) influence dans le domaine ornemental (nous y reviendrons). Les maîtres italiens avaient sous leur direction de nombreux français, les frères Dubreuil, Toussaint et Pierre [1]; Samson de Paris, les frères Dorigny, Charles et Thomas, les Lerambert, Jean et François, Geoffroi Dumoustier, dont nous avons parlé. Il est malaisé de démêler la part personnelle de chacun : tout était fait sur les dessins du Rosso et du Primatice, sur leurs indications, sous leur direction. On cite aussi Eustache Dubois, qui travailla pour l'aménagement de la réception de Charles-Quint et la décoration des salles, Ambroise Dubois (mort en 1615), auteur de la décoration de la Galerie de Diane.

L'admiration de Charles VIII, de Louis XII, du cardinal d'Amboise, de François Ier, des Valois, l'influence de Catherine et de Marie de Médicis aidèrent l'italianisme dans ses essais d'absorption et de domination. Le midi de la France, resté plus latin, plus classique, durant le Moyen Age, était (et avait été plus tôt) ouvert à l'invasion des idées nouvelles. Les *peintures d'Albi* (1502-1510), fresques sur fond bleu avec rehauts d'or, sont italiennes de style et peut-être l'œuvre d'artistes italiens. Avignon, où séjournèrent les papes pendant tout le XIVe siècle (1309-1411), fut peut-être visité par Giotto et certainement par nombre d'artistes italiens, qui décorèrent le merveilleux palais des Papes (élevé en 1336). La

[1] Toussaint Dubreuil (1561-1602), élève de Fréminet, était meilleur dessinateur que coloriste. On cite de lui *Mars et Vénus* et l'*Histoire d'Hercule* (14 fresques), des vues des *résidences royales* (à Fontainebleau). Avec Jacob Bunel (1558-1614) il fit le plafond de la galerie du rez-de-chaussée du Louvre (sous la galerie d'Apollon), œuvre brûlée lors de l'incendie de 1661. — Fontainebleau fut embelli et décoré dans la suite. Le plafond de la chapelle de la Trinité date de Louis XIII et est l'œuvre du peintre Fréminet, probablement fils du maître de Dubreuil.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

sculpture, malgré certaines incertitudes d'attributions, se concentre en plusieurs grands noms et en grandes œuvres. C'est dans la statuaire tombale qu'elle se manifeste d'abord. La statue est longue à se détacher de la masse architecturale et à s'isoler indépendante. Le monument funéraire fournissait d'ailleurs un cadre excellent, bien qu'il prêtât peu

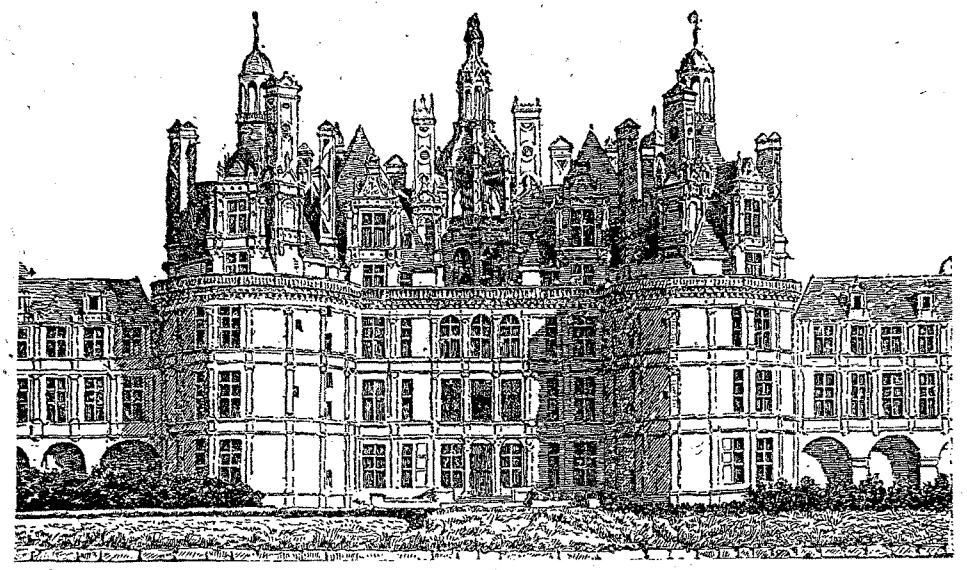


Fig. 7. — Nepveu-Trinqueau : Château de Chambord.

aux mouvements. Le mouvement s'y montre pourtant mais atténué, adouci par la faiblesse de saillie dans les bas-reliefs qui forment panneaux et dont plusieurs sont comparables à ce que l'Italie a produit de plus beau [1]. Tandis que, dans le haut, sont figurés agenouillés le ou les morts (ressemblance cherchée, portrait), dans le bas, dans la pénombre du dessous du portique, s'allongent les mêmes personnages, morts, cadavres (vérité, réalisme même). Puis çà et là en médaillons d'abord, en niches, puis détachées aux angles ou se découpant dans le haut, les statues allégoriques (vertus cardinales, etc.) montrent une autre forme de la statuaire.

Ces tombes des rois, si elles ne sont pas toute la sculpture du

[1] Bas-reliefs du tombeau de Louis XII, représentant l'*entrée à Milan*, la *bataille d'Agnadel*. — Bas-reliefs de la *bataille de Cérisoles*, par Pierre Bontemps, tombeau de François Ier.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

XVI^e siècle, en constituent la partie la plus riche et résument l'art. Et en effet l'art, cette chose complexe si malaisée à définir en raison de sa complexité même que ne saurait rendre une définition simple, a pour première raison d'être, le besoin d'éterniser l'être fugace dont on veut perpétuer le souvenir. L'art arrache à la mort les formes qui nous sont chères.

Les *tombeaux de Dijon* étaient restés dans le style gothique. Le *tombeau du pape Jean XXII*, dans la métropole d'Avignon, est une sorte de chapelle à jour, une châsse, toute gothique, à frontons aigus, à pinacles et clochetons ; mais on y voit poindre la forme nouvelle : dans l'intérieur, comme sous un portique, gît l'effigie du mort. Tandis que l'ensemble se modifie ainsi dans le monument d'Avignon, les détails deviennent classiques dans le *tombeau de Charles VIII* autrefois à Saint-Denis. Là, il n'y a point de dais, de partie supérieure, et la forme générale est celle du sarcophage, portant sur le couvercle la représentation du défunt ; les détails, les moulures n'ont rien de gothique. Sur les faces plates de cette sorte de piédestal rectangulaire allongé, des médaillons ronds encadrent des bustes allégoriques ; ces médaillons sont séparés par des épées droites.

Le *tombeau de Philibert le Beau* dans la belle église de Brou (Ain) avec ses niches, ses dais, ses colonnettes en faisceaux, conserve, malgré sa date (1506-1512), les dominantes gothiques, probablement par entraînement, pour s'harmoniser avec l'église qui est du même temps et où la partie, qui forme le pourtour de la tombe jusqu'à une certaine hauteur, est tout ogivale[1].

On pourrait dire du *monument des cardinaux d'Amboise* à Rouen que, sans rien de gothique, il donne pourtant l'impression du style du Moyen Age. Les détails n'ont rien d'ogival, mais la décoration est surchargée, encombrée, débordante, à ce point que le principal y disparaît noyé. Le dais qui s'avance, colossal, inquiétant, a quelque chose

[1] On sait que Jean Perréal a fourni les dessins. Il semble que Michel Colomb, qui travailla au monument avec le bourguignon André Colomban, le suisse Conrad Meyt et Jean de Chartres, était assez connu, assez important pour ne point avoir à subir de direction et de sujétion ; mais Perréal était un grand personnage officiel (outre sa valeur) et d'autre part Colomb, livré à lui-même pour la tombe de François II à Nantes, a montré que son idéal était tout différent du style du tombeau de Brou.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

du haut plafonnant de la célèbre cheminée de Bruges. L'ensemble n'y est point aisément saisissable ; pas de plan dominant sous ces reliefs multipliés. C'est un tout contestable composé de parties fort belles. Le dessin en fut donné par Roland Leroux (1516) et la sculpture faite par Desanbeaulx, Thérouyn, Chaillon, André le flamand, Laignel, Jean de Rouen.

La forme tumulaire se dessine dans la *tombe de Louis XII* et *d'Anne de Bretagne* (1517-1518) à Saint-Denis: c'est celle du portique ou plutôt d'une sorte d'arc de triomphe où le cadavre bouche la baie jusqu'à une certaine hauteur. Ce merveilleux monument est attribué et rendu au talent des Juste (Jean et Antoine). Etablis à Tours, les Juste sont probablement d'origine étrangère, florentine, croit-on. Antoine, appelé par le cardinal d'Amboise, travailla, vers 1508-1509, au château de Gaillon, où il sculpta pour la chapelle les figures des douze *apôtres*. Jean serait le fils d'Antoine, mort en 1519 : il est le plus célèbre des Juste. En 1495, il fait le *mausolée des enfants de Charles VIII*, en 1507 le *tombeau d'un évêque* pour la cathédrale de Dol, celui de *Louis Poncher* (à Saint-Germain l'Auxerrois de Paris), de *Thomas Bohier* (à Tours). En 1531, il a le titre de sculpteur du roi. La date de sa mort est inconnue [1].

Les artistes à qui est dû le *monument de François Ier et de sa femme Claude de France* (à Saint-Denis) sont tous français. C'est Philibert Delorme qui dessina cette sorte d'arc de triomphe où les bas-reliefs sont de Pierre Bontemps (1552), les statues l'œuvre de Germain Pilon, de Chantrel, de Bigoigne, de Jean de Bourges, d'Ambroise Perret et peut-être de Jean Goujon. La *tombe de Henri II et de sa femme Catherine de Médicis* (1564-1583) est plus simple, plus originale : la sculpture y est moins humiliée, moins modeste, avec les grandes et belles *statues allégoriques* en bronze par Germain Pilon. Longtemps toute l'allégorie consista dans les deux groupes des 4 vertus cardinales (vertus morales, d'après l'antiquité païenne) et des 7 arts (vertus pour ainsi dire intellectuelles, les 7 degrés de la science). Ces quatre vertus cardinales, que Pilon a fait figurer dans le monument de Saint-Denis, sont aussi aux quatre angles du célèbre *tombeau de François II et de Marguerite de Foix*

[1] Un autre Juste, frère de Jean, travailla à Fontainebleau et fit, pour François Ier, une *Léda* et un *Hercule*.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

(cathédrale de Nantes). Dans cette œuvre de Michel Colomb ou Columb ou Colombe, la sculpture domine : l'architecture est nulle. Un massif rectangulaire porte les figures tombales et, sur les surfaces latérales, aligne 32 personnages debout, dans des niches, avec, dans le soubassement, une série de médaillons ronds. On ne compte pas moins de 43 statues dans ce beau monument tout de marbre blanc et noir [1].

Pour les morts illustres, le cœur était parfois l'objet d'un monument particulier, comme la *colonne torse* (Louvre) dont le chapiteau contient une urne de bronze où était enfermé le cœur du connétable de Montmorency (1567); c'est l'œuvre de Barthélémy Prieur (?-1607) auteur du *tombeau du connétable et de sa femme* (à Montmorency). Au Musée du Louvre est aussi un beau *buste de Henri IV* par le même artiste, qui a décoré le palais du Louvre de *Renommées* et de *figures allégoriques* (tympan des arcades.)

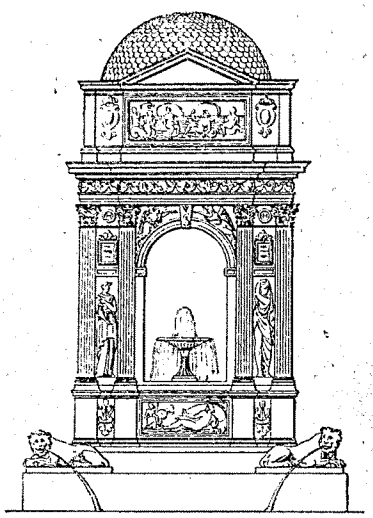


Fig. 8.
Lescot : Fontaine des Innocents.

De Germain Pilon (1535-1590) l'œuvre la plus renommée est le groupe dit des *Trois Grâces* (Louvre), mais qui représente plus vraisemblablement les Trois Vertus Théologales soutenant l'urne destinée aux cœurs de Henri II et de Catherine de Médicis (comme le dit l'inscription latine du socle). Ses travaux furent nombreux ; nous avons mentionné le monument de Henri II à Saint-Denis. Un gracieux *buste d'enfant* (Louvre) montre qu'il était capable de grâce, bien qu'il soit plus lourd (plus nourri aussi) que Goujon dont il fut le rival. On a de lui de *grandes figures* sculptées en bois pour la châsse de Sainte-Geneviève [2]. Les bustes

[1] Le breton Colomb [1440-1512 (?)], qui a travaillé à Brou, est représenté au Louvre par un *saint Georges*, bas-relief pour le château de Gaillon.

[2] Le bois, dominateur au moyen âge qui lui doit son style statuaire, aura encore ses fidèles jusqu'au temps de Louis XIII ; puis il deviendra le domaine de la sculpture des proues et poupes de vaisseaux, d'où sortira Puget. Les stalles des églises fourniront d'admirables bas-reliefs. — Cependant avec le XVIe siècle, commence le règne de la pierre : de là l'élargissement de la manière. La Flandre restera fidèle au bois.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

de *Henri II*, de *Henri III* et surtout de *Charles IX* jeune sont d'admirables portraits.

Mais c'est en vain qu'on voudrait égaler Pilon à Jean Goujon, celui qu'on a surnommé le Phidias français et le Corrège de la statuaire, bien qu'il n'ait point les qualités de sobre force attribuées au sculpteur grec

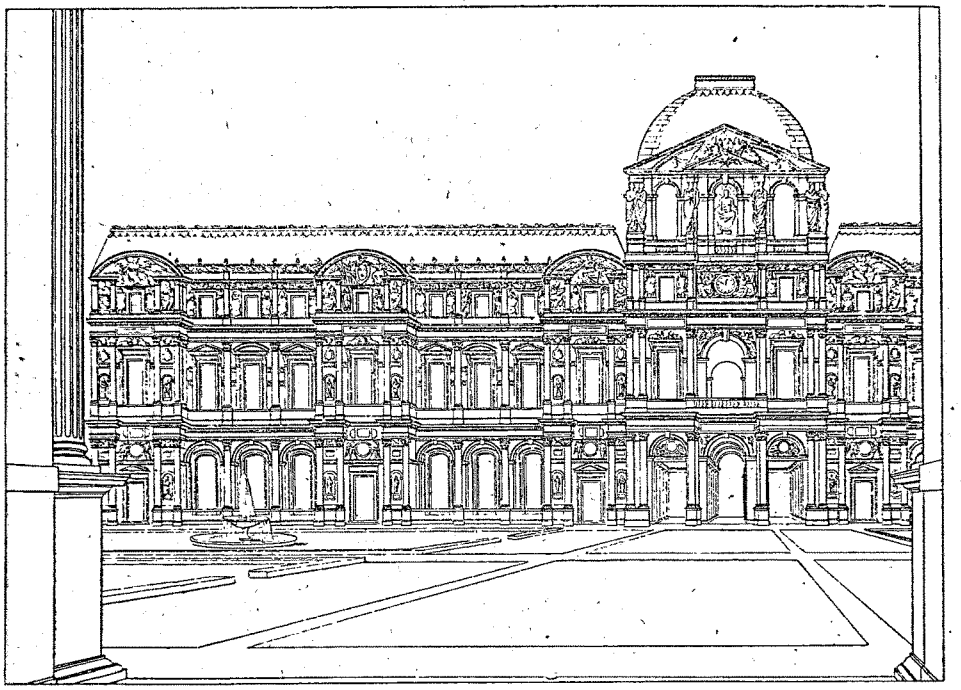


Fig. 9. — Lescot : Aile du Vieux Louvre (le pavillon a été ajouté par Louis XIII).

et que la grâce soit chez lui plus affinée, plus élégante, moins poupine que chez le peintre parmesan qui se plaît aux ovales arrondis des figures. On ne sait rien de sa vie : une légende le fait périr victime de la Saint-Barthélémy, alors qu'établi sur les échafaudages il travaillait à la décoration du Louvre. L'hôtel Carnavalet possède des bas-reliefs de sa main : à Chenonceaux, une cheminée lui est attribuée ; il fut employé au château d'Anet, à Saint-Maclou de Rouen, à Saint-Germain l'Auxerrois. Les *Cariatides* qui soutiennent la tribune de l'ancienne salle royale des Cent-Suisses (aujourd'hui première salle de la sculpture antique) sont une création hardie, personnelle aussi, car Goujon ne connaissait vraisemblablement pas les cariatides d'Athènes. Sa belle *Diane*

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

au cerf celle qu'on appelle la Diane de Jean Goujon (avec cette belle tête à la chevelure ornée de joyaux) suffirait à prouver la supériorité du ciseau de l'artiste français sur Cellini dont la *Nymphe de Fontainebleau* (Louvre), allongée outre mesure, au modelé mou, est conçue irraisonnablement pour la place qu'elle devait occuper, en haut, toutes les lignes horizontales (déjà exagérées) gardant leurs dimensions tandis que les verticales rapetissées se rapprochaient par le point de vue et outraient encore l'allongement.

C'est que l'art de Goujon est un art de goût et de mesure avec une préoccupation de grâce élégante. Sans doute le *buste de Henri II* est un morceau sévère et nous ignorons si les œuvres perdues ne modifieraient point le jugement à porter; mais sa *Vénus marine*, sa *Nymphe de la Seine* et surtout ses célèbres *Naïades* le montrent plus épris de douceur pénétrante que de force. Les Naïades, traitées dans un timide relief, s'accordaient merveilleusement avec l'ensemble de la jolie fontaine des Innocents. Plus de saillie dans les bas-reliefs eût détonné avec l'encadrement, non de colonnes (rondes) mais de pilastres (plats) à cannelures.

L'artiste qui vise à la force, au réalisme, à la vie grouillante, c'avait été le sacrifié Ligier Richier, le grand lorrain, peut-être l'élève de Michel-Ange. Né à Saint-Mihiel vers 1500, il taille, croit-on, le *Calvaire de Hatton Chatel* (1523), avec ces bas-reliefs profondément fouillés, peuplés et vivants jusqu'aux arrière-plans, — procédé qui sera la caractéristique de sa manière et qu'on retrouve plus puissant encore dans son chef-d'œuvre, le *Sépulcre de saint-Mihiel*, déposition à treize personnages, où la vie et le sentiment religieux débordent, où la statuaire semble ajouter à ses ressources des effets qui paraissaient exclusivement propres à la peinture. Le Christ soutenu par Nicodème et Joseph d'Arimathie est une inoubliable figure; chacun des acteurs du drame silencieux a son attitude, son expression vivantes; mais au-dessus de tout cela planent une unité de sentiment, une science de groupement qu'on n'avait point connues encore et qu'on ne sait à quoi comparer dans l'avenir [1]. A Bar-le-Duc, Richier exagère la force jusqu'à la violence : il campe debout,

[1] A citer le beau groupe de la *Vierge défaillante* soutenue par saint Jean (à Saint-Mihiel), le *tombeau* de la duchesse de Gueldre (à Nancy), en pierre blanche pour les chairs et noire pour les vêtements.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

se détachant sur un manteau princier où le velours se mêle à l'hermine, la *Mort*, la mort vivante, cadavre en putréfaction, rongé déjà, et qui lève le bras, prend des airs de majesté. On prétend, il est vrai, que ce n'est là qu'une forme de monument funéraire en accord avec la volonté du mort. Combien loin de l'art sage, raisonnable, fort pourtant, qui triomphe dans la figure tombale de l'*amiral Chabot* (couché sur le côté, ce qui est rare), buste relevé, bras accoudé sur un casque, belle œuvre attribuée sans certitude à Jean Cousin.

Les Bachelier, originaires d'Italie, établis à Toulouse, ont transporté le style italien dans le Midi de la France où il concordait avec l'idéal local. Nicolas Bachelier, le plus célèbre (1485-1572), naquit à Toulouse, visita l'Italie, reçut les leçons de Michel-Ange, revint et fut renommé comme architecte et comme sculpteur. On lui dut la décoration des châteaux de Montal et d'Assier, l'église d'Assier (1515), plusieurs des stalles d'Auch, les grandes figures décoratives de ces stalles, les stalles de Saint-Bertrand de Comminges (1535) en olivier, le pont Saint-Cyprien, le portail de Saint-Sernin, le clocher de Villefranche. Son chef-d'œuvre est l'hôtel d'Assezat dans sa ville natale[1].

A la Loggia de' Lanzi de Florence, à côté du *Persée* de Cellini, se dressent l'*Enlèvement des Sabines* (marbre, 1583) et *Hercule combattant le Centaure*, œuvres de Jean de Bologne ou plutôt Jean de Boulogne (1524-1606?), venu de Douai à Florence, auteur du svelte, gracieux *Mercure volant* et supérieur à Cellini par l'impression d'une sorte de santé élégante qui n'est pas tout à fait la force.

L'architecture, elle aussi, pourrait prendre pour jalons de son histoire au XVI^e^ siècle les tombeaux de Saint-Denis.

L'engouement pour l'italianisme avait amené Giocondo sous Louis XII, puis, sous François I^er^, Vignole, célèbre auteur du *Traité des Ordres*, Dominique Boccador de Cortone qui, en 1533, construisit l'Hôtel de Ville de Paris, Serlio qui rebâtit Fontainebleau ; mais la France n'eut

[1] Combien d'autres célébrités régionales! Desenbeaulx, que nous avons cité parmi les sculpteurs du tombeau de Georges d'Amboise (1520), est l'auteur de statues au portail de la cathédrale de Rouen et du grand bas-relief qui y représente l'arbre de Jessé. Marchand, employé à Gaillon et au tombeau de François I^er^, sculpte un jubé pour une abbaye près d'Orléans, sa ville natale. François Gentil a laissé un grand nombre de statues dans les églises de Troyes où il était né (mort en 1588).

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

point besoin de ces importations. L'architecture, art de bon sens, de logique et de raison, s'y développa naturellement, sans qu'on aperçoive l'influence de la colonie étrangère.

Et d'abord l'église reste gothique — fidélité légitime du même dogme aux mêmes expressions. L'église de *Brou* (vers 1510) est toute gothique — comme le clocher de *Chartres* (œuvre de Jean Texier, architecte, sculpteur, et de Thomas Levasseur), comme la flèche de *Notre-Dame de Paris*, comme la *Tour Saint-Jacques* (Paris), la *Tour de Beurre* (Rouen), *Saint-André* (Bordeaux), *Saint-Jean* (Soissons), la *flèche de Beauvais* (1555, par Maréchal et Jean Wast). Les chapelles des châteaux de nouveau style restent ogivales : Philibert Delorme innove à Anet avec sa chapelle païenne (1552). Le *chœur de Saint-Pierre à Caen* (1521), si élégant, n'ose pas : il est Renaissance, mais garde les chimères, gargouilles et les dais surplombant les niches[1].

Les châteaux forts sont la forme nouvelle de la société nouvelle. Au château fort militaire, forteresse farouche, fermée comme une armure, a succédé le château aimable jusqu'à l'exagération. Cela n'a pas été sans transition. Dans ces tours rondes des temps précédents on a pratiqué des ouvertures par où l'intérieur, moins effrayé, risquait un œil sur l'extériorité plus rassurante. De là ces fenêtres qui ont l'air de placage, forment des cadres enjolivés ; de là ces agréments des portes : tout cela jure avec les masses sévères du bâtiment même. Puis le nouveau-venu s'enhardit, s'étend, accapare, l'emporte : les éléments anciens disparaissent ou plutôt se modifient.

Le plan, l'ensemble, conservent pourtant la trace des dispositions antérieures. Le quadrilatère d'autrefois subsiste avec ses constructions encadrant une cour intérieure. Autrefois cette cour triste était encore attristée par la menace du donjon, refuge suprême, qui se dressait en son milieu. Le château, le palais qui auparavant regardait vers l'intérieur, eut d'abord toute sa beauté sur cet intérieur, dans la décoration de ses quatre faces sur la cour : il en fut encore ainsi du Louvre et la partie qui, dans le Louvre actuel, est l'œuvre de Pierre Lescot, est ornée de sculptures sur la cour qui occupait le quart de la cour actuelle.

[1] Saint-Étienne et Saint-Eustache de Paris troublent un peu le gothique.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

Cette cour carrée se retrouve dans presque tous les châteaux du XVI^e^ siècle, — à *Ecouen*, œuvre de Bullant, à *Anet*, œuvre de Philibert Delorme; mais elle s'agrandit, est aérée, moins surplombée. Elle ose

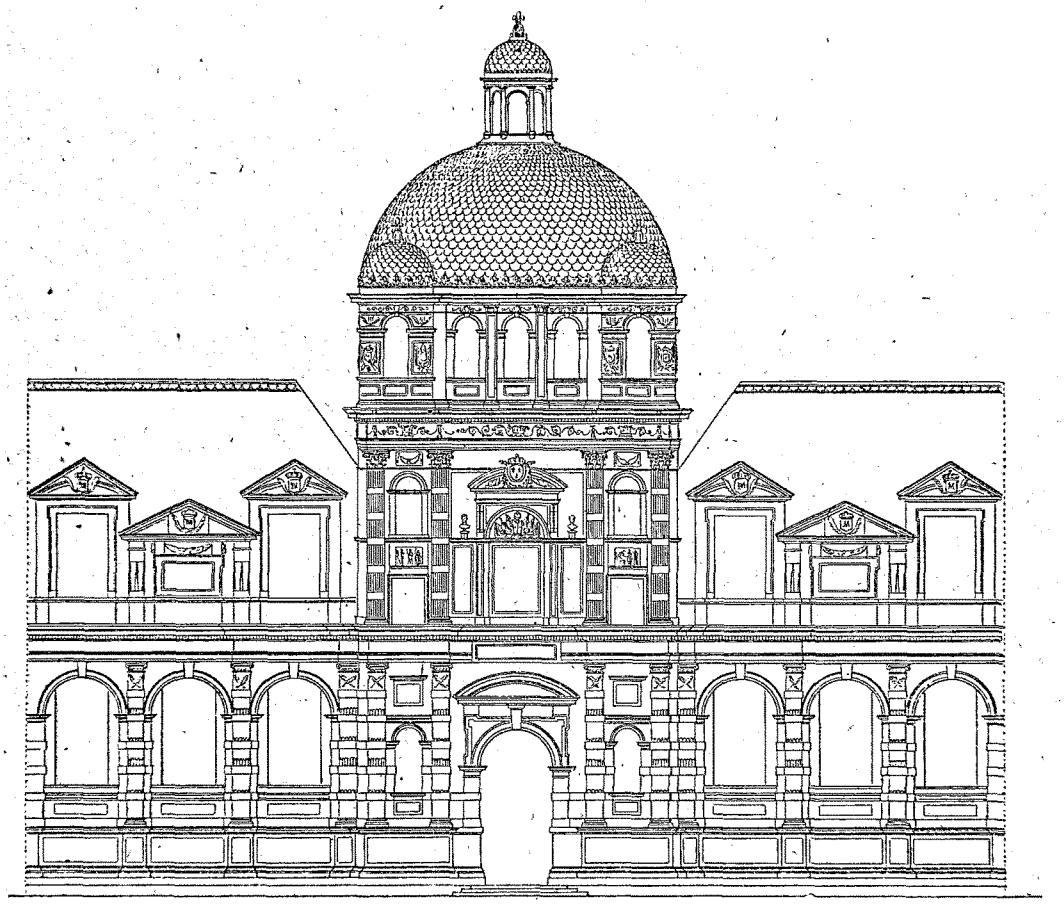


Fig. 10. — Delorme : Les Tuileries.

même affronter le dehors ou du moins parfois ne s'en sépare que par une galerie, une porte en arc de triomphe, très ornée de sculptures et de reliefs — comme à Anet [1]. Le château veut plaire dès le seuil, plaire même de loin. Sans doute on conserve les fossés; mais ces protecteurs,

[1] L'arc de Gaillon (École des Beaux-Arts de Paris) est de l'époque de transition, du style Louis XII. Il est l'œuvre de Pierre Fain, vers 1507-1509. Gaillon, résidence du cardinal d'Amboise, fut élevé sur les plans de Pierre Valence qui travailla à Tours et à Rouen. — Mort vers 1518.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

ces défenseurs de jadis, ne jouent plus guère qu'un rôle où la mise en scène est le but : ils servent à détacher du sol le château, à le faire valoir, à lui donner de la hauteur et de l'élancement. *Fontainebleau*, *Chenonceaux* surtout, montrent le parti de décoration tiré de l'eau. A Chenonceaux, cela devient un décor, quelque chose de théâtral : le pont-levis d'antan, s'est transformé en un élément de grâce. L'eau des fossés, le cours d'eau qui passe le long du château, sont d'agréables miroirs où tremblent les silhouettes renversées où le château se double : c'est comme un bassin extérieur.

Le fossé est souvent remplacé par des rampes douces, sortes de longs balcons qui allongent au-dehors leurs obliques balustrades, invitent à entrer, annoncent le palais, le mettent presque de plain-pied, effacent les distances par une sorte de condescendance.

Le château lui-même a un air de fête : il a l'exubérance du costume d'alors tout en panaches, en bouillons, en crevés, en découpures, en mélange d'étoffes chatoyantes. Les baies sont nombreuses, plus en largeur qu'auparavant. L'ogive pointue et contractée disparaît dans le haut ; la ligne droite la remplace, avec des coins arrondis et parfois au centre une petite pointe en accent circonflexe qui rappelle le temps passé. Aux angles du palais, on reconnaît à peine les tours du Moyen Âge : elles se sont changées en sortes de tourelles allongées, minces, sveltes, retroussées sur des culots. Si à *Chambord* elles gardent leur masse énorme, la décoration de colonnettes et de galeries aveugles simulant des étages y atténue, y supprime l'impression première, la métamorphosant en une sensation de luxe et de bien-être rengorgé. Le plus souvent, et surtout à partir du milieu du siècle, les tours angulaires deviennent des pavillons carrés, pavillons d'habitation, véritables maisons aux étages de fenêtres régulières et nombreuses.

Dans le haut, au lieu de créneaux militaires, sont maintenant de pacifiques corniches. De là partent les toitures, demeurées hautes exagérément, mais d'une hauteur d'apparat, sortes de coiffures où les multiples cheminées se dressent comme de longs plumets (château de *Chambord*, œuvre de Pierre Nepveu, dit Trinqueau, qui travailla aux châteaux de *Blois* et d'*Amboise* ; mort en 1538).

A l'intérieur, les salles sont immenses, mieux éclairées, reliées

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

entre elles non plus par ces escaliers raides, en colimaçon, qui vrillaient l'épaisseur des murs, mais par des escaliers monumentaux où se plaît la fantaisie des architectes [1], — larges parfois au point d'occuper un pavillon entier comme à *Blois* [2].

Ce mouvement de l'architecture eut pour promoteurs le roi et les Mécènes [3] ; il eut à sa tête une élite d'artistes français parmi lesquels Lescot, Bullant et Philibert Delorme tiennent la première place.

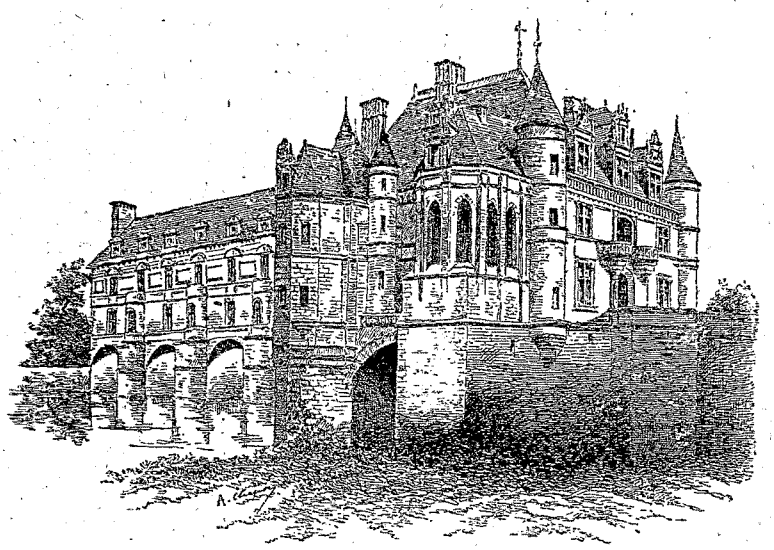


Fig. 11. — Chenonceaux.

Pierre Lescot (1510-1578) reste l'auteur de deux chefs-d'œuvre, la partie Sud-Ouest du *Vieux Louvre* (terminée en 1548) jusqu'au pavillon de l'Horloge, et la *Fontaine des Innocents*. De tout le Louvre, l'œuvre de Lescot constitue la partie la plus belle, bien qu'on ait pu lui reprocher le peu de hauteur du rez-de-chaussée, proportions justifiées par les proportions mêmes du Louvre qui ne comprenait et ne devait comprendre que le quart de ce qu'on appelle aujourd'hui le Vieux Louvre. Jean Goujon qui orna de sculptures l'édifice (tribune des cariatides et extérieur),

[1] Escalier de Chateaudun.

[2] Le château de Blois, embelli par Louis XII, par François Ier, doit au premier de ces rois sa partie orientale et, au second, l'escalier fameux et la façade Nord-Ouest.

[3] Georges d'Amboise et les Montmorency.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

fut peut-être le collaborateur de Lescot pour l'architecture même. La fontaine des Innocents, où collaboraient les deux grands artistes, est peut-être plus belle encore, plus pure, d'une grâce fine et saine, — comparable au petit temple circulaire de Bramante.

Jean Bullant (1510-1575), eut la gloire de précéder Lescot, dans le château d'*Ecouen* fait avant 1540, où on reconnaît le type des nombreux châteaux du XVI^e^ siècle, — avec les pavillons carrés aux angles, les avant-corps sur le milieu des façades. Il y renouvelle l'emploi des niches entre les colonnes. Son joli portique est demeuré célèbre. Il ne reste presque rien de lui à l'*Hôtel Carnavalet* où il avait travaillé ; des *Tuileries*, à l'édification desquelles il avait pris part avec Delorme, rien n'a subsisté. La colonne de la *Halle aux blés*, reste de l'ancien hôtel de Soissons, est de Bullant.

Philibert Delorme (1515-1570) est plus savant, peut-être moins artiste que les précédents, certainement moins que Lescot. Il a laissé des traités techniques, a inventé un système de charpente courbe, qu'il a employé au château de *la Muette*.

Parmi ses œuvres, on cite les *Tuileries* disparues (modifiées d'ailleurs après lui), le château d'*Anet*, le *tombeau de François I^er^* à Saint-Denis, le *tombeau des Valois* (démoli en 1719). Son style se plaît au circulaire (*Tuileries*, *tombeau des Valois*). Il a employé la coupole (si rare au XVI^e^ siècle), aime les niches entre les colonnes ; orne les fûts de ces dernières, les complique de décorations, de bossages qu'on retrouvera dominants dans le style Louis XIII.

On peut dire qu'avec lui et Bullant le XVI^e^ siècle se termine : dès le dernier tiers, on voit poindre le style Henri IV, préface du style Louis XIII, préface qui en contient tout ce qui est national, avant la grande influence flamande[1].

[1] Que de noms de palais sinon d'artistes il faudrait citer ! Ce XVI^e^ siècle est le siècle des châteaux. Et *Saint-Germain*, œuvre hétéroclite, et *Chantilly* et *Azay-le-Rideau* et *Villers-Coterets* et *Folembray*. L'architecture civile cite les Hôtels de Villes de *Nevers*, *Saint-Quentin*, *Arras*, le *palais de Justice de Rouen*, œuvre de Roger Ango, artiste qui appartient aux précurseurs français de la seconde moitié du XV^e^ siècle.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

Les Arts Décoratifs de la Renaissance

La Renaissance, que l'on confond généralement avec le XVIe siècle, naît plus tôt en France et beaucoup plus tôt en Italie, à supposer que l'Italie ait jamais abandonné complètement la tradition classique. C'est par l'Italie que la France eut la révélation de l'antiquité et cela, grâce aux expéditions et aux guerres qui firent connaître à la noblesse qu'il y avait un idéal de vie heureuse et raffinée, supérieur comme charme à l'existence qu'on menait dans les tristes châteaux du Moyen Age.

En même temps que l'invasion turque chassait de Constantinople et répandait dans toute l'Europe occidentale les savants, les lettrés et les artistes grecs, la guerre de Cent ans se trouvait terminée chez nous et le pays, délivré de l'angoisse, allait déployer une incroyable activité.

Le règne de Louis XII (1498-1515) fut l'aboutissement de ces quarante-cinq ans de préparation, de reprise de soi-même. « Pour un gros et riche négociant que l'on trouvait sous Louis XI, à Paris, à Rouen et à Lyon, — écrit Claude de Seyssel, — on en trouve aujourd'hui cinquante. On ne fait guère maison sur rue qui n'ait boutique pour marchandise et pour art mécanique, et font à présent moins de difficulté d'aller à Rome, à Naples, à Londres et ailleurs delà la mer qu'ils n'en faisaient d'aller à Lyon ou à Genève. Plusieurs grosses villes, qui étaient à demi vagues et vides, aujourd'hui sont si pleines que à peine y peut-on trouver lieu pour bâtir maisons neuves, et les autres ont les faubourgs

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

presque aussi grands que sont les villes ; et l'on voit généralement par tout le royaume bâtir de grands édifices tant publics que particuliers et sont pleins de dorure, et non pas les planchers (plafonds) tant seulement et les murailles qui sont pas dedans, mais les toits, les tours et

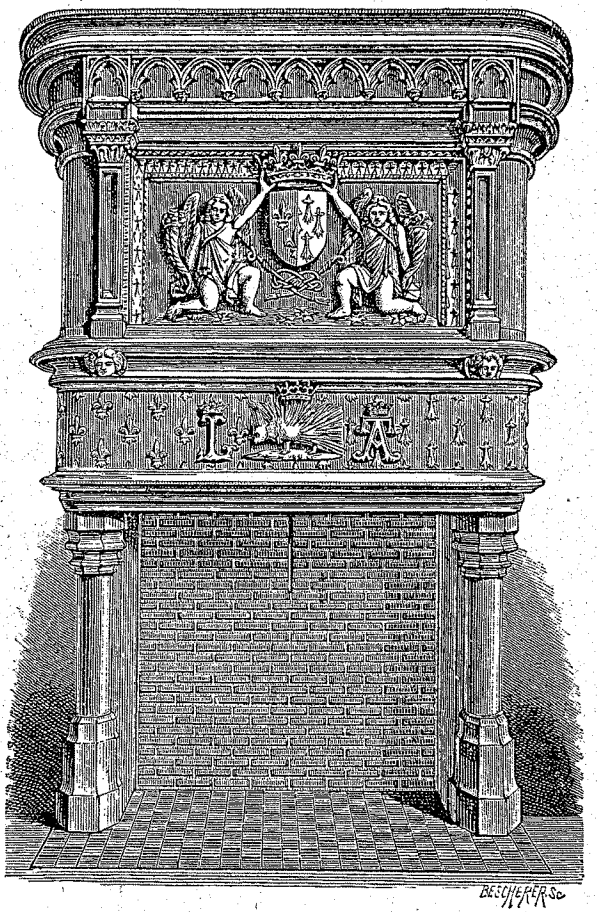


Fig. 1. — Cheminée du château de Blois portant le porc-épic de Louis XII.

les statues qui sont au dehors. Et si (aussi) sont les maisons meublées de toutes choses plus somptueuses que jamais ne furent. »

Ce luxe des villes imitait le luxe de la cour. Les temps précédents avaient vu les rois vivre plus renfermés, dans les châteaux dont toute la beauté était tournée vers la cour intérieure entre les quatre tours angulaires qui conservaient l'aspect de la forteresse. La maison du roi était en somme restreinte, composée de nobles et de religieux « fonction-

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

naires ». Sans doute il y avait des fêtes (entrées de rois, etc.), extérieures, mais moins fréquentes, moins ouvertes pour certaines ; d'ailleurs la guerre de Cent ans n'avait point été une époque favorable aux réjouissances ; une cour ne se forme guère aux environs du roi que vers le XVI^e^ siècle, avec l'influence croissante de la femme et le désir de plaire. L'Italie, on ne saurait trop le répéter, ne fit pas connaître que l'antiquité, elle éveilla l'idée et l'envie d'une existence plus confortable, plus agréable, meilleure. Cela fut le résultat des guerres et aussi des ambassades, par exemple, de l'ambassade de César Borgia en France, la deuxième année du règne de Louis XII. Le cortège émerveilla Paris. On voulut rivaliser, imiter.

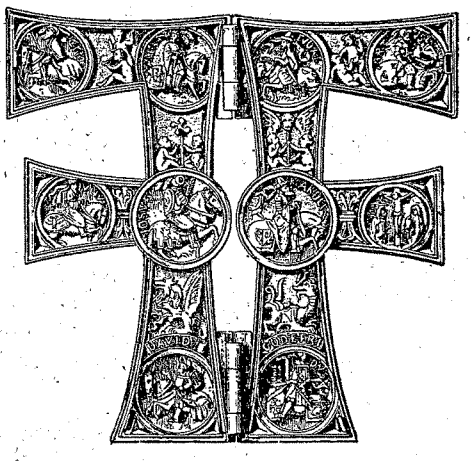


Fig. 2. — L'F de François I^er^ (diptyque en bois).

En fait, le style Louis XII est très italien d'esprit. Il s'écarte du gothique, mais n'est point encore la Renaissance proprement dite, ou plutôt, dans ce qu'on appelle la Renaissance, on peut démêler trois et même quatre styles successifs, très distincts, — le style Louis XII, le style François I^er^, le style Henri II, le style Henri IV.

Le style Louis XII peut s'étudier au château de *Blois*, dans les restes de *Gaillon* et surtout sur le *tombeau de Louis XII* à Saint-Denis.

La figure humaine ou animale n'y tient point la place qu'elle va prendre à l'époque suivante. L'ornementation est surtout végétale. Elle se compose de feuilles, de fleurs, de fruits peu nombreux, laissant paraître largement les fonds. Les branches, les soutiens sont maigres, courts, peu courbés et partent le plus souvent d'un axe médian très marqué, formé d'une tige centrale, interrompu par des culots un peu forts qui ressemblent à des bas de lampadaires, à des sortes de vases allongés et, souvent même, sont tout en bas remplacés par un vase d'où monte le tout. L'effet n'est point celui d'une richesse touffue, mais discret et sobre. C'est le retour de la symétrie et de la ligne droite. Tout cela reste très architectural. Le gothique est fini. Les baies sont couron-

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

nées de lignes droites avec arrondissement des coins et des angles. Parfois une pointe se relève au milieu et fait ressembler le tout à une accolade horizontale. Cet arc, que les Anglais appellent l'arc Tudor, est en fait comme une ogive sur laquelle on aurait pesé pour l'aplatir. On retrouve ces caractéristiques dans les bois sculptés, le meuble conservant encore la forme architecturale.

Au *porc-épic*, emblème choisi par Louis XII, succèdent la *salamandre* et l'*F* couronné de François Ier (1515-1547.)

L'influence exercée par l'ambassade de César Borgia à Paris en 1499

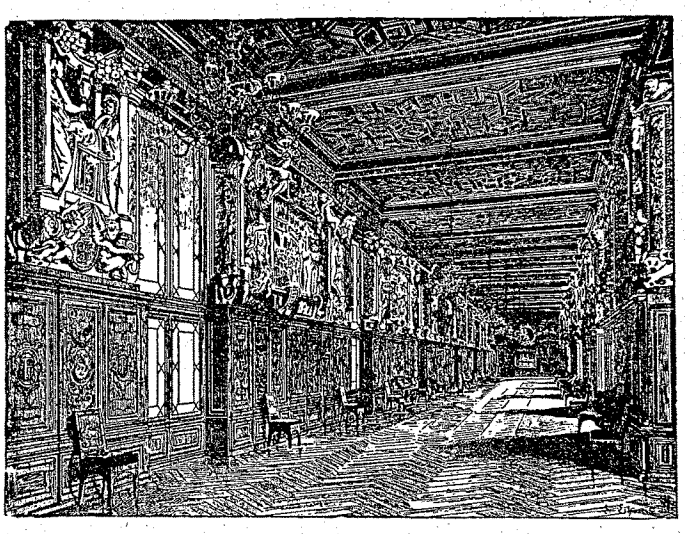


Fig. 3. — Galerie François Ier à Fontainebleau.

sur le goût public sous Louis XII, a ses pendants, sous le nouveau règne, dans la réception de Charles-Quint et dans la fameuse entrevue du Camp du Drap d'Or. C'est pour offrir à son hôte une demeure qui lui fît honneur aussi bien qu'à lui-même que le roi-chevalier entreprit d'embellir *Fontainebleau* : il y avait là une victoire à remporter, victoire d'une espèce particulière et nouvelle. L'amour-propre des princes avait changé d'idéal : à l'idéal de force succède ou du moins s'adjoint un idéal de luxe et de beauté. La célèbre entrevue du Camp du Drap d'Or est plus suggestive et plus probante en ce sens. L'épisode de la lutte à bras-le-corps entre François et Henri VIII, son hôte, témoigne du désir d'être physiquement le plus fort ; cela, c'est le passé, c'est ce qui finit ou du

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

moins c'est ce qui a dominé exclusivement et qui disparaît ou du moins laisse place à d'autres préoccupations. Cette autre chose, c'est l'ambition nouvelle, une émulation de faste et de prodigalité. Toute la cour suivit le courant. Les splendeurs du Camp étaient inimaginables : il s'agissait d'écraser les autres de son luxe. « Plusieurs — écrit Du Bellay — y portaient sur leurs épaules leurs moulins et leurs prés. » On s'appauvrissait

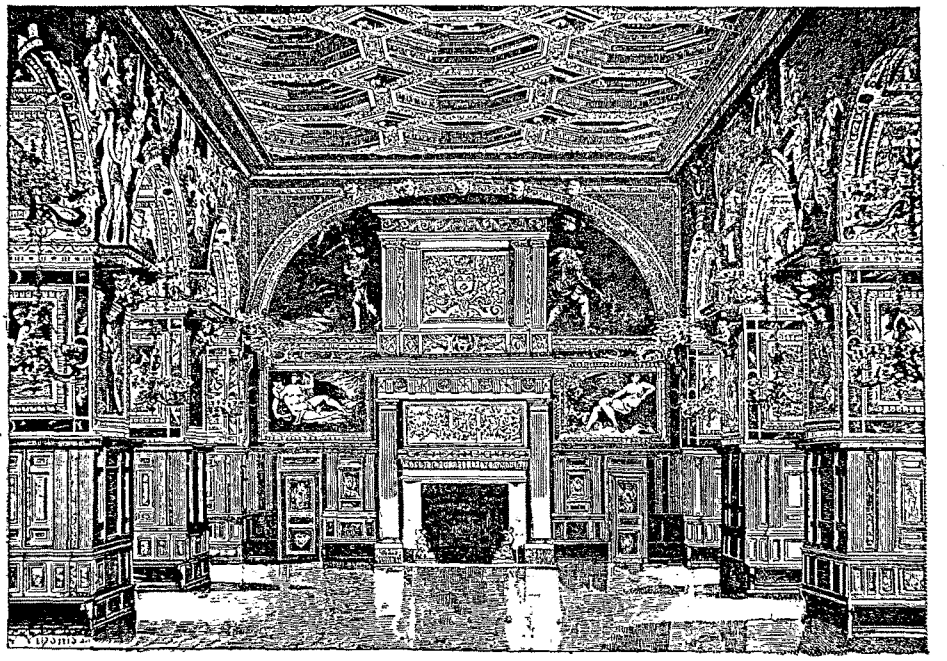


Fig. 4. — Galerie Henri II (Fontainebleau).

dans un but d'apparat et de magnificence : la bourse en pâtissait, l'art et le goût y gagnaient.

Ce qu'on entend généralement par style Renaissance a toutes les caractéristiques du style François Ier. L'origine est encore l'Italie, mais plus par l'intermédiaire des artistes appelés en France.

Au commencement du XVIe siècle, on découvrit à Rome des peintures antiques qui ornaient les *Thermes de Titus* ou plutôt de la Maison Dorée de Néron, chambres que Titus avait comblées, quand il y avait construit les Bains qui portent son nom. Ces peintures, à une époque où on ne connaissait pas encore les décorations murales de Pompéi, excitèrent l'admiration des artistes et notamment de Raphaël qui, avec ses élèves

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

Jean d'Udine et Jules Romain, les imita dans les ornements des *Loges du Vatican*. Comme les chambres des Bains étaient souterraines, on appela ces arabesques des grotesques ou peintures de souterrains (de grottes), sans prêter au mot grotesque le sens qu'il a pris depuis. Ce n'est pas l'architecture aérienne et féerique des décorations de Pompéi : l'esprit n'est plus le même. Les médaillons rectangulaires ou ronds formant petits tableaux, séparés par des rinceaux où jouent des Amours, sont loin de la richesse exubérante de la Renaissance : les détails sont petits, très séparés, font songer à quelque tapisserie et donnent plutôt l'idée de quelque arabesque d'un faux Louis XVI. Cependant c'est la rupture violente avec le Moyen Age.

Les artistes, appelés en France par François Ier, y apportèrent un autre esprit de décoration, esprit qui explique les tendances qui en résultèrent. Les « grotesques » de Raphaël ne prêtent qu'aux légers reliefs et c'est au contraire l'accentuation du relief qui caractérise la sculpture décorative du style renaissance chez nous.

Fontainebleau fut le foyer. Les promoteurs, le Rosso, le Primatice, Niccolo dell Abbate décorèrent le palais et dessinèrent des modèles, notamment pour l'atelier de tapisserie fondé en 1535. La *salle des fêtes*, la *galerie Henri II* (château de Fontainebleau), décorées de peintures mythologiques, l'une par le Primatice et Niccolo, l'autre par maître Roux (le Rosso), sont dans un goût particulier. La peinture en Italie resta longtemps plus chrétienne que païenne (pour les sujets) ; ce n'est guère qu'avec les Carraches que la mythologie domine avec les nudités. La décoration de Fontainebleau est déjà toute mythologique. Ce qui plut aux princes voluptueux, à François Ier, c'était non pas le paganisme mais l'occasion de belles nudités qu'il offrait. D'autre part ces amours des dieux, cette histoire de l'Olympe, étaient fécondes en métamorphoses où se mêlaient les caractérisques d'espèces différentes et même le règne végétal avec le règne minéral. Certaines déités, certains êtres fabuleux présentaient même ce mélange, les Sirènes par exemple, les Faunes, les Centaures, etc. Cela prêtait à la fantaisie dans un sens décoratif tout trouvé. Indépendamment des dieux, des demi-dieux, des héros, avec leurs attributs, on avait pour la décoration peinte ou sculptée tout un monde de cariatides, de termes, d'êtres où s'unissaient deux natures,

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

humaine et animale ou même humaine et végétale. Les *Métamorphoses* d'Ovide n'étaient-elles point parsemées d'épisodes où une créature humaine était changée en plante, en arbre?

Tout cela, c'est la mythologie décorative de la Renaissance qui, sous François Ier, anime tout, fait vivre la colonne, le support, en les remplaçant par quelque être animé, cariatide, chimère, etc. Cette « iconologie » nouvelle, variée, aimable, plus claire même et plus déchiffrable, vint au moment où la symbolique chrétienne, surtout byzantine d'origine, toute en signes mystérieux, sèche, n'était plus guère comprise du profane ; d'ailleurs elle n'était point à sa place, ailleurs que dans l'édifice religieux. Le style de la Renaissance est donc le style où l'art décoratif se rapproche le plus des Beaux-Arts, celui où la figure intervient le plus.

Fig. 5. — Le chiffre de Henri II (heurtoir).

L'ensemble des meubles conservait, comme au Moyen Age, la forme architecturale, mais dans le style nouveau. Si les meubles du Moyen Age ressemblent à de petites églises, le meuble de la Renaissance a l'air le plus souvent d'une façade de temple à un ou deux étages, le second présentant un portique à fronton. Partout des corniches, des colonnes. Le lit lui-même, lit à quenouilles, dresse à ses quatre coins quatre colonnes, colonnes de fantaisie, parfois semblables à des lances de chevaliers, mais colonnes par l'ensemble et la fonction. Sur les armoires, les cabinets, les dressoirs, se détaillent d'innombrables bas-reliefs en bois sculpté. Les vantaux, les portes sont les panneaux naturels où s'encadrent ces motifs à personnages. Si le personnage est isolé, on le campe dans quelque niche entre deux colonnes, niche dont le haut s'arrondit

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

en arcade classique. Le support, comme nous l'avons dit, semble trop calme sous forme de colonne : il se métamorphose en quelque terme aux bras coupés, issu d'une gaine ou en quelque personnage plus ou moins fantastique.

Il est remarquable que, entre la silhouette du meuble du temps de

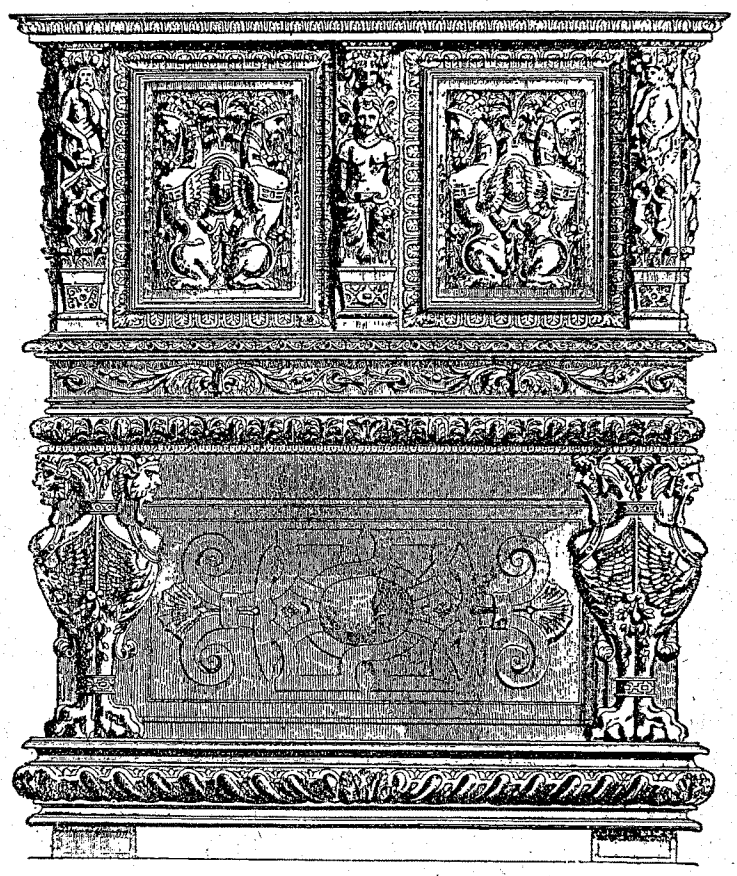


Fig. 6. — Crédence de style François Ier.

François Ier et celle du meuble du temps de Henri II, apparaissent les mêmes différences qu'entre les deux ombres chinoises fournies par les costumes d'alors. Le costume et le meuble de François Ier sont exubérants de saillies et de cavités, — plumes, manteaux, bouillons, boursouflures, reliefs débordants, avance du soubassement. Dans le costume et le meuble Henri II, retenue des reliefs, moins de saillies redondantes, silhouette plus maigre, lignes droites dominantes.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

Le style Henri II fut en effet une réaction contre le style François Ier, contre celui que nous entendons généralement par le mot Renaissance

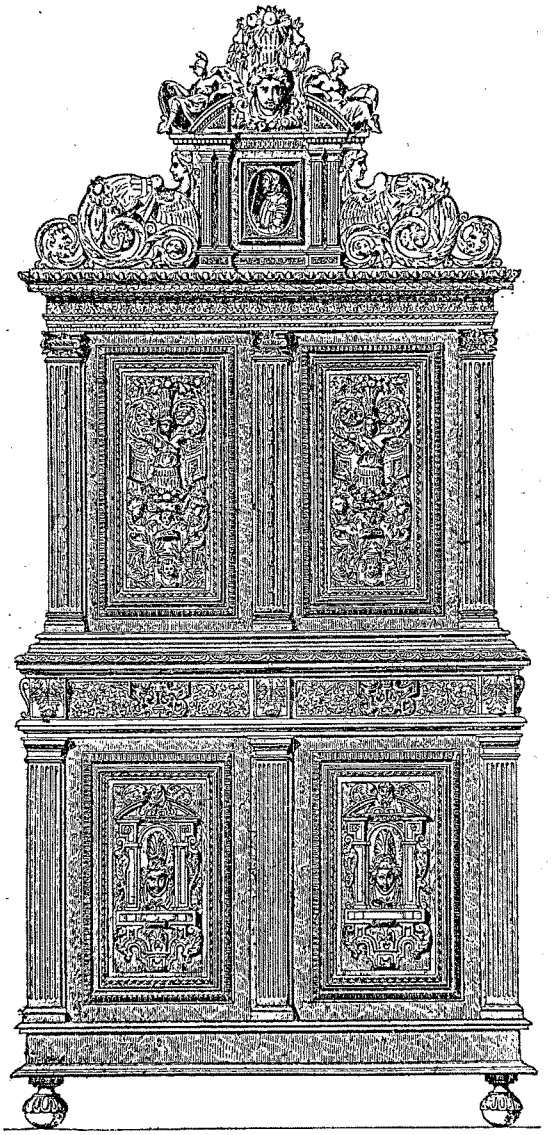


Fig. 7. — Cabinet Henri II.

L'ensemble du meuble est toujours d'une forme architecturale, même d'une forme plus architecturale que sous le règne précédent, qui avait donné plus de place aux reliefs de la sculpture. Le meuble devient plus géométrique, plus régulier comme cube. Les expansions des saillies sont

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

ramenées presque au plan, aussi bien dans le profil sur les côtés que en avant sur la façade. Il s'ensuit une certaine sévérité en raison de l'absence ou de la rareté des courbes. Les termes, les cariatides, la figure de fantaisie ont rendu leur place aux colonnes qui se font longues, fines, à petites cannelures ou à décor de petites fleurettes en rinceaux légers. Leur maigreur svelte fait que souvent on les approche, on les met deux à deux, on les « gémine ». Le cabinet, sévère, n'a ni la vie plantureuse du style précédent ni la gaîté des « stipi » italiens, où l'on incruste des marbres et des subtances de toutes les couleurs.

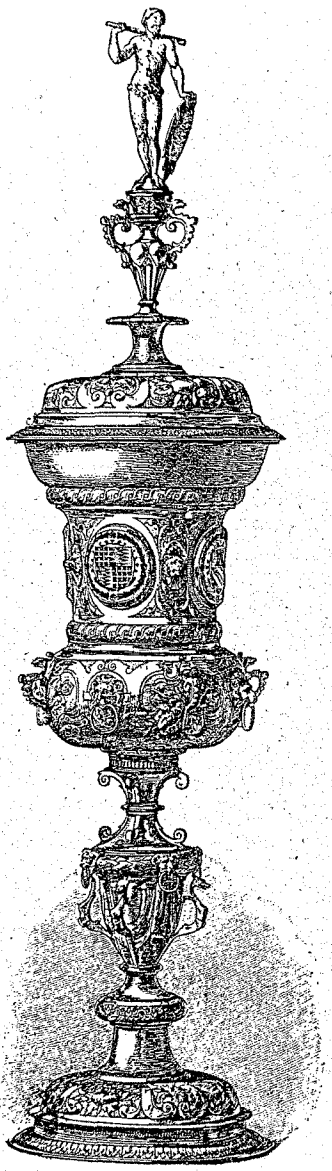


Fig. 8. — Hanap allemand.

L'ornementation abandonne un peu le règne végétal et le règne animal ; elle se fait géométrique surtout dans les marqueteries (ivoire et ébène) qui sont fréquentes. L'ornement est plus fin, plus élégant, les bois employés sont de ton triste (surtout l'ébène).

Cette géométrisation de la décoration n'est nulle part plus manifeste que dans la décoration de la faïence d'Oiron dont nous reparlerons.

Le chiffre caractéristique est un H entre les jambages duquel on aurait plaqué deux C, le premier retourné, de façon que, avec les jambages de l'H, cela donne deux D, allusion équivoque (le double C) à Catherine de Médicis, femme de Henri II, et (le double D) à Diane de Poitiers, favorite du Roi [1].

[1] D'ailleurs le C, étant de la forme d'un croissant, suffisait : l'attribut de la déesse Diane devenait celui de la favorite, qui eut une heureuse influence sur les arts. Henri II également favorisa les artistes, appela des Italiens (Lyon), des verriers de

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

Henri IV (1589-1610), malgré l'opposition de Sully et les préférences de son premier ministre pour l'agriculture, encouragea les artisans, en logea au Louvre. Son temps, qui sert de transition entre le style Henri II et le style Louis XIII, voit naître un style peu marqué qui ressemble plus au premier qu'au second. On peut l'étudier dans l'ornementation de la Chambre à coucher de Henri IV, avec la balustrade formant alcôve (au Musée du Louvre). La caractéristique est la forme des colonnettes en forme de balustres, où le dessin a plus de grâce que dans le Henri II et n'offre rien de l'aspect glandiforme des balustres Louis XIII.

Fig. 9. — Aiguière d'Étienne Delaulne.

La Renaissance ne domina pas en même temps et dans le même sens les arts décoratifs de toute l'Europe. L'Italie possédait le style dès longtemps et, en somme, se montra plus modérée et plus sobre. L'Angleterre tempéra l'art nouveau en y mêlant la lourdeur flamande. L'époque de la reine Elisabeth, à la fin du siècle, est même toute flamande dans l'ornementation; c'est comme pendant de notre style Louis XIII, un style Louis XIII en avance sur nous. L'Allemagne voit se développer un style Renaissance plus émancipé, plus libre de souvenirs classiques. Les ornemanistes et les artisans y manifestent une originalité, une verve qui parfois sont de mauvais goût, mais font des meubles, des pièces d'orfèvrerie et des moindres objets (même des plus vulgaires) des œuvres intéressantes, pleines de vie et d'imagination. Ailleurs, sans doute, on dis-

Venise, des céramistes de Pesaro. François Ier avait fondé à Fontainebleau, outre un atelier de tapisserie, une manufacture d'émaux.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

tingue les différences dues au tempéramment national, mais nulle part cette marque de race n'est plus profonde. L'art ornemental y est plus populaire en même temps que plus autonome, plus indépendant des Beaux-Arts proprement dits. Cela tient à ce que l'organisation vivace des corporations maintenait l'artisan dans un milieu favorable où l'art était dans l'air et où la science du procédé et du métier ne se perdait point. Augsbourg et Nuremberg étaient des centres grouillants, aussi grouillants que les œuvres mêmes qui en sortaient, toutes peuplées de foules de personnages et noyées dans les feuillages et les rinceaux.

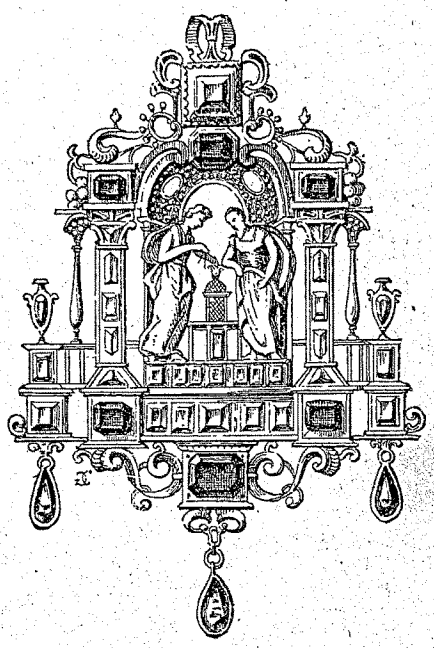


Fig. 10.
Pendant attribué à Benvenuto Cellini.

Il est notable que, tandis qu'ailleurs les plantes et les êtres s'unissaient en êtres fabuleux dans la décoration, l'art allemand les séparait davantage et donnait à la flore, fleurs et feuilles, feuilles surtout, une importance des plus grandes dans l'ornement.

Les ornemanistes sont légion à ce moment : ils dessinent des modèles pour tous les métiers. Il ne s'agit plus ici de tableaux à tisser, de cartons, mais bien d'objets particuliers, ayant chacun son idéal particulier, ses formes imposées, sa fonction : ce sont des modèles de meubles, de vases, de poignards, de marteaux, etc.

Ces ornemanistes sont peu connus du public, sauf quelques-uns qui ont acquis la célébrité ailleurs. Si on les connaissait, on les admirerait; il y a dans ces estampes une dépense incroyable de talent et de fantaisie. L'artiste s'y inspire du goût d'alors, mais il exerce aussi son action sur ce goût. Ces feuilles qu'on achetait donnaient des idées à l'artisan, passaient dans les formes qu'il créait. C'est réparer une injustice que de faire place ici à ces directeurs d'imagination, inventifs et le plus souvent dessinateurs merveilleux. Il est regrettable que leur influence n'ait

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

pas partout et toujours résisté à celle des peintres qui ont dévoyé certains arts décoratifs, en leur proposant pour idéal le tableau.

Ici nous sommes, comme souvent, injustes pour nous-mêmes. Parmi

Fig. 11. — Aiguière en étain de François Briot.

ces ornemanistes du XVI^e^ siècle, la France ne cède la première place à personne. C'est un régal et une surprise de feuilleter ces modèles. L'architecte Ducerceau (1515-1585) dessine des meubles, des vases, des cartouches, de jolis petits panneaux d'une verve spirituelle. Étienne

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

Delaulne, dit Stephanus (1518-1595) est le plus fort de tous ces décorateurs : on a de lui un modèle de *miroir* à main qui est d'une élégance incomparable; dans ses *grotesques*, il est supérieur à Bérain, à qui il fait penser. Le lorrain Wœriot (1532-?) a donné le modèle de belles poignées *d'épées* et de curieux *bijoux* (bagues et pendeloques).

Dans ce domaine de la décoration ou plutôt de l'art décoratif, les Italiens sont les plus faibles, en ce sens qu'ils ne distinguaient pas assez l'ornement et les beaux-arts : en fait leurs modèles sont plutôt des tableaux confus, une mêlée inexplicable de personnages surchargeant les fonds, sans unité, sans autre chose d'ornemental que le non-sens et le monstrueux. Le plus souvent, ils aboutissent à des fantaisies inexécutables. Ce qu'il y a de meilleur en Italie à cette époque, ce sont les cartouches de Zuccaro (1535-1602) qui sentent déjà le style Louis XIII.

L'Allemagne avec le peintre Schongauer (1445-1499) avait eu son décorateur, — curieux, mais encore tout gothique de style. Van Mecken, vers la même époque, assouplit la feuille gothique, en forme de rinceaux agréables où il place des personnages moins heureux de dessin. Les complications de cordages formant des sortes de labyrinthes, des études très sincères de la flore, sont signées du grand nom d'Albert Dürer (1471-1528) qui, comme l'illustre Holbein, n'a pas dédaigné l'art ornemental. Les rinceaux, les vases godronnés d'Hopfer sont curieux. Mais, au-dessus de Wechter qui se plait aux ornements en formes de lanières découpées, au-dessus de Diéterlin compliqué jusqu'à l'extravagance, au-dessus même de Virgile Solis (1514-1562), de ses vases d'une galbe original et élégant, de ses motifs de bijouterie, à côté du flamand Théodor de Bry (1528-1598 d'une abondance si saine, d'une ligne si plaisante, d'un sens ornemental si juste dans ses frises, ses encadrements, ses fourreaux, ses dessins de plats, se place Aldegrever (1502-1562) qui a, dans une note de goût et de mesure, trouvé des effets de richesse simple en mêlant des mascarons, des figures peu nombreuses à de gracieux feuillages, petits sans maigreur, fournis sans confusion : on a de lui deux modèles de poignards dans leurs fourreaux (datés 1537) qui sont des merveilles de composition.

Delaulne, Théodor de Bry et Aldegrever sont assurément les plus grands parmi ceux qu'on appelle du nom absurde et contradictoire de « petits maîtres ».

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

La force de ces ornemanistes vient de ce qu'ils ne sont pas des peintres ou que, du moins, s'ils le sont, ils l'oublient, conçoivent l'art décoratif dans son esprit et dans son domaine propres et ne voient point, dans l'objet ou la chose à décorer, une surface à tableaux.

Fig. 12. — Portrait de Catherine de Médicis, émail de Léonard Limosin.

L'histoire de chacun des arts décoratifs nous fournira l'occasion de revenir sur les particularités de chaque école.

Le bois sculpté domine dans le meuble, surtout en Allemagne, où on le fouille jusqu'à la minutie, on le peuple de personnages grotesques et grimaçants. L'Angleterre, surtout vers la fin du siècle, emploie souvent les ornements en forme de lanières découpées.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

L'orfèvrerie ne dépend plus de l'architecture comme durant le Moyen Age où, même dans les vases, on retrouvait des clochetons, des fenestrages. Benvenuto Cellini (1500-1571) est aussi célèbre comme sculpteur que comme orfèvre. De ses œuvres, il reste notamment la fameuse *salière* (du Musée de Vienne) exécutée pour François Ier et où il a figuré Neptune et Amphitrite, — un *bouclier* (à Turin), un *coffret* (à Gênes), des bijoux, etc. L'ornementation y est surchargée à plaisir comme en une envie de faire valoir une habileté prodigieuse de main-d'œuvre : la figure humaine y tient une place considérable. Delaulne (1520-1583) fut un orfèvre en même temps qu'un ornemaniste ; s'il exécuta certains de ses modèles (notamment le délicieux *miroir*) et s'il est l'auteur de l'*aiguière* qui lui est attribuée, au Louvre, il est supérieur à Cellini et nul dans l'orfèvrerie n'a témoigné d'un goût plus pur.

En Allemagne, on recherche le compliqué et le rare, le bizarre même (montures de noix de coco et d'œufs d'autruche). L'orfèvre Jamnitzer (1508-1585) ou Jamiczer excelle dans les pièces où des mécanismes font mouvoir les personnages et les animaux, dans les surtouts de table, qu'on appelait des nefs [1]. A Dresde, on a de lui un beau *coffret* d'argent. L'Espagne, où, grâce à la découverte de l'Amérique, abondent les métaux précieux, cite les Arfé qui enrichissent les églises (Léon, Cordoue, Tolède) de superbes tabernacles d'argent (*custodia*) où, parmi les pierres précieuses se dressent de nombreuses statuettes (260 sur la custodia de Tolède).

L'Espagne est avec l'Allemagne le pays du fer travaillé. Maître Bartolme forge la belle *balustrade* de la cathédrale de Grenade (encore de style gothique). Parmi ces « forgerons » il faut mentionner, avec Juan Francès (qui signait grand-maître des œuvres de fer en Espagne), Villalpando (cathédrale de Tolède), Cespedès, Cristoval de Andino. En Allemagne Thomas Rukers forge le *trône de Rodolphe* (1574).

L'étain, cette belle substance douce en modelés souples sans le brillant qui bouleverse les effets, la seule qui puisse rivaliser avec le velouté

[1] Ces « nefs » avaient le plus souvent la forme d'un navire (d'où le nom). On peut en voir une au Musée de Cluny. C'est un navire d'un mètre de haut : Charles-Quint y figure sur son trône, entouré des dix dignitaires de l'Empire. Un mécanisme fait défiler les personnages devant l'empereur qui salue.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

de la dorure au mat, l'étain fournissait la matière de la vaisselle bourgeoise, plats, gobelets, pots. Briot, dans l'*aiguière* et le *bassin* dits à la Tempérance (en raison de la tempérance, vertu cardinale qui y est figurée) fait rivaliser l'étain avec les métaux précieux, l'élève a une élégance sans pareille de forme et de décoration.

L'émaillerie avait jusque-là dépendu de l'orfèvrerie. Grâce à elle, le métal précieux avait des ressources de couleur que la réglementation de l'alliage lui interdisait. L'émaillerie champlevée, qui faisait fondre les poudres colorées vitrifiables dans des creux pratiqués dans l'épaisseur du métal, avait régné en Allemagne et surtout à Limoges, jusqu'à la fin du XIV^e^ siècle. A ce moment, commença l'émancipation (contestable) de l'émail qui voulut s'affranchir de l'orfèvrerie pour s'isoler dans l'indépendance de tableaux vitrifiés où il luttait de vérité avec la peinture, — en promettant même pour les œuvres peintes par lui une durée moins précaire. La plaque de cuivre sur laquelle s'appliquaient les couleurs remplaçait la toile et le bois caducs ; les couleurs fondues au feu, liées au métal, étaient moins fragiles que les cubes de la mosaïque[1].

Fig. 13. — Aiguière de Pierre Reymond.

François I^er^ fonde à Limoges une manufacture royale d'émaux sous la direction de Léonard Limosin ou Limousin. Le Primatice et le Rosso fournissent des modèles. Léonard est, avec Pierre Reymond, le plus

[1] Au XV^e^ siècle, l'Italie noyait, sous des émaux transparents, des bas-reliefs ciselés, où le plus ou moins d'épaisseur de la couche vitrifiée donnait plus ou moins de force aux tons (émaillerie de basse-taille, dite aussi translucide).

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

habile des émailleurs de Limoges, dans le genre nouveau, celui qu'on appelle l'émaillerie des « peintres ».

Sur une plaque de cuivre, l'ébauche est gravée légèrement à la pointe; une couche d'émail transparent couvre le tout. Le trait du dessin est marqué dessus par un filet d'émail foncé et c'est dans les intervalles de ces traits que sont placées les couleurs vitrifiables; les chairs sont d'un émail violet ou noir, tempéré par l'épaisseur plus ou moins forte de la couche d'émail blanc qu'on superpose. Cela c'est l'émail tel qu'il fut employé dans la seconde moitié du XV^e^ siècle. Le XVI^e^ siècle produisit surtout des grisailles. On appelle ainsi les émaux où la plaque de cuivre est couverte uniformément d'un émail noir sur lequel on peint en émail blanc, la différence d'épaisseur donnant les dégradations qu'on obtient également par « enlevage » ou « grattage ». Les carnations sont rosées, et non plus violacées. Des rehauts d'or donnent un peu de gaîté à un procédé triste par lui-même.

Fig. 14. — Vase en verre de Venise.

Léonard Limousin emploie la grisaille ou la polychromie, allonge les proportions de ses personnages, accentue les muscles, fait des portraits (*Éléonore d'Autriche*, *Henri II*, le *duc de Guise*, *Montmorency*, *François* I^er^ en saint Thomas et l'amiral *Chabot* en saint Paul, Louvre). En 1547 il termina une série des douze *apôtres* (sur les dessins d'un peintre). Le Louvre possède de lui une œuvre considérable, les *tableaux votifs de la Sainte-Chapelle*, ensemble de vingt-trois plaques émaillées, (Résurrection, Henri II, Catherine de Médicis).

Pierre Reymond travaille surtout en grisaille (cependant son *Histoire de la chaste Suzanne* est polychrome), emprunte des modèles à Delaulne dont il reproduit les *Mois* sur des assiettes. Il a laissé des plaques, des salières, des coupes, des chandeliers, des aiguières (notamment la belle

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

aiguière du Louvre, datée 1554, où il a peint le Triomphe de Diane d'après Ducerceau).

Jean Pénicaud, le plus jeune des trois Jean Pénicaud, à la fin du XVI^e^ siècle reproduisit surtout les tableaux de Raphaël [1].

Le vitrail est en somme une émaillerie, translucide puisque l'émail n'est qu'une poudre colorée devenue un verre par fusion. Là aussi il y a à signaler la tendance de plus en plus prononcée à faire d'un genre décoratif un véritable tableau. Les plombs des armatures deviennent moins nombreux, s'espacent. Les grisailles, plus claires, rendent plus aisée la lecture à l'église : des rehauts de jaune les agrémentent. Au XVI^e^ siècle, à côté des vitraux religieux (semblables aux précédents et distincts par le style des ornements architecturaux qui y sont figurés), les vitraux profanes (surtout allemands et suisses) sont de petites dimensions, portent des armoiries, des sujets populaires à personnages. Pour le vitrail, il faut mentionner Jean Cousin (*Réception de la reine de Saba*, à Saint-Gervais, — autres à Saint Étienne-du-Mont, à Vincennes, à Sens), Pinaigrier (Chartres, Saint-Germain-des-Prés), Demôle (Auch), Leprince (Beauvais), Enguerrand.

Fig. 15. — Plat d'Urbino (XVI^e^ siècle).

La verrerie de cette époque produit en Allemagne de hauts vidrecomes armoriés (Hirchvogel de Nuremberg). Cadalso est le centre de la verrerie espagnole. La France produit de beaux verres simples de dessin,

[1] A citer encore les Courtois, Jean Court, Suzanne de Court.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

ornés de figures et de devises ; Henri II donne un privilège à un verrier italien établi à Saint-Germain. Les verriers sont nobles, ont droit à l'épée. Mais la verrerie, c'est Venise, si gaie en couleurs, si fantaisiste en formes, si riche en ressources de pâtes variées. La Bohême, au XVII^e^ siècle, tiendra la tête un moment avec ses verres gravés et tristes, mais rien n'est comparable à Venise, à ses ornements moulés, à ses filigranés, à ses sablés d'or, à ses verreries à réseaux, à torsades, à ses formes amusantes, légères, ornées d'ailerons, de crêtes, de dragons, de godrons.

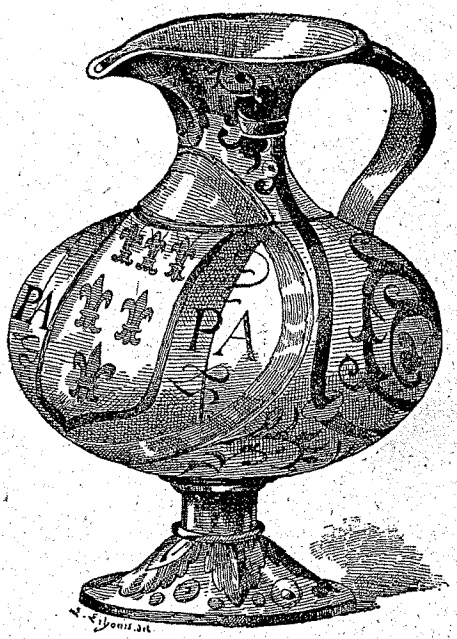


Fig. 16. — Aiguière de Pésaro.

Les centres céramiques n'ont jamais été aussi nombreux, chacun a ses caractéristiques, ses grands noms d'habiles artisans. La faïence doit-elle son nom à la ville de Faenza, premier centre connu pour la céramique italienne, et est-elle originaire d'Italie ? La majolique est-elle ainsi nommée de Majorque ou Majorica, longtemps sous la domination arabe ? Il faudrait d'abord être bien certain de la délimitation précise à établir entre ces poteries et avoir l'assurance que ces délimitations étaient admises alors. Actuellement, il y a une différence : la faïence a la pâte blanche ou à peu près, tandis que la majolique est d'une pâte rougeâtre (celle des pots à fleurs, celle du Vallauris aujourd'hui). Or il semble que la pâte du XVI^e^ siècle est un peu faïence et un peu majolique et que l'on ne faisait point la distinction que nous faisons. Il est bien entendu que nous mettons à part les œuvres de Palissy et la céramique d'Oiron.

Mais, ce qui intéresse surtout, ce sont les formes et la décoration. Au XV^e^ siècle, l'Italie a Faenza et Gubbio qui, jusque vers 1550, produit des coupes et des plats dont le fond est généralement occupé par une tête de femme (portrait) avec inscription « *Angela bella* », « *Dianira bella* », la

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

« *belle Angèle* » la « *belle Déjanire* ». L'éclat est métallique et nacré ; les bleus sont fréquents. Giorgio Andreoli, maître Georges, est le plus célèbre des artisans de Gubbio. Giorgio avait modelé des figurines en terre cuite émaillée ; ce sera le domaine des Della Robbia de Florence.

Le premier des Della Robbia, Lucca (1400-1482), sculpteur, chercha dans l'émail une protection pour la statuaire de terre cuite et y trouva des effets remarquables. Il est l'auteur des bas-reliefs des *Jeunes chanteurs* (à Florence), de la porte de bronze de la sacristie du dôme et du

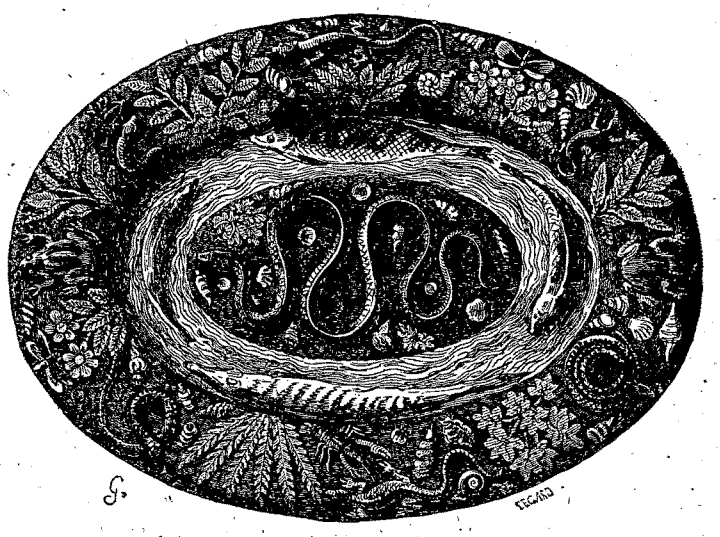


Fig. 17. — Plat à reptiles.

Tombeau de l'évêque de Fiésole. Il se plaît à représenter des sujets religieux encadrés dans des tympans ogivaux ou demi-circulaires, ornés de guirlandes de fleurs et de fruits, le tout émaillé aux couleurs naturelles.

Son neveu Andrea della Robbia (1435-1525), dans le même genre, a excellé pour l'expression de douceur de ses *Vierges* et surtout des *Enfants*. La *frise de l'Hôpital du Ceppo*, à Pistoie est l'œuvre de son fils Giovanni (1469-1529) dont le frère Girolamo (1488-1566) vint en France et y décora de plaques de faïence le château de Madrid, au Bois de Boulogne, château qui en reçut le surnom de « château de faïence ».

Au XVI^e^ siècle, Urbino produit d'abord des faïences à belles décorations de sujets mythologiques, à rehauts métalliques et prédominance du jaune et du bleu (artistes : Guido, Xanto, Fontana), — puis des ara-

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

besques grotesques à petits personnages et à rinceaux. C'est à Pésaro qu'on aurait, pour la première fois, appliqué l'or sur la faïence. Les coupes sont ornées de têtes de femmes comme à Gubbio, comme à Dérutà ; les fonds blancs ou bleus prédominent ; l'émail a des reflets mouillés chatoyants qui ressemblent à ceux qui brillent sur la faïence hispano-moresque de Manisès (fabrication du même temps, à laquelle on attribue le *vase de l'Alhambra*). A Castel-Durante, la décoration est souvent de grisailles, de camaïeux, — de médaillons sur fond bleu.

Les grès allemands rivalisent avec les grès flamands[1]. De Creussen sortent des cruches ornées de figures d'*apôtres*, et, de Cologne, des pots où sur la panse du récipient est modelée une grande tête barbue que coiffe le couvercle en étain (*Barbman*). A Nuremberg, les Hirschvogel sont célèbres comme verriers (Hirschvogel le vieux (1441-1525), vitraux de Saint-Sébald) et comme céramistes (Veit Hirschvogel, le fils (1471-1553), auteur de poëles et de belles terres cuites émaillées avec reliefs de personnages sur des fonds d'architecture. Hirschvogel fait prédominer les verts et les jaunes dans ces œuvres qui lui ont valu le surnom de Palissy allemand.

Palissy (1500-1510 ?— 1589?-1590?), d'abord verrier (*vitraux* pour le château d'Ecouen), trouve une coupe de faïence émaillée, s'acharne seize ans à l'étude des émaux, s'y ruine, y brûle « ses tables et le plancher » (c'est-à-dire les solives et les poutres du plafond), est traité de fou, « apprend l'alchimie (la chimie) avec les dents », dit-il, triomphe enfin, est protégé par Anne de Montmorency, par Catherine de Médicis qui lui donne le titre d' « inventeur des rustiques figulines du roi ». Ce mot de figulines désigne tout ouvrage de potier (figulus, potier) et non point seulement des statuettes, comme souvent on le comprend abusivement (figurines). Il y a deux choses à considérer dans les œuvres de Palissy, — les formes et les émaux. Ses plats à reliefs de reptiles, de lézards, de grenouilles, d'anguilles, parmi les feuillages et les coquillages, sont célèbres. Certains sont ajourés et composés de rinceaux, de mascarons et de fleurettes (un modèle porte le nom de « *écumoire* »). Palissy a modelé des brocs, des vases, une reproduction du *grand plat*

[1] Dans les Pays-Bas, la célèbre fabrication de Delft ne fleurit qu'au XVII[e] siècle.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

de Briot (à la Tempérance). On lui attribue des statuettes. Les émaux sont en même temps légers et profonds, couvrent d'une épaisseur très régulière la pâte qu'ils colorent et pénètrent. Les tons sont riches et doux à la fois, sans violence d'éclat ou de couleur. Les couleurs sont un peu rompues (blanc ocreux, jaune, vert foncé, bleu, violet mêlé de brun, jaspures).

Certains points sont obscurs à propos de Palissy; l'histoire de la faïence dite d'Oiron ou de Henri II, ou de Saint-Porchaire, n'est point sans mystère. En fait, ce qui importe, ce sont les œuvres qui, dans les collections publiques et particulières, sont actuellement au nombre de 52 pour le monde entier. Le Louvre en possède huit, le musée de Cluny une. Ce sont des coupes, des pots et des salières.

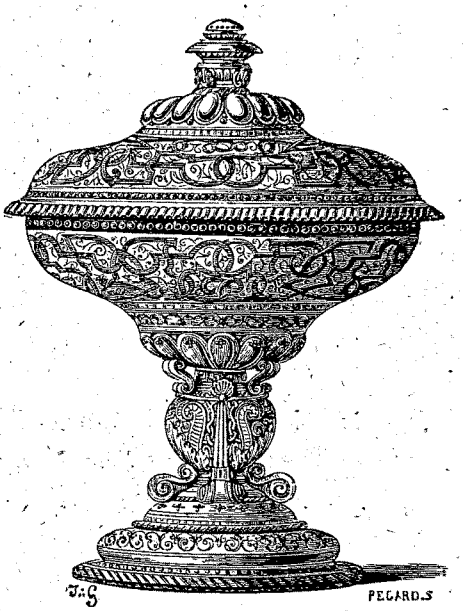


Fig. 18. — Coupe en faïence d'Oiron.

La pâte d'Oiron n'est pas une faïence, mais une sorte d'argile d'un grain fin, blanche et poreuse, qu'on aperçoit sous un émail transparent. Cet émail ou plutôt cette glaçure est légèrement jaunâtre et donne à la pâte la douceur de ton des beaux satsumas (du Japon). Les couleurs dominantes de la décoration sont le jaune d'ocre foncé, — parfois avec du vert, du violet, du noir, du bleu même et une sorte de rouge œillet d'Inde. Les formes sont très élégantes, surtout géométriques, s'agrémentent de consoles, de mascarons, de mufles de lions (souvent parmi des colonnettes et des portiques). Le procédé de décoration est unique ; le dessin en est produit par l'incrustation de pâtes colorées dans des cavités gravées dans les pâtes du fond. C'est une marqueterie d'argiles de couleurs différentes ou plutôt une damasquine où l'argile joue le rôle du métal. La difficulté extrême de la réussite vient de la variation de la rétraction produite par le feu sur des argiles modifiées par les substances

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

qui les colorent. Cette décoration consiste le plus souvent en jolis dessins d'entrelacs ; on y reconnaît fréquemment le chiffre de Henri II, les croissants de Diane de Poitiers, de là le nom de « faïence Henri II ». La désignation « faïence d'Oiron » vient de ce qu'on la suppose originaire du château d'Oiron, demeure des seigneurs Gouffier.

La tapisserie a eu son apogée au xv^e^ siècle. Outre les verdures où le feuillage tenait la plus grande place, on tissait des tentures à innombrables personnages, légendes, batailles, allégories, où parfois des faits successifs sont représentés à côté l'un de l'autre. Les musées de Berne et de Nancy possèdent les merveilles provenant des dépouilles de Charles le Téméraire. Les inscriptions expliquent naïvement les sujets et donnent les noms des personnages. La Flandre était l'origine.

Le xvi^e^ siècle commence la décadence de cet art en le déviant. Il faut avouer que, malgré leur beauté, les *Actes des Apôtres* tissés à Bruxelles, sur les cartons de Raphaël et pour le pape Léon X, sont des hérésies au point de vue du goût décoratif. François I^er^ suit le mouvement en fondant à Fontainebleau une manufacture sous la direction de Salomon de Herbaines à qui le Primatice fournit des cartons. La peinture envahissait la tapisserie, comme l'émaillerie, comme le vitrail, tout visait au tableau. Les tapisseries du xv^e^ siècle, avec leurs nombreux personnages et justement en raison du nombre de ces personnages, produisaient surtout un effet de masse, une confusion heureuse qui neutralisaient ce qu'il y avait de vérité représentative. Tout art doit demeurer dans son domaine et user des moyens qui lui sont propres, sans chercher à rivaliser avec les arts voisins, sans usurpation, sans empiètement.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

L'Art en Allemagne et en Autriche.

Tacite nous renseigne sur ce qu'étaient les Germains, leurs mœurs et leurs arts rudimentaires. Il n'y avait point chez eux de monuments publics. « Emprisonner les dieux dans les murailles leur semblait une indignité ». On bâtissait des demeures sans pierre, ni briques, avec le bois brut, sans autre ornement qu'une application d'un enduit de terre luisante et colorée. Le tombeau c'était le tumulus. La sculpture était ignorée : il eût paru sacrilège (dit Tacite) de donner à la divinité une forme humaine.

Au VIIIe siècle apparaissent les missionnaires, les moines défricheurs de sol et d'âmes. Boniface (724) construit une église à *Altenberga* et un monastère à *Fulda*. Les abbayes se fondent, centres de travaux manuels. Une école de miniaturistes se crée à Paderborn : l'évêque Meinwerk en est le chef. Le *calice* dit *de Tassilo* est une œuvre d'orfèvrerie attribuée au VIIIe siècle. Charlemagne élève un palais et une chapelle à *Aix*, sa résidence. Les édifices de ce temps, mélange lourd de byzantinisme et de style latin, affectent la forme circulaire ou polygonale. Les matériaux sont pris aux ruines antiques, probablement par impuissance d'égaler ou reproduire la beauté des colonnes romaines. La cathédrale d'Aix-la-Chapelle (vers 800) donne en plan un octogone à coupole, absolument byzantin. Huit piliers se dressent à l'intérieur, divisé en deux étages sur

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

les côtés. Les arcades du haut sont en plein cintre; leurs colonnes proviennent de Ravenne et de Rome [1].

On ornait les murs de mosaïques et de peintures [2]. Les *miniatures* des manuscrits restent d'une richesse barbare [3]. Il faut noter au xe siècle la reproduction murale d'événements contemporains (palais de Magdebourg et de Mersebourg). L'église de Gernrode a deux absides qui se font face (961); souvent les colonnes alternent avec les pilastres; les plafonds de charpente couvrent les nefs.

Le style roman a fleuri longtemps en Allemagne : il y a duré plus longtemps qu'ailleurs. Le plan circulaire s'y rencontre souvent. Dans les églises rectangulaires, les façades sont nues et plates avec de nombreuses petites baies. Des tours carrées ou rondes les accompagnent (Gernrode, Corvey, Limbourg), Bernward, l'évêque, domine le xie siècle : c'est un esprit universel. Les arts prennent un essor considérable sous son influence. Des églises s'élèvent partout (Quedlimbourd, Hamersleben, l'abbatiale de Limbourg, Saint-Michel d'Hildesheim, reconstruite au xiie siècle, Hersfeld); le château de Steinsberg est de ce temps. A Hildesheim, les *portes de bronze* sont peut-être de l'évêque, de Bernward, auteur aussi des Évangéliaires. La coupole, qui s'adaptait aux églises rondes ou polygonales en forme de baptistères, est employée dans les églises rectangulaires en forme de basiliques (dôme de Mayence, xie siècle). La *dalle* de Rodolphe de Souabe (Mersebourg) est un échantillon des pierres tombales gravées de ce temps [4].

Le xiie siècle abandonne complètement les formes circulaires et polygonales pour les églises, qui conservent les plafonds de charpente, la façade à deux tours. La sculpture et la ciselure religieuses produisent la *Descente de Croix* de l'Exerstein (Detmold), les châsses d'Osnabruck, d'Aix-la-Chapelle, la châsse de Saint-Potentien au Louvre et celle des

[1] Le chœur (gothique) est de beaucoup postérieur (xive-xve siècles).

[2] Le Christ et les Anciens de l'Apocalypse (Aix-la-Chapelle). Les grands hommes de l'antiquité (Ingelheim).

[3] Evangéliaire de Gottschalk (Bibl. Nationale), Evangéliaires de Saint-Médard de Soissons, de Trèves, Légende de sainte Hélène (à Munich, de 814).

[4] De ce temps aussi l'*Autel* d'or, dit de Bâle (au Musée de Cluny). — L'émaillerie champlevée est cultivée à Cologne.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

Trois Rois à Cologne. La *miniature* se laïcise dans le manuscrit d'Herrade de Lansberg qui, dans son *Hortus deliciarum*, peint son portrait et celui de soixante nonnes. Les peintures murales d'Hildesheim et de Schwartzrheindorf sont d'un style déjà plus vivant[1].

L'ogive gothique en Allemagne éclot au XIIIe siècle (transition dans les dômes de Naumbourg et de Bamberg). Ici comme partout, les édifices de l'époque ont été l'objet de remaniements, d'additions qui en font l'œuvre de plusieurs siècles. Cologne semble avoir été le foyer le plus actif de propagande des formes nouvelles. Dans le plan des églises, l'abside se découpe en trois courbes comme un trèfle ouvert (Sainte-Marie de Cologne). Les églises de Saint-Martin et des Apôtres (Cologne) sont des types du style naissant. Saint-Martin est dominé par une tour énorme portant, à ses quatre angles, de hautes tourelles polygonales, élancées[2].

Le gothique ne triomphe que tard en Allemagne, après une lente transition. Le gothique y vient de France et la *collégiale de Wimpfen in Thal* (XIIIe siècle) est citée par les chroniques comme construite *opere francigeno* (en travail originaire de France). Le chœur de Cologne est presque le chœur d'Amiens. Meissen, Mersebourg, Marbourg, Bonn élèvent leurs cathédrales, mais le plus bel édifice de ce temps est le dôme de Limbourg. Notre-Dame de Trèves (1227-1244) est toute française[3]. Une caractéristique, rencontrée aussi dans l'architecture flamande, est la hauteur égale de la nef et des bas côtés, ce qui donne à l'extérieur un aspect massif d'entassement. Parfois les baies sont d'une hauteur démesurée, égalent presque l'édifice lui-même. On ne voit pas de roses sur les façades[4]. Le clocher (si joli à Fribourg) affecte une forme spé-

[1] Le manuscrit d'Herrade a été anéanti dans l'incendie de la Bibliothèque de Strasbourg, allumé par les bombes allemandes (1870).

[2] Saint-Cunibert, l'église d'Andernach terminent la période romane allemande.

[3] Trèves, Aix-la-Chapelle et Cologne, les trois villes d'origine romaine, Augusta Trevirorum, Aqua Grani, Colonia Agrippinensis, semblent les trois centres successifs de la civilisation allemande. Trèves reste riche en ruines antiques (Porte-Noire, basilique, palais impérial, amphithéâtre, pont, le monument funéraire des Secundini).

[4] Hildesheim (Saint-Godehard), Lubeck (Sainte-Marie), Munich (Notre-Dame, aux assises de briques diversement colorées), Marbourg, Altenbourg, Ratisbonne, Fribourg en Brisgau (avec son joli clocher en dentelle de pierre).

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

ciale ou plutôt c'est la tour de la façade qui devient un clocher et cela dès la base (cathédrale de Cologne). Cette particularité se retrouvera dans l'art autrichien.

La sculpture n'est alors qu'une dépendance de l'architecture dont elle garde les formes d'ensemble. L'*Adoration des Mages* (Porte dorée de Freiberg) est une belle œuvre de la fin du XIII^e^ siècle[1]. On cite des statues de personnages, *Conrad* à cheval (Bamberg), *Othon* (Magdebourg), les *statues peintes* de la cathédrale de Cologne. Sur la *fontaine de Nuremberg* par Sébald Schonhofer se voient les statues des *Électeurs* et des *Preux* (XIV^e^ siècle). Le *Jugement dernier* (Esslingen) est un remarquable bas-relief. L'art se laïcise dans les miniatures (allégorie et chevalerie). La peinture murale résiste à l'invasion des vitraux [2].

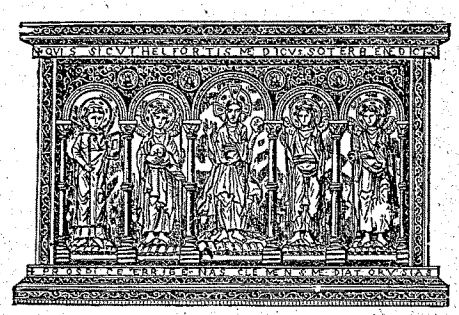


Fig. 1. — L'Autel de Bâle.
Musée de Cluny.

L'ogival, dans sa plénitude, triomphe à Cologne, à Fribourg (belle cathédrale avec clocher de 111 mètres), à Nuremberg (Saint-Sébald avec deux chœurs et Saint-Laurent avec son beau portail de 1332).

Cologne est la ville sainte de l'art allemand, le berceau. Sa cathédrale passe pour la plus belle du gothique allemand. Commencée en 1248, elle date son chœur de 1322. Au XVI^e^ siècle on y travaille encore. Après une reprise (1817), on ne l'achève qu'en 1880. C'est le chantier plus que séculaire : sur le haut, s'est allongée, pendant des centaines d'années, la grue oblique qui attendait les matériaux. Le plan par Gérard de Saint-Trond [3] ou de Riehl est celui de la cathédrale d'Amiens agrandie. Ce plan, respecté par les successeurs, comporte cinq nefs (celle du centre plus large), un transept à deux bas côtés, sept chapelles absidales rayonnantes. Derrière la façade, avec ses gigantesques tours (de 146 mètres) en forme de clochers, la nef s'élève, soutenue par d'innom-

[1] Chaire de Wechselbourg, tombeau de sainte Elisabeth de Marbourg.

[2] Peintures murales à Cologne, à Hildesheim, à Brunswick.

[3] Saint-Trond, ville de Belgique, entre Louvain et Liège. — Riehl près de Cologne.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

brables arcs-boutants dont les supports s'ouvrent en nombreuses niches abritant des statues. Si la cathédrale de Cologne est la plus belle des cathédrales ogivales allemandes, elle le doit à cet allègement de la nef, à cet ensemble moins tassé, plus aéré, qui la distinguent des édifices allemands en la rapprochant du style français[1].

Cette influence française se reconnaît dans la cathédrale de Strasbourg (ville qui n'était pas encore française à cette époque). C'est l'œuvre d'Erwin de Steinbach, près de Bade, qui, en 1276, fut appelé par l'évêque. A sa mort (1318) son fils Jean le remplaça (+ 1339). Le plan est rectangulaire à trois nefs inégales, abside circulaire, transept. Dans les angles extérieurs de la « croisée », on a ajouté des chapelles. L'analogie est grande avec les cathédrales françaises. La façade elle aussi est française de style, divisible en trois bandes, horizontalement et verticalement, avec trois portes, une rose[2] au centre, les tours très marquées avec les membrures de leurs contreforts. Cette façade, jusqu'au-dessus de la rose, est d'Erwin. La partie supérieure est d'Ulrich d'Ensingen, de Jean et Wenceslas de Prague, moins connus que Jean Hultz de Cologne, (mort en 1439) auteur de la flèche (1439) de 132 mètres.

Maître Wilhelm (mort en 1378) est le chef de l'école de peinture de Cologne. Le Musée de cette ville possède de ce primitif un triptyque : la *Vierge entre sainte Catherine et sainte Barbe*. Il eut de nombreux imitateurs et le même Musée attribue à cette école 80 œuvres. Le plus important de ses disciples directs ou indirects fut maître Stephan Lochner de Constance (mort en 1451), qui dépasse de beaucoup son prédécesseur, dans sa *Vierge au berceau de roses*, d'un charme pénétrant, — dans le fameux *Dombild* (triptyque, à la cathédrale de Cologne), aux personnages habilement groupés, aux expressions pleines de pensée. Il y eut à Colo-

[1] Originale, avec une impression d'élégance due à l'habile emploi de la brique en assises variées de dessin et de couleur, Sainte-Catherine de Brandebourg (XIVe siècle) mêle agréablement le roman et le gothique dans ses baies allongées couronnées de roses entre les contreforts simples.

[2] Cette rose a 13 m. 50 de diamètre, presque la mesure de celle de Notre-Dame de Paris. L'ornementation architecturale sculptée est d'une merveilleuse finesse dans cette façade ; cette ornementation est divisée en deux plans, l'un formant fond, l'autre découpant ses dentelles à une certaine distance en avant de ce fond. — Parmi les statues, plusieurs du portail méridional sont attribuées à Sabine, fille d'Erwin, l'architecte.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

gne, pendant cette fin du xv^e^ siècle, un essor considérable dans lequel on sent une influence flamande, avec le dessin qui se déraidit et la couleur qui se fait plus grasse [1]. Cette influence est manifeste chez Frédéric Herlen [2], élève de Rogier van der Weyden comme Schongauer.

A Cologne, centre gothique, succèdent Augsbourg, Ulm et Nuremberg

Fig. 3. — Lochner : L'adoration des Mages.

centres de la Renaissance allemande, — Augsbourg c'est Holbein, Ulm c'est Schulein et Zeitblom [3], Nuremberg c'est Wohlgemuth.

[1] Le Dombild est peint à l'huile.

[2] Mort en 1491, établi à Nordlingen où sont ses œuvres (une *sainte Famille*, où il s'est représenté avec sa famille).

[3] Schuleïn, mort vers 1502, auteur d'un retable à grandes figures sur fond d'or (à Tiefenbronn), maître de Zeitblom, son gendre, dont l'idéal est d'une beauté plus

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

L'Allemagne, longtemps réfractaire à l'introduction du gothique, devait l'abandonner tard et difficilement. L'architecture resta gothique dans l'ensemble et ne fit intervenir les formes nouvelles que dans le détail et l'ornementation. Le château de Torgau (1532), tout italien, l'élégant Hôtel de Ville (1571) de Cologne, dont les portiques rappellent

Fig. 4. — A. Durer : La Mélancolie.

les « loggias » italiennes, sont des exceptions. Dans les autres arts la Renaissance allemande demeure toujours un peu gothique d'esprit.

La beauté pour la beauté n'existait pas pour l'artiste allemand. Le nu a presque toujours chez eux quelque chose de répugnant. La mythologie et l'allégorie païenne, si favorables à la nudité, n'inspirent personne. L'al-

intellectuelle que physique et fait songer à Matsys. Le chef-d'œuvre de Zeitblom est la décoration du maître-autel d'Eschach (1495). Une *sainte Face* au Musée de Berlin. Zeitblom est un des plus coloristes parmi les Allemands.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

légorie allemande est macabre, toute en vision d'apocalypse. On y recherche le caractère et une espèce particulière de caractère, une particularisation exagérée, une précision par l'accumulation de détails, d'accessoires, où le « moral » tient peu de place, est noyé. La science du

Fig. 5. — Holbein : Vierge de Dresde.

rendu, la connaissance plus profonde de l'anatomie contribuent au mouvement. On ne veut pas dissimuler, sous la souplesse des chairs, ces os et ces muscles que l'on connaît si bien. Le dessin semble disséquer.

Et puis c'est le temps d'une floraison magnifique de la gravure, non pas de la gravure qui reproduit l'œuvre d'un autre, mais de la gravure originale, créatrice pleine et entière, — et l'art de tous les peintres d'alors

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

devient un art de graveur, amusé aux détails, aimant le visage pour ses rides, le mur pour ses lézardes, pittoresque à l'excès. Graveurs, ils le sont tous et le restent même en peinture [1]. Parmi ces graveurs précurseurs de la Renaissance le plus important avait été Schongauer, dit Martin Shön (1440?-1488) le graveur merveilleux : il aimait les plis tourmentés, cassés, soulevés par le vent, il contournait en S compliqués les banderoles, avait de belles attitudes simples et justes dans ses personnages aux extrémités amaigries, aux mains trop petites [2].

L'illustre Albert Durer (1471-1528) est surtout un graveur. Elève de Wohlgemuth [3], puis du vieux Giovanni Bellini dont il alla chercher les leçons à Venise, il fut plus encouragé et mieux apprécié à l'étranger que dans son pays. Les conditions de sa vie malheureuse et pauvre restreignirent peut-être l'expansion du génie de ce grand artiste, obligé de travailler en vue de la vente et du profit immédiat. Il avait étudié son art à fond, composé un traité des proportions du corps humain, un traité de fortification, des études sur le cheval [4], sur le paysage [5]. Le dessin de Durer est savant, trop savant même en ce sens qu'il ne fait grâce d'aucun détail. Il rencontre souvent la laideur, parce que celle-ci particularise, individualise, caractérise davantage. Elle va parfois jusqu'au non-sens (comme dans sa laide *Lucrèce* de Munich). Dans ses tableaux, Durer

[1] La gravure, inventée peut-être en Allemagne, peut-être en Italie (par Finiguerra, l'orfèvre qui tira une épreuve d'une plaque de métal taillée en creux pour faire un nielle) fut cultivée surtout en Allemagne. Ce n'y fut point un moyen de copie, de reproduction, mais un moyen d'expression. A côté de cela, à côté des graveurs « d'images », de petits tableaux, de personnages, naîtra l'école de graveurs de modèles décoratifs, — cet ensemble d'artistes originaux, féconds, qu'on a appelé les Petits-Maîtres.

[2] Il a laissé, comme peintre, la *Vierge au rosier* (Colmar), une Vierge à Munich. Ses plus célèbres estampes sont l'*Annonciation*, la *Tentation de saint Antoine*, le *Couronnement de la Vierge*.

[3] Wohlgemuth (1434-1519) était renommé pour les grands retables sculptés et peints. Dans le maître-autel de Zwickau, dans les grandes figures de saints et de saintes (Nuremberg et Schwabach), dans ses portraits (à Heilbronn), dans son *Christ devant Pilate* (Louvre), il se montre plus coloriste que son élève.

[4] Le cheval du *Chevalier de la mort* est superbe de vérité et d'allure. Dans le bas de l'*Adoration de la Trinité* s'ouvre un très joli paysage, plein d'air, dans une note de sincérité remarquable.

[5] Florence : *Vierge*, *Adoration de la Trinité*, *Martyre de* 10 000 *chrétiens*; Munich : *Les quatre Apôtres* ; Madrid : *Adam et Ève*.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

n'est point coloriste : il ne peint pas, il dessine avec le pinceau, conserve même parfois dans les ombres les hachures du dessinateur. Ce n'est pas dans ses tentatives de grand style qu'il faut le suivre, malgré la beauté de l'*Adoration de la Trinité* (Vienne) où il semble préoccupé de Raphaël et de la *Dispute du Saint-Sacrement*. Il est plus lui-même dans les grandes figures isolées, ces quatre belles figures d'Apôtres, de grandeur naturelle, aux plis amples, larges, magnifiques. Il est plus lui-même dans le portrait[1]. Il est lui-même absolument, comparable à aucun, dans ses merveilleuses estampes, qu'il emploie le burin ou l'eau-forte, le cuivre, le fer ou le bois. Dans sa suite du *Triomphe de Maximilien* (avec ses allégories un peu nuageuses, mais l'ordonnance si belle et les types de femmes d'une grâce fort rare chez lui), — surtout dans le *Chevalier et la Mort* et dans cette *Mélancolie* énigmatique, assise, le coude au genou, parmi les attributs (l'abaque mystérieux, mesure du nombre, avec quatre colonnes dont chacune donne trente-quatre en additionnant, puis la cloche et le sablier, mesures du temps, la balance mesure du poids). La *Mélancolie* rêve, comme triste après l'effort vain, dans une désillusion de science, tandis que pourtant l'arc-en-ciel arrondit son symbole d'espoir là-bas dans le lointain. Tout Durer est là[2].

D'une famille de peintres célèbres, Holbein le jeune (1498-1543) s'expatria pour chercher fortune en Angleterre (1526) à la cour de Henri VIII et y mourut de la peste. Il est le seul qu'on puisse comparer à Durer. peut-être lui préférer : il est moins « daté » que Durer, se détache davantage du milieu et du temps, atteint à une sérénité d'art qu'il doit à une science profonde, savante jusqu'à la simplicité. Il semble qu'il ait mêlé l'élément flamand à l'élément italien. Dans ses dessins des *Cortèges de la Richesse et de la Pauvreté*, il est ample, et robuste. La *Vierge du*

[1] Portraits à Dresde, à Vienne, à Munich (celui de Wohlgemuth). A Munich il s'est peint lui-même de face, à Florence de trois quarts.

[2] De Durer procèderont Wagner dit Hans von Culmbach, plus coloriste, Schauffelein (? — 1540) qui se plaît aux scènes à nombreux personnages, Altdorfer (1488-1538), plus italien, graveur aimable (bois et cuivre), Aldegrever (1502-1562), très allemand, d'un archaïsme anguleux et pointu, les Beham, oncle et neveu, réalistes tous deux (Barthel (1496-1540), Sébald (1500-1550). Lucas Sunder dit Lucas de Cranach (1473-1553) est un graveur ; il le reste dans ses tableaux, ses portraits et même quand il s'essaie dans le nu, sans grâce.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

bourgmestre Meyer, à Dresde, rapproche peut-être trop le ciel de la terre, fait de la Vierge un être trop humain, debout sur ce tapis où s'age-

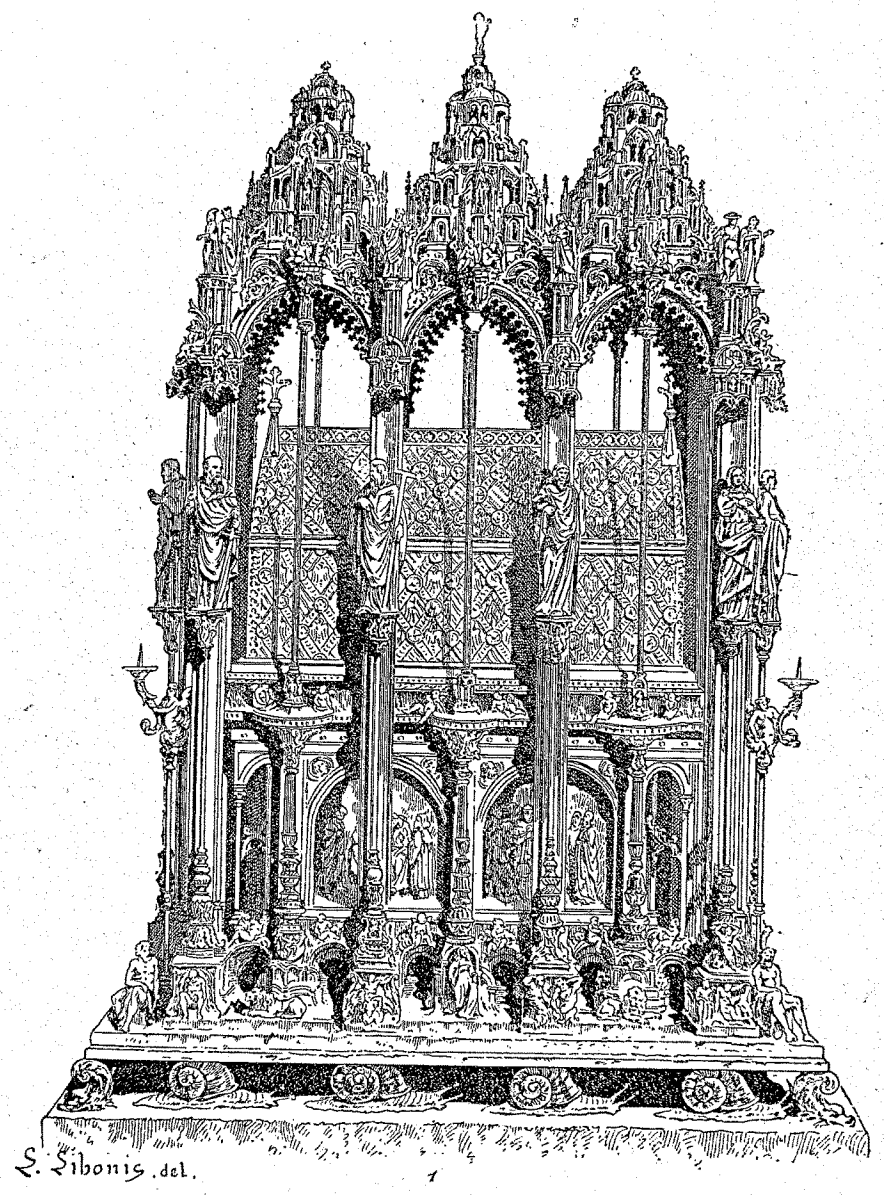


Fig. 6. — Vischer : Châsse de Saint-Sébald (Nuremberg).

nouillent les inoubliables figures de la famille du donateur. C'est en effet dans le portrait qu'Holbein est le plus lui-même, par le dessin fort

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

et doux, la touche grasse et chaude sans violence. Portraits d'Erasme, de Thomas Morus; portraits des Ambassadeurs.

Si Durer avait pu faire le voyage d'Italie sans y perdre sa personnalité, il n'en fut pas de même de ses successeurs. Avec Calcar (?-1550), Rotenhamer (1564-1623), Elzheimer (?-1620), le style national périt, noyé dans la fade rhétorique des mythologies. Avec les deux derniers, le XVII^e siècle commence [1].

L'Allemagne cite comme le chef-d'œuvre de sa Renaissance architectu-

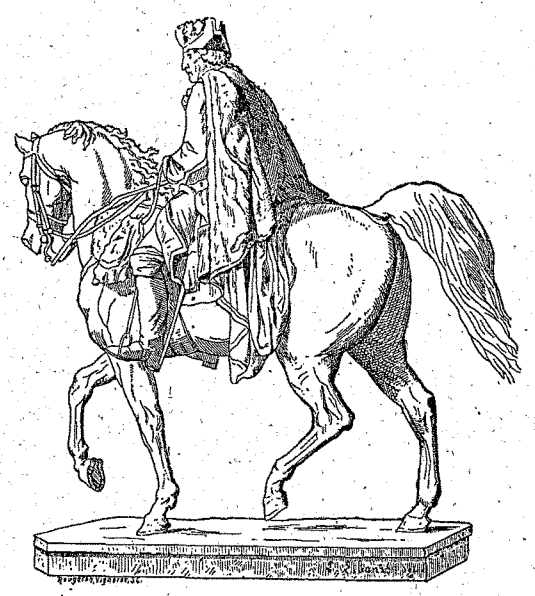


Fig. 7. — Rauch : Frédéric le Grand.

rale le château d'Heidelberg. Commencé au début du XIV^e siècle, augmenté, embelli par les Électeurs, il a souffert des guerres au point de n'être guère qu'une ruine, ruine que la foudre incendia en 1764. Là-haut sur la colline, il domine le cours du Neckar et la ville, avec ses murs qui laissent voir le ciel, avec ses tours découronnées. La tour fendue est de 1450, la

[1] A l'école ou plutôt au style de Holbein, il faut rattacher trois grands peintres : Grunevald (mort vers 1530) est plus attendri, plus doux, épris de grâce aimable et de beauté (*Œuvres* à Notre-Dame de Hall, — une *Crucifixion* à Vienne). Burkmayer ou Burkmair (1472-1531) a précédé Holbein, l'a annoncé par sa manière déjà large, due à un séjour en Italie. Barthélemy de Bruyn, qui appartient à la génération qui suivra celle de Holbein, méritera dans ses portraits superbes que l'on le confonde avec le Maître (Portraits à Cologne et à Berlin).

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

grosse tour de 1533. Les deux parties préservées sont le palais d'Othon-Henri (1555-1559), le palais de Frédéric IV (1583-1610) : la plus belle est la première. La décoration sculptée (outre les colonnes, les pilastres, les frises, les baies à frontons de chimères dont le corps se termine en doubles rinceaux) se compose de statues formant cariatides ou posées dans des niches : c'est de l'architecture statuaire et, si l'on a pu dire qu'il y avait rapprochement avec la Renaissance française, il faut noter que cette exubérance sculpturale est un peu une exception dans nos édifices du XVI^e siècle. Cet amour d'ornementation surabondante et surajoutée se continuera en Allemagne, pour atténuer la lourdeur flamande et chercher l'allègement dans les découpures, les lanières, les cartouches. Cet étalage superficiel de richesse d'emprunt est visible dans la fameuse cour de Frédéric IV au même château. D'ailleurs les architectes flamands sont recherchés à cette époque en Allemagne et le palais de Maximilien, en 1600, sera l'œuvre de Pieter de Witte, qui italianise son nom en celui de Candido.

Les statues des niches de la façade du palais d'Othon-Henri (à Heidelberg) sont de Colins de Malines. L'Allemagne avait pourtant des sculpteurs de valeur ; mais la plupart semblent s'être montrés dans un domaine surtout décoratif et dans le travail du bois. C'est le temps des retables aux scènes qui rappellent les « Mystères » du théâtre [1]. Tilmann Riemenschneider (1460-1531) mérite une place à part : il est le seul qui ait le don de la grâce parmi tous ces réalistes violents.

Le XVII^e siècle allemand est peu remarquable dans l'architecture. L'influence flamande, que nous avons déjà notée, domine avec une tendance à l'ornementation tellement découpée qu'elle semble déchiquetée. Cepen-

[1] Parmi les sculpteurs du bois, à côté de Bruggeman, de Pacher, de Jacob Russ, on rencontre le peintre Wohlgemuth. Ce sont les primitifs de la sculpture, tout comme les Syrlins d'Ulm (*stalles* de la cathédrale d'Ulm). Veit Stoss, auteur du maître-autel de Cracovie, sculpte la célèbre *Couronne des roses* à Saint-Laurent de Nuremberg. La pierre fournit des tombeaux, des chaires, des fontaines (*fontaine d'Urach* par maître Christophe). Adam Krafft est le plus renommé des sculpteurs du XVI^e siècle (*Déposition de croix* avec quinze figures de grandeur naturelle.) La raideur gothique disparaît peu à peu (Nicolas Lerch auteur du beau *tombeau de Frédéric III* à Vienne). Dans le métal, Pierre Vischer (mort en 1529) est célèbre : on lui doit la très belle châsse de Saint-Sébald (1508-1519). Leygebe taille des statues en plein fer. La statuaire se retrouvera dans les arts décoratifs, avec les orfèvres, les ivoiriers, les ébénistes.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

dant l'Hôtel de ville d'Augsbourg (vers 1620) avec sa façade aux armoiries de la ville, avec son vestibule aux colonnes de marbre rouge, avec sa grande « salle dorée », est une belle œuvre d'Elias Holl dans le style de la Renaissance.

La seconde moitié du XVII^e^ siècle voit paraître un grand artiste de génie qui, pour un moment, ramène le grand style, André Schlüter (1664-1714), à la fois architecte et sculpteur. Berlin lui doit le Château Royal (1699-1706) dans ses parties les plus belles[1] ; mais son plus beau titre de gloire, c'est cette merveilleuse série de têtes, simples et expressives, plaquées sur des cartouches (têtes de guerriers) dans la cour de l'Arsenal de Berlin, ainsi que la statue équestre de Frédéric-Guillaume sur le pont de l'Électeur (1703).

Après l'abus des coupoles et des dômes, abus qui vient de l'imitation de Saint-Pierre de Rome et qui est général en Europe[2], l'architecture allemande se plaît aux rocailles tourmentées qui triomphent dans sa porcelaine de Saxe : les palais deviennent des bibelots colossaux. Le Zwinger, palais de Dresde, est même du début du XVIII^e^ siècle, contemporain presque de la nouvelle céramique. Ces exagérations de décoration outrée, accapareuse, sont et ont été la dominante du style germanique, aussi bien au XVI^e^ siècle qu'au XVII^e^ et au XVIII^e^ siècle[3].

La peinture déjà éclectique avec Sandrart (mort en 1688) n'a plus d'idéal commun : il est remarquable d'ailleurs combien l'école allemande varie de direction et ne va que poussée par l'acoup de personnalités de génie ou de talent. Au XVIII^e^ siècle, c'est en Autriche qu'est le foyer. Mengs (1728-1779), dont l'influence fut si grande, est autrichien de Bohême : à force de raisonner et de composer, il aboutit à un art savant et froid. L'éclectisme de Dietrich (1712-1774) imite tout sans égaler per-

[1] La façade occidentale avec le portique est d'Eosander (1716).

[2] L'église de Notre-Dame de Dresde (1726-1745) avec sa coupole, son absence de façade, revient au type du baptistère.

[3] Le Château royal, le Sans-Souci, le Nouveau-Palais (tous trois à Potsdam) peuvent donner une idée du style de 1750. Les deux premiers sont de Knobelsdorff (1699-1753), architecte de Frédéric le Grand. La carte de Postdam, le Versailles de Frédéric abonde en désignations françaises. Que de désignations françaises et de mots français ! Sans-Souci, Marly, palais, allées, orangerie, communs, fontaine. Berlin a des châteaux qui s'appellent Bellevue et Monbijou.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

sonne, Denner (1685-1747) peint à la loupe des têtes où il rend jusqu'aux pores de la peau.

La Renaissance classique a son manifeste dans la belle *Histoire de l'art chez les Anciens* (1764) par Winckelmann. A l'art féminin de Boucher, que représentait Jean-Henri Tischbein (1722-1789) en Allemagne succède l'art viril, volontairement viril, moralisateur de parti-pris, l'art classique célébré par les critiques Winckelmann, Lessing et le peintre Mengs.

Fig. 8. — Rauch : Une Victoire.

L'art frivole cède la place à l'art sérieux. L'art architectural allemand, toujours hésitant entre la masse trop lourde et la découpure trop légère, revient à la masse. Berlin et l'Allemagne voient surgir des édifices grecs. Partout des colonnades, des portiques. La porte de Brandebourg (Berlin) est un portique dorique (1784-1792), œuvre de J.-G. Langhans (1733-1808) qui a songé aux Propylées d'Athènes. Sans s'inquiéter de la convenance avec le climat, le ciel, le milieu, on plaque partout des façades antiques. Schinkel (1781-1841) est à la tête du mouvement[1], qui se continuera, avec une liberté de plus en plus grande, jusqu'à l'éclectisme contemporain. Le style de la Renaissance, d'une Renaissance plus italienne qu'allemande, se montre heureusement dans les belles constructions actuelles privées de Berlin.

Klenze (1784-1864), élève du français Percier, fut pour l'école de

[1] Vieux Musée, Académie d'architecture, la Comédie (1821) à Berlin; Saint-Nicolas à Potsdam (église à coupole). Schinkel n'a pas cependant employé que le style classique. Charlottenhof (1826) et le palais Redfern sont florentins. L'École d'architecture (1835), en briques, est dans une note originale.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

Munich ce qu'avait été Schinkel pour celle de Berlin. La Bavière, pendant la première moitié du XIXe siècle, grâce à ses rois Mécènes et surtout à Louis Ier (1825-1848), a été le foyer le plus considérable de l'art germanique. La raideur semblait tempérée dans ce pays catholique, par quelque chose de latin. L'œuvre entreprise fut colossale : tous les arts appelés à la glorification de la patrie, les arts célébrant tout depuis les temps héroïques, mythiques, jusqu'aux choses d'hier. On ressusciterait la fresque sur les arcades de Munich, en seize sujets, autant d'allégories

Fig. 9. — Kiss : L'amazone.

et vingt-huit paysages, — toute l'histoire. En 1814 on publia le programme du Walhalla, — plus grandiose encore, — le Temple de la race, le Panthéon national. Klenze fut l'architecte [1]. Schadow (1764-1850), Rauch (1777-1857), Tieck (1776-1851) feraient, dans le marbre, l'apothéose des écrivains, des savants, des guerriers, parmi les Victoires ailées (Rauch).

[1] Le Walhalla de Klenze, inspiré du Parthénon, montre cependant une originalité marquée dans la disposition et l'adaptation. La galerie de la Gloire encadre, fond et côtés, heureusement la Bavaria colossale ; l'édifice, placé sur une éminence avec montées de verdure, se détache en plein ciel. La Glyptothèque est peut-être plus dégagée de souvenirs. — A côté de Klenze, sont à citer Gœrtner (1792-1847), esprit plus libre (église Saint-Louis, palais Wittelsbach), Ziebland (+ 1873) dont la Basilique s'ouvre en une vaste nef sans rien qui sépare ou parque l'union, l'assemblée (ecclesia) des fidèles.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

Les dieux (salle des Dieux, fresques de Cornélius) trôneraient à la Bibliothèque. La Basilique, œuvre de Ziebland (1835), serait décorée de cinquante-huit tableaux par Henri Hess ! Au Château Royal se développerait l'épopée humaine ou du moins toute l'histoire de la civilisation habilement ramenée et rattachée à la civilisation germanique, un pêle-mêle de visions, les Nibelungen et Homère, Faust et Anacréon. Puis la Bavaria, colossale, que Schwanthaler coulerait en un bronze de 54 pieds de haut[1] !

Vers le même temps, Dresde avait son école d'architecture ou du moins son grand architecte en Semper (1804-1879), auteur du Musée (1847-1854) et du Théâtre (Hoftheter) incendié en 1869 et reconstruit. Dans cet édifice original, Semper a renoncé au simpiternel portique, à la façade qui ne symbolise que l'entrée. L'extérieur doit montrer, manifester l'intérieur ; le théâtre est une salle où les attentions convergent vers la scène (d'où le demi-cercle). La façade conçue par Semper est également circulaire et se compose de deux galeries superposées[2].

Au point de vue de l'architecture privée, Berlin restait à la tête, grâce à l'école de Schinkel. Des artistes de valeur continuèrent les embellissements[3].

La sculpture, elle aussi, s'était tournée vers l'idéal classique. Ces tendances sont visibles chez Dannecker (1758-1841) de Stuttgardt, dans son *Ariane sur une panthère* ; Schadow (1764-1850) est plus réaliste ; mais le plus grand sculpteur allemand fut Rauch, dans ses portraits de généraux, dans ses figures tumulaires (celle de la reine Louise), dans son groupe de Posen, dans les innombrables Victoires (ailées), qu'il sculpte pour le Walhalla, Breslau, le Château Royal et la colonne de la Paix à Berlin. Son chef-d'œuvre est le monument de Frédéric, à Berlin, monu-

[1] Ces entreprises d'ensemble sont des plus fécondes en art, créant la fièvre des activités, l'inspiration, l'émulation. Cela fut ainsi à Londres, après le grand incendie de 1666, et à Bruxelles, après l'incendie de 1695.

[2] Semper, exilé pour causes politiques, a vécu longtemps à l'étranger. En Suisse, il a donné les plans de l'Université, l'Observatoire et l'Hôtel de Ville de Zurich.

[3] De Stuler (1800-1865), le Nouveau Musée (1843-1845), la Galerie nationale, le dôme de la chapelle du château et (à Prague) l'Académie. De Persius, l'église de la Paix à Sans-Souci (1850) ; de Hitzig, la Bourse de Berlin (1859-1863) et la Banque impériale (1869) ; de Knoblauch, la Synagogue à dôme doré (1859-1866) ; de Kylmann et Heyden, la Kaisergallerie (1869-1873).

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

ment où, au-dessus de toutes les gloires de l'Allemagne encadrées de généraux à cheval, au-dessus de figures allégoriques, passe, sceptique et énigmatique, le Frédéric à cheval. On pourrait préférer le Rauch, doux, pénétrant, d'une sérénité aimable, le Rauch du tombeau de la reine Louise. Tieck (1776-1851), presque classique, avait collaboré avec Rauch (les *Dompteurs*, les *Génies du Théâtre de la comédie* et l'*Apollon triomphant*). La statuaire célèbre l'Allemagne ressuscitée après la blessure de 1806. C'est Drake et sa *Borussia* colossale de la colonne de la Victoire ; c'est Calandrelli et son *Frédéric-Guillaume ;* c'est Simering et son *Frédéric le Grand*, à Marienbourg ; c'est Schaper et son *monument de Gœthe* (1880) ; c'est Begas, robuste, puissant, un des premiers, avec son *Schiller* (1871). Dans une région plus calme, c'est A. Wolff l'animalier, inférieur pourtant à Kiss (1802-1865) plein de verve et de force dans l'*Amazone combattant un tigre*.

A Dresde, l'école a pour chef Rietschel (1804-1861) auteur du beau monument de Luther à Worms. Il laisse des élèves en Hoehnel, épris de mouvement, et Schilling, auteur de la *Germania* du Niederwald (1883). Munich, c'est Schwanthaler (1802-1848), plus romantique dans ses *figures allégoriques*, ses *cariatides*, ses *Victoires*, sa *Bavaria* colossale dont nous avons déjà parlé. L'amour du grand, du colossal même, est la dominante.

Il en avait été ainsi de la peinture.

Les malheurs, les défaites de l'Allemagne pendant les premières années du XIX^e^ siècle eurent pour contre-coup un retour vers les origines nationales, une envie d'être plus « allemand » après la peur de ne plus l'être. A cela tout conspirait. Les lettres, dans le roman, dans le théâtre, se faisaient partout historiques, nationales : ce fut un des côtés, un des éléments du romantisme.

L'Allemagne se prit d'un amour ardent pour ses origines, pour ses légendes primitives. De là la vogue des peintres primitifs allemands, de là les « Altdeutsch », de là l'émotion provoquée par les découvertes des Boisserée, dont les collections devaient être acquises (1827) par le roi de Bavière. On réhabilitait avec enthousiasme la vieille école de Cologne, ceux qu'on appelait les « byzantins rhénans ». On maudissait la Renaissance, son paganisme, devant ces triptyques naïfs à fonds d'or où trônait Dieu, le Christ ou la Vierge.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

Pendant ce temps, à Rome, vivait une petite colonie d'artistes allemands, fiévreuse de discussions esthétiques, enthousiaste de l'Angelico, de Giotto même. Vers 1814, ces artistes se convertirent en masse : Overbeck, les Schadow, Veit, le critique-philosophe Schlegel abjurèrent le protestantisme. La guérison, réputée miraculeuse, de Vogel accrut la ferveur de

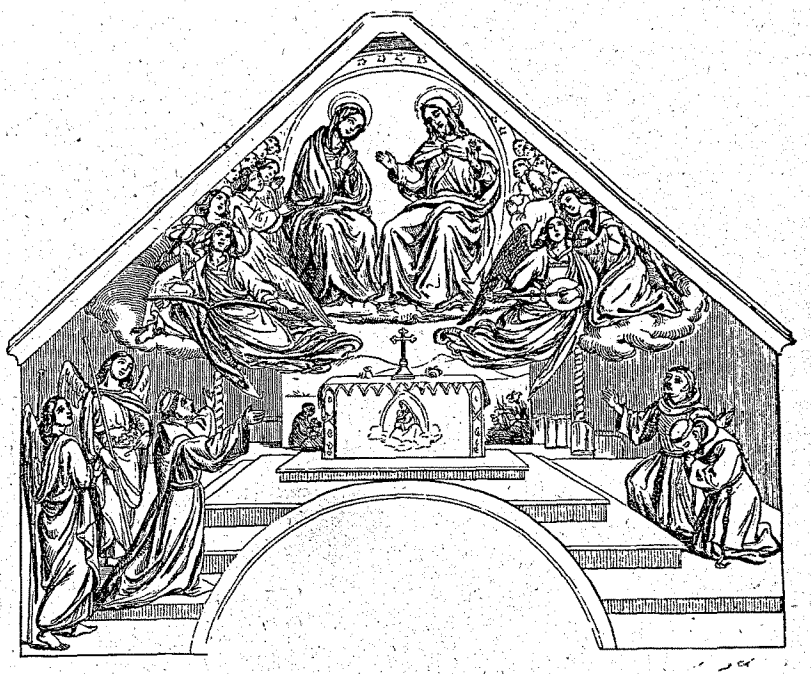


Fig. 10. — Overbeck : L'indulgence de saint François.

ce cénacle de nos « Nazaréens ». Tels ils revinrent en Allemagne. Ils rapportaient le culte des primitifs italiens, ils trouvèrent dans leur pays l'admiration des primitifs allemands : une fusion se fit, prévue, naturelle, mélange du religieux italien et de nationalisme germanique. Et avec cela, de belles idées ambitieuses, une volonté de lyrisme pictural, d'épopée du tableau. Le tableau n'y suffisait point. On se mit à la fresque, on fit renaître l'encaustique. Ambitions qui allèrent au delà du rayon des forces ! Le moment fut beau pourtant.

Overbeck (1789-1869) conçoit clairement, largement ; mais on sent que sa naïveté est faite de volonté. On sent qu'il a la plus haute idée de la fonction de l'art. Ses tableaux sont dans une sensation sereine et sim-

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

ple [1]. Il évite le nu, par sentiment religieux. Plus célèbre, Cornélius (1787-1867), illustre le *Faust* de Gœthe, collabore avec Overbeck pour l'*Histoire de Joseph* (Rome), dirige, de 1821 à 1826, l'Académie de Dusseldorf (fondée en 1767), conçoit plus fort qu'il n'exécute. Sa composition n'a plus la simplicité claire d'Overbeck ; il « construit » savamment, est plus dessinateur que coloriste, dans les vastes sujets, [2] où se plaît son imagination un peu métaphysique. Tandis que Schnorr (1794-1872) laisse le sublime pour le sentimental, comme Henri Hess (1798-1863), comme le

Fig. 11. — Cornélius : Les cavaliers de l'Apocalypse.

viennois Binder, ému et tendre, le style de Cornélius trouve un disciple fidèle et un continuateur, plus dessinateur que coloriste aussi, mais plus puissant, dans Kaulbach (1804-1874), ample, épris du fabuleux et du ter-

[1] *Madone. Adoration des Mages*, *Histoire de Joseph*, le *Miracle des Roses* (fresque à Assise), le *Christ au jardin des Oliviers* (Hambourg), *Entrée du Christ à Jérusalem* (à Lubeck), la *Religion et les Arts* (Francfort), *Tobie*, *Jésus et les Docteurs*, *Jésus et les petits enfants*, *Vocation des apôtres*, etc.

[2] *Agamemnon poussé au combat*, *Destruction de Troie*, les *Croisés devant Jérusalem*, *Adoration des Mages*, *saint Paul*, *Roger et Armide*, *Marguerite* (Faust), fresques de la salle des héros (à Munich), *Les cavaliers de l'Apocalypse* pour le Campo-Santo de Berlin (immense page aux mouvements dégingandés, violente avec une certaine grandeur farouche).

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

rible[1]. Ainsi Cornélius inspirait l'école de Munich. A Dusseldorf lui avait succédé comme directeur (1826-1859) G. Schadow (1789-1862) frère du sculpteur, plus coloriste, chef d'une école où l'on comptait Bendemann qui devait lui succéder, Bendemann (1811-1890), épris de Michel-Ange, à côté de Lessing (1808-1880, anecdotes romantiques attristées), de Schirmer (1802-1860) le paysagiste, de Rethel (1816-1859) ferme, très allemand (la *Mort suppléant le sonneur*).

A Berlin, plus modeste d'aspirations, Wach, élève de Gros et de David, se rapprochait du style de ses maîtres, — plus historique, plus précis, moins allégorique, moins épique. C'est au genre historique qu'appartient Werner, directeur de l'Académie. Menzel dessine nerveusement, saisit le type, analyse, fouille, reste réaliste mais dans le bon et vrai sens, qu'il prenne pour personnages les grandes figures de l'histoire ou les ouvriers de l'usine. Dans un même réalisme, avec plus d'acuité peut-être et en traitant tout au point de vue du genre, Karl Piloty (1826-1886) a été le chef de l'école de Munich et a compté parmi ses élèves Mackart (1840-1885), auteur de la célèbre *Entrée de Charles-Quint à Anvers*.

Mackart est autrichien comme Rahl (1812-1865), Fuhrich (1800-1876). Sous étiquette d'art germanique, la critique allemande annexe couramment l'art autrichien, — comme d'ailleurs l'art flamand et l'art hollandais : Rubens et Rembrandt sont naturalisés « germaniques ». L'Autriche pourtant a eu son expression dans des œuvres de valeur et des artistes de génie. Le XII^e^ siècle y est représenté par l'autel de Klosterneubourg[2], l'église de Saint-Étienne de Vienne, l'église de Trébitsch. Guillaume d'Inspruck est célèbre dans l'architecture. En 1343, un Français, Mathieu d'Arras construit la cathédrale de Prague[3] à laquelle travaille aussi Pierre Arler ou Arter (non de Gmund, mais de Boulogne-sur-Mer) qui bâtit, en 1350, pour l'empereur Charles, le château de Karlstein. Dès ce XIV^e^ siècle apparaissent les « Primitifs » de Bohème avec le peintre Théodoric de Prague.

[1] Combat aérien entre les Huns et les Romains.

[2] Composé de 51 plaques de cuivre gravé et niellé.

[3] Le gothique autrichien donne aux tours de la façade la forme de clochers qui partiraient du sol. A Saint-Etienne de Vienne la tour est placée à une des extrémités du transept.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

Les sculpteurs Lerch (de Leyde) et Dichter sont les auteurs du beau tombeau de Frédéric III (1461-1513) à Vienne. Veit Stoss, peut-être de Nuremberg, peut-être de Cracovie, a sculpté le maître-autel de Notre-Dame de Cracovie et les statues de Casimir Jagellon et de Casimir le Grand. Le XVI^e^ siècle voit beaucoup d'étrangers en Autriche, Hans von Calcar, Spranger, Savery, le sculpteur flamand Colin (*mausolée royal de la cathédrale de Prague*, 1589). Après l'influence flamande règne le style italien (les peintres Screta († 1674) et Heintsch († 1713) pendant le XVII^e^ siècle. Si le château de Salzbourg (1592) reste dans le style Renaissance, la cathédrale (1614) de la même ville imite Saint-Pierre de Rome, tout comme Schœnbrunn s'inspirera de Versailles.

Fischer d'Erlach (1650-1724), auteur de Schœnbrunn, est le premier grand architecte autrichien [1] : son idéal marie la coupole à la façade en portique à fronton.

Fig. 12. — Kaulbach : Le Berger.

La sculpture cite Donner (1688-1741) qui travaille beaucoup en plomb [2], Hagenauer (*Vierge* à Salzbourg) et l'ivoirier Permoser (1640-1732).

L'Académie de Vienne, fondée en 1695, reconstituée en 1704, tombée en 1714, relevée en 1825, fut à la tête du mouvement des arts avec son directeur l'architecte-sculpteur-peintre Strudel (1648-1714). Pendant la première moitié du XVIII^e^ siècle, le portrait et le paysage surtout fleurissent. Ferg (1689-1740) est célèbre pour ses kermesses ; Reiner de Prague (1686-1743) pour ses Batailles, ses Vues et ses tableaux mythologiques. Il ne faut pas oublier que Mengs l'éclectique froid, qu'on acclame comme un rénovateur de la peinture, est autrichien. Platzer (1704-1767) moins ambitieux, était admiré pour ses minuties léchées. L'influence con-

[1] A Vienne : Église Saint-Pierre (1702), église Saint-Borromée (1716).

[2] Fontaine du nouveau Marché, à Vienne (1739), Saint-Martin, à Presbourg.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

sidérable de Mengs suscite le talent de Fuger (1751-1818), renommé dans le genre historique où brillera encore Antoine Petter (1783-1858). Caucig (1762-1828) représente l'idéal de David en opposition avec Fuger.

En architecture, la Burgthor (œuvre de Nobile, 1822) rappelle la porte de Brandebourg de Berlin. Le gothique reparaît. En Hongrie, l'édifice reste original par une recherche de la couleur due à la brique. La Synagogue de Pesth, œuvre de Fœrster, a quelque chose d'oriental avec ses petits dômes pointus et dorés. La jolie église d'Altlerchenfeld, par Muller, est également en brique. Ferstel (1828-1883) élève l'église votive de Vienne (1854), grandiose avec ses deux tours et ses flèches découpées à jour, le Musée des Arts Industriels (1877), la Nouvelle Université. Le très bel Opéra de Vienne (1869) est de Van der Nüll et de Siccardsbourg. Les Musées rappellent également le style de la Renaissance (par Semper et Hasenauer). L'Académie des Beaux-Arts de Vienne (1872-1876), œuvre de Hansen, est un échantillon de la polychromie monumentale due à la céramique, polychromie par laquelle l'architecture autrichienne suit les tendances générales de l'Europe.

Toutes ces constructions aident à l'essor des autres arts. A côté d'étrangers (Schwanthaler, Halbig et Zumbusch), l'Autriche a les Max, Hoehnel, les Gasser, Kundmann, Fernkorn, etc. En peinture, la fresque est cultivée par Than et Lotz (à Pesth), Eisenmenger, Steinle, Rahl, Schulz. Fuhrich (1800-1876), suit Overbeck. Schwind (1804-1871), fixé en Allemagne, a des peintures décoratives à l'Opéra de Vienne. Dans le paysage, on vante Gauermann (1807-1862). Mackart et Brozik vivent à Munich puis à Paris. L'art devient cosmopolite. Munkaczy (1844-1900), dans son *Jésus devant Pilate*, aborde la grande peinture où il mêle savamment le réalisme et le document sans nuire au sentiment religieux [1].

[1] Nous revenons sur certains de ces noms dans le chapitre consacré à l'Art contemporain, de même que les Arts décoratifs germaniques sont étudiés dans les chapitres spéciaux.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

L'Art Flamand.

A travers toutes les péripéties de son histoire mouvementée, traversée d'occupations étrangères, la Flandre conserve une figure nette dans le passé. Elle évoque dans l'esprit l'idée d'un pays riche, industrieux, travailleur. Au Moyen Age, la banque c'est Florence ; la marine et le trafic d'intermédiaire sont à Venise, à Gênes, à Pise aussi ; mais l'atelier est dans les Flandres.

C'est là que les groupements des « petites gens », du menu peuple, se serrent d'abord : c'est le pays des corporations, qui réunissent les individus, et des communes qui réunissent les corporations ou plutôt sont les corporations politiques.

La Flandre, qui a donné Godefroy de Bouillon, reste surtout le pays d'Artevelde, le brasseur populaire, le chef des communes au XIV^e^ siècle ; — c'est le pays d'Annecessens, qui, pour défendre les droits des corporations contre l'Autriche despotique, posera la tête sur le billot (1719). Ces « gueux », comme les appela l'envahisseur triomphant, furent de fiers et mâles citoyens. Ces tisserands, qui fournissaient à l'Europe ses toiles, ses draps et ses dentelles, ne s'amollirent point dans les richesses.

Quand le roi de France Philippe VI vint à Gand avec la reine, celle-ci put dire, s'étonnant du luxe des femmes de ces marchands : « Je me croyais seule reine et j'en vois ici plus de six cents [1] »

[1] L'art décoratif flamand se caractérisera par une abondance plantureuse dans les reliefs ventrus, les feuillages larges et gras, les guirlandes lourdes à fruits ronds (pommes surtout et poires). Le gothique même restera gras, loin des chicorées alle-

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

Les Flandres ne se distinguent point du reste de l'Occident dans le développement chronologique des styles. Jules César note, dans ses *Commentaires*, un curieux emploi du bois qui semble avoir été particulier aux Belges et qui consistait en longues poutres posées parallèlement dans le sens horizontal, liées entre elles par des traverses et laissant un vide que l'on remplissait de terre : ces assises, où le bois jouait le rôle principal, alternaient avec des assises de grosses pierres. La construction flamande au Moyen Age emploiera le bois, comme d'ailleurs la construction privée dans toute l'Europe ; mais il est curieux de noter que le bois, en sculpture, conservera jusqu'au XIX^e^ siècle une place considérable, plus considérable que dans les autres pays.

Les monuments druidiques sont peu nombreux [1]. L'influence romaine fut la même que partout, civilisatrice : il en est resté des ruines de châteaux forts, des voies romaines, des « villas » qui ne différaient point du type gallo-romain, pour l'appareil (disposition des assises) ou pour l'ornementation (ordres classiques). Le *monument déterré à Bavai*, en 1772, est un mur composé de briques et de ciment. Dans ses trois niches (deux cintrées, la centrale à fronton) se voyaient trois sujets peints (la chouette de Minerve sur une guirlande, un Mercure debout, une Fortune debout, avec la corne d'abondance). Sur les autels votifs, sur les monuments funéraires, parmi les sculptures, on remarque souvent une figure de femme, que l'inscription désigne sous le nom de déesse Néhalennia, — probablement une divinité locale, comme les Bonnes Mères chez les Gaulois [2].

mandes. La sculpture donne beaucoup dans le bois et l'ivoire : Duquesnoy est ivoirier, « ses christs » sont partout. Mais le triomphe est dans la dentelle (Malines, Bruxelles, etc.) dans le tissu, dans la tapisserie. Les flamands tissent pour l'Europe et vont fonder des ateliers à l'étranger. Le pape Léon X les emploie ; Henri IV les appelle. Les grès flamands sont à citer. Le XIX^e^ siècle voit refleurir en Belgique le travail du bois et aussi l'art du vitrail (avec Capronnier).

[1] La *pierre de Brunehaut*, aux environs de Tournai ; la *pierre du Diable* près de Namur; des *tumuli* dans la forme ordinaire, dont la plupart sont plutôt d'origine germanique.

Les variations des limites territoriales de la Flandre rendent ici difficiles les divisions. En fait le nord de la France, une partie de l'Allemagne, ont longtemps été des dépendances de la Flandre. C'est ainsi que Trèves fit partie de la Belgique sous les Romains, et c'est à Trèves et dans ses environs que l'on peut retrouver les restes les plus importants de l'architecture belge et romaine, — le mausolée des Secundini (dit

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

La *cathédrale de Tournai* est la plus belle église du Moyen Age en Belgique. Ses dispositions, son plan très clair, très symétrique, la rapprochent beaucoup de la cathédrale de Noyon, ainsi que la manière dont le roman et le gothique s'y mêlent, la forme des transepts qui, ici et là, se

Fig. 1. — Le baptême du Christ, tapisserie flamande, XV^e siècle.

terminent en absides. Bien que, pour l'ensemble, Tournai affecte de plus grandes dimensions, il est notable que la nef, à Noyon et à Tournai, est sensiblement aussi large que haute (24 mètres × 24 mètres à Tournai, 20 × 23 à Noyon). La nef de Tournai date du XII^e siècle et est

monument d'Igel, à Igel, près de Trèves) le plus intéressant des monuments funéraires de la région, et la *porte noire* et la *basilique* et le *palais impérial* et l'*amphithéâtre*. Tout cela, l'Allemagne le revendique et la Belgique le réclame. Tout cela, nous le retrouverons dans les origines de l'art allemand.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

bordée de colonnes courtes et massives[1], supportant l'enjambement des arcades plein-cintre (d'un plein-cintre légèrement surhaussé). Cette nef se partage en trois : le plafond qui la couvrait a été remplacé, en 1777, par la voûte actuelle. Le chœur ogival est de 1242. L'originalité de l'édifice consiste surtout dans ses cinq tours (où le roman s'unit au gothique pour les ouvertures) : quatre de ces tours cantonnent extérieurement les angles du transept; une autre s'élève sur la « croisée » même (intersection) à une hauteur de 48 mètres.

Ce qu'on a appelé les bandes lombardes (contreforts de saillie faible, plaqués parallèlement dans le sens vertical et réunis dans le haut par des arcatures renversées aveugles) est fréquent en Belgique à l'époque romaine. Le fait se lie à la rareté des baies pour alléger les masses cubiques et égayer la nudité des surfaces. De même les tours présentent un aspect presque militaire : on dirait de donjons carrés. Tardivement elles s'aiguisèrent et s'allégèrent par le clocher. Ces *tours* sont caractéristiques par la forme et par la place. Elles sont quadrangulaires, ne portent point de terrasses, sont couvertes de toitures simples, obtuses et basses à deux versants. Tandis que, en France, elles accotent la façade, en Belgique elles occupent souvent le centre de cette façade, y dressent leur masse énorme, s'ouvrent dans le bas pour la porte et surplombent le porche. La tour plantée à l'intersection du transept se rencontre souvent. L'extérieur de l'église flamande n'y gagne point : de loin c'est un groupement de masses qui se serrent, montent, s'étouffent, avec, dans le haut, les tours parfois nombreuses dont le point de départ se devine mal : c'est un corps dont l'extérieur cache les organes[2].

[1] Les chapiteaux de Tournai sont très historiés de figures compliquées.

[2] La transition romano-ogivale donne *Saint-Martin d'Ypres* (beau chœur) et l'église de *Pamelle d'Audenarde*, simple et claire, due au premier architecte flamand dont le nom se soit conservé, Arnould de Binche, qui l'éleva en 1235. A citer *Saint-Lambert de Liège*, avec sa tour latérale, au clocher bizarre, et sa façade sans porte (on entrait sur le côté). Jean Pickart, en 1337, donne le plan de la jolie église gothique d'*Aerschot*. *Notre-Dame de Hal* n'est presque qu'une tour ; à *Ath*, la tour, qui constitue la façade, est une vraie forteresse. La *cathédrale d'Anvers*, œuvre grandiose commencée à la fin du XIVe siècle (chœur), continuée pendant les deux siècles suivants, couvre un vaste espace partagé en sept nefs par ses six rangs de colonnes ou plutôt de faisceaux de nervures, qui y font des perspectives de forêts. La façade est presque dans le style français avec les deux tours à contreforts robustes qui s'élèvent aux côtés de l'entrée

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

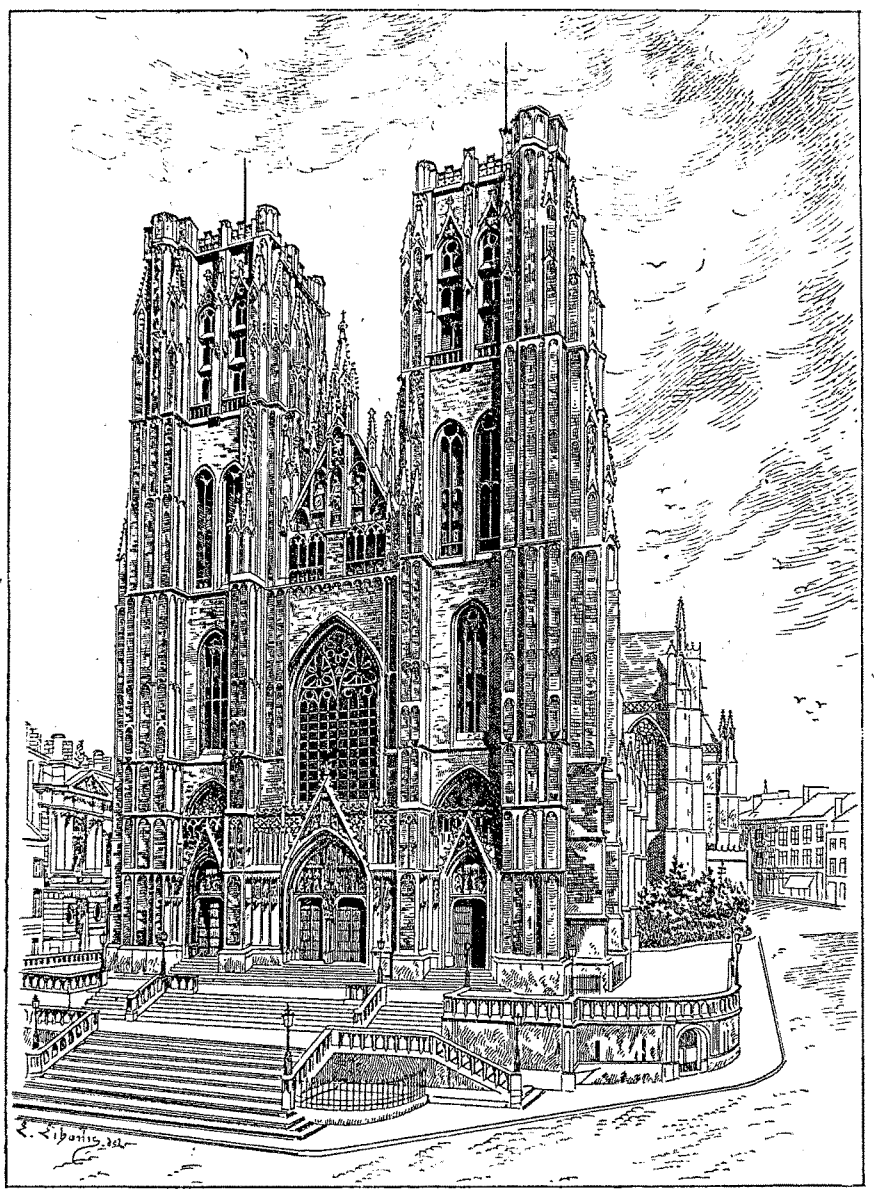


Fig. 2. — Sainte-Gudule. Bruxelles.

C'est la *tour* qui distingue l'église flamande. A Saint-Rombaut de Malines, à Notre-Dame de Bruges, la tour se dresse colossale. A Sainte-

principale. N'était le clocher qui surmonte la plus haute, et la plus grande baie ogivale qui remplace la rose, on y retrouverait le type occidental. La tour haute (1422),

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

Gudule, les tours sont crénelées. C'est qu'en effet, au Moyen Age, la maison de ville fut d'abord l'église, premier siège de la commune naissante et des assemblées des corporations. La tour s'élève pour guetter au loin les menaces de l'horizon ; elle a la voix de ses cloches qui appellent au secours : elle est le symbole d'union des petits, groupe, entasse et cimente les intérêts. La tour de l'église flamande n'avait presque plus rien à faire pour devenir le beffroi, tour aussi, tour de guet et d'appel, clocher laïque avec sa cloche laïque. Le *beffroi*, c'est toute l'architecture flamande parce que la Flandre, au Moyen Age, a eu deux aspirations, deux cris : la corporation et la commune. Tout cela est dans la charte de 1187, par laquelle Philippe-Auguste accorde « aux hommes de Tournai le droit d'avoir, dans la ville, une cloche placée en lieu convenable, pour la sonner à leur volonté, dans l'intérêt des affaires de la cité (campanam in loco idoneo) [1].

L'*Hôtel de Ville*, la Maison de Ville, sera donc le support du beffroi, mais ajoutera à ce dernier d'autres organes de la vie commune, — une grande salle de réunion, une grande galerie ouverte en arcades au rez-de-chaussée, des baies nombreuses : c'est la maison de tous, où tous entrent, où tous peuvent regarder du dehors. L'église est plus fermée, plus haute aussi [2]. Elle enserre les fidèles, les arrache au monde profane, ramasse les âmes pour le ciel. Ses tours montent, s'élancent, telles celles de Sainte-Gudule (Bruxelles), allongées, bras étendus cherchant Dieu.

L'idéal, moins élevé que celui du temple, prend souvent une forme d'en-

d'ailleurs très belle, est due à Appelmans, nom flamand d'un architecte italien, Amelio, Amelius. Dans un style plus original, avec l'heureuse pondération des verticales et des horizontales, avec les trois tours de la façade, qui n'absorbent pas la façade en elles, avec sa tour centrale élégante, aux baies habilement variées, avec son entrée à laquelle mène un escalier qui n'occupe que le tiers de l'édifice, Saint-Pierre de Louvain, incomplet, était pour son extérieur, une œuvre précieuse du gothique finissant où se devine l'influence du nouvel esprit.

[1] L'Hôtel de Ville est tellement chose flamande qu'en France il descend du Nord et se rencontre surtout dans la région limitrophe de la Belgique. Allez vers le Rhin, ce n'est déjà plus l'Hôtel de Ville : à Cologne, c'est la loggia. Dans le midi de la France, l'édifice municipal est resté latin, comme la municipalité elle-même dérive du municipe romain.

[2] Cependant, certains beffrois rivalisent avec les clochers. Celui de Bruxelles (1401-1454) a 95 mètres.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

semble qui a l'air de quelque chose de petit qu'on a agrandi et cela surtout vers la fin du gothique. L'*Hôtel de ville de Bruxelles* (1402-1443), œuvre de Van Thienen et de Jean de Ruysbrock, est presque une châsse. Celui de *Louvain* (1448-1463, œuvre de Mathieu de Layens [1]), tout beau qu'il est, semble aussi un reliquaire colossal avec ses quatre tours menues qui s'allongent aux angles comme quatre cierges. A *Mons* (1458), le beffroi [2] se réduit à une sorte de lanternon émergeant de la toiture. A *Bruges*, au-dessus des hautes baies coupées en deux étages, les tourelles font songer à des panaches. Combien plus « municipal » en sa simplicité forte, la *Tour des Halles* de la même ville, tour vraie, non pas ornementale, dominant la halle très ouverte [3].

La Renaissance fut lente en Flandre. La charmante *Maison des arbalétriers* à Bruges n'est que de 1541 ; mais c'est un peu plus tard, vers 1550, que le style nouveau fut adopté, grâce à la traduction de Vitruve publiée par Coeck, et à l'influence de l'architecte Corneille de Vriendt (surnommé Floris, comme son frère Frans le peintre). Floris (1518-1575) est l'auteur de l'*Hôtel de ville d'Anvers* (1561-1565), non point l'Hôtel de Ville actuel, mais le primitif, détruit, remplacé en 1581 par un monument lourd où l'on sent déjà le style Louis XIII (en avance en Flandre, parce qu'il vint de Flandre chez nous).

La Renaissance flamande se plaît aux ornements découpés, aux écussons entourés de lanières tortillées. Cet amour des découpures (qui compense la platitude des surfaces) se manifeste surtout dans les agréments des toitures (nous en avons parlé à propos de Gand). Au haut des façades aux hautes baies allongées, que presque rien ne sépare, se détachent, sur le ciel, des pentes de toits en escaliers, en accolades avec complication de frontons de fantaisie. On dirait parfois de quelque fronton d'armoire à glace ou de quelque étagère immense qui attend les bibelots. Ces bibelots sont les statues, les fameux pots à feu que le style Louis XIV affectionnera en France. Les balustres rengorgés, ventrus, imposent leur forme aux grandes

[1] Mathieu de Layens, en 1450, construit Saint-Waudru de Mons.

[2] Le beffroi y est probablement très postérieur.

[3] A Gand, l'ornementation de l'œuvre de Waghemakere et Keldermans (XVIe siècle), belle, mais compliquée, découpée à l'excès, folle, est extravagante dans le haut, y profile des enjambements d'aqueducs aériens, des escalades injustifiables.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

colonnes elles-mêmes et, dès le XVI^e siècle, les colonnes du palais épiscopal de Liège, ornées de sculptures par le liégeois François Borset, donnent un exemple hâtif de cette colonne fausse, qui aboutira au nonsens de la *colonne torse*[1], toute flamande.

La sculpture, comme l'architecture, a souffert de l'importance donnée à la peinture. Les sculpteurs ont pourtant été très nombreux en Flandre et les œuvres, pour la plupart anonymes, qui restent, témoignent d'un art remarquable. Au XV^e siècle, Liège paraît avoir été le foyer le plus considérable. Conrad de Malines, le plus grand artiste de son temps d'après Albert Durer, n'est qu'un souvenir. Les églises ont conservé des mausolées, des chaires, des jubés et des stalles : c'est dans ces trois derniers domaines que s'est distingué l'art flamand qui y manifeste (jusque dans le XIX^e siècle même) sa prédilection pour le bois. En ce genre sont

[1] Le XVII^e siècle flamand est sous l'inspiration de Rubens : de là cette architecture « de peintre », qui semble un décor. C'est la période des châteaux (Renaix, etc.). Avec le sculpteur-architecte Luc Faydherbe (1617-1694), élève de Rubens, règnent les colonnes à bossages. Franquart construisit le *Béguinage* de Malines (1629) ; Coeberger l'*église des Augustins* de Bruxelles (1620-1642). L'*église Saint-Loup*, à Namur, est un bel exemple du style surchargé des Jésuites (1653), tout comme l'*église de Louvain*, par le P. Hesius (1666) et l'*église des Jésuites* d'Anvers (1614-1621) dont Rubens a donné les plans et qu'on a reconstruite dans un style plus simple. — Le XVIII^e est encore le siècle des châteaux avec Laeken (1782) par Montoyer et Payen, avec Seneffe (1760) par Dewez. Les églises se coiffent de coupoles (*Saint-Pierre de Gand*, 1718, *cathédrale de Namur*, 1751). Le *Palais de la Nation*, à Bruxelles, œuvre de Guimard (en 1783) est déjà dans le style du XIX^e siècle.

Le XIX^e siècle, en Flandre, a vu naître une école considérable d'architecture. L'évolution sans doute y est la même que dans le reste de l'Europe, mais elle est marquée par des œuvres et des noms plus qu'estimables. Van der Straeten imite la colonnade du Louvre dans l'ancien *palais du prince d'Orange* (1823). Plus libres, plus personnels, se montreront les Suys, Cluysenaar et surtout Roelandt (1786-1864) élève des français Percier et Fontaine. Gand doit à Roelandt sa très belle *Université* (1818-1826), son *Théâtre* (1837), son *Palais de Justice* (1846). Bruxelles, devenue la capitale du nouveau royaume, s'embellit grâce à l'élan, à l'essor national. L'incendie, qui, en 1695, avait détruit 4 000 maisons, en avait presque fait une ville neuve. Les agrandissements récents, les prix décernés aux plus belles maisons, une envie de manifester sa personnalité chez un peuple qui ouvrait comme un autre volume de son histoire, tout cela contribua à l'éclosion des arts. Cluysenaar élève les belles *galeries Saint-Hubert* (1846-1847). La *Banque Nationale* par Beyaert et Janssens est de 1864. En 1880, c'est le *Palais des Beaux-Arts* de Bruxelles par Balat. Le *Palais de Justice* (1883) est de Poelaert (1816-1879) et de Wellens, la *Bourse* de Suys le Jeune, (1792-1861) Bourse belle, trop belle, presque un aspect de théâtre. On cherche dans l'ensemble des styles celui qui se conforme le mieux à l'impression que l'on veut donner. Dans *Saint-Boniface* (1847) près de Namur, Dumont montre le gothique pur.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

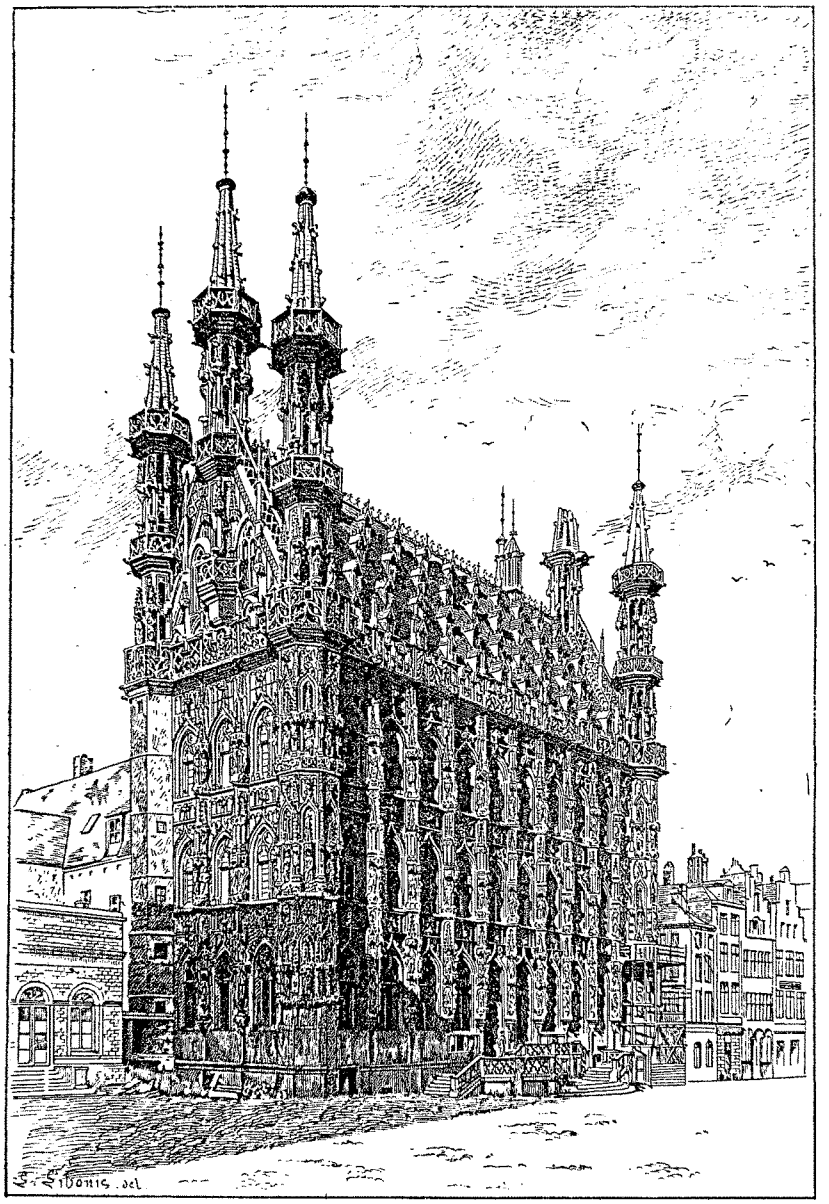


Fig. 3. — Hôtel de ville de Louvain.

célèbres les *stalles de Sainte-Gertrude* de Louvain par Mathias de Waydere, avec leurs figurines et leurs 28 bas-reliefs (xvi^e^ siècle). L'*autel de Notre-Dame de Hal*, en albâtre, à nombreux personnages, a sauvé le nom de J. Mone (1583). Parmi les *jubés*, on cite celui de Tournai, sorte de

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

portique, de tribune, œuvre de Floris, l'architecte déjà cité ; celui de Saint-Bavon, à Gand, par Jean de Heere. Le *tombeau de Charles le Téméraire*, à Bruges, par Jongelinex d'Anvers (1531-1606) et celui de *Marie de Bourgogne* (vers 1500) par Pierre de Beckere sont inférieurs aux monuments français du même genre[1].

François Duquesnoy (1594-1644?), dit François Flamand, fils de Jérôme Duquesnoy et frère de Jérôme le jeune (1612-1654), est le plus célèbre des sculpteurs flamands. Il est plus qu'un talent, il est un tempérament : il apporte un style qui est autant une forme de sensibilité qu'une forme d'expression. Tout à fait dégagé des traditions antérieures, il conserve une physionomie propre parmi ses contemporains. Son séjour en Italie, sa liaison avec le Poussin, eurent une influence des plus heureuses. On a remarqué que, tandis que le Poussin, par la noblesse et la clarté de la composition, rapprochait la peinture de la sculpture, Duquesnoy semblait vouloir donner et donnait aux reliefs du marbre, une mollesse vivante, une souplessse, ce quelque chose qui semble être le privilège de la couleur et qu'il s'appropria par l'étude approfondie des peintres et notamment du Titien. Peu de sculpteurs ont réussi comme lui dans le rendu de la grâce enfantine (les enfants de l'Albane lui servirent de modèles) ; il eut aussi les qualités de force, notamment dans son *Saint André* (Vatican) qui éclipsa le *Saint Longin* du célèbre Bernin. A Notre-Dame de Lorette, on voit de lui une *Sainte Suzanne*. Il travailla l'ivoire (*beau crucifix* à Tournai) et a laissé de doux reliefs pleins de mouvement, surtout des bacchanales. Jérôme, son frère, était également renommé pour ses figures d'anges : son *monument de l'évêque Triest* (à Saint-Bavon de Gand) est la plus belle de ses œuvres en un genre plus grave [2].

Près de ce tombeau, sur le grand-autel, se dresse la statue de *Saint Bavon enlevé au ciel*, œuvre de Verbruggen, d'Anvers (1655-1724) qui représente la réaction contre le style idéaliste ou du moins poétique de

[1] Dans le travail du bois, rentrent la belle chaire de Sainte-Gudule de Bruxelles, par Verbruggen (1699), celle de Saint-Bavon de Gand par Delvaux (1695-1778), celle de Saint-Pierre de Louvain (1742) par Berge, celle de Saint-Michel de Gand (1846) par Franck, etc. En 1849, Goyers taillera dans le bois l'autel de Sainte-Gudule, en style gothique. Bruxelles et Louvain sont les centres de la sculpture sur bois, dans laquelle on cite avec Goyers, Geerts (1807-1855).

[2] Des Duquesnoy, un monument (Tournai), un Christ (Malines).

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

Duquesnoy. Il serait plus juste de dire que Verbruggen, comme auparavant Faydherbe (1617-1694), les Quellin (Artus le vieux, 1609-1668, et Artus le jeune, 1625-1670), Delcour (xvnᵉ siècle), résista davantage à l'influence italienne, resta plus national, plus flamand [1].

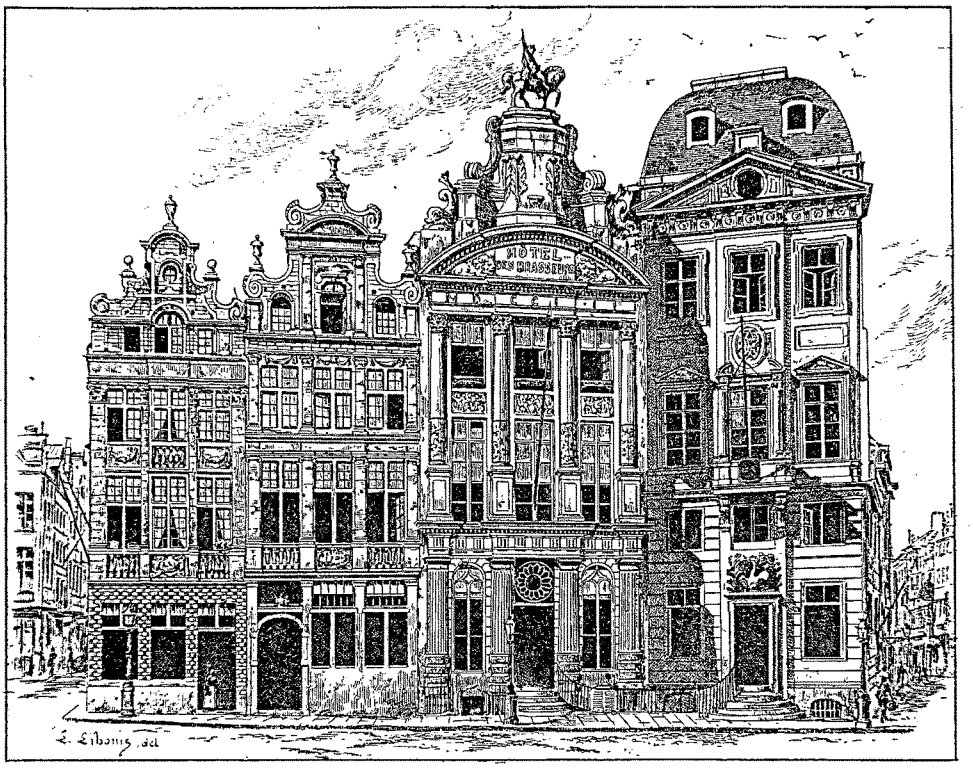


Fig. 4. — Les frontons flamands (maisons des corporations à Bruxelles).

Pendant le xvnᵉ siècle, la Flandre se répand au dehors : elle est le centre dont l'esprit domine en Europe surtout vers 1600-1650. Buyster (1595-1688), qui vient en France et décore Versailles, est de Bruxelles.

[1] De Faydherbe, statues d'apôtres à Sainte-Gudule de Bruxelles, statues à Malines et à Saint-Jacques d'Anvers. — Les œuvres des Quellin sont nombreuses ; *Mater dolorosa* et *Saint Antoine* (cathédrale d'Anvers), Autel de la même cathédrale, des confessionnaux, des stalles, une Pieta en bois (Saint-Jacques d'Anvers), des statues à l'église des Jésuites (Anvers), un *Saint Sébastien* en bois (Anvers), un *Dieu le Père* (cathédrale de Bruges), des bustes aux Musées de Dordrecht et d'Amsterdam. — Saint-Paul de Liège possède des œuvres de Delcour (1696).

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

Le célèbre Jean Warin [1], médailleur et auteur de beaux bustes, est un liégeois établi en France. Cette immigration se continuera pendant tout le siècle, amènera Sébastien Slotdz d'Anvers et combien d'autres !

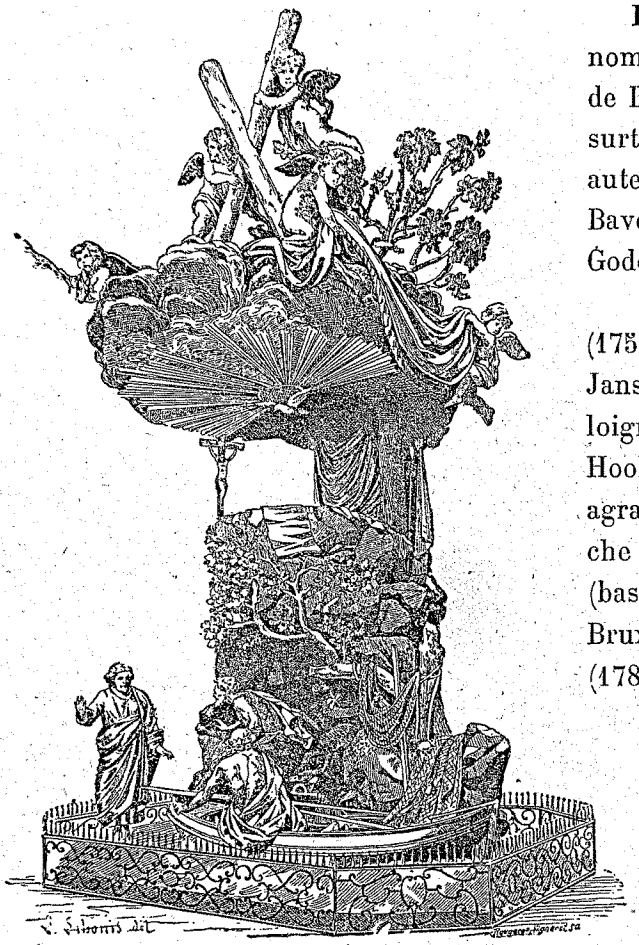


Fig. 5. — Chaire en bois de l'église Saint-André (Cathédrale d'Anvers).

Le XVIII^e^ siècle cite les noms de Grupello (1644-1730), de Baurscheit (1699-1768), et surtout de Delvaux (1695-1778) auteur de la chaire de Saint-Bavon de Gand, et maître de Godecharle.

Guillaume Godecharle (1750-1835), contemporain de Janssens (1744-1816), de Calloigne (1775-1830) et de Van Hool (1769-1837), va en Italie, agrandit son style et recherche des effets de force simple (bas-reliefs des Chambres à Bruxelles). Mathieu Kessels (1784-1836), qui s'est amusé aux statuettes et aux terres cuites, d'abord orfèvre, s'expatrie en Russie, en Italie, en France, reçoit les leçons de l'illustre sculpteur danois Thorwalsen, reste dans la tradition classique avec ses *Discoboles*, son *Amour aiguisant ses flèches*, s'adonne au colossal (*Mars*, à Laeken, le *Masque du Christ*), au style religieux (*Saint Sébas-*

[1] Jean Warin ou Varin (1604-1672), conducteur général des monnaies de France et graveur des poinçons, devint intendant des Bâtiments de la Couronne. Outre ses belles médailles commémoratives, il fit des bustes (un Louis XIV en marbre et un Richelieu en or). Warin a été la souche d'une dynastie d'artistes qui s'est continuée pendant les XVII^e^, XVIII^e^ et XIX^e^ siècles. — Philippe Buyster (1598-1688) a laissé le *Poème satirique*, marbre allégorique à Versailles.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

tien, le *Christ à la colonne*, le *Mausolée de la comtesse de Celles*). Le *Charlemagne* (Liège) est de Jehotte (1804-1884), élève de Kessels.

La date de 1830, qui est celle de la floraison du romantisme, est pour la Belgique la date de son émancipation. L'histoire nationale fournit les sujets au ciseau : ce ne sont que statues d'hommes célèbres; le passé surgit du sol. C'est *Godefroy de Bouillon*, à cheval, tendant vers le ciel sa bannière, à Bruxelles, œuvre de Eugène Simonis (1810-1882), élève de Kessels. De Simonis, encore les bas-reliefs et les lions de bronze de la *colonne du Congrès*, où son nom côtoie ceux de Fraikin et des deux Geefs. En haut se dresse le *Léopold Ier* de Guillaume Geefs (1806-1883), élève de Ramey et auteur du monument du général *Belliard*, du *Mausolée* de Mérode, d'une *Liberté*, d'un buste de *Rubens* et de la *chaire* de Liège. Joseph Geefs (1808-1885) a le don de la grâce féminine. Louis Royer (1793-1868) de Malines, demeurant à part, affectionne la mythologie, plus classique encore que son maître Van Geel (1756-1830), auteur de la statue colossale du *prince Charles de Lorraine* et du *lion de Waterloo*. Avec l'*Arteveld* de (Gand) de Devigne-Quyo (1812-1877) la statuaire est historique, nationale, patriotique, — tendance caractéristique de l'école belge avec la prédilection pour la sculpture du bois et l'amour exagéré du colossal [1].

Fig. 6. — Duquesnoy : Saint André (Vatican).

C'est surtout dans la peinture que le tempérament flamand s'est manifesté. Bien qu'on ait voulu y voir une dépendance, une province de

[1] *Sainte Cécile* (colossale) de Cuyper (1807-1852). — Ruxtheil (1780-1837), élève de Houdon, a passé toute sa vie en France. Le Louvre possède de lui *Zéphyre et Psyché*. Il était estimé dans le portrait (buste à Versailles).

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

l'esprit et de l'idéal allemand, l'art flamand y conserve sa physionomie propre aussi bien dans le mode de conception que dans le mode d'expression. L'art flamand est lui-même et, là où ses frontières se rapprochent de l'art germanique, il se distingue de ce dernier par des différences tranchées, non seulement avant Rubens, mais avant la période des italianisants, avant van Orley, Mabuse et Otto Venius. Dès le temps de Van Eyck, l'élément national est marqué par une manière particulière de sensibilité, quelque chose de large, d'aisé, de sain, dans le groupement des personnages, dans les personnages mêmes, jusque dans les carnations et l'agencement des plis des costumes.

Trois phases marquent le développement historique, si l'on s'en tient aux grandes dominantes en négligeant les artistes qui sont sortis du second rang plus en raison de leur talent de facture que de leur idéal. La première phase comprend le groupe des Van Eyck et de ce qu'on peut appeler leur école. Puis viennent les italianisants, qui ont plus de grandeur dans l'ambition que dans le résultat acquis. L'angle de l'idéal s'ouvre pourtant par eux. Après ces deux groupes des Van Eyck et des italianisants, arrive Rubens qui réunit dans une vaste compréhension les deux esprits jusque-là distincts et opposés. Par lui l'art flamand donne son expression pleine jusque-là que des Pays-Bas il rayonne sur l'Europe, déborde dans tous les arts même dans le décoratif et constitue le style que nous appelons style Louis XIII et qui mériterait mieux le nom de style flamand. Van Dyck reste une exception, une sensibilité à part : il est isolé. Qui songerait à comparer l'école de Van Dyck à l'école de son maître? De Rubens procèdent Jordaens et Snyders qui ne sont que l'exagération matérialiste de la doctrine.

On a longtemps attribué au seul Jean Van Eyck les œuvres dues aux deux et même aux trois Van Eyck. La critique actuelle, réagissant contre un excès, s'est lancée dans l'autre : pour elle, le plus fort des deux frères est Hubert et, là même où ils ont peut-être collaboré, les parties faibles proviennent de Jean. Il ne faut pourtant pas considérer comme négligeable le témoignage, plus proche, du temps où ils ont vécu. Jean, peintre de Jean de Bavière, évêque de Liège, duc de Luxembourg, peintre aussi du duc de Bourgogne, eut des titres officiels qui ne sont point sans importance et montrent l'estime contemporaine pour celui qu'un prince

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

envoyait de Flandre en Portugal pour peindre le portrait de l'Infante qu'il devait épouser.

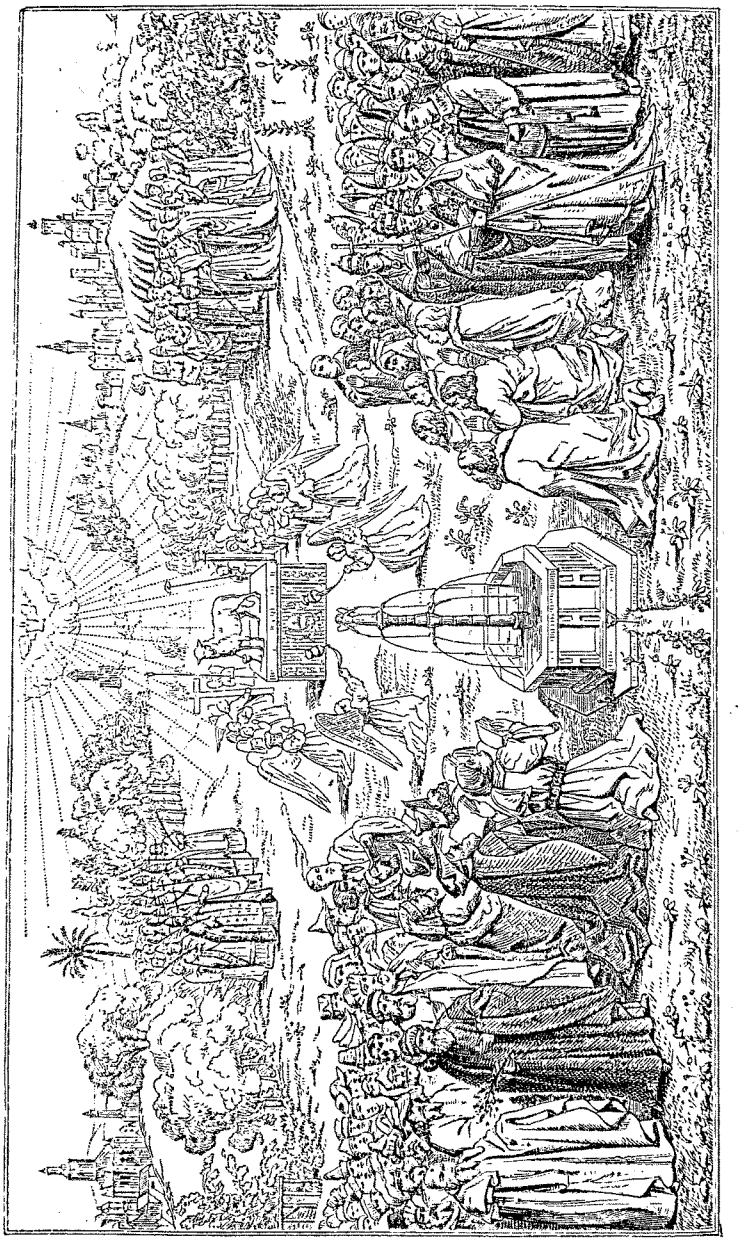


Fig. 7. — Van Eyck : Triomphe de l'agneau, à Gand.

Les Van Eyck tirent leur nom de la petite ville d'Eyck ou Maas-Eyck (Eyck-sur-Meuse) dont ils étaient originaires. A quelle école, à quel

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

maître rattacher cette famille de trois peintres, Hubert, Jean et leur sœur Marguerite? on l'ignore : il est pourtant vraisemblable qu'ils n'ont pas créé l'art qu'ils devaient porter à un si haut point et qu'ils furent enlumineurs et miniaturistes ou du moins apprirent de ces derniers les procédés qu'ils devaient modifier si heureusement en révolutionnant les conditions matérielles du « métier » et de la technique. La peinture à l'huile fut, sinon découverte, du moins rendue possible grâce à eux : ils eurent le secret d'un vernis transparent qui donnait aux couleurs la profondeur et la légèreté. Le procédé nouveau, en renouvelant la palette, donnait des ressources inconnues : on peut, à certains points de vue, regretter la sérénité naïve de la palette d'autrefois, penser même que, dans un certain domaine, la technique du Moyen Age est et reste préférable et supérieure ; mais il est vrai aussi que, sans les Van Eyck, c'en était fait du style et de l'idéal de la Renaissance et des siècles suivants[1].

Non seulement les Van Eyck ont été les promoteurs de l'emploi de l'huile, mais ils en ont fait « la preuve », montré l'excellence. Il semble que la découverte soit venue à son heure, car les tableaux de ces illustres flamands sont aussi nouveaux par le procédé que par le style. Quoi qu'on dise, ce ne sont plus des gothiques. Sans doute, ces ensembles en forme de triptyque ou de polyptyque (tableaux à volets), quelques détails d'architecture où l'on retrouve l'ogive, les pinacles et les clochetons, marquent l'époque ; mais dans ce milieu en retard (et qui reste très accessoire) apparaissent, se meuvent et vivent des êtres qui ne sont plus ceux d'autrefois. A l'ascétisme anguleux, allongé, amaigri des lignes droites et des dures saillies, a succédé la plénitude saine, plus matérielle, des formes souples et des lignes courbes. Les draperies plus molles ont abandonné la raideur sculpturale. Le personnage, plus mobile, n'est point emprisonné ; le vêtement au repos reste prêt au mouvement qu'il suivra sans le gêner. L'ovale des visages est plus plein, les mains jusque dans

[1] De l'invention des Van Eyck certains secrets sont perdus. Cette fraîcheur de jeunesse conservée par leurs tableaux n'appartient qu'à eux. Nos peintres s'inquiètent trop peu de cette chimie picturale. On dit que Meissonier fabriquait ses huiles et ses couleurs; mais combien de toiles, en moins de vingt ans, sont plus vieilles que leurs aînées centenaires. Encore si cette vieillesse atteignait tous les tons avec la même force et respectait les rapports des tonalités en les modifiant toutes de même ! Que seront, par exemple, les Delacroix dans cent ans ?

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

les doigts fuselés n'ont plus la sécheresse d'antan : il y a de la chair sur les os et sur les muscles. Le regard a perdu son extase : il sourit,

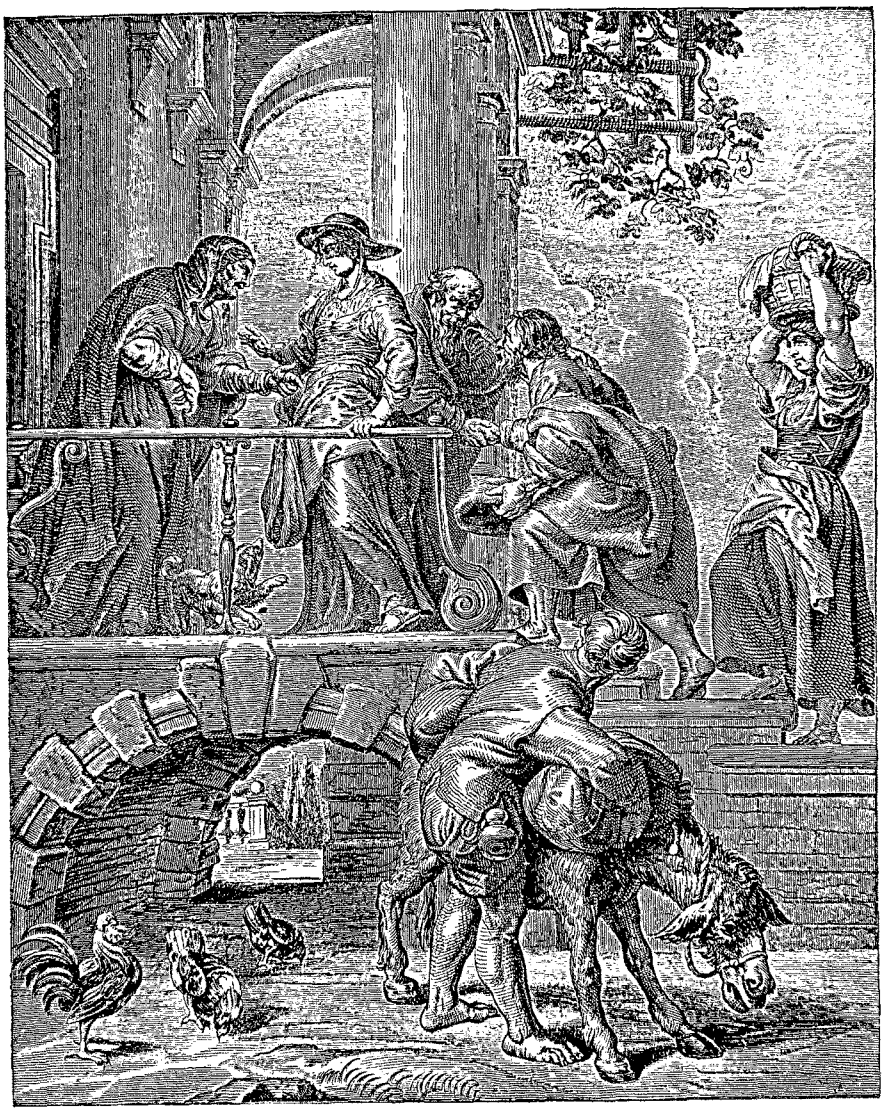


Fig. 8. — Rubens : La Visitation.

indulgent, bon, humanisé, moins détaché de la terre et des choses. Ces choses, mortes et muettes, sont comme appelées à une confraternité d'existence. Outre le tissu, vivant par le mouvement, le milieu, les

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

meubles, l'intérieur d'appartement, sont traités dans un esprit nouveau [1]. Les sujets religieux eux-mêmes deviennent un peu des sujets de genre et cela à l'excès. Ce n'est plus l'humanité qui monte au ciel, c'est le ciel qui descend sur la terre, c'est la divinité qui vient chercher l'homme jusque dans sa maison, chez lui, parmi les siens.

Hubert van Eyck (1366?-1426) dans le *Triomphe du Nouveau Testament sur l'Ancien* (Musée de Madrid) et dans la célèbre *Adoration de l'Agneau*, retable à Saint-Bavon de Gand (1420) terminé par son frère Jean (1432), a traité deux sujets analogues ; Dieu le Père, couronné de la tiare, trône et bénit, assis entre la Vierge qui lit et un saint personnage ; dans le bas, la Fontaine de vérité. Les détails d'architecture, encore importants dans le premier, ne figureront plus dans le second, plus peuplé de personnages. Le Retable de Gand est en effet un ensemble de tableaux. Fermé, il montre les Prophètes, les Sibylles, les Précurseurs, encadrant l'*Annonciation* (en bas les donateurs, Josse Vyts et sa femme Isabelle, notables de Gand). Si l'on ouvre les volets, apparaissent la *Rédemption*, l'*Adoration de l'Agneau*, la *Fontaine de Vérité*. Dans le haut, sous une triple arcade arrondie dont la centrale est plus haute, Dieu, le Dieu bon, assis, coiffé de la tiare, tient le sceptre et bénit. Un superbe vêtement rouge l'enveloppe dans l'ampleur de ses plis. A gauche, la Vierge blonde, assise, couronnée, vêtue de bleu, lit. A droite, Jean, interrompant une lecture, lève la main droite et, du doigt, montre Dieu. Les deux volets (composés chacun, d'un volet entier et d'un demi-volet) présentent les chœurs des élus, à gauche le chant, à droite l'orgue ; puis, sur les demi-volets, Adam et Ève nus. Dans le bas, un paysage, aux beaux lointains de plaines, d'arbres et de villes, encadre l'*Adoration de l'Agneau*, — l'Agneau mystique sur l'autel qu'il rougit de son sang, entre les anges et les Elus debout ou agenouillés, auxquels viennent se joindre des groupes de pèlerins et de chevaliers [2].

[1] Dans le fond, parfois par quelque fenêtre, s'ouvre une perspective aimable de paysage accidenté, traité avec amour, consciencieusement, poétique, mais d'une poésie sans tricherie, de la poésie qui émane de la nature même.

[2] Les volets du haut sont au Musée de Berlin qui les a achetés 410 000 francs. *Adam et Ève* sont au Musée de Bruxelles ; à Saint-Bavon, ils sont remplacés par des copies de Coxie (1499-1592).

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

Jean van Eyck (1396 ?-1440 ou 1441) frère, élève et collaborateur d'Hubert, peintre attitré de nobles personnages, envoyé, comme nous l'avons vu, en Portugal (1425) pour faire le portrait (indication d'un talent spécial) d'Isabelle, fiancée de Philippe le Bon, paraît avoir eu des conceptions moins grandes que son frère aussi bien dans la composition, qu'il réduit à celle de tableaux de genre, que dans les types religieux, qu'il abaisse à l'individualisme de portraits sans beauté autre que celle du rendu. Il semble plus habile dans le détail de la pratique. La perspective des lointains dans le plein air des paysages était un de ses dons, — témoin le paysage de la *Vierge au donateur* (Louvre), plus idéalisée qu'il ne lui est ordinaire, avec le portrait, si poussé, du donateur[1].

Fig. 9. — Téniers : Le rémouleur.

A l'école de van Eyck se rattachent Pierre Cristophsen ou Christus de Bruges, religieux réaliste, Josse de Gand (*Cène*, 1474, à Urbino), le portraitiste Van der Goes (1420-1482), Gérard David (1450 ?-1523 auteur du *Jugement de Cambyse* au Musée de Bruges)[2], Thierry Stuerbouts (ou Dick Bouts) de Louvain (*Histoire du faux témoignage*, personnages de grandeur naturelle), raide, anguleux, compliqué, comme le sera Rogier van der Weyden dit Roger de Bruges (1400-1464) qui visita l'Italie. Rogier est plus coloriste que dessinateur : le mouve-

[1] *Madone de Lucques*, dans un intérieur (Francfort) — *Thomas Becket* (Angleterre), *Saint François* (Angleterre) — La *Vierge* dite *Van der Pael* (Bruges) — *Sainte Barbe* (Anvers). — *Portraits* (1434) à la National Gallery — l'*Homme à l'œillet* (Berlin) — la *Femme de Van Eyck* (1439) Bruges — *Sainte Ursule* (Anvers) en grisaille.

[2] *Martyre de saint Erasme* à Louvain (1463), la *Cène* (1467) Louvain, *Martyre de saint Hippolyte*, Bruges.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

ment l'inquiète plus que les proportions : il est dramatique jusqu'au mélodrame [1]. On cite comme son chef-d'œuvre le *Jugement dernier* de l'hôpital de Beaune, avec Dieu, auréolé, entre le glaive et une palme, assis sur l'arc-en-ciel, les pieds sur le globe, dominant l'ange de justice qui pèse les âmes dans une balance. Vers le milieu à droite et à gauche, le chœur des Élus ; dans le bas, les justes et les damnés. Les têtes surtout sont admirées dans ce tableau où un mouvement plus calme était nécessaire. L'*Adoration* (à Munich), est plus émouvante.

Avec Memling (1430-1495), élève de Rogier qu'il surpasse, le style s'agrandit, — comme le prouve son *Jugement dernier* (Dantzig), d'une conception plus large, plus aisée, en même temps que la science du dessin des personnages est plus conforme à la nature. A l'hôpital de Bruges se trouvent la *châsse de Sainte-Ursule* et un Triptyque de Memling. La châsse (de forme architecturale) porte sur ses faces, six compartiments où est traitée la légende de sainte Ursule et des onze mille vierges : la réception à Rome, Ursule visée par un archer, sont les épisodes les plus célèbres. Le peintre, sur l'acier des armures des chevaliers, a fait refléter les objets environnants. Dans le même tableau, il place deux incidents successifs, selon la coutume des primitifs. Le triptyque du *Mariage mystique de sainte Catherine* est d'une belle ordonnance et d'une tonalité harmonieuse [2]. — L'expression des têtes dans la *Mise au tombeau* par Quentin Matsys (1466-1530), au musée d'Anvers, a excité l'enthousiasme de Reynolds [3].

L'influence italienne est manifeste chez Van Orley (1470 ?-1550 ?), qui étudie à Rome dans l'atelier de Raphaël. Sans doute, nombre d'autres flamands avaient visité la péninsule, mais ils avaient préféré leur style

[1] *Grégoire et Trajan* — l'*Annonciation*, — la *Descente de Croix* — la *Décollation* (Berlin) — le *Jugement dernier* (Beaune) — l'*Adoration des Rois* (Munich) — les *Sacrements* (Anvers).

[2] Au même hôpital est l'*Adoration des Mages* (1479). Au musée de Bruges, un Triptique (1484) : la *Légende de saint Christophe*. La *Passion* (1491) à Lubeck.

[3] Matsys est moins violent, plus souple, dans la *Légende de sainte Anne* (de Louvain), où la variété des attitudes, la vie des têtes rachètent les allongements exagérés et le manque de proportions. Son *Banquier* (Louvre) est une œuvre curieuse, surtout dans l'expression de la femme, distraite de sa lecture religieuse par le travail de son mari qui pèse des pièces d'or.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

et le style des primitifs italiens, ou plutôt n'avaient point senti de différence entre les deux. Gossaert de Maubeuge, dit Mabuse (1470-1541) hésite encore (*Saint Luc*, à Prague). Le mouvement s'accentue avec Frans de Vriendt dit Floris (1520-1570), frère de l'architecte. C'est dans le portrait que se manifeste l'esprit nouveau en élargissant la manière primitive et en montrant que l'individualisme de ce genre est susceptible d'idéalisme. Ce sera là la tâche des Pourbus [1], corrects mais froids.

Otho Van Veen (1556-1634), plus connu sous le nom latinisé d'Otto Venius, n'a pas que la gloire d'avoir été le maître de Rubens. Homme d'un rang considérable, poète, historien, mathématicien, il va à Rome où il travaille sept ans sous la direction du peintre Zucchero. Louis XIII l'appelle en vain en France. Dans un estimable tableau (Louvre), il s'est représenté, entouré de sa famille. C'est un amateur et un érudit. Il ouvre le XVII^e^ siècle flamand et lui donne Rubens.

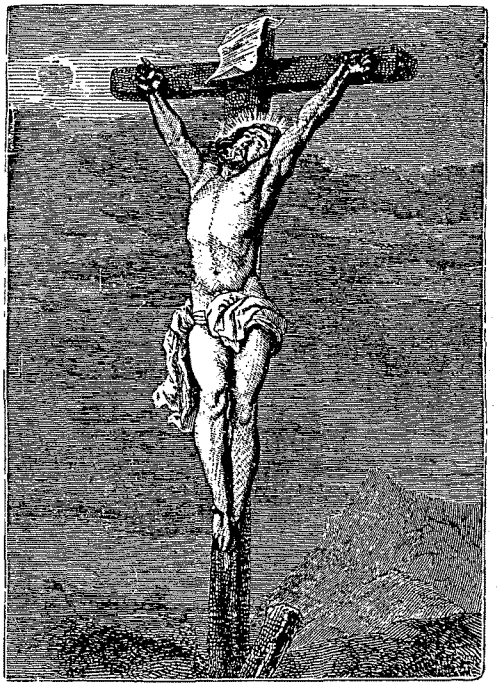


Fig. 10. — Van Dyck : Christ en croix.

On pourrrait dire de Rubens qu'il a été une des forces de la nature. Sans doute son ampleur est parfois vide, il est exubérant sans critique, il prend parfois le gros pour le grand, sa noblesse ne se débarrasse pas toujours d'une certaine vulgarité, il est le peintre de la chair jusqu'à l'être de la viande, son apparat sent la décoration et le théâtre, il est un Véronèse sanguin, congestionné, qui se porte trop bien ; mais on peut dire que jamais pareil tempérament ne s'est rencontré et que nul,

[1] Pourbus le vieux (1545-1581). Pourbus le jeune (1569-1622), fils du précédent, s'établit en France où il mourut. Il fut le peintre favori de Henri IV (deux portraits de ce roi par Pourbus sont au Louvre avec deux tableaux religieux).

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

même parmi les plus grands, n'a exercé une semblable suprématie et une telle influence sur son temps dans toutes les manifestations de la forme — peinte, sculptée ou construite. [1] Sa peinture, dessin et couleur, est d'un homme heureux, de l'homme qu'il a été. Gentilhomme au service du duc de Mantoue, il se rend en Espagne ; son train est si considérable qu'il effraie des rois qui ont peur d'être humiliés. Quand il se fixe à Anvers, c'est dans un palais qui semble un décor avec ses tableaux, ses colonnes, ses vases de porphyre, ses galeries, son salon éclairé par en haut, sa collection de pierres gravées, dont Buckingam achète une partie cent vingt mille livres. On l'emploie comme ambassadeur : partout on honore comme un grand personnage cet artiste, noble, élégant, beau parleur. Charles Ier lui donne le collier, le titre de chevalier, sa bague et son épée royale. Philippe d'Espagne le fait gentilhomme de la chambre et lui donne la clef d'or. Tout cela passe de sa vie dans sa peinture. Il entre dans l'art avec tout l'appareil fastueux qui l'accompagnait en Espagne [2].

[1] Cette influence fut même aidée dans son action par cet élément de vulgarité qui se trahit en lui et dont il fait un élément, une condition de force, — une sorte d'éloquence populaire plus éloquente que la langue des puristes.

[2] Tous les genres sont abordés par lui dans les deux milliers de toiles qu'il a laissées. Dans le genre religieux, c'est la *Descente de croix* (cath. d'Anvers) et l'*Elévation de la croix* (cath. d'Anvers), le *Christ en croix* (musée d'Anvers), la *Résurrection de Lazare* (Berlin), le triptyque de *Saint-Ildefonse* (Vienne). Le *Jugement dernier* (Munich) s'inspire de Michel-Ange : la religion n'y est qu'un prétexte au développement de la science du nu et du raccourci, — comme dans un autre sens, le *Samson et Dalila* est une étude de mouvement. La *Sainte Famille* de Florence, plus douce, a deux adorables figures de l'Enfant Jésus et de Jean. La *Visitation*, avec le perron sur l'arche, les poules et l'homme à l'âne, est merveilleuse de sensibilité et de pittoresque aimable (Anvers). Dans l'allégorie, c'est cette suite de la *Vie de Marie de Médicis* (Louvre) avec la belle *Apothéose de Henri IV*, suite où la variété confond. L'histoire n'est plus mêlée d'allégorie dans le *Saint Ambroise et Théodose* (Vienne) émouvant, où les têtes expressives émergent de la splendeur des costumes. Comment tout citer, — la *Bataille des amazones* (Munich) avec sa furie guerrière, la *Fête de Vénus* (Vienne) avec son fourmillement de nudités, le *Castor et Pollux* (Munich) qui semble un épisode d'épopée, cette grâce mûre, forte, charnue, dans ses types de femmes, les portraits d'une touche magistrale (*Rubens et sa première femme*, — puis *Hélène Fourment*, à Munich). L'artiste de fougue, l'animalier violent (*Chasse aux lions*, *Chasse aux ours*), s'adoucit jusqu'à l'amabilité adolescente (les *Fils de Rubens*, Vienne) et même enfantine (les *Amours à la guirlande*, Munich). Partout il place des animaux : un chien assiste à l'*Elévation de la Croix*, comme au *Mariage* et au *Couronnement de Marie de Médicis*. Les *Chasses aux ours* sont merveilleuses de vérité. Par Rubens, le paysage devient un genre défini naturel (son tableau l'*Arc-en-ciel*). Sa *Kermesse* (au Louvre), c'est déjà Téniers et un Téniers plus ample, moins malingre et moins rabougri.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

Toute cette santé dégénère en boucherie et en poissonnerie, dans les ripailles sempiternelles, les déjeuners dînatoires, les *le Roi boit* de Jordaens (1593-1678), dans les chasses, les étals de Snyders (1579-1657) : le rouge devient rougeaud.

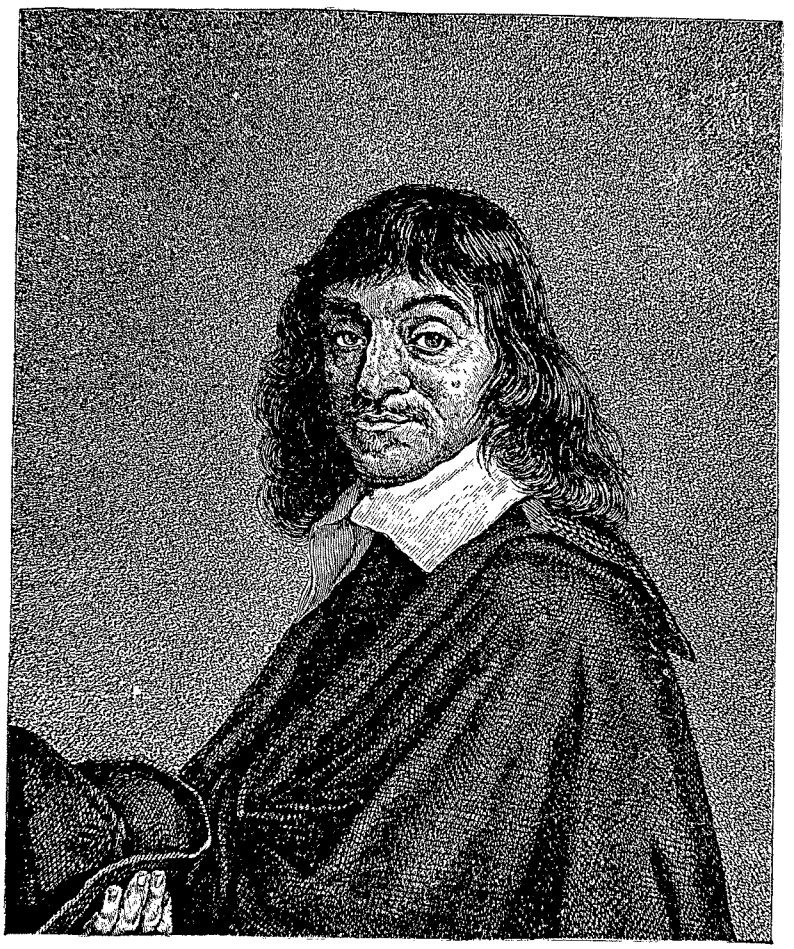


Fig. 11. — Hals : Portrait de Descartes.

Téniers le jeune (1610-1694) surpasse son père dans le même genre. Dans ses Kermesses et ses estaminets, il place des personnages aux figures vieillottes, fines, malicieuses, aux petits yeux émérillonnés, traités avec une verve incroyable et un coloris, vif, léger, transparent, qui montre un des plus extraordinaires coloristes dans le peintre de ce que Louis XIV appelait des magots.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

Comme Téniers, comme Jordaens, l'illustre Van Dyck (1599-1641) est un élève de Rubens. Van Dyck a passé les dix dernières années d'une vie de 42 ans en Angleterre et, comme malgré les chefs-d'œuvre qu'il a laissés dans le genre religieux, il est surtout portraitiste, le type qu'il affectionnne lui est imposé par ses modèles, les nobles seigneurs aux souveraines élégances, aux expressions aristocratiques et dédaigneuses, courtisans aux pâleurs distinguées, au sang appauvri, plus habitués au cérémonial qu'aux batailles. La couleur qui s'allège, s'atténue, sans fougue sans touche grasse ou plantureuse, reste large et forte dans les magnifiques étoffes aux plis somptueux [1]. — C'est dans le portrait aussi que s'illustre Franz Hals (1584-1666), le portrait sans artifice, sans fantaisie, vivant, aisé, d'une expression à la fois fine et forte.

Le XVIII^e^ siècle ne donne rien. Il faut arriver au XIX^e^ siècle pour voir la résurrection de la peinture dans les Flandres, quand, chassé de l'Institut, exilé de France comme votant de la mort de Louis XVI, le grand David âgé de 67 ans, vint s'établir à Bruxelles (1815) où il devait mourir (1825). Matthieu (1805-1861) et Navez (1787-1869) subissent son influence [2]. L'école de 1830 a pour chefs, en Belgique, Wappers (1803-1874) [3] et Keyser (1813-1887) [4] qui créent une peinture historique patriotique, mêlée de genre et parfois théâtrale. Puis viennent, accentuant le mouvement, Louis Gallait (1810-1887) [5], Edouard de Biefve (1808-1882) [6] et Henri Leys (1815-1869) [7]. Wiertz (1806-1865) crée un art fantastique, bizarre, violent, maladif sans ancêtres (la *Révolte de l'Enfer contre le ciel*, *Vision d'une tête coupée*), art qu'on aurait cru sans descendance et qui trouvera des néophytes violents dans l'art belge contemporain.

[1] *Samson et Dalila* (Vienne), *Couronnement d'épines* (Berlin), *Danaé* (Dresde), *Sainte Famille aux anges* (Saint-Pétersbourg), la *Famille Pembroke* (Wilton-House, Angleterre), *Charles I^er^* (Louvre), *Moncade* (Louvre).

[2] *Athalie* (Bruxelles).

[3] *Dévouement du bourgmestre de Leyde.*

[4] *Bataille des éperons d'or.*

[5] *Abdication de Charles-Quint* (Bruxelles), *Jeanne la Folle.*

[6] *Compromis des Nobles.*

[7] *Installation de la Toison d'Or.*

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

Les Arts en Hollande

Nationalité lente à se déterminer et à prendre corps, la Hollande dans l'art a des frontières peu définies d'abord. Sa langue, mélange des langues voisines, ne s'employa guère qu'aux choses religieuses ; pour le reste, on écrivait en latin ou en français.

Le Moyen Age eut pourtant là ses trouvères (sprekers) et ses académistes, ses « rhétoriciens ». La littérature, au XVII^e^ siècle, célèbre le poète Van der Vondel et, après une imitation des classiques français pendant le XVIII^e^ siècle, on revint au goût et à l'idéal nationaux. Les noms illustres qui ont passé à l'étranger, outre ceux des peintres, sont surtout des noms de sages politiques, de jurisconsultes, de philosophes et d'hommes de mer.

Le grand essor, la floraison viennent au XVII^e^ siècle pour l'art. C'est le moment où, presque partout, l'italianisme, résumé, réduit en formules, en procédés, fait dominer les tendances de l'école des Carraches. La peinture, éloquente encore, sent la rhétorique, le style académique et fleuri. Les génies ne manquent point sans doute, mais c'est partout le temps des habiles : les talents foisonnent. La mythologie règne : les fables antiques, prétextes à belles nudités, sont le domaine où l'on puise sans fin. On décore plus les palais que les églises. Art royal, art princier.

Qu'importaient ces Diane, ces Vénus, cet Olympe, ces allégories à ces Hollandais ? Ces marins, habitués aux longues absences, rêvant au clocher natal, au moulin, gardaient au cœur l'amour du pays, de la terre,

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

même de cette partie très restreinte de la terre où ils avaient laissé la famille. Le site du village, la maison, leur apparaissaient, sous les cieux lointains, dans un rayonnement d'apothéose. Ils aimaient, d'un amour plus âpre, les choses elles-mêmes, ce milieu précis où ils avaient vécu, où ils espéraient revenir vivre, cet intérieur familial, peuplé d'objets dont chacun avait comme conservé la marque et l'empreinte de l'existence journalière et des jours antérieurs.

De tout cela s'inspirera l'art hollandais. De là sa force, de là aussi son champ limité : de là ce qu'il a et de là ce qui lui manque. Il est d'un patriotisme condensé, étroit, régional, local. Il ne s'arrache point aux réalités concrètes pour s'envoler dans l'allégorie ou l'abstraction. Mme de Staël exilée songeait avec tristesse au ruisseau de la rue du Bac. Le Hollandais demande à l'art de lui donner l'image de cette petite partie du monde qui est la sienne, il en veut le détail menu, minutieux, il veut l'usure quotidienne marquée sur les choses et qui témoignent qu'elles sont nôtres, — qu'elles sont « nous ».

D'ailleurs cette terre qu'il aime est sa chose, son œuvre : on a pu dire qu'il l'avait conquise sur la mer dévorante. Ces sables mouvants, ce sol délayé, instable, qu'il maintient à grand renfort de pilotis, en faisant à l'eau sa part avec les canaux, en maîtrisant ses menaces avec les digues, tout cela il l'aime, il y tient comme on tient à une chose périssable et qu'on aime d'autant plus qu'on redoute de la perdre. De cela, il aime tout, caprices, accidents, productions. Ces marins sont les fleuristes de l'Europe, s'affolent de plantes, de tulipes, d'oignons rares, jusque-là que, vers 1650, il y eut à Harlem une Bourse, « un cours » de ces valeurs étranges et qu'on vendit un oignon de tulipe « semper augustus » 32 600 francs (13 000 florins).

De là l'individualisme qui domine, individualisme qui donne une personnalité non seulement aux hommes, mais aux animaux, aux choses, aux fleurs. Tout l'art hollandais est le portrait, portrait collectif des membres des corporations, portrait d'individus. Le paysage hollandais est lui-même le portrait d'un site, tout comme telle vache ou telle chèvre de Potter ou de Berghem sont les portraits d'une vache particulière, d'une chèvre particulière.

Mais si l'individu, l'être vivant, homme ou animal, est un tout déter-

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

miné, limité, — un ensemble de choses inanimées, inertes, n'est point

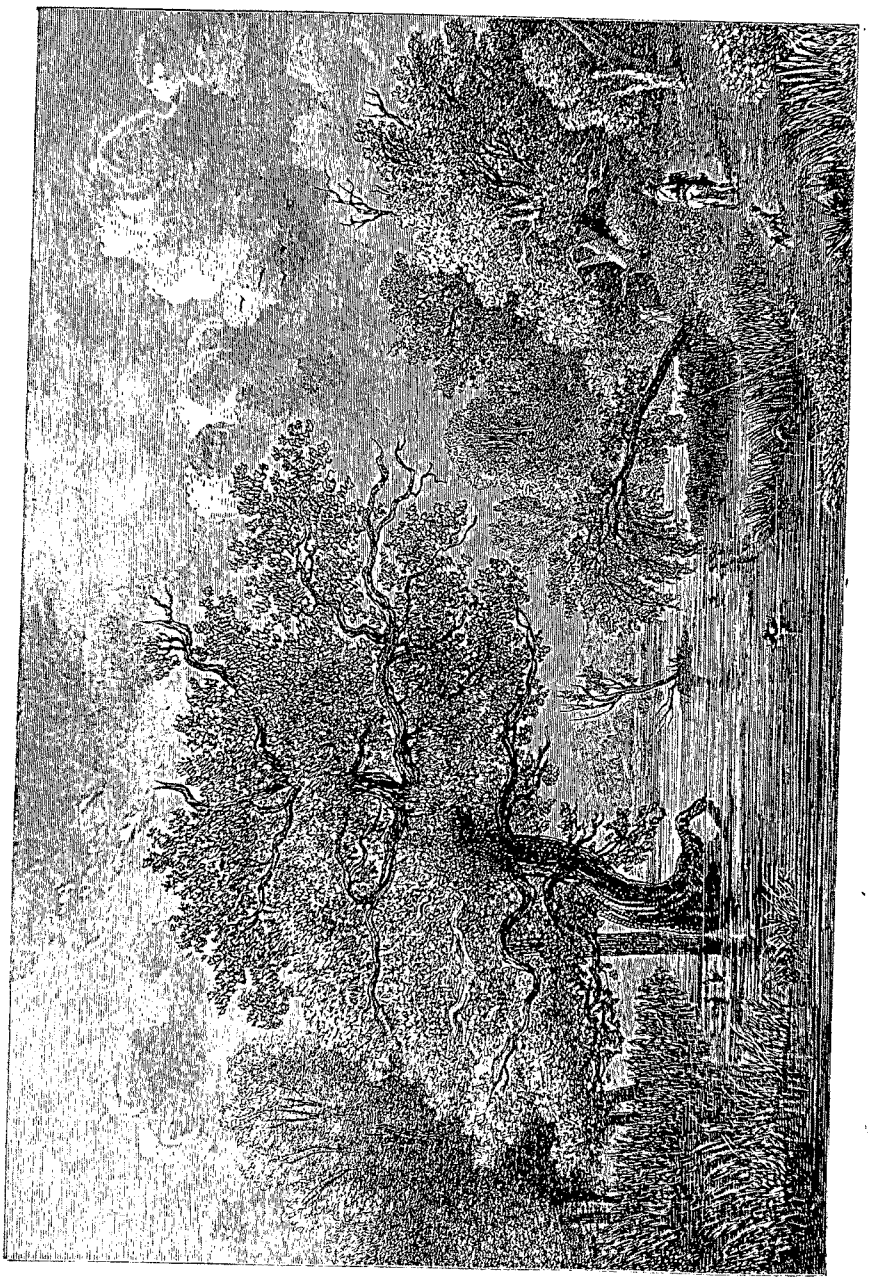


Fig. 1. — Hobbéma : L'arbre renversé.

insi défini, déterminé, n'a point de centre autour de quoi il se groupe.)ans cette œuvre d'art où je prends la réalité telle quelle, comment créer

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

une unité, comment suppléer à ce que dans l'école, à ce qu'ailleurs on appelle « la composition » ? Comment se fait-il que, dans le tableau hollandais, où, sans tricherie, sans habileté d'agencement, les choses sont représentées telles que la nature les a placées, il y ait plus d'unité que dans les toiles des Italiens ? Cette unité, l'art hollandais la trouve dans la lumière.

Il la concentre, il la masse, lui fait évoquer les choses à l'existence, donne à ces détails une importance, une intensité d'être, mesurées à cette lumière, à la proximité ou à l'éloignement. Il semble qu'elle soit l'âme même des choses. De cette lumière, le peintre suit amoureusement tous les caprices. Sans doute il y a eu ailleurs des artistes épris des grandes clartés et des pleines lumières ; mais ici ce n'est plus le « jour » des toiles du Véronèse. Le Véronèse est lumineux partout ; il veut qu'on voie les magnificences qu'il étale : la lumière est un moyen, n'est pas le but. Il semble qu'elle le soit ici. Sur la toile hollandaise, nous surprenons toute une gamme d'expressions en ce sens : ce n'est plus l'unisson d'une grande clarté épandue sur tout, c'est une diffusion vivante qui partie d'un foyer, y revient en une harmonie aux multiples éléments. Il en résulte une illusion, une sorte de magie, mais une magie qui rend la réalité même. Dans la réalité, en effet, il se crée entre les choses juxtaposées comme un échange d'influences, une sorte d'habitude de vivre ensemble qui donne à ces choses une impression collective indépendamment de l'impression que produit chacune d'elles. Là triomphe l'art hollandais.

Puis il s'amuse à noter curieusement les fantaisies de la lumière dans les reflets, les demi-jours, les transparences. Il fait lutter une lumière avec une autre, dans le rendu de l'air des intérieurs éclairés par des fenêtres diverses. La lumière hollandaise presque mystique dans les *Pèlerins d'Émmaüs* de Rembrandt, aveuglante et physique chez Cuyp, malicieuse chez Jean Both, se fait incendie sur les toiles de van der Neer, mélodrame chez Honthorst qui en est surnommé le Gérard de la Nuit ; elle coule, douce, calme, sur les parquets des logis de Pieter de Hooghe ; elle brille dans le bout de chandelle que Schalken aime à représenter, entre la main qui l'abrite du vent et le visage qu'elle empourpre étrangement.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

Cette lumière n'est point le résultat d'un « glacis » savant, appliqué après coup ; elle s'incarne dans la pâte de la couleur, y prend corps, s'en

Fig. 2. — Ruysdaël : Le champ de blé.

dégage en tons doux, mordorés ici, là argentins. On dirait que, dans la touche du pinceau hollandais, il y ait toujours autre chose que la tonalité même. La couleur n'arrête pas le regard : il pénètre dans des profondeurs moelleuses. Le Hollandais ne peint pas clair, il peint lumineux.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

Tout cela que nous retrouverons dans notre Chardin et chez quelques autres, tout cela, qui a élevé à la dignité de chefs-d'œuvre les toiles de Téniers, est la dominante de l'art hollandais [1].

Cet art, il faut le prendre quand il est lui-même, quand il s'est dégagé des raideurs premières, venues du dehors, et quand, préservé, il n'a pas encore cédé au courant de l'italianisme, dont la source est l'école de Bologne.

On connaît peu les origines. On suppose que l'art flamand eut une branche dans l'art hollandais primitif. Dans ces temps, l'art fut tout religieux, ne se distinguant, ne se rattachant au pays même que par le choix de certaines légendes nationales.

C'est à Harlem que paraît avoir été le premier centre important. Van Ouwater (XIVe siècle) et Thierry Stuerbouts « pourtraicteur de la ville de Louvain » sont tous deux de Harlem. Engelbrechsen de Leyde, qui le premier aurait employé le procédé à l'huile, eut parmi ses élèves Lucas de Leyde (1494-1533) le plus grand de ces primitifs.

Au XVIe siècle appartiennent complètement Jean Schoerl ou Schoorel, Heemskerk, Zustris et Antonio Moro. Les influences étrangères, et notamment italiennes, sont sensibles dans les œuvres de ces peintres, qui d'ailleurs visitèrent l'Italie. Schoorel doit à ses voyages sa préoccupation de « grande » peinture dans le style noble, académique. Martin Heemskerk (qu'il ne faut point confondre avec un autre hollandais du XVIIe siècle) était surnommé, de son temps le « Raphaël hollandais », bien qu'il ait surtout pris en Italie le goût des musculatures outrées, excessives, qui rappellent Michel-Ange, de loin. Zustris qui a séjourné longtemps à Venise, italianise dans un genre froidement maniéré. Moro c'est Antonis de Moor qui a donné à son nom une tournure espagnole. Il quitte Utrecht pour l'Espagne (où il est fêté) et l'Angleterre : ses portraits sont de belles pages de force et de caractère. Goltzius donne aussi dans le style italien.

Flamand d'abord, italien ensuite, l'art hollandais s'émancipe : son siècle d'or est le XVIIe siècle, le siècle de Ruysdael, de Gérard Dov, de

[1] Point de hiérarchie dans la valeur d'être des choses, personnes ou êtres brutes. Dans le grand Tout qu'est le monde plane une immense fraternité. « Dieu est dans toute créature, vivante ou inerte », dit le panthéisme — et le grand philosophe panthéiste, c'est un hollandais et un hollandais du XVIIe siècle, un contemporain de Rembrandt, c'est Spinoza (1632-1677).

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

Terburg, de van der Helst, — le siècle de Rembrandt, pour ne citer que quelques-uns parmi les plus illustres.

Les paysagistes fournissent toute une floraison de grands artistes qui célèbrent le pays natal. Ici, avec Wynants, c'est un site pittoresque, accidenté, avec une impression de tristesse rêveuse[1]; là, dans une campagne aimable, paissent ou se reposent des animaux paisibles ; c'est quelque plaine où broutent des moutons tranquilles sur les bords d'une rivière ; c'est quelque gué qu'on traverse, la pente de quelque abreuvoir[2]. Ailleurs le soleil de midi brûle une campagne inondée de lumière[3]. Les lueurs dorées du soleil couchant, filtrant à travers les découpures du feuillage, rasent le sol, jouent dans le haut des broussailles et des herbes : c'est une route qui tourne, un sentier qui grimpe, une nature un peu arrangée, sans sincérité rustique : un régal de touriste[4]. La vieille forêt ouvre ses intérieurs ombreux sous les arbres séculaires dont les ramures robustes et noueuses masquent de leurs masses de verdure le ciel à peine entrevu : le silence et l'apaisement règnent, troublés par quelque froissement d'ailes qui s'envolent ou quelque chute de feuille sèche qui descend en tourbillonnant[5].

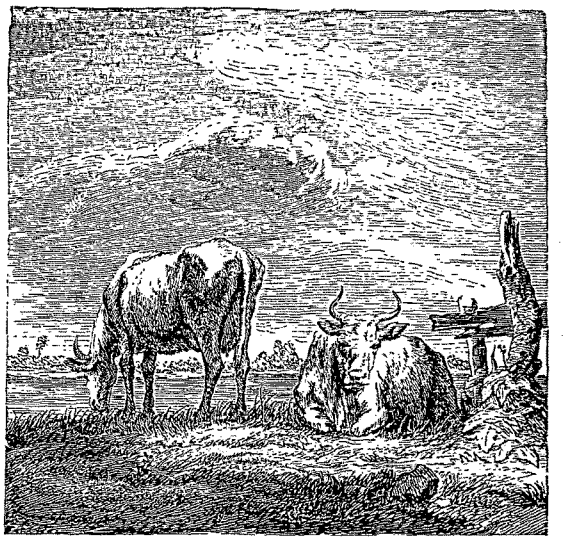


Fig. 3. — Potter : Pâturage.

[1] Wynants (1600-?) de Harlem eut de nombreux élèves.

[2] Berghem de Harlem (1624-1684).

[3] Albert Cuyp (1606-1672 ?) de Dordrecht.

[4] Jean Both, dit Both d'Italie à cause de son long séjour à Rome, compose un peu ses paysages, triche, truque, mais amuse. C'est l'Italie vue par un Hollandais ou plutôt la Hollande vue par un Italien.

[5] Hobbéma (1638-1709), peu apprécié au XVIII^e siècle, a été mieux jugé de nos jours. A Munich : *Cabane.* — A Berlin : *Forêt.* — Louvre : *la Mare.*

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

Jacques Ruysdaël (1625-1681), le plus grand paysagiste hollandais, d'abord médecin, puis peut-être élève de son frère Salomon [1] et de Van Everdingen [2], dans ses nombreuses toiles (400 environ) a traité des sujets bien différents, — des vues avec Harlem, sa ville natale, dans le fond, des plaines au ciel menaçant, des paysages avec des ruines, des forêts, des arbres abattus par la foudre, des cascades écumantes, l'eau épandue en flaques ou tombant sur des rochers ou tordant sur le rivage ses vagues, colères, mugissantes. On cite sa *Plage de Scheveninghe* (La Haye), les nombreuses vues du *Château de Bentheim*, le *Cimetière juif* (Dresde), le *Buisson*, le *Coup de Soleil* (Louvre), etc. Partout il répand une tristesse poétique, une mélancolie pénétrante, amie du mystère des solitudes désolées. Il y a un peu de cela dans Hobbéma que de nos jours on a presque mis au-dessus de lui, par une réaction exagérée.

La Hollande, que baigne la mer et que traversent les cours d'eau et les canaux, est à la fois un peu paysage et marine. Van Goyen (1596-1666), maître de S. Ruysdaël, s'est plu à peindre, d'une touche légère, des villes qu'on voit au second plan, plaquées sur un ciel où flottent des nuages et se baignant dans quelque canal ou quelque rivière, où se reflète leur silhouette renversée. La mer calme inspire Wilhem van den Velde (1633-1707), dit le jeune [3], tandis que Backhuysen (1631-1709) l'aime, secouée par l'ouragan : la plupart de ses toiles sont des « mers agitées ».

Dans le groupe des animaliers, le plus célèbre est Paul Potter (1625-1654), admirable par le dessin sûr, par la souplesse du modelé et par le rendu de l'effet de lumière dans le plein air du paysage simple (au bouquet d'arbres) où il situe ses vaches, ses taureaux (le *jeune Taureau*, la *Vache se mirant dans l'eau*, Musée de La Haye ; la *Basse-Cour*, Saint-Pétersbourg) [4].

[1] Salomon Ruysdaël (1610-1670), a surtout peint des chaumières abritées au coin de la route sous un bouquet de grands arbres.

[2] Everdingen (1621-1675) rapporte, d'un voyage en Norvège, un amour des sites sauvages d'une poésie triste (Musée de Dresde). Ruysdaël eut pour amis et collaborateurs Van de Velde et Berghem, qui peignirent des figures dans ses tableaux.

[3] Il a cependant peint quelques batailles navales (Musée d'Amsterdam).

[4] Le cabinet des Estampes à Berlin, possède plusieurs volumes d'études merveilleuses, crayonnées et aquarellées par Potter : têtes de bœufs, de chevaux, de moutons.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

A la peinture des fleurs se sont adonnés les de Heem, dynastie de nombreux peintres, parmi lesquels le plus renommé est Davidsz de Heem

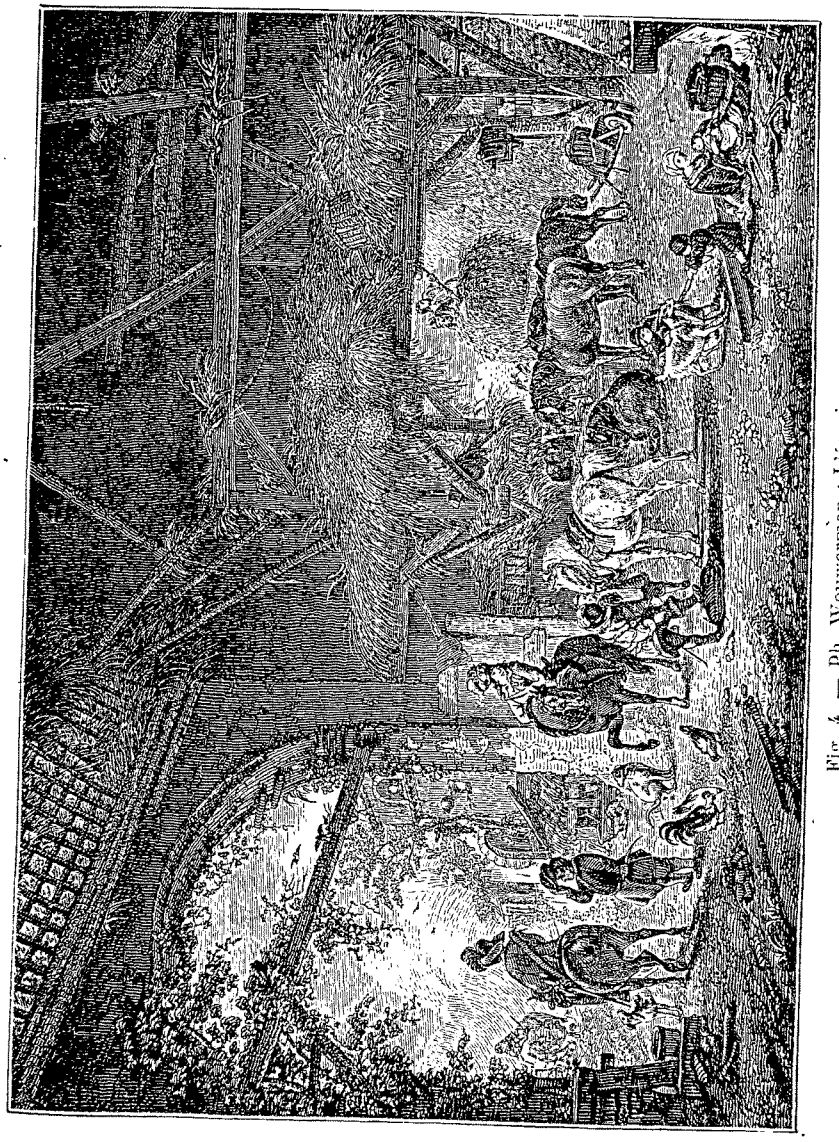


Fig. 4. — Ph. Wouwerman : L'écurie.

1600-1674), remarquable par l'harmonie lumineuse des tableaux où

bèvres, oiseaux, ensembles et parties, puis des ustensiles, des fleurs. — Karel Dujardin (1625 ?-1678), varié, fantaisiste, spirituel, outre ses animaux qui l'égalent à Berghem, a traité le genre (le *Charlatan*, au Louvre), le portrait et les sujets religieux. - Philippe Wouwerman (1620-1668) donne aux animaux et au paysage la même impor-

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

fruits et fleurs sont pourtant traités avec une précieuse finesse[1]. Parmi les Huysum, postérieurs de près d'un siècle, le plus important est Jean van Huysum (1682-1749) qui, après avoir peint le paysage, a laissé des fleurs et des fruits d'une vérité et d'une légèreté donnant l'illusion de la réalité.

Dans ce pays, ces plaines peuplées de troupeaux, ces sites aux grands moulins à vent, sur ces routes, dans ces villes propres, nettes[2], sur ces marchés rustiques[3], va et vient un peuple un peu grave d'allure quand il ne s'égaie point à l'excès par contraste. Les intérieurs des maisons ont quelque chose de cette gravité. Tout est bien en ordre, bien balayé, bien essuyé, tranquille jusqu'au silence. Chaque chose est bien posée ou accrochée à sa place. Les jours qui viennent des fenêtres coulent dans l'air paisible, éveillant çà et là de doux reflets sur les meubles, des clartés sans violences sur le plancher. Dans l'enfilade des portes, quelque pièce brille au loin, d'une lumière plus vive. Et c'est la demeure bourgeoise hollandaise et c'est le tableau où triomphe Pieter de Hooghe

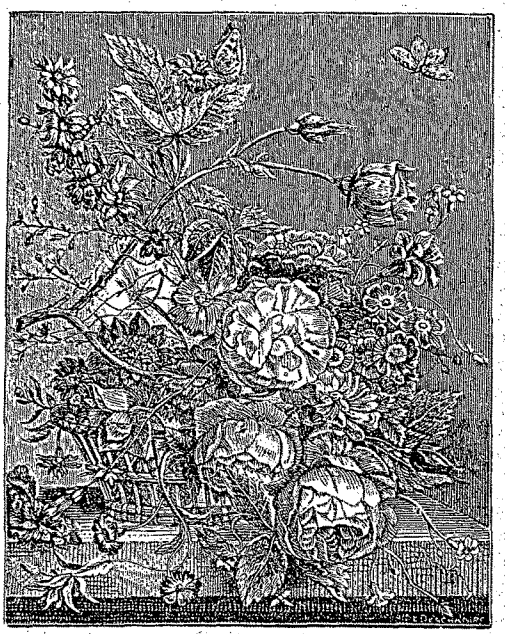


Fig. 5. — J. van Huysum : Fleurs.

tance dans ses toiles pleines de mouvement. Scènes rustiques, combats de cavalerie, chasses, il place le plus souvent au milieu un cheval blanc. — Hondekoetter (1636-1695) triomphe dans la peinture des oiseaux aux vives couleurs, paons, dindons et autres.

[1] Une *Couronne de fleurs* sur un calice (Berlin). — *Fruits et fleurs* sur une table (Louvre).

[2] Van der Heyden (1637-1712) a peint des *vues de villes*, précises, détaillées, documentaires à l'excès.

[3] Metsu (1630?-1669) : le *Marché aux herbes*, d'Amsterdam (Louvre). Nous retrouverons plus loin l'artiste.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

(1632?-1681) d'une touche pleine et grasse, — le peintre de l'air enfermé, de l'atmosphère des intérieurs [1].

Sans doute, il y a les fêtes, les kermesses, les auberges, les « bambochades » de la gaîté populaire : tout cela est plus flamand que hollandais et l'art populaire, trivial, sort de l'atelier du flamand Franz Hals avec Brauwer et Adrien van Ostade [2]. Brauwer (1608-1641), dans ses petits tableaux, cherche et trouve la richesse du coloris moins dans le nombre que dans l'emploi des couleurs : il est riche avec une palette pauvre. Il étonna Rubens. Verve, facilité, observation du type, des attitudes, expression fugace des physionomies, lui assurent une place à part [3]. A. van Ostade (1610-1685) habile dans le clair-obscur et peignant d'une touche légère, est plus lourd de dessin [4]. Les qualités de son coloris rappellent Rembrandt [5].

Tout ce monde devait scandaliser la classe bourgeoise dont Gérard Dov, Metsu et Terburg nous représentent la vie. Dov (1613-1680) ou Dou, élève de Rembrandt, est le peintre de l'anecdote familiale, simple et pittoresque, à acteurs peu nombreux ; dans le calme intérieur propre et net dont sa précision incroyable conserve les qualités, il donne la sensation l'une intimité toute hollandaise. La science du clair-obscur empêche

[1] C'est dans les *Cuisines* que Brekelencamp montre son entente du clair-obscur, lans des tonalités plus tristes.

[2] Pierre de Laar (1613-1675), qui reçut en Italie le sobriquet de Il Bamboccio à ause d'une difformité, donna le nom de bambochades aux Fêtes, Foires, humoristiques, vives, spirituelles, pour lesquelles il était très apprécié. Il a, dans une note lus calme, peint des marines et des paysages. Il n'est point élève des Flamands. De ui procède-t-il ? Ce n'est certes point de Poussin et de Claude Lorrain qui furent ses mis à Rome.

[3] Innombrables tabagies, scènes de cabaret, Louvre : le *Fumeur*, l'*Opération*, *Homme taillant une plume d'oie*. — Munich : les *Joueurs de cartes*, l'*Emplâtre*. — resde : *Querelle*.

[4] Paris : le *Maître d'école*. — Berlin : le *Joueur d'orgue*. — Munich : *Danse de aysans*. — La Haye : *Fumeurs et buveurs;* le *Ménétrier*. — Dresde : *Ostade à son levalet*. — Londres : l'*Homme de loi*.

[5] Parmi ses élèves figurent son frère Isaac (1612 ?) inférieur (scènes rustiques et ies), — Jean Steen (1636 ?-1689) inégal, compliqué (la *Vie humaine* à la Haye), qui ec verve et entrain, étudie sa clientèle de cabaretier : quand il est bon, il est l'artiste extraordinaire » admiré par Reynolds. Rokes, dit Zorg, expressif jusqu'à l'outrance ns ses physionomies malicieuses aux petits yeux clignotants, sort du même atelier, nsi que Cornélis Bega (1600-1664) peintre de tavernes et de chaumières.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

l'émiettement, l'énervement par la minutie des détails : lui aussi trouve l'unité dans la lumière [1]. Metsu (1630?-1669?) fin, frais, léger, dans une note analogue, est le peintre du « *Marché aux Herbes* » (avec le joli effet de soleil), mais aussi des anecdotes et des scènes d'intérieur : c'est un excellent dessinateur, un coloriste chaud et transparent, surtout dans sa première manière [2]. Terburg (1608-1681) s'inspire du même idéal et des mêmes sujets que Dov et Metsu. Les physionomies de ses personnages sont extraordinaires de vérité et de pensée. On vantait son talent à rendre les chatoiements du satin blanc [3].

Dov, Metsu et Terburg ont peint des portraits, mais c'est plutôt comme peintres de genre qu'ils sont renommés [4].

Le portrait en Hollande est ou isolé ou collectif.

Mireveld ou Miereveld (1567-1651), un peu sec et raide, mais vivant dans les visages, est moins large que Ferdinand Bol (1616-1680), élève de Rembrandt; mais le plus grand de tous est Van der Helst (1613-1670) dans les magnifiques pages où il groupe les multiples personnages des corporations réunis à l'occasion de quelque fête locale. Chacun d'eux étant un portrait, l'unité et le centre de la composition se déplacent avec le regard sur ces toiles lumineuses, sans sacrifices, traitées avec aisance et liberté, dans une facture puissante et magistrale.

[1] Amsterdam : l'*Ecole du soir*. — La Haye : *Femme à la fenêtre*.— Londres : le *Jeune violoniste*. — Vienne : l'*Examen des urines*. — Louvre : la *Femme hydropique ;* la *Lecture de la Bible*. — Munich : la *Chandelle*, la *Toilette*, le *Charlatan*.

[2] La Haye : *Jeune fille écrivant*. — Amsterdam : le *Chasseur*. — Munich : le *Roi de la fève*. — Dresde : la *Femme au verre de Champagne ;* l'*Homme assis près du feu ;* la *Marchande de volailles*. — Saint-Pétersbourg : un *Cavalier et deux dames*. — Louvre : *Militaire recevant une jeune dame ;* la *Leçon de musique*.

[3] La Haye : Son *Portrait*. — Amsterdam : *Conseil paternel*. — Dresde : la *Lettre ; Jeune fille se lavant les mains*. — Munich : le *Porteur de lettres*. — Louvre : *Officier offrant des pièces d'or à une dame ;* le *Concert*. — Saint-Pétersbourg : la *Lettre*.

[4] Sont les élèves ou les imitateurs de G. Dov : Schalken (1634-1706), religion, portrait et genre, s'amuse aux effets de lumière artificielle ; Slingelandt (1640-1691) exagère la minutie de Dov, consacre des mois à la peinture d'un accessoire, dans ses portraits ou ses natures mortes. Miéris le vieux (1635-1681), que Dov appelait « le prince de ses élèves », dans ses portraits et ses scènes de genre, égale presque son maître. Nicolas Maas (1632-1693), condisciple de Dov chez Rembrandt, est d'une pâte nourrie et chaude, proche de son maître pour le clair-obscur dans ses scènes simples et familières (la *Servante paresseuse*, *Jeune fille à la fenêtre*, *Vieille femme au rouet*). Gaspard Nestcher (1639-1684), dans une couleur argentine, rappelle Terburg avec moins de fermeté.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

Rembrandt (1607-1669) est le plus peintre des peintres en ce sens que chez lui la couleur ne s'ajoute pas au dessin, mais le dessin naît de la couleur. Il procède par masses, enlève, détache, évoque ou, au contraire, repousse, noie, plonge dans les fonds. Cela est visible sur ses estampes plus que partout ailleurs. Albert Durer fait des tableaux de graveur : son pinceau cerne, burine, « dessine ». Rembrandt fait des estampes de peintre : avec lui, le trait n'existe pas, il est une broussaille de traits. Les lignes se croisent, se mêlent, se contredisent, s'harmonisent ; aucune d'elles n'est la ligne vraie, mais la ligne vraie naît de toutes. On dirait qu'il grave avec les poils d'un pinceau.

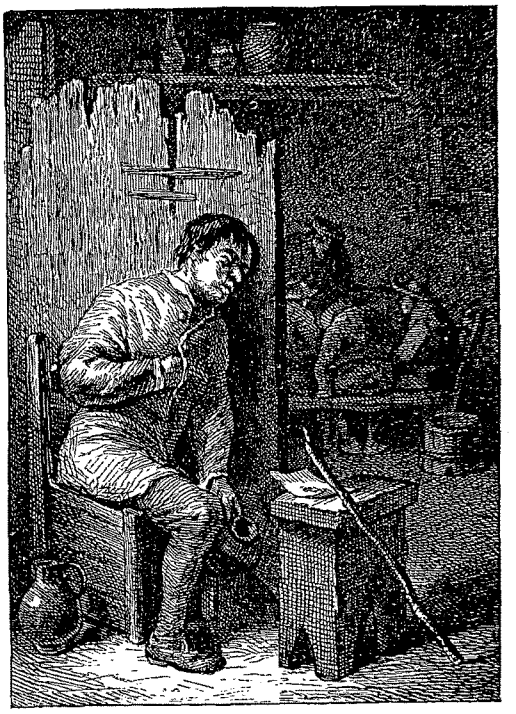


Fig. 6. — Brauwer : Tabagie.

On a pu lui reprocher les vulgarités de ses types (et pourtant certaines de ses compositions religieuses sont majestueuses, certaines sont poignantes), on a pu critiquer ses bizarres accessoires, ses « turqueries » inexplicables [1]. Son chef-d'œuvre, un de ses plus grands chefs-d'œuvre, est pour les uns une *Ronde de nuit*, pour les autres une *Ronde de jour*. Ailleurs, il a des fonds déconcertants, des architectures comme on n'en voit nulle part. Mais qu'il s'agisse d'une tête isolée ou d'un groupe de personnages, son mode d'interprétation est le même et il est merveilleux. Les formes n'existent que par la lumière et selon la lumière : la nuit, c'est le néant. Rembrandt concentre tout l'art à suivre, à étudier, à rendre les modifi-

[1] Les soldats qui terrassent et maîtrisent *Samson* ont des airs de Turcs d'opéra-comique (à Vienne).

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

cations de la lumière répandue sur un visage ou sur un groupe ou sur une scène : le sujet n'est que l'occasion. Aussi voit-on la caractéristique de son génie dans la *Ronde de nuit* (1642, Amsterdam), plutôt que dans la *Leçon d'anatomie* (1632, la Haye) et dans les *Syndics* (1661, Amsterdam). Cette lumière de Rembrandt n'est point celle de l'école vénitienne : elle est une lumière de rêve, quelque chose d'intellectuel que la nature ne donne point. Douce, chaude, vivifiante et vivante, elle a des transparences tressaillantes[1].

Si, ailleurs, il y a injustice à négliger l'architecture et la sculpture pour donner toute la place à la peinture, il n'en est point de même dans l'art hollandais. La Hollande n'a point eu d'école de sculpture et plusieurs conditions de milieu et d'esprit s'opposaient à ce qu'elle en eût une.

La statuaire est générale et abstraite par essence. Elle est générale en ce qu'elle se prête moins aux particularités pittoresques, réclame une simplicité de sujet et de facture, une aisance de déchiffrement que le tableau ne rend point nécessaire, — générale encore en ce que le sujet un ne doit point disséminer notre attention sur des détails. Les choses inanimées, — ces choses qu'affectionne l'art hollandais — ne sont point du domaine de la statuaire[2] : même accessoires ou attributs, elles ne figurent dans la statue que simplifiées, réduites. La nature végétale n'est point du domaine de la sculpture. Le paysage sculpté n'existe pas ou du moins n'est plus le paysage. Sans le simplifier autant que l'ont fait la céramique et la glyptique dans l'antiquité, l'illustre Ghiberti, dans les fonds de quelques-uns de ses panneaux de la *porte du Baptistère* de Florence, a

[1] *Présentation au Temple* (1631, La Haye); *Descente de croix* (1633, Munich); *Tobie et l'Ange* (1637, Louvre); le *prince de Gueldre menaçant son père* (1637, Berlin); *Sainte Famille* (1640, Louvre), dite le *Ménage du menuisier; Sainte Famille* (1645, Saint-Pétersbourg); les *Pèlerins d'Emmaüs* (1648, Louvre); le *Bon Samaritain* (1648, Louvre); *Bénédiction de Jacob* (1656, Cassel); *Ganymède* (Dresde), les portraits (*Jeune femme*, au Louvre; le *bourgmestre Six;* ses portraits, ceux de *Saskia*, sa femme); ses *Philosophes*. Après Rembrandt vient la décadence amenée par les italianisants, les habiles, Poelenburg (1586-1666) qui e plaît aux nudités dans les paysages, Pynacker (1621-1673) et Asselyn (1610-1660). Lairesse (1640-1711) compose des scènes mythologiques dans l'esprit académique; Van der Werff (1659-1722), aimable, d'une élégance un peu froide, ne voit pas sa gloire ratifiée par la postérité.

[2] La statue d'une chaise ne serait point la statue d'une chaise, mais un chaise.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

Fig. 7. — Dov : La femme hydropique.

représenté des paysages en bas-relief, mais des paysages interprétés dans un sens large et qui sont presque abstraits, symboliques : c'est la limite extrême qu'on ne saurait dépasser. Le portrait même, le buste, marbre ou bronze, n'offrent point un individualisme comparable à celui de la pein-

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

ture. C'est qu'en effet plusieurs choses y manquent, plusieurs conditions physiques dont la statuaire se détache, se libère, par l'absence desquelles elle s'abstrait : ces deux éléments sont la couleur et la lumière.

Fig. 8. — Terburg : Le trompette.

Le tableau a sa lumière propre, son éclairage, indépendamment de son exposition et de l'endroit où il pend accroché. Cet éclairage peut être contradictoire avec celui que fournit par exemple la fenêtre de la pièce

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

où l'on voit le tableau, — contradictoire de direction ou de nature : en plein jour, je regarde un effet de nuit peint. Pour la statue, point d'éclairage, point de lumière propre. La lumière vient d'ailleurs, est extérieure, va-

Fig. 9. — Van der Helst : Portraits.

riable. Il y a des milliers de points de vue pour contempler une statue (il y en a un qui est le principal), il y a donc des milliers de statues dans une statue; mais la statue, même vue d'un point de vue unique et constant, montre des milliers d'aspects qui diffèrent avec la variation

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

de la lumière comme intensité, comme nature même, ou éclairage factice ou lune ou soleil.

Ces Hollandais, amoureux de lumière, épris de ses caprices, de son mystère, n'auraient rien trouvé de pareil dans la statuaire. On peut dire que l'idéal particulier à l'esprit national n'était point en accord avec l'idéal sculptural.

A cela une seule objection, le nom de Claux Sluter qui, avec son neveu Claux de Werne, est d'origine néerlandaise et figure à ce titre dans la décoration de ce beau Musée d'Amsterdam [1]. Dans le *Puits de Moïse*, à Dijon, Sluter n'a rien de religieux. Ses personnages, ses prophètes sont des juifs vus, croqués au passage, des portraits saisis sur le vif, d'un individualisme aigu. On les reverra dans les toiles de Rembrandt. Mais Sluter est une exception : il vivait à l'étranger, dans un milieu d'artistes venus de partout, à cette cour de Bourgogne, milieu dont il subit l'influence.

En fait, une grande pauvreté de noms marque la sculpture hollandaise en Hollande : le milieu est peu favorable, on s'expatrie. Le petit Musée de l'Hôtel de Ville d'Utrecht possède plusieurs morceaux anonymes du Moyen Age, notamment des *bas-reliefs* (quelques-uns peints), une *Vierge* avec saint Jacques et un donateur (xv^e^ siècle). Les *statues tombales*, ici comme ailleurs, sont une des premières formes de la sculpture qui voudrait éterniser l'éphémère dans ce que nous avons aimé. Une *statue tombale* est au Musée d'Utrecht (xiv^e^) : d'autres, au Musée d'Amsterdam. Les plaques tumulaires de pierre, puis de cuivre gravé, précédèrent. On en trouve encore à la fin du xv^e^ siècle, par exemple la *tombe de Catherine de Bourbon* à l'église de Nimègue (1469) avec l'effigie de la duchesse, les douze apôtres et des blasons.

Les façades, sur les pignons dont les rampants se découpent en escaliers, dans les niches qui agrémentent les trumeaux, se peuplent de statues. Les cheminées, véritables petits édifices, portent d'innombrables figurines encadrées dans les éléments architecturaux. La *cheminée de l'Hôtel de Ville de Kampen* (1543) en est un bel exemple. Le bois fournit des

[1] Le Musée d'Amsterdam pourrait fournir le champ, le canevas de l'étude de l'art hollandais. — Nous avons parlé ailleurs de Sluter et du *Puits de Moïse* dont nous avons donné le dessin.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

Fig. 10. — Rembrandt : La Ronde de nuit.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

groupes, des *retables* à nombreux personnages, des *stalles* fouillées (*stalles* de l'église de Dordrecht, 1538-1540, par Jean Terwen d'Amsterdam), des *chaires* (à Dordrecht, à Bois-le-Duc). Les *tombeaux* se font plus riches. Le *mausolée d'Engelbert II*, à Bréda, attribué sans preuves à Michel-Ange, montre Régulus, César, Annibal et Alexandre, agenouillés, portant une plaque où est représentée l'armure d'Engelbert. Sur la *tombe du duc de Gueldre* l'armure véritable revêt la statue du défunt.

Le XVII^e^ siècle a moins d'anonymes. Hendrik de Keyser d'Utrecht (1567-1621), architecte et sculpteur, auteur de la *Coupe de Saint-Martin* à Harlem (1604) avec Van Vianem, collabore avec le flamand Artus Quellin (qui a beaucoup travaillé en Hollande) pour le *monument de Guillaume le Taciturne*, 1621, à Delft, une des œuvres les plus importantes de la sculpture néerlandaise [1].

La statue d'*Erasme* à Rotterdam (bronze, 1622) est aussi de Keyser. Puis vinrent Blommendael, célèbre par ses bustes, Rombout Verhulst (1624-1698), auteur de *tombeaux* (celui de Van Tuyll à Stavenisse, 1669, et celui de l'amiral Van Gent, 1676). Albert Vinckenbrinck sculpte la belle *chaire* de l'Église Neuve d'Amsterdam (1649), et s'amuse à des minuties à la loupe dans le genre de Rossi et de Pronner, de nombreux personnages minuscules dans des boules de bois ou sur des noyaux de cerises. Van den Bogaert (1640-1694) s'établit en France, francise son nom en celui de Desjardins, orne Versailles de statues : le *Louis XIV* de la place des Victoires à Paris était de lui (l'actuel est de Bosio). Bogaert devient membre de l'Académie, comme plus tard Van Clèves (1645-1732) élève de Michel Anguier et auteur de *la Loire et le Loiret* (Tuileries). J.-B. Xavery (1697-1742) est un flamand établi à La Haye, sculpteur élégant et décoratif, auteur des *bustes* de Guillaume IV et de sa femme (Musée de La Haye) ainsi que des figures du *buffet d'orgues* de la Grande-Église de Harlem. Le statuaire ne montre guère plus que des noms d'étrangers [2].

[1] Sur le tombeau (marbre noir), avec des niches à statues allégoriques, le mort est figuré deux fois (couché, marbre blanc ; assis armé, bronze, avec une gloire ailée, bronze).

[2] De Royer de Malines : statues de *Guillaume d'Orange* (bronze) à La Haye (1848), de *Rembrandt* à Amsterdam (1852), de *Coster* et de la *Concorde* à Harlem (1856). — Du belge Jaquet : statues du *Monument national* de La Haye (1869), avec la *Batavia* et le

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

Fig. 11. — Rembrandt : La Résurrection de Lazare.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

L'architecture privée en Hollande ne diffère guère de la flamande : elle en a les pignons à découpures en escaliers, les consoles, les toits à profils compliqués. L'intérieur est tout en corridors, en escaliers étroits, en cloisons légères et rappelle, par la disposition comme par la propreté, la cabine chez ce peuple de marins. L'analogie est la même jusque pour les lits encadrés, emboîtés.

L'histoire de l'architecture publique peut prendre pour jalons trois édifices caractéristiques du Moyen Age [1].

Le *Valkhof* de Nimègue remonte aux temps carlovingiens ; Eginhard vante le palais dont il subsiste quelques ruines et dont il aurait fourni les plans. De l'antique église on n'a plus que l'abside. Le baptistère polygonal (à 16 angles) et de plan byzantin a subi des modifications qui ont métamorphosé l'édifice consacré en 799.

Saint-Servais (Maëstricht) a peut-être des parties plus vieilles encore; son portail est attribué au VI^e^ siècle. Sa chapelle est du IX^e^. Maëstricht, ville franque importante, fut (IV^e^-VI^e^ siècle) le siège d'un évêché. La cathédrale Saint-Servais remonte à 560. La partie occidentale (XI^e^-XII^e^) est d'un beau style roman, comme la *collégiale d'Odilienberg*, près de Ruremonde, le *cloître de Tongres* et la *tour de Saint-Jean de Bois-le-Duc*.

La transition romano-gothique a pour type *Ruremonde*. La *cathédrale d'Utrecht* est du XIII^e^ siècle, comme *Sainte-Walburge* de Zutphen, l'*église de Tongres* (1240) et la curieuse *chapelle d'Aduard*, à Groningue, en briques à vernis vert et reliefs de fleurs. Le XIV^e^ est représenté par *Saint-Michel de Zwolle* et *Saint-Nicolas de Kampen*. L'ogival flamboyant domine dans *Saint-Jean de Bois-le-Duc*, dans la *Grande-Église* (Saint-Bavon)de Harlem, comme dans l'*église de Goes* (1422) avec flèche au transept.

A côté des caractéristiques générales, il faut noter le rôle de la *tour* et les *voûtes en bois*. C'est la tour flamande, haute, massive. Jan Ten Doem (architecte dont le nom s'est conservé) élève, de 1321 à 1382, la grande *tour de la cathédrale* d'Utrecht, à trois étages, carrée, octogone dans le

Lion hollandais. — De l'allemand Strackee : statues de *Tollens* à Amsterdam (1860), des *Houtman* à Gouda (1880), de *Grotius* à Delft, de *Jean de Nassau* à Utrecht (1883).

[1] Les temps préhistoriques ont laissé, à Assen, des *dolmens* et des *tombes des géants* analogues à ce qu'on retrouve ailleurs.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

ut (avec un carillon de quarante-deux cloches et une girouette repré-ntant saint Martin à cheval). Les voûtes en bois sont peut-être expli-ées par la nécessité de bâtir légèrement sur ce sol dont la plus grande rtie est maintenue par les pilotis. Ces voûtes en bois sont en effet plus quentes près du littoral, *vieille église* d'Amsterdam (XIV^e^ siècle), *int-Pancrace* de Leyde (XV^e^ siècle), *église* de Gouda (1552).

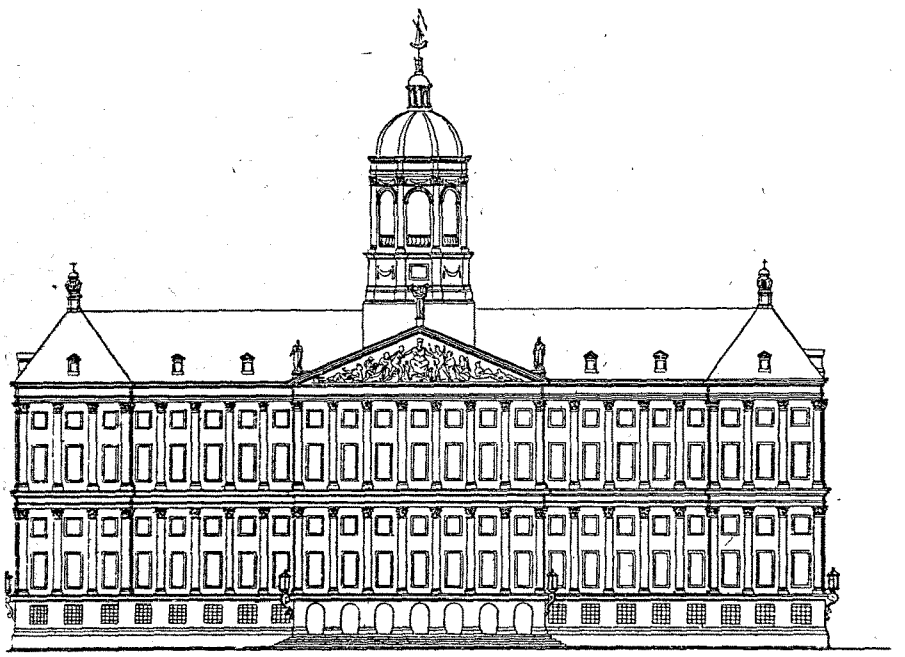


Fig. 12. — Van Campen : Hôtel de Ville d'Amsterdam.

Les *Hôtels de Ville* ne sont pas comparables à ceux de la partie idionale des anciens Pays-Bas. On cite ceux de *Zwolle* (1447), de *pen* (très remanié), *de Leyde* (XVI^e^ siècle) avec un haut perron, de *ègue* (1554) avec les nombreuses statues de la façade, de *La Haye* (1565) les plus beaux avec celui de *Middelbourg*, avec sa haute *tour* et les ies des comtes et comtesses de Flandre. Ce dernier est l'œuvre de ermans de Malines, le premier des Keldermans (le plus célèbre est bout Keldermans, du XVII^e^ siècle).

armi les architectes de la fin du XVI^e^ siècle et du commencement VII^e^, on mentionne Henri ou Hendrik de Keyser (1567-1621) archi-

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

tecte et sculpteur, auteur de l'*Église-Neuve de La Haye*, et Corn Dankers de Ky (1561-1644) qui construisit la *Bourse* d'Amsterdam et *pont*. Le plus grand nom, non seulement de cette époque mais de tc l'école architecturale néerlandaise, est celui de Jacob ou Jacques Campen ou Kampen (mort en 1658). Architecte amateur, d'abord pein Campen donna les dessins du *Palais Maurice* (La Haye), du *Monumen Tromp*, de *van Galen*, etc. ; mais son œuvre la plus considérable l'*Hôtel de Ville d'Amsterdam* (aujourd'hui *Palais-Royal*), édifice d' régularité un peu froide pourtant, d'un plan simple, clair, symétric qu'il éleva sur un sol maintenu par 13 569 pilotis. Les facades p sentent un corps central relié par des ailes à des pavillons d'an Deux étages, un peu semblables et où les chapiteaux seuls diffèrc semblent se répéter avec leurs fenêtres rectangulaires surmontées de bi carrées (mezzanines) dans les entre-colonnements. Ces baies carrée: retrouvent dans le soubassement, où le corps central ouvre en bas s portes cintrées un peu basses. Le campanile est d'un beau dessin. critique peut reprocher à l'*Hôtel de Ville de Campen* d'être trop peu Hôtel de Ville : l'édifice paraît plus en accord avec sa destination actue La Maison Commune doit en effet être la maison ouverte à tous et rez-de-chaussée doit être tout en portes : telles les maisons de villes Belgique. La tour d'où partira l'appel, la tour du beffroi, ne saurait réduire à un campanile, quelque élégant qu'il soit. Tour, grande sa rez-de-chaussée en portiques, en galeries, tels sont les éléments. Mai: l'époque de Campen on était loin des temps héroïques, des luttes pc les franchises communales : de là le palais d'Amsterdam [1].

[1] Après Campen, un peu comme avant, l'architecture hollandaise n'offre plus ı d'original. La *Bourse* de Rotterdam (1722) est une belle œuvre isolée par van Werff (1659-1722) qui demeure plus célèbre comme peintre. Van Vitel (1700-1773), a illustré son nom italianisé de Vanvitelli par la construction du *Palais de Caserte*, un hollandais établi en Italie. Il serait injuste d'omettre parmi les contempora P.-J. Cuypers, auteur de *Saint-Jacques* (La Haye) et du *Musée d'Amsterc* (1877-1885). — La céramique de Delft nous occupe dans le chapitre consacré aux décoratifs.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

Les Arts en Espagne et en Portugal.

La péninsule hispanique a été le théâtre d'événements historiques et de bouleversements sans pareils. Envahie, morcelée, conquise par des races de mœurs et de religion différentes des siennes, il semble qu'on retrouve, sous tous ces changements, qui ailleurs eussent abouti au chaos, une persistance d'instinct, d'idéal, — persistance dans l'amour de la couleur violente, du tragique, recherche d'un sublime qui par l'outrance dévie parfois en quelque chose d'artificiel où domine le mauvais goût. Race éprise de grandeur dans les mots, les idées et les actes, amie des beaux gestes nobles, de l'apparat, la race espagnole, aujourd'hui comme du temps où elle fournissait des grands hommes à Rome, se plaît aux magnificences dans les expressions et dans les formes.

Elle a de belles pages dans l'histoire du monde et ses annales nous font remonter aux origines de l'humanité. Les *monuments préhistoriques* de Minorque offrent certains caractères particuliers avec leurs deux pierres colossales disposées selon la figure d'un T, une pierre énorme posée en travers sur une autre qui est fichée dans le sol. Orgaz possède une *pierre branlante* et, à Palma, on trouve (*grotte de l'Ermite*) des constructions dites cyclopéennes, formées de grosses pierres encastrées, agencées entre elles sans rien qui les lie. Ces constructions (funéraires) ont l'aspect de cônes tronqués, analogues à certains monuments de Sardaigne. La porte est composée de trois pierres, l'une couchée sur les

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

deux autres debout : l'escalier rudimentaire est constitué par les saillies de roches plantées dans les parois [1].

On ne connaît pas davantage l'origine des *animaux colossaux de Guisando*, entre Tolède et Avila [2].

Les Phéniciens jouèrent un rôle important dans cette région célèbre par la beauté de ses laines, par la richesse minérale de son sol (or, argent, cuivre, fer), par la fertilité de certaines de ses parties (Lusitanie, Bétique). Carthage, d'origine phénicienne, eut là des comptoirs, fonda des villes, — Hispalis (la future Séville), Carthagène (Carthago nova, la nouvelle, la seconde Carthage) fondée par Asdrubal en 243 av. J.-C. Sagonte fut d'origine grecque.

La domination romaine a laissé des traces vivaces. On retrouve le nom latin jusque dans les noms actuels ; celui de Palma n'a même pas changé. Mérida, c'est Augusta emerita, colonie de vétérans. Saragosse, c'est Cæsar Augusta (27 av. J.-C.). Corduba, c'est Cordoue, la ville patricienne d'où sortirent Sénèque et son neveu Lucain [3]. L'Espagne donna à Rome des grands hommes ; elle lui donna des empereurs — Trajan et Adrien, nés à Italica (Séville la Vieille). De nombreuses ruines témoignent de ces temps, — *aqueducs* (Mérida, Ségovie), *arcs de triomphe* (Calders, Mérida, Antequera), *porte* (Motril), *colonne milliaire* (Agreda). A Sagonte on a retrouvé un *théâtre*, un *cirque*, une belle *mosaïque* (reperdue). Mérida est la ville la plus riche : outre ses deux *aqueducs* (dont un de 27 arches), elle a les restes d'un *amphithéâtre*, d'un *cirque*, d'une *naumachie*, d'un *temple de Diane* (dont on possède 40 colonnes de plus de 10 mètres de haut). Son *pont* romain ouvre 64 arches. Les ponts [4] sont

[1] A Diezma, les habitants sont encore logés comme à l'époque des cavernes : l'eau a dénudé les rochers d'une colline, y a pratiqué des ouvertures qui servent de demeures.

[2] On y voit des bœufs d'où le nom *Toros de Guisando*. Ce sont des animaux aujourd'hui informes, de plus de 15 mètres de haut, sur des socles de 1m,50 environ. Une inscription latine s'y lit, apocryphe ou certainement postérieure. Y aurait-il là une ruine phénicienne, un reste de temple, des symboles du soleil ?

[3] Sertorius avait établi des écoles de grec et de latin en Espagne. Ces villes romaines étaient de grandes cités : Mérida qui, de nos jours, a à peine mille maisons, avait 84 portes, 3 600 tours, une garnison de 100 000 hommes.

[4] Pont de Cuenca, de Salamanque, d'Alcantara, d'Almaraz, d'Orense, de Martorell (ce dernier avec arc d'entrée et portique sur le milieu). Ces ponts sont très élevés au-

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

d'ailleurs nombreux, — solides, éternels ! Si les temples romains sont plus rares, c'est qu'ils ont été adaptés au culte nouveau, remaniés,

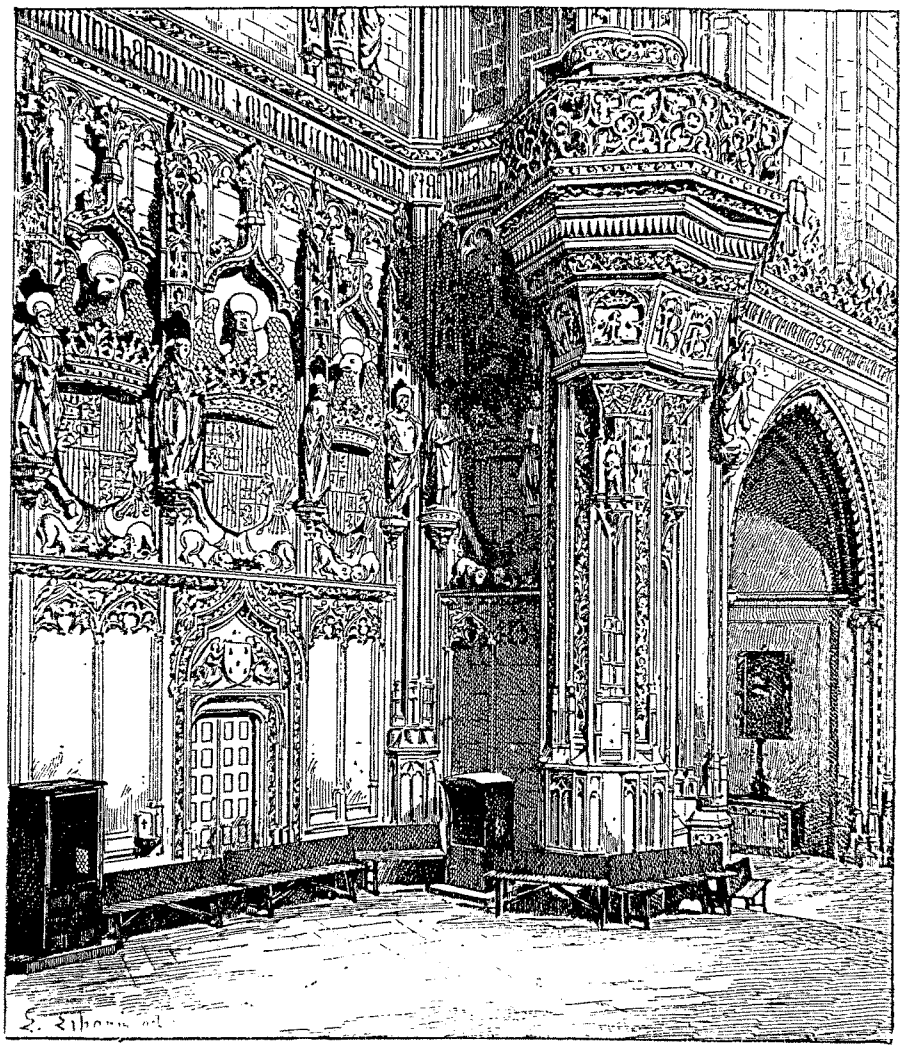


Fig. 1. — Saint-Juan-de-Los-Reyes, par Juan Guas (1477).

modifiés quand on eut à les réparer ou reconstruire. La *cathédrale de Valence* est fondée sur les substructions d'un antique *temple de Diane*.

dessus de l'eau et forment généralement un angle en leur milieu, ce qui, de profil, y fait voir deux rampants comme à un fronton.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

Le v[e] siècle après J.-C. vit l'invasion des Suèves et des Vandales, qui furent chassés, puis remplacés par les Wisigoths. L'*Église S. Martinho* de Cedofeita (Portugal) passe pour avoir été bâtie par le roi des Suèves en l'an 559. Les Wisigoths, qui ne devaient fuir que lors de l'arrivée des Arabes au début du VIII[e] siècle, ont laissé des preuves de leur civilisation surtout dans les arts décoratifs. Le *trésor* exhumé à *Guarrazar* en 1858 (et dont les objets figurent à l'*Armeria real* de Madrid et au *Musée de Cluny* à Paris) consiste en onze couronnes votives, deux croix et différentes pièces d'or, ornées de pierreries. La décoration de ces œuvres d'orfèvrerie est toute géométrique, sauf quelques terminaisons en palmes rudimentaires. La *couronne de Swinthila* (Madrid) est suspendue à quatre chaînes. Au bord inférieur descendent des lettres découpées, mobiles, terminées en bas par des pierres carrées et des pierres en poires. L'ensemble des lettres fournit une inscription latine exprimant l'offrande et le nom de Swinthila, le donateur. Du point supérieur d'attache tombe une chaîne de pierreries qui soutient au bas une sorte de croix ouvragée, d'un élégant dessin [1]. On admire, dans ces belles pièces du VII[e] siècle (Swinthila 624-631, Receswinthe 650-672), l'habileté du travail au repoussé, du cloisonné, de l'adaptation des pierreries en même temps que la délicatesse de composition et de lignes. L'art wisigoth n'a rien de barbare : il donne une impression d'Orient et fait songer à la bijouterie indienne, mais avec des qualités de fermeté et d'ensemble que l'Inde a ignorées. Lorsque les Arabes s'emparèrent de Tolède, ils furent étonnés du luxe et de la magnificence de la ville conquise [2].

L'art musulman a produit ses plus belles œuvres en Espagne, pendant la domination des Arabes. De même que les cérémonies religieuses ont conservé quelque chose de mahométan avec le rite mozarabe (pratiqué encore en certains endroits), de même les formes des monuments religieux ont mêlé la mosquée à l'église. Nous n'avons pas à revenir sur

[1] Il serait trop long de tout énumérer. Le même Musée possède une couronne analogue (au nom de Théodose), une croix qui porte le nom de *Lucetius*. Sur une émeraude du Trésor figure une *Annonciation* gravée en creux (intaille). A Cluny est une *couronne* semblable (au nom de Receswinthe), puis d'autres *couronnes* anonymes et une *croix* au nom de *Sonnica*.

[2] Ce style wisigothique continua de fleurir et de dominer à la cour des rois chrétiens d'Espagne jusque vers le XI[e] siècle.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

art hispano-arabe, puis hispano-mauresque étudié par nous dans un pitre spécial[1]. De même que les Arabes adaptèrent à leur culte les ıples existants, en réparèrent les détails dans le style musulman

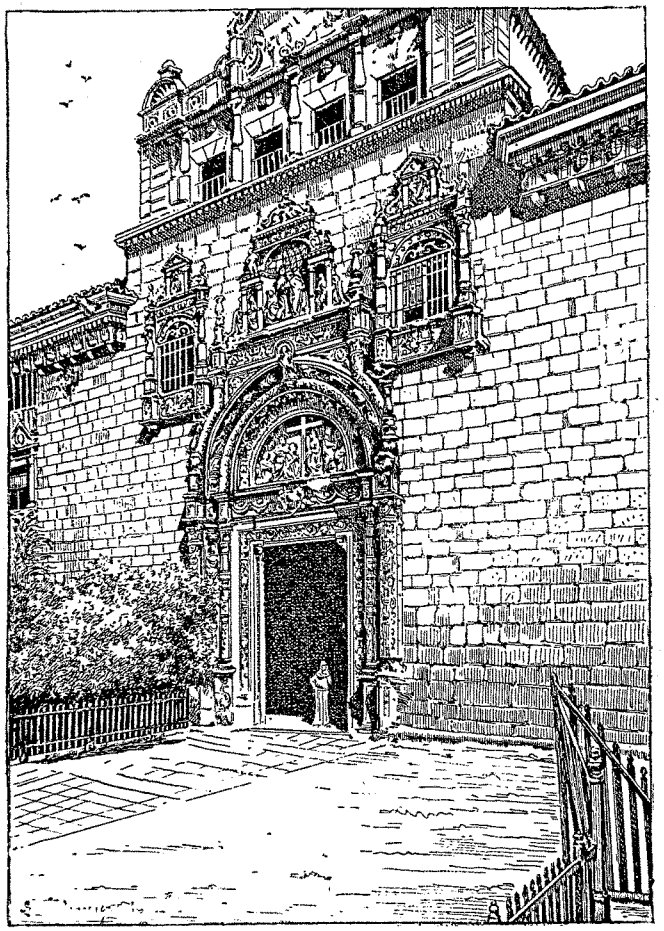


Fig. 2. — Porte du collège Santa-Cruz à Tolède, par Enrique Guas.

ınd il y eut lieu, en fondèrent de nouveaux dans leur style ; de même chrétiens procédèrent après avoir reconquis le pays. L'ancienne *hédrale de Coïmbre* en Portugal est arabe ; les *cathédrales de Murcie* le *Jaen* sont d'anciennes mosquées. A Ecija, la céramique plaque sur taines parties de l'église des carreaux verts et blancs, dans un style

[1] L'art musulman.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

tout arabe. Le Portugal est resté peut-être plus riche, en ce sens d'une décoration hétérogène mêlée d'éléments disparates. Le gothique portugais se plaît aux combinaisons de lignes brisées entre-croisées, moitié romanes, moitié mauresques. Au *couvent de Bélem* les éléments de style Renaissance côtoient l'ogival et le musulman.

Le gothique, en Espagne comme ailleurs, a été précédé d'une période romane. Les éléments caractéristiques (l'arc en demi-cercle et les piliers) s'y retrouvent (Ségovie, Salamanque, Saint-Isidore de Léon, Santiago de Compostelle). Ce qui est particulier au roman espagnol, c'est l'élan des verticales, l'allégement du style, l'expression grandiose des masses et des surfaces nues, avec la simplicité accusée, voulue, d'un édifice qui s'ouvre largement au regard, — compréhensible dès le premier coup d'œil dans la dépendance de toutes ses parties. Cette simplicité se perdra vite.

Le gothique espagnol offre le plan ordinaire de l'église, — la nef et le transept se coupant et formant la croix latine. La façade, sans être absolument semblable à la façade ogivale française, ressemble plus à cette dernière qu'à la façade flamande ou à la façade germanique. Nous y retrouvons les tours latérales, cubiques le plus souvent, sous le clocher qui les termine, mais qui laisse à la tour tout le développement de sa forme. La façade de la *cathédrale de Burgos* peut se subdiviser de même que nos façades françaises [1].

L'intérieur de l'église gothique espagnole est caractéristique. Pas de bancs; le public s'agenouille sur la dalle; il semble simplement admis à assister aux cérémonies comme comparse. Dès l'entrée, la vue est masquée, bouchée, par l'énorme et encombrant *coro* où siège le clergé parmi les bois sculptés des stalles, des clôtures, des tribunes, — un temple dans le temple. Une grille où se déploie toute l'habileté des

[1] Les *tours* jouent un rôle important, parfois indépendant: c'est un reste, un souvenir de la tour arabe qui accompagnait la mosquée sans s'y joindre, le minaret à balcons d'où le muezzin appelait à la prière. Le plan de ces tours est parfois polygonal, hexagonal à Léon, octogonal à Valence. Parfois la forme ne demeure pas la même de haut en bas. A Bagnos est un curieux *clocher* plus large dans le haut que dans le bas: à 3 mètres du sol, il s'élargit d'un côté, domine, surplombe, menace. Ces tours s'égaient de carreaux céramiques en damier blanc et vert à Ecija (dont nous avons parlé). A Estremoz (Portugal), le marbre poli luit dans le lointain comme une porcelaine.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

omparables forgerons espagnols, une grille luxuriante de détails, rinceaux, d'animaux, de scènes religieuses, avec des figurines, des ues qui émergent dans le haut, sépare encore du maître-autel énorme, ossal, dans la décoration duquel s'unissent l'architecture, la sculpture a peinture. Et de tout cela émane une sensation religieuse, où les bres se mêlent aux lumières, quelque chose de tragique, de farouche, c les visions des statues peintes et habillées, martyrs montrant le

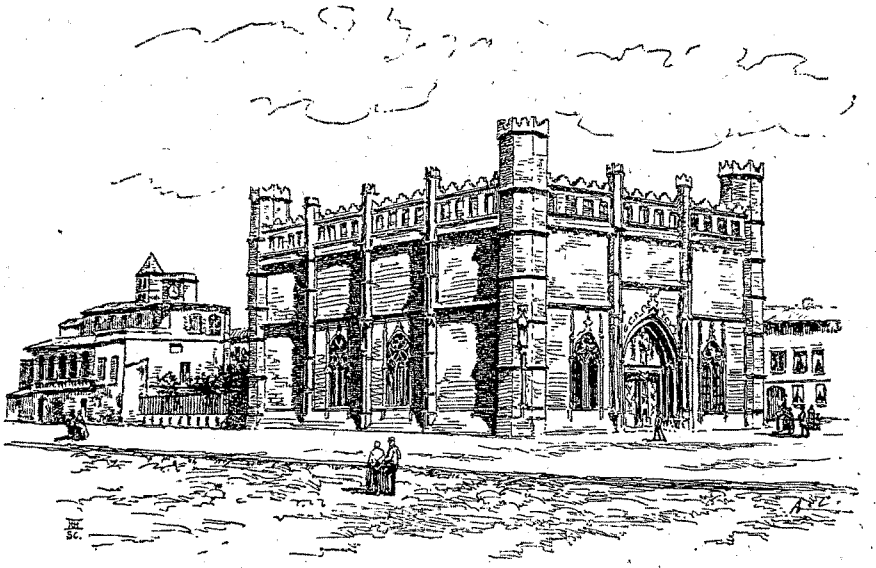


Fig. 3. — Palma : La Lonja.

g de leurs blessures, ascètes aux yeux creux et brillants, tout un ıde de fantômes terrifiants qui ne semblent immobiles que parce un intrus a pénétré dans leur royaume silencieux.

Quatre cathédrales[1] sont regardées par les Espagnols comme les mpions de leur gloire architecturale au Moyen âge. Un quatrain ulaire les réunit et donne la caractéristique de chacune d'elles : à *ille* la grandeur, à *Tolède* la richesse, à *Compostelle* la force, à *Léon* légèreté, restrictions injustes qui omettent Burgos, Pampelune,

[1] Il serait bon qu'un peu de critique déblayât le fouillis des dates souvent contre- s manifestement par le style. Telle église, mentionnée dans les documents écrits, é reconstruite, n'est plus la primitive.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

Salamanque, Oviédo, Tarragone, Barcelone, Valence, Huesca, Palma et tant d'autres. *Santiago de Compostelle*, dont la crypte est antérieure au VIII^e^ siècle, fut fondé en 1082 : outre ses tours à coupoles, la coupole du transept (d'où pend un *encensoir* colossal), on vante une sorte de console en forme de coquille sur laquelle porte une partie d'un de ses côtés. Un cloître est joint à l'église ; il en est de même à Tarragone (1118) cette adjonction du cloître est chose générale. La *cathédrale de Léon*

Fig. 4. — Bas-relief, par Berruguete (Bois).

avec *celle de Burgos*, est la plus belle sans contredit. A Léon, une gracieuse balustrade couronne le portail à cinq arcs en ogive ; deux tourelles hexagonales surgissent. Sur un côté en bas, le lion, symbole de justice, avec l'inscription gothique *locus appellationis* (lieu d'appel). Mais, ce qui légitime le surnom de « Léonine la belle » (*Leonina pulchra*), c'est l'ornementation fouillée, découpée, ajourée jusqu'au péril : c'est de l'orfèvrerie, de la dentelle. A certains endroits les murs n'ont gardé que 30 centimètres d'épaisseur. La pierre semble n'avoir plus de poids. Il en est de même à *Burgos*, du moins pour la sculpture des flèches des tours de 84 mètres : Burgos a mérité que sa décoration passât pour « un travail des anges » [1]. La *cathédrale de Tolède* dont les plans sont de Pedro Perez, commença en 1227, fut dédiée en 1492, possède une belle

[1] La *cathédrale de Burgos* (XIII^e^-XVI^e^ siècle), achevée par Juan de Badajoz, possède un bel escalier, œuvre de Diego de Siloé. La rose est une merveille. On peut lui appliquer l'inscription gothique qui s'y lit, découpée dans la balustrade : pulchra es et decora.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

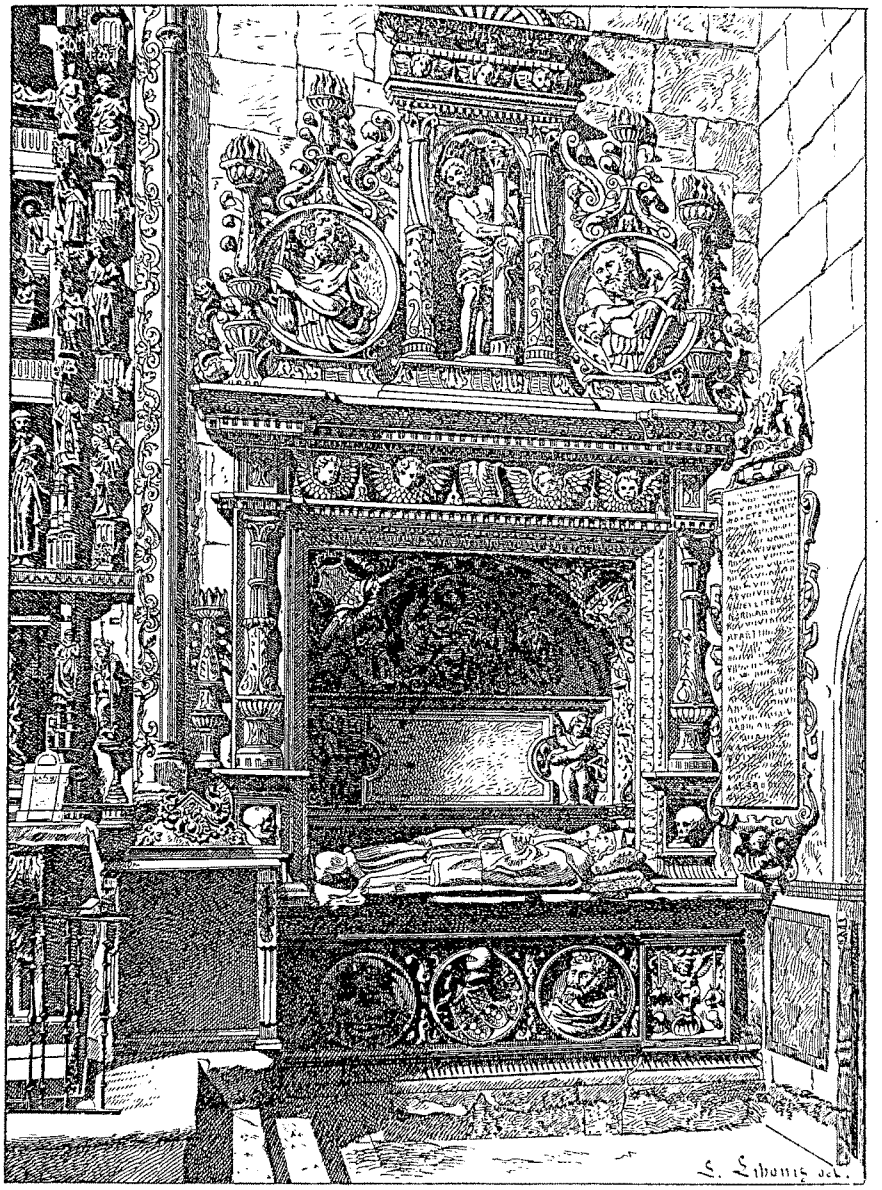


Fig. 5. — Tombeau à Burgos (XVIe siècle.)

ur de 1535 ornée de faïences et dans un style élégant qui rappelle sprit des minarets. La porte méridionale doit son nom de porte des ns aux lions qui surmontent les 6 colonnes de la grille de son parvis. ılgré les 150 fenêtres à vitraux qui éclairent ses cinq nefs, c'est peut-

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

être moins pour sa beauté architecturale que pour ce qu'elle contient que l'église est dite la riche [1]. La *cathédrale de Séville* (1480-1519) a conservé, dans des parties antérieures, des créneaux arabes [2]. La façade est de 1827. Neuf portes s'ouvrent sur ses cinq nefs, qu'un double rang de chapelles contourne. L'édifice s'appuie intérieurement sur des piliers de 50 mètres de haut. La *cathédrale d'Oviédo* (1380-1528) présente ceci de remarquable et de rare dans le style espagnol que sa décoration, prodigue pourtant et luxuriante, est toute végétale en fleurons, rinceaux et guirlandes, tandis qu'ailleurs les statues innombrables peuplent les frontispices.

En effet l'architecte espagnol semble un sculpteur et même, par la dorure et la peinture appliquées couramment aux reliefs, il est peintre. C'est ici un point des plus importants, peut-être la « clef » même de l'art espagnol durant le Moyen Âge et le XVI^e^ siècle, — plus tard encore. L'architecture s'inquiète, plus que partout, de décoration (sculptée ou peinte) parce que presque tous les grands artistes de l'Espagne ont été à la fois architectes, sculpteurs et peintres, Becerra, Pablo de Cespédès, Olozaga, Jordan, Berruguete, les Vergara, Alonso Cano. De là une architecture de peintre, une architecture de sculpteur [3].

Le Moyen Age n'a point laissé beaucoup de noms d'artistes. La très belle *cathédrale de Batalha* (Portugal) est attribuée à Matteus Fernandez (XIV^e^ ou XV^e^ siècle). Nous avons mentionné Pedro Perez, auteur des plans de la *cathédrale* de *Tolède*. La *Chartreuse de Miraflorès* (1488) serait due à deux allemands, Juan de Colonia (Jean de Cologne) et Simon de Cologne. Guas, Heguas, Eguas sont peut-être bien différentes orthographes du même nom. Juan Guas ou Egas construit, en 1477, l'élégante *église* de *Juan-de-los-Reyes*, avec le beau chœur (à Tolède). Un Anton Egas avec

[1] Le *Christ* colossal et la *grille* de la grande chapelle (œuvre de F. Villalpando), le *retable* avec ses nuages, ses rayons de soleil, les tombeaux nombreux, les stalles (de Berruguete et Philippe de Bourgogne), la châsse d'argent de 3 mètres de haut.

[2] Les églises présentant des traces de fortifications ne sont pas rares en Espagne. La *cathédrale de Cordoue* montre les créneaux triangulaires caractéristiques. A celle d'*Almeria* les murs sont percés de meurtrières. L'*église de Motril* est une vraie forteresse.

[3] Près de Cangas de Onis, l'*église Saint-Pedro*, montre sculptée, toute l'histoire d'un fils de Pélage, tout un roman développé en relief, débordant jusqu'aux chapiteaux : l'église semble un support, un prétexte pour la sculpture.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

Fig. 6. — Vélasquez : Les Ivrognes (Los Borrachos.)

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

Alfonso Rodriguez, élève en 1479 la *nouvelle cathédrale de Salamanque*. Le *vieux collège* de Valladolid (1494) par Henri Eguas est le triomphe du « plateresque ».

On peut dire que, du XV^e^ au XVIII^e^, toute l'architecture espagnole est plateresque puis churrigueresque, deux qualificatifs assez analogues, l'un désignant l'abondance du détail rapprochant l'architecture de l'orfèvrerie (*plateria*), l'autre exprimant l'abus de l'ornementation tourmentée, rococo, baroque, dont vers la fin du XVII^e^ siècle un architecte nommé Churriguera[1] donna l'exemple.

La Renaissance est le temps des grands noms. Diego de Siloé, dont nous avons eu à parler à propos de l'escalier de la cathédrale de Burgos, donne les plans (1529-1560) de la *cathédrale de Grenade*, dont la chapelle principale (au chœur) est vantée : il est tout moderne dans la *cathédrale de Malaga*. Juan de Herrera († 1597) construit l'*église de la Cruz* et la *cathédrale de Valladolid*, la façade méridionale de l'*Alcazar* de Tolède, *Santa-Cruz de Medina* de Rio Seco, un *pont* à Ségovie, la *Lonja de Séville* (avec boules et petites pyramides formant amortissement sur la balustrade), la porte du *pont de Cordoue*, la *cathédrale de Valence :* il achève l'*Escurial*[2], commencé par Mangro († 1567). A la *Tour* de la *cathédrale de Murcie* (146 mètres) son nom se rencontre avec celui de Berruguete, comme à l'Alcazar de Tolède avec celui de Covarrubias. Alonso Berruguete (1480-1561) élargit son style par un voyage en Italie où il étudie Michel-Ange, est à la fois architecte et sculpteur. Covarrubias reste l'auteur de la chapelle de la *cathédrale de Tolède*.

Le XVII^e^ siècle cite la *grande place* de Madrid (1617-1619) par Gomez de Mora, la terminaison de l'*Alminar* de Cordoue (1653). Puis le churrigueresque fleurit : on en trouve encore les restes à Ecija, tout épanoui en rococo. Le XVIII^e^ siècle voit la continuation de l'engouement dans la *cathédrale de Cadix*. Ventura Rodriguez est le plus important des archi-

[1] Churriguera est l'auteur de la *tour* du portail de la cathédrale de Salamanque.

[2] L'*Escurial*, énorme, massif, nu, bâti sur le plan bizarre d'un « gril » en exécution d'un vœu fait par Philippe à saint Laurent, ne vaut ni les louanges ni les critiques dont il a été l'objet. Il a quelque chose d'imposant, de majestueux, d'une solennité froide qui repose des extravagances plateresques qui vont cesser et du churrigueresque qui leur succèdera.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

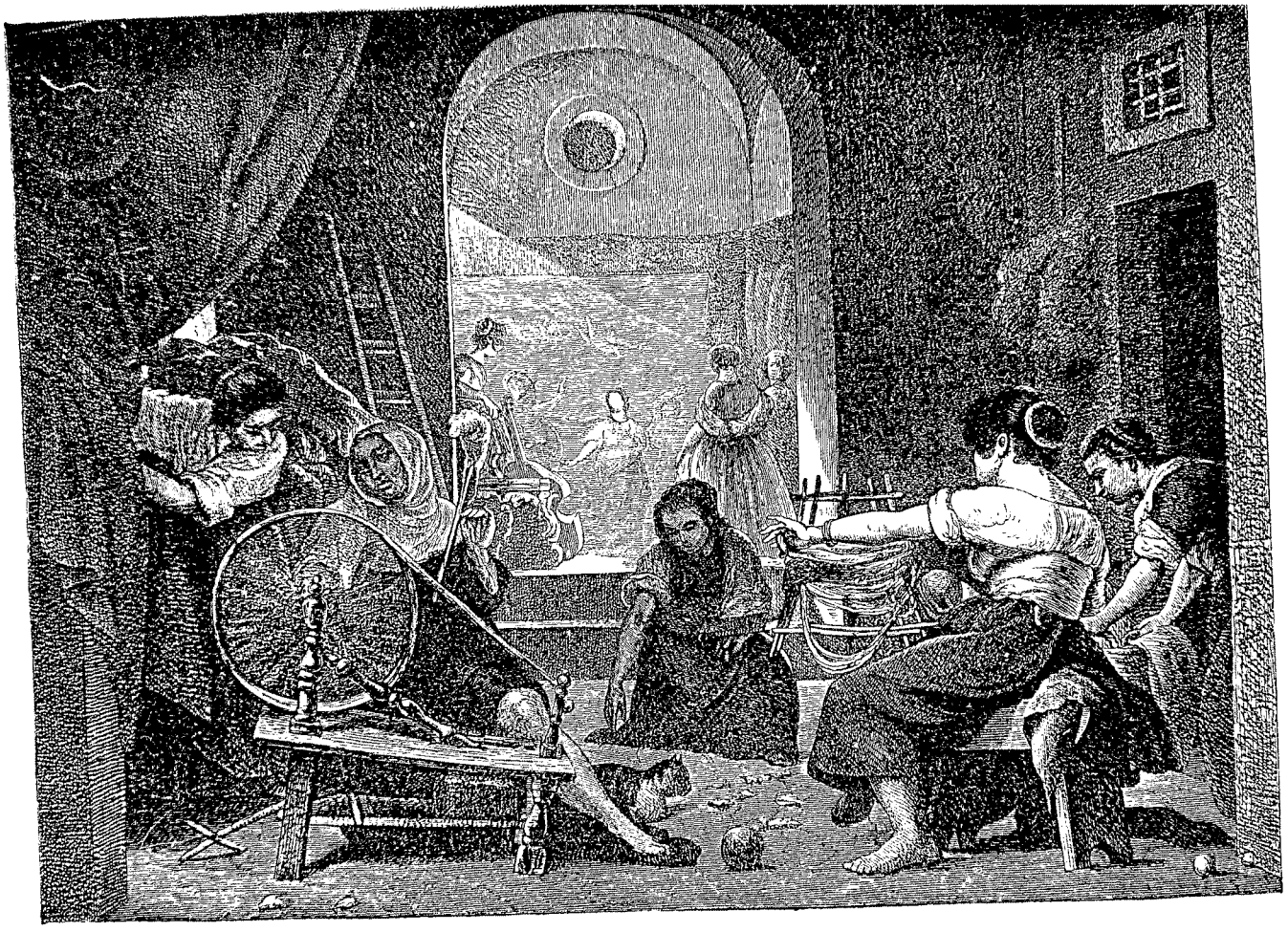


Fig. 7. — Vélasquez : Les filandières (Musée de Madrid.)

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

tectes indigènes[1]. Les étrangers sont en faveur. C'est à l'abbé italien Juvara que, en 1734, s'adresse Philippe V pour l'édification du *Palais-Royal* de Madrid. Juvara mort (1735), Sacchetti est choisi (1737-1764) et élève un beau palais couvert à l'italienne, couronné d'une balustrade à vases, avec de nombreuses baies à frontons alternativement anguleux et curvilignes.

Deux courants dominent dans la sculpture qui nous ramène en arrière. L'esprit indigène, national, règne dans le premier. Puis, dès le XVI^e^ siècle, l'idéal cesse d'être national, s'humanise, lutte avec la statuaire des autres pays, soit en l'imitant, soit en subissant les mêmes impulsions d'esprit.

La sculpture purement espagnole a deux domaines propres et une tendance particulière. Ces deux domaines sont le travail du bois et le travail du métal (argent ou fer). La tendance particulière est un réalisme comme aucun art n'en offre de pareil. A la cathédrale de Burgos est un *Christ* en peau humaine avec des cheveux naturels[2]. Aux jours de fête, on habille de somptueux costumes certaines statues de la cathédrale de Huesca. La statuaire « habillée », coiffée de diadèmes étincelants de pierreries, trône sur les autels et dans les niches. La statue peinte est déjà une « atténuante » ; mais de tout cela dérive la sculpture vraiment espagnole. De là les figures de terre cuite peinte[3], les cires[4], les statues de bois poli, doré, puis peint au naturel, qui se grouperont en tableau dans les *retables*, parure de l'autel. Ces retables colossaux, encadrés dans des sortes de portiques, sont trop nombreux pour qu'on les cite.

[1] *Palais* du duc de *Liria* et palais *Altamira* (Madrid), portail de *Saint-Ildefonse* (Jaen), patio de l'*Institut* secondaire (Tolède), travaux à la tour de la *cathédrale* (Murcie), dessin du beau *maître-autel* de la cathédrale de Cuenca. Le style de Rodriguez est le style français avec plus de richesse et de complication.

[2] A la *cathédrale de Barcelone* une tête de *Maure*, articulée, et animée grimaçait lorsque l'orgue jouait. A une des 9 portes de la cathédrale de Séville est suspendu un crocodile, don d'un sultan à Alphonse le Sage.

[3] Terres cuites de Lope Marin (cathédrale de Séville, XVI^e^ siècle), de Louise Roldan (1654-1704).

[4] Cires de Rebenga (XVII^e^ siècle).

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

On les fit de bois [1], de pierre, de marbre [2], de métal. Les stalles sont nées de merveilleuses scènes taillées dans le bois [3]. Les *custodias*, châsses espagnoles (presque toutes en argent) sont incomparables. Les orfé (Enrique et Juan surtout), à Séville, à Valladolid, à Tolède, ont issé de ces pièces colossales où la beauté du travail fait oublier la richesse e la matière.

En fait, la vraie statuaire espagnole est là, dans sa note nationale, vec une tendance au mélodramatique et à la violence. Après les Castyls, les Gonzalès, les Gil de Siloé, les Ortez et les Contreras à qui le loyen Age doit de beaux *Mausolées*, le style italien envahira l'art. C'est n Italien, Jean de Nole qui (1522) sculpte le très beau *tombeau* de Corona, à Bellpuig. Torregiano, italien en faveur, meurt en Espagne (1522). eone et Pompeio Leoni, Michael sont des Italiens.

Le très beau *maître-autel de Huesca* (1520-1533) est de Damian Fornent, probablement transcription de Damiano Fiorentino, italien. En outre les indigènes vont en Italie chercher la statuaire humaine, non plus espagnole. Becerra (1520-1570), auteur d'une *Vierge* à Valence, d'un *Saint Sébastien* et d'un *Saint Jérôme* à Burgos, s'inspire de Michel-Ange, comme Alonso Berruguete (1480-1561), son collaborateur dans le *Mausolée* de Gonzalve de Cordoue (à Grenade). Esteban Jordan (1543-1605) est un élève de Berruguete. Covarrubias décore l'archevêché d'Alcala [4]. Montagnez et son illustre élève Alonso Cano (1601-1667) sont les plus grands artistes du XVII^e^ siècle, — le premier, habile, élégant (*Sainte Herménégilde*, une *Vierge*, un *Christ*, des *Apôtres* à Séville, *Agonie de saint Jean*

[1] *Retable de Séville* (1508) en bois de cèdre, avec 44 panneaux sculptés par Alexis Fernandez, Arfian et Antoine Ruiz, qui y travaillèrent soixante-huit ans.

[2] Tarragone : *retable* (1426) par Pedro Juan et Guilhem de la Mota. Autres *retables* célèbres : à Cornella (XIV^e^ siècle), à Tolède par Juan de Ségovie, Pedro Gumiel; à Téruel (1537) par Joli, à Valence par le célèbre Jordan. Le maître-autel lui-même est surchargé de sculptures. On cite le très bel autel de Séville (1482) par Ortega et Dancart ou Duncart, celui de Medina de Rio Seco par Jordan.

[3] A citer celles de la cathédrale de Séville par Onuphre Sanchez ; celles de Burgos, 1507, par Philippe et Juan de Bourgogne, celles de Barcelone, celles de Pampelune par Miguel de Anchetea (1530).

[4] Pour les *grilles* de chœur mêlées de rinceaux, figurines et statues, celles de Pampelune par Crœnat (1507), — de Saint-Ildefonse d'Alcala par Vergara le vieux, mort en 1574, l'art espagnol est sans rival.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

à Vergara) ; le second, qu'on a surnommé le Michel-Ange de l'Espagne, à la fois architecte, peintre et sculpteur, conserve dans ses œuvres (*retable* à Lebrija, *Saint-François d'Assise* à Tolède, *Ecce Homo* à Cordoue) des tendances réalistes et dramatiques plus en accord avec l'esprit national [1]. L'*Ensevelissement du Christ* de Séville est de Pedro Roldan (1624-1700), autre disciple de Montagnez. Le XVIII^e^ siècle unifie encore davantage les arts de l'Europe : avec le XIX^e^ siècle, l'art devient tout à fait cosmopolite. A mentionner Francisco Guttierez, auteur du riche *Mausolée* de Ferdinand VI à Madrid, et Jose Alvarez (1768-1827) à qui l'on doit le *Groupe de Saragosse* (Musée de Madrid).

L'histoire prodigue aux peintres la place qu'elle refuse aux sculpteurs et aux architectes. L'école de peinture, espagnole moins riche que d'autres par le nombre des noms, subit d'abord les influences étrangères, italiennes et flamandes. La venue et les travaux de Jean Van Eyck firent dominer cette dernière [2] aux dépens de la première, représentée par Dello.

Quatre écoles se partagent la peinture, les écoles de Tolède, de Séville, de Valence, de Madrid.

L'école de Tolède a ses ancêtres dans le Berruguete et Antonio del Rincon. Avec eux est importé d'Italie le style italien surtout dans la manière de Michel-Ange. Antonio del Rincon (1446-1500) traite surtout le portrait et le genre historique. Alonso Berruguete (1480-1561) est à la fois architecte, sculpteur et peintre, élève de Michel-Ange et peintre attitré de Charles-Quint. Luis de Moralez (?-1586), surnommé le *divin* à cause de ses préférences pour les sujets religieux, affecte la tendance espagnole aux effets de sombre et dure austérité, au rendu des expressions de douleur, des supplices et des tortures (*Ecce Homo*, *Vierge des douleurs*, à Madrid). Luis Tristan (1586-1640), par l'agrément du coloris fin et léger, la beauté de ses portraits, mérite d'être considéré comme le précurseur de Vélasquez.

L'école de Séville cite, à la fin du XV^e^ siècle, le talent délicat de

[1] Gregorio Hernandez est un des plus féconds : Valladolid est riche en œuvres de ce sculpteur qui a laissé des statues en bois peint, une belle *Vierge*, une *Descente de croix* à sept personnages de grandeur naturelle.

[2] Gallegos (XV^e^-XVI^e^ siècles), dont le musée de Madrid possède 6 tableaux, est tout flamand ; mais Pedro Berruguete s'inspire de la manière vénitienne.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

Fig. 8. — Murillo : Sainte Elisabeth de Hongrie.

Juan Nunez. Luis de Vargas (1502-1568), peintre mystique, sort de l'atelier de Périno del Vaga. Autant Pablo Cespédès (1538-1608), peintre,

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

architecte, sculpteur, poète, est facile, aisé, aimable, autant se montre farouche, violent, heurté d'expression et de manière, le fougueux Herrera le vieux (1576-1656), qui dessinait avec un charbon, peignait avec la main, le pouce, un morceau de bois, une cuiller, — faisant trembler ses élèves par ses accès de colère furieuse. Dans cet atelier resta peu de temps son fils Herrera le jeune (1622-1685), agréable dans ses tableaux d'histoire, ses fleurs, ses animaux. Là passa l'illustre Vélasquez.

En fait, la peinture espagnole tient en trois grands noms, Vélasquez, Murillo, Ribera.

Vélasquez (1599-1660) eut le bonheur de voir concourir les plus heureuses circonstances au développement de son génie. Riche, instruit, l'artiste eut à chercher l'art par lui-même avant d'en apprendre les recettes. Il dessinait, dessinait, s'encombrait de notes, de croquis, sentait la difficulté du problème, tâtonnait seul, luttait avec la nature. Il ne demanda leur secret aux autres que plus tard. Il travailla avec Pachéco (1571-1654), historien, portraitiste, dont il devait devenir le gendre et chez qui il connut Alonso Cano (1601-1667), l'artiste universel, plus épris de douceur avec la palette qu'avec le ciseau. Ce qui plut à Vélasquez dans Tristan, ce dut être ce coloris frais, vivant, qu'il recherchait lui-même. Il étudia encore longtemps, copiant la nature plus que les tableaux, avant de se décider, sur les conseils de Rubens, au pèlerinage d'Italie. La méthode fut la bonne : chercher à inventer l'art avant de le connaître dans ses modèles, éprouver le besoin de dire quelque chose avant de savoir comment s'exprimer, et tout cela avec la conscience de la difficulté, la connaissance des données avant celle de la solution. Vélasquez peignit d'abord des choses sans mouvement, des fruits, du gibier, du poisson, — pour surprendre les caprices, les modifications de la couleur par l'éclairage, le voisinage. Un jeune apprenti lui servit de modèle pour les attitudes et pour l'expression du visage. De là, il sortit, ni mystique, ni religieux, interprète sincère du réel, avec une couleur riche sans exagération, surtout profondément harmonieuse, transparente sans faiblesse. Dans son œuvre, on peut faire plusieurs parts. A la première manière, on rattache les types et les scènes populaires (le *Porteur d'eau*, au Musée de Madrid, les superbes *Borrachos*, sorte de parodie de bacchanale, aux types vivants (inoubliables). C'est dans ce

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

enre populaire que rentre l'*Apollon chez Vulcain*, où le dieu du soleil emble un masque attardé et où tout l'intérêt se porte sur les forgerons peine dérangés de leur tâche par la courte attention prêtée à l'intrus, à encore la force est faite de vérité. D'ailleurs, quand le sujet amène a nécessité de confronter la solennité empesée de la Cour et l'aisance ibre et naturelle du peuple des basses classes, c'est à ces dernières que e peintre donne le premier plan, reléguant le reste dans les fonds, ıccessoire. Tel il est dans les *Filandières*, avec la vieille au rouet et, vue le dos, l'ouvrière qui dévide la laine, figure qui fait songer à la femme le l'*Incendie du Bourg* par Raphaël[1]. Dans un style plus grand par la ıature du sujet, la *Reddition de Bréda* est restée populaire sous le ıom de « les *Lances* ». Le *Couronnement de la Vierge* (Musée de Madrid) rapproche Vélasquez de la manière de Murillo[2], mais là, où il est le plus lui-même c'est le portrait ; ceux d'*Olivarès*, son protecteur, ceux de *Philippe IV*, et l'adorable *Infante Marie-Marguerite* avec son nœud rose dans les cheveux, au Musée du Louvre.

Dans une réunion de treize *portraits* sur une même toile (au même Musée) Vélasquez s'est représenté à gauche à côté de Murillo, le plus grand peintre d'Espagne après lui. Murillo (1618-1682) est ici religieux et là réaliste : dans l'art religieux, il reste réaliste; cette union de deux esprits différents s'est déjà vue ailleurs, notamment dans les Flandres ; mais l'espagnol se distingue par la noblesse des fonds de portiques, draperies tombantes. Cependant, dans ses *Vierges triomphantes*, il s'abstrait de la terre et atteint au sublime. Sa couleur est plus grasse, plus nourrie que celle de Vélasquez, le dessin est moins vigoureux. Ses têtes d'enfants et d'adolescents sont des merveilles de grâce[3]. Il ne dédaigne pas les mendiants[4], en tire des contrastes (*Élisabeth de Hongrie*,

[1] Les *Ménines* ne ressemblent à rien, heurtent, gênent, froissent, avec cette naine monstrueuse et ces amuseurs qui cherchent à distraire la petite infante dont nous voyons Vélasquez peindre le portrait. Et pourtant l'illusion, la magie sont telles que Giordano a pu dire que toute la peinture était là, tout le dogme, « la théologie de la peinture. »

[2] Le *Christ en croix* (Madrid) plus sombre, plus dramatique, sur le fond noir.

[3] Ses *têtes* d'anges, ses *saint Jean* (celui de la National Gallery, celui de Munich).

[4] Ses *Pouilleux*, Musée du Louvre, galerie de Munich.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

Madrid). Peu de peintres sont aussi populaires et ont été plus reproduits par les graveurs[1].

Zurbaran (1598-1662) rappelle un peu Murillo, étudie le Caravage et mérite le surnom de « Caravage espagnol » par son réalisme violent. Philippe VI l'appelait « peintre des rois et roi des peintres » : il a pourtant représenté surtout des moines. Son chef-d'œuvre est la *Gloire de saint Thomas d'Aquin*, à Séville[2].

A l'école de Valence appartiennent le mystique Juan de Joannès (1523-1579), élève de l'école romaine dont il conserve le style, Pablo Aregio qui se rattache au style florentin. Le portugais Sanchez Coello (1505-1590) imite Raphaël et Titien. Toute la peinture italianise alors. La science du nu se montre dans les œuvres des Ribalta, père (1551-1628) et fils (1597-1628).

Ribera (1588-1656), dit l'Espagnolet, est le plus grand nom de l'école de Valence. Il passa la plus grande partie de sa vie à Naples où il mourut. Élève de Ribalta, puis du Caravage dont la fougue le séduisit, il jeta dans ses tableaux la violence de son caractère. Farouche dans le choix de ses sujets (supplices, martyres), il l'est encore par l'énergie de l'expression, par sa recherche des effets d'horreur. La couleur même y affecte les contrastes heurtés de tons blafards, cadavériques, exaspérés par des fonds d'un noir profond[3].

L'école madrilène est peut-être la plus italienne des quatre. Becerra (1520-1570), fort et vigoureux[4], a pour modèle Michel-Ange, son maître. Juan Fernandez Navarete (1526-1579), dit « el mudo », est digne de Titien dont il a reçu les leçons. La grande décoration et le

[1] Louvre : *Sainte Famille, Immaculée Conception.* — Berlin : *Madeleine, Madone.* — Londres : *Saint Jean et l'agneau.* — Rome : *Adoration des Bergers, Martyre de saint Pierre, Mariage de sainte Catherine.* — Séville : *Immaculée Conception, Apparition de l'Enfant Jésus à saint Antoine de Padoue.* — Madrid : *Adoration des Bergers.*

[2] Pierre de Moya (1610-1666) reste réaliste en imitant Van Dyck, et l'indien Juan de Vareja (1606-1670) s'inspire de Vélasquez, son maître.

[3] Dresde : *Sainte Marie l'Egyptienne.* — *Adoration des Bergers.* — Madrid : l'*Echelle de Jacob, Prométhée, Martyre de saint Barthélemy* (écorché), *Christ mort.* — Valence : *Martyre de saint Sébastien.* — L'horrible martyre de *Saint Barthélemy* est le sujet préféré de Ribera (Madrid, Florence, Dresde, Berlin).

[4] Madrid : *Madeleine pénitente.*

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

ortrait citent Pantoja de la Cruz (1551-1610). Collantès (1599-1636). st le plus grand parmi les rares paysagistes espagnols. Vicente Carlucho (1578-1638), fameux par ses batailles, est un florentin établi à

Fig. 9. — Ribera : Martyre de saint Barthélemy.

Madrid. A l'éclectisme académique des Carrache se rattache Claude Coello (1621-1693). Les *fleurs* d'Arellano (1614-1676) sont célèbres.

Bayeu (1734-1795) recherche le grand style dans un sens de décoration large appliquée aux sujets religieux. Menendez (1716-1780) laisse de nombreuses « nature-morte ». Après une période vide, Goya (1746-1828) relève l'art espagnol, régénère le naturalisme, se fait le peintre national, dans ses beaux et nombreux portraits, dans ses toiles histo-

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

riques, dans ses courses de taureaux, ses scènes de la vie populaire : Il fait songer à Vélasquez. Puis l'art suit en Espagne le courant général. José Madrazo (1781-1859), dans l'histoire et le portrait, se rattache au style de David. La facilité des déplacements, des échanges, des communications, ne laissent plus guère place aux styles nationaux. L'ori-

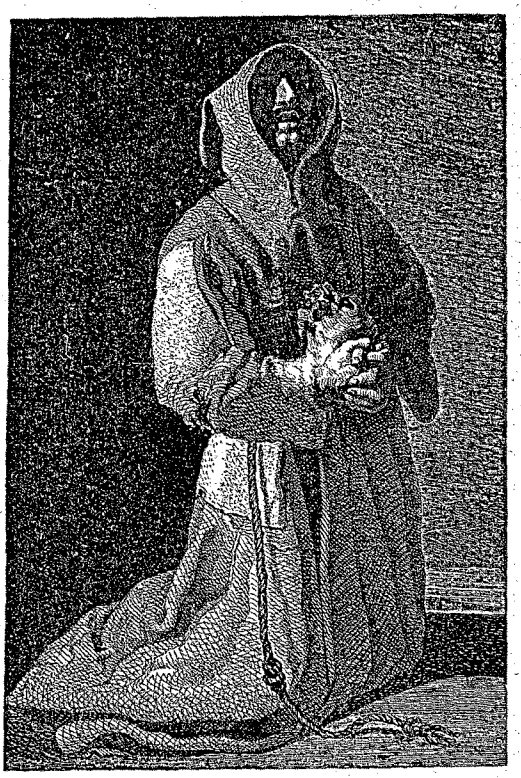


Fig. 10. — Zurbaran : Le moine en prière.

ginalité est tout individuelle et surtout dans la manière. Dans ses toiles de genre, d'une touche brillante jusqu'au papillotis, toute en petites taches vives et gaies, juxtaposées comme en un bouquet, Fortuny (1839-1874), aimable à l'excès dans des saynètes spirituelles, semble plus épris d'un idéal d'aquarelliste que de peintre à l'huile. Ce n'est plus le sublime religieux, la grandeur historique, la vie psychologique du portrait, c'est la « nouvelle » bien écrite, — c'est un charme analogue à celui du « petit bronze » comparé à la statue, — quelque chose comme

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

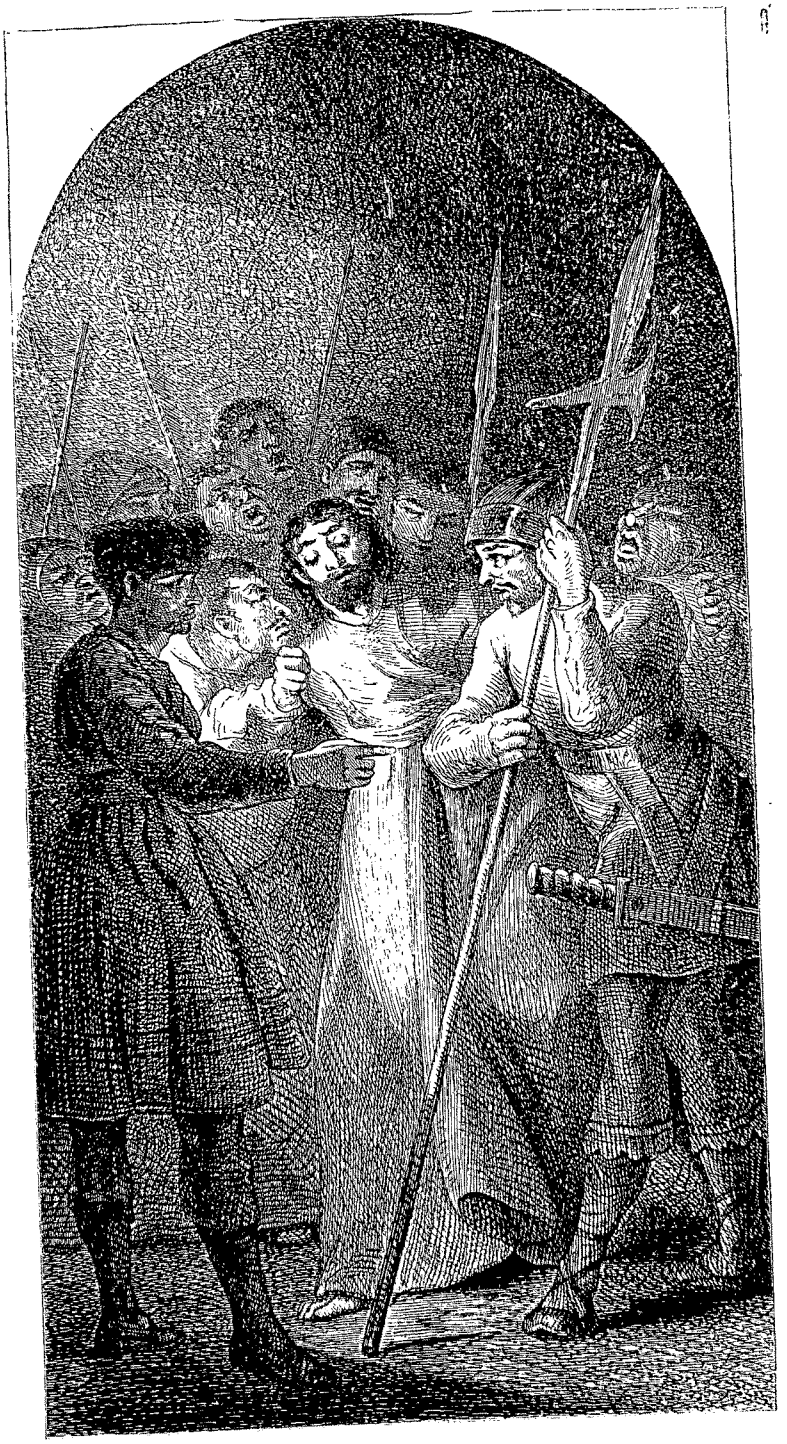


Fig. 11. — Goya : La Trahison de Judas.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

la « terre cuite » que l'on ne saurait comparer au marbre. Tout dans ses toiles est objectif, tout est extérieur : la chaise, le soulier, les tentures, les fonds, traités avec amour, empêchent de démêler les personnages, qui y sont noyés.

L'art décoratif en Espagne (indépendamment des œuvres wisigothiques ou arabes) a été des plus brillants. Le métal y tient la première place. Nous avons parlé des merveilleuses châsses colossales (*custodias*), qui ont immortalisé le nom des Arfé : le superbe *trône* de Martin d'Aragon (argent doré, Barcelone, XV^e^ siècle), les belles *grilles* en fer forgé qui ferment le chœur (artistes : Francez, Bartolmé, Villalpando, Cristobal de Andino, Cespédès), sont sans analogues ailleurs. La damasquine, héritage des Arabes (incomparables *armes de Boabdil*, Madrid) est encore aujourd'hui le monopole de l'Espagne (artistes : les Zuloaga, Alvarez). Les armes blanches espagnoles étaient renommées dès le XV^e^ siècle.

Le bois fournit les stalles, les retables (voir plus haut). L'ameublement produit des sortes de « cabinets » en forme de coffres (bois orné de fer ouvragé doré, pentures, charnières, serrures sur fonds de drap rouge) portés sur un corps du bas à colonnes le plus souvent torses. Ce sont les « varguegnos » (du nom de Vargas, ville qui avait la spécialité de ces meubles).

Alcora et Buen-Retiro (cette dernière manufacture est le Sèvres espagnol) sont les centres de l'art céramique qui, comme tous les arts industriels, prend une grande extension, au XVIII^e^ siècle, sous l'impulsion de Charles III.

Les merveilleuses tapisseries royales, exposées en 1900, sont l'œuvre d'artistes flamands, à une époque où la Flandre était espagnole.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

L'Architecture, la Peinture, la Sculpture pendant le XVII^e siècle[1].

Trois grandes périodes se dessinent dans le XVII^e siècle. La période préparatoire commence avec Henri IV, continue le XVI^e et arrive à Louis XIII; puis la période de Louis XIII, pour l'art, se prolonge au delà du règne de ce roi, au moins jusqu'en 1648, à supposer que les choses de cet ordre puissent se préciser ainsi, — puis vient la période Louis XIV.

En fait, en France, la Renaissance proprement dite se termine avec Henri II. Au point de vue des Beaux-Arts (nous ne disons pas des Arts décoratifs) l'influence de l'italianisme, importé par François I^er, ne fut pas proportionnée à l'effort. Sans doute, nombre d'œuvres peintes, qui pourraient témoigner, nous manquent; mais, avec cette réserve, on peut affirmer les tendances propres, nationales d'un esprit français sinon d'une école française, style et esprit plus proches du flamand que de l'italien, vers le dernier tiers du XVI^e siècle.

Nous avons eu à signaler les merveilleux portraits aux crayons. La dynastie des Dumonstier se prolonge dans le XVII^e siècle avec son représentant le plus renommé, Daniel Dumonstier (1574-1646) qu'on appelait le plus célèbre crayonneur de toute l'Europe[2]. Malherbe, dont il fit le portrait, parle (dans une lettre) d'un portrait de Henri IV par Daniel

[1] Particulièrement en France et dans les pays sans chapitre historique spécial.

[2] La Bibliothèque Sainte-Geneviève possède 80 dessins de lui. Le Musée du Louvre en a dix.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

et dit que c'est « un miracle ». La réputation des Quesnel n'était guère moindre en ce genre. Le plus habile fut François Quesnel (1544-1619), qui avait été « premier peintre du roi Henri III » et fit des tableaux à l'huile (le *sacre de Louis XIII* dont on a une gravure), des modèles pour tapisseries.

Les grands genres, religion, histoire, allégorie, eurent leurs fidèles : il n'en reste presque rien. On cite l'*Assomption*, la *Descente du Saint-Esprit* de Jacob Bunel (1558-1614). Martin Fréminet ou Fréminel (1567-1619) a laissé un tableau dont le sujet est emprunté à Virgile [1] : il « italianise » à la suite de son voyage de seize ans en Italie. Ambroise Dubois (1543-1615), flamand établi en France, sent déjà le style du XVII^e siècle, dans ses deux tableaux au Louvre [2].

L'esprit italien se manifeste déjà en France par les tendances de la manière, les procédés de composition et le choix des sujets (histoire ancienne et mythologie surtout).

C'est en effet au début du XVII^e siècle que l'Italie, cette Italie que vont visiter nos artistes, voit la pleine floraison de l'école des Carrache. Les trois frères meurent, Augustin en 1602, Annibal en 1609 et Louis en 1619 ; mais l'école bolonaise est vivante [3]. Quand on considère les œuvres admirables que l'Italie inépuisable produit encore après la moisson du XV^e siècle et du XVI^e siècle, on comprend la fascination exercée sur le reste du monde par son idéal. Les titres seuls de tableaux éveillent dans l'esprit des images connues, populaires, des « chefs-d'œuvre » courants. Parmi les Bolonais, le Guide, l'Albane, le Dominiquin et le Guerchin sont les plus illustres. Guido Reni (1575-1642), dit le Guide, laisse des œuvres d'une grâce un peu voulue et d'un sentimentalisme mêlé d'élégance, union de force et de grâce. L'*Aurore* (du palais Rospigliosi) est une merveille de mouvement et de dessin. Son *David* (Louvre) est un peu maniéré, inférieur à l'*Enlèvement de Déjanire* (Louvre) popularisé par la gra-

[1] *Mercure ordonne à Enée d'abandonner Didon* (figures grandeur naturelle).

[2] *Épreuve de Chariclée ; Baptême de Clorinde* (provenant tous deux de Fontainebleau).

[3] On oublie trop ces synchronismes. En 1600, le Guide a vingt-cinq ans, l'Albane vingt-deux, le Dominiquin dix-neuf, le Guerchin neuf. — Les autres écoles subsistent. En 1600, l'école florentine cite Allori. Palma le jeune, le Baroche, sont encore de ce monde. Le Caravage meurt en 1609. Pierre de Cortone naît quatre ans avant le siècle (mort en 1669), Sassoferrato, Romanelli, Salvator Rosa sont du siècle même, ne le devancent ni le dépassent. Luca Giordano survit de cinq ans.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

ure [1]. C'est encore la grâce, mais une grâce raffinée, coquette, sensuelle, ui domine chez Pierre de Cortone (1596-1669) et surtout dans les tableaux eligieux ou mythologiques de l'Albane (1578-1660). Il aime le nu, et peu nt rendu, comme lui, la aïveté espiègle des petits mours. Il groupe avec ai- ance ses nombreux person- ages dans de vastes pay- ages. Ses *Vénus* sont innom- rables, de même ses *Diane*, es *Nymphes;* sa *Ronde des Amours* (Milan, Brera) est élèbre.

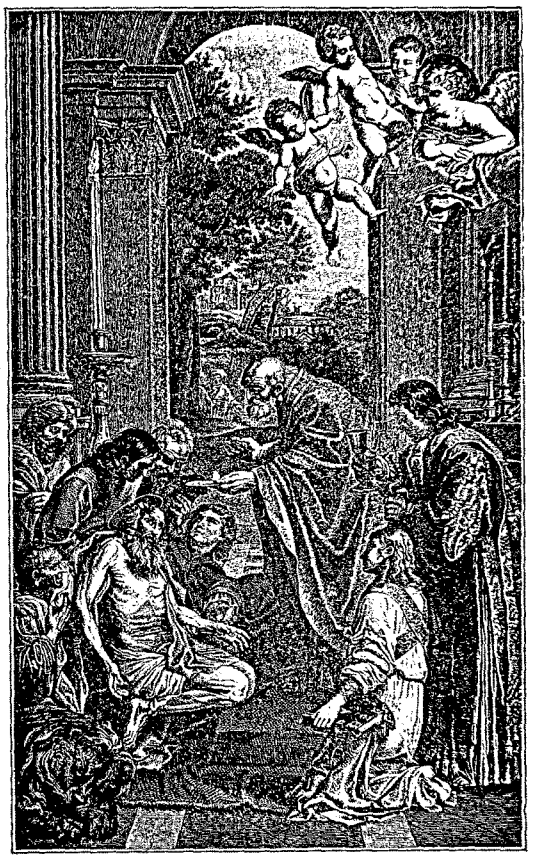


Fig. 1.
Le Dominiquin : Communion de saint Jérome.

Zampieri (1581-1641) a rendu illustre le sobriquet de Dominiquin, le petit Dominique, le petit Domenico, comme on appelait, chez les Carrache, l'élève lent et lourd que l'on surnommait le « bœuf ». Artiste de travail et de volonté, il a atteint au sublime du pathétique dans la *Communion de saint Jérôme* mourant (Vatican) que le Poussin mettait au nombre des trois chefs-d'œuvre de la peinture et qui fut payée 50 écus. La *Sainte Cécile* (Louvre) debout, jouant de la basse, est une œuvre populaire où il se rapproche du style du Guide. Ses toiles (il a peint assez souvent sur cuivre) ont souvent pour fond de superbes paysages qui rappellent ceux de l'Albane [2]. Dans *Diane*

[1] Saint-Pétersbourg possède du Guide un *Atelier de couturières*, dans une note réaliste qui, à un degré inférieur, fait songer aux *Filandières* de Velasquez.

[2] Galerie Borghèse : *Sibylle de Cumes; Diane et ses nymphes.* — Florence : *Diane et Actéon ; Repos de Vénus.*

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

et ses nymphes, les nymphes sont des merveilles de grâce. Le *Martyre de sainte Agnès* fait penser à Raphaël. La *Mort de Cléopâtre* est une composition dramatique émouvante sans rien de théâtral.

Le Guerchin (1591-1666), — ainsi nommé parce qu'il louchait, — malgré l'abus des ombres rousses et ses carnations lourdes, a laissé un chef-d'œuvre, *Sainte Pétronille* (Vatican) descendue dans le tombeau, tandis que, dans le haut, son âme envolée s'agenouille devant le Christ. Épris de force, plus réaliste, le Guerchin a quelque chose de la manière du Caravage.

Le Caravage (1569-1609) avait représenté le courant opposé à celui des Carrache. Énergique jusqu'à la rudesse, violent dans le choix du sujet, les attitudes, l'expression, l'opposition des clairs et des ombres, la facture même et le dessin, il transporte dans son art son humeur batailleuse et sa vie toute en querelles. Les tableaux qui ne sont pas peints d'après la nature sont, répétait-il, des chiffons, des loques, des guenilles. La *Déposition du Christ* (Vatican) reste un chef-d'œuvre poignant.

L'École napolitaine s'inspirera surtout de tout cela, en l'exagérant dans les œuvres farouches de Salvator Rosa (1615-1673) qui s'amuse aux sujets fantastiques et diaboliques et trouve l'émotion dans son *Enfant prodigue* (Saint-Pétersbourg). Il a laissé des *Batailles* et des *Paysages* remarquables [1].

L'Italie est encore le foyer. C'est le lieu de pèlerinage. On y va pour les ruines et les restes de l'antiquité, mais aussi pour les modernes et les contemporains. Les Italiens s'expatrient, sont accueillis, admirés, fêtés, comme s'ils apportaient le secret, comme des prophètes ou plutôt des apôtres du beau, du vrai beau, car tous admettent qu'il n'en est qu'un, que l'art dérive d'une source unique et que l'eau est plus pure à mesure

[1] Luca Giordano (1632-1705), l'improvisateur, le « fa presto », « fais vite », imite tout le monde : napolitain, il est bolonais d'esprit, vit longtemps en Espagne. Sa fécondité déconcerte. Il n'a pas de manière, parce qu'il les a toutes. Pourtant ses *Anges rebelles* (Vienne) et surtout son *Enlèvement de Déjanire* (Florence) sont de belles œuvres.

Ce XVIIe siècle est le règne des habiles. Partout on dessine, on étudie, on copie, on apprend. L'école des Carrache fut une école au sens propre du mot. Ces habiles s'élèvent presque et parfois jusqu'au chef-d'œuvre. Chefs-d'œuvre : *Judith* du florentin Cristoforo Allori (1577-1621), le *Moïse sur les eaux*, de Romanelli (1617-1662), la *Vierge* de Sassoferrato (1605-1685) ; chef-d'œuvre, le *Triomphe de Galatée* par Carle Maratte (1625-1713).

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

'on se rapproche de cette source, l'antiquité. Seulement on ne s'aperit pas que, cette antiquité, chacun, individu, peuple ou siècle, l'interète à sa façon, la traduit en la faussant d'après le milieu d'idées dans quel sa notion pénètre.

Cette antiquité, alors, elle est toute romaine : on est latin en s'ima-

Fig. 2. — Le Valentin : Jugement de Salomon.

ginant être grec. Et latin comment? Il n'y a qu'à considérer les soldats romains de Lebrun pour s'en rendre compte. D'ailleurs la vérité historique du costume inquiète moins que de nos jours. Il ne faut pas oublier que tout le théâtre du XVII^e siècle montre ses héros romains affublés de perruques. La vérité du costume sur la scène sera le résultat d'une révolution.

A côté du genre historique, la peinture traitera le genre religieux et l'allégorie. Pour le genre religieux, les conditions ne seront plus les mêmes qu'autrefois. Il ne s'agit plus de vastes décorations étalées sur les

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

murs des églises et peintes avec ce procédé à fresque qui permettait et imposait les sereines simplicités. Le tableau religieux, au XVII^e siècle, est un tableau peint dans un atelier, encadré, accroché dans l'église, sans qu'on ait absolument prévu la place, l'éclairage, les voisinages. Ce tableau est indépendant de l'édifice à la décoration duquel il concourt; il est conçu dans un esprit qui ne s'harmonise peut-être pas avec les œuvres

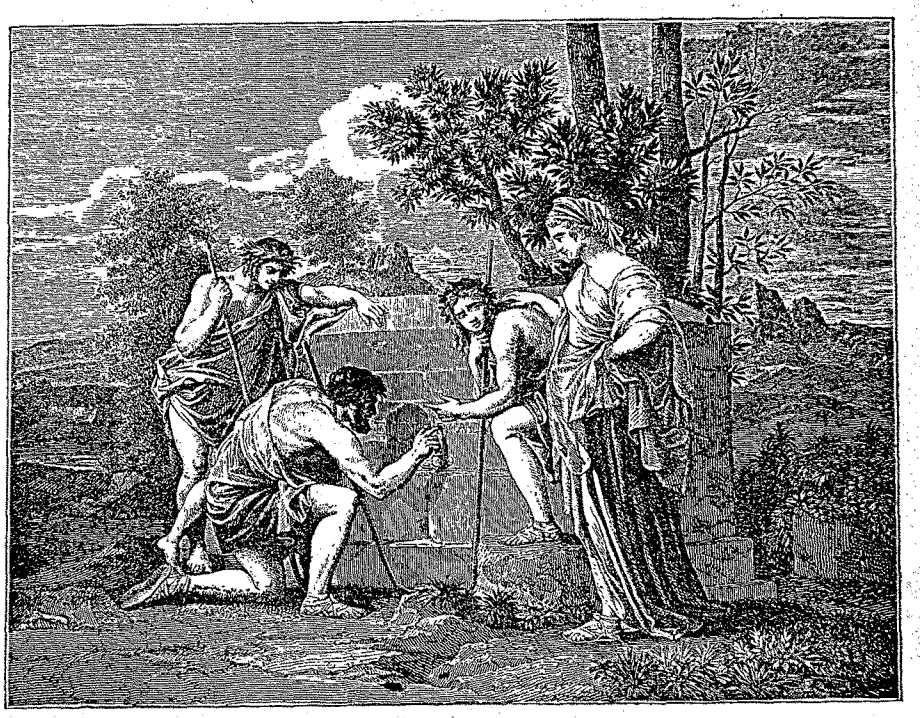


Fig. 3. — Poussin : Les bergers d'Arcadie.

analogues environnantes. Il est à croire même que l'artiste humainement cherche à se distinguer, à trancher, à « faire autre », dans l'idée d'une humiliation qu'il y aurait à se subordonner aux peintures qui seront voisines de son tableau.

Le centre, pendant tout ce siècle, se déplacera ou du moins les arts auront deux foyers, outre Paris. La Normandie, qui donne alors Malherbe et Corneille aux lettres, est la patrie des Anguier, des Restout, du Poussin, de Jouvenet. La phalange des Lyonnais est serrée, avec les Coustou, Lamoureux, Coysevox, Stella, Fr. Blondel, les neuf Audran.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

L'époque de Louis XIII est une période d'activité intellectuelle, artistique et littéraire, des plus remarquables. En réalité, parmi les chefs-d'œuvre dont on fait honneur au règne de Louis XIV, bon nombre datent du règne de Louis XIII. Au-dessous des noms glorieux, s'agite tout un monde de talents originaux, indisciplinés, un peu bohêmes, d'une saveur toute particulière. L'apparat et l'étiquette ne dominent point encore : on vit plus « soi-même », on est plus près de la nature. Les arts sont florissants, malgré l'absence d'une tutelle officielle ou du moins sans lisières administratives marquées. Il y a des Mécènes, des amateurs qui joignent le goût à la richesse. Sans doute la postérité n'a point ratifié tous les jugements, toutes les faveurs. Il en va un peu toujours ainsi. Les deux grands hommes sous Louis XIII furent Guillain et Blanchard. Guillain (1581-1658), sculpteur de mérite[1] dans ses figures de bronze, Louis XIII, la Reine et le Dauphin (Louvre), eut, avec Sarrazin, l'idée d'une Académie des Beaux-Arts et fut le maître des Anguier. Blanchard (1600-1638), dans sa courte carrière, rapporta d'Italie l'ambition du grand style et jouit d'une telle vogue qu'on appela le « Titien de la France »[2]. Ces influences italiennes eurent

Fig. 4. — Lesueur : Le ravissement de saint Bruno.

[1] Travaux à la façade de la Sorbonne, *Mausolée la Trémouille* (statue de la princesse, au Louvre), statues de l'ancien Pont-au-change (au Louvre).

[2] C'est le temps où Lubin Baugin était le « Petit Guide ». Petit Guide, petit Titien? Tout cela, c'est comme si l'on disait « petit-grand » et en effet c'est l'impression qui s'en dégage. De Thomas Blanchet (1617-1689), rien n'a subsisté qui permette de le juger : — Courtois (1621-1676), dit le Bourguignon, longtemps en Italie, est un peintre militaire qui saisit sur le vif (à la suite de l'armée) les combats et surtout les *combats de*

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

à lutter avec les tendances flamandes, à la suite du voyage de Rubens en France et de ses travaux de décoration au Luxembourg. Cependant l'italianisme semble l'emporter. Simon Vouet (1590-1649), l'enfant prodige qui, à quatorze ans, fut appelé en Angleterre pour faire un portrait, Vouet, le chef de l'école dès 1627, a séjourné quinze années à Rome et à Venise, est caractérisé par ses qualités de dessin et une certaine impression d'élégance froide. Il visait peut-être au coloris vénitien : il reste bolonais. Tout cela c'est la prose picturale sans feu, sans vive inspiration : le pinceau rédige dans un style correct, plus ou moins fleuri[1].

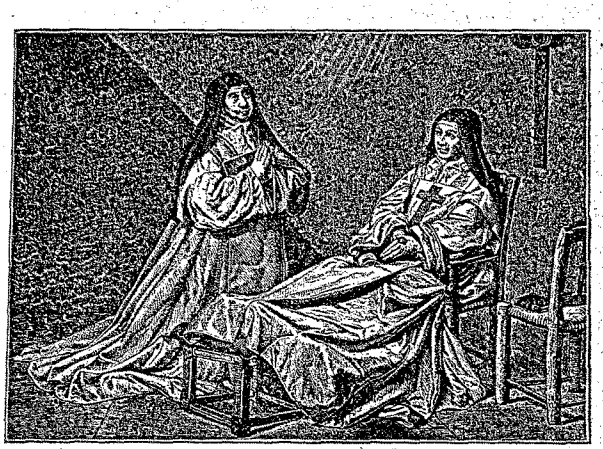


Fig. 5. — Ph. de Champagne : La mère Agnès et la sœur Catherine de Champagne.

De l'atelier de Vouet sortiront de nombreux peintres dont le plus célèbre est Mignard, le rival de Le Brun.

Les tendances réalistes, la suite directe ou indirecte de l'école du Caravage, se continuaient dans Valentin et les frères Le Nain.

Valentin (1600-1634) reçut peut-être, en Italie, les directions de Vouet, mais son style est des plus personnels, — violent, farouche, surtout dans le choix du sujet, l'action et la couleur, car son dessin a des parties merveilleuses (l'enfant et la femme de droite, dans son *Jugement de Salomon*). Outre l'histoire, il a traité les sujets populaires. Le *Concert* a mérité d'être placé dans le Salon Carré du Louvre.

Le réalisme du sujet est plus accentué chez les frères Le Nain, dont la biographie est un mystère. On sait qu'ils étaient trois, Louis, Antoine et Mathieu, qu'ils assistaient à une séance de l'Académie en 1648, que

cavalerie (cinq tableaux au Louvre). — La Hire (1606-1656) dans tous les genres, passa pour un novateur (portrait, religion, paysage) : c'est dans ses paysages qu'il est le plus lui-même.

[1] *Assomption* (à Saint-Nicolas des Champs, Paris) ; au Louvre : neuf tableaux.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

deux premiers moururent cette même année et que Mathieu survécut

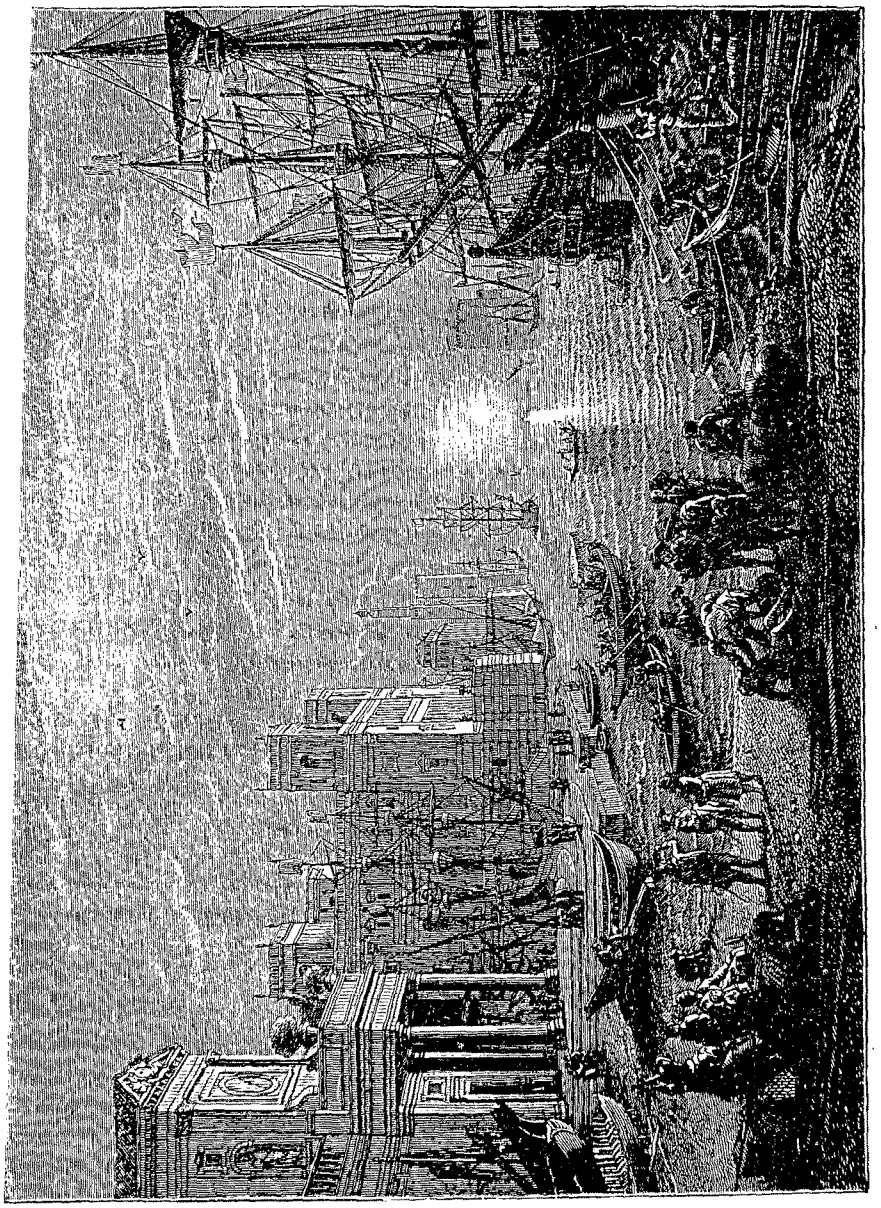


Fig. 6. — Claude Lorrain : Ancien port de Messine.

usqu'en 1677. Rennes et Angers ont, de l'un d'eux, des tableaux de reli-gion, Chartres un portrait; mais leurs personnages préférés sont les umbles, les villageois, les ouvriers, dans une note triste (on les appelait

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

peintres de « bambochades », le mot ayant ce sens alors) et dans un coloris lunaire et blafard, peut-être l'effet du temps (quatre tableaux au Louvre).

Ceux-là sont les indépendants : leur talent touche presque au génie [1]. Le génie inspire Poussin, Le Sueur et Claude Lorrain.

Poussin (1594-1665) est une des plus grandes figures de l'école française. Il semble que ses toiles reflètent la probité et le haut caractère de sa vie. Cette sérénité voulue n'est point l'effet d'une froideur de nature. Lorsque le cavalier Marini présenta le Poussin au cardinal Barberini, il lui dit : « Vous voyez un jeune homme qui a une furie endiablée (una furia di diavolo) ! » Parmi ses amis, à Rome, outre l'Algarde et Duquesnoy, les sculpteurs, on voit Pierre de Laar, « le Bamboche », l'amuseur tout en farces et en saillies. Les études que fit Poussin des œuvres des Italiens portèrent non sur la reproduction matérielle de leurs procédés (il copiait peu), mais sur l'analyse et la décomposition logique, sur la recherche du pourquoi de ce que ces peintres avaient préféré. Lui, il « compose » simplement et fortement. L'unité d'action se retrouve dans les expressions et les attitudes diverses des personnages qui tous subissent, chacun à sa façon, le contre-coup de l'action principale (dans la *Manne*, dans la *Femme adultère*, cela est marqué plus fortement encore qu'ailleurs). Et quelle variété ! Ici c'est l'impression de la désolation, de la force terrible, de l'horreur (le *Déluge*), là la grâce idéale dans les types féminins nombreux et divers (*Eliézer et Rébecca*), l'effroi et la sauvagerie (*Massacre des Innocents*), la fougue violente (*Enlèvement des Sabines*), la suavité virgilienne d'une poésie rêveuse (les *Bergers d'Arcadie*), le charme pénétrant de l'extase religieuse (l'*Assomption*). Sobre parfois jusqu'à l'austérité (le *Testament d'Eudamidas*), il se laisse aller, quand il le veut, jusqu'à l'amabilité coquette de l'Albane (*Mars et Vénus*, *Mort d'Adonis*, *Funérailles d'un génie*). Par son *portrait* il se met au premier rang des portraitistes, tout comme il reste un grand maître dans ses admirables

[1] Jacques Stella (1596-1657), élégant, d'une amabilité raffinée, imite les Italiens qu'il étudie et Poussin avec qui il est lié d'amitié ; mais son tempérament le ramène à la manière de Vouet. C'est un signe que des dynasties d'artistes apparaissent, des familles formant un foyer où l'art est à l'ordre du jour. Parmi les Stella, six ont marqué, entre lesquels trois femmes, dont la plus estimée fut la nièce Claudine, dont une estampe (le *Frappement du rocher*, d'après Poussin) passait pour un chef-d'œuvre.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

ysages aux sites largement pittoresques, variés de « fabriques » et de onuments antiques[1].

Le Sueur (1617-1655), sobre, naïf avec force, chaste avec grâce, empreint d'une sorte de candeur, a reçu le surnom de « Raphaël français ». n esprit religieux n'a rien de terrible. Il ne faut point le juger seule-

Fig. 7. — Lebrun : Entrée d'Alexandre dans Babylone.

nent d'après la belle suite des 22 tableaux consacrés à la vie de saint Bruno qui, un peu dépaysés dans un musée, ne sont plus placés dans les entrecolonnements des pilastres du cloître des Chartreux, où ils étaient « l'illustration » d'inscriptions en vers latins, rappelant la vie du saint. Dans le *Noli me tangere*, la *Salutation angélique*, l'*Apparition de sainte Scholastique* et le *Saint Paul à Ephèse*, Le Sueur n'est déjà plus le même ; il étonne par ses toiles mythologiques, surtout par la belle *Histoire de l'Amour* et les figures des *Muses* (au Louvre, provenant de la décoration de l'hôtel Lambert).

[1] Malheureusement, il est peu de peintres dont les ouvrages aient autant souffert des effets du temps pour le coloris.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

Mais, le véritable peintre religieux de l'époque, ce n'est pas Lesueur, ce n'est même pas Poussin, teinté de paganisme et plutôt philosophe, — c'est le flamand Philippe de Champagne (1602-1674), venu à dix-neuf ans en France où il vécut toute sa vie, sauf un court voyage dans son pays en 1627. Philippe, c'est le chrétien, chrétien d'un esprit particulier, austère, sans condescendance pour la faiblesse du pécheur, sans mondanité; c'est l'esprit janséniste, c'est Port-Royal. Son superbe *portrait* par lui-même à l'âge de soixante-six ans (Salon Carré, Louvre) donne sa noble figure. Portraitiste, il a peint *Richelieu* en pied. Dans le genre religieux, son *Christ mort* est célèbre; son *Repas chez Simon*, la *Cène*, malgré leurs éminentes qualités, ne valent point le tableau de 1662, le tableau du miracle, sa fille *Sœur Suzanne* assise les jambes étendues tandis que la *mère Agnès* agenouillée prie pour la guérison, — œuvre forte, puissante, énergique, obsédante, dans une simplicité étonnante de moyens.

Fig. 8. — Puget : Milon de Crotone.

Claude Gellée (1600-1682) surnommé Claude Lorrain, est le poète de la nature, mais le poète sincère qui exprime le trop-plein de son cœur. Sans instruction, sans lettres, il fut peintre de génie à force de volonté. Son atelier, c'étaient les champs. Dans ses paysages, l'ampleur des ramures des arbres d'Italie s'arrondit sur un ciel éclatant de lumière, — vallons où l'on voudrait vivre, où l'herbe est drue, où l'on sent comme l'épanchement d'une santé végétale. Ce n'est point l'accident, le coin, le site pittoresque, ce sont des ensembles largement épanouis. Ce peintre des verdures et de la terre est le peintre de l'eau. Dans ses marines la lumière se déploie envahissante. Il lutte avec elle. Dans les

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

onds, il plaque l'éblouissement du soleil, dont les rayons jouent dans es nuages, se reflètent en mille facettes sur les flots, dans les intervalles laissés par les ombres descendantes et prolongées des navires. Le plus souvent quelques figures, quelques ruines donnent le prétexte et justifient le titre du tableau, *Sacre de David*, *Débarquement de Cléopâtre*, *Chryséis rendue à son père*, etc[1].

Le paysage n'existait point comme genre distinct, il n'avait de permission de vivre qu'en singeant « l'histoire » : il était l'accessoire, le secondaire usurpateur qui avait à se faire pardonner l'usurpation. On appelait « paysages historiques » (désignation absurde) ces paysages « historiés »

Tandis que Sébastien Bourdon (1616-1671), dans les genres les plus divers, montrait son talent à employer les plus diverses manières, Claude Lefebvre (1633-1675 ?) était renommé pour ses portraits, d'une touche ferme et forte (*Maître et élève*, au Louvre), moins renommé pourtant que les frères Bobrun ou Beaubrun, Henri (1603-1677) et Charles (1604-1692), dont le Louvre n'a rien et dont le Musée de Madrid possède quatre portraits (princes et princesses).[2]

Vers le milieu du XVIIe siècle, l'art, autrefois sinon libre du moins dépendant des Mécènes, se fait rouage officiel par la fondation de l'Aca-

[1] Le *Campo Vaccino*, *Port au coucher du soleil*, *Port par un temps de brouillard* (Louvre) ; *Tobie*, *Sainte Paule* (Madrid).

[2] Et, sous ces noms de génies et de talents, c'est durant le règne de Louis XIII tout un véritable « grouillement » d'activité dans des genres que l'on estime inférieurs comme si l'art n'était point ce qu'on le fait et valait par autre chose que par l'œuvre et par l'artiste. Et pourtant comment, même dans une esquisse de l'histoire des Beaux-Arts, omettre cette floraison de graveurs, Callot (1575-1635), plein de verve pittoresque, d'une fantaisie amusante dans ses *Postures*, dans ses *Gueux*, et d'une philosophie triste dans la *Guerre* ; Stefano della Bella (1610-1664), venu en France où on l'appelle Etienne de la Belle, étonnant d'originalité dans ses gravures et ses modèles ; Abraham Bosse (1602-1676) documentaire, précieux pour reconstituer le milieu de l'époque. Puis ce sera Claude Mellan (1601-1688) qui n'arrête pas le contour, emploie des « tailles » parallèles plus ou moins appuyées et laisse sa tête de *Christ* d'un seul trait, partant du nez et se développant en une immense hélice. Plus tard viendra Israël Silvestre (1621-1691) qui grave les *Conquêtes du roi* et des *Vues* de châteaux. La grande école classique se consacre surtout au portrait et à la reproduction des tableaux avec les quatre Poilly (François Poilly, 1622-1694), les innombrables Audran, parmi lesquels le plus célèbre est Gérard (1640-1703) et surtout avec Nanteuil (1630-1678) dont le *Colbert* reste le chef-d'œuvre.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

démie royale (1648). Paris possédait une corporation de peintres dite de Saint-Luc, dont l'existence est constatée dès 1391 et dans laquelle furent rangés les sculpteurs en 1613. L'Académie de Florence datait de 1389; nous avons parlé de celle des Carrache. A Dresde, la fondation sera de 1697, puis viendront Vienne (1736), Copenhague (1738), Madrid (1752), Saint-Pétersbourg (1758). Les démêlés furent longs entre l'Académie de Saint-Luc qui subsista, concurrente, avec ses privilèges, ses cours, son Salon. A la tête nous verrons Anguier et Mignard. L'Académie royale (dont Guillain et Sarrazin avaient eu l'idée) eut pour chef Le Brun, à l'initiative duquel elle devait le jour. L'Académie d'architecture ne vint qu'en 1671.

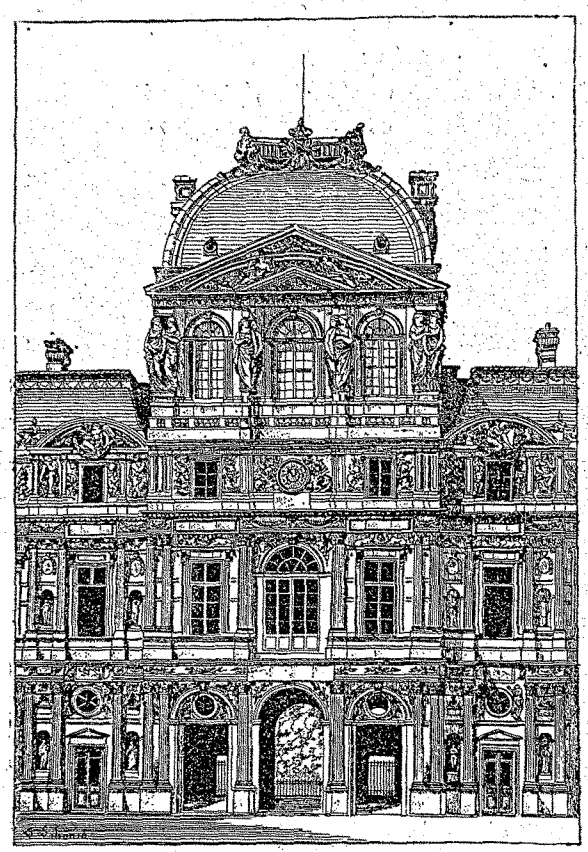


Fig. 9.
Lemercier : Pavillon central du Palais du Louvre.

Cette Académie n'agit pas que par les Salons où elle exposait les œuvres de ses membres; elle avait son enseignement, ses cours, ses ateliers, ses récompenses : elle était Académie et École des Beaux-Arts.

Charles Lebrun (1619-1690) revint d'Italie (1646) avec l'idée de cette création. Il faut juger Lebrun dans son talent et dans son influence. Comme peintre, l'élève de Vouet exagéra peut-être la noblesse jusqu'à l'emphase. On reproche le vide à son ampleur, ce qu'il y a de théâtral dans sa composition. Ses grandes « machines » laissent froid : son *Darius*, ses *Batailles d'Alexandre* font oublier le Lebrun de la *Descente de croix*, du *Martyre de saint Étienne*, de la *Sainte Madeleine*. Son influence

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

t bonne : le style Louis XIV, c'est Lebrun, et c'est par le style uis XIV que l'art français a inauguré sa domination en Europe. ette manufacture des Gobelins, dont le peintre était le directeur, était ie sorte d'Académie des Arts et aussi des Métiers, assemblés en une ion féconde. D'une activité prodigieuse, Lebrun dessine des modèles ur tout, architecture, sculpture, orfèvrerie, meubles, menuiserie : il

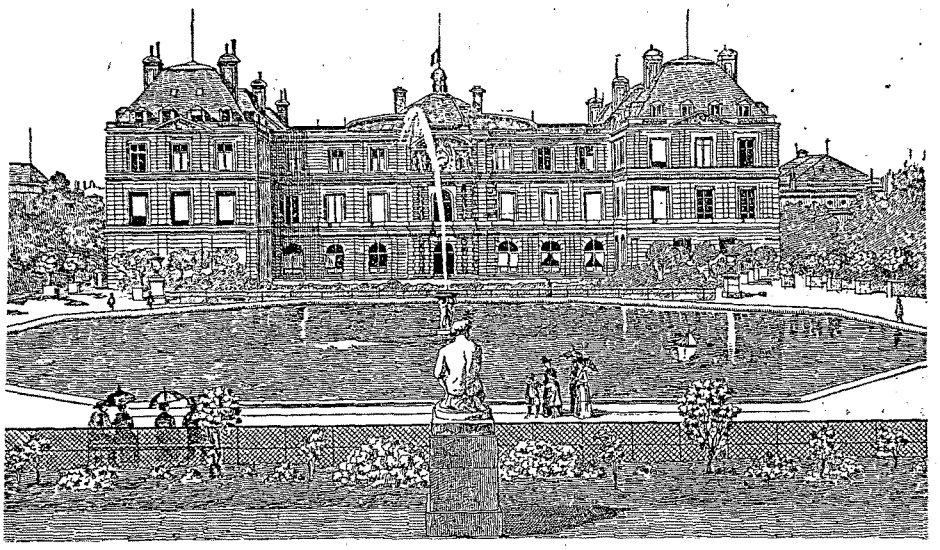


Fig. 10. — De Brosse : Palais du Luxembourg.

lonne jusqu'au modèle des serrures pour le château de Versailles. ussi son nom éclipse-t-il les noms des contemporains. Parmi ces derniers, Delafosse (1636-1716) a plus de facilité que de force, Joseph Parrocel (1648-1704) est fougueux de dessin et de couleur dans des *Batailles*, le genre où le flamand van der Meulen (1634-1690) était le maître attitré, officiel, peintre historiographe des conquêtes du roi, — combats, marches, manœuvres avec, dans le lointain, la ville assiégée, précise, nette, — van der Meulen dont on raille les chevaux ronds de croupe et lourds de poitrail, qui pourtant étaient probablement le type le race employé à la guerre.

La vie de Jean Jouvenet (1644-1717) se prolonge jusque dans le XVIII^e siècle. Il est le plus estimable des peintres de ce temps par une solidité saine de talent, un coloris chaud, une touche large : il est

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

près du génie. Sa force rappelle son origine normande. Sa célèbre *Descente de croix* dans le Salon carré supporte vaillamment les voisinages.

Pierre Mignard (1610-1695), celui qu'on appelait le Romain pour le distinguer de Nicolas dit d'Avignon (1608-1668), fut le rival, puis le successeur de Lebrun (après la mort de celui-ci), dans la charge de premier peintre du Roi. On sait que ses Vierges étaient jugées « mignardes » en raison de leur grâce maniérée. La *Vierge à la grappe* est une belle page, comme son *Ecce Homo*. Il fit de beaux portraits et sa fresque de la coupole du *Val-de-Grâce* (1690) mérita d'être célébrée par Molière.

De Mignard se rapproche Bon Boullongne (1649-1717), par un charme dont Lebrun n'eut point le secret. Avec Bon Boullongne (gracieuse *Annonciation* au Louvre) nous pénétrons dans le XVIII^e siècle où nous trouverons nombre de ses élèves (Santerre, Raoux, etc). [1]

La sculpture, pendant le siècle, subit une transformation en ce sens que vers la fin (sauf quelques exceptions, sauf le portrait et sauf Puget) elle se fait décorative, non pas pourtant au même point et dans le même sens qu'au XVIII^e siècle : elle devient décorative en se subordonnant au plein air des grands parcs à la française, ces grands parcs où tout est à angles droits et où triomphera Lenôtre (1613-1700), un jardinier de génie.

Durant la première moitié du XVII^e siècle, la statuaire est plus réaliste, plus proche de la nature, même là où elle est destinée à accompagner l'architecture.

Francheville, Franqueville ou Francavilla (1548-1615 ou 1630) de Cambrai, à la fois architecte, sculpteur et peintre, après avoir voyagé en Italie et en Allemagne, avoir collaboré avec son compatriote Jean de Bologne, fut appelé par Henri IV en France. Sa faveur continua sous Louis XIII. Bien que ses œuvres aient eu parfois l'honneur de passer pour les œuvres de Jean de Bologne, il demeure bien inférieur à Jean de Bologne ainsi qu'à F. Anguier, du moins dans ce qui nous reste de lui [2].

[1] Est-ce l'effet du temps? Il faut avouer que les *Fleurs* de J. B. Monnoyer (1634-1699), celui qui était renommé sous le nom de Baptiste, nous semblent sèches et froides, — inférieures assurément à celles de Blain de Fontenay (1654-1715), son élève.

[2] Quatre figures d'esclaves : *David vainqueur ; Mercure* (Louvre) ; le *Temps et la Vérité* (Tuileries).

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

Mais Francheville est italien de tendances[1]. C'est l'école purement française que représentent Simon Guillain (dont nous avons parlé) son élève, l'aîné des nguier. François Anuier (1604-1669) est un s plus grands parmi nos ulpteurs, s'il n'est pas rmi les plus célèbres. ussi loin de la force exarée que de l'énervement maniéré, il reste in, sain d'une belle nté normande dans les gures allégoriques qui, r le *Monument des ducs Longueville*, représenent les quatre vertus rdinales (Prudence, ourage, Justice, Temrance). Le *Courage* est ne délicieuse figure, à fois noble et gracieuse, us les attributs d'Herle dont elle porte la massue (Louvre). Le *Monument de Henri Chabot* r F. Anguier est à Versailles.

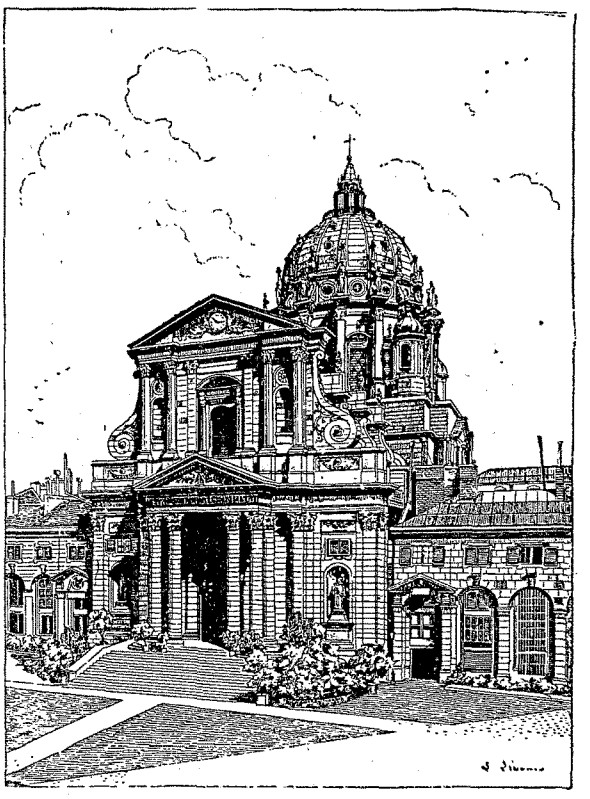


Fig. 11. — Mansart : Le Val-de-Grâce.

Jacques Sarrazin (1588-1660), à la fois peintre et sculpteur, fut recteur de l'Académie Royale et, dans la *Vie des Hommes illustres* de rance, Perrault en fait le plus grand éloge. Un séjour de dix-huit ans Italie le révéla à ses contemporains et à lui-même. Paris vantait les mbreux ouvrages dus à sa main, — des figures de *Saints* pour Notre-ame, pour l'église des Jésuites (*Monument du cœur de Louis XIII*),

[1] Francheville est de Cambrai, le compatriote de Jean de Bologne qui pourrait gurer ici. Mais l'auteur du célèbre *Mercure volant*, qui appartient plutôt au XVI[e] siècle, vécu en Italie où sont ses œuvres les plus nombreuses : son style, qui rappelle peu lui de Michel-Ange, son maître, conserve pourtant quelque chose de français.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

des *Crucifix*, — le *Tombeau* de Henri de Condé et celui du cardinal de Bérulle, — à Versailles : Romulus, Rémus et la louve ; à Marly ; les *Enfants à la chèvre*. Son chef-d'œuvre reste les huit belles *Cariatides* colossales, groupées deux à deux, qui décorent le Pavillon de l'Horloge (Louvre). Au Musée : un *Saint Pierre*, une *Madeleine*.

Plus méconnu encore que F. Anguier et que Sarrazin est Guillaume Dupré (? — ?), auteur du primitif *Henri IV* du Pont-Neuf (le cheval était de l'italien Tacca (+ 1640), les *Esclaves* de bronze par Francheville) et surtout de merveilleuses médailles (*Henri IV et Marie de Médicis* de 1603 ; *Louis XIII* de 1623 avec la belle figure de la *Justice* assise, au revers ; le *Marc-Antoine*). Le liégeois Jean Varin ou Warin (1604-1672), son élève, ne l'égala point en ce genre, malgré les témoignages contemporains. Le Musée du Louvre possède de lui un *Buste de Louis XIII*, bronze. A Versailles, un Louis XIV. L'orfèvre Pierre Germain (1647-1684) représenta sur des médailles d'or les *Conquêtes du Roi*.

Pendant le règne de Louis XIV, tout remonte au Roi, comme tout descend de lui. Les arts se font les historiographes de la Royauté. Si l'on excepte quelques œuvres rares, il s'agit d'immortaliser la gloire du trône ou d'embellir la demeure royale.

L'art n'est plus religieux : il se fait courtisan. Il esquive un peu la nature dans le sens de l'amabilité décorative, amabilité encore lourde, plus lourde qu'au siècle suivant, en raison du souci de rester noble. La statuaire sous Louis XIV est en effet une statuaire décorative, une statuaire de parcs royaux surtout. Il suit de là que dans l'école tout marche à l'unisson. Jamais les arts n'ont été unis à ce point, — enrégimentés. Il ne faut point oublier que Lebrun est là qui commande, dirige, donne au besoin le modèle pour que rien ne détonne dans l'ensemble : il en résulte un effet de « masse », une nécessité de voir le tout pour comprendre le détail [1].

L'art sous Louis XIV, c'est Versailles.

[1] A l'étranger, la statuaire subit aussi une modification dans un sens de décoration. On cherche à plaire plutôt qu'à émouvoir. En Italie, l'Algarde (1602-1654), sculpteur et architecte, sort de l'école des Carrache (comme tout le XVII^e siècle indirectement). Auteur de *Saint Ignace* et du grand *Autel* de Saint-Nicolas Tolentin, il laisse, à Rome, un *Saint Philippe de Néri*, une *Décollation de saint Paul* et le beau bas-relief d'*Attila*.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

Pour la décoration de Versailles travaillent Lerambert (1614-1670, *yres et Bacchantes*), Lehongre (1628-1690, allégories de *Rivières*, l'*Air*), thazard Marsy (1628-1674, figures du *Bassin de Latone*), Gaspard sy (1624-1681, le *Midi*). Certains groupes sont dus à des collabo-ons. On cite encore Tuby dit le Romain (1620-1700, allégories de *ières*, figures en plomb du *Char du Soleil*, *Flore*, *Vases*), Regnauldin 22-1706, allégories de *Rivières*, *Cérès*, *Toilette d'Apollon* avec Girar-, l'*Automne*), Legros (1629-1714, l'*Eau*, l'*Aube*), Coyzevox (1460-0, *Vases*, *Allégories*), Girardon (*Saturne*, *Enlèvement de Proserpine*, *lette d'Apollon*, *Diane et ses nymphes*, l'*Hiver*).

Girardon et Coyzevox sont les plus célèbres — après Puget.

Girardon (1628-1715), l'homme de la grâce qui pourtant, dans un usolée à Saint-Germain-des-Prés, avait eu l'audace de représenter la rt par un squelette, est l'auteur d'un chef-d'œuvre : le *Tombeau de helieu* à la Sorbonne. La composition est très belle, trop belle peut-e, trop « composée ». Le cardinal couché, le buste relevé, semble ffrir à Dieu, tandis que, derrière lui, le soutient la Religion dont la houette s'harmonise habilement avec une console qui la porte. Aux ds du cardinal, abîmée dans la douleur et merveilleusement drapée une attitude de désespoir, une figure allégorique pleure. Outre la uté des personnages pris isolément, il faut admirer la superbe allure corative de l'ensemble si bien harmonisée avec les courbes et les sail-s fournies par le tombeau lui-même, qui sert de support.

Coyzevox (1640-1720) dut le surnom de « Van Dyck de la sculpture » on talent dans le portrait. Le Louvre possède de lui, en ce genre, les stes de *Richelieu* et de *Condé* : ce dernier bronze, d'une vigoureuse cture, montre une sincérité qui est peu ordinaire dans les bustes du

rrange ses draperies en plis maniérés, avec des mouvements qui « font bien »; is sont peu naturels. C'est un styliste.

De même le Bernin (1598-1680) à la fois sculpteur, architecte et peintre, auteur, à t-sept ans, d'*Apollon et Daphné*, puis plus tard de la *Fontaine* de la place Navone, de mbreux tombeaux de papes, d'une belle *Sainte Thérèse*. Comme architecte on lui it la colonnade de Saint-Pierre, verbiage de colonnes. Il est tout entier dans sa *aire* de Saint-Pierre, compliquée, contorsionnée, surchargée, baroque. Il est omme à la mode. Louis XIV l'appellera pour donner une façade au Louvre, une ade tournée vers l'Est, non-sens quand on avait la belle perspective du fleuve qui clamait, attendait.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

temps. Malgré sa renommée comme portraitiste, Coyzevox semble avoir été le sculpteur préféré pour les mausolées : ceux qu'on cite de lui sont très nombreux (*Lenôtre*, à Saint-Roch ; *Colbert*, à Saint-Eustache, *Lebrun* à Saint-Nicolas-du-Chardonnet, etc.). Le Louvre en possède un, celui de *Mazarin*, d'une belle composition sévère, avec le cardinal en marbre blanc, à genoux sur un tombeau de marbre noir avec, dans le bas, trois grandes figures allégoriques assises, la *Sagesse*, la *Paix* (qui éteint et renverse la torche des combats), la *Royauté*, qui pleure son fidèle serviteur[1]. Les célèbres *Chevaux ailés* des Tuileries (avec la Renommée et Mercure pour cavaliers) sont de Coyzevox, comme la *Duchesse de Bourgogne*, en Diane chasseresse qui, portrait allégorique, a quelque chose du style du XVIII^e siècle.

Lorsque le cavalier Bernin, appelé en France par Louis XIV, débarqua à Toulon et y vit les *Atlantes* colossaux de l'Hôtel de Ville, il demanda le nom de l'auteur et dit : « Il est inutile d'appeler chez soi des étrangers, quand on a des artistes capables de telles merveilles ». L'auteur était Pierre Puget (1622-1694). Au Musée de Marine, on peut voir une riche décoration en bois sculpté et doré pour l'extérieur des navires : c'est dans ce genre que, à seize ans, débuta Puget qui vécut éloigné de Versailles, à Toulon où il était « directeur de la décoration des vaisseaux ». Puget, c'est la force, la grandeur large : il aboutit à un effet décoratif sans l'avoir cherché. On sent quelque chose de l'esprit de Michel-Ange dans ce puissant *Milon de Crotone* dont tout le monde a l'image dans l'esprit. Dans la *Peste à Milan*, règne une pathétique simplicité. Le *Persée* délivrant Andromède montre une face particulière du génie de Puget. La fougue de Persée et la grâce presque mignonne d'Andromède se font valoir réciproquement par constraste[2].

Les deux étapes de l'architecture au XVII^e siècle, si l'on s'en tient aux édifices types, sont le palais du *Luxembourg* (style Louis XIII) et l'église du *Val-de-Grâce* (style Louis XIV). Le *Luxembourg*, français de plan, de disposition, avec sa cour quadrangulaire, ses corps de bâti-

[1] Au Louvre : le *Berger et le petit satyre*, une *Vénus* accroupie, le *Rhône*, grande et et belle figure allégorique.

[2] L'Italie, où il séjourna, possède des œuvres de Puget. A Gênes : *Saint Sébastien* et *Alexandre Sauli* (à S. Maria in Carignano).

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

ents, ses pavillons d'angles, sa façade, la forme de ses toits, est comme mand d'impression, de sensation[1], avec cet abus des boursouflures, s bossages, des anneaux cerclant les colonnes. L'ensemble est beau,

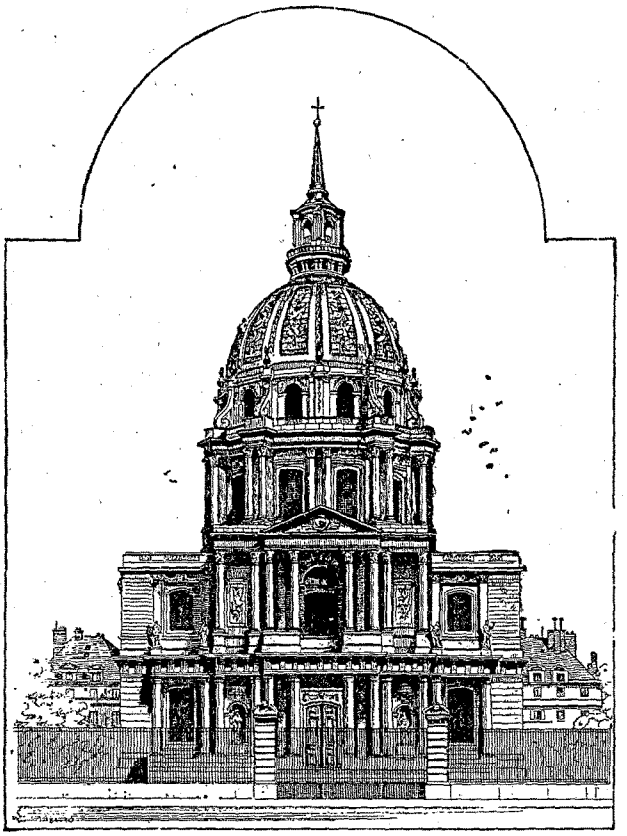


Fig. 12. — Hardouin-Mansart : Hôtel des Invalides.

nais les détails ont un air de tristesse, de lourdeur, de renforcement qui ait peine, donne à penser à une forteresse plus qu'à un palais. Le portique d'entrée, trop compliqué de colonnes et de corniches heurtées, est à la fois trop important pour une porte et trop petit pour servir de

[1] Nous disons « flamand de sensation ». La Flandre dont l'esprit domine alors l'Europe, la Flandre qui a Rubens dont la France vers ce temps reçoit la visite, sera ainsi toute en rengorgements de courbes, en abus de reliefs pansus. Les bossages s'étaient déjà vus aux colonnes des Tuileries de Delorme. La Flandre sera imitée plus heureusement dans l'architecture privée (Place Royale, Place Dauphine) dans le mélange heureux des matériaux brique et pierre, en évitant les toits biscornus flamands pour les grands toits pyramidaux d'ardoises.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

centre entre les pavillons d'angles. Il est vrai que la façade, dans la conception de l'auteur[1], était sur les jardins. Vers le même temps naît le style dit style jésuite, style cosmopolite qu'on trouve dans toute l'Europe, avec ses redondances compliquées, ses recherches de courbes, ses volutes : le jésuite Ange Martel (1569-1641) dit Martel l'Ange ou Martellange donne, dans ce style, le dessin de l'église Saint-Paul (Paris), Le style Louis XIV au contraire se rapproche du style méridional de l'Europe, par le portique, le dôme, la colonne[2].

Le *Portail de Saint-Gervais* par S. de Brosse (1616) fait prévoir le style Louis XIV. Les ordres y sont (dorique, ionique et corinthien); l'entrée forme portique à fronton. L'étage du haut est accoté de courbes qui font songer déjà aux ailerons (et sont justifiées par le fronton courbe du haut). La seconde étape vers le style Louis XIV est l'église de la *Sorbonne* (1635-1653) par Lemercier (1590-1660), inférieure au portail de Saint-Gervais pour les deux parties du bas. Il semble, avec ce portique en l'air, que l'entrée soit au premier étage au milieu de la façade. Les ailerons s'accentuent en consoles renversées et de fortes membrures soutiennent et accentuent l'ascension de la coupole. Le pavillon de l'Horloge (Louvre), par le même artiste, est moins célèbre et plus beau. Le

[1] Salomon (et non Jacques) de Brosse (? — 1626) : *Luxembourg* (1611) ; *Portrait de Saint-Gervais* (1616); *Salle des Pas Perdus* (palais de Justice) 1622.

[2] L'évolution est visible ainsi que la cause. Dans le palais *Saint-Jean de Latran* à Rome, Fontana (1543-1607) reste dans le style florentin, le style de la Renaissance. Ce palais en outre est une vraie maison, habitable, à nombreuses baies, sans faux étages ; les *Nouvelles Procuracies* de Venise par Scamozzi (1552-1616), élégantes, raffinées, sont divisées en étages utiles. Le placage d'une façade sans correspondance avec la division intérieure commence avec le portique dont Maderno (1556-1629) gâte Saint-Pierre de Rome. On arrive aux colonnes inutiles encadrant des baies sans fonctions. Notre architecture Louis XIII, en ce sens, était plus raisonnable : elle venait d'un pays utilitaire, de la Flandre. L'habitation, quelle qu'elle soit, doit être habitable. On en vint à la colonne pour la colonne : on fit des colonnes pour porter des « pots à feu ». Il faut avouer que, malgré son grand effet décoratif, la *Colonnade du Louvre* de Perrault (1613-1688) n'est pas sans soulever des objections. L'abus manifeste est dans le portique en fer-à-cheval que le Bernin arrondit devant Saint-Pierre de Rome, régiment de colonnes oisives sur quatre rangs, — 284 colonnes et 88 piliers! Et puis il y y a le dôme qui est l'obsession ! Toute église aura son dôme comme Saint-Pierre de Rome : le XVII^e siècle est le siècle des coupoles. Après le Bernin (1589-1680) triomphera l'école de Borromini (1599-1667) qui bouleverse, renverse, — une acrobatie de pierres, des clochers en spirale, des consoles à l'envers, le bizarre devenant l'original.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

l-de-Grâce, qui, par plusieurs détails, rappelle l'église de Lemercier, est chef-d'œuvre du style Louis XIV. L'effet de la coupole est des plus

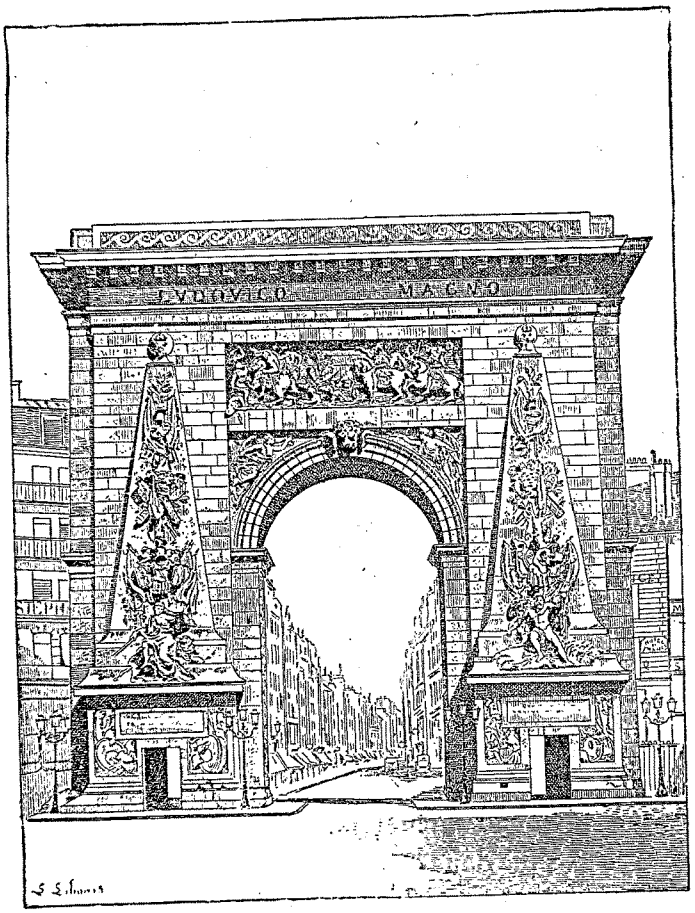


Fig. 13. — F. Blondel : La porte Saint-Denis.

rands ; elle se dresse par l'effort des pilastres extérieurs qui jaillissent e l'édifice. La façade comporte les deux ordres superposés, — deux rontons : celui du bas, plus petit, ce qui étonne. Les caractéristiques grandes consoles renversées, formant ailerons dans le vide des angles, e retrouvent derrière les statues qui servent d'amortissements aux ilastres du dôme. En haut les pots à feu, caractéristiques aussi du tyle. Le Val-de-Grâce est l'œuvre de Mansart (1598-1666) à qui l'on doit 'innovation des « mansardes ».

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

Son neveu, Hardouin-Mansart (1647-1708) fut un plus gros personnage officiel, mais ne le valant point, malgré la beauté de l'*Église des Invalides*. Si, pour juger le palais de Versailles, on s'abstrait des détails de la décoration, si l'on met de côté la chapelle, beau morceau plus royal que religieux, si l'on cherche à ramener à un ensemble l'édifice de Louis XIV, on est obligé d'avouer, devant ces cours, ces grilles, ces déserts où les bâtiments se rapprochent ici, se séparent là, véritables manœuvres de bataillons de pierres, que l'œuvre de Hardouin-Mansart a bien mérité ce sobriquet de « favori sans mérite » que lui donnèrent les contemporains et que la façade est bien « le pigeon à ailes d'aigle » avec son corps central maigre entre les côtés lourds. C'est bien un peu la note dominante : ce palais, c'est le symbole de la royauté d'alors, c'est Louis XIV lui-même, le Louis XIV que peindra Rigaud en 1701, avec ce manteau royal débordant, encombrant, laissant à peine place à la personne même.

Parmi les portes de Paris, plusieurs ont disparu. Il en reste deux. La porte Saint-Denis, arc de triomphe élevé à la gloire de Louis XIV à la suite des guerres de Hollande, est l'œuvre de François Blondel (1618-1688), œuvre très originale avec les deux sortes de pyramides qui se plaquent sur les montants, — avec des trophées, des boucliers et des figures colossales, ici la *Hollande* humiliée sur le lion blessé et là le fleuve *Rhin* étonné, statues commencées par Girardon sur les indications de Blondel et achevées par Michel Anguier (1614-1686), inférieur à son frère François, mais plus doué dans le sens de la force (*Amphitrite*, au Louvre). La porte Saint-Martin (1674) est d'un élève de Blondel, Pierre Bullet (1639-1716) : dans les sculptures (de Bogaert-Desjardins, 1640-1694, G. Marsy, Lehongre et Legros, auteur des belles Saisons au Louvre), on remarque le bizarre *Louis XIV* (en perruque) figuré nu en Hercule, la massue à la main.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

L'Architecture, la Peinture, la Sculpture pendant le XVIII^e siècle.

Le XVIII^e siècle est un siècle de décorateurs.

La période gothique nous a montré l'ensemble commandant le détail, es dispositions architecturales descendant de l'édifice jusque dans les etitesses de l'ameublement et de l'orfèvrerie. Avec le XVIII^e siècle, le mouement et la dépendance se font en sens inverse : du détail ornemental art l'art tout entier. Le « bibelot » domine et impose ses caprices aux rts plus sérieux. L'architecture, la sculpture, la peinture, tout est et eut être décoratif.

L'art de ce temps cherche à plaire et non à émouvoir.

La fin du règne de Louis XIV et la Régence sont la période de transiion en ce sens que cette période précède celle où triomphe le style ouis XV. C'est une détente par rapport à ce qui précède ; ce n'est pourant pas la préface nécessaire de ce qui suit. Nous aurons à parler plus mplement de la Régence pour les arts décoratifs, qu'il suffise de dire ci que certaines de ses qualités de force et de sobriété sont contradicoires avec les caractères de l'art (notamment de l'architecture) au ilieu du XVIII^e siècle.

Après la Régence vient le règne de Louis XV, tout en caprices, en antaisies d'art amuseur. La réaction violente aura lieu avec l'époque le Louis XVI, l'art deviendra pastoral ou bourgeois, mais dans les deux as, moralisateur. Il cherche alors sa morale dans les idylles, dans Gess-

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

ner, dans J.-J. Rousseau ; il la cherchera bientôt dans Plutarque, dans l'antiquité guerrière et républicaine.

L'architecture religieuse, en abandonnant les formes du style ogival, avait un peu cessé d'être chrétienne et religieuse. Ces dômes, ces portiques, ces colonnes, ces ordres, tout cela était païen : tout cela avait célébré les faux dieux. Donner à tout cela une place dans l'église sous prétexte de beauté, c'était déplacer l'idéal, le transposer d'idéal de foi en idéal de beauté indifférente et sceptique. Devant l'église neuve on songeait moins à Dieu qu'au talent de l'architecte, talent dont le vulgaire démêlait mal la personnalité et l'originalité sous les redites perpétuelles de colonnes, de portiques et de dômes.

Et puis on réparait, on remaniait les anciennes églises : les occasions d'en construire de nouvelles étaient relativement peu fréquentes, aussi bien ici que dans le reste de l'Europe. Les rois, par contre, étalaient leur magnificence dans des palais : chacun d'eux voulait son Versailles. Les courtisans suivaient le goût royal. On aurait rougi d'un vieux château comme d'un costume qui ne serait plus à la mode.

Une nouvelle classe sociale surgit. Les enrichis, les parvenus sont nombreux. Les tripoteurs d'affaires, les agioteurs, les financiers imposent leur humiliante égalité. N'a-t-on pas vu le Roi-Soleil se promenant, aimable, avec le traitant Samuel Bernard ? Ce Bernard restera en faveur jusqu'à sa mort (1739) et de gros personnages seront ses obligés. Ces enrichis singent les nobles, se parent de leurs dépouilles. Ils sont parmi les rois du jour. *Turcaret*, la comédie de Lesage, est de 1709 [1].

Ces fortunes subites, dues peut-être à quelque hausse ou quelque baisse de la banque de Law et des marchés de la rue Quincampoix, sont entre les mains de gens pressés de jouir, ne comptant pas, plus grossiers, plus matériels d'idéal que cette noblesse dont ils prennent déjà la place et dont ils ont l'argent. On veut du luxe et du confortable.

Le confortable, c'est ce qu'avaient ignoré les temps précédents et ce dont s'inquiètera le XVIIIe siècle. On grelottait dans l'obscurité des

[1] Quel chemin parcouru depuis 1670! Le *Bourgeois gentilhomme* dont se moque Molière est risible, mais inoffensif: il n'en est pas de même de *Turcaret*. Et puis quel mélange des classes déjà ! Le théâtre de Marivaux nous met sous les yeux des valets déguisés en seigneurs et qu'on ne reconnaît pas. Figaro, à la veille de la Révolution, sera encore une sorte de valet.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

aenses pièces des châteaux du Moyen Age. Cela change lors de la
aissance, mais peu sensiblement. Le XVIe et le XVIIe siècle ignorent
age des parquets jusqu'en 1670, date où le bois remplace le carrelage
sant, dur et froid. Tout était en beauté extérieure : on aurait dit de
s sales qui seraient bien habillés.

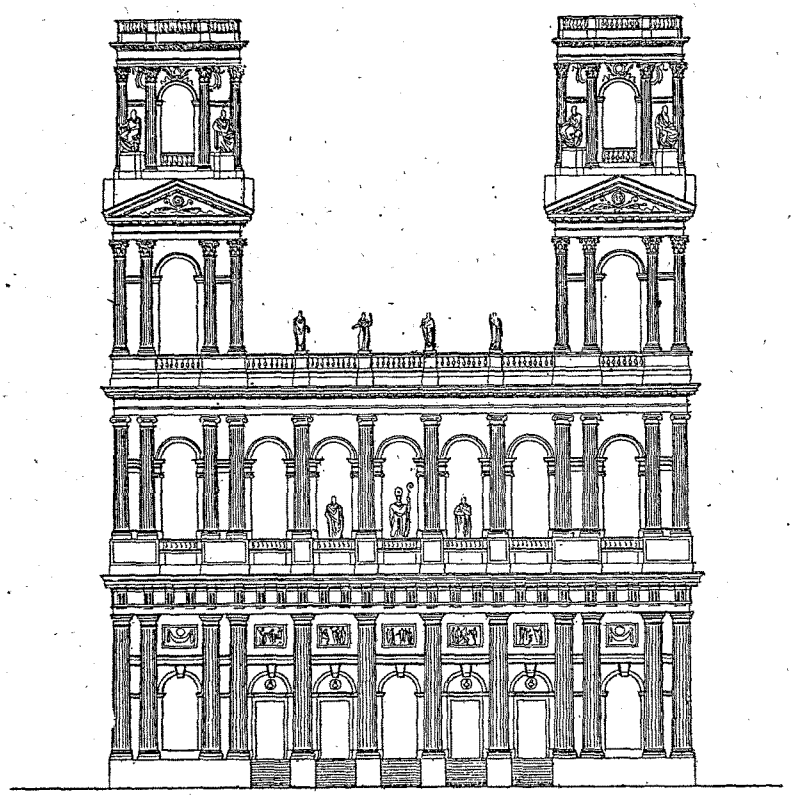


Fig. 1. — Servandoni : Saint-Sulpice.

Cette envie de confortable impose une attention plus grande touchant
disposition des pièces, leur éclairage, leur aération, les dégagements,
s couloirs. L'art de bâtir qui a eu ses critiques et ses docteurs dans
muet (1591-1669), qui les a dans Desgodets (1653-1728), vient d'être
scuté, élucidé dans le beau *Traité d'architecture* de Daviler (1653-1700),
gique et lumineux.

C'est une fureur. Partout s'élèvent des châteaux dans les verdures,
s hôtels dans la ville. C'est le temps des « petites maisons » dans les

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

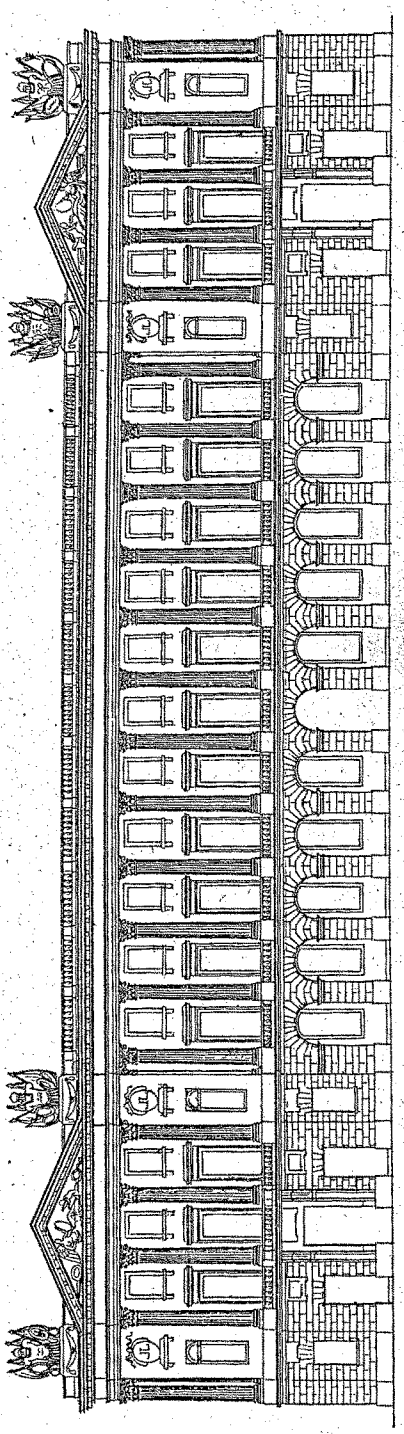


Fig. 2. — Gabriel : Un des palais de la place de la Concorde.

environs de la capitale, riches villas dont les noms disent l'esprit de construction : Bagatelle, Folie, Brimborion, Bijou, etc. Robert de Cotte (1656-1735) premier architecte et intendant des Bâtiments du roi, auteur du portail de Saint-Roch de Paris, de l'évêché de Verdun, est l'architecte des hôtels. Boffrand (1667-1754) a la spécialité des châteaux. Oppenord (1672-1742) est le plus « moderne ». Ce fils d'ébéniste taille la pierre comme on taillerait le bois. On cite ses baldaquins d'autel ; il aime le contourné, le tordu : il lance la vogue de la rocaille et, par ses fantaisies, mérite le surnom de Borromini français [1].

Les lignes en S, en arbalète, en accolade, les contours « violonnés » dominent dans les encadrements, dans les formes. Il y a toujours quelque chose qui chevauche irrégulièrement sur l'axe : la ligne verticale qui passe au milieu des choses ne les divise plus en deux moitiés pareilles, symétriques.

Il est évident que certains genres se prêtent peu à ces caprices. Lorsque Servandoni (1695-1766) dessinera la façade de *Saint-Sulpice* (commencée par Le Vau), il prendra à tâche de

[1] Nous reviendrons sur la rocaille et son origine, à propos des arts décoratifs. Il ne faut pas la confondre avec la coquille qui est symétrique.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

ire oublier qu'il est le décorateur qui a travaillé dix-huit ans pour Opéra et pour les fêtes publiques et qu'il a été admis à l'Académie 731) comme peintre-paysagiste. Cette façade (1749) offre ceci de dou- lement original que l'on n'y trouve point l'habituel portique à fronton

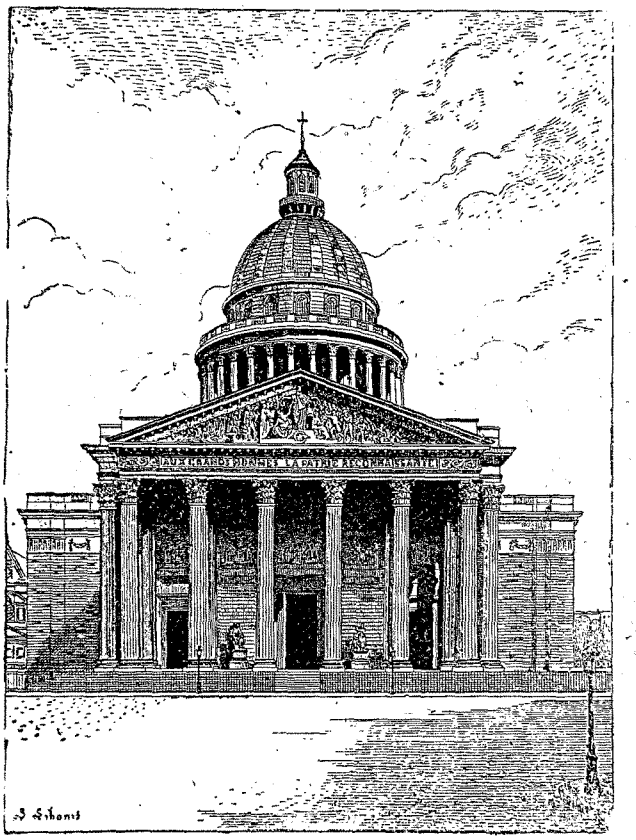


Fig. 3. — Soufflot : Panthéon.

t que les colonnes du bas, belles, élancées, fortes et légères, sont plus roches de la vérité du dorique grec (encore inconnu). Sur une colonnade ormant une seule ligne, la corniche porte une colonnade ionique. Logi- uement les colonnes sont geminées là où est l'effort pour soutenir les ours. Ces tours continuent l'édifice [1]. Chacune d'elles se compose de leux étages : le premier, un édicule à quatre faces et quatre frontons

[1] Elles sont postérieures, mais semblent avoir fait partie de la conception de Ser- andoni.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

triangulaires, porte le second en forme de belvédère à colonnes, couronné d'une balustrade et accoté de statues. Entre les tours, Servandoni avait construit un fronton qui a disparu. Les tours, avec leurs petits temples superposés, ne font point la beauté de cette façade, impressionnante surtout par les proportions des deux ordres du bas.

Cette originalité dans l'emploi d'éléments connus (colonnes grecques ou romaines) échappe au public. Elle est pourtant manifeste, si l'on compare avec la célèbre colonnade du Louvre, par Perrault, les deux *palais* (1772) qui se font pendant, place de la Concorde, sur les côtés de la rue Royale. La comparaison n'est point au désavantage de l'œuvre de Gabriel (1698-1782), auteur aussi de l'*École militaire*.

La *Monnaie* (1771-1775), avec la beauté sèvère de sa façade, illustre le nom d'Antoine (1733-1801). L'*École de médecine* (1769) par Gondouin (1737-1818), accueillie par des critiques, est d'une disposition originale avec les vides de la grille entre les pavillons angulaires et la porte centrale, le tout couronné d'un attique continu : puis une cour carrée présente dans le fond un joli portique à 7 colonnes qui ouvre l'hémicycle de l'amphithéâtre.

Le *Panthéon* est plus célèbre que tout cela. Il le doit à la place favorable, dégagée et dominante, qu'il occupe; il le doit aussi à la beauté hardie de l'œuvre de Soufflot (1713-1781). Élevé (1764-1790) en exécution d'un vœu de Louis XV, il devait former la châsse colossale de Sainte-Geneviève. De là le plan en croix grecque, le plan peu adapté aux cérémonies du culte, plan où l'autel fut malaisé à placer; de là la facilité avec laquelle l'édifice s'est accommodé à sa destination nouvelle (destination pour laquelle on a bouché des baies, ce qui a donné les grandes surfaces nues en accord avec la nouvelle destination). On admire surtout le portique, surtout la coupole qui, dans les airs, semble légère à cause de la couronne de colonnes qui forme étage au-dessous, l'entoure, l'accompagne sans la porter. Parmi les monuments inspirés par Saint-Pierre de Rome et son dôme, le Panthéon est peut-être le plus beau [1].

[1] Le Saint-Paul de Wren (le Panthéon anglais) a eu la même ambition, mais avec des complications d'étages injustifiables. Dans un sens d'élégance, la *Superga*, de Turin par Ivara (1685-1735) est une œuvre très remarquable avec le dôme non plus au centre, mais débordant, s'avançant jusque sur le portique même, tandis que, sur

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

Le goût classique revint à la mode sous Louis XVI. La découverte des ruines de Pompéi (1755), la publication illustrée éditée de 1755 à 1792, les voyages des artistes en Italie, le séjour qu'y fit Vien, la mission qu'y envoya Mme de Pompadour, ramèneront le style antique, plus grec que romain, grec de tendance surtout, parce qu'on ignorait encore le véritable style grec. C'était un grec naïf, doux, idyllique. En Angleterre, les

Fig. 4. — Watteau : La partie carrée.

frères Adams exercèrent en ce sens l'action la plus considérable. Chez nous le résultat fut le retour de la ligne droite, du symétrique, de l'ovale, des médaillons, des guirlandes de fleurettes, des attributs pastoraux, des petits amours moins malicieux que ceux du peintre Boucher. La colonne préférée fut l'ionique. Point de prétentieuses superpositions d'étages. On se veut simple, on se croit simple. Les colorations ont la candeur

les côtés, les ailes en retrait dressent de jolis clochers. Du XVIIIe siècle, en un autre genre, date le palais de *la Consulta*, à Rome, par Fuga (1699-1780).

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

des tons clairs et presque partout le blanc à peine mêlé domine dans les céladons. Le *Palais de la Légion d'Honneur* (1786) autrefois hôtel particulier (hôtel de Salm) est un aimable échantillon du style, échantillon dû à Pierre Rousseau (1750 —?) Le pavillon de Hanovre (1760) est de Chevotet (1698-1772). Le château de *Bagatelle* (1780) est de Bélanger (1744-1818). Il reste peu de chose des constructions (d'ailleurs rares) de l'époque [1].

Fig. 5. — Lancret : Fête champêtre.

Ces demeures aimables du XVIIIe siècle appelaient la peinture, mais une peinture sans autre prétention que d'évoquer de riantes pensées pour l'heure présente. Dans les panneaux, dans les dessus de portes, entre les moulures capricieuses de la menuiserie, s'encadraient des sujets légers, de petits amours roses et joufflus jouant parmi les attributs et les accessoires, sur des fonds de petits nuages de convention. Parfois c'était quelque vue d'un site artificiel, quelque échappée sur une nature factice qui sentait la poudre de riz.

Dans le tableau indépendant, isolé, qui ne fait point partie de la décoration fixe, tout cela se retrouve. On se repose des guerriers solennels, du romain boursouflé de Louis XIV. La détente a lieu de bonne heure. Le plus caractéristique représentant de ce goût aimable est Watteau (1684-1721), un peintre de génie, — le peintre des *Fêtes galantes*. Ses petits personnages, spirituels et fins, sortis de la comédie

[1] Les *Trianons*, que l'on mentionne couramment, ne sont pas tous deux de cette époque. Le *Grand Trianon* remonte à 1688 et à Hardouin Mansart. Le péristyle est de R. de Cotte au commencement du XVIIIe siècle. Le *Petit Trianon* seul est du temps de Louis XVI; Heurtault, architecte (1765-1824), y travailla ainsi que R. Mique (1728-1794) qui fit le *Temple de l'Amour* et les bâtiments rustiques.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

Fig. 6. — Tiépolo : Antoine et Cléopâtre (fresque).

italienne, se meuvent, se promènent, causent, dansent, jouent dans le décor de parcs féeriques aux verdures bleues : on dirait d'une comédie proverbe de Musset, où sous l'amabilité légère de la surface se devine

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

une pointe d'ironie sceptique. Watteau est tout entier dans *l'Embarquement pour Cythère* (Louvre et Berlin). Le *Gilles* (Louvre) a plus de philosophie.

A Watteau se rattachent Lancret et Pater.

Lancret (1690-1743), son ami, reste son imitateur dans ses *Idylles* peu rustiques, relevées parfois par un ragoût de vice d'une verve polissonne. Pater (1696-1736), comme son maître, s'exerce dans les « *fêtes galantes* » mais tous deux, Pater et Lancret, demeurent de beaucoup inférieurs à Watteau.

Ce genre léger se continuera en Fragonard (1732-1806), élève de Boucher. Peintre égaré dans l'histoire, il s'inspire de Watteau. Il met une verve singulière dans ses toiles badines. La « *Chemise* » (Louvre) est comme un conte de La Fontaine au pinceau.

C'est dans ces artistes que le XVIIIe siècle s'est le mieux reconnu. Le sculpteur Clodion, tardif, contemporain de Fragonard, dans ses spirituelles « *terres cuites* », fera dire à la sculpture la même chanson, — leste et grivoise.

L'organisation administrative des Beaux-Arts maintenait cependant une tradition officielle difficile à délaisser. Les tendances décoratives se manifestent pourtant déjà chez les Coypel. Noël Coypel (1628-1707) et ses deux fils, Antoine Coypel (1661-1722) et Noël Nicolas Coypel (1690-1734) traitaient déjà les sujets historiques en véritables décorateurs ; on dirait que ce n'est point le fait historique qu'ils peignent, mais quelque scène de théâtre où le fait serait joué et représenté [1].

[1] L'Italie, elle aussi, s'éprend de l'art aimable sans prétention autre que celle de plaire et de charmer ; mais, tandis que Batoni (1708-1787) est un païen égaré dans le genre religieux, le vénitien Tiépolo (1692-1769) donne à la décoration une grandeur d'impression dont elle ne semblait point susceptible : son *Saint Jacques* à cheval et tenant la bannière (Saint-Eustache, à Venise) montre la splendeur de Véronèse, une splendeur moins vide, avec quelque chose d'épique. La sculpture italienne, pendant ce XVIIIe siècle, marque déjà sa tendance au tour de force de métier, parfois aux dépens de l'expression et du style. Cependant la statue tumulaire de Sainte-Marie-la-Piété (à Naples) connue sous le nom du *Vicieux désabusé*, est un beau morceau du génois Queiroli ; le prince Sansevero y est figuré enveloppé dans les mailles d'un filet dont il cherche à se dégager. Dans sa statue la *princesse Sansevero* est représentée debout couverte d'un voile qui laisse deviner et comme transparaître le corps et le visage : l'œuvre est belle de difficulté vaincue ; elle sauve le nom de l'auteur, le sculpteur vénitien Corradini.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

Fig. 7. — Boucher : Les Charmes de la vie champêtre.

Charles Parrocel (1688-1752), fils de Joseph, est le peintre des Conquêtes de Louis XV. Charles Delafosse (1636-1716), élève de Lebrun, a plus de facilité que de force, tandis que Santerre (1651-1717) étonne et détonne, par l'élégance sûre du dessin et de la couleur : la *Su-*

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

zanne (Louvre) est un joli morceau de nu par cet artiste principalement adonné au genre historique.

Fig. 8. — Rigaud : La Jeunesse et la Vieillesse.

Mais, ce qui domine le XVIIIe siècle, c'est l'idéal de Boucher (1704-1770), le « peintre des Grâces », préoccupé de plaire. Ses petits amours n'ont rien de naïf. Il énerve son dessin par la recherche des courbes et essaie de lui rendre la vigueur par la rougeur exagérée des carnations. Et pour-

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

tant on ne peut échapper au charme des pastorales et des allégories où s'amusa sa facilité extraordinaire. Il avait succédé à Carle Vanloo [1] dans

Fig. 9. — Quentin-Latour : Marquise de Pompadour (musée du Louvre).

la charge de premier peintre du roi; son activité fut presque égale à celle

[1] Carle Vanloo (1705-1765), le plus célèbre des nombreux Vanloo, a peint, à vingt-cinq ans, un chef-d'œuvre : le *Mariage de la Vierge* (Louvre). Son portrait de *Marie Leczinska*, reine de France, est une belle toile (1747).

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

de Lebrun au siècle précédent. Il a traité tous les genres, religieux, mythologique, paysages, décors, modèles de tapisseries, décoration de chaises à porteurs, plafonds, panneaux. Sa *Diane sortant du bain* (Louvre) est son chef-d'œuvre.

L'école de Boucher règnera jusqu'au temps de Vien, qui sera l'élève de Natoire (1700-1777), décoratif et gracieux (les *Trois Grâces*, au Louvre). Elle tombera définitivement dans le discrédit, quand David viendra.

« N'est pas Boucher qui veut » dira ce dernier à ses élèves qui se moquaient de ceux qui faisaient du Boucher ou qui « vanlotaient » — le mot courait dans l'argot des ateliers.

Boucher avait été portraitiste : au Salon de 1757 se voyait le portrait qu'il avait fait de M^me^ de Pompadour. C'est par le portrait que le XVIII^e^ siècle esquivera ce qu'il y a d'artificiel dans l'idéal du « peintre des Grâces ». Sans doute, chez certains, il y aura un accommodement, un moyen terme : on truquera la vérité et la peinture aura ses « belles infidèles ».

Tout cela s'explique aisément. Ces portraits « allégorisés » où les belles dames, un croissant dans les cheveux et le sein découvert, figuraient en Diane chasseresse, se déguisaient en divinités de l'Olympe, ces portraits étaient la contre-partie des tableaux d'histoire et de mythologie tels qu'on les concevait alors. Pendant que les Vénus, les Diane et les divinités de l'Olympe sur les tableaux mythologiques n'étaient, par le type, les attitudes, rien autre chose que des dames du XVIII^e^ siècle, les dames du XVIII^e^ siècle se faisaient peindre en Vénus, en Diane et en divinités de l'Olympe. La différence qui permettait de distinguer était, outre le titre du tableau, l'isolement de la personne dans le portrait et encore y eut-il certains portraits collectifs de famille. Tout cela venait de loin, très probablement du temps où le Roi-Soleil et les princes ne dédaignaient point de danser dans les ballets des pièces de Molière, sous le costume et les attributs de personnages mythologiques. La sculpture elle même s'y était prêtée et nous avons eu à parler de la *Duchesse de Bourgogne en Diane chasseresse* par Coysevox. Cela durera jusque vers la fin du XVIII^e^ siècle[1].

[1] Dans la collection San Donato figurait un groupe, en biscuit de Sèvres, d'après un modèle de Pajou, représentant Marie-Antoinette presque nue, en Vénus, assise sur des dauphins et tenant le jeune Dauphin, son fils.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

Raoux (1677-1734) peignit de ces portraits « allégorisés » ou « historiés », double qualification qu'on leur donnait. Il passe pour l'inventeur de ces « naïades, ces nymphes, ces Amphitrite, ces Muses » de circonstance, qui ont aussi leur vogue sur les peintures des bonbonnières et

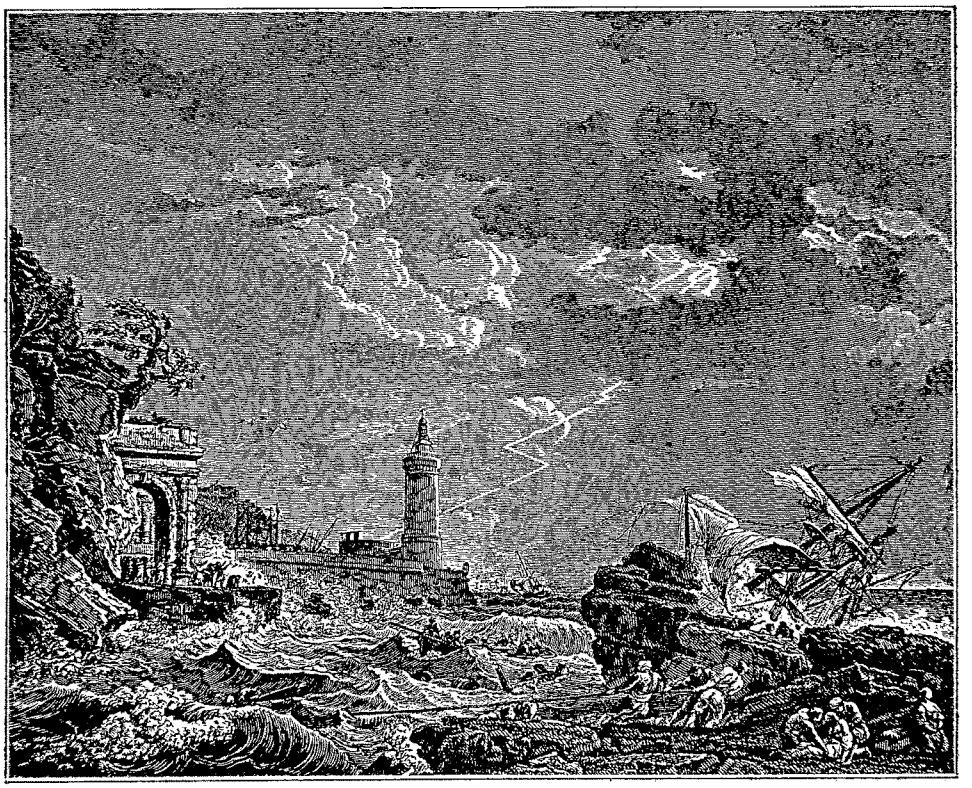


Fig. 10. — Joseph Vernet : La tempête.

des boîtes de poches, décoration qui a son maître en Klingstedt (1657-1734) surnommé le « Raphaël des tabatières ».

Nattier (1685-1766) quitte, vers 1720, la grande décoration pour le portrait. Toute la cour, tous les hommes en vue forment sa clientèle. Sa renommée a pâli.

François de Troy (1645-1730) était renommé : toutes les femmes louaient la ressemblance de ses portraits, où son pinceau « trichait » complaisamment. Louis Tocqué (1696-1772) était le portraitiste des reines et des princesses. Le Louvre a de lui une *Marie Leczinska* en pied.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

On vantait l'habileté extraordinaire de l'artiste dans le rendu des accessoires et notamment des étoffes, — dans lesquels il noie un peu ses personnages, le principal.

Mais les deux maîtres sont Rigaud et Largillière.

Hyacinthe Rigaud (1659-1743) excelle dans le portrait d'homme et a reçu le surnom de «Van Dyck français ». Il peignit les plus grands personnages de son temps avec une manière ample, large, une grande solidité de dessin et une vérité saisissante, disent ses contemporains. Son *Louis XIV*, son *Bossuet*, son *Philippe V*, le portrait de sa mère, *Desjardins*, *Lebrun* et *Mignard*, *Hardouin-Mansart*, le *cardinal de Polignac*, sont parmi les plus beaux morceaux du Louvre.

Fig. 11. — Hubert-Robert : Ruines.

Largillière (1656-1746) fut son contemporain et son rival. Sa manière est plus aisée mais plus lâche : il serre moins la réalité que Rigaud ; il interprète plus qu'il ne rend. Son pinceau gras a quelque chose de flamand qui s'explique par l'influence de son maître.

Le pastel faisait concurrence à l'huile. Vivien (1657-1735), élève de Lebrun, dans des portraits en pied, de grandeur naturelle, groupait parfois des familles en des sujets empruntés à l'histoire ou à la mythologie. On vantait à la fois la vigueur et la fraîcheur de ses pastels. Sa renommée n'était pourtant point comparable à la gloire de Quentin-Latour (1704-1788), dont le portrait de *Madame de Pompadour* (au Louvre) est un chef-d'œuvre, le chef-d'œuvre du pastel[1].

[1] Le pastel était déjà employé au XVIe siècle : Dumonstier, dont nous avons parlé, s'est servi du pastel dans ses portraits. Robert Nanteuil (1630-1678), Ant. Masson (1636-1702), sont des pastellistes. Il y a du pastel dans les croquis d'Ant. Coypel. Vivien fut admis à l'Académie (1701) avec le titre de peintre de portraits au pastel. En 1720, Rosalba Carriera (1675-1757), vénitienne, fit à Paris un voyage et un séjour qui furent un triomphe pour l'artiste et pour le pastel où elle était renommée. Les noms sont

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

Les animaux ou du moins ceux auxquels s'intéressent les grands seigneurs amoureux de la chasse, ont leurs portraitistes. Desportes (1661-1743) est le peintre attitré des meutes du roi. Il y apporte un souci de vérité qui sent la Flandre (il était l'élève d'un flamand). Il conserve à la postérité les traits des courtisans à quatre pattes du « chenil royal », de *Diane*, de *Blonde*, de *Bonne*, *Nonne*, *Ponne*, de *Folle*, de *Zette*, tous les ancêtres d'Azor. Dans les fonds de ses chasses, les paysages sont curieusement étudiés et rendus : la nature ose y risquer la tête, — hardie dans ce siècle de factice. Desportes, sur le tard peignit joliment les fleurs et les fruits

Fig. 12. — Vien : Le modèle endormi.

Oudry (1686-1755) prit sa place, accompagna Louis XV dans ses chasses, fit le portrait de *Mitte*, de *Turlu*, les levrettes favorites, — aida à relever la manufacture de tapisseries de Beauvais, dont il devint directeur et pour laquelle il donna des modèles (notamment les *Fables de la Fontaine*).

La nature ne touche guère l'art, pendant la première moitié du XVIIIe siècle, jusqu'au moment où Rousseau viendra, — jusqu'au moment de la *Nouvelle Héloïse;* alors tout le monde se piquera d'être « sensible », on ne rencontrera que des hommes de la nature. Cependant les sciences physiques et naturelles étaient à l'ordre

nombreux au XVIIIe siècle. Perroneau (1715-1783), Alexis Loir (1712-1785), le grand Chardin (1699-1779), Mme Roslin (1734-1772), Mme Guiard (1743-1803), les suédois Hall (1739-1793), Lundberg (1694-1786), — puis l'anglais Russel (1774-1806), — puis Boze, Prud'hon, Girodet, Mme Vigée-Lebrun, Lawrence. Le suisse Liotard (1702-1776), miniaturiste et émailleur, est l'auteur de la jolie *Chocolatière* de Dresde.

Les graveurs, auteurs d'estampes séparées ou de gracieuses vignettes, foisonnent Vers la fin du siècle, on enrichira l'art de procédés nouveaux imitant la peinture. Moreau le Jeune (1741-1814) représente avec esprit les grandes cérémonies royales (*Fête pour Mme Dubarry, Mariage de Louis XVI, Sacre de Louis XVI*); Gabriel de Saint-Aubin (1724-1780) croque les scènes des Tuileries, du Pont-Neuf; Eisen (1720-1778) illustre les livres d'aimables petites scènes enlevées d'une pointe spirituelle.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

du jour et nous aurons à noter leur influence sur la formation du style Louis XV. L'art ne regarde point au dehors des agréables demeures. Pas un paysagiste de valeur. N'avons-nous pas dit qu'en raison de ses décors d'Opéra, Servandoni était entré à l'Académie comme paysagiste? Le paysage, c'est le décor. Dans Watteau, c'est déjà cela. Le « parc français », c'était (dans un sens de grandeur d'apparat) la grandeur soumise à l'étiquette des cours, taillée, rognée, frisée presque. Tout cela avait succédé aux jardins, avait même été contemporain des jardins où les corbeilles, les pelouses et les plates-bandes étaient des « broderies », — des rinceaux qui devaient leur couleur aux couleurs variées des sables et des briques pilées.

Cependant, au Salon, on commence à remarquer des toiles qui viennent d'Italie et portent la signature de Joseph Vernet (1714-1789). L'artiste revient en 1753. Savant, méthodique, observateur infatigable, il recherche les « effets » de calme et de tempête, de clair de lune ou de brouillard, dans des tableaux un peu froids, un peu secs, plutôt traités que sentis. Le roi lui commande les « vues » des principaux *ports de France*. Le Louvre en contient dix-sept d'une belle (trop belle) composition, où la largeur d'effet du ciel est contrebalancée par le fourmillement des personnages qui peuplent le premier plan [1].

Le règne de Louis XV vit le déclin de Boucher. Vien (1716-1809) commença la réaction. Épris de l'antiquité qu'il avait étudiée à Rome, il exerça une influence prodigieuse par l'atelier qu'il ouvrit d'abord à Paris (vers 1754) et où se pressèrent les élèves, — influence doublée plus tard (1771) par les fonctions de directeur de l'École française de Rome pendant dix ans. Les œuvres de Vien ne diffèrent pas notamment de la tradition française ; il semble seulement qu'il renoue la chaîne avec l'art du XVIIe siècle en protestant contre l'idéal de Boucher. La *Prédication de saint Denis* n'annonce pas ce qui va venir. Par son enseignement, il montra aux autres la route où il n'avait point la force de s'engager.

De cet enseignement sortira David, sans doute ; mais ce qui trouvera son expression, son chef et son drapeau en David, c'est toute cette agitation qui remue le cœur du XVIIIe siècle.

[1] Hubert-Robert (1733-1808), dans une note décorative mélancolique, peint des vues de *ruines* pittoresques empruntées aux campagnes de l'Italie et aux environs de Rome.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

La *Nouvelle Héloïse* de Jean-Jacques Rousseau, en même temps qu'elle soulevait des questions de morale sociale, offrait ceci d'original qu'elle prenait son sujet dans un milieu bourgeois. Il n'y a point que des rois et des princes. Tout le monde ne vit point dans le grand jour de l'histoire. L'intimité du foyer le plus modeste a ses drames, ses comédies, ses

Fig. 13. — Greuze : L'Accordée de village.

passions, — son intérêt. Le succès inimaginable du livre retourna les esprits. C'est le temps où Diderot écrit une « tragédie bourgeoise ». C'est le temps de Greuze.

Greuze (1725-1805) est un sentimental qui peint des drames bourgeois. Ses tableaux sont des scènes à nombreux personnages : il est naïf, grave, bonhomme. Certaines œuvres se font pendant ou plutôt suite, comme le prologue et le dénouement, — la *Malédiction paternelle* et le *Fils puni* (Louvre). L'anglais Hogarth avait traité de ces suites; mais dans un esprit amer, satirique, d'un rire qui fait mal. Greuze émeut et instruit

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

sans chercher à plaire ou du moins en ne cherchant à plaire que dans la mesure où il nous plaît d'être émus, — comme au drame où il nous plaît de pleurer. Ce plaisir qu'il éveille est toujours mêlé d'émotion, — comme dans *l'Accordée du village*. La *Cruche cassée*, si touchante, n'est pas sans quelque chose d'équivoque où se devine l'intention d'une leçon, d'un enseignement.

Ces anecdotes familières, mais moins compliquées de mise en scène, nous les revoyons sous le pinceau de l'étonnant Chardin (1699-1779), l'égal des plus grands Hollandais, le maître de la lumière et du clair obscur aux ombres vivantes. Son *Bénédicité*, sa *Mère laborieuse* (Louvre), sa *Cuisinière* (Munich) témoignent de sa supériorité sur Greuze, dont les tableaux touffus, encombrés, manquent un peu d'air. Chardin est un des plus grands peintres de l'atmosphère et un coloriste admirable, qu'il peigne de vulgaires ustensiles ou quelque desserte ; il donne la vie aux choses inanimées.

La sculpture reste longtemps la sculpture des parcs : les statues sont destinées à dresser leur silhouette dans la fuite des perspectives soulignées par la blancheur des balustrades, le long des vastes pelouses rectangulaires étalées entre les masses vertes des grands arbres. Le XVIIIe siècle, après le XVIIe, a « joué » de l'eau comme on ne le sait plus faire. Les grands et calmes bassins « doublaient » le ciel en le réfléchissant et faisaient à la brise trembler en clartés tressaillantes les statues et les vases qui ornaient le pourtour. L'eau mettait la vie partout, s'élançait en jets hardis ou retombait en nappes d'argent sur les marches des cascades. Et c'était quelque groupe mouvementé de divinités marines, quelque cortège (pierre ou plomb) de Neptune ou d'Amphitrite émergeant au centre ; ou, dans le haut, dominant la descente où bavaient les franges brillantes, trônaient des allégories de fleuves. Tout cela parmi les allées prolongées en perspectives vraies ou feintes, en ah ! ah ! comme on disait, — avec les lointains éclairés des carrefours en étoiles, — le « parterre d'eau » faisant la contre-partie avec les parterres de gazons bordés de caisses d'orangers, — Versailles, Saint-Cloud.

L'individualisme du portrait modelé ou sculpté modifiera ces tendances vers la seconde moitié du XVIIIe siècle. On reste décorateur jusque vers 1750.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

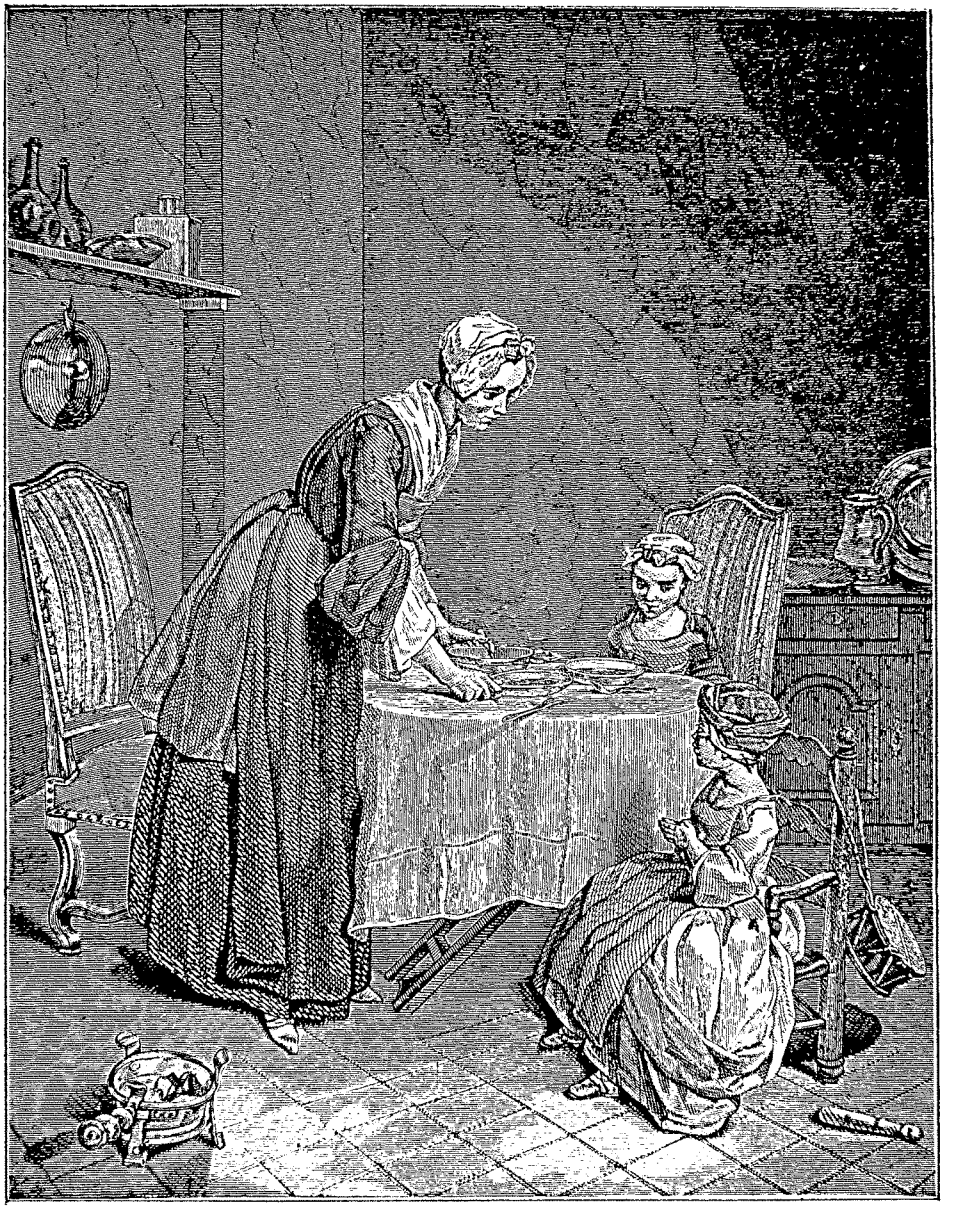


Fig. 14. — Chardin : Le Bénédicité.

Avec les lyonnais Coustou, les neveux et les élèves du grand Coysevox, la force un peu lourde du siècle précédent fait place à une grâce aisée et légère, plus raffinée dans l'expression, peut-être moins sincère dans l'ensemble de la facture : le règne du joli commence.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

Nicolas Coustou (1658-1733) est l'auteur du *Vœu de Louis XIII* à Notre-Dame, où cette statue faisait pendant au *Vœu de Louis XIV* par Coysevox. Les Tuileries possèdent le groupe la *Seine* et la *Marne* et deux *Vénus*. A l'Hôtel de ville de Lyon est la figure de la *Saône* (bronze), et il y a de lui des *Tritons* au Parc de Versailles. Guillaume Coustou (1677-1746) est supérieur par la fermeté du dessin et le naturel. Frédéric le Grand exagérait peut-être en disant que c'était Praxitèle. On connaît de lui *Daphné*, le groupe l'*Océan et la Méditerranée*, un *Bacchus*, un *Louis XV*. Au Louvre est une curieuse *Marie Leczinska* en déesse (en Junon), beau morceau digne de l'auteur des superbes *Chevaux de Marly* qui se cabrent à l'entrée des Champs-Élysées et qui doivent leur nom à leur séjour à Marly où ils avaient remplacé les *Chevaux ailés* de Coysevox, transportés à l'entrée des Tuileries en 1719. Si l'on faisait une histoire de la figuration du cheval dans l'art, les *Chevaux de Marly* y assureraient à G. Coustou une des premières places, — peut-être la première [1].

Fig. 15. — Houdon : Voltaire.

Dans le jardin des Tuileries, *Enée portant Anchise* consacre le nom de Pierre Lepautre (1659-1744) et montre un artiste demeuré fidèle au style du siècle précédent. Avec les frères Sigisbert Adam (1700-1759) et Sébastien Adam (1705-1778) la statuaire est moins redondante, a des modelés plus fermes (de Sigisbert, la *Seine* et la *Marne*, à Saint-Cloud ;

[1] Slodtz (1705-1764) qui dut son surnom de Michel-Ange à sa précocité, passa la plus grande partie de sa vie en Italie. Son *Saint Bruno* (Saint-Pierre de Rome) et son tombeau de *Languet* (Saint-Sulpice de Paris) sont loin de justifier cette appellation.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

Neptune et Amphitrite, à Versailles). Sébastien dégénère en violence théâtrale dans son *Prométhée* (Louvre).

Les Coustou ne devaient être effacés que par leur élève Bouchardon (1698-1762). Son *Louis XV* de la place de la Concorde a été détruit en 1792. Le cheval était digne du ciseau de G. Coustou[1], mais il reste de Bouchardon deux belles œuvres, le gracieux *Amour* se taillant un arc dans la massue d'Hercule (Louvre) et les belles figures décoratives de la *Fontaine de la rue de Grenelle* (1746). Des motifs architecturaux, formant un hémicycle avec statues des *Saisons* et bas-reliefs, entourent une sorte de portique sur le devant duquel se détache en marbre blanc le beau groupe de la *Ville de Paris* entre la *Seine* et la *Marne*.

Fig. 16. — Houdon : Diderot.

La *Fontaine* de la rue de Grenelle et les *Chevaux de Marly* sont les œuvres de sculpture les plus « populaires » de 1700 à 1750, les œuvres dont le titre suffit à éveiller l'image dans le plus grand nombre d'esprits. Les morceaux de ce genre deviennent plus nombreux à partir de ce moment. En fait l'artiste ne date que par l'œuvre et, parmi ceux que nous avons à nommer maintenant, certains vivront jusque dans le XIXe siècle (Houdon meurt en 1828); mais, par la période féconde de leur existence, ils datent du XVIIIe siècle et même, par le sens de leur effort novateur, se rattachent à l'époque qui précède l'école de David en la préparant.

En 1751 paraît le *Mercure* rattachant ses talonnières (Louvre), œuvre de Pigalle (1714-1785). Protégé de Mme de Pompadour, il sculpta pour elle le groupe de l'*Amour* et l'*Amitié*. Sa statue du *Silence*, la *Vénus*, le *Mercure* que Louis XV envoya en cadeau à Frédéric de Prusse, sont moins célèbres que le *Tombeau du maréchal de Saxe* (à Strasbourg), un peu théâtral et d'un mouvement exagéré surtout pour un tombeau.

[1] Une réduction en bronze est au Musée du Louvre.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

Pigalle ne s'astreint d'ailleurs à aucun idéal particulier et varie sa manière. Il vise à la pureté antique dans son *Mercure* et est d'un réalisme pénible dans le *Voltaire* septuagénaire qu'il représenta nu (Institut).

Falconet (1716-1791) est un raisonneur. Il a laissé de curieuses réflexions sur la sculpture. Son chef-d'œuvre, la statue équestre (1766) de *Pierre le Grand*, statue colossale en bronze (Saint-Pétersbourg), lui demanda douze ans. Saint-Roch possède de lui une belle *Agonie du Christ ;* mais cet artiste, de force et de vigueur, a l'étrange fortune d'être surtout connu par sa jolie *Baigneuse* (1757, Louvre) aimable et naïve. La *Vénus* d'Allegrain (1710-1795) est comme le pendant de cette *Baigneuse* et, dans la même tendance de charme et de sensualité, on peut ranger l'*Amalthée* (1791) de Julien (1731-1804).

Mais cette fin du XVIIIe siècle, c'est l'individualisme du portrait, sincère, véridique (jusqu'à la brutalité avec le *Voltaire* de Pigalle).

Tout cela n'est pas encore dans Pajou (1730-1809) le portraitiste renommé. Aux Salons, ses bustes en terre cuite étaient parmi les plus regardés. Il avait la spécialité des grands personnages de la Cour. Dans son œuvre copieuse, la postérité a mis à part sa *Madame Dubarry* (1771), avec la jolie tête, relevée en une crânerie un peu gamine, mélange piquant de noblesse d'emprunt, voulue, qui a peine à ne pas trahir ses origines populaires et son allure native.

Mais le buste, c'est Houdon (1741-1828). Sa *Frileuse* (1783, Montpellier), sa *Diane* (1783, Louvre), son *Écorché*, son *Voltaire assis* (1779) sont parmi les œuvres les plus reproduites et les plus vulgarisées par les réductions et les moulages. L'Italie, où il a longtemps séjourné, possède de ses œuvres (*Saint Bruno*, à Rome). L'Amérique l'appela pour reproduire l'effigie de *Washington*. Le Louvre est riche en bustes de cet artiste consciencieux et fouilleur, apprêté dans les morceaux d'apparat, moins cependant que tous ses contemporains, mais sincère, véridique dans le buste où il est inimitable. Le portrait de l'abbé *Aubert* (Louvre) est un chef-d'œuvre auquel nuit le peu de célébrité du modèle ; celui de *Diderot* est d'une puissance superbe ; c'est la vie même, une expression admirable de vigueur intellectuelle. Houdon a reproduit dignement les traits de celui qui dans *ses Salons* avait été le précurseur, — la vigie signalant l'horizon nouveau.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

L'Art Anglais.

Pour la généralité des histoires de l'art, l'Angleterre ne compte guère qu'à partir du début du XVIIIe siècle, parce que c'est surtout de la peinture qu'on s'occupe. Nous verrons cependant que, là même, il n'est point absolument juste de passer sous silence les essais, plus que les essais, des époques antérieures. En tout cas, pour l'architecture, la Grande-Bretagne mérite une place importante dans l'art européen et cela dès les origines.

La période historique proprement dite débute par une période confuse, pleine d'hypothèses. L'antiquité connut mal ces pays éloignés du centre du monde et séparés par des mers peu sûres. Les écrivains anciens, qui mentionnent la Grande-Bretagne avant la conquête romaine, en parlent comme d'une région toute sauvage, habitée par des barbares qui se peignaient le corps de couleur bleue. Le mot « Britannia » serait dérivé d'un mot celtique « berith » qui signifierait « peint ». Les habitations étaient des sortes de huttes, ne différaient guère de celles des Gaulois et présentaient l'aspect de grandes cabanes cylindriques n'ayant qu'une porte pour toute ouverture.

En l'an 55 avant l'ère chrétienne, une première invasion introduisit les Romains dans la grande île et, environ cent ans plus tard, tout le sud était occupé par eux. Cette occupation dure jusqu'en 407. Il n'y eut jamais au monde de peuple plus civilisateur que les Romains. La légion, quand elle suspendait sa marche sur le sol ennemi, établissait son camp d'après un type invariable où tout était prévu, fixé d'avance. Il en était

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

de même pour l'organisation des pays où s'implantait le Romain conquérant : l'administration calquée sur un type prévu, fixe, constant, imposait son cadre, sa hiérarchie, son mécanisme de fonctions subordonnées. Dans cette région méridionale de l'Angleterre, les mœurs romaines se répandirent, pénétrèrent profondément, — moins qu'en Gaule pourtant.

« Notre habillement même fut en honneur et la toge fut à la mode... On eut des bains, des portiques, des repas raffinés », écrit Tacite, gendre de cet Agricola qui avait consommé la conquête. Les monuments qui s'élevèrent alors furent construits d'après le style et d'après les procédés de construction romaine, mais avec l'aide d'ouvriers indigènes qui apprirent ces procédés (notamment l'appareil des pierres) et s'imprégnèrent de ce style.

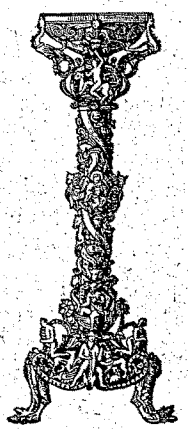


Fig. 1. — Candélabre de Glocester (orfèvrerie anglaise, XII^e siècle).

Le progrès de la culture intellectuelle dut également être considérable, puisque (aux VII^e et VIII^e siècles) l'Angleterre fut assez riche de science pour fournir à l'Europe des hommes comme Boniface, qui civilisa la Germanie, et Alcuin, qui fonda les écoles de Charlemagne. Les semences romaines avaient germé ! Sans doute la période saxonne (qui vient après la période anglo-romaine) n'a rien de comparable à l'art classique ; mais tout ce qu'on rencontre en elle de recherche dans le sens de la beauté et du luxe, tout ce qu'on y trouve d'habileté de métier, de connaissance de procédés, tout cela vient de la conquête romaine. Quelques pièces d'orfèvrerie avec dorures, émaux et mosaïques, subsistent encore.

L'apogée fut le règne d'Alfred le Grand, au IX^e siècle. On possède (à Oxford et au British Museum de Londres) deux curieux *bijoux* qui remontent à cette époque. L'un est un émail champlevé, l'autre un émail cloisonné.

La conquête danoise ramène la barbarie. Les régions scandinaves et danoises en étaient presque à l'enfance de l'âge préhistorique. Cependant, malgré le recul des arts en Angleterre, l'architecture élève des édifices habilement construits au point de vue du métier et qui, massifs avec

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

leurs piliers énormes, s'ornent d'éléments géométriques, simples, mêlés de représentations de monstres grimaçants.

L'invasion et la conquête de l'Angleterre par Guillaume de Normandie constituent le fait dominant, le fait capital de l'histoire de l'art britannique. En 1066, c'est toute une civilisation nouvelle qui traverse la Manche à la suite de l'envahisseur. Guillaume amène ses artistes, ses architectes. On a tout à refaire dans le pays dévasté par la guerre. Les nouveaux venus veulent retrouver leur patrie sur le sol étranger. La *Cathédrale de Cantorbéry*, rebâtie en 1070, par Lanfranc, abbé de Caen, reproduit Saint-Étienne de Caen (avec une voûte en bois). Lorsque, après une incendie, il sera nécessaire (1174) de reconstruire l'œuvre de Lanfranc, on s'adressera à un immigré, à Guillaume de Sens. De cette époque datent la *Tour Blanche* de Londres, les *Cathédrales de Rochester, de Chichester, de Durham, de Norwich*, élevées dans un espace de dix-sept ans (1077-1094). Les arcades y sont cintrées (en demi-cercle), le plafond est plat; de nombreuses voûtes sont en bois. Deux caractéristiques distinguent le style anglais de son contemporain continental, — la longueur démesurée de la nef et la forme des clochers. Ces derniers sont plus aigus, plus pointus, forment un angle d'un moindre nombre de degrés. On remarque fréquemment une tour plantée à l'intersection de la nef et du transept. L'architecture des châteaux affectionne le

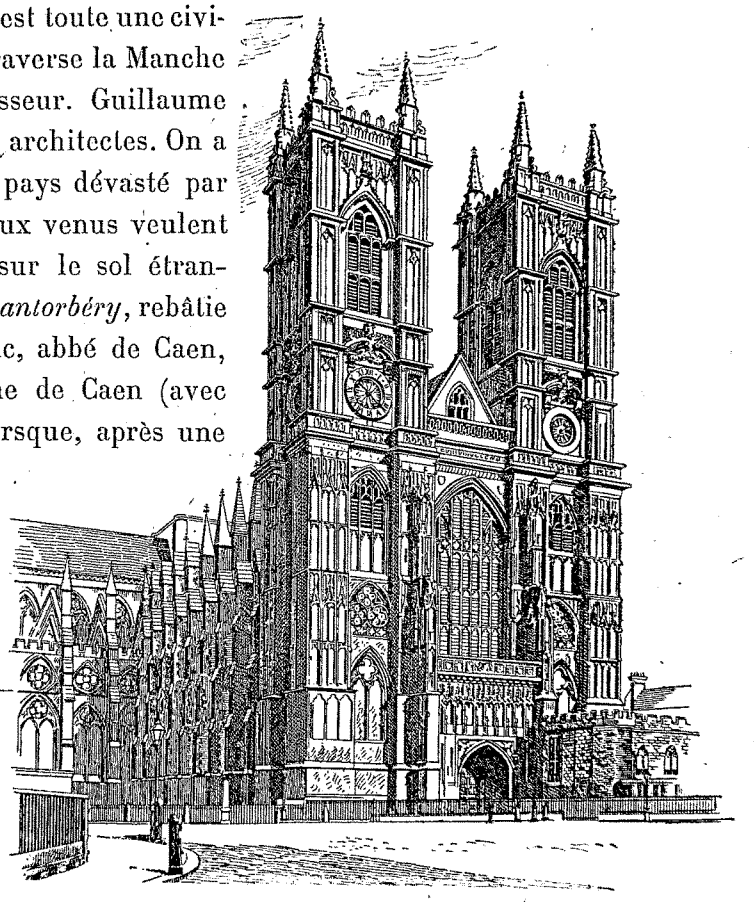


Fig. 2. — Le gothique perpendiculaire anglais. L'abbaye de Westminster.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

donjon rond. De vastes salles se superposent, chacune occupe un étage entier. Si le donjon est rond, les tours angulaires sont le plus souvent carrées. Les villes sont bâties en bois pour la généralité des maisons.

L'orfèvrerie anglaise est réputée (*Candélabre de Glocester*, au South-Kensington, et *Châsse de Saint-Monaghan*). Les inventaires de l'époque mentionnent souvent, pour les pièces d'orfèvrerie, la « fabrication anglaise », « opus anglicum ».

A cette période dite de l'art normand ou anglo-normand (1066-1189) succède le « early english » ou « anglais primitif ». Le plein-cintre roman est délaissé. Le style gothique pur, déjà visible dans le chœur de la *Cathédrale de Lincoln*, dans des parties de *l'Abbaye de Westminster*, triomphe dans la très belle *Cathédrale de Salisbury* (1220-1258). La sculpture donne déjà de belles figures tombales. A citer, dans l'art décoratif, la *Châsse d'Édouard le Confesseur* (1269), en bois, actuellement à Westminster. L'orfèvrerie est tout architecturale de formes d'ensemble et de détails d'ornement. Londres avait une corporation laïque d'orfèvres dès 1180.

Le gothique « ornementé » (environ 1250-1460) correspond au style flamboyant continental : il le précède pourtant et, ici, l'Angleterre est en avance. Les édifices se font élégants d'une élégance exubérante et compliquée. L'architecture, qui donne à l'orfèvrerie ses formes, semble recevoir le contre-coup de son influence. Les églises sont de véritables châsses. La *Chapelle primitive* du Palais-Royal de Westminster, la *Cathédrale de Wells*, la jolie *Chapelle de King's Collège*, *Peterborough*, etc., sont de ce temps. Dans certaines baies (*Cathédrale de Lincoln*, par exemple) les nervures courbes qui découpent la pierre rappellent celles de feuilles. C'est le gothique fleuri (florid english) qui règnera jusque vers 1509.

Mais trois choses sont purement anglaises dans le style et la période d'art qui nous occupent : le style perpendiculaire, les plafonds en bois et la silhouette des clochers.

Le « perpendicular style » est une modification du gothique, modification qui se manifeste de deux façons. On n'a guère tenu compte que de la première quand on a dit, comme quelques-uns, que les lignes verticales en s'accentuant ajoutaient à l'impression d'ascension et de montée particulière au style ogival. Ce « perpendiculaire » règne surtout dans

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

les découpures des baies et dans la décoration sculptée du bois. Dans l'art continental, sous l'ogive du haut s'encadrent d'autres ogives ; les retombées, les points de départ de ces arcs gothiques reposent sur des sortes de colonnettes frêles, amenuisées en nervures. Ces soutiens s'arrêtent à l'endroit d'où partent les courbes des arcs, tandis que, dans le gothique anglais dit perpendiculaire, ces nervures continuent leurs

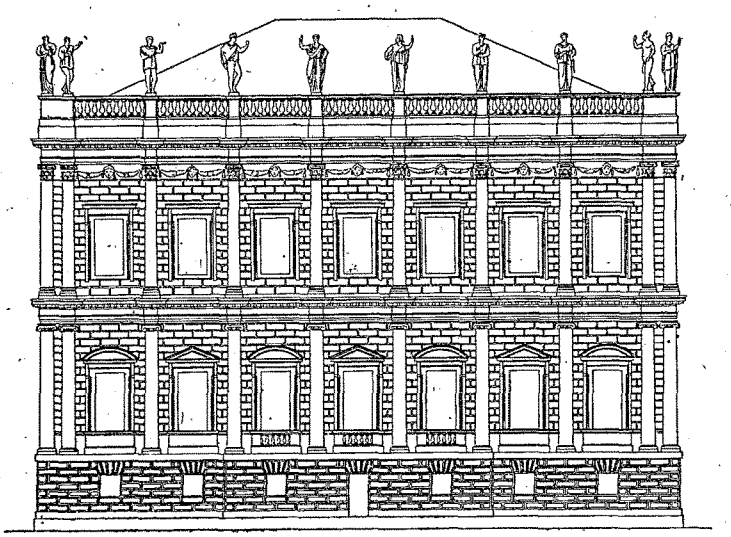


Fig. 3. — Inigo Jones : Façade de White-Hall, à Londres.

lignes droites jusqu'à la rencontre avec l'ogive supérieure et dernière qui embrasse toutes les autres, les encadre et les circonscrit. Il est évident qu'il y a là une accentuation dans l'impression de montée, mais cette accentuation (et c'est ce qu'il ne faut point omettre) est modérée et contredite, dans le style perpendiculaire, par l'emploi de lignes horizontales dont nous allons parler et qui sont également particulières à ce style anglais. En effet, dans les espaces laissés entre les nervures verticales, s'étagent régulièrement, comme des sortes de petites balustrades d'étagère, des nervures horizontales soulignées par des trilobes en ogives, ce qui fait que l'ensemble suggère l'idée de panneaux rectangulaires allongés et juxtaposés sur lesquels et dans lesquels on aurait plaqué des ogives. L'effet est d'une richesse sévère, un peu froide.

La *Chapelle Wolsey*, à Windsor, la *Porte de Rochester* présentent des exemples de ce style.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

Les clochers gothiques anglais offrent également quelque chose de particulier dans leur silhouette plus pointue, où l'angle supérieur est plus aigu que dans les clochers du continent.

Les beaux plafonds en bois sculpté sont chose anglaise. Longtemps, plus longtemps qu'ailleurs, le bois avait collaboré avec la pierre dans la construction des églises. Dans le haut de la longue nef qui menait au chœur éclairé par une vaste fenêtre, s'étendait la charpente d'une voûte en bois. Cette voûte se décora de sculptures. D'ailleurs le travail du bois était en honneur, fournissait les châsses, des trônes même, et le *Tombeau d'Edouard III*, à Westminster, est couvert d'un très beau baldaquin de bois. C'est surtout pendant la période du style perpendiculaire que la sculpture des plafonds produisit ses plus belles œuvres aux dessins compliqués, riches à profusion, découpés en sortes de mailles, variant non seulement les lignes, mais les surfaces et les plans, se bombant comme des pelouses de jardins anglais, laissant tomber dans le vide, d'énormes trompes hardies et périlleuses. Le plafond de *Westminster Hall* est dû à un William Rufus (serait-ce le nom anglicisé et latinisé de Guillaume Leroux qui a travaillé au plafond de la Cathédrale de Rouen ?) L'Angleterre, à cette époque, a déjà ses statuaires indigènes, William Austin, Stevyns, Bourd, Lambespring, auteurs du *Monument du duc de Warwick* (à Westminster). La *Statue de Henri V*, à Oxford, les ornements du *Tombeau du duc de Pembroke*, à Westminster, sont du même temps.

L'orfèvrerie produit de belles pièces, comme la très élégante *Coupe de King's Lynn* (argent et émaux translucides).

Le style Tudor a pour caractéristique l'arc Tudor, sorte d'ogive écartelée en forme de diadème avec une pointe au milieu. Ce style, qui règne de 1485 à 1603 environ, présente certaines analogies, au début, avec son contemporain notre style Louis XII, et est, comme lui, une transition entre le gothique et la Renaissance. La *Chapelle de Henri VII* (1502-1520) en est un précieux échantillon.

Le règne de Henri VIII développe les arts. On possède les noms des maîtres-peintres (serjeants-painters) qu'il avait attachés à sa maison royale. Sans doute, à côté de quelques noms étrangers, figurent des noms purement anglais ; mais ce ne sont là que des élèves des artistes venus du dehors à l'appel du roi, comme Jean de Padoue, architecte italien, et

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

le grand peintre Holbein, qui devait séjourner dix-sept ans en Angleterre avant d'y mourir de la peste (1543).

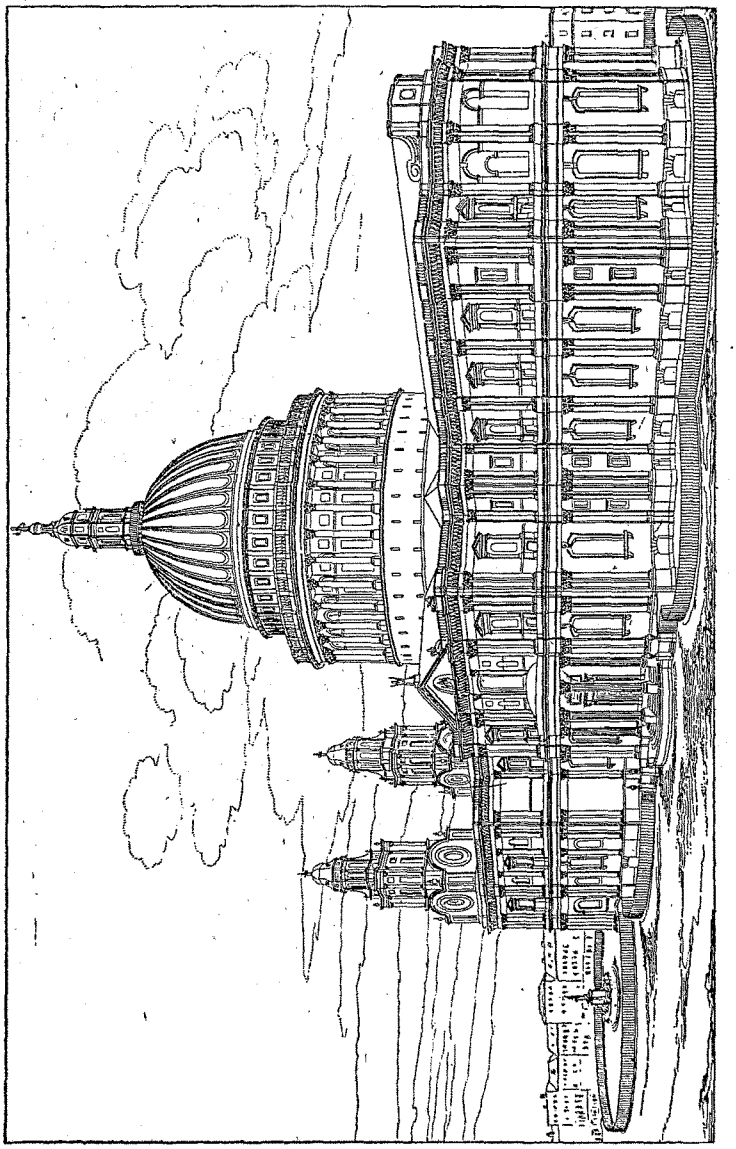


Fig. 4. — Christopher Wren : Eglise Saint-Paul, à Londres.

Cependant l'Angleterre fut longue à subir l'influence classique de la Renaissance. On pourrait même, dans une certaine mesure, dire qu'elle a « sauté » ce style ; en effet la décoration qui domine sous le règne d'Elisabeth ressemble plus au style Louis XIII qu'à celui de la Renais-

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

sance proprement dite. Les étrangers laissent des œuvres ; mais leur influence ne suscite aucun artiste de premier ordre. Théodor Havenius (de Clèves) construit *Caïus Collège*, à Oxford (1570), avec la très curieuse porte. Un sculpteur italien, Torrigiano, est chargé de l'exécution des *Tombeaux de Henri VII et de Marguerite*. Jean de Padoue, un autre Italien, élève dans un style classique un peu froid, le très beau palais de *Longleat*.

La Renaissance anglaise eut pour promoteur tardif l'architecte célèbre Inigo Jones (1572-1652) dont la date nous amène à la période des Stuarts. Jones et Wren sont les plus grands architectes de l'Angleterre. Ils se partagent les deux moitiés du XVII^e^ siècle.

Jones demanda à deux voyages en Italie la connaissance du style nouveau qui depuis longtemps déjà triomphait dans le reste de l'Europe. Au retour du second de ces voyages (1612), il dessina le plan du palais de *White-Hall*, où était éclatante la rupture avec la tradition anglaise. Par son fort développement en largeur, le Palais donnait l'idée d'une galerie. Les aménagements intérieurs (la cour avec ses cariatides, la salle du Banquet) y montrent un artiste qui ne songe pas qu'à la façade. Cet édifice est comme un jalon dans l'architecture anglaise : il est le chef-d'œuvre de Jones. C'est aussi la véritable manifestation de l'esprit architectural anglais. Après la déviation de Wren et de son école dans le sens du colossal, c'est là qu'on reviendra. A Webb, beau-fils de Jones, on attribue le *Greenwich Hospital* et aussi le type de l'hôtel privé tel qu'encore aujourd'hui on le retrouve immuable, avec le fossé qu'enjambe l'escalier coiffé d'un portique.

Si Charles I^er^ mérite les jugements sévères de l'histoire politique, les arts eurent en lui un protecteur éclairé. Sa collection de tableaux formait un Musée, sans égal alors. Les artistes furent traités par lui en amis. Van Dyck épouse la fille d'un lord. A côté des hôtes illustres, comme Van Dyck, comme Rubens, nombreux sont les étrangers de moindre importance. Van Dyck a son atelier et des élèves comme Dobson, Walker, James Gaudy. Jameson reçoit des leçons de Rubens. C'est le portrait qui est déjà le genre favori des peintres anglais. On cite John Hoskins, Samuel Cooper, son neveu (surnommé le « Van Dyck de la miniature »), Bacon et Pierre Oliver.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

La Révolution de 1648 marque un arrêt, non point tant par l'effet de ses tendances politiques que par l'influence de son esprit religieux qui chasse le luxe des églises, des édifices et des intérieurs. Tout ce qui rappelle le catholicisme ou la royauté est détruit. Les collections royales sont vendues et dispersées. Cromwell, qui semble d'abord suivre à regret ce mouvement, Cromwell qui a posé devant le miniaturiste Cooper,

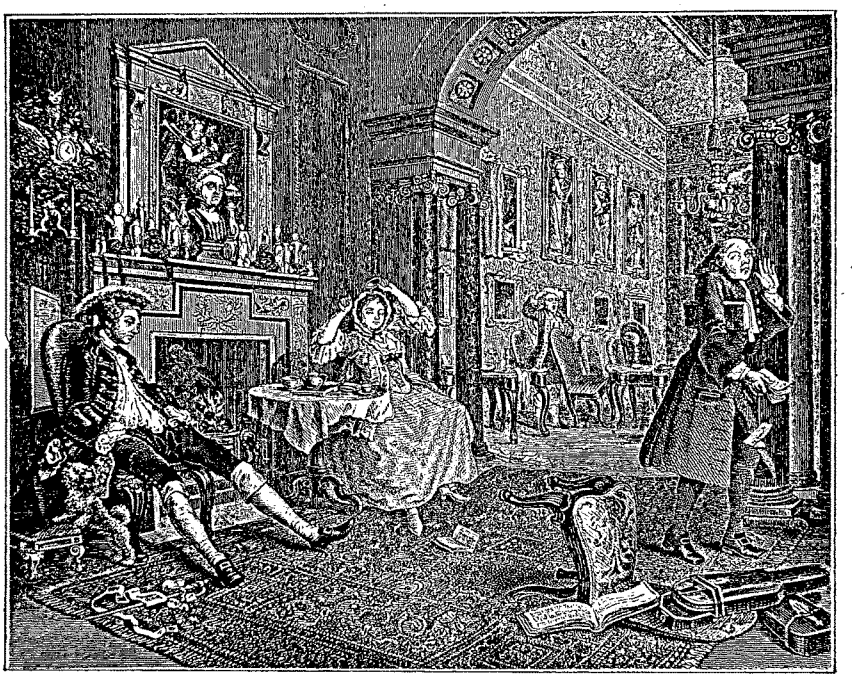


Fig. 5. — Hogarth : Scène du mariage à la mode.

devant Lely, devant Walker, Cromwell cherche des délais, traîne, puis rachète.

Les Stuarts reviennent de l'exil : une cour luxueuse se reforme autour du trône. Ces seigneurs qui la plupart s'étaient réfugiés en France y avaient pris les mœurs, les habitudes de faste de Louis XIV [1]. Tout d'ailleurs semblait à refaire, lorsque l'épouvantable incendie qui, en 1666, dévora à Londres 13.200 maisons et 50 églises, fit comme une

[1] Cette restauration de 1660 importe en Angleterre le style Louis XIV, exagéré dans le sens du grandiose et de l'ampleur lourde. Ce ne sont partout qu'acanthes larges démesurément. Des centres de fabrication céramique se créent, Lambeth, Pulham, Burslem, Stoke-upon-Trent.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

table rase et fournit une ville entière à rebâtir. A la cité dont les maisons étaient autrefois surtout en bois, il fallait substituer une ville nouvelle. L'architecte anglais, Christopher Wren (1632-1723), esprit vaste et hardi versé dans toutes les connaissances, repasse la mer, se propose au roi. Il avait déjà construit le *Sheldonian Théâtre*, à Oxford (1664). Il relèvera la capitale et lui donnera son plus beau temple, cette *Cathédrale de Saint-Paul*, dont il voulait faire la rivale de Saint-Pierre de Rome, avec son dôme colossal, son portique, plan grandiose dont l'exécution devait durer trente-cinq ans (1675-1710). Pendant un demi-siècle, Wren fut le Le Brun de l'Angleterre, régenta, inspira, dirigea. Les édifices qu'on lui doit sont innombrables ; mais, parmi ses œuvres, à côté même de Saint-Paul, il faut faire une place à part pour le merveilleux clocher de *Bow Church*, le morceau où il s'est montré le plus artiste.

Toute l'école architecturale d'abord tend à imiter Wren, comme Wren a voulu imiter Michel-Ange et sa coupole. Les hôtels privés ont des façades d'édifices publics avec leurs colonnades et leurs portiques.

Pendant ce temps, la peinture toujours adonnée au portrait, cite quelques noms anglais, mais la vogue reste aux étrangers parmi lesquels le fade Peter Lely tient le premier rang. Lely avait vu Cromwell dans son atelier. « Peignez-moi au naturel, lui avait dit le farouche dictateur. Pas de flatterie ou pas un penny pour le portrait ! Regardez-moi bien toutes ces rugosités, ces boutons, ces verrues ! » Les modèles avaient changé ! C'était toute la cour frivole de Charles II qui faisait défiler chez les peintres les beautés à la mode. C'est le temps où tous « peignent les vivants qui les font vivre ». Un seul, original, Thornhill (1676-1731), ose aborder l'allégorie, décore la coupole de Saint-Paul (grisailles), les plafonds d'Hampton-Court et de l'Hôpital de Greenwich.

La sculpture est représentée par Grinling Gibbons qu'on croit d'origine hollandaise et qui travailla le bois dans un sens ornemental (*Chapelle de Windsor* et *Cathédrale Saint-Paul*). A *Guildhall* (Londres) sont des statues colossales de bois par Saunders, de la même époque.

Le règne de la reine Anne produit, surtout en orfèvrerie, un style qui correspond à notre style Régence, avec les ensembles d'une forme robuste, large, et une décoration à reliefs légers, sobres, géométriques même. Avec ce style nous nous trouvons au XVIII^e^ siècle.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

Ce n'est guère qu'à partir de 1715 environ que, pour les historiens des Arts, commence un art anglais. Les Anglais eux-mêmes ont semblé en prendre leur parti : cela n'est pas tout à fait juste, comme nous l'avons vu.

L'architecture, pendant la période qui s'ouvre, aura une floraison de grands noms. Le style Louis XV, qui domine avec exubérance dans les arts décoratifs britanniques, est presque inconnu des constructeurs. L'école et les idées de Wren règnent encore dans les édifices. James Gibbs (1674-1754), lourd dans la *Bibliothèque* (Oxford), élève cependant la jolie église de *Saint-Martin-in-the-Fields*. William Kent, à la fois peintre et architecte, est l'homme du jour. On lui demande jusqu'à des dessins de robes. Il lance la mode des jardins dits anglais, aidé dans sa propagande par l'ouvrage où son confrère William Chambers, l'auteur de *Somerset House*, a décrit les jardins chinois que l'on débaptise. Tous les monuments de cette première partie du XVIIIe siècle ressemblent à ceux du style Louis XIV français.

Fig. 6. — Reynolds : Mistress Siddons.

Dans la seconde moitié du siècle, sous l'influence des frères John et Robert Adams, de Stuart qui publie « Athènes » (1762), le goût public s'éprend de l'antique et fait triompher le style Louis XVI avec la prédominance de l'ordre architectural ionique. Les frères Adams, auteurs de

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

l'élégant et froid *Collège d'Edimbourg* (1789), construisent d'innombrables châteaux et on leur attribue l'invention des baies juxtaposées en une seule grande fenêtre (genre de baies qui devait, de nos jours, retrouver les faveurs de la mode). A la même époque, il y a à mentionner la *prison de Newgate* (1789), par George Dance le vieux, — œuvre forte et curieuse dans le sens de l'adaptation à la fonction par l'impression et par l'aménagement.

La sculpture, à côté des noms d'étrangers comme ceux de Roubilliac, de Rysbrack et de Carlini, cite John Bacon (œuvres à Saint-Paul et modèles de figurines pour la céramique), Joseph Wilton, tous dans le style classique.

De nombreuses institutions se créent pour favoriser le développement des Beaux-Arts. La plus célèbre est la *Royal Academy* fondée en 1768. Dans la liste de ses premiers membres figurent beaucoup d'étrangers et manque Hogarth, mort depuis quatre ans.

William Hogarth (1697-1764) est anglais par l'esprit, par la composition, par les sujets. Son œuvre de peintre est comme une série de romans sur la société où il a vécu. Comme un romancier, il s'inquiète du document et rend fidèlement le milieu où il place l'anecdote. Chaque tableau est un ensemble construit avec une logique rigoureuse et minutieuse, en même temps qu'il n'est qu'une partie par rapport à la suite chronologique, dont il n'est qu'un chapitre. Le peintre prend un travers, une situation qu'il suit dans leur développement successif. *Carrière de la femme perdue* (1734), *Vie du débauché, Mariage à la mode* (1745), autant d'enseignements. Hogarth n'est pas pour rien le fils d'un maître d'école. Il est éducateur, moralisateur, peint de la morale. C'est un satirique, pessimiste, parfois cruel, comme lorsqu'il représente le père avare ôtant les bagues à sa fille qui va mourir.

Hogarth avait publié une *Analyse de la Beauté* (1753). L'Angleterre fut le pays des raisonneurs d'art. A cette époque les théories foisonnent. Richardson, dans son intéressant *Traité de la peinture*, veut démontrer, avant tout, les avantages matériels de l'art pour un pays. « Avec peu de dépense, le talent crée des œuvres d'une valeur vénale considérable ». On sent que tout le monde alors en Angleterre « veut » qu'un art national surgisse.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

De la lecture de Richardson sort Joshua Reynolds (1723-1792), enthousiaste avec la ferme volonté d'être un peintre et un grand peintre. Il forcera sa nature. Il se violente, comme lors de son voyage en Italie (1748-1752), quand il se frappe la poitrine et pleure de ne pas se sentir assez ému devant l'œuvre de Raphaël. Ses œuvres ont gardé une trace de cet état d'âme artiste. Rien chez lui qui ne soit raisonné, pesé, « conclu ». D'où une sorte d'éclectisme, d'académisme, une émotion tellement maîtresse d'elle-même qu'elle paraît peu. Art savant qui fait le siège de chaque difficulté, art qu'il possède sans en être possédé. Et malgré cela quel charme dans sa *Mistress Siddons*, son *Lord Heathfield*, son étrange *Nelly O'Brien* ! Son talent à rendre la grâce chez l'enfant et la femme (l'*Age d'innocence*, la *Sainte Famille*) était célèbre. Son dieu, — le croirait-on ! — fut Michel-Ange et, dans son dernier discours, il disait : « Je désirerais que les derniers mots que j'aurai prononcés, dans cette Académie et à cette place, fussent le nom de Michel-Ange ! » Il y avait là un aveu : Reynolds sentait ce qui lui avait manqué, cette force dont il s'était approché pourtant dans son *lord Heathfield*. Ces paroles furent comme le dernier cantique de Moïse, saluant la Terre promise, en vue de laquelle il mourait sans y être entré.

Fig. 7. — Gainsborough : La porte de la chaumière.

Thomas Gainsborough (1727-1788), élève du graveur Gravelot, fut

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

l'antithèse vivante de Reynolds. A tous les beaux raisonnements des méthodes, il oppose l'impression franche. Reynolds avait prétendu que le bleu ne devait pas être la couleur dominante. Gainsborough peint l'*Enfant bleu*, un chef-d'œuvre, où tout le costume est bleu. C'est un portrait, comme cette autre belle page, *Miss Graham*, comme *Miss Siddons*, dans le portrait de laquelle le peintre va provoquer son rival sur son propre terrain. Dans le paysage, Gainsborough triomphait de haute lutte. Le grand paysagiste Richard Wilson (1712-1782) resta en effet un incompris. Depuis son voyage en Italie, il voyait la nature anglaise avec un œil italien. Wilson était un classique, un idéaliste : ses toiles rappelaient Claude et Poussin. Au *Matin* de Wilson, Gainsborough oppose l'*Abreuvoir*, où l'on sent déjà le modernisme d'une touche légère exprimant l'extériorité telle quelle sans la « repenser », la « recréer » par la composition et l'ordonnancement.

La peinture allégorique n'avait jamais été florissante, malgré les essais de Thornhill. James Barry (1741-1806), dans le *Triomphe de la Tamise*, dans l'*Élysée des Grands hommes*, est un isolé qui recherche le grand style et se hasarde dans le nu. On cite Romney (1734-1802) à la fois architecte, sculpteur, graveur et peintre, qui jouit d'une grande vogue pour ses tableaux historiques et ses portraits. Mortimer peint la *Bataille d'Azincourt*. Opie, solide et fort, théâtral aussi, donne, en 1783, son *Meurtre de Rizzio*. Monamy (mort en 1747), Brooking († 1756) sont estimés. Samuel Scott († 1772) peint de belles marines et est renommé dans l'aquarelle, genre où l'Angleterre conserve une place au premier rang. Les paysagistes Hodges († 1797) et Ibbetson († 1817) se rattachent à l'école de Wilson. Joseph Wright de Derby († 1797) rend surtout des effets de feu et de lumière accidentelle dans son *Éruption du Vésuve* et dans son *Feu d'artifice*, ce dernier connu sous le nom de Girandola. Les *Clairs de lune* de Williams († 1855) étaient vantés.

Les vues d'ensemble sont plus faciles pour l'architecture. Le type de l'hôtel privé demeure le même, tel que Webb, tel que les Adams l'avaient conçu. Dans les monuments publics, on retrouve les ordres classiques, les colonnades. Colonnade à la *Banque d'Angleterre* (1788) par John Soane (1750-1837); colonnade dans le *British Museum* de Robert Smirke (1752-1845) à qui Londres doit aussi le *Post-Office* (1825) et la *Douane*.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

Le *Fitzwilliam-Museum* (Cambridge), construit par Basevi, est dans le même style. L'imitation et le pastiche dominent surtout à Edimbourg, Munich du Nord.

Aux gréco-romains s'opposent les néo-gothiques, plus gothiques par les détails que par les ensembles, avec leurs créneaux inutiles, leurs meneaux obscurcissants et leurs tours décoratives plantées aux côtés du château comme des plumets. Les ouvrages de John Britton, de Pugin et de Rickman répandent dans le public le goût du romantique Moyen Age. En 1822, Beckford construit à *Fonthill*, une sorte d'abbaye Moyen Age, destinée à abriter la vie journalière d'un richard anglais : le succès est retentissant.

Fig. 8. — Wilson : Paysage.

Plus tard un rapprochement se fera entre l'art de l'architecte et celui de l'ingénieur. En 1851, dans la construction de *Crystal-Palace*, Paxton († 1865) donnera au fer une importance qui ne fera que s'accroître dans la construction au XIX^e^ siècle. Cockerell († 1863), quoique nourri de l'antiquité, élève dans le style ogival la *Bibliothèque de Cambridge*.

La sculpture compte, vers la fin du XVIII^e^ siècle et le commencement du XIX^e^, des artistes comme Nollekens, Rossi, Theed, Banks et, en tête, loin en avant, Flaxman. Nollekens († 1823), très fécond, est vraisemblablement d'origine étrangère comme Rossi († 1802). William Theed († 1817) a sculpté de nombreux bas-reliefs dans le goût classique qui domine absolument la statuaire anglaise du XVIII^e^ siècle sans les tentatives d'émancipation qui se manifestent sur le continent et surtout en France. Flaxman († 1826), dans ses illustrations pour Homère, montre une sérénité naïve qui inspire peu ses œuvres de sculpture, toujours éprises d'effets de force. L'influence exercée par lui fut considérable, aussi bien par son enseignement à la *Royal Academy* que par les mo-

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

dèles qu'il fournit aux arts décoratifs et pour le céramiste Wedgwood[1].

Ces noms nous amènent vers 1830. Une seconde génération de sculpteurs commence avec Chantrey, Baily, Gibson, les Westmacott, Mac Dowell, Foley, Weekes, Marochetti, puis Boehm, Voolner, Marshall, Thornycroft, Gilbert et Leighton, à la fois peintre et sculpteur (*Athlète luttant contre un python*). Pendant le premier tiers du siècle avait dominé le style de Canova avec moins de grâce.

Fig. 9. — Vase de Wedgwood. Bleu avec des reliefs blancs.

La sculpture actuelle, peut-être par un contre-coup des théories de l'école préraphaélite, semble se reporter vers l'idéal des Italiens du xv^e^ siècle.

C'est toujours le portrait qui tient la plus grande place dans la peinture : il y a là comme un résultat naturel des tendances individualistes du caractère anglais. Henry Raeburn († 1823), d'Edimbourg, mérite d'être surnommé le Reynolds de l'Ecosse. Malgré ses qualités de force, il se voit préférer par la renommée Thomas Lawrence (1769-1830). Peintre à la mode et de la mode, Lawrence raffine et modernise dans le sens du joli, mais avec quelque tricherie. Les accessoires du costume prennent sur ses toiles une importance usurpatrice. Il a plus de séduction que de force. Au *Blue Boy* (Enfant bleu) de Gainsborough, il donne un pendant, avec son aimable adolescent *Master Lambton*, vêtu de rouge. On célèbre son *George IV*, qui a grande allure, son *Pie VII*, *Kemble en Hamlet* et surtout *lady Dover*.

L'allégorie n'avait guère compté que Thornhill et Barry. La peinture anglaise est peu portée à l'abstraction, reste plus anglaise qu'humaine. William Etty († 1849) se singularise par l'audace de traiter le nu qui effarouchait les palettes britanniques. On cite son *roi Candaule* (1830), ses *Baigneuses* (1841). Thomas Sthothard († 1834), illustrateur, déco-

[1] Gracieux vases ornés de bas-reliefs dans le goût antique, blancs sur fonds le plus souvent bleus, parfois noirs, — plaques et médaillons de même genre destinés à s'appliquer en panneaux sur les meubles, pendules, etc.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

rateur, laisse des morceaux mythologiques (les *Vendanges*, *Calypso*, *Cléopâtre*), inférieurs à sa *Fête champêtre*. Les grandes pages décoratives, où Frédéric Leighton († 1896) a célébré les *Arts de la Paix* et les *Arts de la Guerre*, restent ce que l'Angleterre a produit de mieux en ce genre.

Fig. 10. — Lawrence : Master Lambton.

L'ordonnance et le style y sont d'une largeur, rare partout, plus rare encore dans l'école anglaise.

La *Mort du général Wolfe* par Benjamin West († 1820) avait été saluée comme une révélation. West d'abord mythologique, puis religieux, donnait à ses personnages la vérité du costume historique. Par là, il précisait, ôtait toute l'abstraction de la convention antérieure, accentuait la personnalité des acteurs de la scène représentée.

John Opie († 1807) est épris des effets de violence et de mouvement

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

dans son *Meurtre de Rizzio* et dans l'*Assassinat de Jacques d'Écosse.* Plus sombre et aussi dramatique, Northcote (1831) peint *Mortimer et Richard Plantagenet :* c'est déjà le genre envahissant l'histoire par l'anecdote particulière, à peu nombreux personnages. Opie et Northcote remontent dans le passé ; mais, dans l'historique, les Anglais resteront surtout les « illustrateurs » du fait contemporain. C'est dans ceux qui se détacheront de cette actualité que le style s'élèvera en s'élargissant. Tel Eastlake († 1865), classique dans son *Brutus*, romantique dans son *Gaston de Foix,* quand il délaisse les « brigands italiens »[1] ses sujets favoris. De même Leslie († 1859) dans *Roger de Coveley*, dans *Jane Grey ;* de même Egg († 1863) dans la *Rencontre de Pierre le Grand et de Catherine.* La *mort de lord Chatham,* venant protester à la Chambre contre la reconnaissance de l'indépendance des États-Unis révoltés, a fourni à Singleton Copley († 1815) une belle scène historique où les masses de la foule sont habilement traitées[2]. John Martin († 1854) réduit ces foules à un grouillement indistinct (*Festin de Balthazar*) sur des fonds d'architectures grandioses comme dans un décor d'opéra ; il trouve un imitateur en Danby († 1861). Le *Conseil de guerre à Courtra* par Haghe s'inspire de l'idéal hollandais.

Mais un seul groupe lutte d'importance avec les portraitistes, c'est celui des peintres de genre dans une note particulière de sentimentalisme mêlé d'humour et de beaucoup de littérature.

Shakespeare est déjà le grand inspirateur. Leslie, qui lui emprunte beaucoup, est aussi le peintre spirituel de l'*Oncle Toby et la Veuve* (1831). Dans la même tendance est le *Yorick et la Grisette* par Newton († 1835). Collins († 1847), avant ses voyages qui haussent son idéal, peint bon enfant, aimable et sympathique, ses petits gamins qui se balancent sur une barrière (*Heureux comme un roi*, 1836). David Wilkie († 1841) traite, avec verve, des scènes populaires et villageoises. Ses *Politiciens de village* (1806) furent comme le début d'une série. Sa manière, précieuse

[1] Beaucoup s'inspirent de l'Italie, de ses tarentelles, de ses moissonneurs, de ses pifferari, de ses brigands. Uwyns peint de nombreux sujets italiens avant de s'adonner au genre.

[2] William Allan († 1850), longtemps à Saint-Pétersbourg, affectionne d'abord les sujets russes ; en 1843 il peint une *Bataille de Waterloo* pour Wellington.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

d'abord, devient plus large à la suite d'un voyage. Il est imité par Fraser († 1865); mais le maître, c'est Mulready († 1863) malicieux et espiègle, avec un grand talent d'observateur : le *Choix de la robe de noces*, le *Passage du gué*, la *Fête*, les *Paresseux*, le *Dernier arrivé*.

Il est malaisé de classer Maclise († 1871) qui a abordé tous les

Fig. 11. — West : Mort du général Wolfe.

domaines, le genre, le portrait, l'allégorie même (*Fresque de la chambre des Lords*) et la caricature. La National Gallery possède de lui deux tableaux dont les sujets sont des scènes de Shakespeare. Il a peint la *Mort de Nelson*, une *Bataille de Waterloo*, un portrait de *Dickens*.

Le goût national pour les sports crée toute une école d'animaliers avec Sawry Gilpin († 1807) et surtout George Stubbs († 1806). On admire les animaux que G. Morland († 1804) pose dans ses paysages à la porte de ses rustiques cottages. James Ward († 1859), d'abord imitateur de Morland, et graveur, peint des animaux ; de même Cooper († 1869) et Herring († 1865) dont on cite le *Derby* ; mais de tous les animaliers

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

anglais le plus fort assurément reste Edwin Landseer († 1873) dont la National Gallery possède la fameuse page, *Dignité et impudence*.

Morland nous a fait toucher au paysage, que, au XVIIIe siècle, avaient représenté déjà Wilson, Gainsborough, Cooper, Wright, Lambert.

L'école dite de Norwich amène au siècle actuel. John Crome († 1821) ou le vieux Crome (old Crom), de Norwich, fonde dans sa ville natale la Société des Arts (1805). Il est le portraitiste de la nature, traite les vieux arbres avec le même respect que de vieilles personnes. Il se plaît à peindre des entrées de villages. A la poésie des verdures, il ajoute la

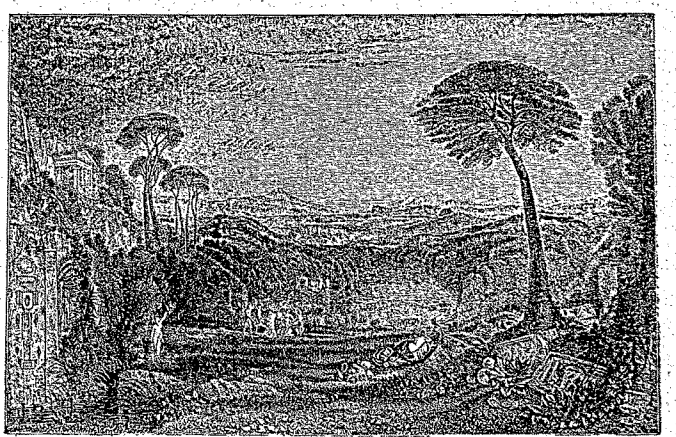


Fig. 12. — Turner : Le Rameau d'or.

rêverie des clairs de lune qui lui sont familiers. C'est le paysage le quel, la nature en négligé, sans arrangement, sans toilette. Calcot († 1844), peuple ses sites de figures, puis sur le tard, abandonne l paysage pour l'anecdote historique.

C'est avec Claude Lorrain que Turner (1775-1851) veut rivaliser. S *Fondation de Carthage*, qu'il lègue à la National Gallery, sera par s volonté expresse, placée entre le *Moulin* et la *Reine de Saba* du Lorrain Par trois fois (1819-1829-1840) il visite l'Italie. Dans sa première ma nière, bien antérieure au premier voyage, il apparaît comme aquarel liste précieux, surtout agréable, probablement sous l'influence de so ami le peintre Girtin. La recherche de la force, de la violence mêlé d'étrangeté fantastique, le domine dès 1802 et jusque vers 1830. La *Jeté de Calais* (1803), *Ulysse et Polyphème* (1829) marquent cette période

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

Les sujets, quand ils sont pris à l'antiquité, perdent ce qu'ils ont d'historique ou de mythologique, ne sont que des occasions, des prétextes : l'effet a quelque chose d'une grandeur sauvage par la composition comme par le maniement. C'est vers 1830 que Turner s'éprend surtout du rendu de la lumière, de la lumière ample, large, de la splendeur qui a fait la gloire de Claude. Le talent considérable manque peut-être un peu de la naïveté qui dominait chez Claude. Il y a du voulu, une sorte de puissance tendue, exaspérée, mélodramatique où la couleur a comme des cris lyriques. Malgré ces réserves, Turner mérite la place que ses compatriotes lui décernent à côté de Reynolds, au premier rang de l'école anglaise [1].

Fig. 13. — Constable : Paysage.

Vers le milieu du XIX^e^ siècle a surgi l'école dite des Préraphaélites. Le critique d'art Ruskin en a formulé le credo. Quelle que soit la valeur de l'apôtre, il n'a dû la victoire qu'à ce fait que ces affirmations d'idéal correspondaient aux tendances consentantes du milieu. Ce qu'on pourrait appeler la doctrine préraphaélite s'adapte merveilleusement à la tournure d'esprit anglaise. Entre les arts tels que les a orientés la Renaissance et l'art préraphaélite, les mêmes différences apparaissent qu'entre la tragédie classique de Racine et le drame romantique de Shakespeare. Le tragique classique abstrait, élimine tout ce qui ne concourt pas à l'expression du caractère ou néglige

[1] John Constable († 1837) représentait un idéal tout autre. Il a traité avec une aisance aimable, les prairies, les villages, une ruelle de hameau, quelque église dans le lointain. Peintre de vues plus que de paysages, Bonington († 1828) sortit de l'atelier de Gros, cultiva aussi le genre anecdotique (*François I^er^ et la Duchesse d'Etampes*, au Louvre). La chaleur du coloris se joint chez lui à l'observation précise et fidèle dans le sens hollandais.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

tout ce qui n'est point caractéristique : pour le classique le détail concret n'existe qu'autant qu'il se lie au sujet même, qu'autant qu'il est significatif de la passion dominante qui donne l'unité.

L'influence devait s'épandre au dehors en raison des circonstances particulièrement favorables. Pendant qu'en Angleterre les préraphaélites gagnaient peu à peu le terrain, le continent assistait aux manifestations de l'art dit impressionniste. L'opposition entre l'idéal préraphaélite et l'idéal de l'impressionnisme est telle qu'on peut dire qu'ils sont à l'antipode l'un de l'autre. La réaction contre l'impressionnisme se fit dans le sens du préraphaélisme.

Fig. 14. — Bonington : François Ier et sa sœur.

Il s'agissait de remonter au delà de Raphaël, de renouer le fil rompu de la tradition, de revenir aux « primitifs ». Le paganisme ressuscité par la Renaissance était un faux paganisme, c'était une sorte de traduction infidèle, quelque chose qui n'était ni l'antiquité, ni le christianisme. C'est à la source des primitifs que coule la pure vérité. L'antiquité vue par Raphaël n'est pas plus l'antiquité que les Romains de Le Brun ne sont des Romains. L'art ne doit pas plus interpréter à ce point de vue, qu'il ne doit intervenir pour décider l'importance des parties et des

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

détails représentés. Tout ce qui est dans la nature a un égal droit d'accession dans l'art : nous n'avons point à refaire la Création. Dieu est aussi bien dans le brin d'herbe que dans la forêt, que dans l'homme. La pensée et l'impression sortiront de la toile comme de la nature même : laissons agir les choses directement sans leur inspirer une sorte de hiérarchie de signification et d'émotion. Tel fut le credo.

Fig. 15. — Leighton : Le prophète Élie.

Les préraphaélites anglais se firent les illustrateurs de toutes les vieilles légendes des chansons de geste. L'archaïsme sévit sans qu'on prît garde que l'archaïsme est ce qu'il y a de moins sincère au monde et que, du moment où on songe à être naïf, on cesse de l'être. La Bible aussi fournit des sujets où les personnages offraient, aux yeux étonnés, des types absolument saxons. On reconstitua les milieux disparus sans se demander si l'on était interprète plus fidèle que ne l'avaient été les artistes du XVI^e^ siècle et si les héros septentrionaux aux noms barbares étaient plus authentiques et plus exacts que les Romains et les Grecs des peintres et des sculpteurs d'antan. Chose curieuse et étrange phénomène ! Quand on se hasarda dans les sujets actuels, on sembla conserver quelque chose de ces habitudes de formes et de composition, comme si, par une réciprocité bizarre, à force de vouloir voir les gens du IX^e^ siècle avec un œil du IX^e^ siècle, c'était aussi avec un œil du IX^e^ siècle qu'on regardait le XIX^e^.

Les quatre champions principaux des doctrines nouvelles furent Burne Jones, Madox Brown, Noël Paton, Millais : Jones, quintessencié, raffiné avec quelque chose de maladif [1] ; Brown, violent, rude ; Paton,

[1] *Merlin et Viviane* (1878), le *Roi Cophetua* (1889).

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

panthéiste, grouillant de divinités minuscules blotties sous les herbes ou juchées dans les coudes des ramures. Millais fut longtemps le chef[1]; plus tard, dans le *Garde de la tour de Londres*, il parut avoir desserré l'étroitesse de la formule pour une facture plus large.

A côté des novateurs, l'école anglaise restait fidèle aux traditions classiques, tout en abandonnant un peu le portrait. Nous avons déjà parlé de Frédéric Leighton. Alma-Tadéma compose savamment, dans un agréable coloris, des sujets antiques. Dans le nu et la mythologie, on cite M. Watts, Prinsep (*Diva Theodora*, 1890), Herkomer (*La dernière assemblée*), Erskine, Webster et surtout Orchardson (anecdotes), John Gilbert, robuste et en même temps décoratif.

Grâce à des institutions intelligentes et actives, grâce à des Musées organisés en vue de la propagande, grâce aux lumières des hautes classes, l'Angleterre a vu les arts décoratifs s'émanciper peu à peu, puis répandre leur influence sur le continent (modern style). Tandis qu'en France on « anglicise » outre mesure en dénationalisant l'esprit des arts les plus français, on ne s'aperçoit pas que, au contraire, les Anglais n'ont fait que nationaliser, marquer à leur empreinte propre les éléments qui venaient du dehors à la suite des Expositions.

[1] *Ophélie.*

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

Les Arts Décoratifs

(XVII^e et XVIII^e siècles.)

Le XVII^e siècle et le XVIII^e siècle, si l'on en excepte la période du style Louis XIII, nous montre les arts décoratifs de l'Europe tributaires du goût français. Cette domination est manifeste et avouée, sauf pour la période de la Régence qui, en Angleterre, voit régner le même style qu'en France mais sous le nom de style de la reine Anne.

Tout style doit être étudié dans ses caractéristiques, dans les institutions et les forces qui le propagent, dans les ornemanistes qui en sont les précurseurs ou les apôtres, et dans les artistes, les artisans qui le réalisent.

Henri IV, malgré l'opposition de Sully plus favorable à l'agriculture qu'à l'industrie, avait favorisé les artisans, les avait logés au Louvre. Le style Louis XIII, bien qu'il se soit épanoui plus tard, est déjà visible en germe dans l'architecture de la place Dauphine; il domine dès 1621, à la suite de l'arrivée de Rubens en France à l'appel de Marie de Médicis. C'est en effet un style tout flamand, charnu, d'une santé massive, tout en rondeurs, en bosses, pansu, ventru, boursouflé, avec quelque chose de triste pourtant, surtout dans le choix des matières et des couleurs.

Les encouragements ne manquent point. La tapisserie multiplie ses centres de production. Comans, un flamand, et Laplanche, établis aux Gobelins, sont les rivaux de Pierre Dupont (au Louvre) et de Lourdet (à la Savonnerie). Reims tisse des tapis et des tentures. Jamais le tissu

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

n'avait occupé une telle place dans l'ameublement. Les lits rectangulaires sont encombrés de rideaux et de bandes qui cachent le bois des colonnes. L'étoffe remplace le bois sculpté, que le XVI^e siècle avait fait dominer partout. Les sièges, à dossier bas, se garnissent de tapisseries frangées. La décoration consiste en feuillages larges et fournis, juxtaposés en rinceaux qui laissent à peine entrevoir le fond : les couleurs sont tristes, neutres, conventionnelles comme le dessin (ce qui est légitime, mais demanderait plus de gaîté de tons).

Les bras et les pieds du meuble sont en ligne droite et offrent les horribles colonnes torses caractéristiques ou les boules ou les balustres pansus.

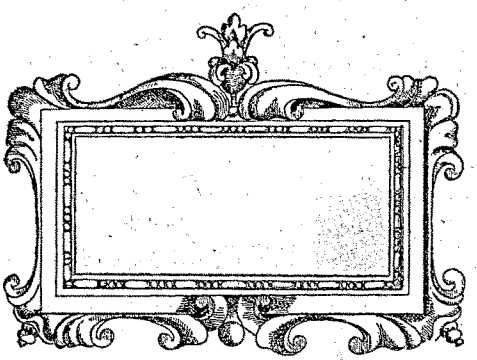


Fig. 1. — Cartouche Louis XIII.

Ces balustres, sortes de colonnes trapues, aplaties, gagnant en largeur ce qu'elles ont perdu en hauteur, sont typiques; on les trouve partout avec les boules.

Le cabinet et l'armoire ne se prêtaient point à l'emploi de l'étoffe. La sculpture y est architecturale, en bossages redondants ou, par un curieux contraste, à surfaces plates, simples, ornées d'incrustations d'écaille, de cuivre ou d'étain (bureau du maréchal de Créquy, Cluny). Parfois on y mêle les pierres dures et des plaques émaillées. Cette marqueterie, sombre et triste d'effet, est l'origine du meuble riche et superbe que créera plus tard Boulle. Ces armoires, ces cabinets avec leurs nombreux tiroirs, semblent des coffres posés sur une table. Le corps du haut est toujours moins considérable de dimensions que le corps du bas; par une analogie curieuse avec le costume de l'époque, la ceinture du meuble comme celle du gentilhomme, semble remonter haut sur la poitrine. Ces cabinets venaient le plus souvent de Flandre ou d'Allemagne; ceux où s'incrustaient les pierres dures et s'encastraient des peintures étaient de provenance italienne (les Italiens les appellent des stipi).

A travers toute cette tristesse éclate l'inattendue gaîté de la bijouterie. Le joyau, le bijou de style Louis XIII, est aimable, printanier par les couleurs de l'émail léger qui l'éclaire de ses « tons » jeunes en même temps

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

que la sveltesse des rinceaux souvent filiformes à petites feuilles qui rappellent la plante dite capillaire. Ces émaux dits de bijouterie passent pour l'invention de Toutain de Châteaudun, — vers 1630. La Galerie d'Apollon présente des exemples de cette aimable émaillerie et le Coffret d'Anne d'Autriche, avec ses délicats rinceaux d'or ciselé, se déroulant et se découpant sur un fond de soie bleue, témoigne de l'élégance et de la légèreté que l'époque a montrés seulement dans l'orfèvrerie et l'émaillerie.

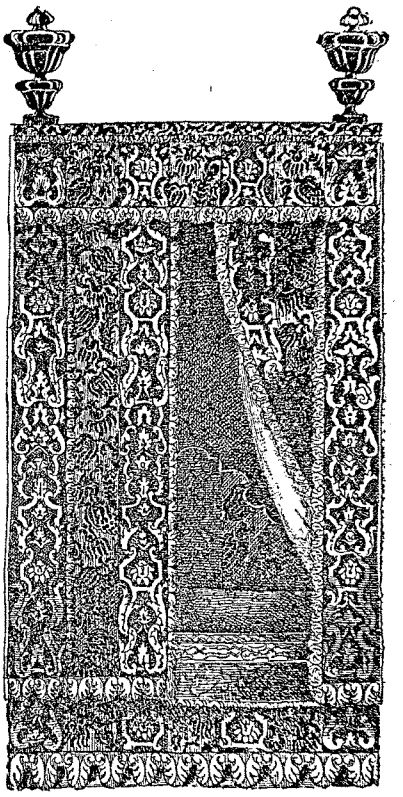


Fig. 2. — Lit d'Effiat (Cluny).

Les ornemanistes sont déjà nombreux et, parmi eux, bon nombre sont des orfèvres (Gédéon Légaré, Carteron et Toutain, dont nous avons parlé, qui publie des modèles en 1619). Les gravures de Picart, de Stella, de Mitelli, de Philippon, surtout celles d'Abraham Bosse, montrent les caractéristiques du style ; il faut mettre à part della Bella, si original qu'on croirait que ses modèles de vases sont du style Louis XV.

Les caractéristiques sont une impression de lourdeur triste. A côté de la colonne torse et du fronton brisé, tout semble tendre à la boule, au rond. Les cartouches, joufflus et rebondis, sont encadrés de découpures et d'enroulements. Le balustre a des formes de gland. Au pied des meubles, aux angles, s'arrondissent des boules. Les guirlandes de feuilles et de fruits (rarement de fleurs) forment de gros bourrelets où les fruits eux-mêmes sont des fruits ronds, poires, pommes. Rien n'allège, ne se détache de la masse, n'y creuse une cavité. Dans les encadrements, la forme carrée prédomine avec le cercle et l'octogone. Les bords des encadrements des cartouches affectent parfois la forme de bourrelets, d'ourlets arrondis, comme des pétales courts très épais ou plutôt comme des lobes d'oreilles, d'où le nom de style auriculaire donné à ces bizarreries,

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

modifications et dépendances du style Louis XIII, qui sont surtout allemandes.

L'acheminement vers le style Louis XIV se fait peu à peu : un style sort presque toujours du style précédent. Certains motifs à encadrements avec guirlandes tenues par des cariatides, œuvre de Simon Vouet, le peintre, fournissent déjà la transition. Il y a moins de redondance. Ce n'est pas que le Louis XIV n'ait abusé des saillies rengorgées ; mais l'esprit n'est plus le même. Le rengorgement Louis XIII est plus plantureux, exagération d'une sorte de santé toute matérielle, tandis que le rengorgement Louis XIV vise à la dignité, à la majesté, à la noblesse.

L'époque n'est pas comparable, d'ailleurs. Le règne précédent avait été inquiet et triste. Le règne du grand Roi sera une apothéose. Le beau moment va de 1675 à 1685. La France domine l'Europe et lui impose son goût. Tout cela est amené : il y a des faits typiques, des signes précurseurs. Fouquet au château de Vaux avait été un Mécène. Mazarin était un grand collectionneur. Un jour, il organise une loterie entre les personnages de la cour, ses hôtes. Les lots sont des pierreries, des bijoux, des étoffes, des meubles, de l'argenterie : c'est une indication double montrant l'importance accordée à ces objets et par celui qui les offre et par ceux qui les reçoivent.

Jamais les arts industriels n'ont été favorisés autant et aussi intelligemment que sous Louis XIV. Deux hommes méritent notre reconnaissance éternelle : à Colbert et à Lebrun revient l'honneur d'avoir étendu sur l'Europe la domination de l'art français. La royauté dépensière fit des dépenses fécondes. De 1660 à 1672 chaque année vit fonder une manufacture nouvelle (laine, drap, soie, glaces à Tour-la-Ville, tapis à la Savonnerie, à Aubusson, à Beauvais, aux Gobelins, dentelles à Alençon). Parmi ces manufactures, quelques-unes qui existaient déjà, reçurent des subsides, des directions, le titre de manufactures royales.

En 1662, les Gobelins (800 ouvriers dont 300 logés) deviennent manufacture royale des Meubles de la Couronne. L'ancien établissement de teinture, fondé par un nommé Gobelin dont Rabelais parle, se métamorphosa en une sorte d'Académie des Arts décoratifs sous la direction de Lebrun. L'édit de 1667 porte que la manufacture devra être « remplie de bons peintres, maîtres tapissiers de haute-lisse, orfèvres, fon-

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

deurs, graveurs, lapidaires, menuisiers en ébène et en bois, teinturiers et autres bons ouvriers en toutes sortes d'arts et de métiers. »

Fig. 3. — Le triomphe de Neptune (Gobelins).

On s'imagine à tort que les Gobelins n'ont produit que des tentures et des tapisseries. Malgré l'hérésie esthétique qui fit tisser de véritables tableaux, on admire la merveilleuse habileté des 250 maîtres-tapissiers

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

qui, sous la direction de Lebrun, puis de Mignard, sur les modèles des grands peintres d'alors et de Lebrun lui-même, tissèrent les batailles d'Alexandre, l'Histoire de Louis XIV et tant d'autres tapisseries où le « métier » luttait de sûreté, de douceur et de finesse avec la peinture [1].

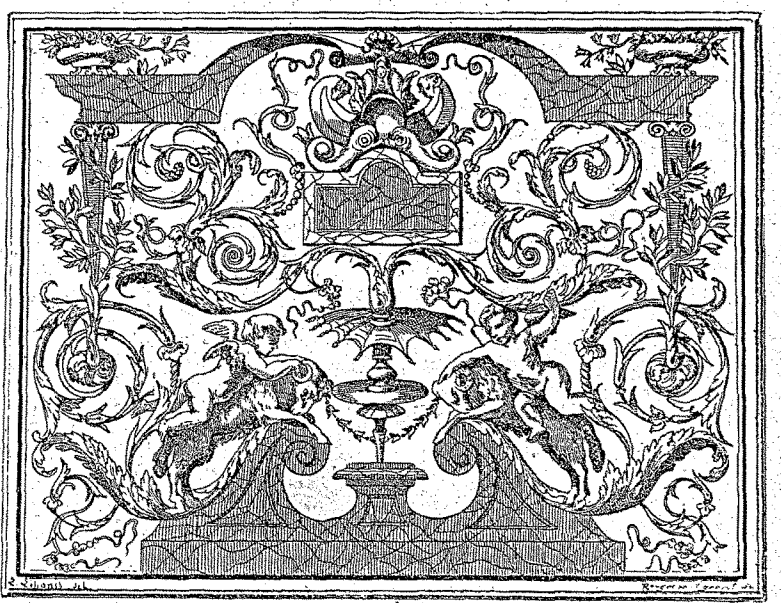


Fig. 4. — Panneau par Bérain.

Lebrun (1619-1690) déploya une activité infatigable, dessinant d'innombrables modèles, donnant à chacun ce qu'il avait à faire, accomplis-

[1] Les suites des Douze mois, l'Histoire de Moïse, les Châteaux royaux sont célèbres. Jean de Troy, Jouvenet, Boullongne, Audran, les Coypel, Desportes, Oudry, Boucher figureront parmi les fournisseurs de « cartons ». On cite surtout les tentures des Indes par Desportes, l'histoire de Don Quichotte par Coypel, le Pastorales des Boucher. La Convention épurera les sujets. Les portraits d'artistes sur les murs de la galerie d'Apollon sont de beaux « Gobelins » du XIX^e siècle. Les teintures, grâce à Chevreul, donnant 14.420 nuances, enrichissent la palette à l'excès et encouragent la déviation d'idéal : une tenture ne doit pas être un tableau.

Beauvais devint manufacture royale en 1664 « pour les tapisseries à verdures et personnages, de haute et basse lisses ». Les Gobelins travaillent sur métier vertical (haute lisse); la basse lisse est le métier à plat, horizontal. C'est le peintre Oudry qui, directeur en 1734, mena Beauvais à son apogée. Boucher, Leprince et Casanova fournirent des modèles. On tissa surtout des pastorales, les Fables de Lafontaine, des chasses, des grotesques de Bérain — Aubusson, manufacture royale en 1664, fleurit surtout au XVIII^e siècle (Fables de La Fontaine, chasses, arabesques, fleurs et fruits sur les modèles de Huet et de Ranson à l'époque de Louis XVI).

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

sant sans relâche la fonction que lui assignait sa charge, « faire les dessins de la tapisserie, sculpture et autres ouvrages, les faire exécuter correctement et avoir la direction et inspection générales sur tous les ouvriers. » Le style Louis XIV sera la création de Lebrun.

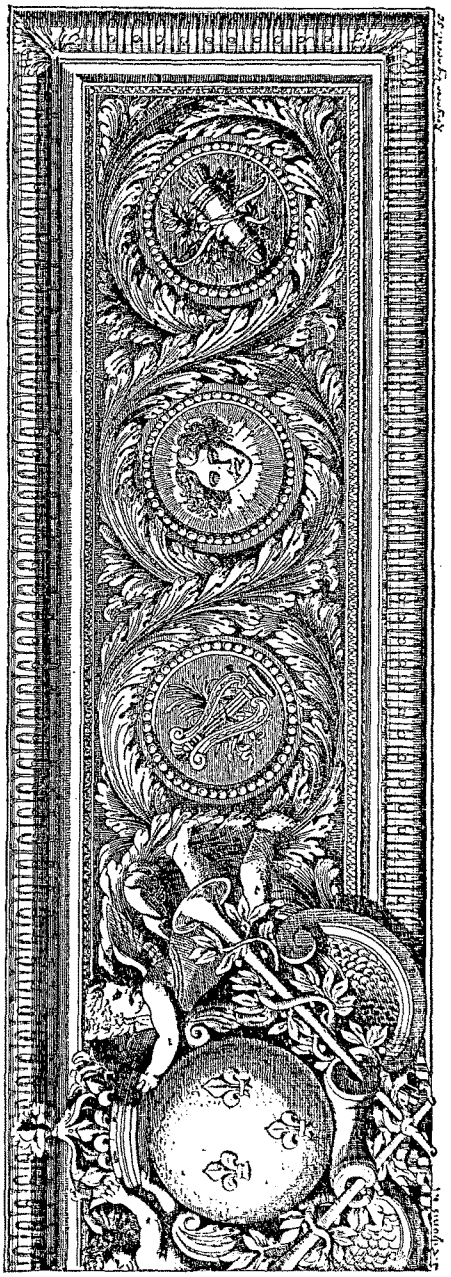


Fig. 5. — Frise par Lepautre.

Ces manufactures royales ont pour objet de meubler les résidences du roi, de fournir l'appareil nécessaire aux fêtes, de mettre au jour toute sa magnificence. Versailles est un immense décor. Les courtisans, qui vont et viennent par les larges allées droites du parc à la française dessiné par Lenôtre, sont les figurants de la pièce à grand spectacle. La noblesse n'existe plus dans sa demi-indépendance d'antan : elle est réduite à faire cortège à la royauté, cortège aux costumes éclatants, tout en velours, soie, broderies, pierreries, rubans, plumes et perruques. Ce luxe royal est imité dans les châteaux qui n'ont plus rien du manoir féodal; il est imité avec prudence pourtant pour ne point faire ombrage aux jalousies d'en haut et ne point renouveler la dure expérience de Fouquet. Avec les lettres qui chantent le règne, les arts, beaux-arts et arts décoratifs, font chorus.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

Ce luxe d'apparat, superbe dans les vastes salles hautes des palais, n'est guère de mise dans les milieux bourgeois, — ce qui explique que le siècle actuel, dans ses retours aux styles d'autrefois, n'ait jamais ou presque jamais ressuscité le style Louis XIV. Cependant, les classes moyennes voient, au XVII^e siècle, se produire certaines innovations heureuses qui témoignent d'un progrès dans le sens du confort. Aux dal-

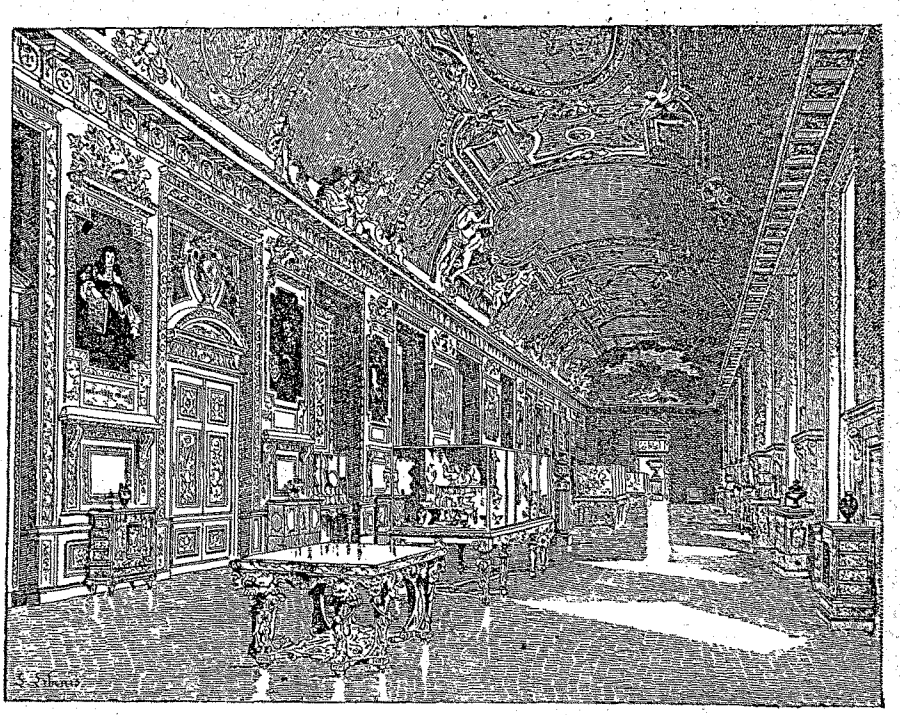


Fig. 6. — Galerie d'Apollon (style Louis XIV).

lages et aux carrelages froids des époques précédentes succèdent les planchers, les parquets de bois. Les vastes cheminées, dispendieuses de combustible qui s'élevaient jusqu'au plafond et étaient plus riches en courants d'air qu'en chaleur, sont abandonnées pour les petites cheminées à hauteur d'appui, où la tablette portera la glace dont le mensonge agrandit la pièce. M^me de Sévigné mentionne, en 1677, ces deux nouveautés, cheminée basse et parquet. Les petites horloges basses ont la concurrence des horloges à gaine, « horloges à pendule » (le pendule vient d'être inventé par Huyghens, 1657).

Ces ameublements Louis XIV ne sont concevables que dans les

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

grandes galeries aux plafonds élevés, avec les surfaces claires des murs peints en blanc et ornés de moulures dorées, avec la décoration d'attributs héroïques, de trophées avec casques, glaives, armures, dans des formes qu'on croyait romaines. Cette ornementation héroïque et romaine semble coïncider avec les débuts du style. L'ornemaniste (et architecte)

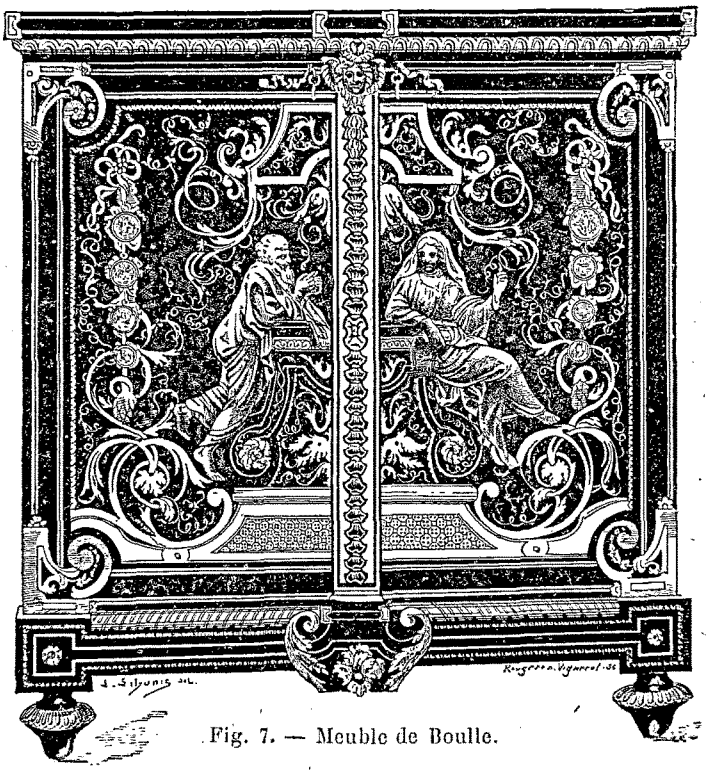


Fig. 7. — Meuble de Boulle.

Jean Lepautre (1618-1672) publie, sur des dessins pris en Italie par Adam Philippon, des albums de modèles intitulés « à la romaine », — frises, grotesques, trophées, trumeaux, lambris, plafonds, cheminées, fontaines. On y trouve des dessins d'orfèvrerie, bien que cela ait été la spécialité de son fils, Pierre Lepautre (+ 1716). Les Lepautre, les Bérain sont les ornemanistes les plus importants du règne de Louis XIV, — après Lebrun.

Les formes se modifient dans les ensembles. Les lits sont entourés d'une ruelle et forment alcôve ; ils sont très ornés de tentures et de broderies à grands ramages et à personnages, où l'on voit souvent des tons d'un jaune éclatant. Les sièges sont larges ; les dossiers s'élèvent. Les

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

pieds de meubles sont des pilastres peu légers sans doute, mais qui n'ont plus la boursouflure du style précédent. Ces pieds sont droits parfois; vers la fin, ils se contournent en consoles, mais fortes, nourries. Le bois est souvent doré.

Le luxe est tel qu'on fait des meubles en argent. Des tables d'argent de style Louis XIV figurent dans les collections de la reine d'Angleterre; elles datent du règne de Charles II qui, après son exil en France, rapporta le goût français.

Fig. 8. — Sucrier par P. Germain.

Le fameux ébéniste Boule ou Boulle (1642-1732) invente la marqueterie qui porte son nom ou plutôt tire des effets d'un style très personnel, d'un procédé que le règne de Louis XIII avait connu. Le procédé de Boule consiste en une marqueterie de cuivre et d'écaille, le cuivre donnant le décor et l'écaille le fond (ce qu'on appelle le « boule ») ou le contraire (le « contre-boule »). Il découpait en même temps les deux placages métal et écaille, et avait ainsi le meuble et son pendant (on en a un exemple dans deux meubles, au Louvre, salles des Dessins). Parfois il ajoute l'étain. Boule exécuta les deux merveilleux coffrets de mariage pour le mariage du Grand-Dauphin (ces coffrets faisaient partie de la collection San-Donato). Non seulement le grand ébéniste eut son procédé, mais — on l'oublie — il eut son style, magnifique d'effet, simple d'éléments. Sur les fonds se dessinent de merveilleux rinceaux variés, souples, en courbes sveltes, parmi lesquels descendent les lignes verticales de petites fleurettes enfilées en queues de cerf-volant. Tout cela forme les fonds, parmi les reliefs des beaux bronzes en bas-reliefs de figures allégoriques ou de mascarons, dans l'encadrement des oves et des palmettes, avec, aux angles,

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

les rosaces et le tout reposant sur les pieds en toupie qui portent le meuble d'une silhouette sans complication. Les meubles de Boule ont pour l'ensemble, la force du Louis XIV avec une atténuation dans le sens de l'amabilité et de la grâce légère, pour le détail. C'est d'ailleurs la fin du règne et même au delà.

On peut en dire autant de Bérain (1630-1711), dessinateur des jardins du roi et du cabinet du roi. Organisateur de la fête de 1688 au château de Chantilly, il a laissé un album « d'Ornemenz », parmi lesquels des lambris, des grilles, des meubles, des pendules et surtout des cartons de tapisseries où s'échafaude, sur des fonds très dégagés, une architecture aérienne et filiforme de portiques, de bandes suspendues d'où tombent des lambrequins et sur lesquelles se meuvent des personnages de fantaisie (beaucoup de comédiens de la comédie italienne) et de nombreux animaux, cerfs, chiens, chèvres, singes, rats, oiseaux, paons, — parmi les guirlandes légères, les rinceaux élégants, qui encadrent des mascarons ou des médaillons.

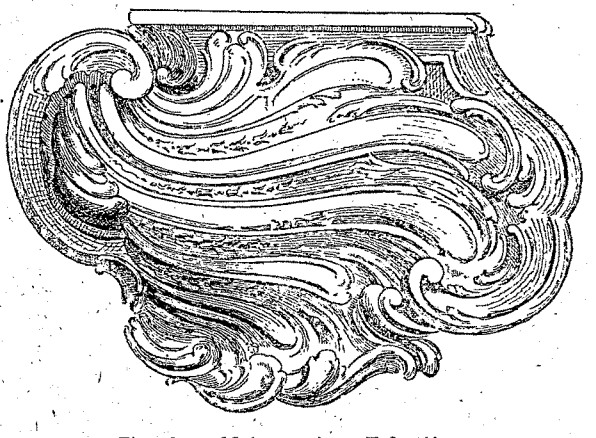


Fig. 9. — Meissonnier : Tabatière.

Mais Boule et Bérain ont une place à part dans le style Louis XIV. Chez le décorateur Claude Gillot (1673-1722), à travers les analogies avec Bérain, on devine déjà le style Louis XV. Le vrai et pur Louis XIV est le style de Lebrun. C'est Lebrun qui dirige et inspire (quand il ne dicte pas) jusqu'à l'orfèvrerie ample, large, de Claude Ballin (1615-1678) dont les œuvres ont disparu, lors de la fonte nécessitée, en 1689, par la pauvreté du Trésor.

Les caractéristiques du Louis XIV sont une impression de majesté : les objets tiennent solidement debout sur des bases fortes et des pieds massifs. Les silhouettes sont simples, cubiques même. Les moulures sont comme grasses, à reliefs et à cavités larges. L'œuvre est symé-

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

trique, c'est-à-dire divisible par une verticale centrale en deux parties qui se répètent. La matière dominante est le bois doré.

L'ornementation comprend des figures allégoriques, des mascarons rayonnants (allusion au Roi-Soleil), des trophées héroïques, des cartouches à champ rond et rebondi, parfois ovales, mais rarement ovales debout (l'ovale debout est dû Louis XVI); d'ailleurs l'ovale Louis XIV est elliptique et non ovale comme le Louis XVI. Dans les moulures on retrouve les éléments classiques, oves, langues de serpents, — parfois des feuilles de laurier. L'ove s'allonge parfois en godrons. Les guirlandes ont des feuilles moins courtes que le style Louis XIII. L'acanthe est large, grasse à gros retroussis. Les rinceaux où elle se recourbe dessinent des cercles et sont très fournis. Les pieds se courbent parfois en consoles ventrues. La coquille, qui apparaît, est régulière, symétrique. Les lambrequins sont des draperies pendantes, comme des tabliers ou des bas de bannières ; le plus souvent, ils se découpent par leur bord inférieur en trois lobes, celui du centre étant plus long. Nous avons noté les pots à feu dans l'architecture.

Fig. 10. — Rouen : Assiette « à la corne ».

La seconde période, celle qui est à cheval sur le XVII^e et sur le XVIII^e siècle, voit ce style s'alléger, s'aérer. Les entrelacs forment des sortes de bandes fantaisistes, treillissées souvent et bordées de sortes de rubans plats : de là sortira le style Régence comme de la coquille symétrique Louis XIV et de la grosse console sortiront la rocaille et la courbe en S du Louis XV.

Intermédiaire se place le style de la Régence (1715-1723) le même que les Anglais appellent style de la reine Anne. Dans le Louis XIV deux éléments se rencontraient, le géométrique avec les lambrequins et les entrelacs, le naturel avec la coquille et les rinceaux. Du premier naîtra

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

le style Régence, du second (coquille) le Louis XV ; le Louis XVI viendra d'ailleurs.

Ce style Régence a pour promoteurs les architectes Robert de Cotte (1656-1735) et Oppenord (1672-1742), surtout ce dernier, qui a laissé de très nombreux modèles d'arabesques, de frises, de panneaux, de cartouches, de dessus de portes, de pendules, etc. Le grand ébéniste Cressent (1690 ?-1765 ?), « ébéniste des palais de son A. R. le Régent », est le plus renommé des artisans d'alors et la date probable de sa mort montre que, en effet, l'esprit de la décoration persista au-delà de la fin de la Régence. Les meubles de Cressent, ses tables surtout, sont de belles pièces où les pieds présentent une légère courbe, puissante, vigoureuse, terminée au bas par des « sabots » de bronze doré en forme de pied à griffes remontant en acanthe. Au haut des pieds, là la courbe fait poitrail, des bronzes dorés et ciselés figurent des têtes de femmes, penchées le plus souvent sur le côté et dont le bas est une acanthe, sorte de gaine aérienne. Les contours des meubles sont déjà en dessin d'accolade ou d'arbalète. Beaucoup de moulures de cuivre protègent les saillies des corniches. Les courbes et les chantournements sont sans violence, un peu sévères même.

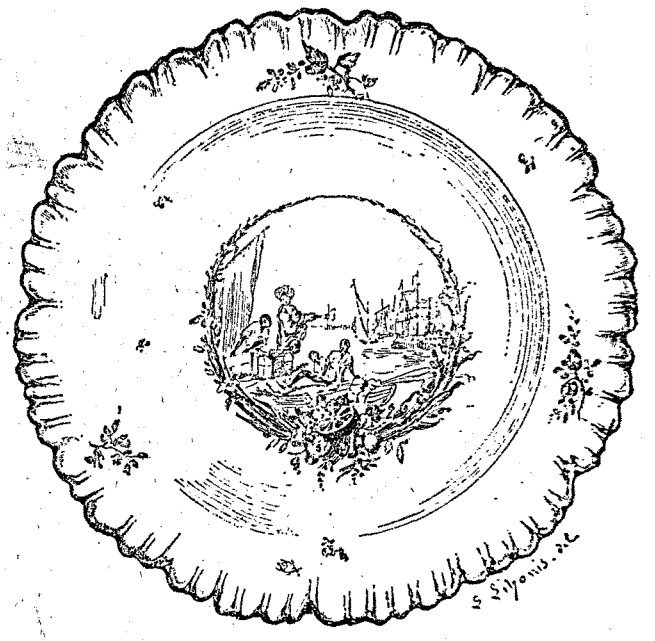


Fig. 11. — Faïence de Marseille.

Les bureaux à cylindre sont fréquents. On emploie la marqueterie de bois. A noter, vers 1720, une invasion de singes dans la décoration et dont Bérain semble avoir donné le signal précurseur.

L'orfèvrerie, sobre et belle, offre les mêmes courbes et les mêmes chantournements que le meuble, pour les bordures et pour la silhouette ;

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

mais la décoration craint le relief et se contente de sortes de gravures simples imitant la passementerie, — des sortes de lanières plates, de peu de saillie et d'une saillie uniforme, encadrant des pointillés, des treillissés, des guillochés. Cependant on rencontre des reliefs de godrons et des creux de cannelures, dont le parallélisme ascendant tourne en spirale autour du bas des vases.

Fig. 12.
Gourde, faïence de Nevers.

Le style Louis XV est une modification de la coquille. Ce n'est plus la coquille géométrisée, conventionnelle, symétrique du style Louis XIV, coquille dont les nervures formaient une palmette et dont l'ensemble dessinait un demi-cercle. C'est la coquille naturelle ou plutôt le coquillage qui amène les imitations des rocailles, des pierres trouées, des madrépores. Il ne faut pas oublier que l'époque voit prédominer les sciences naturelles. L'Histoire naturelle de Buffon commence à paraître en 1749. On publie d'énormes livres de conchyliologie. L'on s'amuse aux curiosités du monde sous-marin. C'est la mode. On fait des collections de toutes ces choses que l'on va sculpter sur le meuble et les lambris, madrépores, coraux, cristallisations, coquillages bizarres. — Tout cela sera le style Louis XV; tout cela se prête mieux aux intérieurs moins solennels. La fortune publique s'émiette. A côté de la royauté, de la noblesse, surgissent les traitants et la bourgeoisie parlementaire. Les maisons se divisent en nombreuses pièces, plus petites que ces grandes salles où on avait froid. La femme prend plus d'importance, se meuble de petits riens, de bibelots. Le meuble se fait mignon et coquet; il diversifie son

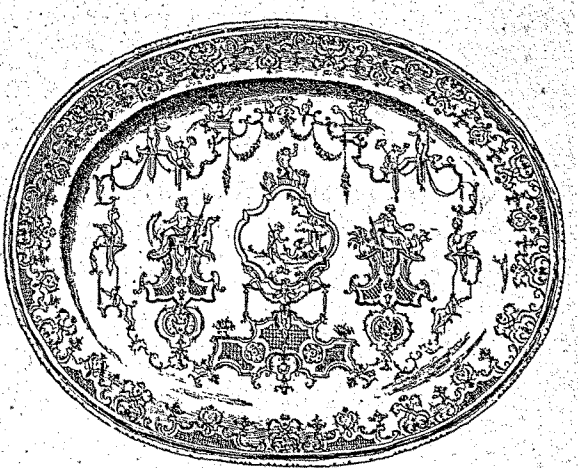


Fig. 13. — Plat de Moustiers.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

uniformité antérieure. On crée une foule de meubles nouveaux et de mots pour les désigner. Ces meubles eux-mêmes sont composés d'une multitude de matières, marqueteries de bois, vernis laque, bronze.

Fig. 14. — Figurine de Saxe.

Et puis ce XVIII^e siècle, c'est le triomphe de la porcelaine et la porcelaine, d'origine chinoise jusque-là, apporte avec elle la décoration chinoise et ses grotesques et ses fantaisies sans symétrie. Le peintre Boucher (1704-1770) donne de nombreux modèles de sujets chinois. Il est le Lebrun du Louis XV. La manufacture de Beauvais dépend de lui. Outre les cartons de tapisseries, il peint des dessus de portes, jusqu'à des panneaux de carrosses et de chaises à porteurs. Ses tableaux ne sont-ils pas d'ailleurs de la décoration? Tout son temps s'inspire de lui ou du moins sent comme lui. L'ornemaniste Jean Pillement (1719-1808) donne dans le chinois et de la façon la plus amusante, pour ses « ornements, parasols, balançoires, baraques (kiosques) », pour « ses fleurs idéales et baroques ». C'est chose chinoise aussi que les meubles où le vernis Martin, du nom de son inventeur Robert Martin, 1706-1765 « vernisseur du Roi », imite les laques du Céleste Empire.

Fig. 15. — Figurine de Saxe.

La rocaille et la pierre trouée ont leur apôtre dans Juste-Aurèle Meissonnier (1695-1750), « dessinateur de la Chambre et du Cabinet du Roi » et auteur de modèles de tous genres dans le plus capricieux Louis XV, mais avec un certain sentiment de goût et de retenue que l'on reconnaît et apprécie en comparant les bizarreries absurdes des ornemanistes allemands de cet époque [1].

[1] Il est juste d'ouvrir une parenthèse pour Habermann (1721-1796), dont le Louis XV, animé d'une fantaisie mouvementée et légère, reste dans les limites du bon goût. Si Habermann est presque en retard par sa date, le hollandais Janssen a été un précurseur. Vers 1650,

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

Plus raisonnable que Meissonnier est l'orfèvre Pierre Germain (1722 —?) qui publie, en 1748, un album de merveilleux modèles, aiguières, flambeaux, sucriers, plats, etc. Le style Louis XV n'a rien produit de plus beau que cette argenterie et personne n'a su donner un tel mouvement de désinvolture cavalière aux courbes de ses coquillages de convention, coquilles très tuyautées qu'il plaque sur les reliefs : les dessins de Germain suffiraient à prouver que le style Louis XV est le vrai style de l'argenterie.

Fig. 16. — Candélabre en Saxe.

Nul style n'est plus aisé à distinguer. Deux caractéristiques le marquent : prédominance des courbes en S et absence de symétrie. Si vous faites passer un axe, une ligne droite, par le milieu du motif décoratif, les deux parties latérales ne se répètent point ; il y a quelque chose qui chevauche en biais sur l'axe, quelque chose qui oblique : c'est ainsi que le cartouche Louis XV est presque toujours penché et que, quand il ne l'est pas, il y a toujours un élément décoratif qui trace une diagonale. C'est le seul de tous les styles qui soit dans ce cas. Les contours ne donnent jamais la ligne droite ou l'angle droit. L'angle s'arrondit, la ligne se contourne en S, dans les pieds des meubles, pieds amaigris jusqu'à la fragilité. De cet amour de la ligne serpentine vient la forme dite « violonnée » des spatules dans les cuillers et les fourchettes, et des dossiers dans les sièges.

Les surfaces elles-mêmes s'agitent, se gonflent, se bombent : d'où le nom de style « bombé » que lui donnent les Anglais.

un siècle d'avance, il a publié de merveilleux dessins de rinceaux dont les courbes sveltes en forme de bandes découpées passent les unes derrière les autres, émergent, plongent, portant çà et là quelques gracieuses figurines ou quelque mascaron sans laideur.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

L'ornement est touffu de détails ténus, tortillés, déchiquetés, prend ses « motifs » dans le règne minéral ou bien dans le règne végétal, là où il ressemble à ce dernier et en outrant cette ressemblance. L'acanthe qui persiste çà et là, se reconnaît à peine, défigurée, allongée, tordue, trouée.

Le XVIII^e est le siècle de la porcelaine.

Le siècle précédent n'avait connu que la faïence, argile opaque, qui cachait sa pâte fruste sous un émail aux belles couleurs. L'Italie avait ses centres à Faenza, à Naples, à Savone (plats sonores aux formes d'orfèvrerie). Rouen qui travaille d'abord à fond blanc et décor bleu, produit, au XVII^e siècle, de la vaisselle, des vases, des bustes, des fontaines, emploie le rouge œillet, le jaune ocreux, les bleus, les noirs bleus. Le décor est à lambrequins retombant du talus vers le centre du plat; — puis le décor rayonnant à médaillons centraux prodigue les « treillis », souvent avec petits amours. Le Rouen au carquois et à la corne (corne d'abondance bizarre d'où s'échappe une gerbe de fleurs parmi des insectes) est contemporain de Louis XV, époque des bords chantournés des assiettes et des plats. Tout cela c'est la faïence dite « vieux Rouen ». Le Nevers, au XVII^e siècle, s'orne d'arabesques et de fleurs, le tout en blanc sur beaux fonds bleus. Le Marseille fleurit surtout au XVIII^e siècle, donne dans la rocaille, avec les camaïeux d'abord bleus et violets, puis roses, modèle de la vaisselle en forme de coqs, d'oiseaux etc.; les fleurs sont plus délicates, plus fines, que dans le Strasbourg dont la manufacture produit des faïences où dominent les rouges et les verts, où le relief intervient, où les couleurs sont « chatironnées » c'est-à-dire qu'elles sont cernées d'un trait noir. Le Moustiers (seconde moitié du XVIII^e siècle) est reconnaissable à ses décorations à petits personnages, genre Bérain, en bleu doux sur fond blanc. Le Sinceny imite le Rouen, puis le Strasbourg et se décore de scènes à personnages.

Fig. 17. — Vase de Sèvres.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

La faïence italienne a ses centres du siècle précédent. A Savone, près de Gênes, la décoration, uniformément bleue, consiste en camaïeux et en bouquets. Ces décors bleus sont la caractéristique de Delft, en Hollande, centre de céramique établi dès 1614, pour imiter le genre des « porcelaines des pays lointains », c'est-à-dire le décor chinois. Le Delft avec sa pâte au blanc doux, avec sa glaçure brillante, sa sonorité, est au premier rang dans la céramique de l'Europe.

Fig. 18. — Camée de Wedgwood.

La porcelaine (argile blanche et transparente) venait d'abord de Chine, et était estimée moins en raison de ses qualités de pâte et d'ornementation qu'à cause des propriétés qu'on lui croyait pour révéler la présence du poison. Le secret de fabrication était inconnu en Europe. La collaboration de deux sortes de chimistes demi-fous, Botticher et Tschirnhaus, aboutit d'abord, en cherchant la porcelaine, à une sorte de grès rouge (1704). Un hasard de roues embourbées, d'argile blanche trouvée et employée à poudrer la perruque de Botticher, fournit le kaolin et crée la porcelaine européenne. Botticher (1710) a le titre de Directeur de la nouvelle fabrique de Meissen près de Dresde, d'où le nom de Meissen, puis de Saxe donné à la porcelaine qui sort de la manufacture mystérieuse, où tous, directeur et ouvriers, sont gardés à vue de peur de divulgation. Précautions vaines ! Vienne eut le secret, les Hannong de Strasbourg le retrouvèrent. Le Saxe a produit de la vaisselle de tout genre, de toutes formes et de très jolies statuettes émaillées au naturel avec costumes parsemés de fleurettes. Partout se fondent des manufactures sous la protection des rois ou des princes. La manufacture de Chelsea en Angleterre date de 1730 environ et imite Saxe. Celle de Berlin est de 1743 ; celle de Buen-Retiro, en Espagne, de 1760. Un ouvrier échappé de Meissen avec le secret avait permis de fonder la manufacture de Vienne (1720, dans un style plus calme et plus froid que le Saxe et analogue à celui de Sèvres).

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

La France ne connut que tard la vraie porcelaine, c'est-à-dire la porcelaine à pâte dure, non rayable au couteau. La pâte tendre n'a point les qualités « utiles » de la pâte dure, mais, grâce à sa moindre résistance, semble boire les couleurs, donne à la décoration peinte une profondeur, une douceur que n'a point la décoration qui semble plaquée, appliquée comme une décalcomanie sur la dure. La pâte tendre est plus laiteuse de ton, moins vitreuse que l'autre.

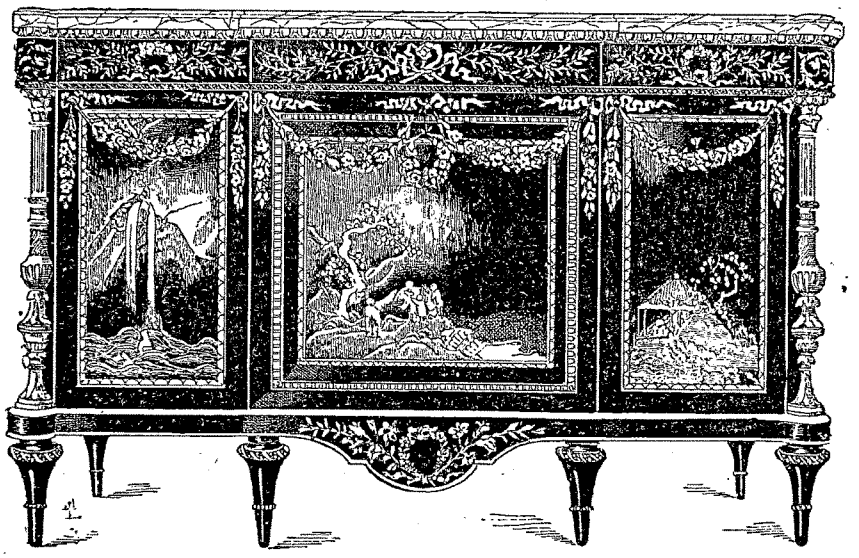


Fig. 19. — Commode Louis XVI.

La fabrique de Saint-Cloud (1695-1773) a fabriqué de la pâte tendre (fréquents camaïeux bleus avec trait noir) ; de même Chantilly qui décorait bleu sur blanc et marquait d'un cor de chasse, de même Mennecy, de même Arras, Sceaux, Bourg-la-Reine et quelques-unes des fabriques étrangères nommées plus haut.

La manufacture de Vincennes, fondée en 1740, devenue manufacture royale en 1753, fabriqua de la pâte tendre et fut célèbre pour ses fleurs dont en 1748 on offrit un bouquet à la Reine et dont M^me^ de Pompadour se fit faire un jardin où étaient dissimulées des fioles à parfums. On se trouva à l'étroit à Vincennes et on émigra à Sèvres (1756) dans l'ancienne habitation de Lulli. Le Vincennes devint le Sèvres, seule manufacture à qui le Roi permit les dorures. On continua la fabrication de la pâte

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

tendre jusqu'en 1769. De 1769 à 1800, on fabriqua de la tendre et de la dure. En 1800 on abandonna complètement la pâte tendre. Botticher avait pu faire de la porcelaine dure parce qu'il avait du kaolin. On en trouva des gisements à Alençon et à Saint-Yrieix ; un rapport fut fait à l'Académie (1769). La fabrication de la pâte dure commença.

Fig. 20. — Boudoir de Marie-Antoinette.

Vers la fin du XVIII^e siècle, le céramiste anglais Wedgwood (1730-1795) produira de gracieux bas-reliefs de style antique, se détachant en blanc mat sur un fond de couleur bleue ou noire. Ce sont des sortes de camées ornant la panse des vases ou formant des médaillons isolés. Flaxman, le sculpteur, lui fournit les modèles en s'inspirant des peintures des vases grecs. Wedgwood, Flaxman, c'est l'esprit de l'antiquité, c'est le style Louis XVI.

En fait le style Louis XVI a commencé avant Louis XVI et ne finira point avec lui. Il est une réaction contre l'abus des courbes et de l'absence de symétrie qui dominaient le Louis XV.

Deux influences marquent son origine.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

Cochin (1715-1790), dessinateur au cabinet du roi, publie son Voyage en Italie (1773). Les ruines d'Herculanum et de Pompéi, découvertes en 1713 et en 1755, furent l'objet de publications qui ramenèrent l'attention

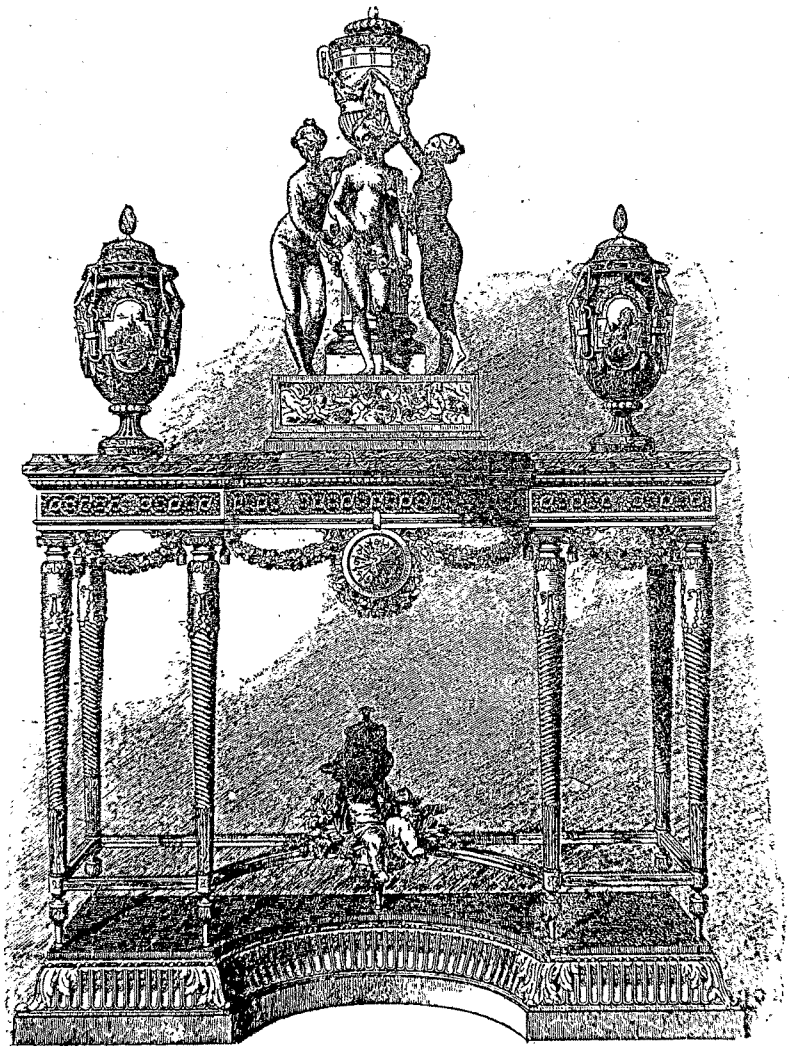


Fig. 21. — Console de Marie-Antoinette.

et le goût publics vers l'antiquité : il s'agissait non plus seulement de beaux-arts, mais aussi d'objets usuels, d'art décoratif. Déjà, du temps de M^me de Pompadour, le style Louis XVI existe et lutte avec le Louis XV finissant.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

L'architecture se transforma et les ornements que l'art décoratif lui emprunte se modifièrent.

Les ornemanistes publient des modèles « dans le goût antique », « à l'antique » et même « à la grecque ». L'orfèvre Babel délaisse le Louis XV pour le Louis XVI. La même nouveauté se fait sentir dans les gravures

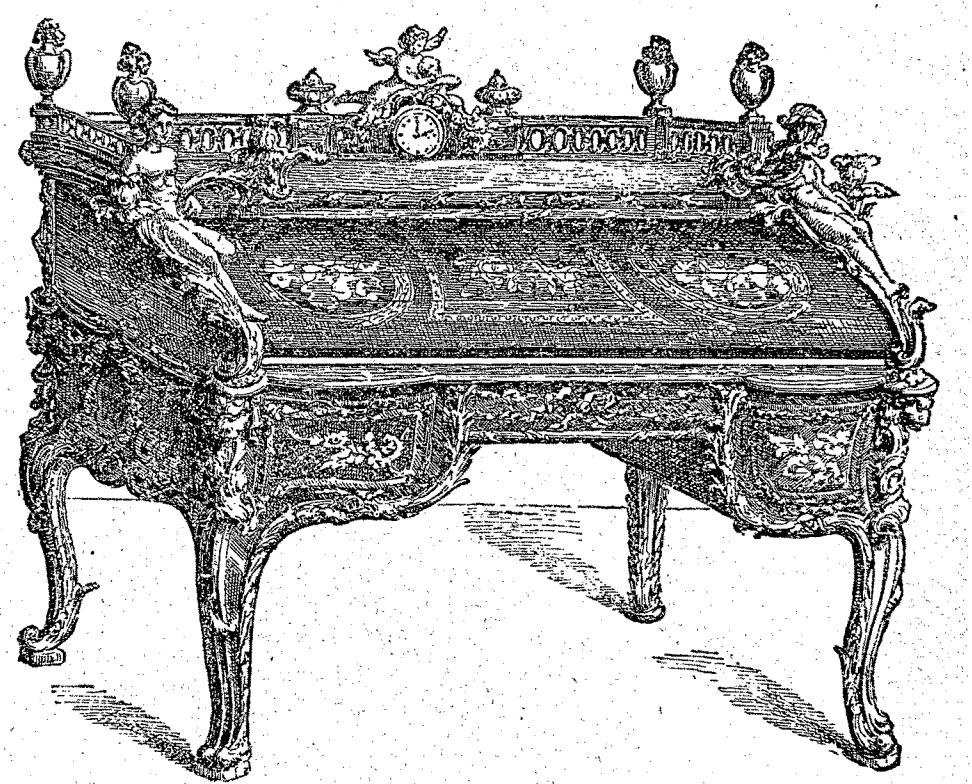


Fig. 22. — Bureau du roi Louis XV, par Riesener.

d'Eisen. Ces ornemanistes sont nombreux. C'est Delafosse (cheminées, vases, trophées, cartels, cartouches, tables, flambeaux); c'est Delalonde (lambris, encadrements, plafonds, meubles, etc.); c'est Salembier, c'est Ranson qui fournissent surtout des modèles aux étoffes lyonnaises, Ranson avec ses jolis bouquets de fleurs et de fruits, Salembier avec ses arabesques mêlées de rinceaux. Les « trophées » et les « nouveaux ornements » de Marillier sont la grâce même : c'est le Louis XVI tout entier, ses guirlandes aimables et ses petits Amours.

Dans l'ornementation de cette époque, ce que la ligne droite aurait

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

d'un peu froid est tempéré par les éléments décoratifs pastoraux. C'est comme une idylle. C'est le moment des « amants de la nature », d'*Estelle* et de *Némorin*, de *Gessner*, de *Berquin*, de la *Nouvelle Héloïse*, de *Paul et Virginie*, le moment des « bergeries », de « Trianon ». En 1768, le dauphin met la main à la charrue. On encourage l'agriculture. Comme prix d'un concours, un curé donne une médaille, un bouquet de fleurs et un ruban ; mettez médaillon au lieu de médaille et vous avez les caractéristiques.

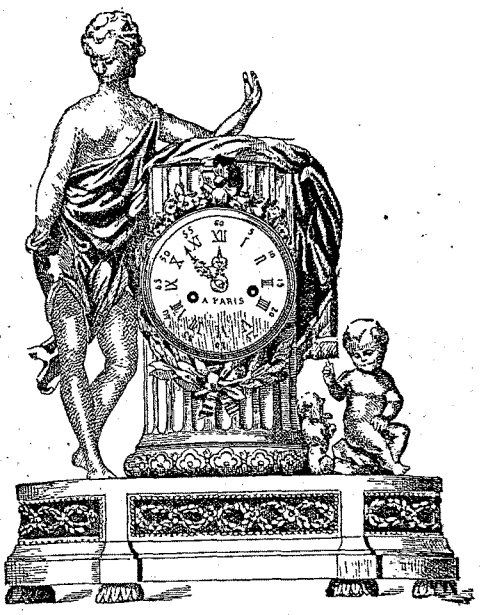


Fig. 23. — Pendule Louis XVI (Versailles).

La symétrie revient, — la ligne droite aussi.

L'architecture fournit les ensembles du meuble et nombre des ornements. Les moulures se composent de petits motifs, petits oves, fils de perles. Les encadrements sont ou carrés ou rectangulaires avec l'allongement horizontal : les coins de ces encadrements sont ou échancrés ou au contraire à crossettes avec une petite rosace. La forme ovale est fréquente dans les intérieurs d'encadrements, dans les médaillons, dans les dossiers de fauteuils, dans les urnes. Les cannelures étroites et parallèles forment des bandes horizontales ou agrémentent le contour des socles ou des pieds de meubles, pieds qui sont droits, en forme de colonnettes, et portent sur un sabot en forme de toupie. La pomme de pin se dresse au haut des récipients, sur les coins du dossier des fauteuils.

Les attributs caractéristiques sont antiques (comme le thyrse, le carquois, les flèches, la lyre) ou champêtres (comme les pipeaux, râteaux, faucilles, houlettes, chapeau de bergère). Partout des gerbes de blé, des fleurs des champs : surtout des fleurs et des fruits en grappes. Puis çà et là, les colombes, les torches enflammées, les amours, le perpétuel nœud de ruban, léger, soutenant les médaillons à sujets antiques

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

ou amoureux (médaillons de métal ou médaillons de Wedgwood).

Cette amabilité paisible se retrouve dans les couleurs et dans les matières. Le bois, parfois doré, est le plus souvent peint de couleurs gaies et claires, mais qui laissent au meuble son aspect de solidité. C'est le temps des céladons, tons où le blanc est légèrement teinté non de vert seulement (comme on le dit), mais de bleu, de rose, de toutes les couleurs. Le métal lui-même se fait moins farouche par le velouté de sa merveilleuse dorure au mat. Dans les pendules (où de gracieuses figures se groupent près des cadrans) le marbre est presque toujours le marbre blanc.

Les étoffes se raient de petites bandes verticales entre lesquelles s'espacent régulièrement de petits bouquets de fleurettes. Les tons sont gais sans fadeur.

Les marqueteries, elles aussi, sont dans des colorations douces, en harmonie avec les sujets pastoraux. Beaucoup de losanges pour les fonds. L'acajou, le grand calomnié, est en vogue. Il est alors relativement récent; les Anglais l'ont connu et employé les premiers. Il est rare et très cher.

Deux grands artisans-artistes représentent le style Louis XVI, un ébéniste et un orfèvre.

Riesener (1734-1806) fut le fournisseur de Marie-Antoinette.

Élève d'Oeben (ébéniste du roi Louis XV), Riesener est l'auteur du merveilleux bureau à cylindre, signé et daté 1769 (bureau qui est au Louvre). Ce meuble avec ses superbes marqueteries et ses bronzes inimitables suffirait à démontrer l'apparition du style Louis XVI sous Louis XV. Sans doute les pieds et les contours des tiroirs, la ligne d'entrejambe, ont la courbe, mais la galerie basse qui court au haut, les vases, la pendule, les nœuds de ruban, l'esprit et les tons dominants des marqueteries sont de pur Louis XVI. Le Mobilier National possède d'autres meubles, œuvres de cet artiste.

Gouthière (mort vers 1806) travailla pour Riesener. Il fut chargé, avec ce dernier et Clodion, de décorer le château de Luciennes, propriété de M^me^ Dubarry. Dans les bronzes de Gouthière, ses candélabres, ses pendules, ses appliques, l'on ne sait ce qu'il faut le plus admirer du talent de la composition imaginée ou de l'habileté d'exécution.

Le style Louis XVI se continuera en fait sous la Révolution, l'Empire et la Restauration. Le style Empire n'est qu'une de ses modifications.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

Les Arts sous la Révolution et l'Empire.

On peut dire de l'art ce qu'on a dit de l'éloquence : le but est triple, — instruire, plaire, émouvoir. De même que certains orateurs réussissent mieux dans l'un des résultats que dans les autres, de même l'art de certaines époques. Sous Louis XV, l'idéal avait été de plaire.

Mais, dès 1750, une préoccupation de sentimentalisme se manifeste : on s'adresse à la sensibilité. C'est la période préparatoire, de ce qui triomphera surtout avec Louis XVI. Puis l'art double son but : il n'est plus seulement avide d'émouvoir, il veut émouvoir et instruire : il se fait moralisateur, éducateur, civique même. Comme l'antiquité lui offre les plus beaux exemples de patriotisme, c'est dans l'antiquité qu'il puise ses sujets jusqu'au moment où l'épopée impériale lui fournit une ample matière.

Donc trois périodes nettement déterminées et qui se suivent dans un ordre des plus logiques.

L'antiquité était d'ailleurs à l'ordre du jour. Les fouilles qui ont exhumé Herculanum et Pompéi datent de la première moitié du XVIII^e^ siècle, mais les publications, qui en vulgarisèrent les résultats et leur permirent d'influer sur le goût public, ne s'éditèrent que plus tard. Boucher, sur la fin, comprit que le courant allait ailleurs et que son règne était fini : aussi est-ce chez Vien qu'il envoya son jeune parent, David.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

Ce n'était pas inutilement que l'on s'était tourné vers le portrait : il y avait là des qualités de vérité, de sincérité, de naturel que l'art devait gagner avant de se lancer dans les abstractions de l'enseignement par le pinceau ou par le ciseau. La sculpture aussi et de la même façon, grâce à Houdon, se fit plus forte, plus vivante. La peinture reconstitua par un effort de l'esprit une antiquité qui fut et ne pouvait qu'être un peu factice. Le mal n'était point grand, puisque ce n'était point un

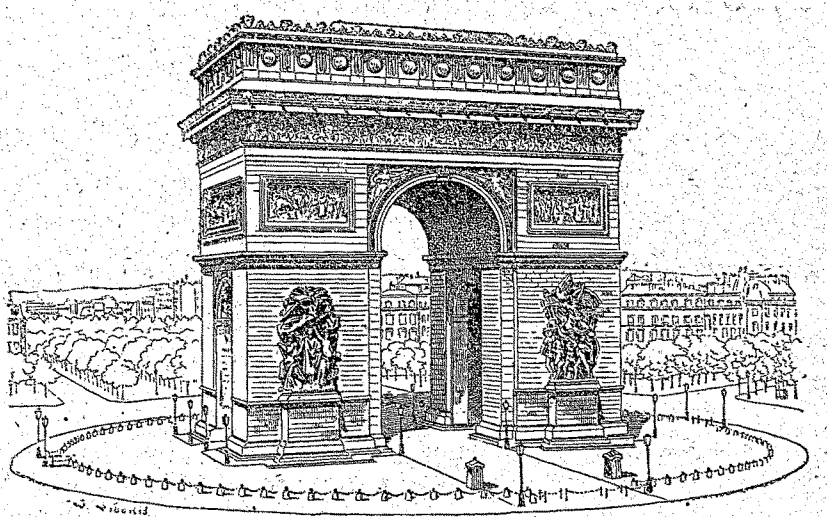


Fig. 1. — L'Arc de Triomphe de l'Étoile.

art documentaire de restitution historique que l'on entendait créer, mais un art d'instruction morale.

A la place du déshabillé précédent, la peinture affronta la représentation du nu franc, moral dans sa franchise. En ce sens encore, ce fut un retour à la nature, Cette nature, on la chercha dans l'étude incessante du modèle, dans « l'académie ». On la chercha aussi, non dans la peinture récente qui s'en était éloignée, mais dans la statuaire antique. De là un péril, une importance donnée à la ligne un peu au détriment de la couleur. C'est qu'aussi bien la couleur est l'élément sensuel, physique, tandis que le dessin est une création de l'esprit et devait être la première chose pour cet art qui parlait plus à l'esprit qu'aux sens, ou du moins ne s'adressait aux sens que pour parler à l'esprit.

Ce qui tendrait à prouver qu'il y eut là quelque chose de voulu et de

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

systématique, c'est que, dans le portrait, le procédé n'est plus le même : la couleur prend plus d'importance, ne semble point sacrifiée. On n'a qu'à comparer les portraits de David à ses tableaux héroïques.

Les architectes eux-mêmes s'avisèrent de vouloir instruire, ambition peu justifiée pour l'architecture. Nous ne parlons pas des monuments commémoratifs qui, récompense, sorte de gloire tangible, étaient un indirect encouragement au mérite et à la vertu (arcs de triomphe, colonne) ; ce n'est point dans les édifices subsistants qu'il faut chercher

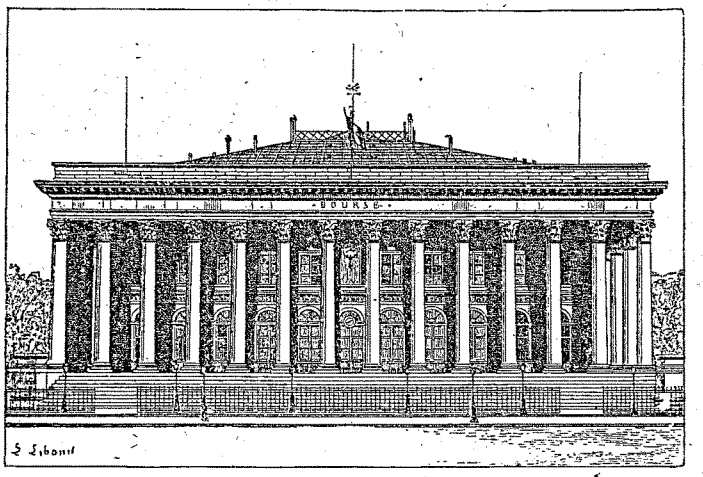


Fig. 2. — Brongniart : La Bourse.

cette curieuse inquiétude. Dans les projets exposés aux Salons d'alors, on voit poindre cette usurpation de l'abstraction sur le concret : ce n'est point tout à fait une leçon que donnera l'édifice, mais il sera un symbole et cela jusqu'à une bizarrerie amusante, comme celle de ce palais pour un cosmopolite, palais en forme de demi-boule qui au centre d'un bassin se réfléchissait dans l'eau, donnait l'illusion d'une sphère. Sur cette boule des ouvertures disposées comme les constellations célestes servaient de fenêtres. Ces exceptions sont l'outrance personnelle d'un état d'esprit général.

L'art de bâtir, pendant cette période qui succéda à celle du style Louis XVI, fut sauvé par ses dons de force, sobre et sévère, et par l'admiration du temple antique. Le monument fut « héroïque ». La construction privée ressemble à un temple ou à un théâtre. La grâce enfantine fait

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

place à la gravité virile. Le quartier de la Chaussée d'Antin, quartier neuf, voit s'élever de nombreux hôtels dans un style nouveau et dont la

Fig. 3. — J.-B. Regnault : Éducation d'Achille.

plupart sont dus à Ledoux (1736-1806) qui fera plus tard (1782) les pavillons des *Barrières de Paris*. Que reste-t-il de tout cela ! Hôtels de Montesson, de Montmorency, Hocquart, hôtel célèbre de la danseuse Guimard, hôtel qu'on appelait le Temple de Terpsichore (1770-1772) ?

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

Fig. 4. — David : Les Sabines.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

Ledoux avait dessiné les plans de l'hôtel Condorcet, rue Chantereine, hôtel historique où fut combiné le 18 brumaire. Certains quartiers portent ainsi leur date, — tel le quartier du Caire (construit et baptisé en 1799) avec le style égyptien qui rappelle l'expédition d'Égypte.

L'architecture publique, dans sa période préparatoire, lorsque le style Empire va venir, peut offrir pour types *Saint-Philippe-du-Roule* (1769-1784) par Chalgrin, et l'*Odéon* (1778-1782) par M. J. Peyre (1730-1788) et Ch. de Wailly (1729-1798) : c'est la même tendance (moins justifiée dans le théâtre) de sobriété, de sévérité froide. Les *Barrières* de Ledoux sont dans la même note.

L'Empire, le style Empire tout entier aussi bien que l'architecture, tout cela tient dans les deux noms fraternellement associés de Percier et de Fontaine. Les difficultés de leurs débuts contribuèrent à cette influence. Percier (1764-1838), à son retour d'Italie où il avait séjourné sept ans, fut réduit pour vivre à donner des dessins, des modèles, pour meubles et ameublement : tout le style Empire est dans ces albums, de là il sortira. Fontaine (1762-1853) va à Londres et, pendant plusieurs années, y gagne sa vie en dessinant des modèles de tentures et de papiers peints. Un instant séparés, les amis restèrent dorénavant unis dans leurs travaux [1]. Un incident décisif lie leurs noms à celui de David. Une restauration qu'ils venaient de terminer heureusement, — celle de l'*Hôtel Chauvelin*, rue de la Victoire, suscita la curiosité des voisins. Madame Bonaparte vint, qui voulut complimenter les auteurs : David les présenta. Ils furent chargés des travaux de la *Malmaison*. Dès ce moment, moins encore par leurs œuvres bâties que par leur direction et leur inspiration, ils dominèrent le style empire.

L'*Arc de triomphe* de la place du *Carrousel* (1805-1808), si bien adapté comme proportions aux bâtiments qui l'entouraient, était le portique d'entrée des Tuileries. Percier et Fontaine, dans cette imitation élégante de l'arc antique de Septime Sévère (qui est plus grand), mirent la nouveauté de colonnes de marbre à chapiteaux de bronze; au-dessus de la corniche, dans l'axe de chacune d'elles, se dresse en pied la figure d'un soldat de l'Empire. Sur les faces, des reliefs rappellent les guerres. L'arc

[1] Sauf pour la *Chapelle expiatoire*, œuvre du seul Fontaine.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

de triomphe portait le quadrige avec les chevaux de Saint-Marc (remplacé par un *quadrige*, œuvre de Bosio).

Fig. 5. — Gérard : Bélisaire.

La *colonne Vendôme*, œuvre de Gondouin (1737-1818) et de Lepère (1761-1844), inaugurée en 1810, est une imitation de la colonne Trajane. Son fût est revêtu de plaques de bronze se déroulant en une spirale de

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

273 mètres, sur laquelle les hauts faits de l'Empire sont représentés avec les costumes du temps. L'*Arc de triomphe de l'Étoile* ne peut guère permettre de juger l'architecture impériale. Les remaniements, les modifications du plan primitif pendant les 30 ans environ qui se sont écoulés entre la pose de la première pierre et l'achèvement, en font un monument peu typique. Raymond (1742-1811) et Chalgrin (1739-1811) eurent l'idée première (1806), qui comportait des colonnes [1]. C'est le plus grand arc de triomphe du monde (49 m. 80 de haut). L'effet est imposant : la simplicité de masse et la situation merveilleuse y contribuent; mais l'importance prise par le *Départ* de Rude l'est un peu aux dépens du monument [2].

La peinture, vers la fin du règne de Louis XVI, fut une réaction contre le factice de l'école de Boucher. Cette réaction fut le résultat de deux efforts distincts, alliés pour un moment seulement. Pour certains il s'agissait de reprendre la chaîne rompue, de revenir à la peinture « sérieuse », à ce qu'on appelait la « grande peinture » sous Louis XIV. Ceux-là avaient souffert de la vogue qui allait ailleurs et contre laquelle ils protestaient. Ils subsistent du temps de David [3], et même, après David, leurs continuateurs reviendront sur l'eau, constitueront l'art officiel. A côté de ces classiques d'alors et unis à eux contre le style de Boucher, étaient ceux que, nous, nous appelons aujourd'hui les classiques et qui étaient révolutionnaires à un double point de vue, — par le retour à la nature, au nu vrai — et par l'ambition de fonder un art qui enseignât, qui moralisât (d'où les sujets grecs et romains).

Cette nature vraie, on l'étudia en elle-même, générale, — sur les

[1] Goust resta chargé des travaux en 1811. De 1813 à 1823, le chantier fut abandonné Goust reprit jusqu'en 1829 avec Huyot qui, seul jusqu'en 1831, fut remplacé pa Blouet qui acheva (1837).

[2] La *Madeleine*, commencée en 1764, modifiée en 1777, destinée par Napoléo à être un Temple de la Gloire, conception réalisée par B. Vignon (1762-1829), bientô changée en église expiatoire par Louis XVIII, occupa soixante-dix-huit années et n' point trop souffert dans sa belle unité. La *Bourse* (1808) de Brongniart (1739-1813) es dans le même goût antique.

[3] On n'a qu'à consulter les livrets des Salons, Les titres des tableaux suffisent montrer la persistance du courant ancien sous le courant nouveau. Il y eut, de 175 à 1810 et plus tard, des peintres qui continuèrent à choisir leurs sujets, à composer à traiter avec les idées vieilles de cent ans.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

Fig. 6. — Gros : Les Pestiférés de Jaffa.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

modèles vivants, par les « académies », — particulière dans le portrait.

Les contemporains de David lui opposèrent d'abord J.-B. Regnault. Il y a là quelque chose qui étonne, les renommées n'étant pas restées égales, et qui étonne aussi après réflexion, parce qu'on ne saisit pas d'opposition possible entre deux artistes que le même idéal semble inspirer.

Regnault (1754-1829) paraît avoir eu davantage le sens de la grâce féminine (ses *trois Grâces*, 1799, salle La Caze, Louvre ; *Socrate venant chercher Alcibiade chez Aspasie*, 1791). En outre, si l'on se reporte en 1783 date du beau tableau l'*Éducation d'Achille par le Centaure*, si l'on songe que David, à ce moment, n'est que l'auteur du *Bélisaire mendiant* reconnu par un de ses anciens soldats, on conçoit qu'on ait pu donner au David d'alors un rival en Regnault et même un rival supérieur.

David (1748-1825) est David dans le fameux *Serment des Horaces* (1785), dans la *Mort de Socrate* (1787) et dans le *Junius Brutus* à qui l'on rapporte les corps de ses fils qu'il a condamnés (1787). C'est là le David héroïque, classique. L'*Intervention des Sabines* (1799) et le *Léonidas aux Thermopyles* (1814) rentrent dans cette première manière, — manière différente autant par le mode de conception que par le travail du pinceau. S'il fallait ici comparer David à quelqu'un, c'est à Poussin. Cette analogie, cette similitude n'est nulle part plus frappante que dans le *Junius Brutus*, chef-d'œuvre méconnu, une des plus fortes conceptions, une des plus pleines de pensées, le digne pendant du *Testament d'Eudamidas*[1]. On a dit que c'était de la peinture sculpturale, que l'artiste en avait pris l'habitude dans l'étude constante des antiques à Rome : on a parlé de « bas-reliefs peints ». La peinture, en se détachant volontairement du milieu contemporain, en empruntant à l'antiquité profane une sorte de religion laïque de la vertu, devait par là même, en entrant dans le domaine des idées générales, se rapprocher de l'idéal de la sta-

[1] *Pâris et Hélène* (1787) dut être une réponse aux partisans de J.-B. Regnault. Le peintre y visait à la grâce, prouvait qu'il en était capable comme son rival. Hersilie et les petits enfants (des Sabines) feront la même preuve. Dans le fond de *Pâris et Hélène*, on voit les cariatides de Goujon. L'anachronisme est précieux et montre que, dans les sujets antiques, l'art ne voyait point une occasion de restitutions archéologiques : l'art enseignait, ne renseignait pas.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

tuaire. Ces inoubliables figures de héros ne sont point que des merveilles de dessin, de vérité, d'attitude et de mouvement avec un parti-pris visible de noblesse et de grandeur. La sobriété de couleur, par cela seul qu'elle est systématique, conserve, entre les tonalités, les proportions et les rapports vrais de tons locaux et de clair-obscur.

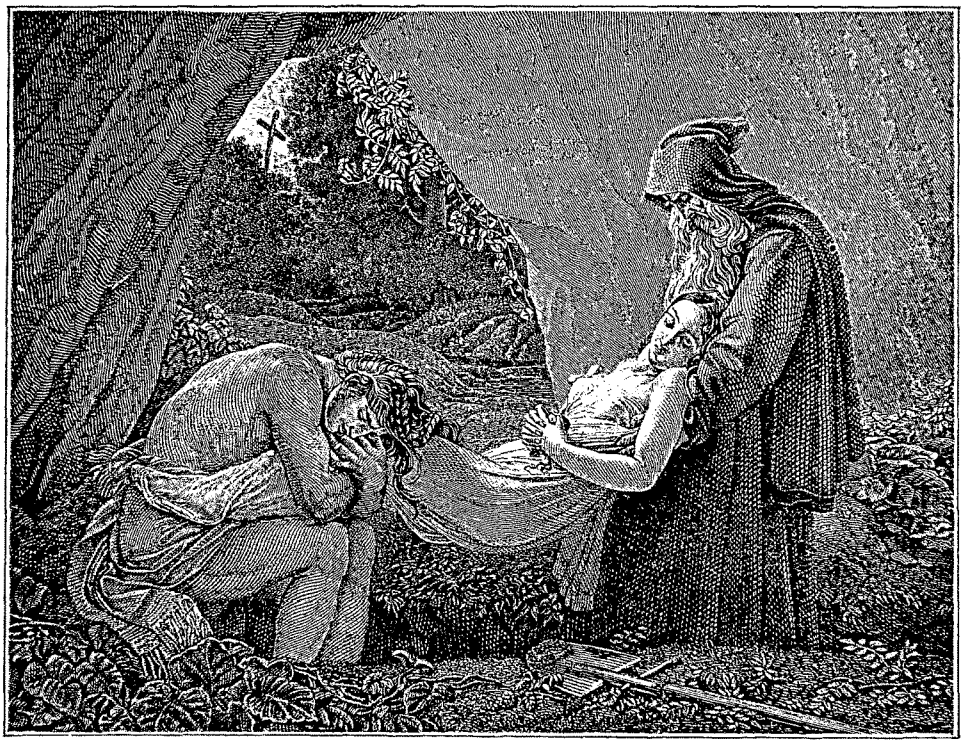


Fig. 7. — Girodet : Funérailles d'Atala.

A côté du David gréco-romain était le David portraitiste. Dans les célèbres portraits de *Pécoul*, de *Mongez*, de *M^me^ Récamier*, de *Pie VII*, de la *Comtesse Dillon* (Amiens), le pinceau, ailleurs abstrait, si l'on peut dire, et philosophique, lutte victorieusement avec la réalité concrète et avec toutes les particularités qui la composent. Le *Pécoul* est des premiers temps, le *Pie VII* est de 1805, la *Comtesse Dillon* de 1810. Ce qui démontre absolument que le style adopté pour les toiles héroïques, comme pour les toiles officielles plus tard, était voulu, prémédité, raisonné, le travail matériel n'est plus le même ; on dirait d'un autre artiste ; la pâte se fait plus grasse, plus riche, plus profonde.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

Le David « impérial », dans ses immenses toiles du *Couronnement* de Napoléon (1808) et de la *Distribution des aigles* (1810), montrait à la foule les illustrations du jour, les personnages connus d'elle, groupés autour de l'Empereur. A la curiosité excitée par l'effigie du conquérant se joignait la curiosité éveillée par la grandeur du spectacle et par la reconnaissance des hommes dont on se répétait les noms. D'un côté l'apparat grandiose de cérémonies officielles, de l'autre le détail des ressemblances individuelles cherchées. Les tableaux de David en ce genre restent de belles pages et l'effet produit par le *Couronnement*, à l'exposition rétrospective de 1889, est là pour témoigner qu'elle n'ont pas vieilli et n'ont rien perdu de leurs qualités de puissance magistrale. Quelques attitudes théâtrales (surtout dans la *Distribution des aigles*) sont justifiées par les tendances déclamatoires de l'époque ; mais il est à noter que la critique d'alors fit ces mêmes reproches[1].

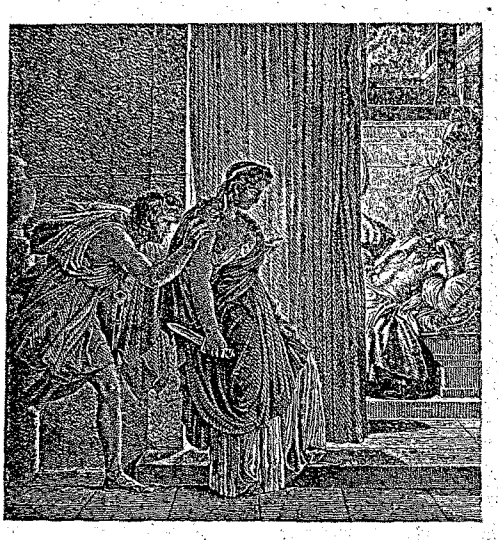


Fig. 8. — Guérin : Clytemnestre.

De David est issue l'école française du XIX^e^ siècle. Vincent (1746-1816), — maître de Heim, d'Horace Vernet, de Picot, sort de l'atelier de Vien comme J.-B. Regnault, maître de Robert Lefebvre[2], de Guérin, d'Hersent, de Boisselier, — comme David, maître de Drouais, Gérard, Girodet, Léo-

[1] L'esquisse du *Serment du Jeu de Paume*, avec les têtes peintes, est un précieux document : on y saisit sur le fait la marche du travail, — et aussi la variété des attitudes, la beauté et la probité du dessin (le nu avant l'habillé), la fraîcheur de palette dans ces visages aux tons transparents, aux ombres vivantes. — La *Mort de Marat* est une œuvre de fougue, un David autre. « Celui-là, je l'ai peint avec le cœur! » disait-il. L'ancien maratiste, l'ancien robespierriste, devait, comme beaucoup, devenir napoléonien. En 1816, il fut rayé de l'Institut et de la Légion d'honneur par Louis XVIII comme régicide (ayant voté la mort de Louis XVI). Il se réfugia à Bruxelles où il devait mourir. Presque septuagénaire, il y fonda une école qui devait être l'école belge.

[2] Robert Lefebvre (1756-1831) a été un des deux ou trois portraitistes les plus renommés de l'Empire.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

pold Robert, Isabey, Granet, Pagnest, Gros, Ingres, Abel de Pujol. Gros, chargé de l'atelier pendant l'exil de David, formera Paul Delaroche. Ingres aura, parmi ses élèves, Flandrin. Le paysage avec Corot naît de Bertin. Delacroix, comme Cogniet, Ary Scheffer, Géricault, a reçu les leçons de Guérin.

Fig. 9. — Prud'hon : La Justice et la Vengeance divine poursuivant le crime.

Drouais (1763-1788) mourut à vingt-cinq ans, laissant plus que des espérances avec sa *Chananéenne* et son fameux *Marius à Minturnes* (Louvre).

Au Salon de 1795, le « *Bélisaire* » de Gérard (1770-1837) avait été une révélation. Le sujet déjà traité par David (1783) était traité avec plus de simplicité de composition. Au lieu d'une scène (*Bélisaire mendiant reconnu par un de ses anciens soldats*), une figure, deux figures, *Bélisaire sur un chemin désert*, se guidant avec un bâton et portant sur l'épaule l'enfant qui lui servait de guide et qu'un serpent vient de mordre

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

au pied. Gérard était plus touchant que son maître. Il resta l'apôtre de la grâce jeune, adolescente, naïve dans *Psyché et l'Amour* (1798) et dans *Daphnis et Chloé* (1824) : il atteint à la grandeur dans sa *Sainte Thérèse* en extase, agenouillée contre un pilier (1827). Il reste un peu lourd dans le genre militaire (la *Bataille d'Austerlitz*, achevée en 1810). Les sujets changèrent lors du retour des Bourbons. Gérard (1817) représenta l'*Entrée de Henri IV* en une belle toile bien composée, bien mouvementée (Versailles, réduction au Louvre). Le *Charles X* et *Isabey et sa fille* sont de beaux portraits.

Gros (1771-1835), original et indépendant, fut très attaché à David qui, lors de son bannissement, le chargea de la direction de son atelier. Dans son *Pont d'Arcole* (1796), dans les *Pestiférés de Jaffa* (1804), dans *Eylau* (1807), *Aboukir*, il est vigoureux jusqu'à la violence. Le succès des *Pestiférés* fut tel au Salon que la toile fut couverte de couronnes par le public et que les artistes y déposèrent une palme. On offrit un banquet à l'auteur et Girodet y lut une ode en son honneur. Gros est le plus personnel parmi les peintres de l'école. Sous son pinceau, les événements contemporains prennent un caractère épique. La sûreté de son dessin sauve l'outrance de ses musculatures. Sur le tard, il voulut changer, s'adapter aux idées nouvelles. Dans *François Ier et Charles Quint visitant Saint-Denis*, on sent ces tendances. On reprocha à l'artiste son changement de manière. Sensible aux critiques, il se noya de désespoir.

Girodet (1767-1824) qui ajouta à son nom celui de Trioson, son tuteur et père adoptif, est proche du Gérard de *Psyché* et de *Daphnis*, avec quelque chose de plus ferme pourtant. *Endymion* (1792), endormi sous un rayon de lune, est moins célèbre que l'*Atala mise au tombeau*. Girodet, qui fut un illustrateur renommé, fait ici de l'illustration peinte et emprunte à la littérature. Chateaubriand est en ce temps-là le grand inspirateur, ainsi que les poèmes d'Ossian (le romantisme en sortira). La scène du *Déluge*, qui remporta le premier prix au concours décennal, est un fait divers poignant, terrible, pénible même où l'on ne peut nier les qualités de composition et de dessin, mais que l'on ne saurait préférer aux *Sabines*, comme l'ont estimé les juges de 1810. Girodet fait penser à Gérard ailleurs, ici il fait songer à Guérin [1].

[1] De Girodet : *Hippocrate refusant les présents d'Artaxercès.*

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

Guérin (1774-1833) l'un des quatre G, comme on disait alors (Gérard, Girodet, Gros, Guérin), est un dramaturge. Il l'est jusqu'au théâtral. Il

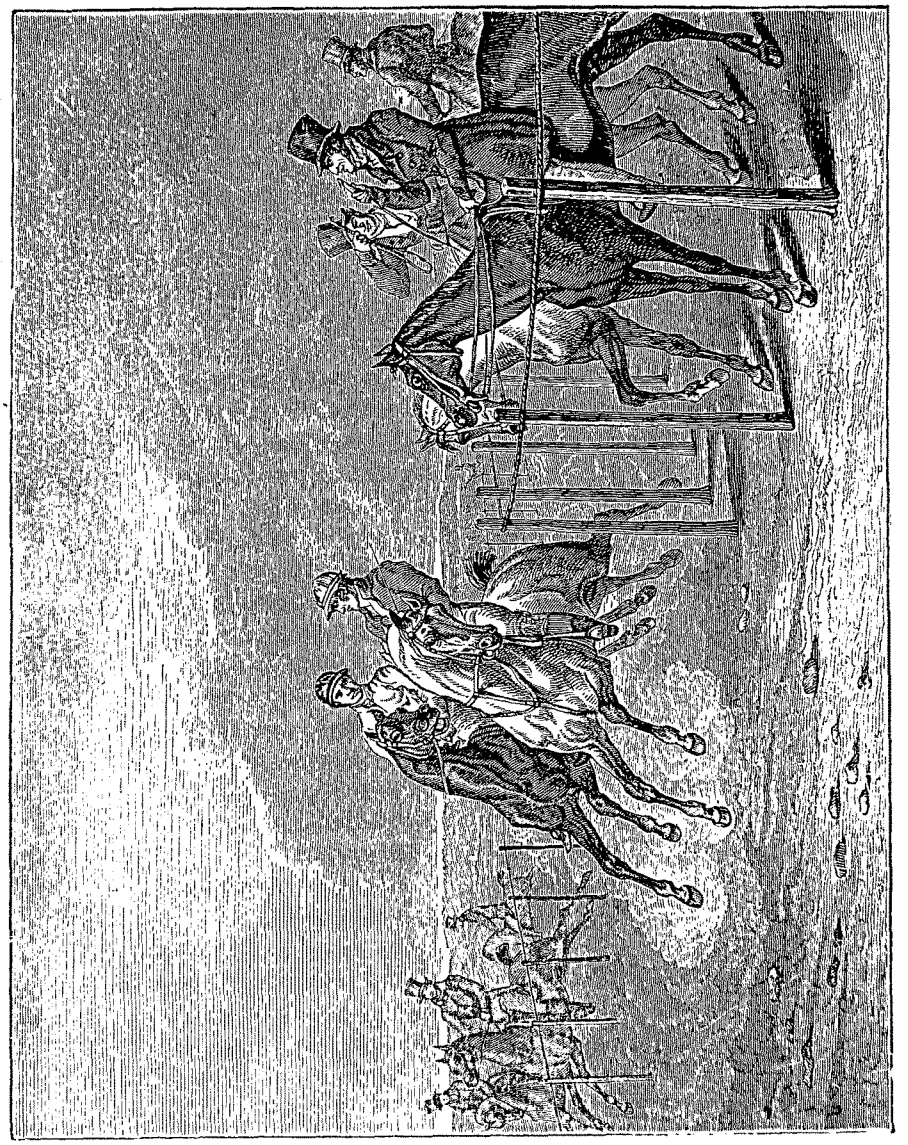


Fig. 10. — Carle Vernet : La Course.

met en scène. Son *Retour du Proscrit* (1799) emprunta une partie de son prodigieux succès aux circonstances politiques (les émigrés). *Andromaque et Pyrrhus* est l'illustration d'un dialogue qu'on devine : c'est la tragédie de Racine en couleurs. Dans *Clytemnestre*, la lumière elle-même

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

se fait mélodramatique. Dans une pièce éclairée que masque un rideau rouge, Agamemnon dort, tandis qu'au premier plan Clytemnestre, l'œil fiévreux et fixe, hésite encore à frapper du poignard, malgré les conseils d'Égisthe. Guérin est déjà un romantique, par la préférence pour tel genre de sujets, par le sens de son interprétation, par ses effets de couleurs. Il reste classique par le dessin.

A mesure qu'on s'éloigne de la Révolution, l'art perd de plus en plus ses tendances moralisatrices. Cela est visible dès 1798 avec *Psyché et l'Amour* de Gérard. C'est probablement par là que Regnault sembla moins « fort » que David. Prud'hon (1758-1823) est un indépendant, un isolé, un égaré même. Son style (un des plus reconnaissables) est en retard : c'est le style de 1760-1770 : c'est du Boucher qui serait du Louis XVI. Il est caractérisé par la grâce enfantine, un sentiment exquis de l'amabilité bienveillante dans l'expression, quelque chose de « chat » dans ses grands yeux et ses nez courts, une antiquité à lui, — adolescente. Ancien dessinateur de vignettes, d'adresses de marchands, il est avant tout le décorateur qui cherche à plaire. Son *Christ en Croix* (1822), sa *Justice poursuivant le crime* (1808) dramatique, impressionnante (où le corps d'Abel met de la tendresse apitoyante), ses divers portraits (celui du *Roi de Rome*), son plafond de la salle Phidias (Louvre, *Diane implorant Jupiter*) ont des qualités de force qui étonnent, l'écartent du domaine où il a peu de rivaux, celui de l'allégorie souriante, de *Psyché enlevée par les Zéphirs*, du *Zéphir* se balançant au-dessus de l'eau, — ce qui aurait été l'art d'Anacréon si Anacréon avait été peintre.

Carle Vernet (1758-1833), homme à la mode (alors anglaise), homme de sport, saisit au vol l'heure présente, excelle dans le rendu fidèle du *cheval*, son « personnage » favori, qu'il peigne des courses, des chasses ou même des batailles, *Marengo* (documentaire, précis), le *Matin d'Austerlitz* (tout en chevaux)

C'est dans la représentation du cheval que triomphe Géricault (1791-1824). Dans la *Course d'Epsom*, dans le *Cuirassier blessé*, dans l'*Officier de chasseurs*, c'est la vigueur, la fierté, la violence aussi et la turbulence du pinceau. Le romantisme est là. Au Salon de 1812 où figura l'*Officier de chasseurs*, David s'arrêta devant cette toile d'un inconnu. « D'où cela sort-il? Je ne reconnais pas cette touche-là, » s'écria-t-il.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

Fig. 11. — Géricault : Naufrage de la Méduse.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

Après le portrait épique le fait divers épique, le *Radeau de la Méduse* (1819), l'entassement des affamés sur les planches mal jointes, la mer ouvrant ses gueules menaçantes, une couleur générale poignante, farouche, — le drame, l'anecdote agrandie, la recherche de l'effet subordonnant tout[1].

Fig. 12.
Canova : Danseuse.

Vers le même temps, le paysage subissait une crise de lente transformation. On en était toujours au paysage historique, — la nature n'osant paraître sans le prétexte d'une anecdote mythologique ou historique qui donnait le titre. Pourtant il semble qu'un voile de tristesse se répande sur ces sites où l'on retrouve les ruines d'Hubert-Robert. Les grands hommes d'alors sont Bidauld (1758-1846) et Victor Bertin (1775-1842) célèbre surtout pour avoir eu Corot parmi ses élèves. En 1817, on créa le grand prix de paysage historique il fut décerné à Michallon (1796-1822). Le livret de 182 fournit une indication précieuse. Michallon avait expos un paysage ; le livret ajoute à sa désignation ce renseignement suggestif : « l'artiste s'est inspiré de la vu de Frascati ». Tout le paysage ou du moins tout l'esthétique du paysage tel qu'on le comprenait alors est là. Nous auron à discuter la thèse à propos de l'école de 1830[2].

[1] Comment tout dire ? De 1793 à 1841, on se presse aux Salons devant les portrai du miniaturiste et aquarelliste Isabey (1767-1855), précis, minutieux, clair, vivan Mme Vigée-Lebrun (1755-1842) à l'huile, au pastel, en France, en Suisse, en Angl terre, en Autriche, en Russie, laisse un millier de portraits (et de paysages). S *Portrait avec sa fille* (1787), une œuvre gracieuse, passe pour son chef-d'œuvre. L miniaturistes sont légion en France et à l'étranger. Le plus célèbre est Augustin (175 1832) qui, dans le livret du Salon de 1796, se dit « élève de la nature et de la médit tion ». Jean Guérin (1760-1836) est plus hardi de facture : son *Kléber* est un ch d'œuvre du genre (Louvre). Saint (1778-1847) et Mme de Mirbel (1796-1849) représente la miniature de la génération suivante. Les illustrateurs, les graveurs de la f du XVIIIe siècle et du commencement du XIXe ont reproduit les événements de la ru les types de l'actualité en de merveilleuses estampes dont certaines imitent l'aqu relle. Debucourt ou Dubucourt (1755-1832), aimable et piquant, croque de joli scènes, *Fête de village*, *Charlatan*, le *Colin-Maillard*, le *Palais Royal*. C'est un peu to cela que, dans une note d'art plus haute, se plaît à peindre Boilly (1761-1845). S *Départ de la diligence* (1803) Louvre, n'est pas que d'un observateur humoristiq malicieux et bonhomme ; c'est l'œuvre d'un coloriste très doué.

[2] En Italie, Appiani (1761-1817) orne de très belles fresques le Palais Royal Milan et laisse une grande renommée de portraitiste.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

En somme, l'art de cette époque est symbolique jusque dans le paysage : il y a une idée, une impression à éveiller dans l'esprit, on se sert de l'art comme on se servirait d'un langage, — on choisit, modifie, combine les éléments. L'art, nous l'avons dit, était éducateur, prédicateur laïque, civique, humanitaire. Lorsque la Convention s'occupa de l'arrangement des Tuileries et de la place de la Concorde, en 1795, on décréta que la partie du jardin au-dessous de la terrasse des Feuillants serait convertie en palestre, aurait sur les côtés un portique orné de « tableaux capables de développer, de diriger les passions généreuses de l'adolescence[1] ».

Fig. 13.
Bosio : Henri IV enfant.

La sculpture n'est pas oubliée : « les statues des vertus républicaines seront placées sur des socles portés par une seule base, symbole de l'unité de la République ».

De tout cela, il est demeuré peu de chose. Les statues se sont dispersées, bon nombre ont disparu. Les groupements leur donnaient une signification qui nous échappe. Nous retrouverons le symbolisme dans les attributs caractéristiques du style, au point de vue décoratif[2].

La statuaire ne nous offre pas alors de nom qui rivalise d'importance avec celui de David. Canova (1757-1822) vient à Paris seulement en 1802 et en 1810. On peut dire que le grand sculpteur italien représente,

[1] Les 36 fêtes décadaires sont symboliques, d'une poésie touchante ; à côté des fêtes en l'honneur de la Vérité, du Désintéressement, des Aïeux, on en voit une consacrée au Malheur.

[2] Un peu plus tard, cette symbolique disparaît. La statue, dans le portrait même, reste antique d'interprétation. Les généraux de l'époque seront souvent représentés nus à l'exemple du *Voltaire* de Pigalle, par exemple le *Général Leclerc* (Salon de 1812) par Dupaty (1771-1825) auteur du Louis XIII de la place Royale, *Hoche* avec casque et cothurne par Milhomme (1758-1823), *Napoléon*, cou, épaule, bras et jambes nus par Chaudet (1763-1810), *Desaix*, nu, une draperie sur le bras gauche levé, par Dejoux (1731-1816).

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

dans ses deux manières, les courants qui se succédèrent pendant cette période. L'admiration qu'il provoqua fut telle que, en Italie, on remplaça par ses œuvres les statues antiques que les victoires françaises avaient apportées à Paris. Dans sa première manière, Canova cherche la force, force redondante, d'une violence d'apparat factice (le colosse de *Pie VI*, le *Monument de Clément XIII*, de *Clément XIV*, l'*Ajax*, l'*Hector*, le *Thésée*). A la seconde, où il est peut-être plus personnel, on doit attribuer ses recherches de la grâce. Dans son célèbre groupe de *Psyché et l'Amour* (Psyché couchée), la pureté des lignes, la douceur des modelés, se perdent dans une langueur sensuelle [1].

Fig. 14. — Thorwaldsen : La Nuit (bas-relief).

Bosio (1768-1845) n'est pas indigne d'être comparé à Canova. Plus simple, plus retenu dans les deux sens de la force et de la grâce, il fit les bustes des principaux personnages de la Cour impériale. Ses *bas-reliefs* de la colonne Vendôme, son *Hercule et Achéloüs* (Tuileries), son *Henri IV enfant* (à Pau, réduction en argent au Louvre) sont de beaux morceaux tout comme l'*Aristée*, l'*Hyacinthe*, la *Salmacis*, tout comme le *Louis XIV* équestre de la place des Victoires, qui ne manque ni de grandeur ni d'allure et pour lequel la critique s'est montrée injuste.

Bosio et Canova ne valent point Thorwaldsen (1779-1844), l'illustre danois, qui, comme notre Puget, travailla d'abord aux décorations de navires. Chez lui la grâce se tempère d'une légère sévérité de rêverie. On a dit qu'il excellait dans le bas-relief (*Entrée d'Alexandre à Babylone* Copenhague). Son *Mercure* assis, sa *Vénus à la pomme* sont des chefs d'œuvre et on lui doit une des plus belles images du *Christ* qui soient au monde.

[1] L'*Amour et Psyché* (debout), *Pâris*, *Vénus*, *Thésée et le Centaure*, *Mars et Vénus*, *Hercule lançant Lychas à la mer*, *Vénus victorieuse* (portrait de Pauline Borghèse).

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

Au-dessous de ceux-là, à côté presque, les grands noms ne manquent pas. Chaudet (1763-1810), sévère dans *Phorbas et OEdipe*, charme avec sa *Psyché au papillon*. Le *Messager de Marathon* par Cortot (1787-1843) mérite, dans sa simplicité virile, de faire le pendant du *Gladiateur mourant* (antique) : de lui le « *1810* » de l'Arc de triomphe, apothéose de Napoléon. Combien d'autres ! Dupaty (1771-1825), gracieux dans sa *Biblis*, Lemot (1771-1827) fameux pour ses bas-reliefs et auteur de la statue de *Henri IV* érigée au Pont-Neuf (1817), Deseine (1759-1822), l'auteur des nobles figures de l'*Hospital* et de *Daguesseau* (péristyle du Palais Bourbon) et du beau *Scévola* (Louvre), Dumont (1761-1844) avec ses bustes notamment celui de *Marceau* (Louvre), Roland (1746-1816) que son siècle salua comme un génie et dont le Louvre ne possède qu'un morceau notable (*Buste de Suvée*), Roman (1792-1835). Roman est l'auteur de *Nisus et d'Euryale* (Louvre) et du superbe *Caton d'Utique* (Louvre) achevé par Rude. Cartellier (1757-1831), le maître de Roman et de Rude, lors du concours décennal de 1810, est glorifié pour ses statues de la *Pudeur*, d'*Aristide*, de *Vergniaud* et ses bas-reliefs militaires. Versailles a de lui *Pichegru* et une *Minerve*. Michel Claude dit Clodion (1738-1814) a donné dans le grand genre, la mythologie, l'allégorie ; il a modelé des portraits ; mais il est un retardataire. Comme Prud'hon dans la peinture, il a une sensation à lui, il est isolé, et son idéal de grâce légère, parfois plus que leste, est celui du temps précédent : sa note personnelle est mieux marquée, plus à l'aise, dans la terre cuite. Dans le marbre même, sa *Bacchante au petit satyre* (Louvre) est de l'antique vu avec l'œil de Boucher.

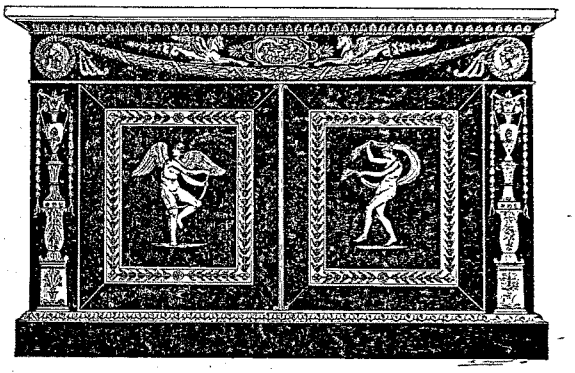


Fig. 15. — Buffet armoire (palais de Compiègne).

Nombre de ceux que nous avons nommés sont plus du XIX^e^ siècle que du XVIII^e^. Les vicissitudes politiques, qui ont fait abattre et disparaître des œuvres de l'Empire, ont été bien plus dévastatrices pour les statues

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

de la Révolution, et la période la plus « symbolique » n'a guère plus que des témoignages écrits.

Entre les Beaux-Arts et les Arts décoratifs, l'union et le parallélisme furent constants dans le sens de l'allégorie et de l'imitation de l'antiquité. Nous avons dit que Percier, que Fontaine avaient débuté par être dessinateurs industriels. Jamais les publications d'albums et de modèles n'ont été plus fréquentes : on y place sur la même page des reproductions de statues, d'objets antiques et le meuble, la pièce d'orfèvrerie imaginés dans le même esprit.

Le Louis XVI était déjà antique, mais gracieusement ; l'Empire l'est avec sévérité. Il y eut d'ailleurs des phases. Le style Empire ne commence pas avec l'Empire et se prolonge bien au-delà. On peut même distinguer après le Louis XVI, trois phases qui ont des caractéristiques propres. La Révolution donne un Louis XVI grossi, alourdi, simplifié jusqu'à une sorte de nudité géométrique. Les angles des rectangles et des carrés s'étaient allégés en crossettes, en échancrures d'angles rentrants ou de courbes concaves ; les angles deviennent plus durs, sans adoucissements, sauf dans la forme hexagonale allongée qui est fréquente dans les encadrements et rappelle le « scutum », le bouclier romain. On expurge l'art au nom de la morale et du civisme. Sur une liste de 321 modèles des manufactures nationales, en un rapport (que signent Percier et Prud'hon) 121 modèles sont biffés comme antirépublicains, fanatiques et immoraux. Une préoccupation humanitaire aboutit à une conclusion en accord avec les lois de la décoration, en défendant de faire figurer l'image de l'homme dans un tapis de pied « sous une forme de gouvernement qui rappelle l'homme à sa dignité ». Tout, dans l'ornementation, dans la forme d'ensemble même, raconte les faits du jour, exalte la Révolution, — poêles en forme de Bastille, lits patriotiques, sculptures, dessins des tissus, dessins des papiers peints, — les canons, les piques, le coq, le bonnet phrygien, la déclaration des Droits.

Le style Directoire est plus raffiné. Les ensembles sont toujours rectangulaires : l'ornementation est du Louis XVI plus sérieux, mêlé déjà d'étrusque. L'étrusque est à la mode, avec les palmettes de ses vases et les tons bruns et jaunâtres qu'il emploie. Les événements militaires amènent les attributs guerriers, faisceaux consulaires plus allongés que ceux de

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

la période précédente, couronnes, boucliers. L'expédition d'Egypte a un contre-coup considérable, de là la rue du Caire, les sphinx remplaçant les cariatides, les châles apportés par les fameux mamelucks qui les portaient comme turbans. L'Europe suit le même courant (sans l'ornementation militaire) : le style anglais dit Sheraton, du nom de l'ébéniste son promoteur, est dans la note de notre style Directoire. L'argent revient en France : on répare les anciens hôtels dans le quartier de la Chaussée d'Antin. Les salons se rouvrent. Les figures allégoriques en léger relief, découpées et dorées, se clouent sur les meubles où l'acajou domine. Les sujets de ces figures varient, selon les idées ou plutôt l'état d'esprit du temps. Après les figures guerrières, après les renommées ailées embouchant la trompette, à mesure que la tranquillité renaît, apparaissent les allégories pacifiques, le Commerce, l'Abondance, l'Industrie.

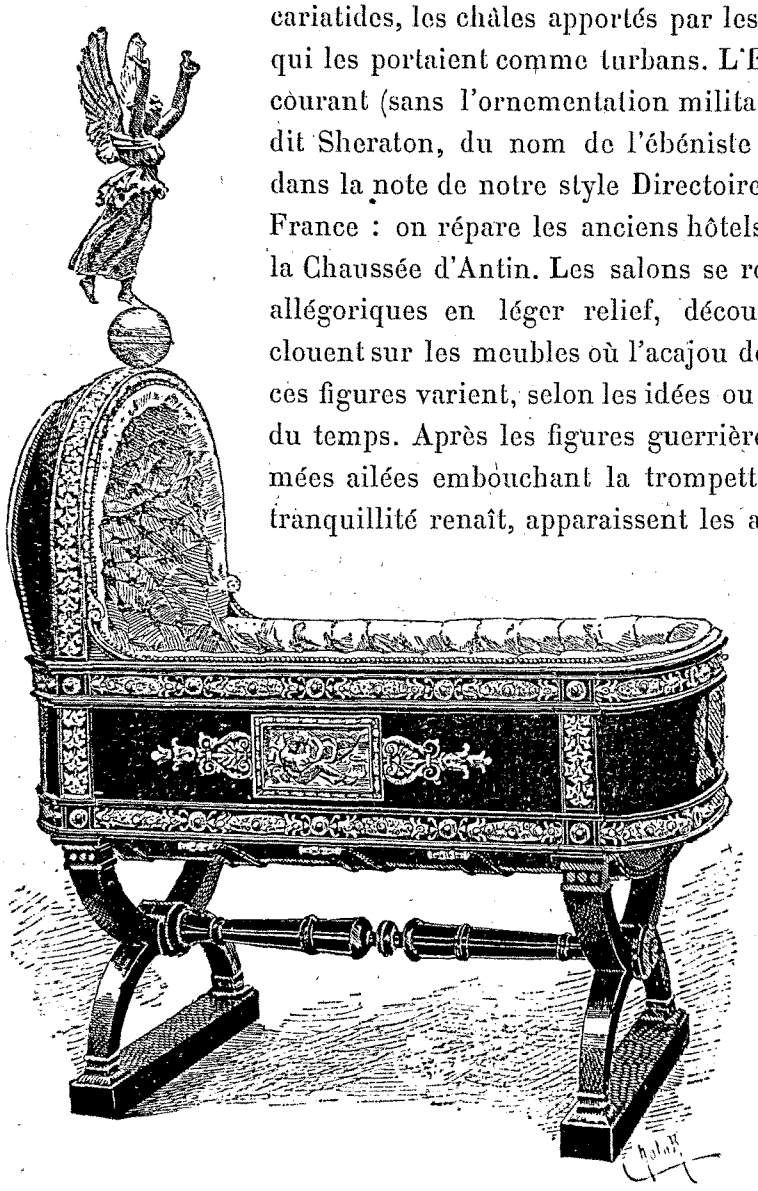


Fig. 16. — Berceau du roi de Rome.

Le style du Consulat est peut-être la plus belle période du style Empire. L'acanthe est plus sobre de courbe, plus décidée de nervures et de contours que plus tard. La feuille du laurier (qu'on voit souvent en couronnes) se mêle aux oves.

Le style Empire rengorge cette acanthe, quand elle est plaquée sur les reliefs. Au contraire, quand elle s'allonge superficiellement en rinceaux, elle se fait maigre, presque filiforme, se développe en cercles (et non plus en

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

ovales comme dans le Louis XVI). Elle se combine avec la palmette caractéristique, palmette qui est comme une fleur de chèvrefeuille, semble une aigrette, rappelle les antiques ornements de proues de vaisseau. C'est de ces ornements de vaisseau que provient peut-être le col de cygne, forme gracieuse, qu'on alourdit, dont on abuse, aux anses des vases, aux bras de fauteuils.

Sur les murs, la décoration simule les draperies pendantes. C'est le temps des alcôves. Les lits sont des portiques et s'encombrent de tentures, mal agencées. Les côtés du lit (comme ceux des canapés et des sièges curules) sont retroussés en arrière. Les tables, les bureaux sont cubiques. Certains bureaux ont l'air d'arcs de triomphe comme les cheminées. Les secrétaires ressemblent à des armoires, avec un abattant qui laisse voir la foule des tiroirs, avec un portique à glace au centre. Le bois est ce merveilleux acajou, dont on a stupidement médit, le seul bois qui se marie au métal. Les intérieurs sont en orme, en citronnier. Peu de bois dorés. Les psychés font mouvoir leurs grandes glaces, alors très coûteuses. Le métal, le bronze doré surtout, doré bruni ou doré mat, fournit de belles pièces dont les sujets sont parfois niais, forment des groupes, des reproductions de tableaux ou de statues, d'une ciselure très belle et d'une dorure comme on n'en fait plus. L'argenterie de table, dans un style un peu sévère, crée de beaux services.

A mentionner, entre autres, les ébénistes Jacob Desmalter, qui donnent leur nom aux armoires Jacob, armoires hautes en acajou à cannelures de cuivre, — David Rœntgen, pour ses meubles à secret, — Biennais, orfèvre de l'Empereur (vases et bustes célèbres), — Odiot, orfèvre renommé qui, avec Thomire, fut chargé de faire le berceau offert par la ville de Paris au roi de Rome, berceau dont Prud'hon avait donné le dessin.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

L'École de 1830.

On donne le nom d'école de 1830 à l'ensemble des artistes qui, par un mouvement de réaction analogue à celui qui s'est manifesté dans la littérature, ont rompu ou prétendu rompre la tradition de David. En fait, c'est le romantisme de l'architecture, de la sculpture et de la peinture. Ce mot « romantisme » est d'une définition malaisée et très complexe. On le comprend mieux négativement par ce dont il ne veut pas que par ce qu'il veut. Le jour où l'art littéraire ne fut plus guère représenté que par des formules vides, sortes de charpentes en attente d'édifices qui ne sortaient point du sol, une révolution était à prévoir. L'art subit le contre-coup. Les théories ne valent que par les œuvres. La matière de l'art reste la même ; mais, dans le choix des sujets, dans la recherche visible de certains points de vue, il peut y avoir un changement. La Nature demeure, l'œil de l'homme aussi, mais le regard, l'attention peuvent se porter sur ceci plutôt que sur cela, et, par là même, donner à tel ou tel élément une importance qu'il n'avait point eue jusqu'alors.

De tout temps il y a eu et il y aura des esprits classiques et des esprits romantiques ; seulement, par la concordance avec les préoccupations et les tendances du milieu, c'est telle ou telle couche de talents qui émerge et dans laquelle le public retrouve ce qu'il sent, ce qui l'émeut, dans laquelle il se reconnaît.

Du groupement et de la coïncidence de ces talents, il ressort pour ces talents mêmes quelque chose qui les renforce, les complète et leur

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

donne une singulière puissance de répercussion et de rayonnement. Le romantisme fut donc d'abord le résultat, puis la cause de la tournure romantique des esprits.

Fig. 1. — Rude : Le Départ.

Pour le romantisme, les choses valent seulement par la valeur qu leur attribue celui qui les regarde, les sent. La passion n'est-elle poi caractérisée par cela qu'elle change, amoindrit ou agrandit, boul verse la vérité, la réalité objective ? La particularité, qui constitue différence entre tel être et tel autre, n'est-elle pas éloquente et ne di elle pas plus à l'esprit, justement parce que, ce qui frappe l'esprit, c'e

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

l'exceptionnel, — l'exceptionnel par quoi chacun existe, car l'individu n'a point d'existence générale? De là le pittoresque qui émeut davantage, le pittoresque qui donne l'illusion de la vie non intellectuelle seulement, mais de la vie concrète, complète, — vivante.

Le romantisme n'est-il pas tout cela, recherche du pittoresque (et même des « pittoresques » concentrés dans l'effet), recherche de la passion, un peu plus de l'homme ajouté à la Nature?

Et alors pourquoi des arts poétiques, des esthétiques, des lois, puisque, ici, l'homme est la mesure de l'homme, puisque le critérium de la vérité n'est plus objectif, extérieur, dans les choses vues, mais subjectif, intime, dans celui qui les voit? — Théorie spécieuse, puisque l'esprit de l'homme a lui aussi ses lois, puisque ma vue a pour contrôle la vue des autres et que le langage de l'art, comme tous les langages, a besoin, pour être un langage, d'être compris autant que d'être parlé.

Fig. 2.
Duret : Le Danseur napolitain.

Le romantisme fut une réaction. Après la Révolution libre-penseuse et républicaine, il se posa comme chrétien et royaliste. L'antiquité passa pour responsable de 89 comme de Napoléon et, en fait, c'était vrai : la Révolution, c'est l'instruction latine et grecque en action. On jeta l'anathème sur les causes dont on regrettait les effets. Les ordres d'architecture, les colonnes, les chapiteaux furent suspects; suspects aussi les héros de Plutarque et du *De viris;* — suspect l'art qui, avec David, avait été complice de l'apothéose. Qu'importaient ces Grecs et ces Latins? La France avait eu son art à elle qu'il fallait reprendre, ses gloires à elle qu'il fallait chanter, toutes choses d'une généralité moins

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

vague, d'une vision plus rapprochée et plus intéressante, qui permettait plus de pittoresque et plus de passion. On eut l'archaïsme national et chrétien, en art comme en littérature.

Le gouvernement de la Restauration n'était point fâché d'opposer les

Fig. 3. — Ingres : Bertin l'aîné.

fastes de la royauté à toutes ces victoires de l'Empire. Dès le retour d Bourbons, les Salons ne montrent que des Saint Louis, des Henri I En 1822 il y aura une dizaine de Saint Louis. A côté sont les perso nages moins titrés, — les Jeanne d'Arc, Duguesclin, Bayard. remonte plus loin. Chateaubriand, à l'inspiration de qui on avait dû « Atala » nombreuses, vaudra un *Eudore* de Rioult en 1819, et des « V léda ». Les chansons de geste commencent à ressusciter. Creuzé de L

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

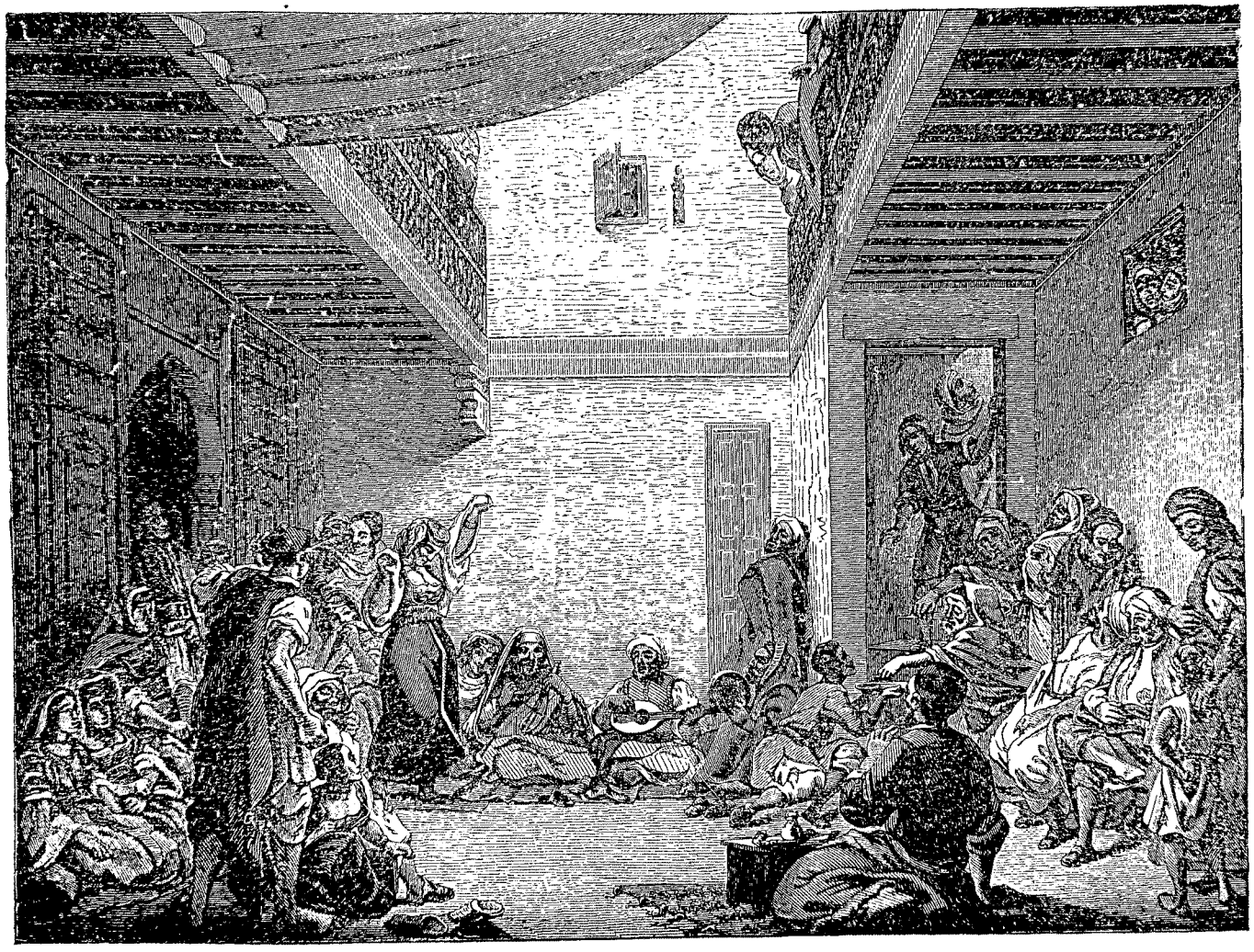


Fig. 4. — Delacroix : Les Noces juives.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

sert publie un poème intitulé la *Table Tonde*. Le vieux barde Ossian est à la mode avec les héros à noms archaïques. C'est le temps des Malvina, des Phrosine, des Mélidor, des Médor, des Angélique, des Edvin et Elgiva. Le Tasse et l'Arioste fournissent beaucoup par les épisodes de leur vie et par leurs œuvres. Herminie, Tancrède, Clorinde, Renaud, Armide sont partout.

On en profite pour « restituer » les salles de châteaux féodaux, le mobilier gothique, les costumes du Moyen Age. Cet état d'esprit, qui aboutit à des anachronismes risibles, verse parfois dans un sentimentalisme d'une niaiserie peu imaginable, — le *Retour inattendu du chevalier de Palestine*, par exemple, du Salon de 1814. On voit que les « gothiques » remontent loin.

Saint Louis, les Croisades, c'était l'Orient aussi. L'Orient par l'expédition d'Egypte avait attiré l'attention publique et influé même sur le style. On pourrait noter, dès l'extrême fin du XVIII^e^ siècle, ce courant d'orientalisme qui amènera la couleur chaude et les éclatantes lumières. Les événements de Grèce, la guerre d'Algérie et la conquête auront le double effet de raviver la sensation, de remplacer les mamelucks d'autrefois et aussi de modifier, dans un sens de vraisemblance, mais aussi de réalisme, l'interprétation des sujets bibliques.

Les Salons permettent de constater les étapes de la marche des arts ; pourtant, en feuilletant les livrets, on voit que le mouvement de 1830 a son point de départ assez loin. Il y a encore des mamelucks, dans certaines toiles de 1812. Horace Vernet en expose en 1819 (en même temps que Ingres envoie son *Odalisque*). Le *Dante et Virgile* de Delacroix est de 1822. Et, parmi ceux que nous avons eu à nommer comme contemporains de David, Guérin, surtout dans sa *Clytemnestre* de 1817, est teinté de romantisme. C'est aux environs de 1827 à 1835 qu'il faut marquer le moment de la floraison.

La littérature, nous l'avons dit, était déjà romantique avec Chateaubriand. Lord Byron devint l'homme du jour, lyrique attristé et fatal. Shakespeare, deviné à travers les adaptations de Ducis, se révélait dans les traductions. Walter Scott découpait les anecdotes de l'histoire, en entremêlait ses romans. *Notre-Dame de Paris* de Victor Hugo vint à son heure.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

Jamais la littérature n'exerça une telle influence. Le livre inspire le tableau. L'art se fit illustrateur, illustrateur de l'écrivain, historien ou poète [1].

Ce n'est pas à dire pour cela que l'école classique eût abdiqué. Les artistes classiques firent, pour la résistance, meilleure figure que les poètes ou prosateurs classiques en face de l'idéal nouveau. Mais l'art

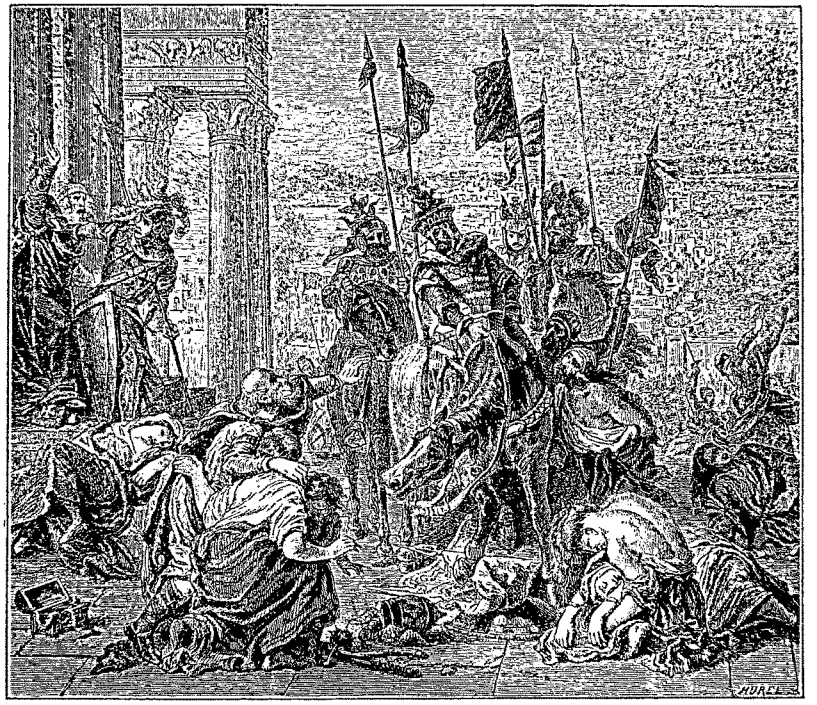


Fig. 5. — Delacroix : Prise de Constantinople par les Croisés.

nouveau se vulgarisait, se répandait dans l'art industriel et là, avec le goût le plus déplorable. Au style de la Restauration, niais de sentimentalisme et d'antiquité mal comprise, succéda un style qui a mérité le

[1] L'art eut alors d'extraordinaires moyens de propagande, il se fit journal par l'album, le dessin, la caricature, — la gravure et la lithographie. La gravure qui avait donné Bervic (1756-1822) donna Henriquel-Dupont (1798-1892). La lithographie, plus récente, plus expéditive, plus primesautière, jette au public l'actualité toute fraîche avec les troupiers de Charlet (1792-1845) et de Raffet (1804-1860), les portraits de Grèvedon (1776-1860) et de Gigoux (1807-1897) qui, comme peintre, a laissé la *Mort de Léonard de Vinci*, — les petites scènes vives de Victor Adam (1801-1867), les satires politiques et sociales de l'incomparable Daumier (1808-1879).

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

nom de style troubadour, style d'une niaiserie sentimentale dans des sujets d'un gothique fantaisiste. On confondait volontiers, dans cet archaïsme imaginatif, la Renaissance avec le Moyen Age. Tout est à l'unisson. La romance déborde. Ce ne sont partout que châteaux forts à tourelles et pont-levis. Des chasses, avec haquenées et palefrois, entraî-

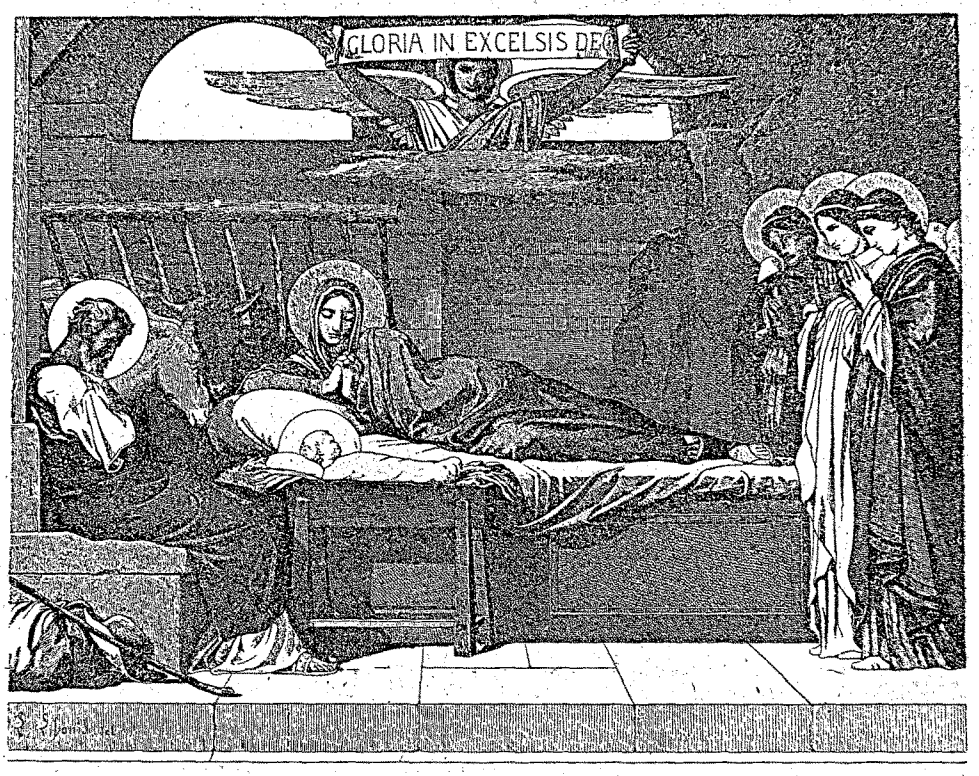


Fig. 6. — Flandrin : La Nativité.

nent les châtelains en toques à plumes et les châtelaines à ferronnières que suit l'inévitable page aux longs cheveux. Sur les pendules, dans le métal, dans le bois, sur les décorations sculptées des façades, dans les grillages de portes, dans les vignettes et les culs-de-lampe des livres, on retrouve, parmi les rinceaux légers à nombreux culots, ces têtes à toques, ces têtes à ferronnières qui souvent sortent curieuses de médaillons en forme de lucarnes.

L'architecture privée a laissé quelques hôtels, quelques maisons qui représentent ce style, avec une certaine retenue, avec une habileté

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

d'emploi dont on ne saurait nier le charme, l'architecture étant chose

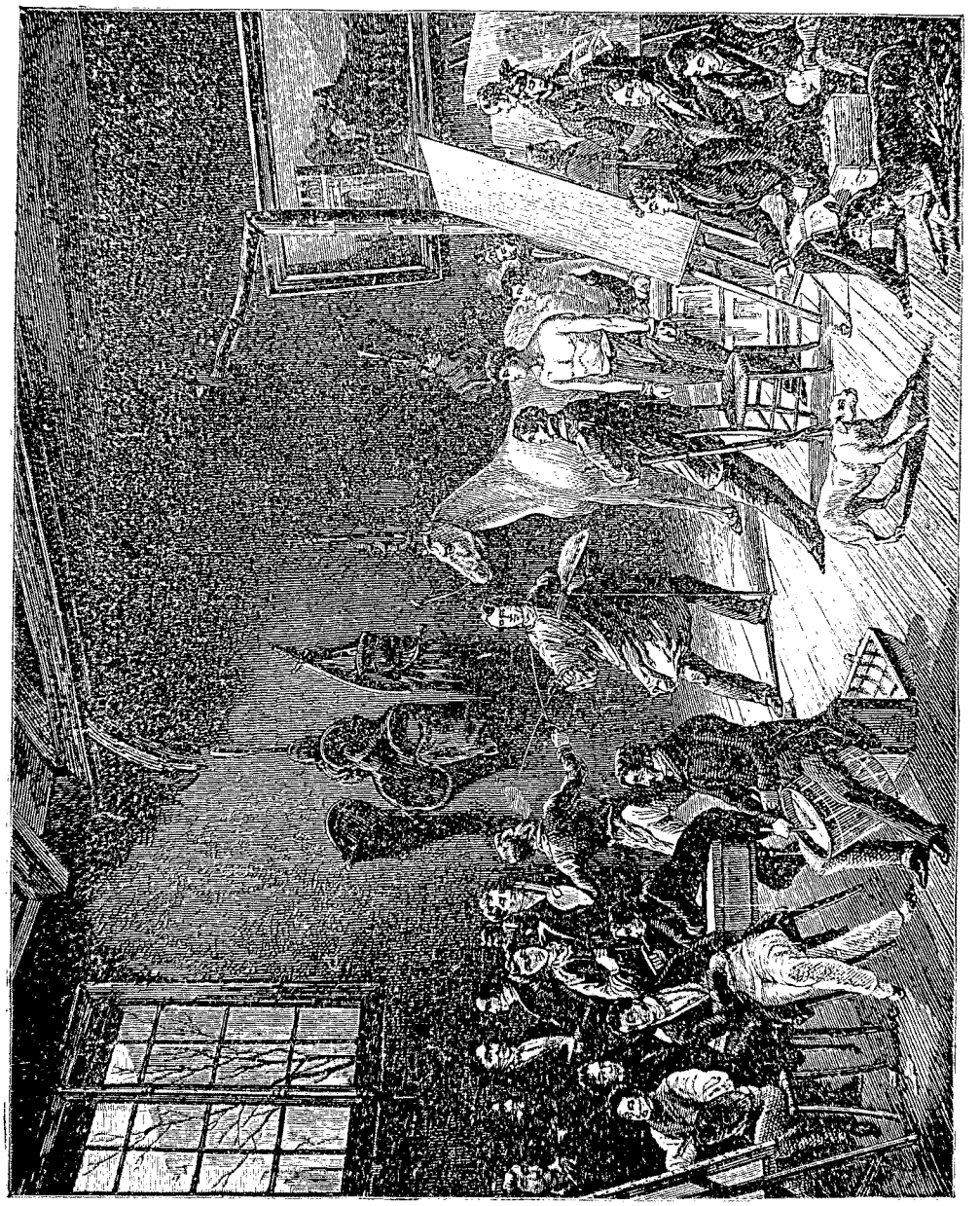


Fig. 7. — Horace Vernet : Son atelier.

sérieuse qui ne subit l'influence des actualités que quand elles sont de longues actualités, si l'on peut dire. Quelques maisons de la rue Tronchet, de la place de la Madeleine, du haut de la rue de Clichy, de la

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

rue de Douai, aux environs de l'avenue Trudaine et sur les grands boulevards, peuvent être citées comme exemples remontant au règne de Louis-Philippe et au commencement du second Empire : ces constructions se rattachent plus au style de la Renaissance qu'au gothique.

D'ailleurs l'architecture se montra moins gothique en France qu'en Angleterre. L'œuvre entreprise fut plutôt, chez nous, une œuvre de réhabilitation, de réparation, de préparation. On restaura, on sauva les églises dont les écrits de Caumont, de Vitet, de Viollet-le-Duc avaient célébré la beauté longtemps méconnue; mais les églises que l'on construisait n'osaient point risquer l'ogive et on en demeurait aux colonnes et au fronton.

Cependant la sculpture, rebelle au pittoresque qui allait révolutionner la peinture, restait sur le terrain classique, ferme, pure et sereine, représentée par des artistes chez qui le talent est déjà plus que du talent, affleure le génie ; c'est peut-être le nombre qui nuit. Ils sont une dizaine : isolez chacun d'eux et vous vous étonnez du relief qu'il prend, vous vous dites qu'en d'autres temps, d'autres ont acheté la gloire à meilleur compte, ont plus de renom et moins de mérite.

Nous avons eu à nommer la plupart d'entre ceux-là, dans le chapitre consacré à l'époque de l'Empire. En fait ils continuent la tradition et sont l'école de David après David. On est obligé de tasser ainsi les noms autour de certaines dates prises pour jalons : 1789 ne finit que loin sous la Restauration et 1830 commence bien avant 1830. Il n'est guère que Chaudet, Roland et Clodion, le Clodion attardé, inspiré de l'idéal de 1750 — qui meurent avec l'Empire. Canova vit jusqu'en 1822, Bosio jusqu'en 1845 et Thorwaldsen jusqu'en 1844. Bosio figure encore au Salon de 1845 (statue de *Jeune Indienne*). Il y a là des confrontations de dates intéressantes. Les statuaires dits de l'Empire se rapprochent de nous et la vraie date du romantisme s'éloigne. Au Salon de 1824, où Bosio expose son *Henri IV enfant*, sont les *Massacres de Scio* par Delacroix, la *Jeanne d'Arc* de Delaroche, trois tableaux par Ingres (*Henri IV avec ses enfants*, *Vœu de Louis XIII*), le *Christ sur la croix* par Prud'hon l'*Odalisque* d'Horace Vernet,

En fait, quatre sculpteurs par leurs tendances voulues ou naturelles inégaux de valeur les uns aux regards des autres et parfois chacun au

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

regard de lui-même, se font une place à part, « datent » vraiment, représentent 1830, — David d'Angers, Préault, Etex, Duseigneur.

David d'Angers (1789-1856), élève de Roland et de Canova, remporta le grand prix de sculpture en 1811, avec un beau bas-relief, bien composé, la *Mort d'Epaminondas*, au Musée d'Angers, où une salle est consacrée aux œuvres données par l'artiste à sa ville natale. David d'Angers a employé les ressources d'un talent très divers et d'une fécondité sans exemple à célébrer les gloires de la France, dans ses médaillons fameux, dans ses bustes, dans ses statues, dans les monuments. Il était digne de sculpter le *Bas-relief du tympan du Panthéon;* son œuvre même est un Panthéon où la France tient la première place. On sent dans sa manière un idéal très large, très grand, variable selon le sujet : cette largeur de conception il la devait à l'ouverture de son esprit, très avide d'idées généreuses. Il cherche le caractère : il dégage dans l'individualité le type, en ce qu'il a d'expressif d'une idée générale, — moyen terme heureux qui est le but de l'art. Ses études fortes empêchèrent heureusement que la facilité ne dégénérât en négligence. Son *Condé* (1817), jetant dans les lignes ennemies son bâton de commandement, est d'une fière allure comme le *Philopœmen*, blessé, non vaincu, défiant la douleur.

Préault (1810-1879), fidèle à l'enseignement de son maître David d'Angers, restera dans le style à un rang inférieur, — avec une recherche de statuaire monumentale de plein air, un peu fruste et gourmée, violente et boursouflée, comme dans le *Gaulois* du Pont d'Iéna. — Etex (1808-1888), plus ferme, voit grand lui aussi. Ses deux groupes, la *Paix* et la *Résistance* (face Ouest de l'Arc de triomphe) sont un peu du colossal à froid.

C'est que l'Arc de triomphe, c'est le *Départ*, c'est Rude. La masse de l'édifice s'élevait. Qu'étaient-ce que les arcs de triomphe de Rome, qu'était-ce que la porte Saint-Denis et la porte Saint-Martin ? On faisait plus grand que Rome, plus grand que Louis XIV. On met trente ans à cette apothéose de la gloire militaire où, parmi les bas-reliefs et sous les Renommées, s'inscrivent les noms de 158 victoires et de 751 héros vainqueurs. Dix millions y sont dépensés. Les architectes succèdent aux architectes. Et quand la tâche est finie, quand le portique grandiose s'élève plus haut que le double de l'arc Constantin, quand Cortot, quand

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

Pradier, quand Etex y ont travaillé, tout s'efface devant le groupe inoubliable, sublime : c'est Rude qui triomphe dans l'Arc de triomphe. Le colosse s'amoindrit presque à n'être que le support de l'œuvre magistrale, de cette pierre brute où l'esprit a fait passer le souffle de la Patrie en marche. Si l'histoire de l'Art n'avait qu'une seule page pour le XIXe siècle, cette page porterait le nom de Rude [1]. On ne peut pas dire que Rude soit romantique : du romantisme il n'a rien. Duseigneur (1808-1866), dans les sujets religieux (statues et bas-relief) et dans les statues de personnages du Moyen Age, est peut-être le plus romantique de tous par une recherche de la simplicité naïve.

Ramey fils (1796-1852), élève de son père Claude Ramey, est énergique dans *Thésée* et le *Minotaure*. L'*Improvisateur* (1839) de Duret et surtout son *Danseur napolitain* (1833) sont populaires. La grâce souriante dans Duret (1804-1865) se mêle de langueur chez le genevois Pradier (1786-1852). Pradier n'a pas la sobriété de l'antique dont il veut se rapprocher. Il vise à la pureté classique et s'arrête souvent au style de Canova. La *Toilette d'Atalante* (1850) et *Sapho* (1852) sont ses œuvres les plus célèbres [2].

C'est surtout à la peinture que l'on songe, quand on parle de l'école de 1830. Nous verrons même que le paysage, tout en datant du même temps, dans sa compréhension moderne, légitime et définitive, n'a obéi que dans une certaine mesure à ce qu'on entend par le goût romantique.

On peut partager en trois groupes les noms : l'attaque, la résistance et le juste milieu entre les adversaires.

Communément on place Ingres en tête du bataillon des classiques opposé à celui des novateurs commandés par Delacroix. Cela n'est point tout à fait juste. C'est à Ingres que passa le commandement quand les

[1] Rude (1784-1855), génie varié, est l'homme de la grâce dans le *Mercure* (1834) et dans le *Pêcheur napolitain* (1832). Sa *Jeanne d'Arc* et sa tête de *Christ* sont d'un profond sentiment religieux.

[2] Le *Spartacus* (1827, au Louvre, autrefois aux Tuileries) sauve le nom de Foyatier (1793-1863), auteur de la *Jeanne d'Arc* équestre d'Orléans (1855).

C'est surtout dans le petit bronze que triomphera le romantisme, — moyen âge ou Renaissance. Justement c'est l'époque de la vogue de Susse qui édite les statuettes au style du jour en même temps qu'il est l'éditeur de Dantan jeune (1800-1869), l'original sculpteur caricaturiste qui croque curieusement les célébrités d'alors.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

Fig. 8. — Horace Vernet : Judith.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

autres chefs eurent disparu ; mais le peintre fut accueilli d'abord comme quelqu'un qui cherchait sa voie en dehors de la tradition.

Ingres (1780-1867), de 1802 à 1819, n'exposa guère que des portraits: Au Salon de 1819 parut son *Odalisque couchée*. Cette odalisque, « que la chaleur du jour invite à quitter ses vêtements » (dit un critique d'alors), ne valut que de mauvais compliments à son auteur dont « on blâme le désir de se montrer original à quelque prix que ce soit ». On protesta contre la belle place donnée à une œuvre peu digne. Le sujet était oriental et, loin d'y chercher la violence de la couleur chaude, Ingres témoignait déjà de cet amour des tonalités claires, légères, aériennes, qui, quoi qu'on puisse penser et dire, font de lui un successeur, un héritier des primitifs. Il eut une ambition analogue à celle d'Overbeck ; ce n'est point par là qu'il est classique (en prenant le mot au sens étroit), ce n'est point par cette couleur naïve ; c'est par la sûreté du dessin. Il y a comme une contradiction entre les deux sensations que donne, chez lui, l'union rare, imprévue d'une ligne ferme, d'un contour savant et de ces colorations qui nous rappellent la jeunesse, le temps des précurseurs. Les contemporains ne s'y trompèrent point comme on l'a fait depuis et c'est là l'originalité, la personnalité, la singularité presque qui marque et distingue l'auteur de l'*Apothéose d'Homère*. Ingres peint « clair », peint en plein air : ses modelés, ses ombres sont éclairés et chauffés de lumière diffuse : ses chairs sont imprégnées, pétries de clarté sinon de soleil. Par là il est le plus actuel, le plus moderne parmi ceux de la génération d'alors, plus actuel que Delacroix. Son *Vœu de Louis XIII*, sa *Vierge à l'hostie*, son *Saint Symphorien* (à Autun), son *Œdipe*, sa *Source*, son *Roger délivrant Angélique* sont dans cette note, — ses portraits mêmes. Il compose simplement les ensembles, les groupes, les attitudes, les plis. Mais, ce par quoi il se détache et s'éloigne de ce qu'on appelle le modernisme, c'est la science extraordinaire, la probité fidèle et véridique de son impeccable dessin. Le portrait de *Bertin l'aîné* (1833), avec le naturel de la pose, l'expression fine et forte du visage, est une merveille.

Le *Saint Symphorien conduit au martyre* parut au Salon de 1834. Depuis neuf ans, l'œuvre était annoncée comme celle d'un novateur comme « la preuve » de l'esthétique dont se réclamait Ingres. Le tableau ne fut pas bien reçu par la critique classique, qui, en 1824, n'avait pas

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

été plus cruelle pour les *Massacres de Scio* par Delacroix. C'est à partir de 1834 que les deux noms furent opposés, Ingres et Delacroix, mais comme les noms des deux chefs de deux écoles s'écartant de la tradition.

Le groupe classique « pur » ou du moins ceux qui à cette époque représentaient la tradition de l'école française de David, c'étaient moins les élèves de Gros [1] que les élèves de Picot [2] et Picot lui-même.

Picot (1786-1868), dont le *Raphaël et la Fornarina*, l'*Amour et Psyché*

Fig. 9. — Delaroche : Les Enfants d'Édouard.

furent populaires, mérite mieux que la petite place qu'on lui accorde dans les histoires de l'art. Lui et J.-B. Regnault, avec lequel il offre de grandes analogies, sont méconnus : ils le doivent peut-être à ce qu'ils se sont peu faits les « illustrateurs » de leur temps et se sont surtout consacrés à l'allégorie et à la mythologie. Picot a pourtant laissé de beaux portraits ; mais son chef-d'œuvre est l'*Amour et Psyché*, qui charma ses contemporains et est comparable aux plus gracieuses compositions de Girodet [3].

[1] Paul Delaroche, Court, Bonington, Huet, Bellangé, Roqueplan.

[2] Picot aura pour élève Pils (1815-1875), peintre de valeur, auteur du *Rouget de l'Isle chantant la Marseillaise* (1849) et de nombreuses toiles militaires à Versailles (*Sébastopol*, 1855 ; la *Bataille de l'Alma*, 1861). Pils a eu une grande influence par son enseignement : presque toute la génération de 1850 a passé par son atelier.

[3] De Picot, *plafond* allégorique au Louvre et *toiles* à Versailles.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

Classiques encore : Lethière (1760-1832) qui compose bien les masses mais dessine mal les personnages (*Junius Brutus*, *Virginia*) ; Schnetz (1787-1870), dans ses tableaux militaires (Versailles) et ses tableaux religieux (mais un peu romantique dans ses sujets d'ermites et brigands de l'Italie d'alors) ; Couder (1789-1873), mythologie et histoire ; Hersent (1777-1860) dont le *Louis XVI distribuant des aumônes* (Versailles), le *Daphnis et Chloé*, le *Gustave Wasa* (brûlé, conservé par la gravure du célèbre Henriquel-Dupont) sont populaires ainsi que les portraits ; Heim (1787-1865), auteur de beaux portraits et de la *Distribution des récompenses* au Salon de 1824 (Louvre), toile où il a groupé les portraits de toutes les célébrités du temps ; Abel de Pujol (1785-1861), fécond, prolixe, non sans valeur (fresques de Saint-Sulpice, *de Harlay* à Versailles, les *Grisailles* de la Bourse) qui, dans ses innombrables toiles et fresques religieuses fait montre de toutes les qualités acquises, talent de professeur ; Blondel (1781-1853) qui décore le Louvre, la Bourse, Fontainebleau, des églises innombrables, et dont l'*Homère mendiant* et la *Bataille de Bouvines* sont les morceaux les plus connus ; Sigalon (1790-1837) que révéla la *Jeune Courtisane* (Louvre) en 1822 et qui a copié le *Jugement dernier* de Michel-Ange (copie à l'École des Beaux-Arts) ; Cogniet (1794-1880) qui débute par l'énergique *Métabus* (1817) et dont de nombreuses toiles sont popularisées par la gravure (*le Tintoret peignant sa fille morte*, son chef-d'œuvre, est d'une touche plus nourrie, d'une conception plus pittoresque) ; Charles Meynier (1768-1832) représenté au Louvre par un plafond et, à Versailles, par l'*Entrée de Napoléon à Berlin ;* Caminade (1783-1862), fécond peintre de portraits et de sujets religieux.

Delacroix (1798-1863) sort et devait sortir de l'atelier de Guérin. Il est le chef de l'école romantique par le choix des sujets et surtout par la recherche du pittoresque. Nul n'est moins absent de son œuvre : il interprète la réalité en la violentant en vue de l'effet et cet effet qu'il a pour but est la couleur et tout ce qui peut le plus contribuer à donner à la couleur sa force, son intensité. On peut être coloriste par l'amour des grandes franchises de tons qui ne délaissent rien, font voir tout en un éclat de magnificence décorative un peu théâtrale : c'est ainsi que Véronèse l'a été, c'est un peu ainsi que Delacroix l'est à son tour. On peut être coloriste par la subordination de toutes les colorations et de toutes les lumières

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

à une coloration dominante et à une lumière qui unifie, harmonise, masse : c'est ainsi que Rembrandt fut coloriste et c'est un peu la manière de Delacroix. D'abord il aime la couleur pour elle-même : il place dans un tableau un léopard, peu explicable autrement, pour faire une belle tache, pour faire « chanter » une belle couleur. La découverte récente des lois des complémentaires montre scientifiquement que les juxtapositions rai-

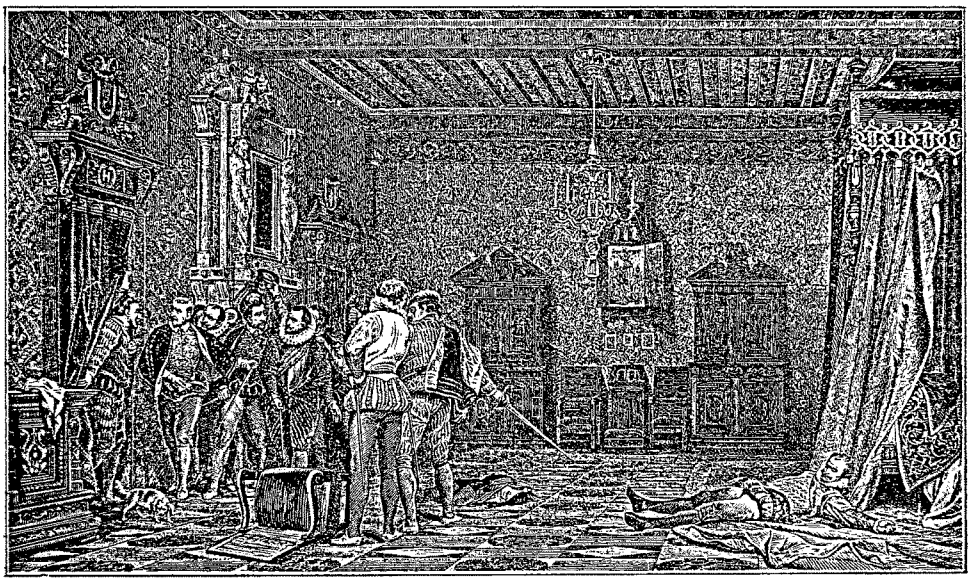


Fig. 10. — Delaroche : Assassinat du duc de Guise.

sonnées aboutissent à des sensations plus fortes : l'artiste met à profit cette ressource nouvelle. Les sujets qui peuvent prêter le plus à ces richesses sont ceux qu'il affectionne : l'Orient l'inspire, les Turcs, le Maroc, Alger. Dans cette importance donnée aux accessoires, il pouvait tuer l'âme, la vie. Il anime, il bouscule tout cela de la fougue d'un mouvement furieux. Ses fauves bondissants, ses chevaux cabrés sont d'une allure superbe. Le mouvement dans le tableau est si violent qu'il semble qu'il emporte tout dans la mêlée, couleurs et dessin. L'école classique avait vu dans l'œuvre d'art un signe, un ensemble de signes où tout convergeait à l'expression de l'idée et de l'esprit : de là l'importance de la « tête », du visage où se concentrait le drame, — le visage qui, avec sa cinquantaine de muscles, « exprimait » plus, mieux, d'une façon plus nuancée que le

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

corps, que le costume, que les accessoires muets et les fonds indifférents. Chez Delacroix, les visages sont presque nuls, souvent vulgaires; les yeux sont parfois muets; mais l'action est partout répandue, une sorte d'action collective, une action de masse qui, en élevant la chose au rang de la personne, veut compenser le ravalement de la personne au rang de chose. On a reproché à Delacroix cette vulgarité insignifiante des visages, cette laideur qui semble voulue, ces draperies lourdes cette incorrection de lignes, ces défectuosités de dessin. La vérité est que Delacroix ne dessine que le mouvement, la « direction » de ce mouvement sans s'inquiéter de la forme au repos. Il est un tempérament, une nature. On l'a exalté jusqu'à l'apothéose : l'art n'est tout entier dans personne. Les défauts de Delacroix furent peut-être une condition de ses qualités. L'art contemporain se réclame de lui, mais plus en théorie et en affirmation qu'en réalité et en pratique [1].

L'enseignement de Guérin, l'influence de Géricault ou du moins une analogie avec lui, sont visibles dans Delacroix; mais, parmi les hommes de la génération, qui a subi son influence? Le paysagiste Diaz [2], Devéria [3] et un peu Couture [4].

Ingres se continua dans son élève Hippolyte Flandrin (1809-1864) éminent portraitiste et le plus grand peintre religieux du XIXe siècle. Nul n'a porté plus haut le style de la peinture monumentale religieuse. E par là il est supérieur à son maître qui sent encore la manière, qui

[1] *Dante et Virgile* (1822); *Massacres de Scio* (1824); *Marino Faliero* (1827); *Mort de Sardanapale*; la *Liberté* (1831); l'*Evêque de Liège* (1831); *Bataille de Nancy* (1834 *Femmes d'Alger* (1834); *Taillebourg* (1837); *Médée* (1838); *Prise de Constantinople* (1841 la *Barque de Don Juan* (1841); *Noces juives* (1841); *Lion* (1848); les *Convulsionnaires Tanger*; le *Plafond de la Galerie d'Apollon* au Louvre, *Coupole de la Bibliothèque* Sénat, plafond du Palais-Bourbon.

[2] Diaz de la Pena (1808-1876) mêle d'orientalisme les sujets les plus diver Coloriste de valeur, c'est surtout dans le paysage avec quelques figures qu'il mont l'originalité extraordinaire d'un talent heurté, violent, exubérant, désordonné.

[3] Eugène Devéria (1805-1865) est représenté au Louvre par la *Naissance Henri IV* (salon de 1827). — Son frère Jacques Devéria (1800-1857), peintre religieu est surtout renommé comme aquarelliste et lithographe.

[4] Couture (1815-1879), dans son *Fauconnier*, dans son *Enfant prodigue* (184 dans ses *Romains de la décadence* (1847), ordonnance bien, avec une couleur gras nourrie, ocreuse; il cherche la vigueur dans les pâtes et reste pâteux, avec d tonalités épaisses.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

une simplicité parfois un peu voulue, une simplicité dont a conscience celui qui est simple. Flandrin, lui, a eu le don de la sérénité : il est comme beau d'une beauté inconsciente et cette beauté sans sourire est le sublime même dans ses merveilleuses peintures à l'encaustique à Saint-Germain-des-Prés.

Fig. 11. — Decamps : L'École turque.

Entre Delacroix et Ingres, se plaçait un groupe important, très personnel, tout en semblant emprunter aux deux styles rivaux, personnel en cela même, car le goût n'est qu'une retenue, le sens délicat de la mesure, du point au-delà duquel est le trop. On a comparé l'idéal de ces peintres à celui du poète Casimir Delavigne qui, au même temps, prit position entre les classiques et les romantiques. Les caractéristiques du groupe sont en effet un peu les mêmes ; elles consistent en une science raffinée de composition : on devine que chaque tableau est construit d'une construction raisonnée, nourrie, documentée. Chacun des personnages y « dit », y exprime ce que l'artiste a jugé qu'il avait à dire. Il ne s'agit

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

plus de généralité, de symbolisme. C'est le fait concret ou plutôt ce qu'il y a de pittoresque dans le fait, — c'est l'anecdote expressive, significative, typique où se résume ce qui précède et ce qui suit, c'est le moment précis où est la péripétie. Ce ne sont point là tableaux à plaire au vulgaire et à l'ignorant, nous voulons dire à l'illettré : il y faut tout un acquis dans le déchiffrement. L'art y est historique, mais il ne suffit point à lui-même : il y faut un commentaire, long, minutieux comme le tableau et donnant l'explication de chaque chose, refaisant pas à pas le chemin fait par l'artiste quand il a composé son œuvre. Historique ? disions-nous. Biographique plutôt, l'illustration des seconds plans de l'histoire, — des Mémoires, — le pittoresque de l'action. Ajoutez à cela le pittoresque du milieu rendu, du costume restitué, des accessoires vrais, — tout l'appareil du roman historique d'alors, quelque chose qui correspondait aux tendances de l'esprit public, fouillait les archives, les descriptions, les collections, s'amusait de ce Moyen Age et de cette Renaissance en vogue, redisait l'histoire nationale. Par là ce groupe fut de son temps ; il en fut aussi en se faisant l'écho des victoires du jour, fut orientaliste en étant algérien et reçut l'influence des coloristes par l'habile emploi de la lumière.

C'est naturellement chez ceux que l'Orient attirait qu'il semble que l'on doive retrouver le plus de ce qu'il y a chez Delacroix et c'est là peut-être qu'on saisit mieux la différence.

L'orientalisme remontait loin. Un peu avant 1800 il avait régné avec les mamelucks de l'Égypte. Les mamelucks donnaient une place au cheval. Carle Vernet avait donné dans le mameluck. Son fils Horace Vernet (1789-1863), qui a hérité de la passion du cheval, expose en 1819 un *Massacre de Mamelucks*. Les événements de Grèce, Navarin, Botzaris, c'était la Grèce, c'était aussi un peu l'Orient. Et puis Byron ne s'en était-il point mêlé, n'était-il point mort à Missolonghi ? Union de classique et de romantisme ! Vient l'expédition d'Algérie ; le dey capitule le 5 juillet 1830. L'Orient est à nos portes sous les espèces de l'Arabe : un autre orientalisme naît, l'orientalisme patriotique, troupier, le pantalon rouge et le burnous, la fantasia, le cheval, le joli cheval aimé, sauvage et fin. Horace Vernet, dessinateur savant, coloriste un peu froid, instruit et plaît sans émouvoir. Il compose et ordonnance ses sujets comme

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

de grands faits divers, parfois éparpille l'attention, promène l'intérêt comme dans la *Prise de la Smalah* (Versailles) qu'on divise aisément en douze épisodes, douze tableaux. Et pourtant l'effet reste considérable : ce quelque chose non pas de vulgaire, mais de peu lyrique fait que le peintre est mieux compris de la foule à qui il parle, sans trop l'arracher à ses habitudes de pensée et d'imagination. Vernet a exprimé la guerre comme

Fig. 12. — A. Scheffer : Les Femmes souliotes.

on la comprenait et concevait de son temps, il a rendu la sensation commune : il a dû à ce don peu ordinaire une popularité qui est proche de la gloire [1]. Militaire, il fut sentimental, mais non lyrique ; ce sentimentalisme lui avait dicté le *Soldat laboureur*, le *Grenadier de Waterloo*, le *Cheval du trompette*, le *Chien du régiment*. Son orientalisme parut hardi, nous semble sage : son Orient est l'Algérie (*Arabes écoutant une histoire*) ;

[1] *Valmy, Jemmapes, Pont d'Arcole, Mort de Poniatowski, Barrière de Clichy, Montmirail, Constantine, l'Isly* sont les principaux tableaux militaires avec l'immense prise de la *Smalah*. Les portraits de Vernet sont de belles pages (*Portrait du comte de Castellane*, du *frère Philippe*, etc.).

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

l'Algérie est aussi sa Palestine (*Rébecca à la fontaine*, *Judith*, si belles, mais si peu juives).

L'Orient, un Orient plus vrai, apparaît, éclate, chaud et clair, dans les œuvres de Decamps (1803-1860) avec ses Turcs, Smyrne, la Syrie, la sortie de l'*Ecole turque* (1842). La *Chasse au héron* (1833), la *Défaite des Cimbres* (1834), des aquarelles, des dessins, des études d'animaux, des paysages, cette série amusante des singes représentés dans toutes les professions humaines, montrent les faces multiples de l'artiste. Fromentin (1820-1876) est plus fin, plus teinté de poésie dans ses vues des régions arabes, les rues, les effets du soir, les douars, les chasseurs, les caravanes, les campements (Louvre), les bivouacs, le Sahara.

La *Prise de la Smalah* et la *Bataille de Fontenoy*, par H. Vernet, sont les tableaux les plus regardés au palais de Versailles. La fondation du Musée historique, créé très heureusement par Louis-Philippe après la restauration du château en 1832, peut être considérée comme l'origine de notre école de peinture militaire. Sans doute il y avait eu des peintres de batailles depuis van der Meulen, mais, par le fait de tableaux contemporains ou du moins par le fait d'une entreprise d'ensemble, il se créa une émulation surchauffée et l'école de 1830 présente presque tous ses grands noms dans les galeries du palais de Louis XIV. Nombre de ces toiles sont devenues populaires [1] et méritent de l'être par le talent de la composition, par une sincérité de plus en plus grande dans le rendu du « soldat » qui, d'abord unité négligeable, y prend de plus en plus l'importance due, passe au rang de personnage principal dans les tableaux moins « figés » dans la raideur officielle.

Bien que Paul Delaroche figure parmi nos peintres militaires et ait

[1] Signol (1804-1892), *Prédication de la deuxième croisade*; A. Scheffer (1795-1858), *Tolbiac* ; Steuben (1788-1856), *Poitiers* ; Ziégler (1804-1856), *Louis XIV* ; Heim (1787-1865), *Rocroy* ; Alaux (1786-1864), *Valenciennes* ; Hersent (1777-1860), *Aumônes de Louis XVI*; Couder (1790-1873), *Ouverture des Etats généraux*; Cogniet (1794-1881), les *Volontaires de* 1792; Muller (1815-1892), l'*Appel des Condamnés*; Bouchot (1800-1842), le *18 brumaire* ; Meynier (1768-1832), *Napoléon à Berlin*; Bellangé (1800-1866), *Wagram*, *Fleurus* ; Lami (1800-1890), *Wattignies* ; P. Delaroche (1797-1856), *Prise du Trocadéro* ; Mauzaisse (1784-1844), *Fleurus*; l'*Alma* de Pils (1815-1875), la *prise du Mamelon vert* par Protais (1826-1890), *Solférino*, *Malakoff* par Yvon (1817-1893). Les dates montrent le lien, la série, qui nous amène aux contemporains. Il y a là des noms sur lesquels nous reviendrons.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

exposé la *Prise du Trocadéro*, le *Passage des Alpes par Charlemagne*, le *Passage des Alpes par Bonaparte*, il est plus célèbre comme peintre d'histoire, mais de l'histoire pittoresque, anecdotique, dramatique, tragique même. Ses innombrables toiles n'ont pas épuisé la richesse d'une imagination qui ne se répète point, varie aisément la composition, le point de vue, les fonds, l'effet, les attitudes ; il n'y a de commun et de constant

Fig. 13. — Léopold Robert : Les Moissonneurs.

que la science du dessin, la conscience du procédé, une préférence pour les situations où l'angoisse de l'impression ressentie se complique et se complète par le sentimentalisme de la sympathie éprouvée pour le ou les personnages principaux, — qu'il s'agisse de *Cinq Mars et de Thou* conduits au supplice en barque par Richelieu (salon de 1831), des *Enfants d'Edouard* (1831), de *Cromwell* ouvrant le cercueil de Charles Ier, du supplice de *Jane Gray* (1834), de l'*Assassinat du duc de Guise* (1835, à Chantilly), de *Strafford marchand au supplice* (1837), de *Moïse exposé sur le Nil*, de la *Martyre chrétienne*, le ou les personnages principaux sont malheureux d'un malheur immérité. C'est là la note particulière et aussi ce fait très notable, cette preuve de grande force, que Delaroche n'achète

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

point notre sympathie au prix d'exagération dans le rendu des ennemis ou des bourreaux de l'innocente victime. Richelieu reste Richelieu, Cromwell est lui-même, les bourreaux n'ont point de laideur de circonstance ; les spadassins de Henri III semblent même ménagés ainsi que le roi. C'est de cette discrétion, de cette retenue du peintre que viennent la force et la nature pénétrante de l'émotion qu'il nous fait ressentir. Delaroche fut aussi un portraitiste renommé (portrait de *M. Guizot*).

Le célèbre *Hémicycle de l'école des Beaux-Arts*, avec ses 75 personnages plus grands que nature, représente l'histoire de l'art à toutes les époques : Delaroche avait le droit de s'y placer lui-même, puisqu'il a réuni ces deux dons remarquables d'émouvoir le cœur de la foule et de plaire aux hommes de doctrine par la pureté de son style.

Ary Scheffer (1795-1858) est d'un romantisme sage, un peu germanique d'esprit. S'il aborda le genre militaire, s'il a laissé des portraits estimés, il semble qu'il soit plus dans sa sphère en interprétant les légendes allemandes (*Faust et Marguerite au jardin, Marguerite à l'église, Mignon aspirant au ciel, le Roi de Thulé*). Dans le genre religieux, *Saint Augustin et sainte Monique*, le *Baiser de Judas* portent sa marque, cette mélancolie rêveuse, ce voile de tristesse pessimiste qu'on retrouve dans la *Vision des Ombres de Françoise de Rimini et de Paolo*, exposée par lui en 1835.

Léopold Robert (1794-1835) lui aussi est une figure à part : il parle de l'Italie où il vit et qu'on oublie alors, de l'Italie populaire, chaude et lumineuse, avec ses *Moissonneurs* des marais Pontins, ses *Pèlerins de la Madone de l'Arc*, ses paysans, ses pêcheurs, ses ermites, ses brigands[1].

Le mouvement d'art de 1830 en son esprit particulier a des origines lointaines et des conséquences qui se continuent. De là, ces noms contemporains de nous et que nous avons dû citer avant leur heure. Le paysage, nous le démontrerons, s'émancipa justement en se dégageant de tout romantisme : son histoire nous occupera dans l'étude de l'art actuel.

[1] Léopold Robert est Suisse, comme Calame (1817-1864) qui peint les *Ruines de Pestum*, des *Vues du Tyrol* ; comme Diday (1812-1877) plus fidèle aux sites du pays ; comme Gleyre (1807-1874), esprit doux et rêveur, auteur des *Illusions perdues*. La Suisse avait produit l'illustre sculpteur Pradier.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

L'Art Contemporain.

L'époque actuelle nous fait assister à ce spectacle curieux d'un art à la fois très attaché à l'heure présente (et par là très particulier) et très dégagé de toute frontière, cosmopolite (et par là général).

On est, on veut être, on met sa gloire à être « moderne »; on exprime l'actualité passagère avec le sentiment fugace du moment. L'art tient du journal, « renseigné, informé ». Nul outrage ne vaut les épithètes de rococo, de vieillot. Cette acuité de sujet, de sensation, de sentiment, a son ragoût, sans doute; mais il s'ensuit que le tableau vieux de dix ans semble centenaire et on pense avec tristesse que ces « modernités », qui luttent de légèreté avec les modes éphémères, sont exposées au sort de ces modes mêmes, — merveilles pendant une saison et ridicules la saison suivante. L'art, qui a voulu instruire et émouvoir, doit-il chercher à plaire de la plus futile façon, chercher à attirer le regard de l'homme pressé qui passe, descendre au rôle d'amuseur?

En même temps que particulier par son amour de l'actuel, l'art se fait général par le cosmopolitisme. On peut dire que, dès l'école de David, la division par écoles selon les nationalités disparaît presque.

Les artistes montrent leurs œuvres et leurs personnes aux quatre coins du monde. On figure aux Salons de Londres, de Munich, de Berlin, de partout. Les catalogues font penser à la tour de Babel. Les Expositions internationales contribuent à ce cosmopolitisme de l'art : les œuvres n'y voisinent pas sans influer les unes sur les autres. De là suit qu'il s'établit une sorte de moyenne et que, en fait, les Salons des diverses villes de

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

l'Europe ne diffèrent point très sensiblement par les tendances qui y sont représentées.

D'autre part, les foyers d'art ont quelque chose de cosmopolite. Paris compte une foule de peintres étrangers. La vie de l'artiste s'est en outre métamorphosée. A l'isolement pauvre du « rapin » d'antan, aux « colonies » d'art, réunions fécondes, foyers surchauffés, a succédé la vie mondaine : l'artiste, mêlé au courant, cherche dans l'art plus un moyen de fortune qu'un but. Les artistes, vivant plus entre eux, plus indépendants, restaient plus personnels. L'élite qui s'occupait d'art est remplacée par la foule, dispensatrice de gloire et de fortune. On « arrivait » en courtisant Louis XIV, on arrive en flattant la foule. On parle à cette foule de ce qui l'intéresse, dans la mesure et la manière où cela l'intéresse. Dépêchez-vous ! ce qui l'émeut aujourd'hui ne la touchera plus demain.

Cette influence de la foule et du milieu, il ne faut pourtant point l'outrer. Cela est si vrai, que la sculpture demeurée si grande, si belle, est l'objet de la négligence du public, à qui la statuaire dit peu de chose et qui déserte les salles des Salons où règnent le plâtre, le marbre et le bronze. N'était l'État Mécène qui, par un respect de tradition, entretient la sculpture, il ne resterait à cette dernière que le buste et quelquefois le tombeau.

Le cosmopolitisme d'esprit règne dans le domaine même de l'art, où non seulement les genres empiètent les uns sur les autres et rompent les barrières d'autrefois, mais encore on ne tient plus compte de l'expression propre à chaque matière et à chaque procédé. Certains peignent à l'huile des tableaux qui semblent des pastels, voire des fusains. Ailleurs un sujet de tableau devient une statue.

Les novateurs se rattachent à l'école de Delacroix. De Delacroix vient Courbet, puis Manet, d'où naît l'impressionnisme : le dessin y est de plus en plus sacrifié, la ligne n'est plus qu'une résultante confuse ; la couleur elle-même exagère à ce point la relativité, l'influence des juxtapositions que toute chose a toutes les couleurs sauf la sienne propre.

Courbet (1819-1878), qui parut si hardi, semble timide auprès de ceux qui ont suivi. Nature peu équilibrée, il érige en dogme ses négligences lâchées, gouaille l'idéal, s'approche de la caricature dans son *Enterrement*

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

à Ornans et laisse de beaux portraits. L'année qui précède sa mort, un nouveau mot est lancé, « l'*impressionnisme* » : l'art ne cherche plus à plaire, à émouvoir, il est la notation fugace de l'impression toute relative, impression qui n'est justiciable d'aucune loi générale, impression qui est ce qu'elle est, — un éclair de sensation où ne se perçoivent que des

Fig. 1. — Courbet : Les Demoiselles des bords de la Seine.

« *taches* » colorées en mouvement. Cette impression que rend le pinceau doit donner, non la vue de l'objet représenté, mais l'impression de cet objet. De là l'indépendance effrénée de la forme et l'aspect grignoté ou maçonné des toiles aux tons déconcertants qui d'un certain point de vue « doivent » se fondre, s'harmoniser et donner l'impression. Degas, le spécialiste des *Danseuses*, a saisi de jolis effets d'éclairage, dans ce monde idéal du théâtre, artificiel, « dénaturé ». L'influence de l'impressionnisme sur la peinture a été considérable : il a proclamé la liberté de la « *touche* ». Dans les temps précédents, le procédé avait été uniforme ou à peu près : on sentait, sous les diversités, comme une grammaire et une syntaxe apprises et acceptées de tous.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

L'impressionnisme remplace, pour ainsi dire, la phrase régulièrement construite et complète, par une phrase incomplète, télégraphique, où ne figurent plus que les syllabes et les mots principaux séparés par des absences, des omissions à remplir, et où chacun des mots précise son sens par les mots qui l'encadrent. C'est moins que la phrase sans verbe. En

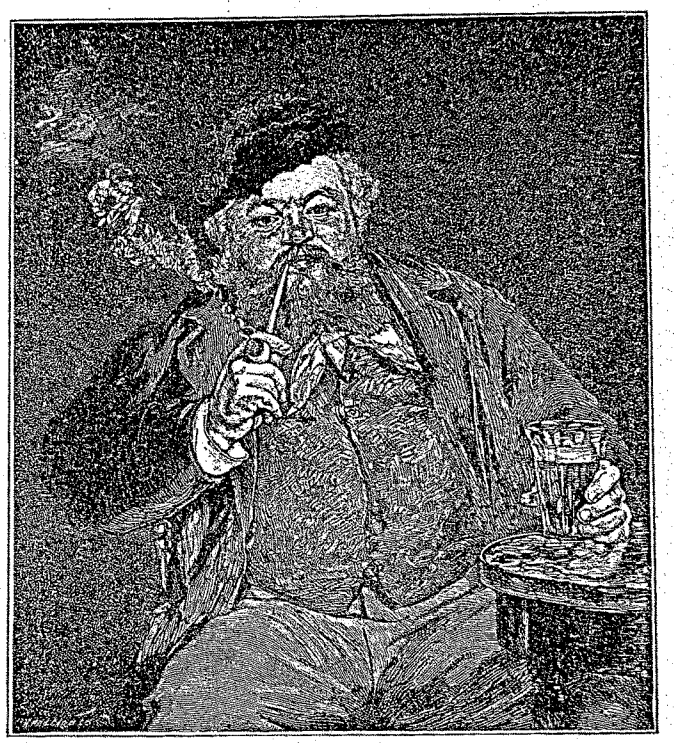


Fig. 2. — Manet : Le Bon Bock.

somme, il importerait peu, si l'on démontrait par le fait que l'on aboutit par ce procédé à des effets que, sans ce procédé, on ne saurait produire.

Entre Courbet et l'impressionnisme se place Manet que nous distinguons de l'impressionnisme même et qui, bien qu'il serve de transition entre Courbet et les novateurs, est encore plus loin du premier que des autres.

Manet (1833-1883) dans ses toiles déconcertantes où la couleur crie violente, folle (le *Déjeuner sur l'herbe*, 1863 ; le *Bar*, 1882), s'apaise parfois un peu (le *Bon Bock*, 1873) : il cherche la sensation du plein air, de la couleur devenue une lumière colorée, quelque chose qui serait la car-

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

nation vivante, transparente un peu et pénétrée, non plus plaquée de clarté. Ce n'est en somme qu'un retour aux primitifs, une protestation contre le jour d'atelier, en même temps qu'une révolte contre la tyrannie

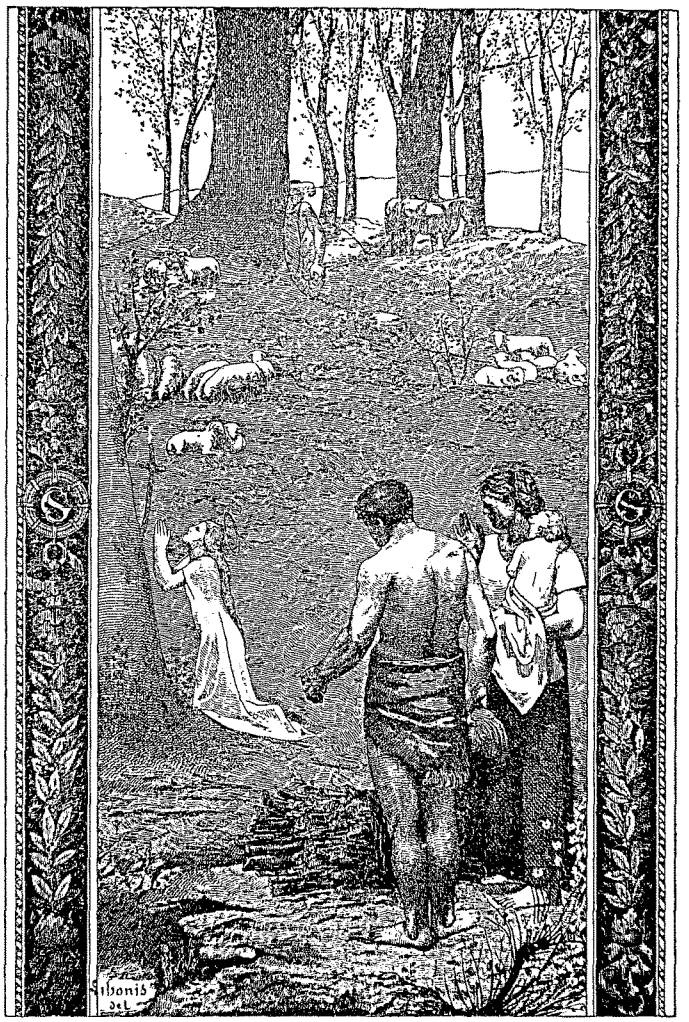


Fig. 3. — Puvis de Chavannes : L'Enfance de sainte Geneviève (Panthéon).

du trait (contradiction ici avec les primitifs). Il est remarquable que cette préférence pour le plein air ait le plus souvent coïncidé avec une confusion de plans et l'insuffisance de la perspective aérienne[1].

[1] Ce sont là résurrections et non pas nouveautés. Le XVII^e siècle même n'a pas ignoré tout cela. Dans la conférence que, en 1669, Bourdon fit à l'Académie de pein-

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

Une curieuse hésitation entre la doctrine nouvelle et la précision des préraphaélites anglais se rencontre dans les œuvres de Bastien-Lepage (1848-1885). Gustave Moreau (1826-1898) s'inspire des seconds, reste précieux, orfévré, tout en gemmes et en pierreries, cherche le fin du fin (l'*Orphée*) dans une sensation de byzantinisme apocalyptique, — l'âme humaine amaigrie de pessimisme sous l'appareil flamboyant d'un luxe d'accessoires.

Ces visées philosophiques, l'interprétation symbolique des mythes, l'histoire de l'humanité, la peinture mêlant l'abstrait au concret, refaisant une « légende des siècles », rivalisant avec l'épopée dans ce qu'elle a de plus haut, tout cela c'est l'idéal de Chenavard (1808-1895), qui avait conçu le projet d'une vaste histoire de la Civilisation pour le Panthéon[1] et de Puvis de Chavannes (1824-1898), auteur de la *Sainte Geneviève* et de grands panneaux décoratifs dont les pâleurs de tons conventionnels s'harmonisent avec l'architecture de pierre[2].

Si l'on excepte Chenavard, ce sont tous novateurs que nous avons nommés. Sans doute plusieurs, parmi ceux qui vont nous occuper, sont parfois flottants, mais la généralité de leurs œuvres les rattache à la tradition classique. Le classement est difficile. Beaucoup d'entre eux ont abordé les genres les plus divers ; la note dominante semble que c'est au point de vue de ce qu'on appelle proprement « le genre » qu'ils ont traité la religion, l'histoire, l'allégorie même.

Les tableaux religieux sont nombreux aux Salons annuels. Les *Pèlerins d'Emmaüs*, les *Cènes* abondent, les *triptyques* ne sont point rares ; mais

ture sur la lumière, on trouve des considérations sur l'éclairage du plein air aux diverses heures du jour et, dans une discussion qui eut lieu l'année suivante, on protestait contre la rigueur de la ligne, du trait « qui, au contraire, doit se perdre et se noyer par l'opposition des ombres ou des couleurs, en telle sorte qu'il n'y ait rien de profilé ».

[1] Chenavard, plus dessinateur que coloriste ou plutôt coloriste d'une couleur voulue, dans sa *Divina tragœdia* et dans les sujets qu'il exposa en 1853 et 1855, donne l'idée d'une conception analogue à celle de Cornélius.

[2] Puvis de Chavannes, moins dessinateur, procède par grandes simplifications dans la note des fresques. Une action simple se passe dans un milieu sans date, sans lieu précis. Malgré sa renommée, il reste sans influence sur ses admirateurs, qui ne le suivent point. Ses œuvres sont, outre la *Sainte Geneviève* du Panthéon, les *décorations* de la Sorbonne, d'Amiens, de Marseille, de Poitiers, de Rouen.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

presque partout on sent que la recherche d'un effet d'éclairage a été le but, en même temps qu'un anachronisme volontaire, l'intervention de personnages contemporains[1], comme si on était naïf en imitant les naïfs

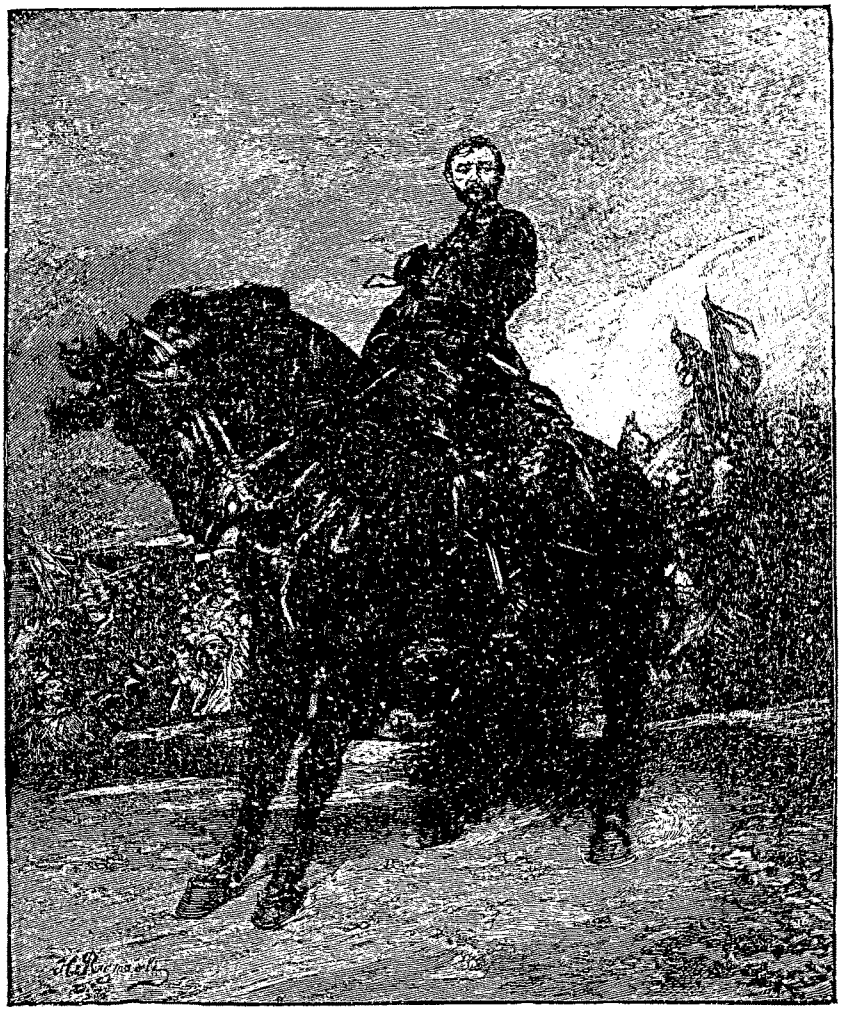


Fig. 4. — Henri Regnault : Le maréchal Prim.

et comme si la naïveté voulue était la naïveté. Le *Baiser de Judas* est à citer, œuvre dramatique et forte d'Hébert[2]. Merson, doux, parfois mièvre,

[1] La *frise* remarquable, de J. Blanc, au Panthéon, montre, dans le costume de saints personnages, toutes les célébrités du Paris actuel.

[2] Hébert (né en 1817) est l'auteur de la *Malaria* 1850, (d'une poétique tristesse), des jolies *Cervarolles* (1859) et de nombreux portraits.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

hésite entre le modernisme et les primitifs; le *Repos en Egypte* reste son œuvre maîtresse.

La mythologie conserve ses fidèles, épris de carnations et de belles nudités. C'est Cabanel (1824-1889) qui, avec un peu moins de force, rappelle son maître Picot, par son dessin élégant et sûr, par une sensation

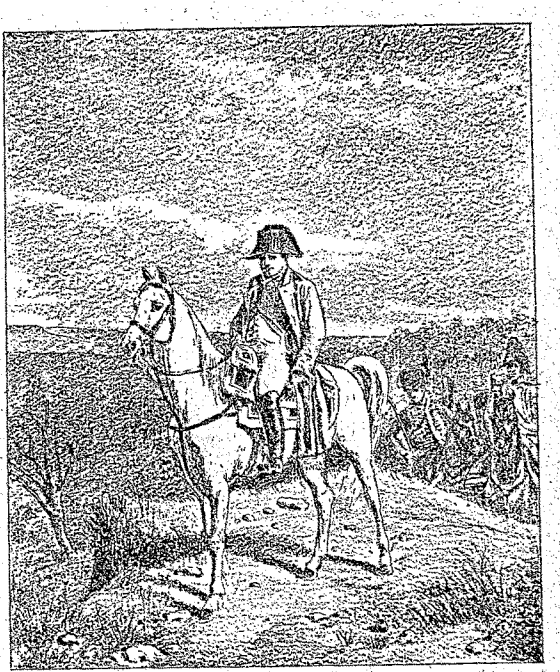


Fig. 5. — Meissonier : 1814 [1].

de grâce (moins naïve encore), plus « mondaine »[2]. Baudry (1828-1886) d'une touche plus libre et moins sûre, a plus de réalisme, tombe parfoi dans des attitudes vulgaires (décoration de l'Opéra, les *Muses*). Se visages de femmes ont parfois quelque chose de masculin[3]. Henne (né en 1829) dans ses *Nymphes*, dans ses *Baigneuses*, *Eglogues* ou *Idylles* dans ses toiles religieuses (*Christ mort*), a son dessin à lui, ses contour fuyants, ses inachèvements habiles, ses semblants de négligence ; il

[1] Reproduction autorisée par MM. Arthur Tooth et Sons.

[2] *Naissance de Vénus* (1863), *Paradis perdu* (1867), *Enfance de saint Louis* (Pan théon). Dans d'autres genres, *Thamar*, l'allégorie des *Mois* (brûlés avec l'Hôtel d Ville) et de nombreux portraits.

[3] Ses toiles célèbres sont : la *Fortune et le jeune enfant* (1857), la *Toilette de Vénu* (1859), *Charlotte Corday* (1861), la *Perle et la vague* (1863). *Portraits.*

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

ses couleurs, ses roux violents, incendiés, mais aussi ses modelés merveilleux se jouant en ombres transparentes sur des carnations d'ivoire. Le *plafond de l'Opéra* restera la meilleure œuvre de Lenepveu (1819-1898) élève de Picot, comme Henner, comme Cabanel, comme Bouguereau (né en 1825) qui, dans la *Naissance de Vénus*, dans sa *Sainte Cécile*, dans sa belle *Vierge consolatrice*, prouve, dans un style pourtant plus mou que

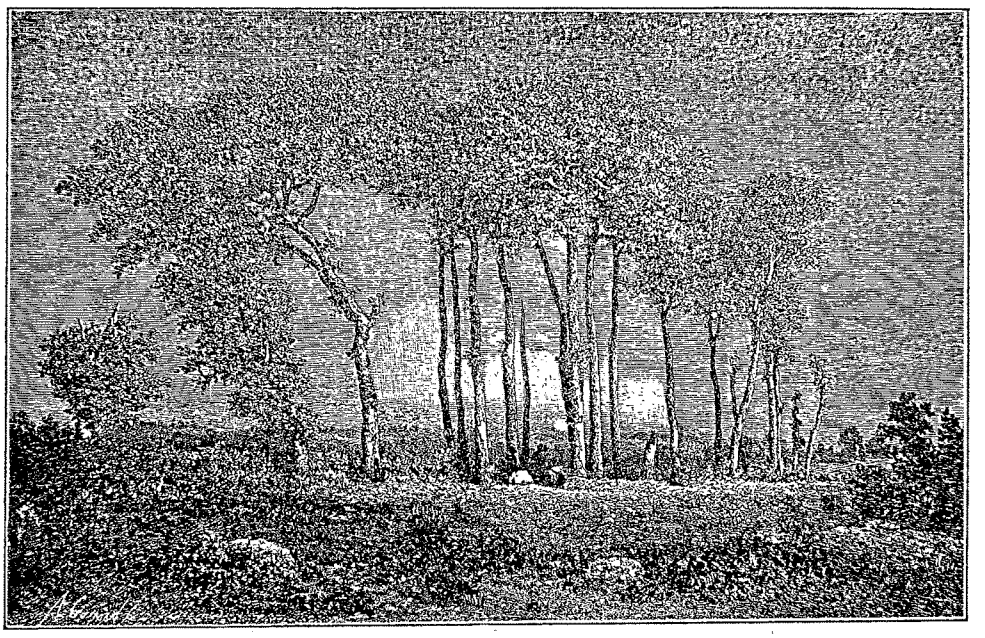


Fig. 6. — Théodore Rousseau : Le Soir.

celui de Cabanel, qu'il méritait d'être, avec ce dernier, pris pour cible par les novateurs.

Le groupe des coloristes, dans lequel nous aurions dû ranger Henner, cite Carolus Duran (né en 1837) ami des belles couleurs franches et vives, dans le sens d'une santé un peu truquée pourtant, quelque chose comme un parisianisme qui se naturaliserait vénitien, avec les virtuosités de pinceau dans les splendeurs des étoffes chatoyantes, mais moins de pensée, moins de profondeur. A côté de ce style coloriste, large, se placent les coloristes papillotants, juxtaposant de petites touches légères, gaies, aimables, une sensation de pluie de pétales, — l'école ou du moins la manière de l'espagnol Fortuny (1839-1874), dont l'influence fut

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

considérable et symptomatique, transportant le style dans le procédé matériel.

Tous ceux-là sont des amis des grandes lumières, de la peinture claire; ils vont même jusqu'à transporter le « plein air » dans des intérieurs où il n'est plus justifié. Ce n'est plus la lumière chaude venue du ciel d'Orient. L'orientalisme est un peu déserté. Son dernier champion, Henri Regnault (1843-1871) mort à 28 ans sur le champ de bataille, était un artiste merveilleusement doué, coloriste puissant dans l'*Exécution sous les rois maures*, dans *Salomé*, dans le *Maréchal Prim*. Benjamin Constant (né en 1845) a renoncé à la belle place qu'il s'était faite déjà dans un genre où tout semblait devoir le retenir (*Mahomet* II, 1876, *Hérodiade*, 1881).

L'esprit public est ailleurs; deux préoccupations l'envahissent qui correspondent aux deux faits dominants, — la guerre de 70 et l'ascension des classes ouvrières, force collective aveugle et menaçante.

La peinture militaire d'abord tout aux princes, aux royaux personnages dirigeant, du haut de quelque monticule, les opérations lointaines et les masses de soldats indistincts, était devenue plus populaire sous Napoléon, — puis, peu à peu, le troupier avait pris une importance plus grande dans les toiles d'Horace Vernet et de Bellangé (1806-1866). Le mouvement se continue en ce sens avec Pils (1815-1875) dans son *Passage de la Bérésina* (1848), la *Tranchée devant Sébastopol* (1855) *l'Alma* (1861), — avec Protais (1826-1890), qui en fait son genre exclusif, célèbre avec le pinceau les *batailles* de Crimée et d'Italie et donne la principale place au simple soldat dans ses deux pendants vulgarisés par la gravure, le *Matin avant l'attaque* (1863), le *Soir après le combat* (1863). Le même esprit, dans un facture plus nourrie, plus solide, inspire Yvon (1817-1893), qui abandonne le portrait, le genre religieux et l'allégorie, pour peindre le *Premier Consul* et la *Retraite de Russie*, puis les batailles du jour, les divers épisodes de *Malakoff*, la *Prise de la tour* (1857), la *Gorge*, la *Courtine* (1859), puis *Solférino* (1861), puis *Magenta* (1863). Sa *Charge de Reichshoffen* (1875) nous amène à la guerre franco-allemande et à ses peintres attitrés, pourrait-on dire, Alphonse de Neuville et Detaille.

Neuville (1835-1885), vigoureux, gras et large, dans un style mouvementé, avait déjà abordé les sujets militaires dans ses toiles (*Séba-*

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

topol, 1859, 1861 ; *Magenta* 1864) ; mais c'est la guerre de 70, la guerre présente, saisie sur le fait, qui en fit le grand peintre du *Bourget* (1872), du *Porteur de dépêches* (1881) et surtout des *Dernières cartouches* (1873), tableau poignant, tout le drame sanglant du désespoir avec le soldat

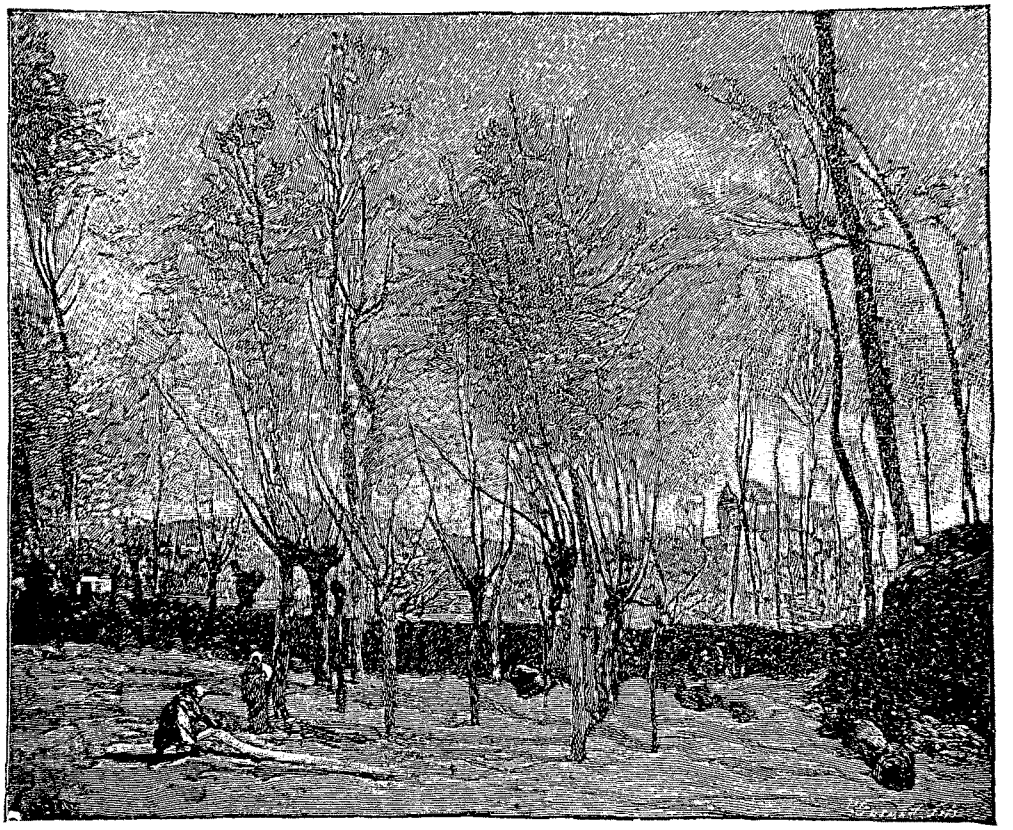


Fig. 7. — Corot : Paysage d'Artois.

debout attendant la mort, les mains aux poches, le fusil à terre brisé. Detaille (né en 1848), plus précis, plus minutieux, talent plus descriptif, dessinateur extraordinaire, n'a pas la fougue un peu lâchée de Neuville, mais cette précision arrive à être sans sécheresse, cette minutie n'émiette pas l'unité d'impression ; bien que chaque détail, chaque personnage soit un tableau, tout cela se masse grâce à l'habileté de la composition. Documentaire et pittoresque, Detaille est le peintre de la *Charge de Mosbronn* (1874), du *Régiment qui passe* (1875), de *Champigny* (1879), de la *Distribution des drapeaux* (1881) et surtout du *Rêve* (1888) avec la

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

ligne fuyante des faisceaux, les soldats endormis pêle-mêle sur la terre, les yeux fermés, l'âme ouverte aux espérances triomphales, aux caresses des victoires promises, tandis que là-haut, dans le ciel d'une nuit qui va finir, passe le cortège des gloires de la Patrie.

Meissonier (1815-1891) a été le maître de Detaille, qui tient de lui cette érudition de pinceau, ce secret de tout dire sans nuire à l'impression d'ensemble. Resté à l'écart du mouvement contemporain, Meissonier rappelle la manière de certains des meilleurs parmi les Hollandais, mais il n'est point leur égal pour la science des lumières vivantes. Il semble parfois que l'air manque dans ses toiles et que son interposition n'y tempère point l'acuité de la ligne et du ton. Œil prodigieux, Meissonier voit tout, rend tout, hommes et choses, sans sacrifice, sans omission. Peu d'artistes ont, de leur vivant, joui d'une pareille renommée. Il n'est venu que sur le tard au genre militaire, il a d'abord traité les scènes de genre surtout dans les milieux du XVIII^e siècle[1]. Ici et là, il témoigne de la même exactitude, de la même conscience, — s'acheminant vers le but à petit pas mesurés et l'atteignant. On peut dire qu'il a possédé comme personne Napoléon et le cheval.

Même dans ses plus grandes envolées, Meissonier fait de l'histoire anecdotique : il semble qu'il n'en puisse aller autrement de la peinture et qu'elle soit impuissante (sauf par l'allégorie) à sortir du fait concret déterminé, choisi comme moment typique et caractéristique. Il s'y peut pourtant mêler quelque chose qui, sans être l'allégorie, agrandisse l'impression, jette dans le tout une manière de dignité. La précision véridique, qui met sous nos yeux les grandes choses d'autrefois comme si elle nous en faisait les contemporains, les témoins, les spectateurs, n'est pas tout, parce que nous ne pouvons nous dégager de nous-mêmes, que notre œil date et que, par cela même que nous ne sommes pas du temps, cette fidélité du rendu des accessoires nous amuse, nous distrait, et que nous dépensons sur eux une attention qu'un contemporain n'y eût point portée. De cette largeur désirable nous trouvons l'esprit dans J.-P. Laurens (né en 1838), élève de Cogniet et de l'exquis dessinateur Bida (1813-1895),

[1] Le *Liseur* (1840), la *Partie d'échecs* (1841), la *Rixe* (1855), les *Joueurs de boule* (1855), *Solférino* (1864), *Campagne de France* (1864), *Lecture chez Diderot* (1867), *Cuirassiers* (1878), le *Portrait du sergent*, le *Peintre d'enseigne, 1814*, etc.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

L'*Excommunication* (1875), l'*Interdit* (1875), la *Mort de Marceau* (1877), les *Emmurés* (1879), sont de belles toiles historiques dans une note dramatique émouvante.

La peinture militaire nous a mené à l'histoire ; nous voilà obligé de revenir sur nos pas. Cette seconde moitié du siècle a magnifié le

Fig. 8. — Millet : Glaneuses.

travail manuel. L'Ouvrier est le roi du jour, roi qui a ses courtisans comme Louis XIV a eu les siens, roi qui a ses peintres. En Allemagne, Menzel abandonne Frédéric II qui lui fournissait ses sujets favoris et célèbre l'*Usine*. Selon le mot de G. Boulanger [1], la casquette a succédé au casque : l'influence littéraire du naturalisme y ajoute ou plutôt la littérature subit la même influence. La rue, l'atelier, le chantier, le cabaret aussi, sont les milieux. Parfois le peintre est séduit par la poésie farouche de la grande force aveugle et anonyme : de là, en 1882, la *Grève*,

[1] Gustave Boulanger (1824-1888), peintre remarquable, élève de P. Delaroche et auteur de la *Promenade à Pompéi* et des *Esclaves à vendre*.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

par Roll (né en 1847). Par contre, la niaiserie latente sera saisie dans la spirituelle *Salle Graffard* (1884), par Jean Béraud.

Le portrait est le plus cultivé des genres et on y retrouve nombre des artistes que nous avons nommés. La première place est celle de Bonnat (né en 1833) qui a consacré son talent solide, ferme, nourri, à la galerie des grands hommes de nos jours : *Thiers*, *Victor Hugo*, le *Cardinal Lavigerie*. J. Lefebvre (né en 1834) se montre moins robuste, mais pénétrant, dans une manière qui a quelque chose de l'aristocratie fatiguée qui inspire Van Dyck ; ailleurs il témoigne d'une grâce fine, à demi naïve et adolescente, qui domine dans ses *Nymphes*, sa *Diane*, — grâce parfois violemment sensuelle dans la *Femme couchée* et un peu sèche dans la *Vérité*[1].

Le paysage s'est cru romantique au moment où il a cessé de l'être. Au paysage historique avait succédé le vrai paysage romantique, mais dans le sens vrai. Ce paysage romantique (il y en a un de Watelet, qui porte cette désignation) était un paysage « construit », composé d'éléments pris partout, modifiés, remaniés, réunis en un tout destiné à faire naître l'impression d'un beau site, bien pittoresque. Le jour où on a senti les beautés de la nature, on a demandé à l'art le « souvenir », le « portrait » de ce qu'on aimait. L'Italie avait inspiré Claude Lorrain et le Poussin : on alla moins loin, on ne chercha plus l'idéal lointain. Paul Huet (1803-1869) comprit et exprima ce charme des choses proches et des sites familiers. Rousseau et Corot suivirent. Théodore Rousseau (1812-1867) voit, à travers une atmosphère pure et lavée, la netteté des ramures, des masses où se jouent les effets du soleil : il chante le poème de la forêt (de Fontainebleau) sur la lisière, dans les futaies, les avenues, les bouquets d'arbres. A travers la buée matinale qui monte ou la brume crépusculaire qui descend, les verdures un peu confuses prennent des aspects de rêve dans les toiles de Corot (1796-1875). Toute une école de paysagistes se lève, avec Chintreuil (1815-1873) aux perspectives lumineuses, avec Daubigny (1817-1878), Français (1814-1899) et Harpignies (né en 1819). Les troupeaux vivent dans les tableaux de Troyon (1810-1865) et sous le pinceau de son rival Brascassat (1804-1867). On ne peut voir la charrue éventrer la terre en mottes brunes sans penser au

[1] Le danois Kroyer est l'auteur de beaux portraits dans une note grasse et saine.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

Labourage Nivernais (1849) de Rosa Bonheur (1822-1899). Cette grandeur de la vie rustique, sa simplicité auguste, l'union du semeur avec la plaine ensemencée, l'âme du paysan, plus fruste, plus près de l'âme des choses, confondue presque avec elles, tout cela émane de l'œuvre de François Millet (1814-1875), se retrouve jusque dans sa touche grasse un peu gourde (les *Glaneuses*, 1857 ; l'*Angelus*, 1867).

Cette poésie sereine des champs, plus raffinée, plus attristée aussi, a son chantre en Jules Breton (né en 1827). Dans sa *Bénédiction des Blés*, dans ses *Glaneuses*, il n'y a plus cette sorte d'inconscience naïve de

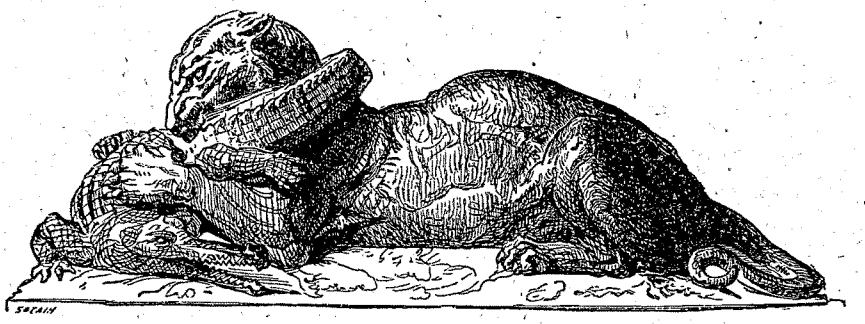


Fig. 9. — Barye : Tigre.

Millet : ce n'est plus là l'art paysan, le nivellement de l'être rudimentaire avec le sol où il vit, c'est un relèvement de la chose et de l'homme, la chose devenant une personne : c'est un peu moins Pierre Dupont ; c'est un peu plus Virgile [1].

C'est plus haut que nous aurions dû parler de Gérôme (né en 1824). Peintre et sculpteur, il nous servira de transition. Son importance et sa valeur peuvent se mesurer au nombre de ses tableaux demeurés populaires, sans recherche de popularité par la nature du sujet, le *Combat de coqs* (1847), le *Siècle d'Auguste* (1855), *Ave Cæsar* (1859), le *roi Candaule* (1859), *Phryné devant l'Aréopage* (1861), les *Deux Augures* (1861), *Louis XIV et Molière* (1863), *Cléopâtre* (1866), l'*Éminence grise* (1874). En ces dernières années, le grand artiste s'est tourné vers la statuaire polychrome ; après une *Bellone*, violente restitution de la chryséléphan-

[1] Entre l'idéal de Millet et celui de Breton, se place le sculpteur Baffier qui fait passer jusque dans l'art décoratif cette sorte de santé paysanne qui est sa note particulière dans la statuaire.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

tine, il a, dans une note plus mesurée et dans le domaine plus congru du petit bronze à allure décorative, exposé de très savoureuses figurines.

Ces tentatives d'union de la peinture et de la sculpture, renouveau de ce qu'on croit avoir été la sculpture grecque, se sont manifestées de plusieurs façons. La restitution de la *Minerve de Phidias* en chryséléphantine, par Simart (1806-1857) pour le duc de Luynes, exposée en 1855 et actuellement au château de Dampierre, suscita plus de brochures que d'imitateurs : elle est le plus curieux mais non le plus beau des travaux de Simart (*Bas-reliefs* du tombeau de Napoléon et décoration du Nouveau Louvre). Clésinger (1814-1883), outre des œuvres remarquables, sa *Femme piquée par un serpent* (1847), sa *Liberté* (1848), sa *Pieta* (1852) son *Taureau romain*, *sa Cornélie* (1861), a exposé, en 1869, une *Cléopâtre* polychrome qui fit grand bruit. L'Orient, les sujets où l'accessoire, le clinquant même, tiennent une grande place, semblent plus propres à la polychromie qui tue la vie psychique de l'être représenté. Le contemporain européen y serait peu supportable, malgré les essais actuels d'un artiste très original, Ringel.

Mais ce n'est pas seulement par la statue peinte que la sculpture se rapproche de la peinture : elle se fait « picturale » par la recherche d'un style et d'effets qui semblent hors de son domaine. Les novateurs se réclament de Michel-Ange (dont la force est faite de science) et de florentins antérieurs au XVI^e^ siècle. La nouvelle école se fait impressionniste, exagère les creux et les saillies, cherche à rendre le fort plus fort en rendant le faible plus faible, aboutit à une anatomie de convention, anatomie modifiée selon l'impression à donner. Sous ombre de réalisme, c'est le triomphe de l'artificiel ; le but est le « caractère » non point typique et général, mais le caractère momentané, occasionnel, poussé jusqu'à l'outrance dans la mêlée des contrastes violentés. Le *Saint Jean* (1880) de Rodin (né en 1840) est l'œuvre où s'incarne la doctrine nouvelle — qui, si l'on y réfléchit, justifierait l'horrible mécanicien de la statue d'*Alexandre Dumas* par Gustave Doré [1].

Avec Carpeaux (1827-1875) domine un idéal de mouvement poussé

[1] Gustave Doré (1833-1883) n'est ni là, ni dans sa peinture, il est dans ses dessins merveilleux de vigueur et de mouvement, dans un style gras et violent.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

aux limites extrêmes dans la *Danse* de la façade de l'Opéra. A ce mouvement se mêle une sensation de grâce particulière comme un héritage de Duret, son maître : peu de statues savent sourire comme celles de Carpeaux (*Jeune pêcheur*, 1859 ; *Pêcheur napolitain*, 1863 ; *Rieurs et rieuses ; Flore et les Amours* du pavillon de Flore). Le mouvement est la caractéristique de Falguière (1831-1900), un des sculpteurs dont le style est le plus reconnaissable, malgré la variété des genres abordés. Son *Vainqueur au combat de coqs*, sa *Diane*, sa *Nymphe chasseresse* posée sur un pied dans une allure de course, sont populaires ; le réalisme s'y tempère d'une science remarquable qui fait oublier ce qu'il a de déplacé dans ces déesses. Le *Cardinal Lavigerie* est une belle et noble figure, une œuvre qui date.

Fig. 10. — Carpeaux : Tympan du pavillon de Flore.

Le style classique, classique sans servitude, se continue dans l'école française, modifié seulement par le tempérament propre de l'artiste, à égale distance du poncif vide et de l'amusette, du bibelot [1].

Les grands noms sont nombreux. Le lien avec la statuaire de l'Empire est étroit. La démarcation est malaisée dans la continuité de la tradition. La plupart ont donné leur plein effort entre 1830 et 1850, mais

[1] L'Italie de Canova a ses grands noms dans ce siècle, mais l'élite seule conserve à l'art sa dignité. Après Canova, une réaction se fit dans le sens du naturel avec Bartolini (1777-1850), Pampaloni (mort en 1849) et Ténérani (1799-1870), ce dernier élève de Thorwaldsen et auteur d'une *Psyché*. Bartolini (auteur d'un *Tombeau* à Lausanne), vécut en France, comme Marochetti (1805-1867) plus tard fixé en Angleterre (*Richard Cœur de Lion*, à Londres). Raggi (1791-1862) a été naturalisé français. De ce mouvement sortent Fedi (auteur de *Polyxène*), Finelli (1780-1854) auteur de l'*Amour au papillon*, Giovanni Dupré (1817-1882), avec son *Abel* et sa *Pieta*, Vela, auteur du beau *Napoléon mourant*, Monteverde auteur du *Jenner*, Magni (*David* et *Socrate*, mort en 1877), Barzaghi (jolie *Phryné*), Monti (1818-1881) auteur de l'*Alexandre domptant Bucéphale*, Tantardini († 1879, *Moïse*, *Faust et Marguerite*) Fraccaroli, (1808-1882), auteur du Monument de *Victor Emmanuel*, Bergozoli auteur du beau groupe *Amours des anges*. A citer le grand sculpteur danois Jérichau (1816-1883) auteur du groupe *Hercule et Hébé*.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

n'ont pas tout dit. Rude meurt en 1855, David d'Angers en 1856, Pradier en 1862, Foyatier en 1863, Duret en 1865. Jouffroy (1806-1882), l'auteur de la *Jeune fille confiant un secret à Vénus* du Salon de 1839, expose encore en 1877 un *Saint Bernard* et meurt contemporain : il laisse de nombreux bustes, des statues allégoriques et, comme élèves, Louis Barrias (né en 1841), auteur du *Bernard Palissy*, du *Mozart enfant*, du *Monument de la Défense*, des *Premières funérailles*, — Mercié (né en 1845), auteur du *David avant le combat*, *David vainqueur*, *Gloria Victis*, — et Falguière dont nous avons déjà parlé. David d'Angers n'est point reconnaissable dans le style de ses disciples, Cavelier (1814-1894) d'une calme robustesse dans la *Vérité*, — Aimé Millet (1816-1891), fait de douceur et de sérénité dans son *Ariane* et les figures allégoriques du Comptoir d'escompte. Déjà les titres des œuvres suffisent à réveiller dans l'imagination la vision immédiate. Les *Gracques*, le *Mariage romain*, *Anacréon*, le *Faucheur*, ici la grâce grecque, là la gravité romaine, c'est Guillaume (né en 1822), la belle probité d'un art dédaigneux des habiletés et des sourires à la foule. L'*enfance de Bacchus*, c'est Perraud (1819-1877) ; l'*Arlequin*, c'est l'œuvre spirituelle de Saint-Marceaux. Quatre figures assises se dressent aux angles d'une tombe[1], c'est le *Courage militaire*, la *Charité*, l'*Étude* et la *Prière* par l'auteur du *Saint-Jean*, du *Chanteur florentin* et d'*Anne de Montmorency* (Chantilly), par Paul Dubois (né en 1829). Jeanne d'Arc a sollicité son rêve, il l'a vue extatique, inspirée, détachée de ce monde ; Chapu (1833-1891) la conçoit en fille des champs accroupie en une attitude de prière, plus calme encore que ne l'avait imaginée le peintre Benouville (1821-1859). Chapu, c'est aussi la *Jeunesse* pour l

[1] Le tombeau, une des origines de la statuaire, tient une grande place dans sculpture du XIXe siècle qui en fait l'occasion d'un portrait ou d'allégories. Au cimtière Montmartre, nous retrouvons Rude (*Tombeau de Cavaignac*), Bartholdi (*Tombe de Nefftzer*), Millet (*Baudin*). Au Père Lachaise, le beau bas-relief de la *Tombe de Rapail* par Etex, le *Michelet* et le *Baudry* (figures allégoriques) de Mercié, le *Thiers* Chapu, le *Blanqui* couché, superbe figure de bronze, œuvre de Dalou (né en 183 grand artiste, souple et fort, qui fait penser parfois au Sansovino (beaux bas-reliefs la statue de la République, place de la République). Son *Triomphe de la Républiq* dans une note générale un peu commune, est d'une grandeur un peu vide.

Le monument de *Coligny* (représenté debout entre la Patrie et la Religion) « l'œuvre sévère de Crauk (né en 1827) à qui Paris doit la *Victoire* (square des Arts métiers), *Omphale* et d'innombrables portraits.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

monument de Regnault, c'est le gracieux *Mercure*, ce sont les figures allégoriques du monument de *Berryer* (au Palais de Justice). Frémiet (né en 1824) reprend le problème et, mêlant les deux idées de la paysanne et de la guerrière, montre la *Pucelle* à cheval et levant la bannière. Le coursier nuit à celle qu'il porte, usurpe un peu, rappelle l'animalier savant, le Frémiet du *Chien blessé*, de *Pan avec l'ours*. Un peu de Duret souriait dans Chapu, sourire mélancolique, jeunesse sérieuse : nous en retrouvons quelque chose dans son autre élève, dans Delaplanche (1836-1891), du moins dans la *Musique*, car, dans la *Vierge*, la sévérité moins adoucie est à sa place : le groupe l'*Éducation maternelle* est dans une note nouvelle, celle d'un réalisme sain. Ce qui fait la force de notre grande école de sculpture, c'est justement sa loyauté à l'égard de la nature, et aussi ce fonds traditionnel, ce patrimoine de goût et de santé intellectuelle, qui est l'esprit même de la race.

Fig. 11.
Falguière : Vainqueur au combat de coqs.

Un tel art peut être impunément réaliste ou du moins, quand il l'est, ce n'est point par impuissance et ce n'est point dans le sens prêté vulgairement au mot. En somme, il n'est plus d'art là où il n'est plus de vérité. Le réel est la condition sinon le but et dans le réel l'art a ses racines, mais non sa fleur. Ce qu'on appelle le réalisme est une « manière », une traduction, une interprétation et, il y a longtemps qu'on l'a dit : la nature n'a point de « manière ».

Ce souci de vérité n'est nulle part plus manifeste que dans la représentation des animaux. Le cheval a occupé la première place ; il inté-

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

ressait davantage le guerrier, était son compagnon au point que monture et cavalier se combinèrent en centaure dans l'imagination primitive. Les bas-reliefs assyriens, la frise du Parthénon, les chevaux de Marly montrent le cheval vivant ; mais les autres animaux sont la plupart du temps d'une figuration fantaisiste, sauf dans l'art assyrien et égyptien. Les tableaux offrent souvent des lions grotesques et les lions du XVII^e^ siècle sont des caricatures. Barye (1794-1875) a, le premier, senti et rendu l'animal, il l'a fait beau en le faisant vrai, il l'a fait réel et, on peut dire, épique en même temps : ses lions sont justement célèbres.

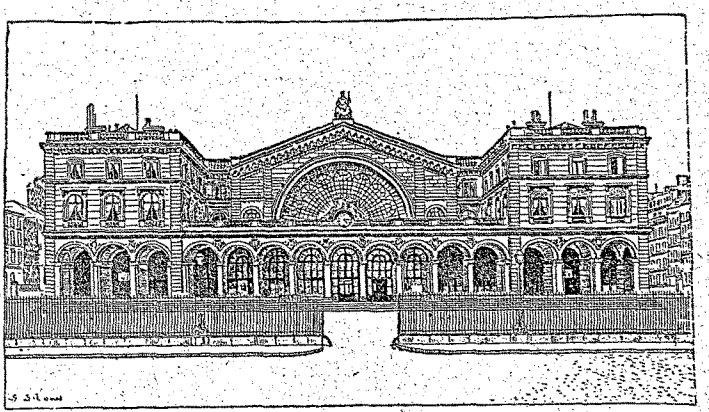


Fig. 12. — Duquesnay : Gare du chemin de fer de l'Est.

Le *Lion de Belfort*, lion colossal en bronze, par Bartholdi (né en 1834 rappelle et surpasse en valeur le *Lion de Lucerne* de Thorwaldsen. Ici c'es l'animal interprété largement dans un sens de grandeur allégorique e décorative. Le colossal est souvent l'écueil de la sculpture et c'est l colossal qui a tenté encore Bartholdi dans la *Liberté* éclairant le mond (1886, à New-York).

L'architecture contemporaine est dominée par deux caractéristique: l'emploi du fer et la recherche de la couleur. L'emploi du fer dans l construction est le résultat de deux choses nouvelles, les expositions e les chemins de fer. C'est de la gare et du palais d'exposition que vient l métallisme architectural. Son usage est à sa place dans ces édifices qu réclament de grands espaces libres, débarrassés de la multiplicité de soutiens intérieurs : de là ces toitures gigantesques, élevées dans les air tout en traverses de fer enjambant le vide, unies par des tirants de fe

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

La nécessité de la lumière vitra les intervalles. Le *Palais de Cristal* de l'Exposition de Londres (1851) est l'œuvre de Paxton (1802-1865), ancien jardinier-paysagiste, qui s'était fait connaître par la construction d'une grande serre vitrée au château de *Chatsworth*. On devait reprocher au mode nouveau sa ressemblance avec la serre, la cage même. Le pro-

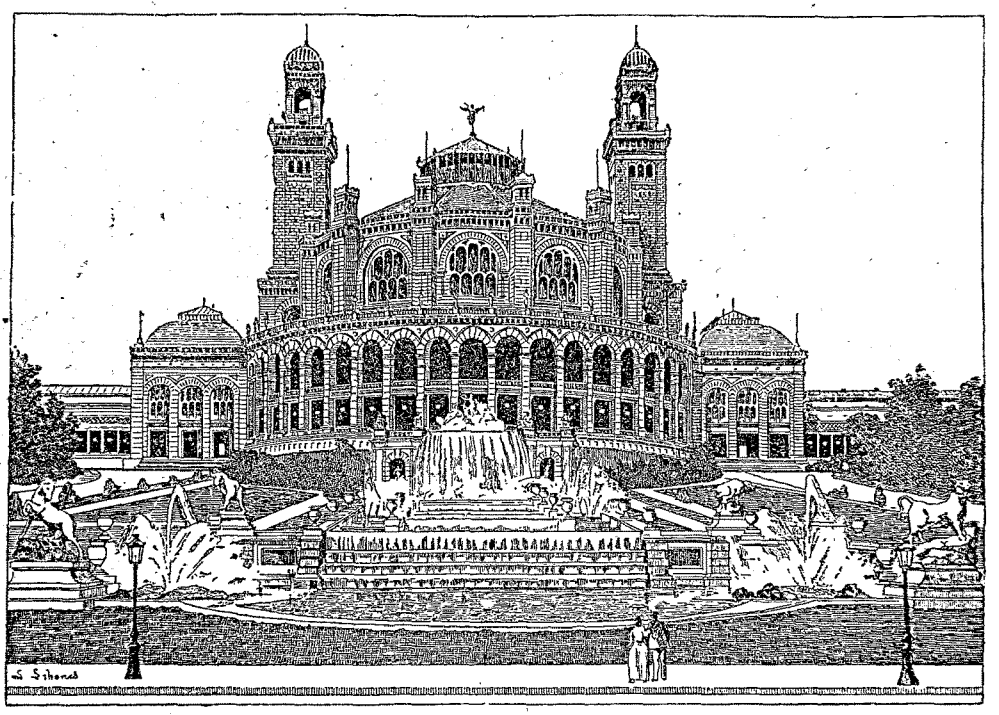


Fig. 13. — Davioud et Bourdais : Palais du Trocadéro.

cédé convenait aux gares, *Gare du Nord*, 1863, par Hittorff (1793-1867), *Gare de l'Est* par Duquesnay (1790-1849) ; il s'adapta aux *Halles*, — Halles de Paris par Victor Baltard (1805-1874) qui y eut pour collaborateur Callet (1792-1854) et construisit *Saint-Augustin* (1860-1868) dans le style romano-byzantin avec son dôme de 50 mètres de haut et de 25 mètres de diamètre. Les monuments publics ouvrent de vastes salles. Dans la *Bibliothèque Sainte-Geneviève*, 1845, Labrouste (1801-1875) emploie largement la fonte et le fer. Des colonnes de fonte mêlent leur anachronisme au style gothique dans lequel Boileau construit *Saint-Eugène* (1855). La sensation de froideur du fer se réchauffa avec la polychromie que permet la céramique architecturale. L'édifice se colore

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

jusqu'à l'excès dans le *Collège Chaptal* (1866-1872), par Train ; mais la couleur est à sa place dans un palais d'Exposition qui éveille une idée de cosmopolitisme et de bigarrure (*Exposition de* 1889, travaux de Formigé). Le Palais du *Trocadéro* (1878) reste une œuvre remarquable, riche d'impression, simple de moyens, par Davioud (1823-1885) — auteur

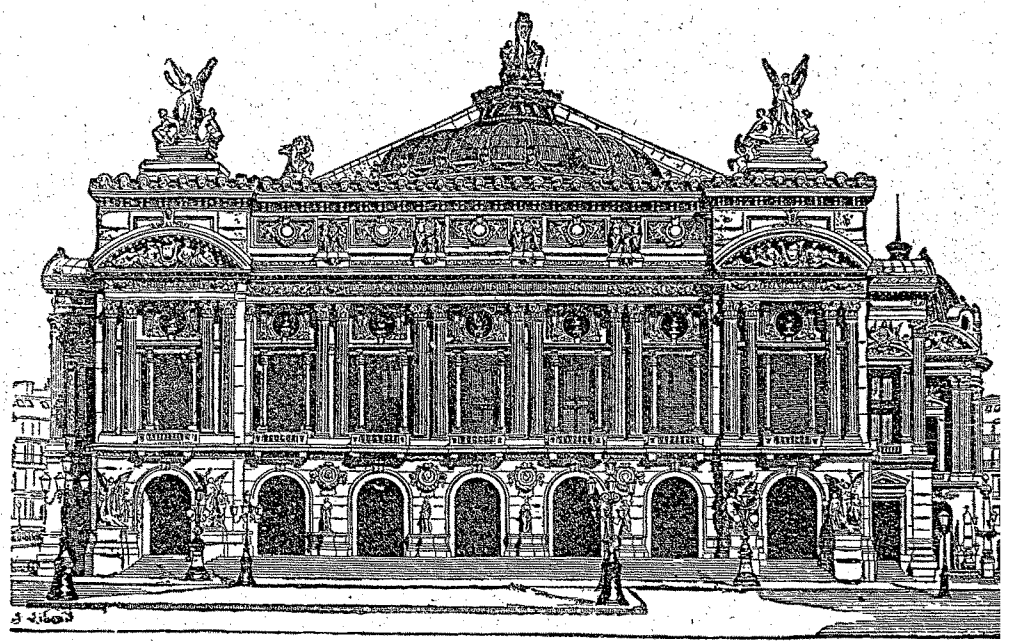


Fig. 14. — Garnier : Grand Opéra.

des deux beaux *Théâtres* de la place du Châtelet — et par Bourdais. De 1861 à 1874 s'éleva le *Grand Opéra* sur les dessins de Ch. Garnier, moins hardi que le *Théâtre de la Cour*, œuvre de Semper (1804-1879) à Dresde, mais qui, sous l'exubérance surchargée, laisse transparaître un talent personnel, notamment dans le fameux escalier.

L'église restait fidèle aux styles d'antan, ici gothique, là romane. On avait renoncé aux portiques et aux ordres païens, encore triomphants dans *Notre-Dame de Lorette*, 1823, par Lebas (1782-1867) et dans *Saint-Vincent de Paul*, (1824) par Hittorff. Paris doit *Saint-Pierre de Montrouge* et *Notre-Dame d'Auteuil* à Vaudremer, *Sainte-Clothilde* à Gau et à Ballu (1817-1885) qui, dans l'église de la *Trinité*, s'inspire de la Renaissance, idée originale qui déconcerte. C'est Ballu qui avec Deper-

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

thes devait reconstruire le magnifique *Hôtel de Ville*. Inachevée encore, l'église du *Sacré-Cœur*, dans le style roman, laisse sans jugement l'œuvre d'Abadie (1812-1884). A citer le *Musée Galliéra* par Ginain, l'auteur de l'*École de Médecine*, la *Bourse du Travail* (1889) par Bouvard. La génération antérieure est représentée par Bailly (*Tribunal de Commerce*) et Duc (1802-1879), façade occidentale du *Palais de justice*. L'école nouvelle élève la *Nouvelle Sorbonne* (1885-1889), œuvre de Nénot.

Le talent précieux et fin de Duban (1797-1870) mérite une place à part pour *l'École des Beaux-Arts* (1860-1862) et le très joli *Hôtel Pourtalès*, rue Tronchet. C'est de l'hôtel particulier que dérive la modification du style des maisons de rapport qui a, peu à peu, cessé d'être la superposition insignifiante d'étages peu variés. Outre le progrès des aménagements intérieurs, la maison gagna en apparence, s'agrémenta d'abord de céramique, de mosaïque. Le relief lui manquait ; elle le trouva dans le retour aux bow-windows, sortes de balcons fenêtres se superposant et se continuant en hauteur : c'est là ce qui a modifié et renouvelé la façade en entraînant toute sa décoration sculptée, dans une unité d'ensemble qui lui manquait[1].

L'art décoratif, après avoir vécu de l'imitation des styles antérieurs au XIX^e^ siècle, a abouti à l' « art nouveau », a affecté le « modern style » manifesté d'abord par les complications d'originalité de mauvais goût, par l'abus des tons clairs, des céladons (surtout vert-platane) enveloppant les bois sous les vernis-laques, avec des aspects de cartonnages frêles, — meubles en accord avec la vie vaine et légère du jour. Le mobilier d'autrefois, solide d'aspect, franc de lignes, durable, avait quelque chose de la stabilité de la famille, se transmettait, continuait, plein de souvenirs. L'Angleterre, d'où vint le courant actuel, n'avait connu que le meuble confortable, mais laid, solide à l'excès : les fragilités peintes qu'elle fit triompher sont le résultat illogique de la très heureuse innovation qu'elle avait créée pour les tentures de papier ou de tissu : la flore conventionnelle et géométrisée à éléments juxtaposés,

[1] L'influence de Viollet-le-Duc (1814-1879) et le succès de sa *Restauration de Pierrefonds* ont fait dominer longtemps le gothique, mais dans le dessin du château et non de l'hôtel.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

à teintes douces était à sa place sur les murs et dans les petits rideaux, surtout dans un pays privé de soleil. Cette absence de lumière explique les innombrables glaces des armoires, des buffets et des « cabinets » anglais. Ces tons clairs, pâles, lunaires, sont descendus des murs sur les tapis, absurdité qui donnait au parquet sur lequel on marche l'apparence de plafonds aériens, mode absurde qui fera rire : le vrai tapis c'est le tapis d'Orient, le tapis persan, géométrique de lignes, chaud de tons.

Le modern style aime la clarté sans éclat, la clarté mate : il a abouti à la verrerie morne et à la bijouterie triste, malgré le talent incroyable du dessin et de la composition (Gallé, Lalique). Le métal a vu l'heureuse résurrection de l'étain (Brataud). L'argenterie est demeurée à l'écart du courant. L'orfèvrerie a subi l'heureuse influence japonaise, influence atténuée en ce moment, mais qui reprendra. C'est le Japon qui a révélé la « gamme » des alliages de métaux, c'est le Japon qui a amené le renouvellement de la céramique, pâte, forme, décor. Les « flambés » ont régné pendant environ dix ans (1889-1898). La porcelaine a, à son avant-garde, la manufacture royale de Copenhague.

Mais voici venir une seconde phase du « modern » : le meuble peint cède la place au meuble de menuiserie fine, contournée, fantaisiste, où domine le bois. Il serait en outre injuste de nier ce qu'il y a d'intéressant dans la tentative de créer un appartement « pittoresque », moins rectilinéaire, moins cubique, plus varié de dispositions, d'éclairage même. Parti du bibelot et de la tenture, l'art nouveau remue déjà, et parfois avec bonheur, la tranquillité séculaire des façades.

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

TABLE GÉNÉRALE DES CHAPITRES

ET DES GRAVURES.

TOME I

ANTIQUITÉ — MOYEN AGE — ORIENT

L'ART PRÉHISTORIQUE ET LES ORIGINES

Silex « étonné » 3
Silex « étonnés » 3
Haches en silex 4
Gravure sur bois de renne 6
Silex de l'époque de Solutré 7
Haches simples et doubles en pierre polie 7
Types d'emmanchements 8
Armes de l'âge du bronze 9
Poignard de bronze de l'Europe centrale 10
Fibule de métal 10
Epées préhistoriques danoises. 11
Trésor d'Atrée. 12
Cuirasse gauloise et bouclier préhistorique danois. 13
Stonehenge ou cromlech d'Avebury . . . 15
Porte de Tirynthe 17
Tumulus. 18
Dolmen la Roche-aux-Fées 19
Dolmen près Saumur. 19
Antiquités mexicaines 20
Ruines préhistoriques (au Mexique) . . . 21
Tombeaux péruviens. 22
Poteries péruviennes. 23

L'ART ÉGYPTIEN

Le chapiteau de forme végétale 26
Colonne de forme végétale. 27
La momie et l'ensemble mummiforme . . 28
Le Sphinx et les Pyramides 29
Le scarabée, symbole de renaissance . . 30
Le vautour, symbole de maternité 31
Coiffure royale 32
L'écriture égyptienne est un dessin . . . 32
Portique de Ramsès. 33
Edifice égyptien. 35
Colonne égyptienne de forme végétale. . 36
Ramsès II au combat. 37
Isis 38
L'art officiel : l'hommage au roi. 39
L'art officiel : la barque de Ramsès III . 40
L'art officiel : la garde du roi. 41
L'art populaire : l'ânier. 42
Le scribe accroupi 43
Statue de Ra-m-ke 44
Le roi Khéfren 45
L'art officiel du Nouvel Empire : Séti Ier vainqueur 47

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

L'ART EN ASSYRIE ET EN ASIE MINEURE

Le taureau ailé à tête humaine. 51
Génie étouffant un lion. 53
Le dieu à bec d'oiseau et l'Arbre de Vie. 55
Le costume royal assyrien 57
L'obélisque de Nimroud 61
La tente du roi. 63
Le cheval assyrien 64
Le cheval assyrien 65
La lionne blessée 67
Lion de bronze. 69
Dallage assyrien 70
Sarcophage phénicien. 71

L'ART DANS LA PERSE ANCIENNE ET MODERNE

Chapiteau persique. 75
Enroulement d'une volute ionique. . . . 75
Base d'une colonne persique. 77
L'aile de l'animal, dans l'art perse. . . . 79
Frise des archers. 81
Combat d'animaux. 83
Frise des lions 84
Poignard 85
Tapis, mélange de styles persan et indien. 87
Décoration florale géométrisée. 88
Décoration florale géométrisée 89
L'œillet persan. 90
Vase damasquiné d'argent 91
Dinanderie persane. 92
Lampe de mosquée. 93
Carreau de revêtement 94
Frise 95

L'ART INDIEN

Temple souterrain d'Eléphanta 99
La pagode (mître de prêtre danseur) . . 101
Supports de forme animale. 103
Portique de Sanchi. 105
Pagode indienne 107
Le char processionnel de Djaggernauth. 109
Façade décorée de sculptures 111
Le dieu monté sur l'oiseau 112
Décoration peinte. 113
Le métal : aiguière et son plateau 115
Travail de l'ivoire : guitare 117
Pot indien. 118
Ornementation indienne. 119

LES ARTS EN CHINE ET AU JAPON

Poutaï : le dieu du bonheur. 122
Le chien de Fo 123
La chimère (ou dragon). 125
La maison chinoise. 127
La tour de Nankin 128
Perspective chinoise dans un panneau . 129
Potiche chinoise 131
Potiche chinoise 133
Assiette chinoise. 135
Paysage japonais. 136
Acrobates et lutteurs. 137
L'expression dans les masques 139
Branches d'éventail. 140
Gourde japonaise. 141
Le Fushi-Yama, par Hokousaï. 142
Brûle-parfum chinois. 143

L'ARCHITECTURE GRECQUE

Porte des Lions (Mycènes) 149
Ordre dorique. 151
Parthénon 153
Le temple *in antis* 154
Temple de Neptune (Pæstum). 157
Ordre ionique 158
Temple de la Victoire Aptère. 159
L'Erechthéion 161
Ordre corinthien 163
Monument de Lysicrate 165

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

LA SCULPTURE GRECQUE

L'art à Egine : guerrier 171
Le style de Phidias : frise du Parthénon. 173
Style de Phidias : tête de cheval 175
Le Discobole. 177
Le Satyre dit de Praxitèle. 179
Vénus de Milo. 181
Diane de Gabies 183
Le gladiateur Borghèse 185
Laocoon. 189
Statuette de Tanagra. 191

L'ART ÉTRUSQUE ET ROMAIN

Tombes étrusques d'Orvieto. 195
Sarcophage étrusque 196
La voûte étrusque dans la Cloaca Maxima 197
Colonne de l'ordre toscan. 198
Chapiteau composite 199
Théâtre de Marcellus. 201
Rimini : Pont romain 203
Panthéon d'Agrippa 205
Arc de Septime-Sévère 206
Arc de triomphe d'Orange. 207
Bas-relief de la colonne Trajane. 208
Le Colisée 209
Les arènes de Nîmes 211
Statue d'Auguste. 212
Lucius Vérus. 213
Buste de Marcellus 215

LA PEINTURE CHEZ LES GRECS ET LES ROMAINS

Décoration intérieure d'une maison de Pompéi 219
Décoration intérieure d'une maison de Pompéi. 221
Le triomphe (peinture de Pompéi) . . . 222
Thésée, vainqueur du Minotaure. 223
Scylla et Glaucus (Villa d'Adrien) 225
Les Noces Aldobrandines. 227
Bataille d'Arbelles 229
Les Acteurs (mosaïque à Naples) 231
Acteurs (mosaïque antique). 233
Décoration de vase grec 235
Décoration de vase grec. 237
Décoration de vase grec 238
Ephèbes luttant (décoration de vase) . . 239
Ephèbes s'exerçant au pugilat (décoration de vase). 239

LES ARTS DÉCORATIFS GRÉCO-ROMAINS

Frise des masques 242
Vase de Naples 243
Camée dit de la Sainte-Chapelle. 244
Vase archaïque 245
Vase grec. 247
Type de vase grec. 248
Type de vase grec. 249
Type de vase grec 249
Amphore panathénaïque 250
Vase grec 251
Lécythus. 252
Canthare. 252
Cyathus. 253
Rhytons 253
Orfèvrerie et bijouterie étrusques 255
Bracelet étrusque. — Boucle de ceinture. 256
Trépied de bronze 257
Vase de Bernay 258
Lampadaire de bronze 258
La grecque. 259
Oves, dards et astragales. 259
Palmettes et tresse. 260
Postes ou flots. 260
Palmette dans l'antéfixe 261
Bijouterie grecque 262
Flore ornementale grecque 263

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

L'ART CHRÉTIEN AVANT LA PÉRIODE GOTHIQUE

(BYZANTIN ET ROMAN)

Le Bon Pasteur (catacombes de Rome) . 266
Mosaïque byzantine de Saint-Vital de Ravenne 267
Le plan de l'église romane 268
Sainte-Sophie dans son état actuel . . . 269
Intérieur de Sainte-Sophie. 271
Vue perspective des coupoles latérales . 273
Effet intérieur des coupoles accotées. . . 275
Le chapiteau byzantin 276
Eglise de Saint-Gilles. 277
Le clocher de l'église d'Oo. 279
Importance de la tour (Église de la Charité-sur-Loire) 281
Saint-Sernin 283
Eléments de la décoration romane (au Puy) 285
L'église de Vézelay 286
La tour de l'église Sainte-Radegonde . . 287

L'ART MUSULMAN

L'écriture arabe 290
Lampe de mosquée. 291
La feuille ornementale arabe (céramique). 292
La feuille ornementale arabe (damasquinure). 293
La voûte arabe. 295
Fenêtre de l'Alhambra de Cordoue . . . 296
Mosquée de Cordoue 297
Séville : la Giralda. 299
Minaret de la mosquée de Khalil-Bey . . 301
Alcazar de Séville 303
Alhambra de Grenade (cour des Myrtes) . 304
Alhambra de Grenade (cour des Lions). . 305
Porte à Fez. 307
Plat hispano-mauresque 309
Vase de l'Alhambra. 311

L'ARCHITECTURE GOTHIQUE

Cloître de Cahors. 315
Notre-Dame de Paris 316
Cathédrale d'Amiens 317
Cathédrale de Reims 319
Cathédrale de Chartres. 321
Eglise Saint-Maclou de Rouen. 323
Cathédrale de Beauvais. 324
Eglise fortifiée (Sainte-Cécile d'Albi) . . . 325
Baies gothiques. 327
Palais de Justice de Rouen 329
Porte du Palais, Bordeaux. 331
Maison de Jacques Cœur, Bourges. . . . 332
Château de Pierrefonds 333
Beffroi de Moulins 335

LA SCULPTURE, LA PEINTURE ET LES ARTS DÉCORATIFS AU MOYEN AGE

Armoire de la cathédrale de Noyon . . . 338
Reliquaire 339
Bas-relief du portail de Saint-Etienne : N.-D. de Paris 341
La Santé (statue de Chartres) 342
La Vierge d'Amiens. 343
Tombeau de Philippe Pot. 344
Puits de Moïse à Dijon 345
Peinture murale : la Paresse (Kermaria). 346
Peinture murale au Puy 347
Plafond de la chapelle de Jacques Cœur. 349
Bassin émaillé. 351
Châsse en émail 353
Portrait de Suger (vitrail de Saint-Denis) 354
Vitrail du XIIIe siècle (Troyes) 355
Calice de Saint-Rémi 357
Ciboire par Alpais 357
Châsse de Saint-Taurin, Evreux. 359

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

TOME II

RENAISSANCE — ART MODERNE — ART CONTEMPORAIN

LES PRIMITIFS ITALIENS

Florence : la cathédrale et le campanile. 3
Le Campo Santo de Pise 5
Florence : le Palazzo vecchio 7
Florence : Loggia de' Lanzi. 9
Bas-relief par Ghiberti 10
Retable par Lucca della Robbia. 11
Sainte Cécile par Donatello 13
Gattamelata par Donatello 15
Les Trois Morts et les Trois Vifs (Orcagna) 17
Résurrection du fils de l'Empereur (Masaccio) 18
Le couronnement de la Vierge (Angelico). 21
Saint Joachim (Ghirlandajo). 23

LA RENAISSANCE ITALIENNE

Saint-Pierre in Montorio 26
Bibliothèque Saint-Marc 27
Basilique de Vicence 28
Coupole de Saint-Pierre 29
Moïse de Michel-Ange. 31
Laurent de Médicis de Michel-Ange . . . 32
David du Sansovino 33
Persée de Cellini. 35
La Vierge assise sur un trône, de Botticelli. 38
Léonard de Vinci : dessin. 39
La Joconde par L. de Vinci. 40
Création de l'homme (Michel-Ange) . . . 41
Judith (Mantegna) 42
Laura de' Dianti (Titien) 43
Mariage de sainte Catherine (Corrège). . 44
Pieta (le Pérugin). 45
Déposition (Ann. Carrache). 46
La Belle Jardinière (Raphaël). 47

LA RENAISSANCE EN FRANCE

Elisabeth d'Autriche (Clouet) 51
Tombeau de Louis XII et d'Anne de Bretagne par les Juste. 53
Groupe dit « les Trois Grâces » (Pilon) . 55
Naïade (Goujon) 56
Sépulcre de Saint-Mihiel (Richier). . . . 57
Mercure volant (J. de Bologne) 59
Château de Chambord 61
Fontaine des Innocents 64
Aile du Vieux Louvre. 65
Les Tuileries. 69
Chenonceaux. 71

LES ARTS DÉCORATIFS DE LA RENAISSANCE

Cheminée du château de Blois. 74
L'F de François Ier. 75
Galerie François Ier à Fontainebleau. . . 76
Galerie Henri II à Fontainebleau 77
Le chiffre de Henri II. 79
Crédence de style François Ier. 80
Cabinet Henri II 81
Hanap allemand 82
Aiguière d'Etienne Delaulne. 83
Pendant (Cellini ?) 84
Aiguière en étain (Briot) 85
Portrait de Catherine de Médicis (L. Limosin) 87
Aiguière de Pierre Reymond 89
Vase en verre de Venise 90
Plat d'Urbino. 91
Aiguière de Pésaro. 92
Plat à reptiles par Palissy. 93
Coupe en faïence d'Oiron. 95

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

L'ART EN ALLEMAGNE ET EN AUTRICHE

L'Autel de Bâle (Musée de Cluny). . . . 100
Cathédrale de Cologne 101
L'Adoration des Mages (Lochner) 103
La Mélancolie (Durer). 104
Vierge de Dresde (Holbein). 105
Châsse de Saint-Sébald (Nuremberg). . . 108
Frédéric le Grand par Rauch. 109
Une Victoire (Rauch). 112
L'Amazone (Kiss). 113
L'indulgence de saint François (Overbeck) 116
Les cavaliers de l'Apocalypse (Cornélius). 117
Le Berger (Kaulbach). 119

L'ART FLAMAND

Le baptême du Christ (tapisserie). . . . 123
Sainte-Gudule à Bruxelles 125
Hôtel de Ville de Louvain. 129
Les frontons flamands (maisons de corporations à Bruxelles. 131
Chaire en bois (cathédrale d'Anvers). . . 132
Saint-André par Duquesnoy 133
Triomphe de l'Agneau par Van Eyck . . 135
La Visitation par Rubens. 137
Le Rémouleur par Téniers 139
Christ en croix par Van Dyck. 141
Portrait de Descartes par Hals 143

LES ARTS EN HOLLANDE

L'Arbre renversé (Hobbéma) 147
Le Champ de blé (Ruysdaël) 149
Pâturage (Potter) 151
L'Écurie (Wouwerman) 153
Fleurs (Huysum) 154
Tabagie (Brauwer) 157
La Femme hydropique (Dov) 159
Le Trompette (Terburg). 160
Portraits (V. der Helst). 161
La Ronde de nuit (Rembrandt) 163
La Résurrection de Lazare (Rembrandt). 165
Hôtel de Ville d'Amsterdam. 167

LES ARTS EN ESPAGNE ET EN PORTUGAL

Saint-Juan-de-Los-Reyes 171
Porte du collège Santa-Cruz à Tolède. . 173
La Lonja de Palma. 175
Bas-relief (Berruguete) 176
Tombeau à Burgos. 177
Les Ivrognes (Vélasquez) 179
Les Filandières (Vélasquez). 181
Sainte Elisabeth de Hongrie (Murillo). . 185
Martyre de saint Barthélemy (Ribera) . . 189
Le Moine en prière (Zurbaran) 190
La trahison de Judas (Goya). 191

L'ARCHITECTURE, LA PEINTURE, LA SCULPTURE PENDANT LE XVII^e^ SIÈCLE

Communion de saint Jérome (Dominiquin) 195
Jugement de Salomon (Valentin) 197
Les bergers d'Arcadie (Poussin). 198
Le ravissement de saint Bruno (Lesueur) 199
La mère Agnès et la sœur Catherine de Champagne (Ph. de Champagne) . . . 200
Ancien port de Messine (Cl. Lorrain) . . 201
Entrée d'Alexandre dans Babylone (Lebrun) 203
Milon de Crotone (Puget) 204
Pavillon central du Palais du Louvre . . 206
Palais du Luxembourg 207
Le Val-de-Grâce 209
Hôtel des Invalides 213
La porte Saint-Denis. 215

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

L'ARCHITECTURE, LA PEINTURE, LA SCULPTURE PENDANT LE XVIII[e] SIÈCLE

Saint-Sulpice 219
Un des palais de la place de la Concorde 220
Panthéon 221
La Partie carrée (Watteau) 223
Fête champêtre (Lancret) 224
Antoine et Cléopâtre (Tiépolo) 225
Les Charmes de la vie champêtre (Boucher) 227
La Jeunesse et la Vieillesse (Rigaud) . . . 228
Marquise de Pompadour (Quentin-Latour) 229
La Tempête (J. Vernet) 231
Ruines (Hubert-Robert) 232
Le Modèle endormi (Vien) 233
L'Accordée de village (Greuze) 235
Le Bénédicité (Chardin) 237
Voltaire (Houdon) 238
Diderot (Houdon) 239

L'ART ANGLAIS

Candélabre de Glocester 242
L'abbaye de Westminster 243
Façade de White-Hall à Londres (Jones) . 245
Eglise Saint-Paul à Londres (Wren) . . . 247
Scène du mariage à la mode (Hogarth) . . 249
Mistress Siddons (Reynolds) 251
La Porte de la chaumière (Gainsborough) . 253
Paysage (Wilson) 255
Vase de Wedgwood 256
Master Lambton (Lawrence) 257
Mort du général Wolfe (West) 259
Le Rameau d'or (Turner) 260
Paysage (Constable) 261
François I[er] et sa sœur (Bonington) . . . 262
Le prophète Elie (Leighton) 263

LES ARTS DÉCORATIFS

(XVII[e] ET XVIII[e] SIÈCLES)

Cartouche Louis XIII 266
Lit d'Effiat à Cluny 267
Le triomphe de Neptune aux Gobelins . . 269
Panneau (Bérain) 270
Frise (Lepautre) 271
Galerie d'Apollon 272
Meuble de Boulle 273
Sucrier (Germain) 274
Tabatière (Meissonnier) 275
Assiette (Rouen) 276
Faïence de Marseille 277
Gourde (Nevers) 278
Plat de Moustiers 278
Figurine de Saxe 279
Figurine de Saxe 279
Candélabre en Saxe 280
Vase de Sèvres 281
Camée de Wedgwood 282
Commode Louis XVI 283
Boudoir de Marie-Antoinette 284
Console de Marie-Antoinette 285
Bureau du roi Louis XV (Riesener) 286
Pendule Louis XVI 287

LES ARTS SOUS LA RÉVOLUTION ET L'EMPIRE

L'Arc de Triomphe de l'Étoile 290
La Bourse 291
Education d'Achille (J.-B. Regnault) . . . 292
Les Sabines (David) 293
Bélisaire (Gérard) 295
Les pestiférés de Jaffa (Gros) 297
Funérailles d'Atala (Girodet) 299
Clytemnestre (Guérin) 300
La Justice et la Vengeance divine poursuivant le crime (Prud'hon) 301
La Course (C. Vernet) 303
Naufrage de la Méduse (Géricault) 305
Danseuse (Canova) 306
Henri IV enfant (Bosio) 307
La Nuit (Thorwaldsen) 308
Buffet armoire à Compiègne 309
Berceau du roi de Rome 311

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -

L'ÉCOLE DE 1830

Le Départ (Rude). 314
Le Danseur napolitain (Duret) 315
Bertin l'aîné (Ingres). 316
La Noce juive (Delacroix). 317
Prise de Constantinople (Delacroix) . . . 319
La Nativité (Flandrin) 320
Horace Vernet : Son atelier 321
Judith (H. Vernet) 325
Les Enfants d'Edouard (Delaroche) . . . 327
Assassinat du duc de Guise (Delaroche) . 329
L'École turque (Decamps). 331
Les Femmes souliotes (Scheffer). 333
Les Moissonneurs (Léop. Robert) 335

L'ART CONTEMPORAIN

Les Demoiselles des bords de la Seine (Courbet). 339
Le bon Bock (Manet) 340
L'enfance de Sainte-Geneviève (Puvis de Chavannes) 341
Le maréchal Prim (Regnault) 343
1814 (Meissonier). 344
Le Soir (Rousseau). 345
Paysage d'Artois (Corot) 347
Glaneuses (Millet). 349
Tigre (Barye). 351
Sujet du tympan du pavillon de Flore (Carpeaux). 353
Vainqueur au combat de coqs (Falguière). 355
Gare du chemin de fer de l'Est 356
Palais du Trocadéro 357
Grand-Opéra. 358

ÉVREUX, IMPRIMERIE DE CHARLES HÉRISSEY

© Les Passerelles du Temps - 324 234 426 RCS Lyon - Website: www.exvibris.com - Renseignements : contact@exvibris.com -